

Serial Killer – Super Hero

»Der Serienmörder ist noch ein echter Held«
(Jean Baudrillard)

Wohl kaum ein Filmgenre hat einen derartig konstanten Output wie der Serienmörder-Film. Als eines der ältesten Sujets morden sich Filmkiller konstant seit Paul Lenis *Das Wachsfigurenkabinett* (D 1924) durch die Filmgeschichte. Standen sie zunächst oft in Nebenhandlungen als unerkannte Verfolger, wie »Jack der Bauchaufschlitzer« im *Wachsfigurenkabinett* oder Jack the Ripper in *Die Büchse der Pandora* (D 1929) für den anthropomorphen Terror der urbanen Gesellschaft, so haben die Serienmörder über die Jahrzehnte ihr Schattendasein verlassen, sind zusehends ins Zentrum der Filmerzählungen gerückt und haben an Zuschauergunst damit stetig gewonnen. Heute ist der Serienmörder zum (Super-)Helden avanciert. Was mit dieser zugegeben recht zynischen Behauptung gemeint ist und wie es zur Glorifizierung von Mord und Mörder im Kino kommen konnte, versuche ich im Folgenden nachzuzeichnen.

Definition und Struktur des Genres

Der Serienmörder-Film unterteilt sich zunächst in zwei Untergenres: den (Psycho-)Thriller und den Horrorfilm, je nachdem, welcher »Welt« die Mörder angehören: Handelt es sich bei den Tätern um Menschen aus Fleisch und Blut oder um fantastische, untote Monster? Erstere Gruppe untergliedert sich wiederum in rein fiktive Täter oder aber kriminalhistorisch verbrieft Täter in so genannten »True Crime«-Filmen (darauf, dass Differenzierung nach dem Grad der Fiktionalität nicht ohne weiteres durchzuführen ist, werde ich noch zurückkommen). Die untoten Monster (Fred Krüger aus *A Nightmare on Elm Street* oder Jason Vorhees aus *Friday the 13th*) sind es, die im postmodernen Serienmörder-Film den Status von Helden zuerkannt bekommen haben.

Die Kriminologie definiert Serienmörder als Täter, »die mindestens drei Tötungsdelikte an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten begangen haben. Die Zeitspanne der Verbrechen kann zwischen Monaten und mehreren Jahren liegen. Der Serienmörder tötet immer weiter, bis er gestoppt wird.« (Murakami, S. 14) Von seiner Motivation über die Mindestanzahl der Opfer bis hin zum Modus Operandi (seiner Vorgehensweise) finden sich sämtliche Kriterien in der Narration des Genres wieder. Dass der Serienmord nicht immer das zentrale Erzählmoment und damit der Serienmörder nicht immer die zentrale Figur der Filme ist, erschwert eine definitorische Eingrenzung des Genres. Bereits im oben angesprochenen *Wachsfigurenkabinett* ist er lediglich eine nebulöse Randfigur, ja sogar nur eine Traumfigur. Sein erster Auftritt in diesem Film dauert ganze vier Minuten. Daher ließe sich *Das Wachsfigurenkabinett* schwerlich als Film über Serienmörder apostrophieren. Fruchtbarer erschiene es daher, allein das Auftauchen des Motivs zum Minimal-

Kriterium zu erheben – womit die Zahl der Filme auf eine unüberschaubare Menge anwächst. Schon aus dieser Tatsache lässt sich ablesen wie wichtig der Serienmörder für den Film ist.

Murders & Mothers

Da ich mich hier vor allem auf die Heroisierung des Serienmörders konzentrieren will, habe ich ein Ausschlusskriterium zur Hand, das den Korpus sehr eingrenzt. Die Glorifizierung des Film-Killers beginnt 1961 in der Mitte von Alfred Hitchcocks Film *Psycho*. Just in der 47. Minute wird die bis dahin handlungstragende Figur der Marion Crane vom kurz zuvor augenscheinlich als Randfigur eingeführten Norman Bates unter der Dusche ermordet, was dazu führt, dass *Psycho* auf einmal ohne Identifikationsfigur dasteht. Hitchcock zieht hieraus die Konsequenz und rückt nun Norman Bates und seine Geschichte ins Zentrum. Die Psychose des Täters (der in *Psycho* im Auftrag seiner verstorbenen Mutter mordet) dominiert von nun an das narrative Geflecht des Films und definiert in Folge die Regeln des gesamten Subgenres.

Psycho ist bekanntermaßen nach einer literarischen Vorlage entstanden. Hitchcock adaptiert einen Roman von Robert Bloch, der wiederum das Ergebnis der Recherche eines bis dahin unerreicht grauenhaften und skurrilen Serienmordes darstellt. Edward Gein, so hieß die kriminalhistorische Vorlage zu Norman Bates, hatte in der ersten Hälfte der 1950er Jahre in Plainfield, einer Kleinstadt in Wisconsin, mindestens zwei Frauen ermordet und zahlreiche Leichen vom örtlichen Friedhof entwendet. Als man Gein auf die Schliche kam, der als ruhiger und netter Zeitgenosse galt, war man fassungslos: In seinem Haus fanden sich nicht nur zahlreiche Leichenteile, sondern auch Möbel und Kleidungsstücke aus Haut und Knochen, und in einem Schuppen hing kopfüber die enthauptete und ausgeweidete Leiche einer vermissten Frau aus dem Ort.

Ed Gein wurde – nach dem berühmten Jack the Ripper – zur wichtigsten Adaptionvorlage für Serienmörder-Filme. In Beiträgen wie *Deranged* (USA 1974) oder *Ed Gein – In the Light of the Moon* (USA 2000) fand er direkt, in *Three on a Meathook* (USA 1972), *The Texas Chainsaw Massacre* (USA 1974 im Folgenden kurz *TCM*) oder *The Silence of the Lambs* (USA 1992) indirekt Einzug in die Erzählungen. Für die 70er Jahre, deren Filme als besonders sozialkritisch gelten, war die Vorstellung vom Terror, der aus dem Zentrum der Gesellschaft hervorgeht, eine entscheidende Wende im ästhetischen und politischen Diskurs. Gespeist wurde dieser nach Alfred Hitchcocks Film vor allem durch Beiträge wie *Bonnie und Clyde* (USA 1967), der zwar die Definitionskriterien des

Genres nicht voll erfüllt, jedoch das der US-amerikanischen Kultur innewohnende Unbehagen gegenüber den eigenen sozio-pathologischen »Auswüchsen« intensiv kennzeichnet. Dieses »öffentliche Unbehagen« wurde vor allem auch durch die Hippie-Bewegung gefördert, als deren alptraumhafte Überformung die Figur des Charles Manson und der Manson-Family Ende der 60er Jahre in Erscheinung trat. Allein Manson ist in den späten 60ern die wichtigste filmische Inspirationsquelle des Genres gewesen: *Invocation of my Demon Brother* (USA 1969), *Cult of the Damned* (USA 1969), gefolgt von gut einem Dutzend Spielfilmen und Dokumentationen in den 70er Jahren, belegen dies nachdrücklich. Zusammengefasst wird der Mythos um Manson und seine Family im 1989 erschienenen *Charles Manson – Superstar*, der programmatisch die Genese der fiktiven wie realen Mörderfiguren zu Helden skizziert.

Mask & Massacre

Eine erste auffällige ikonografische Parallele zum Superhelden-Motiv findet sich in Tobe Hoopers *TCM: die Maske*. Das

Motiv, das direkt aus dem Ed-Gein-Fall übernommen wurde (im Haus Geins fand man eine Art selbstgenähten Anzug aus der Haut seiner weiblichen Opfer und Leichen, den er sich nach Berichten psychiatrischer Gutachter zur Verwandlung in eine Frau übergezogen hatte), findet seine Entsprechung in den Gesichtsmasken des Killers Leatherface. Ist es hier zwar – wie in darauf folgenden Filmen – noch nicht ganz seiner psycho-pathologischen Funktion entledigt, so erhält die Maske in *TCM* doch schon vordergründig den Charakter der Verschleierung der wahren Identität des Mörders. Nach den Angaben des Leatherface-Darstellers Gunnar Hansen verfügt die Figur über mehrere Masken mit jeweils unterschiedlicher identitätsstiftender Funktion:

»Leatherface hat drei Gesichter. Für die Szene beim Abendessen setzte er das auf, was wir das ›Pretty-Woman-Gesicht‹ nannten. [...] Der Gedanke war, daß Leatherface im Grunde das Wesen der Maske annimmt, die er gerade trägt. Was immer Leatherface für eine Persönlichkeit haben mag, es ist die der Maske, die er zufällig trägt.« (Gunnar Hansen in: Farin/Schmid, S. 151 ff.)

Daneben darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass er hinter der Maske auch sein eigenes Wesen verbirgt und so innerhalb der Diegese sein »Wiedererkennen« (etwa durch die Polizei) verhindert. Die Maske scheint eine analoge Funktion zu besitzen wie beim Superhelden: Sie trennt die private von der öffentlichen Existenz.

Die Gesichtsmaske und das charakteristische bzw. charakterisierende Outfit werden in der Folge von *TCM* zu den maßgeblichen Erkennungsmerkmalen des filmischen Serienmörders. Vor allem 1978 in John Carpenters *Halloween* und ein Jahr darauf in Sean S. Cunninghams *Friday the 13th* wird die Nichterkennbarkeit zum Erkennungssignal des Mörders: Maske und einheitliches Outfit (zunächst nur bei *Halloween*, später auch in *A Nightmare on Elm Street*) suggerieren zwar einerseits die aus den 70er Jahren übernommene Interpretation des Killers als »Jedermann«; sie stehen darüber hinaus jedoch immer häufiger als Signifikanten für die Täter. Dies offenbart sich einerseits darin, dass die Entfernung und Zerstörung der Maske in einigen Filmen den vorläufigen Tod des Serienmörders nach sich zieht. Andererseits hat die Maske als Ikon vor allem im postmodernen Serienmörder-Film ab Mitte der 80er Jahre die Macht, aus dem normalen Menschen zeitweilig den Serienmörder zu machen. In *Friday the 13th, Part V – A new beginning* (USA 1985) oder *Sleepaway Camp 3 – Unhappy Campers* (USA 1989) ist es die Maske des bekannten Mörders Jason Vorhees, welche die durch andere begangenen Morde ihm zuschreibt. Antizipiert wird diese Gleichsetzung von Maske und Mörder im 1986 erschienenen Sequel zu *TCM*: Als Leatherface einem seiner Opfer ebenfalls eine Menschenhaut-Maske

Auswahlbibliografie

- Applegate, Joseph B.: The Serienmörder as postmodern anti-hero and harbinger of apocalypse in contemporary literature and life. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms Int., 1996.
- Büsser, Martin: Lustmord – Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im zwanzigsten Jahrhundert. Mainz: Ventil, 2000.
- Clover, Carol J.: Men, Women and Chainsaws. Gender in the modern Horrorfilm. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Dirk, Rüdiger und Sowa, Claudius: Teen Scream. Titten & Terror im neuen amerikanischen Kino. Hamburg/Wien: Europa Verlag, 2000.
- Farin, Michael und Schmid Hans (Hrsg.): Ed Gein. A quiet man. München: Belleville, 1996.
- Felix, Jürgen (Hrsg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 1998.
- Fuchs, Christian: Bad Blood. An illustrated guide to Psycho Cinema, inspired by 20th century Serienmörders and murderers. London/SF: Creation Books, 2002.
- Golde, Inga: Der Blick in den Psychopathen. Struktur und Wandel im Hollywood-Psychotriller. Kiel: Ludwig, 2002.
- Juhnke, Karl: Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung. Wiesbaden: DUV, 2001.
- Lane, Brian: Chronicle of 20th Century Murder. Vol. II: 1939-1992. New York: Berkley Books, 1995.
- McCarty, John: Movie-Psychos and Madmen. Film Psychopaths from Jeekyll and Hyde to Hannibal Lecter. New York: Carol Publ., 1994.
- Meierding, Gabriele: Psychokiller. Massenmedien, Massenmörder und alltägliche Gewalt. Reinbek: Rowohlt, 1993.
- Murakami, Peter und Julia: Lexikon der Serienmörder. 450 Fallstudien einer pathologischen Tötungsart. München: Ullstein, 2001.
- Schoell, William: Stay out of the shower. 25 years of shocker films beginning with Psycho. New York: Dembner, 1985.
- Seeßlen, Georg: Thriller. Kino der Angst. Marburg: Schüren, 1996.
- Seltzer, Mark: Serienmörder. Death and Life in America's Wound Culture. London: Routledge, 1998.
- Uhlemann, Dennis: Kreatives Töten im Splatterfilm der 80er Jahre. Köln/Bonn: Teiresias, 2004.
- Westphal, Sascha und Lukas, Christian: Die Scream-Trilogie und die Geschichte des Teen-Horrorfilms. München: Heyne, 2000.

aufsetzt, kennzeichnet er ihn damit als Verbündeten. Die Selbstreflexivität des postmodernen Serienmörder-Films invertiert jedoch auch dieses Motiv, wie sich jüngst in *Halloween 8* zeigt: Ein Scherzbold, der seine Freunde mit der Maske Michael Myers' erschrecken will, steht er auf einmal dem richtigen Michael gegenüber, der sich zunächst verdutzt ins »eigene« Ponem schaut, bevor er die Anmaßung abstruft.

Maniacs for the Masses – Der Slasher-Film

Der Serialität der Filme ab 1980 (*Friday the 13th*: 10 Sequels, *Halloween*: 7 Sequels, *A Nightmare on Elm-Street*: 6 Sequels) ist der Eingang des Genres in das Zuschauer Gedächtnis zu verdanken. Doch erst die Selbstreflexivität der Filme leistete der Ironisierung Vorschub und verschaffte den Erzählungen ihre ethische Wandlung. Die stete Wiederholung von Motiven, verbunden mit Anspielungen und Zitaten sorgte schließlich für die Heroisierung des Serienmörders (Kult basiert auf Wiederholung). Seine Opfer, die seit Hitchcocks *Psycho* immer weiter aus dem Zentrum der Narration verbannt wurden, geraten durch die zunehmend sarkastischen Erzählhaltungen der Filme schließlich vollends zu marginalisierten Schießbudenfiguren. Das Publikum des so genannten Slasher-Films fiebert nun mit dem Mörder mit: Es erfreut sich geradezu an der besonderen Kreativität seiner Taten (letzthin das einzig verbliebene progressive Element der Filme), rätselt, wer dieses Mal das »final girl« wird und auf welche Weise der Killer in dieser Folge – vorläufig – besiegt wird.

Gerade in der Beziehung, die die Rezipienten der Filme zu den Mörderfiguren etablieren, wird der Heldenstatus gefestigt. Die Verhaltensweisen aller Figuren und Plotstrukturen sind derart vorhersehbar geworden, dass einzig die Konfrontationen zwischen den neuen Helden und ihren Widersachern die einzelnen Filme voneinander unterscheidet. Analog zu den Superhelden-Comics und -Filmen stehen die Serienmörder nun für ein eigenes genre-mythologisches Regelsystem, aus denen weder sie noch ihre Opfer auszubrechen vermögen. Im Slasher-Film, das ist längst eine Binsenweisheit, verkörpern sie das puritanische Regelsystem der Reagan-Ära: kein vor-ehelicher Sex, kein Alkohol, keine Drogen. Dies verdeutlicht besonders eindrucksvoll eine Szene aus *Jason X* (USA 2001), in der sich die Verfolgten einen Vorsprung vor dem Killer verschaffen, indem sie ihn in die holografische Projektion einer »typischen Situation« versetzen: Unversehens steht Jason zwei computergenerierten Teenager-Mädchen gegenüber, die ihn mit lesbischen Spielchen erfolgreich provozieren und damit förmlich zum Handeln zwingen.

Clash of the Killers

Doch selbst die autoreflexiven Strategien des Genres können nicht auf Dauer über die Einfallslosigkeit der seriellen Plots hinwegtäuschen. Seit Wes Cravens *Scream*-Trilogie (USA 1996, 1997, 2000) haben sich die Filme zwar wieder von ihrer all-wissenden und all-ahnenden Fan-Gemeinde abgelöst und das allgemeine, diesbezüglich etwas naive Kinopublikum zurückerobert. Doch damit stiegen auch die Ansprüche an Ästhetik und Plot. Diesen wurde zum Teil durch eine Rückbesinnung auf die (Film-)Geschichte der Serienmörder entsprochen: So finden nach und nach die bekanntesten Täter

der Kriminalhistorie Eingang in die mittlerweile nach ihnen benannten Filme: *Ed Gein* (USA 2000), *Ted Bundy* (USA 2002), *Dahmer* (USA 2002) und *Gacy* (USA 2003).

Damit verbunden ist ein hyperrealistisches Projekt der »Erklärung« der Taten solcher Mörder. Alle jüngeren Filme stellen Psychologisierungen ihrer Mörder-Figuren und teilweise sogar eigene Hypothesen über Tatergänge und -motive an. Durch die fortschreitende Fiktionalisierung der Kriminalhistorie lässt sich selbst aus der Sekundärliteratur zu den einzelnen Fallgeschichten zeitweilig herauslesen, dass die Filme mittlerweile wichtige Vorlagen der jeweiligen Argumentationen bilden (vgl. etwa die wissenschaftlichen Monografien von Christian Fuchs oder jüngst Inga Golde). Die Zyklizität nimmt damit jedoch noch kein Ende, wie sich in einem der jüngsten Jack-the-Ripper-Filme, *From Hell* (USA 2001), zeigt: Als Adaption eines recht gut recherchierten Comics überträgt er dessen Hypothesen nun wiederum in Filmbilder, denen er selbst zum Teil entstammt. Zahlreiche Settings des Comics sind erhaltenen Tatort-Fotografien des 19. Jahrhunderts nachgezeichnet worden. Solcherlei zirkuläre Medialisierung findet sich im postmodernen Serienmörderfilm besonders häufig.

Auf der Seite der eher fantastischen Serienmörder- und Slasher-Filme boomt gleichzeitig ein Re-Making, das die mittlerweile motivisch überholten Ästhetiken auf die Höhe der Zeit bringen soll: Eines der jüngeren Beispiele ist *The Texas Chainsaw Massacre* (USA 2003), der wohl den Beginn einer neuen Remake-Welle, die das Genre allerdings schon öfter erlebt hat, markiert. Daneben widmet sich der Slasher-Film nun auch einer Fragestellung, die ihren Ursprung in der Rezeption der Superhelden-Comics hat. Bereits 1996 hatten die Comic-Produzenten lange geführten Debatten der Fans entsprochen, als sie die Helden des Marvel- (Spiderman, Group X, ...) gegen die des DC-Universums (Superman, Batman, Green Lantern, ...) antreten ließen. Innerhalb der Fangemeinde der Slasher-Filme stand bis vor kurzem eine analoge Diskussion im Raum. Wer ist stärker/böser/hinterhältiger: Fred Krüger oder Jason Vorhees? Mit *Freddy vs. Jason* (USA 2003) ist eine erste Antwort auf diese Frage ins Kino gelangt, die das Genre mit neuen Ideen und Mythen versorgt und der Heroisierung seiner Helden weiteren Vorschub leistet. In den Gerücheküchen der Filmindustrie liest man bereits von weiteren Zusammentreffen ...

STEFAN HÖLTGEN: Jahrgang 1971, studierte zwischen 1996 und 2000 Germanistik, Philosophie, Soziologie und Medienwissenschaften in Jena. Er lebt als freier Journalist und Publizist in Bonn, wo er zum Thema »Medien-Gewalt-Diskurse im Serienmörderfilm« promoviert. Mitherausgeber und Chefredakteur der Zeitschriften *frame 25* (1999-2001) und *FLM – Texte zum Film* (seit 2001) sowie Autor für *Splanning Image* und *epd Film*. Nähere Informationen sowie ein Weblog zu den Themen Film, Medien und Kultur unter www.stefan-hoeltgen.de.