

# Einleitung

**Von Stefan Höltgen  
und Michael Wetzel**

In der ganzen Geschichte des Menschen ist kein Kapitel unterrichtender für Herz und Geist als die Annalen der Verirrungen. Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung. Wenn sich das geheime Spiel der Begehrungskraft bei dem matteren Licht gewöhnlicher Affekte versteckt, so wird es im Zustand gewaltsamer Leidenschaft desto hervorspringender, kolossalischer, lauter; der feinere Menschenforscher [...] wird manche Erfahrung aus diesem Gebiete in seine Seelenlehre herübertragen und für das sittliche Leben verarbeiten.«

So die Worte des großen Schiller, der im Verbrechen die *ultima ratio* gerade des Menschlichen erkannte, nämlich die Freiheit zur Freiheit einer selbst bestimmten Verfügung über die eigenen Kräfte. Im Ausnahmezustand der Übertretung des Gesetzes und im gesteigerten Ernstfall des Mordes als Vernichtung des Anderen, ja gar in der wiederholten Anmaßung dieses nicht anders als durch Gewalt zu rechtfertigenden Unrechts über Leben und Tod äußert sich eine ursprüngliche Kraft, die dem Subjekt im Namen der Leidenschaft eine letztlich sexuelle Souveränität verleiht. Daher bei allem Schaudern auch die stille Faszination für all die Monster, die mit Hans Mayers Sichtweise des Außenseiters doch als »Ernstfall der Humanität« zu verstehen sind. Aller Aufklärung wohnt so eine Dialektik inne, die das abscheulichste Verbrechen aus höchsten Vernunftgründen abzuleiten weiß und wie der spitzfindige Dolmance der »Philosophie im Boudoir« des Marquis de Sade noch den Mord im Einklang mit dem Naturgesetz des steten Wandels sieht: »Der Mord ist keine Vernichtung; der, der ihn begeht, wandelt nur die Formen; er gibt der Natur Elemente zurück, deren sich die Hand die-

ser kundigen Natur sogleich bedient, um andere Wesen zu bilden.«

Der Serienmörder im Auftrag des natürlichen Kreislaufes von Werden und Vergehen? Nur die Exzesse eines Autismus der Subjektivität konnten sich zu solch einer Verwechslung von individuellem Tun und allgemeinen Gesetzen versteigen. Aber was ist dann am Serienmord *ästhetisch*? So die Frage, die im Vorfeld der Tagung, deren Ergebnisse der vorliegende Sammelband vorstellt, am häufigsten gestellt wurde. Dass Verbrechen, Gewalt und Tod Gegenstände ästhetischer Betrachtung sein können, scheint für viele zunächst undenkbar. Und dennoch – so die ebenso häufig gegebene Antwort auf jene Frage – begegnen uns diese Themen (glücklicherweise) ja fast ausschließlich in ästhetisierter Form. Zu erinnern wäre hier, dass »ästhetisch« überhaupt bis ins 18. Jahrhundert hinein die Bedeutung von »sinnlich« hatte und die Wahrnehmung betraf. Das Affektive des Themas wird aber durch die Verarbeitung des Reizes oder besser Choks medial gefiltert, mit Nietzsche gesprochen unter eine Oberfläche wie hinter einen Bildschirm gebannt. Oder, um ein Luhmann-Zitat abzuwandeln: *Was wir über Serienmord wissen, wissen wir zumeist aus den Massenmedien*. Die Medialisierung dieses wie auch aller anderen Phänomene folgt ästhetischen Strategien. Sowohl Informationen wie Nachrichten, Fallhistorien oder Dokumentationen aktueller Fälle als auch Fiktionalisierungen in der Kriminalliteratur, im Film und den darstellenden und bildenden Künsten bedienen sich solcher Strategien, um das kriminalistische Phänomen für die Rezeption durch die Massen aufzubereiten.

Diese Erkenntnis erscheint zunächst trivial, birgt jedoch vor einem diskursanalytischen und medien-konstruktivistischen Hintergrund betrachtet, vielfältige Möglichkeiten zur Auseinandersetzung. Zunächst lässt sich feststellen, dass dieses mediatisierte Wissen über Serienmord häufig das einzige Zeugnis ist, auf was wir noch zurückgreifen können, wenn die Fälle schon längere Zeit zurückliegen und in die Annalen der Kriminalgeschichtsschreibung eingegangen sind. Markante Beispiele hierfür sind die heute immer noch populären Fälle der Serienmörder Jack the Ripper, Fritz Haarmann oder Peter Kürten, die bis an den Anfang des letzten bzw. das

Ende des vorletzten Jahrhunderts zurückreichen. Schon die Quellenstudie zu diesen drei Fällen und allein beschränkt auf dokumentarische Medien ist angesichts der Fülle an Material kaum zu leisten. Überdies fließen Meinungen, Interpretationen und sich dabei ständig reproduzierende und erweiternde Fehler in die Beiträge ein. So erscheint es lohnenswerter, den Hintergrund der Medienentstehung zu klären, als sich vermeintlich mit dem *Fall selbst* zu befassen. Was wir heute, vor zehn Jahren oder noch früher über Jack the Ripper schreiben, so könnte man formulieren, sagt mehr über uns und die Zeit in der wir dies geschrieben haben, als über das irgendwie historisch unterstellte Subjekt mit dem zudem erst nachträglich verliehenen Namen Jack the Ripper.

*Was wir über Serienmord wissen, das wissen wir zumeist aus den Medien* – das meint auch: Unser Wissen über Serienmord ist ein durch Medien konstruiertes. Die Genese von Textsorten-Regeln, etwa beim Entwerfen eines Kriminalroman-Plots, oder Genre-Regeln, beim Entwickeln seines Serienmörderfilm-Drehbuchs, bildet ein über die Jahrzehnte gewachsenes Gerüst, über das sich die einzelnen Fall-Narrationen spannen. Allein die Tatsache, dass Mediatisierung auch *Vergegenständlichung* beinhaltet, dass Bücher *beschreiben* und Filme *zeigen*, was sich oft ohne Zeugen im Verborgenen abgespielt hat, forciert diesen Prozess. Zu zeigen ist dies abermals am Jack-the-Ripper-Fall: Wenn wir uns eine Vorstellung vom Londoner East End des Jahres 1888 – der Wirkstätte des Serienmörders – machen wollen, dann kann es sein, dass dabei die überall durchs Internet kursierenden Fotos, die in den Comics von Alan Moore nachgezeichnet und in Filme wie *FROM HELL* (2001; R: Albert & Allen Hughes) wieder ins filmisch-fotografische Bild rückübersetzt wurden, vor unserem geistigen Auge auftauchen. Welches dieser Bilder vertritt aber nun den Anspruch größtmöglicher *Authentizität*? Das körnige, kaum noch zu erkennende Schwarzweiß-Foto oder das audiovisuelle Bewegungsbild des Films? Ist es das, was »am nächsten« an der Fallgeschichte ist oder das, was die meisten Affekte im Betrachter auslöst? Kaum mehr in Erinnerung ist die etymologische Bedeutung der dabei beschworenen Authentizität, die ursprünglich ein »von ei-

gener Hand Gemachtes« bezeichnet und auf die Spur des Täters verweist. Und mit dieser Spurensicherung soll der Thrill-Effekt, die *Angstlust* beim Leser oder Zuschauer geweckt werden, der eine scheinbare Präsenz des Subjekts als Ursache des Verbrechens schauernd empfinden will. Die Dimension des *Ästhetischen* berührt so im doppelten Sinne des Wortes die Frage der Verantwortung, der Suche nach dem abwesenden Autor des ungeheuerlichen Werkes, das aus der kriminellen Natur seines Urhebers erklärt werden soll. Im Französischen ist diese Doppeldeutigkeit des Begriffs Autor noch lebendig, insofern der Täter auch als »auteur d'une crime« bezeichnet wird. Aber wie in der Literatur oder im Film ist alles, was über diesen »Schöpfer« des Ungeheuerlichen gewusst werden kann, nur in den medialen Spuren seiner Taten als Entäußerungen einer so auch wieder generalisierbaren »Logik der Übertretung« (Georges Bataille) als prinzipieller Tabuverletzung lesbar. Im Medium des Entsetzens fühlt auch jeder sich rezeptiv in die Rolle des Täters versetzt und genießt im umgekehrten Sinne eines Ernstfalls der Humanität die Abgründe seiner eigenen Existenz.

Die Aufarbeitung der Kulturgeschichte des Serienmordes durch die Medien und durch die Wissenschaften ist also nicht nur hochproduktiv, sondern liefert auch einen perspektiv- und facettenreichen Zugang zu dieser Geschichte und seinen einzelnen *Historem*. Sie aufzubereiten, das heißt, sich abermals mit den Fakten, den Fiktionen und den daraus wieder entstandenen Paratexten zu beschäftigen, war Gegenstand einer 2009 an der Universität Bonn entstandenen Dissertation.<sup>1</sup> Der Autor und Mitherausgeber dieses Sammelbandes, Stefan Höltgen, hat sich darin zentral mit der filmisch-fiktionalen Darstellung des Serienmordes beschäftigt und Spielfilme vom Kino der Weimarer Republik (Paul Lenis *DAS WACHSFIGURENKABINETT*; 1924) bis hin zu internationalen Produktionen der jüngeren Vergangenheit (der aktuellste in der Dissertation untersuchte Film ist *THE LAST HORROR MOVIE*; 2003; R: Julian Richards) detailliert untersucht. Die Fokuse richteten sich dabei neben den Filmen auf die Analyse der Paratexte, vor allem Filmkritiken, Produktionsnotizen, Zensurgutachten, akademische Abhandlungen usw.

Während der Arbeit an der Dissertation haben sich vielfältige Kontakte zu Wissenschaftlern der verschiedensten Disziplinen ergeben. Die Bandbreite reicht von Juristen, Kriminalisten und Kriminologen über Psychologen und Soziologen, Kunst- und Kulturhistoriker, Medien-, Film- und Fernsehwissenschaftler, bis hin zu Literaturwissenschaftlern – die Arbeit entstand an einem literaturwissenschaftlichen Institut. Die Tatsache, dass all diese Disziplinen sich mit demselben Gegenstand befassen und jeweils unterschiedliche Perspektiven auf das Thema »Ästhetisierung des Serienmordes« haben, war der erste Anreiz dazu, die Kontakte dazu zu nutzen, möglichst viele Disziplinen an einen Tisch bzw. zu einer Tagung zu bekommen und so eine im besten (pluralsten) Sinne *kulturwissenschaftliche* Annäherung an das Phänomen Serienmord zu versuchen. So fand am 19. April 2008 im Hauptgebäude der Universität Bonn die Kurz-Tagung »Serienmord als ästhetisches Phänomen« statt, an der sich fünf Wissenschaftler und ein Künstler beteiligten. Da von vornherein geplant war, dieses kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung in Form eines Sammelbandes auszuweiten, wurden weitere Beiträger für die vorliegende Publikation eingeladen, die sich mit Themen, die auf der Tagung leider nicht oder nur am Rande angesprochen werden konnte, beschäftigen.

Kultur/Literatur/Sichtung: Insgesamt repräsentiert der vorliegende Band also einen methodisch möglichst breiten und disziplinär vielfältigen Zugang zum Thema Serienmord mit einem Schwerpunkt auf der fiktionalen Serienmordliteratur und dem Serienmörderfilm – den wohl produktivsten ästhetischen Verarbeitungen dieses Verbrechenstypus. Michael Wetzel untersucht im ersten Text des Bandes den Nexus zwischen Kriminalität und Autorschaft. Ausgehend von einer Definition des Akronymes M.O.R.D. als *Moral Order Regular Destruction* zeichnet er die Umrisse einer Kulturgeschichte des Regelbruchs in seinem gleichermaßen destruktiven wie konstruktiven Potenzial. Von den homerischen Epen über die Bibel bis hin zu Marquis de Sade und Jürgen Bartsch stellt M.O.R.D. den Motor dar, der Kultur und Wissenschaften antreibt. Joachim Linder betrachtet die Verbindung zwischen Kriminalistik und Literatur am Beispiel

der populären Kriminalromane *Tannöd* (2006) und *Kalteis* (2007) der Regensburger Autorin Andrea Maria Schenkel. In ihnen wird Linder zufolge klar, dass Darstellungen des Verbrechens nicht entweder im faktischen oder im fiktionalen Bereich operieren, sondern stets auf der Grenze zwischen Faktizität und Fiktionalität; die Zurechnungen zum einen oder anderen Bereich sind einzig den Genre- bzw. den Formatkonventionen geschuldet. Manfred Riepe, der sich bereits ausführlich mit den struktural-psychoanalytischen Implikationen des Horrorfilms (am Beispiel David Cronenbergs) beschäftigt hat, nimmt sich in seinem Beitrag die Blickstrukturen des frühen modernen Serienmörderfilms PEEPING TOM (Augen der Angst; 1960; R: Michael Powell) vor, um an ihnen den Mehrwert psychoanalytischer Filmwissenschaft nach Lacan zu erörtern. Ausgehend von der in den gendertheoretischen Filmwissenschaften konstatierten Phallizität des Blicks versucht Riepe herauszufinden, worin die enorme Attraktivität von PEEPING TOM gerade für die akademische Rezeption liegt.

Männer/Täter/Opfer: Michaela Wünsch untersucht in ihrem Essay das Phänomen W/weißer Männlichkeit im seit den späten 1970er Jahren populären *Slasherfilm* – einer Variante des Serienmörderfilms. Sie wendet die Kombination aus Gender-Theorie und Whiteness-Studies erstmals auf ein Gebiet an, in dem sich diese Phänomene nur symbolisch kodifiziert niederschlagen, jedoch in ihrer Struktur die heteronormative Kultur, der sie entstammen, nachzeichnen. Marcus Stiglegger, greift das Thema Michaela Wünsch wieder auf, wenn er den (zumeist männlichen) Serienmörder als »dunklen Souverän« charakterisiert. Dieser stehe seit Beginn der Filmgeschichte für eine Verkörperung des Bösen mit all ihren ambivalenten Aspekten: Verführungskraft und Amoralität. In dieser Potenz sei er auch als Kinoheld zu sehen: Eine Verführung durch das »Böse« oder den Bösen ist in diesem Sinne also zugleich die Verführung zum »Bösen« – die Verführung zur Umwertung der moralischen Werte, die Einleitung zur Identifikation mit dem Bösen. Dass dieses Kinobild des Serienmörders stark von der außerfilmischen Wirklichkeit des Serienmordes abweicht, darauf weist der Kriminalist Stephan Harbort hin: Serienmörder sind nicht die genialischen, verfüh-

erischen Wesen, als die sie die Kulturproduktion definiert. Sie sind zumeist gequälte Seelen, die einem unbeherrschbaren, inneren Zwang folgen, der sie zu den Taten treibt. In einer seiner Monografien untersucht er die Frage, wie man zum Opfer dieser Mörder wird und liefert in seinem Beitrag eine schon beinahe drehbuchreife Kurz-Anleitung dazu, wie man einem Serienmörder entkommt.

Fernsehen/Popmusik/Bibliothek: Hendrik Seither unternimmt eine fernsehwissenschaftliche Analyse der Serienmörder-Serie *Dexter* (USA 2006ff.), die seit kurzem auch im deutschen Fernsehen für Aufmerksamkeit sorgt. Der Autor stellt in seinem Beitrag die Strukturähnlichkeit des (fiktionalen) Tattypus und des Serienfernseh-Formates heraus und untersucht hierzu detailliert die sich in jeder Folge (man könnte beinahe sagen: zwanghaft) wiederholende Einleitungssequenz. »Psycho Killer – Qu'est-ce que c'est?« sang die Band Talking Heads im Jahre 1978. Sie waren weder die ersten noch die einzigen, die den Serienmörder zum Liedmotiv erhoben. Der Mainzer Medienwissenschaftler Ivo Ritzer stellt in seinem Beitrag einige Songs der Popmusik-Geschichte vor und analysiert die Text-Musik-Synthese vor dem Hintergrund des Sujets: In den Songs findet sich eine Lust auf Abweichung und Überschreitung von (künstlerischen) Grenzen – abermals eine Homologie zwischen Ästhetik und Tattypus. Das Prinzip von Ordnung und Sammlung bildet eine Agenda der Serie. Arno Meteling hat es sich am Beispiel von David Finchers Serienmörderfilm *SE7EN* (Sieben; 1995) zur Aufgabe gemacht, die Figuren des Täters und des Ermittlers als Konkretisierungen der Archiv-Metapher zu lesen. Lesen bildet in *SE7EN* dabei die zentrale Zugangsweise zum Archiv und kennzeichnet den »alteuropäischen« *modus operandi* von Serienmörder und Profiler.

Action/Comedy/Zensur: Oliver Nödings Beitrag ist der Tatsache verpflichtet, dass der Serienmörderfilm nie ein eigenständiges Filmgenre gebildet hat, sondern sich stets als Motivkomplex durch unterschiedliche Genres zog. Am Beispiel des Actionfilms der 1980er Jahre zeigt er, wie sich Pro- und Antagonisten-Konstellationen auf Basis der Serienmörder-Figur entwickeln lassen. Die von ihm untersuchten Action-Filme, denen von der zeitgenössischen Kritik häufig Eindimensionalität vorgeworfen wurde, of-

fenbaren gerade in dieser Figurenkonstellation aber auch ein schon beinahe mentalitätsgeschichtliches Bild der *Eighties*. Ob Serienmord nicht nur ästhetisch, sondern darüber hinaus auch noch komisch sein kann – dieser Frage widmet sich der Medien-Ethiker Christian Hoffstadt. In seinem Beitrag greift er sich eine Handvoll Film-Persiflagen, aber auch auf den ersten Blick ernste Serienmörderfilme heraus und stellt die Frage, ob Serienmord denn überhaupt komisch sein *darf*? Gerade vor dem Hintergrund der sich zyklisch wiederholenden Medien-Gewalt-Debatte bildet der Standpunkt des Autors, die *comic relief* ästhetisierter Gewalt angesichts realer Grausamkeiten als kulturelle Verarbeitungsleistung zu lesen, einen Ansatz, die Fakultätsgrenzen von Geistes- und Sozialwissenschaften auf Basis einer ästhetischen Debatte zu überwinden. Der Kunsthistoriker und Soziologe Roland Seim hat diesen Übertritt bereits mehrfach getan und gilt als einer der maßgeblichen deutschen Zensurhistoriker des Films. In seinem Beitrag skizziert er die Zensurgeschichte eines der bekanntesten und filmhistorisch einflussreichsten Serienmörderfilme, *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (Blutgericht in Texas; 1974; R: Tobe Hooper), stellt die Geschichte und Struktur bundesdeutscher Zensurinstitutionen vor und relativiert durch seine kunstgeschichtliche ›long range‹-Perspektive die jeweiligen zensorischen Bestrebungen als Ausdruck temporärer und unbewusster kultureller Ängste. Auch in Stefan Höltgens Schlussbeitrag geht es um die Zensur von Serienmord-Ästhetisierungen – allerdings im noch recht jungen Medium *Videospiel*. Zu den ›Killer-Spielen‹, wie Höltgen Spiele mit Serienmord-Motiven mit augenzwinkerndem Verweis auf die ›Killerspiele-Debatte‹ nennt, existiert noch keine systematische Auseinandersetzung. Daher stellt der Autor diese Spiele zunächst in einer Chronologie vor, bevor er die Rhetorik bei der Verbotspraxis deutscher Amtsgerichte, in denen sich vor allem eine Angst gegenüber dem neuen, interaktiven Medium Videospiel ausdrückt, untersucht.

Die Tägung und der daraus entstandene Sammelband wären ohne die Hilfe zahlreicher Freunde und Förderer nicht möglich gewesen. Unser Dank gilt zunächst dem *Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft* der

*Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn*, namentlich dem Kustos Prof. Dr. Rainer Kolk und dem damaligen Institutsdirektor Prof. Dr. Helmut Schneider, in deren Räumen und mit deren organisatorischer Unterstützung die Tagung durchgeführt werden konnte. Den studentischen Hilfskräften Julia Brommer, Felix Zimmer, Pascal Küpper sowie der damaligen Sekretärin Michael Wetzels, Beate Bongart, die grundlegende organisatorische Arbeiten übernommen haben, sei an dieser Stelle ebenso gedankt. Für die Finanzierung der Tagung sowie des Sammelbandes danken wir überdies der *Fritz-*

*Thyssen-Stiftung*, für die Möglichkeit zur Publikation dem Bertz+Fischer Verlag. Miriam-Maleika Höltgen, die für die Redaktion dieses Bandes die Verantwortung übernommen hat, sich aber auch schon bei der Tagung tatkräftig eingebracht hatte, gilt unser besonderer Dank.

*Bonn & Berlin im Frühjahr 2010*

## Anmerkungen

- 1 Stefan Höltgen (2010): *Schnittstellen. Serienmord im Film*. Marburg: Schüren.