

# Killer-Kulturen im Vergleich

Stefan Höltgen 26.07.2005

## ***Tradition und Fortschritt im deutschen Serienmörderkino***

**Was zeichnet einen Serienmörderfilm wie Christian Alvarts "Antikörper" (vgl. [Deutschland, Deine Mörder](#) (1)) im Vergleich zu seinem amerikanischen Vor- und Nebenbildern aus? Gibt es eine Tradition deutscher Serienmörderfilme? Von den Anfängen des Motivs in den 20er Jahren lässt sich eine Spur bis in die Gegenwart verfolgen, die die einzelnen Werke deutlich als Spiegel ihrer Entstehungszeit markiert.**

Obwohl der Serienmörderfilm selbst kein eigenes Genre bildet, sondern vielmehr eine Motivgeschichte innerhalb verschiedener Genres (Krimi, Thriller, Horrorfilm, ...), hat sich über die Jahrzehnte hinweg doch ein festes Regelwerk entwickelt, nach dem diese Form pathologischer Kriminalität filmisch inszeniert wird. Diese Regeln orientieren sich weniger an der Realität, als an filmischen Strukturen und Motiven, die sich im Laufe der Zeit im "Kino der Killer" durchgesetzt haben und die mit jedem neuen Beitrag ergänzt, relativiert oder verworfen werden. Erscheint ein neuer Serienmörderfilm, wird er oft ins Verhältnis zu seinen Vorläufern gesetzt: Auf welche Art er sich zur Motiv-Tradition affirmativ oder kritisch verhält, entscheidet neben den filmästhetischen Faktoren darüber, ob er ein Erfolg ist oder scheitert.

### Serielle Parallelen

Das jüngste Beispiel des deutschen Serienmörderfilms, Christian Alvarts "Antikörper" (2005), versucht sich bereits zu Beginn durch einen Off-Kommentar des Filmkillers Gabriel Engel mit der Kriminalgeschichte in Vergleich zu setzen: Der Täter moniert, dass "erfolgreiche" Serienmörder wie der 300-fache Mörder Pedro Alondo López im Gegensatz zum "nur" fünffachen Prostituierten-Mörder "Jack the Ripper" oder dem selbst untätig gebliebenen Charles Manson völlig unbekannt geblieben sind. Diese für das amerikanische Serienmörderkino typische authentische Spur und das Thema der "Hitliste" verfolgt der Film jedoch nicht weiter, sondern stellt sich in die Filmgeschichte und Tradition des deutschen Serienmörderfilms.

Diese äußerst reichhaltige Tradition setzt bereits 1924 ein: In diesem Jahr drehte Paul Leni "Das Wachsfigurenkabinett" - einen Episodenfilm, dessen letzte Geschichte von "Spring Heel Jack" (die Zensur edierte den Namen "Jack the Rippers") handelt. Die nur wenige Minuten lange Sequenz spielt während eines Traumes des Protagonisten und ist in einem expressionistischen Setting angesiedelt. Täter-Figur, Erzählhaltung und Kulisse geben hier bereits die Richtung vor, die deutsche Beiträge zum Thema noch bis heute verfolgen: Im Zentrum der Filme geht es eigentlich nie um den Täter, seine Taten oder seine Opfer. Vielmehr bilden die Filme eine "Ideologie" ab, die Siegfried Kracauer für den gesamten Film der Weimarer Republik annimmt:

Die Filme eines Volkes spiegeln seine Denkart unmittelbarer wider als andere Ausdrucksmittel [...] Filme sind ein Spiegelbild nicht so sehr von ausgesprochenen

Überzeugungen und Glaubenssätzen als von bestimmten seelischen Veranlagungen - jenen Tiefenschichten einer Kollektivgesinnung, die mehr oder minder unterhalb der Bewußtseinsschwelle liegen. Siegfried Kracauer: Von Caligari bis Hitler

Diese als "Spiegelhypothese" in die Theorie eingegangene Erkenntnis lässt sich für den deutschen Serienmörderfilm durch die ganze Filmgeschichte verfolgen. Schon im darauf folgenden Beitrag, Pabsts "Die Büchse der Pandora" von 1929, hat "Jack the Ripper" seinen zweiten Auftritt: Er ist es, der als pathologisches Sexmonster jener Femme fatale, der "Männer mordenden" Lulu, entgegen gestellt wird und diese schließlich umbringt. Der Ripper wird von Pabst (und zuvor von Wedekind im zugrunde liegenden Drama) als eine "Figur des Ausgleichs" entworfen - allein seine mörderische Sexualität kann die Lulus neutralisieren.

Nur zwei Jahre später lässt Fritz Lang in "M - Eine Stadt sucht einen Mörder" (1931) eine fikionalisierte Version des seinerzeit berühmten Serienmörders Peter Kürten die Leinwand betreten. Und auch Langs erster Tonfilm ist weniger ein "Killermovie" als eine "Krankheitsgeschichte des Großstadtmenschen", wenn man sich einmal den Schlussmonolog des Filmmörders anhört. Der von Peter Lorre gespielte Killer steht geradezu für das entwurzelte, anonyme und gehetzte "Wesen" des Großstädtlers, das seit Ende des 19. Jahrhunderts die europäischen Metropolen bevölkert. Dass er kleine Mädchen ermordet scheint nur eine besonders krasse Versinnbildlichung seiner Misere.

Die Exilfilme von Fritz Lang ("While the City Sleeps", 1956), Robert Siodmak ("Pièges", 1939, "The Phantom Lady", 1944 und "The Spiral Staircase", 1946) oder Detlef Sierck (der in den USA als Douglas Sirk 1947 mit "Lured" ein Remake von "Pièges" drehte), und die Nachkriegsfilme von Robert Siodmak ("Nachts wenn der Teufel kam", 1957) oder Ladislao Vajda ("Es geschah am helllichten Tag", 1958) nutzen das Serienmörder-Motiv stets als Mittel zur Veranschaulichung ideologischer, sozialer oder sogar medienkritischer Positionen, die zurzeit der Produktion den Zeitgeist widerspiegeln.

So gibt es bei Siodmak pointierte Auseinandersetzungen mit dem Nationalsozialismus - nicht nur in seinem 1957er Film über Bruno Lüdke, sondern bereits 1939 in "The Spiral Staircase", der das Motiv seines Täters als Rassen-Eugenik entlarvt: Dieser tötet nur "missgestaltete Frauen", um sie an der Fortpflanzung zu hindern, wie er im Finale gesteht. Fritz Lang, der mit der SA in Konflikt geriet, weil er seinem "M" mit dem mehrdeutigen Produktionstitel "Mörder sind unter uns" versah, nimmt in seinen beiden Serienmörderfilmen die Frage der (Mit-)Schuld der Medien ins Visier: In "M" wie in "While the City Sleeps" dienen Medien, wie Zeitung und Fernsehen, den Mördern zur öffentlichen Selbstüberhöhung und werden gezielt zur Hysterisierung der Bevölkerung eingesetzt, einzig um Auflagen, Reichweiten und Gewinne zu steigern.

## Serial Killer - Super Hero

Ab den 1960er Jahren wird es hierzulande etwas stiller um den Kino-Killer, was vielleicht mit der NS-Aufarbeitung zu tun hat, die nun "beim Namen genannt" seltener filmisch metaphorisiert wird. Zwar liefert die bundesdeutsche Nachkriegs-Kriminalgeschichte genügend authentische Fälle, diese werden jedoch kaum verfilmt. Der um 1920 in Hannover umtriebiger gewesen Fritz Haarmann schafft es in zwei deutschen Produktionen ("Die Zärtlichkeit der Wölfe", 1973 und "Der Totmacher", 1995) auf die Leinwand. Doch das Gros der Produktionen über Serienmord kommt nun aus dem Ausland - zumeist aus den USA.

Dort hatte der Exil-Ungar Edward Dmytryk 1952 mit "The Sniper" einen seiner Zeit weit voraus weisenden Film veröffentlicht. In diesem finden sich bereits jene Strategien und Motive, die für den US-amerikanischen Serienmörderfilm in den darauf folgenden Jahrzehnten typisch werden: Die Psychologisierung des Täters zur Erklärung seines Tatmotivs und die Beeinflussung von Nachahmungstätern durch das "Vorbild" des Serienmörders. Das bis heute sehr einflussreichste Motiv der Mutter-Sohn-Geschichte (also des Ödipusdramas) und die krankhafte Sexualität des Täters hatten die europäischen Exil-Regisseure nach Amerika mitgebracht und damit den "verstehenden Serienmörderfilmen" Argumente und intellektuelle Strategien verschafft.

Der 1957 in Wisconsin aufgegriffene Serientäter Edward Gein geriet schließlich zur Initialfigur einer Flut von Filmen, an deren Anfang Alfred Hitchcocks "Psycho" (1960) stand und deren Tradition ganz eigene, vom deutschen und europäischen Serienmörderfilm unabhängige Regeln festigte und exportierte. In den späten 1970er Jahren spaltete sich vom Serienmörderfilm ein "echtes" Genre ab, das den Täter wie im Comic überzeichnete und feste Regeln einführte, die sich von den eher realitätsnahen Serienmörderfilmen zuvor stark unterschieden: Der Slasherfilm.

Seine Geschichte beginnt mit John Carpenters "Halloween" (1978), hat ihren ersten Höhepunkt in den 1980er Jahren (mit mehreren Slasher-Serien), ihren zweiten 1996 mit Wes Cravens "Scream" und dümpelt seither durch das "Jugendkino". Das etwas ernstere Serienmördermotiv indes geriet Ende der 1980er bis Mitte der 1990er Jahre zum wahren Kassenschlager und hielt spätestens mit dem "Oscar"-prämierten "The Silence of the Lambs" (1990) von Jonathan Demme Einzug in das seriöse Kino.

### Anspielung und Zitat

Diese zwei Entwicklungslinien (die natürlich nie rein und voneinander unbeeinflusst verlaufen sind) bilden die historische und motivische Basis für den neuen deutschen Serienmörderfilm, der mit Robert Schwentkes "Tatoo" (2002) begann und zu dem auch "Antikörper" zählt. Ein Blick in Plot und auf die Machart von Alvaris Film offenbart die Spuren beider Traditionen. Weit über eine reine Anspielung hinaus integriert er erfolgreiche Konzepte des US-amerikanischen Serienmörderfilms in "Antikörper". Das beginnt ganz harmlos beim "Überfall" des Polizei-Rollkommandos im Berliner Mietshaus, in dem Gabriel Engel lebt und das in seiner Art der Inszenierung stark US-Polizeifilmen ähnelt. Auffälliger ist schon, wie Alvaris seine Figuren einander gegenüberstellt.

Das Zusammentreffen des Killers und des Polizisten vom Lande im Hochsicherheitstrakt "erinnert" von seiner Darstellung und seinem Plot so sehr an "The Silence of the Lambs", dass das Drehbuch dem Polizisten sogar die Worte "Sie halten sich wohl für Hannibal Lecter" in den Mund legt.

Hinsichtlich der deutschen Tradition einer Metaphorisierung des Serienmords inszeniert Alvaris eine Geschichte, die mit einem überdeutlichen katholischen "Sub"-Text hausieren geht. Der Name des (gefallenen) Gabriel Engel deutet dies bereits zu Beginn von "Antikörper" an ... der Rest des Films führt es mehr als offensichtlich aus: Da werden bei zahlreichen Gelegenheiten Kreuzfixe ins Bild gerückt (selbst auf einer Scheune fehlen Dachziegel in Kreuz-Form!), Gottesdienste in der Dorfkirche inszeniert und gegen Ende des Films wird schließlich der gesamte Plot mit einer (für diesem Zusammenhang auch noch falsch

gewählten!) Geschichte aus dem alten Testament überkreuzt, die in Form eines Off-Kommentars die Handlungen Martens "interpretiert".

Schnell wird hier klar, dass Alvarth eine Geschichte vom Glauben und Zweifeln an höheren Werten zu inszenieren versucht, wobei er seine Rollen klar verteilt: Der mit sich hadernde Martens findet sich zahlreichen Versuchungen ausgesetzt (wiederum, wie in Langs "M" denen der Großstadt). Der Mörder indes tritt als der advocatus diaboli auf. Ob Alvarth mit diesem Sünde-Vergebungs-Konflikt allerdings - wie Kracauer es beschrieb - die derzeitige "Denkart" widerspiegelt, darf angesichts der zunehmenden Bedeutungslosigkeit von Kirche und Glauben in den westlichen Gesellschaften bezweifelt werden. Hier war wohl eher der Wunsch der Vater des Serienmörderfilms.

Neben einer Spiegelung des Motivs "am Himmel", mit dem die Frage aufgeworfen wird, wie das Böse tickt und das Gute daran verzweifelt, greift "Antikörper" auch ein medizinisches Sujet auf, das schon bei Douglas Sirk als Eugenik vertreten war, und modifiziert es zu einem "immunologischen": Das Böse sei eine Krankheit, die das Gute infiziere, behauptet der Film. Die Impfung dagegen - mithin der "Antikörper" - ist der christliche Glaube, den Martens, seine Familie, ja sein ganzes Dorf praktiziert.

Ist das der neue Serienmörderfilm?

Alvarths "Antikörper" ist, obwohl er streckenweise sehr "amerikanisch" aussieht ein Serienmörderfilm in deutscher Tradition. Die Metaphorik, die - und das unterscheidet ihn von David Finchers thematisch recht ähnlichen "Se7en" (USA 1995) - deutlich politische Züge trägt, kennzeichnet ihn vor allem. Ob sich mit dem Thema eine neue Tendenz anschiebt, lässt sich noch nicht entscheiden - dazu ist das Serienmördermotiv in den letzten Jahren zu selten als konzentrierter Filmstoff im Kino präsent gewesen.

Es würde jedoch kaum wundern, wenn ein kulturpolitisch-konservativer Backlash, wie er nach der anstehenden Bundestagswahl zu erwarten ist, auch vor dem Stoff-Fundus des Kinos nicht Halt machen würde. Die öffentlichen Filmförderungsanstalten finanzieren Filmprojekte ja vor allem auf Basis von Drehbüchern. Alvarths "Antikörper" wurde unter anderem von der Filmförderungsanstalt des Bundes (FFA) gefördert.

## Links

(1) <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/20/20482/1.html>

**Telepolis** Artikel-URL: <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/20/20317/1.html>