



STEFAN HÖLTGEN

SCHNITTSTELLEN



SERIENMORD IM FILM

SCHÜREN

Stefan Höltgen
Schnittstellen – Serienmord im Film

Meinem Vater
Rolf Höltgen
1935–1989

Stefan Höltgen – Dr. phil. (Jahrgang 1971) studierte zwischen 1996 und 2000 Germanistik, Philosophie, Soziologie und Medienwissenschaften an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. 2009 promoviert er mit einer Dissertation über «Medien- und Gewaltdiskurse im authentischen Serienmörderfilm» an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität in Bonn. Seit 2009 lebt und arbeitet er in Berlin als freier Journalist und Publizist. Neben Buchpublikationen und Herausgeberschaften schreibt er regelmäßig Kritiken, Rezensionen und Artikel für Magazine und Zeitschriften wie *epd Film*, *Der Schnitt*, *telepolis*, *IASL* u. a. Seit 2001 gibt er das Magazin *FLM – Texte zum Film* heraus und betreibt seit 2003 das kulturwissenschaftliche Internetforum *filmforen.de*.

Stefan Höltgen

Schnittstellen

Serienmord im Film

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
Print © Schüren 2010
eBook © Schüren 2015
Alle Rechte vorbehalten
Korrektorat: Miriam-Maleika Höltgen
Gestaltung: Erik Schüßler

Umschlag: Wolfgang Diemer, Köln, unter Verwendung eines Fotos aus ANGST
(Regie: Gerald Kargl; © Gerald Kargl, Wien)

Druck: Majuskel Medienproduktion, Wetzlar

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-89472-555-6

eBook-ISBN 978-3-7410-0021-8

Inhalt

1. Einleitung	9
1.1 Einführung	9
1.2 Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit	11
1.2.1 Mord, Serienmord und Serienmörderfilm	11
1.2.2 Aufbau der Arbeit und Abgrenzung	14
1.3 Danksagung	16
2. Authentizität als Ästhetik der Konstruktion	17
2.1 Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft	18
2.1.1 Die Authentizitätsdiskussion in der Dokumentarfilm-Theorie	20
2.1.2 Die Authentizitätsdiskussion zu Doku-Fiktionen	24
2.1.3 Die Authentizitätsdiskussion zum True-Crime- und Serienmörderfilm	29
2.2 Authentizität im Serienmörderfilm	30
2.2.1 Authentisierung durch Historisierung	30
2.2.2 Authentisierung durch Ontologisierung	34
2.2.3 Authentisierung durch Somatisierung	41
3. Motiv- und Diskursgeschichte des authentischen Serienmörderfilms	53
3.1 Die frühe Phase: Die nahen Ereignisse (1895–1945)	58
3.1.1 Mediensprung: DAS WACHSFIGURENKABINETT (D 1924, Paul Leni)	59
3.1.2 Ton-Not: THE LODGER (GB 1927, Alfred Hitchcock)	62
3.1.3 Topoi: DIE BÜCHSE DER PANDORA (D 1929, G. W. Pabst)	66
3.1.4 Konjunkturausnutzung: M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (D 1931, Fritz Lang)	70
3.1.5 Killer in Color: DOCTOR X (USA 1932, Michael Curtiz)	76
3.1.6 Copycat: SUPERNATURAL (USA 1933, Victor Halperin)	81
3.1.7 Erwartungserwartung: PIÈGES (F 1939, Robert Siodmak)	84
3.1.8 Jedermänner: L'ASSASSIN HABITE AU 21 (F 1939, Henri-Georges Clouzot)	91
3.1.9 Mercy-Killing: ARSENIC AND OLD LACE (USA 1944)	95
3.2 Die klassische Phase: Exil und Politik (1945–1959)	99
3.2.1 Mutter/Blick: THE SPIRAL STAIRCASE (USA 1947, Robert Siodmak)	100
3.2.2 Remade: LURED (USA 1947, Douglas Sirk)	107

Inhalt

3.2.3	Massenmord/Serienmord: MONSIEUR VERDOUX (USA 1947, Charles Chaplin)	110
3.2.4	Gesinnungswandel: THE SNIPER (USA 1952, Edward Dmytryk)	116
3.2.5	Transzendenz und Emergenz: HOUSE OF WAX (USA 1953, André de Toth)	122
3.2.6	Narration und Identität: ENSAYO DE UN CRIMEN (MEX 1955, Luis Buñuel)	128
3.2.7	Medienschuld: WHILE THE CITY SLEEPS (USA 1956, Fritz Lang)	135
3.2.8	Im Namen des Täters: NACHTS WENN DER TEUFEL KAM (D 1957, Robert Siodmak)	144
3.2.9	Moral und Pädagogik: ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG (D 1958, Ladislao Vajda)	150
3.3	Die moderne Phase: Schock und Gewalt (1960–1989)	160
3.3.1	Zuschauerkontrolle: PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock)	162
3.3.2	Ent-Täuschungen: PEEPING TOM (USA 1960, Michael Powell)	174
3.3.3	Körper-Funktionen: BLOOD FEAST (USA 1963, Herschel Gordon Lewis)	183
3.3.4	Zitat oder Imitation? LE VAMPIRE DE DUSSELDORF (F/I/E 1965, Robert Hossein)	192
3.3.5	Analytische Perspektiven: THE BOSTON STRANGLER (USA 1968, Richard Fleischer)	197
3.3.6	Schwarzer Humor und Misogynie: FRENZY (GB 1973, Alfred Hitchcock)	206
3.3.7	Doku-Fiktion: DERANGED (USA 1974, Jeff Gillen und Alan Ormsby)	212
3.3.8	Zeichen und Wunden: THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974, Tobe Hooper)	220
3.3.9	Annäherung und Entfernung: ANGST (Österreich 1983, Gerald Kargl)	230
3.3.10	Porträt eines Serienmörders: HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (USA 1986, John McNaughton)	242
3.4	Die postmoderne Phase: Grenzüberschreitung (1990–2004)	253
3.4.1	Unendliche Lesbarkeit: THE SILENCE OF THE LAMBS (USA 1990, Jonathan Demme)	255
3.4.2	TV or not TV: C'EST ARRIVÉ PRÈS DE CHEZ VOUS (Belgien 1992, Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde)	266
3.4.3	C/K: KALIFORNIA (USA 1993, Dominic Sena)	275
3.4.4	Augenkitzel: NATURAL BORN KILLERS (USA 1994, Oliver Stone)	286
3.4.5	Selbstreferenz: COPYCAT (USA 1995, John Amiel)	295
3.4.6	Experimental-Film: FUNNY GAMES (Österreich 1997, Michael Haneke)	309
3.4.7	Psychotopografie: THE CELL (USA 2000, Tarsem Singh)	323
3.4.8	Medienrealitäten: MONSTER (USA 2003, Patty Jenkins)	334
3.4.9	Transgression: THE LAST HORROR MOVIE (GB 2004, Julian Richards)	348

4. Zusammenfassung: Diskurse des Serienmörderfilms	365
4.1 Eine Motiv- und Technikgeschichte der Authentisierung	365
4.1.1 Bild- und Erzählmotive	365
4.1.2 Filmtechnologie	367
4.1.3 Affektproduktion	368
4.1.4 Distanzverlust und Verräumlichung	368
4.2 Referenzen und Reflexionen - Film- und Kunstgeschichte	370
4.2.1 Medien im Serienmörderfilm	370
4.2.2 Reflexionen	370
4.2.3 Referenzen	371
4.3 Film – Zuschauer – Zensur	372
4.3.1 Erwartungshaltungen	372
4.3.2 Public Relations	373
4.3.3 Zensur	373
4.4 Einfluss und Rückfluss - Filme, Kriminologie und Justiz	374
4.4.1 Fallgeschichte(n)	374
4.4.2 Kriminalistik im Serienmörderfilm	376
4.4.3 Konsequenzen	377
4.4.4 Copycat	378
4.5 Verstehbarmachung eines kulturellen Traumas	379
4.5.1 Das Verstehenwollen als Motivation	379
4.5.2 Psychologische Motive	380
4.5.3 Serienmord als politische Parabel	381
4.6 Schluss	382
5. Quellen- und Literaturverzeichnis	385
5.1 Film- und Tonquellen	385
5.2 Ausgaben und Forschungsliteratur	388
5.3 Abbildungen	409
6. Personenregister	411
7. Filmregister	416

1 Einleitung

1.1 Einführung

Der Film ist das Leitmedium des 20. Jahrhunderts. Diese Zuschreibung ist in mehrfacher Hinsicht konstitutiv für die Sichtweise nicht nur auf den Film, sondern ebenfalls auf diejenigen, die durch das Medium Film ‹geleitet› werden: also die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts.

Erstens bekommt der Film als Medium des 20. Jahrhunderts¹ *anleitende* Funktion, indem er durch alle Genres hindurch Lebensmodelle vorschlägt. Zweitens bietet der Film (besonders augenfällig im Autorenkino der 1950er bis 1970er Jahre) politische, soziale und technische Perspektiven und dient damit als *Leit-Licht(spiel)*. Und drittens *verleitet* Film den Einzelnen und die Massen zur Übernahme des Gesehenen und zum Handeln – je nach Perspektive zu positivem oder negativem.

So schreibt der damalige Bundesfamilienminister Franz-Josef Wuermeling 1954 im katholischen *filmdienst*, der Film sei ‹weitgehend für die Zerstörung von Ehe und Familie mitverantwortlich [zu] machen›, weil er der Jugend ein falsches Bild von ehelicher Zweisamkeit vermittele, und schließlich dazu verführe ‹die Traumwelt des Films in ihrer ganzen Hohlheit und Brüchigkeit zu kopieren.› Eine ‹Volkszensur›² sei zu mobilisieren, die das kulturelle Leben vor den falschen Einflüssen aus dem Film rette. Gerade die stark affizierenden Filmgenres, wie der Liebesfilm, den Wuermeling hier ins Visier nimmt, oder der Kriminalfilm standen immer schon im Verdacht, mögliche negative Konsequenzen für die Zuschauer zu haben:

«Aus einem Gefängnis wird uns berichtet, man habe den Häftlingen erstmals die Freude einer Filmvorführung machen wollen. Mit Hilfe des Schmalfilmgerätes spielte man einen Film, der zwar nicht vorbesichtigt worden war, von dem man aber auf Grund der 2J-Wertung des ‹Filmdienstes› annehmen konnte, er sei moralisch einwandfrei. Es erwies sich jedoch bei der Vorführung, daß es sich um einen – durch den Titel nicht als solchen

- 1 Es ist keineswegs trivial, hier darauf hinzuweisen, dass es Film schon vor dem 20. Jahrhundert gab, meint doch das *Leitmedium*-Zitat eigentlich den Film in seiner Eigenschaft als Massenkommunikationsmedium aus industrieller Produktion und mit international lückenloser Streuung (vgl. Schmid 1993, S. 37–53, Prokop 1974, S. 38f., Bächlin 1975, S. 113ff. oder Luhmann 1996, S. 9–23).
- 2 Wuermeling 1954. Bereits ein Jahr zuvor hatte Erika Reimer-Haala vor der ‹Vernichtung der Intimsphäre im Kino› gewarnt (vgl. Reimer-Haala 1953).

1 Einleitung

erkennbaren – Kriminalfilm handelte. Die Vorführung wurde abgebrochen, der Ärger bei allen Beteiligten war groß.»³

Der «Ärger» hatte darin bestanden, dass man in einer Besserungsanstalt für Kriminelle unmöglich einen Kriminalfilm zeigen konnte, der den Insassen ihr falsches Handeln als filmisches Rollen Vorbild vorführte und damit vielleicht die Resozialisierung störte. Gerade kriminelle Handlungen im Film scheinen mit diesem Stigma behaftet, besonders «nachahmungswürdig» zu sein, wie ein jüngeres Beispiel betont. Gunnar Schupelius zieht 2003 in seinem Artikel *Der Film zum Mord in der Welt am Sonntag* eine Hand voll Analogieschlüsse zwischen filmischen Vorbildern und kriminellen Nachahmungen und zieht für die Validität seiner Annahmen ein Jugendgericht hinzu, in welchem eine Parallele zwischen einer Sequenz aus HALLOWEEN und «einem echten Mord» gefunden wurde. Dies sei jedoch «längst keine Seltenheit. Immer wieder stimmen die allerfürchterlichsten Verbrechen mit einem medialen Vorbild überein.»⁴

Derartige Einflussnahmen werden jedoch nicht nur vom Film auf die außerfilmische Wirklichkeit konstatiert; auch in der entgegengesetzten Richtung scheinen Wirkungsprozesse wahrnehmbar. So zeigt sich etwa der Münchner Polizeisprecher Peter Reichl angesichts einer TATORT-Folge entsetzt darüber, wie diese «geheime Polizeitechniken»⁵ verrate – was nichts anderes bedeutet, als dass kriminalistisches Fachwissen in die Kriminalfiktion unerwünschterweise eingeflossen ist. Filme geben den Kriminalisten jedoch auch etwas zurück: «Um Profile von Serienmördern zu erstellen, greifen manchen Psychologen und Kriminologen auf Erklärungsmuster zurück, die ihnen die Filmindustrie serviert»⁶, schreibt Nikolas Westerhoff 2007 in der *Süddeutschen Zeitung*.

Die Einfluss- und Rückflussmechanismen⁷ zwischen Film und außerfilmischer Wirklichkeit scheinen also nicht nur komplex zu sein, sondern auch einen besonders neuralgischen Punkt des Verhältnisses zwischen Gesellschaft, Medien und Kriminalität zu betreffen. Theorien, welche die filmische Einflussnahme zu erklären versuchen, existieren nahezu von Anbeginn der Filmgeschichte an. Um nur zwei einflussreiche Klassiker zu nennen: Emilie Altenloh schreibt bereits 1914 eine *Soziologie des Kinos*⁸, in der sie auf Wirkungsaspekte des Mediums eingeht. Ebenso Hugo Münsterberg in seiner nur zwei Jahre darauf veröffentlichten Filmpsychologie *Das Lichtspiel*, in welcher er dem Film «starke soziale Auswirkungen»⁹ attestiert. Schließlich – aus umge-

3 FD 1953.

4 Schupelius 2003.

5 N.N. 2003a.

6 Westerhoff 2007.

7 Die wechselseitige Beziehung zwischen Medium und Rezipient ist ein seit Platons Auseinandersetzung mit der Dichtung in der *Politeia* die Kulturgeschichte durchziehendes Motiv. Einen umfassenden Überblick über die «Archäologie der Medienwirkung» gibt Martin Andree (vgl. Andree 2005).

8 Altenloh 1977.

9 Münsterberg 1996, S. 99.

1.2 Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit

kehrter Perspektive – entsteht 1958 Siegfried Kracauers *Von Caligari zu Hitler*¹⁰ – eine nachhaltig wirkende Analyse der Effekte von gesellschaftlichen Bedingungen auf die Ästhetiken und Narrationen des Vorkriegsfilms.

Die vorliegende Arbeit versucht, die wechselseitige Beeinflussung von medialen und gesellschaftlichen Diskursen im Großen und Kleinen zu beschreiben. Ausgehend vom Gedanken des ‚Leitmediums‘ soll dabei anhand des Serienmörderfilms untersucht werden, welche Strategien filmästhetischer Produktion und gesellschaftlicher Rezeption zu den vielfältigsten zirkulären Einfluss- und Rückfluss-Erscheinungen führen. Hierzu wird ein medienkonstruktivistischer Standpunkt eingenommen, um allzu vereinfachenden (oft monokausalen) Wirkungstheorien ein komplexes Modell reziproker Einfluss-Mechanismen zwischen Medien und Gesellschaft entgegenzustellen. Als zentrales Konzept medialer Wirklichkeitserzeugung werden Strategien der *Authentizitätserzeugung* diskutiert.

Authentisierungsästhetiken und -strategien bilden das methodische Grundgerüst der darauf folgenden Filmanalysen. Aus der vor allem in den letzten 20 Jahren sehr vielfältig geführten Diskussion um Authentizität und Medien werden maßgebliche Erkenntnisse abgeleitet und für die Untersuchung der Filme fruchtbar gemacht. Den Hauptteil der vorliegenden Arbeit bildet dann die Betrachtung einzelner Filmbeispiele aus dem Fundus der Serienmörderfilm-Geschichte.

1.2 Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit

1.2.1 Mord, Serienmord und Serienmörderfilm

Kapitalverbrechen wie Mord und besonders Serienmord begegnen uns, wie eingangs gesagt, zumeist in ästhetisierter Form: als Nachrichten in den Massenmedien, als literarische Erzählungen, Hörspiele, Spiel- oder Dokumentarfilme. Gerade die Fiktionen erlauben es, ein real-/kriminalhistorisches Faktum so aufzubereiten, dass es – anders als die reale Begegnung mit einem Mörder oder Serienmörder – Vergnügen bereiten kann.¹¹ Michael Wetzel zufolge basiert dieses Vergnügen auf der gezielten (aber eben spielerischen) Zerstörung moralischer Ordnung: «M.O.R.D. (Moral Order Regular Destruction)»¹² – einem «Was-wäre-wenn»-Prinzip, das mit der Vermischung von Fakten und Fiktionen, Erwartungen und Enttäuschungen spielt:

10 Kracauer 1984.

11 Es ist allerdings nicht damit getan, den Mord einfach zu erzählen. Aus dem kriminalistischen Motiv muss ein erzählerisches Motiv werden. «Deshalb bewirkt die Lektüre gerichtspsychiatrischer ‚Erklärungen‘, anders als die von Mord-Stories, keinen kathartischen Effekt, d.h. weder Erleichterung noch Vergnügen», schreibt Wetzel (Wetzel 1986, S. 225).

12 Wetzel 1986, S. 332.

1 Einleitung

«Was so für jede Mord-Story gilt, hat seine Wurzel im realhistorischen Ablauf: Das Eintreten des Ereignisses muß die Erwartungen erfüllen und zugleich täuschen. Nur wo man über das Zuschlagen des Mörders bis zuletzt im Unklaren belassen wird, stellt sich der erforderliche »thrill«-Effekt ein, der den Hunger nach Wiederholung wachruft.»¹³

Interessieren wird im Folgenden unter anderem die *Schnittstelle*, an der Mord und «M.O.R.D.» aufeinandertreffen, die Frage also, wie weit die fiktionale Darstellung gehen kann, darf und muss, damit das Vergnügen nicht ausbleibt. Eine der ästhetischen Paradigmen solcher Mord-Stories ist die Differenz: Kein Mord darf aus Gründen der Spannung wie der andere sein; ein anderes ist die Wiederholung:

«Die Kunst der Wiederholung, die von der vorgelebten Möglichkeit der Überschreitung zehrt, um ihr dennoch eine einzigartige, unerwartete Wendung zu geben, muß derjenige beherrschen, der Mord-Stories schreibt. Je größer bei aller Wahrscheinlichkeit die Differenz zu allen anderen Mordtaten, umso größer der Erfolg. Typisch und zugleich individuell, so könnte man das Gattungsgesetz umschreiben, das zugleich das der *Eigen-namen* ist. Und an Eigennamen, – wie Kain, Ödipus, Gilles de Rais, Jack the Ripper, der Hannoveraner Fritz Haarmann und der Düsseldorfer Peter Kürten, um nur einige hier zu nennen – ist die Geschichte der Mordfälle festgemacht.»¹⁴

Manche der hier genannten Namen sind bereits zu Topoi der Literatur- und Filmgeschichte geworden und werden auch in der folgenden Arbeit immer wieder auftauchen. Es sind die Namen von Serienmördern, Tätern, die durch eine Reihe von Morden zu besonderer Berühmtheit gelangt sind, und deshalb auch auf eine besonders produktive Geschichte der Medialisierungen zurückblicken können. Der Serienmörder entsteht überhaupt erst mit der Ausbreitung der Massenmedien, er ist ein recht junger Tätertypus und deshalb auch von der Kriminologie noch nicht eindeutig definiert. Der Begriff *Serienmörder* (bzw. *Serien-Mörder*) taucht zum ersten Mal beim Berliner Kriminalisten Ernst Gennat auf.¹⁵ Die Definition dieses Tätertypus ist bislang umstritten. Abweichend von der Definition Robert K. Ressler's¹⁶ stütze ich meine Verwendung des Begriffs auf die Forschungen des Kriminalisten und Kriminologen Stephan Harbort. Dieser definiert Serienmörder wie folgt:

«Der voll oder vermindert schuldfähige Täter (i. S. des Paragraphen 21 des Strafgesetzbuches) begehrt alleinverantwortlich oder gemeinschaftlich (i. S. des Paragraphen 25 des Strafgesetzbuches) mindestens drei vollendete vorsätzliche Tötungsdelikte (i. S. der Paragraphen

13 Wetzel 1986, S. 333.

14 Wetzel 1986, S. 334.

15 Vgl. Harbort 2006, S. 18.

16 der die «Erfindung» des Begriffs für sich verbucht (vgl. Harbort 2006, S. 18, Ressler/Shachtman 1992, S. 42).

1.2 Gegenstand, Methode und Aufbau der Arbeit

211 [Mord], 212 [Totschlag], 213 [Minder schwerer Fall des Totschlags] des Strafgesetzbuches), die von einem jeweils neuen, feindseligen Tatanschluß gekennzeichnet sind.»¹⁷

Der Vorteil dieser Definition liegt vor allem darin, dass sie vage, noch in der Diskussion befindliche kriminalpsychologische Kategorien außer acht lässt und sich damit ausschließlich auf die evidenten Tatsachen stützt. Im Rahmen einer Analyse des Serienmörderfilms ermöglicht sie also eine Beschreibung der Täterfigur allein auf Basis seiner Handlungen, ohne diese zwangsläufig psychologisieren zu müssen. Serienmörderfilme beschreiben eine recht breite Varianz von Taten und Tätertypen, die durch diese weite Definition jedoch eingeschlossen wird.

Den Serienmörderfilm kennzeichnet gegenüber anderen Filmen des Horror- und Thriller-Genres ein besonderes ‹simulatives Verhältnis› zur außerfilmischen Wirklichkeit. Im Gegensatz zum fiktionalen Thriller und zum fantastischen Horrorfilm¹⁸ bezieht sich der Serienmörderfilm beständig auf die Alltagserfahrung seiner Rezipienten. Ihm sind die im Film referierten und mehr oder weniger künstlerisch bearbeiteten Fälle von Serienmord entweder aus anderen Medien bekannt oder die filmischen Sujets weisen Ähnlichkeiten (in Struktur, Motivlage, ...) zu solchen Fällen auf. Das konstitutive Element des Serienmörderfilms ist in jedem Fall sein Verweis darauf, dass sein Sujet möglich ist oder sogar der Kriminalgeschichte entspringt und dem Zuschauer dadurch einen ‹horriblen Bonus› verschafft.

Die explizite Referenz an die Kriminalhistorie ist dem Serienmörderfilm von Beginn der Filmgeschichte an inhärent. Eines der frühesten Beispiele, Paul Lenis *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (D 1924) zitiert in einer kurzen Sequenz den Fall von Jack the Ripper, den auch G.W. Pabst nur fünf Jahre später in seiner *Lulu*-Adaption *DIE BÜCHSE DER PANDORA* als Dirnenmörder auf die Leinwand bringt. Bis heute gibt es wenigstens 25 filmische Adaptionen¹⁹, die den ungeklärten Londoner Serienmord-Fall explizit aufgreifen und um ihn herum Täter-Spekulationen, Verschwörungstheorien und Ästhetisierungen der Verbrechen konstruieren. Hinzu gesellt sich eine unüberschaubare Menge von Filmen über andere Serienmörder aus der Kriminalgeschichte, Filme über fiktive Serienmörder (diese werden jedoch auf analoge Weise charakterisiert und inszeniert wie die kriminalhistorisch verbrieften Fälle) und Filme die einzelne Motive aus der Kriminalgeschichte in ihre Erzählungen integrieren.²⁰

17 Harbort 2006, S. 20.

18 Aus dem Verhältnis des Sujets zur Alltagserfahrung der Rezipienten wäre der *Horrorfilm* als Genre des Fantastischen ebenso vom *Terrorfilm* abzugrenzen. Serienmörderfilme fielen so gesehen in letztere Kategorie.

19 Vgl. Hölten 2002, S. 17.

20 Prominente Beispiele hierfür sind die Filme *PSYCHO* (USA 1968) und *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* (USA 1974), die beide auf einen Serienmörderfall, der sich in den 1950er Jahren in Wisconsin zugetragen hat, referieren.

1 Einleitung

1.2.2 Aufbau der Arbeit und Abgrenzung

Das Hauptaugenmerk der folgenden Untersuchung gilt den authentischen Serienmörderfilmen. Authentisch, so soll sich zeigen, bedeutet dabei keineswegs, dass in den Filmen eine wie auch immer geartete außermediale ›Realität‹ zur Darstellung gelangt, sondern bezeichnet vielmehr einen *ästhetischen Prozess*, der diesen Realitätseindruck erst *konstruiert*. Mithilfe der Definition von *Authentizität als Strategie medialer Konstruktion* soll ein Ansatz für eine spätere Analyse der Serienmörderfilme entwickelt werden.

Authentizität als Konstruktion ist ein zunächst widersprüchlich erscheinendes Analysekriterium. Kapitel 2 wird die Herkunft des Begriffes, seine Verwendung in den Filmwissenschaften und schließlich seine Adaptierbarkeit auf das Kriminalfilmgenre und den Serienmörderfilm herzuleiten versuchen. Der *Effekt* von Authentizitätsästhetiken (dass etwas authentisch wirkt) wird dabei durch verschiedene Verfahren der Historisierung, Ontologisierung und Somatisierung erreicht. *Authentizität kann somit als Schlüsselbegriff und -konzept einer konstruktivistischen Filmtheorie dargestellt werden*. Da diese Ästhetiken zumeist in solchen Serienmörderfilmen verwendet werden, deren Sujet sich auf einen kriminalhistorischen Diskurs bezieht, werden solche Beiträge im Kapitel 3 zentral diskutiert. Daneben sollen jedoch auch rein fiktive Filme ohne (direkten/erkennbaren) kriminalhistorischen Bezug untersucht werden, wenn diese entweder markante Technologien und Strategien der Authentisierung aufweisen, oder diskurs- und motivgeschichtlich zentrale und nachhaltige Aspekte des Serienmordes enthalten.

Der Fundus der diskutierten Filme darf hierzu nicht zu gering sein, kann auf Grund der Begrenztheit einer solchen Untersuchung aber auch nicht zu weit gesteckt werden. Aus der Filmgeschichte des Serienmörderfilms habe ich daher 37 Werke ausgewählt, die in Kapitel 3 detailliert untersucht werden. Die Auswahl der Filme richtet sich dabei einerseits nach den soeben genannten Kriterien von Authentizität sowie diskurs- und motivgeschichtlicher Relevanz; andererseits sollen Filme untersucht werden, die entweder ein großes mediales (paratextuelles) Echo hervorgerufen haben oder bei denen dies gerade nicht der Fall ist, was etwa als ›beredtes Schweigen‹ Rückschlüsse auf deren transgressives Potenzial (vgl. *THE SNIPER* oder *ANGST*) oder die Einwirkung von Zensur zuließe. Einige der hier untersuchten Filme (*SUPERNATURAL*, *DOCTOR X*, *PIÈGES*, *THE SNIPER* u. a.) haben *bislang sogar noch gar keine* detaillierte akademische Auseinandersetzung erfahren oder sind als Serienmörderfilme unberücksichtigt geblieben.

Einen deutlichen Unterschied zu den bisher erschienenen Untersuchungen zum Serienmörderfilm bildet der Aufbau des Filmanalyse-Kapitels. Im Gegensatz zu Arbeiten, die thesengeleitet strukturiert sind und die Filme innerhalb einer thematischen Fragestellung untersuchen, bilden in der vorliegenden Untersuchung die Filme selbst

abgegrenzte Einheiten. Der daraus resultierende, beinahe enzyklopädische Charakter des Kapitels 3 möchte so zum einen Redundanzen vermeiden und andererseits der Gefahr einer «inputhermeneutischen»²¹ Herangehensweise entgehen, nach welcher eine leitende Fragestellung dazu führen kann, dass wichtige Details in den zu untersuchenden Filmen entweder gar nicht oder zeitweilig sogar falsch wahrgenommen werden, um der Fragestellung zu entsprechen.

Die Vorgehensweise, bei der ausgewählte Filme einzeln als ein eigenes Diskursfeld eingegrenzt und in Verbindung zu ihren Kommentaren gebracht werden, ermöglicht erst eine – im Foucault'schen Sinne – *archäologische*²² Untersuchung des Serienmörderfilms, denn die Vielfalt der Ästhetiken, Strukturen und Motive «lassen eine umfassende *und* detaillierte Darstellung kaum zu; unter Verzicht auf die Details aber würde eine Rekonstruktion des Gesamtphänomens allzu schematisch werden.»²³ Die Kohärenz der Untersuchung wird neben dem übergeordneten Analysekonzept (Motiv-, Diskursgeschichte[n] und Authentizitätsästhetik) dadurch gewährleistet, dass die Resultate vorangegangener Untersuchungen in die jeweils nachfolgenden einfließen und in Kapitel 4 zu einer an den Filmanalysen ausgerichteten, diskursorientierten Zusammenfassung verzahnt werden.

Quellen der Untersuchung bilden in erster Hinsicht natürlich die Filme selbst. Daneben erhalten jedoch vor allem zeitgenössische und spätere Zeugnisse der Produktion und Rezeption nicht den bloßen Charakter von Sekundärliteratur, sondern werden im diskursanalytischen Sinne als Paratexte eines Gesamttextes betrachtet. Dass hierbei auch und manchmal zuvorderst die Stimmen der Autoren (der Filmemacher und Produzenten) mit einfließt, soll keinesfalls dem Intentionalismus oder Objektivismus das Wort reden, sondern deren oft den Diskurs präformierende und diesen nachhaltig beeinflussende *Funktion*²⁴ verdeutlichen.

21 Vgl. Welsch 1995, S. 159.

22 Foucault definiert Archäologie als «*reine Beschreibung diskursiver Ereignisse*» (Foucault 1997, S. 41, Hervorhebung im Original) und umreißt deren Aufgaben folgendermaßen: «[...] die Grenzen und Formen der *Aufbewahrung* definieren: welche Äußerungen sind dazu bestimmt, ohne Spuren zu vergehen? Welche sind im Gegensatz hierzu dazu bestimmt, in das Gedächtnis der Menschen einzugehen [...] die Grenzen und Formen der *Aneignung* definieren: welche Individuen, welche Gruppen, welche Klassen besitzen Zugang zu diesem Diskurstypus? Wie ist das Verhältnis des Diskurses zu dem, der ihn «hält», und dem, der ihn empfängt, institutionalisiert? Wie definiert sich das Verhältnis des Diskurses zu seinem Autor, wodurch zeichnet es sich aus? [...]» (Foucault 2001, S. 869f.).

23 Foucault 1994, S. 39 (Fußnote). Foucault grenzt damit seine Untersuchung zu den französischen Strafinstitutionen innerhalb einer bestimmten Epoche ein.

24 Zur «Autor-Funktion» vgl. Foucault 2003, S. 245–251.

1 Einleitung

1.3 Danksagung

Die Vollfertigung dieser Arbeit, die 2008 als Dissertation am *Institut für Germanistik, vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn* eingereicht wurde, wäre ohne die Unterstützung zahlreicher Kollegen, Freunde und Bekannter nicht möglich gewesen. Zunächst gilt mein größter Dank meiner Frau Miriam-Maleika Höltgen, die all die Filme mit mir gesehen und diskutiert hat, meine Arbeiten immer wieder gelesen, kritisch kommentiert, redigiert und lektoriert hat und mich in der Entstehungszeit der Dissertation in jeder Weise ideell und materiell unterstützt hat.

Wesentliche Inspiration habe ich vom Betreuer meiner Arbeit, Professor Doktor Michael Wetzel erhalten, der meine Thesen und Analysen kommentiert und durch sein unerschöpfliches kulturhistorisches und -wissenschaftliches Wissen ergänzt hat. Dem Zweitgutachter, Professor Doktor Jürgen Fohrmann danke ich für seine Vermittlertätigkeit und die anregenden Diskussionen in seinen Seminaren. Darüber hinaus bin ich allen Gutachtern und Kollegen des Instituts zu Dank verpflichtet, weil sie mir in der Zeit meiner Dissertation nicht nur eine berufliche Heimat gegeben haben, sondern auch zum Gelingen der den Abschluss dieses Promotionsprojektes begleitenden Tagung «Serienmord als ästhetisches Phänomen» (am 19. April 2008) beigetragen haben.

Daneben waren es vor allem Freunde wie Patrick Baum, der mir französische Texte und Filme «zugänglich» gemacht hat, Dr. Sigrid Lange und Karsten Hertrich, die meine Arbeit in Auszügen kritisch gegengelesen haben. Ganz besonders bin ich den Usern des Internetforums *filmforen.de* dankbar, die mir ihre Archive geöffnet, mich mit seltenen Filmen und apokryphen Filmkritiken bekannt gemacht haben, namentlich und insbesondere Alex Klotz, Christian Keßler, Oliver Nöding, Florian Bülow und Thomas Groh. Holger Schnell von der *Bibliografie des fantastischen Films* sowie der *Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* und Marcus Popescu von *Legend Films International* danke ich dafür, dass sie mir weitere Materialien zur Diskussion zur Verfügung gestellt haben.

Der vorliegende Band stellt die überarbeitete und ergänzte Fassung meiner im Mai 2009 an der Universität Bonn online publizierten Dissertationsschrift²⁵ dar, die nun über farbige Abbildungen (zumeist selbst erstellte Screenshots aus den Filmen), ein Register sowie vielfältige Detailänderungen verfügt, welcher der allgemeinen Lesbarkeit förderlich sein sollten. Für die Bereitschaft zur Publikation danke ich Dr. Annette Schüren und dem Schüren-Verlag.

25 Höltgen 2009.

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

Die Konstruktion von Medienwirklichkeiten wird durch ästhetische Mittel ermöglicht.¹ Diesen ist gemeinsam, dass sie versuchen die Gemachtheit eines Films so weit zu verschleiern, dass der Rezipient Bezüge zu (s)einer außerfilmischen Wirklichkeit erkennt. Diese Strategie ist jedoch keineswegs mit einer «medialen Verschwörung» gleichzusetzen. Denn einerseits finden Motive nicht immer kalkuliert Eingang in Film Erzählungen (etwa weil ihre Macher selbst nur Schnittpunkte medialer Diskurse darstellen); andererseits nehmen Filme auch stets mehr oder weniger offensichtlich am Diskurs über ihr Sujet teil. In diesem Fall können die Ästhetiken der Grenzüberschreitung die Relevanz dieses Diskurses für den Zuschauer deutlicher machen.

Das Verfahren, mit dem die Grenzüberschreitung und Konstruktion erreicht wird, lässt sich als *authentisieren*² bezeichnen; *der Effekt* ist die *Evokation von Authentizität*. Die Authentizitätsdebatte in den Künsten blickt auf eine lange Tradition zurück. In der Filmkunst ist sie sogar fast zeitgleich mit dem Medium selbst entstanden, weil das frühe «Kino der Attraktionen»³ gerade vom Wirklichkeitseindruck der bewegten Bilder lebte – was gleichzeitig eine zweite Debatte über die (schädliche) Wirkung dieser allzu wirklichen Bilder auslöste. Die Authentizitätsdebatte will ich zunächst nachzeichnen und dann auf den Serienmörderfilm – der ebenfalls kontroversen Wirkungsdebatten ausgesetzt ist – übertragen. Authentizität, so wird zu zeigen sein, ist nicht etwas im Medium oder seiner Information vorhandenes, sondern etwas erzeugtes/konstruiertes.

Der Begriff Authentizität leitet sich vom griechischem Wort *authentēs* ab und bedeutet zunächst «Urheber». Er führt jedoch bereits eine negative Konnotation mit sich:

«Die Verfahrensweisen der großen Kunst des Jahrhundertanfangs sollten uns daran erinnern, wie sehr Gewaltbarkeit zur Bedeutung des Wortes «authentisch» nach seiner griechischen Herkunft gehört. Authentheo: die volle Gewalt über jemanden haben, auch: einen Mord begehen. Authéntes: nicht nur ein Meister und Macher, sondern auch ein

1 Zu einer Applikation konstruktivistischer Theorien auf den Film habe ich mich in der Online-Fassung dieser Arbeit geäußert (vgl. Höltgen 2009, S. 15–28).

2 Verschiedentlich auch als «authentifizieren» bezeichnet (vgl. Berg 2001, S. 57). Um Missverständnisse zu vermeiden (der Begriff «Authentifizierung» wird heute eher im Zusammenhang mit Informationstechnik gebraucht – i. S. v. sich als rechtmäßiger Benutzer an einem Computer durch Eingabe eines Kennwortes «authentifizieren»), verwende ich die Begriffe *authentisieren* und *Authentisierung*.

3 Gunning 1996. Vgl. Kap. 3.1, FN 22.

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

Gewalttäter, ein Mörder, sogar: Selbstmörder und Selbstmord. Diese alten und vergessenen Bedeutungen haben mit dem Wesen und der Intention der Kunst jener Periode zu tun, die wir die moderne nennen.»⁴

Es scheint also beinahe ein etymologischer und kulturhistorischer Beleg zu sein, dass die Authentizitätsästhetiken des Serienmörderfilms gerade ab seiner modernen Phase vornehmlich mit der Affektproduktion durch Gewaltdarstellung einhergehen. Den Filmen – das wird nicht wenigen Kritiken und Gutachten zu entnehmen sein – wird sogar selbst schon Gewaltpotenzial zugeschrieben: auf den Zuschauerkörper während der Vorführung wie auf die Gesellschaft in Form der negativen Medienwirkungen. Hier ist die Doppelbedeutung von Authentizität als ästhetisches und ontologisches Konzept bereits deutlich ablesbar.

2.1 Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft

Der Begriff *Authentizität* findet sich vornehmlich in drei Bereichen⁵ der akademischen und kulturellen Diskussion: In der Philologie (als Frage nach dem authentischen Text), in der Theaterwissenschaft (als Frage des authentischen Ausdrucks⁶) und in der Philosophie (als Frage der authentischen, im fundamentalontologischen Sinne Heideggers «eigentlichen» Existenz⁷). Als medienästhetisches Phänomen ist vor allem die *philologische Perspektive* interessant, weswegen ich sie zunächst weiter differenzieren möchte.

Hans Otto Hügel diskutiert folgende Aspekte als Bedeutungsnuancen des Authentischen:

1. Die Echtheit eines Dokumentes: ««Authentisch» ist ein Synonym für verbürgt (zuverlässig), echt, glaubwürdig. [...] Authentizität ist in solchen Fällen ein Ausweis der Provenienz. [...] Wird einer Sache/einem Foto das Prädikat Wahrhaftigkeit⁸ oder Authentizität zugeschrieben, ist damit gemeint, daß der Betrachter/der Zuhörer über die Provenienz nicht getäuscht wird, obwohl, und dies ist wichtig,

4 Trilling 1983, S. 124.

5 Vgl. Strub 1997, S. 7.

6 Vgl. zu dieser Diskussion: Strub 1997.

7 Vgl. zu dieser Diskussion: Trilling 1983, Wetzel 1985a oder Rouvel 1997.

8 Zur Relation von Wahrhaftigkeit und Authentizität verweise ich auf die Darlegung von Rouvel (aus der philosophischen Debatte um den Begriff): Glaubwürdigkeit betrifft ihm zufolge «die Wirkung der Darstellung *auf andere*, welche von der Wahrhaftigkeit der Intention wie von der Authentizität des Selbstverhältnisses gleichermaßen unabhängig ist.» (Rouvel 1997, S. 222) «Die Koinzidenz von *Wahrhaftigkeit* (Wahrhaftigkeit der Intention) und *Unglaubwürdigkeit* (als Effekt der Darstellung) wäre hinreichende Bedingung für die Zuschreibung von Authentizität.» (Rouvel 1997, S. 223)

2.1 Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft

Zweifel angebracht sind. [...] Authentizität ist das Versprechen unmittelbarer Erfahrung, der Unmittelbarkeit, die sozusagen im Sprung hinweg über den durch ein Medium gesetzten Graben führt»⁹.

2. Die Wahrheit einer Sache oder Aufrichtigkeit einer Person und deren kommunikative Absichten.¹⁰

3. Das Problem der Wahrnehmungsechtheit, das eng mit dem Problem der Dokumentenechtheit verbunden ist, «wenn etwa ein Zeugnis als subjektiv ehrlich, objektiv aber für irrelevant oder irreführend aufgefaßt wird.»¹¹

Das Authentizitätsproblem betrifft – übertragen auf ein vereinfachtes Kommunikationsmodell – also den Sender (2), die Botschaft (1) und den Empfänger (3). Das Problem der Echtheit (1), Aufrichtigkeit (2) oder Wahrnehmung (3) hängt dabei von den medialen Bedingungen der Kommunikation ab, wie Hügel weiter ausführt:

«Gemeinsam ist allen drei Bedeutungsnuancen des Authentischen die Erfahrung einer problematisch gewordenen Medialität des Abendlandes. Sie weckt den Wunsch¹², durch eine wie auch immer hergestellte/teilgenommene Unmittelbarkeit, überwunden zu werden. Das authentische, das echte Dokument soll die Kluft schließen zwischen Geschichte und Gegenwart, die authentische Aussage jene zwischen objektiver und subjektiver Erkenntnis. Und die aufrichtige, die authentische Geste soll zwischen Produzent und Rezipient [...] vermitteln.»¹³

Die «problematisch gewordene Medialität» erstreckt sich aber nicht allein auf die von Hügel aufgeworfenen Probleme der Dokumenten-Echtheit, Sender-Aufrichtigkeit und Empfänger-Erkenntnisfähigkeit, sondern zeigt auch gleichzeitig die Grenze einer solchen vereinfachten medialen Kommunikationskette. Unter Berücksichtigung des fraglich gewordenen medialen Wirklichkeitsbegriffes durch die medienkonstruktivistischen Annahmen zeigt sich, dass sich auf Grund der Authentizitätsproblematik medialer Botschaften Sender, Botschaft, Kanal und Empfänger nicht mehr eindeutig funktional trennen lassen.¹⁴

Diese Feststellung lässt sich anhand der filmwissenschaftlichen Diskussion über Authentizität nachzeichnen. Alle drei von Hügel konstatierten «Bedeutungs-

9 Hügel 1997, S. 44.

10 Vgl. Hügel 1997, S. 45.

11 Hügel 1997, S. 46.

12 Mehrere Autoren sprechen in diesem Zusammenhang von dem Wunsch oder sogar von der «Sehnsucht» nach Authentizität (Wortmann 2003, S. 11, Lethen 1996, S. 229 oder Lange 1999, S. 5) und kennzeichnen damit das, was Baudrillard innerhalb seiner Simulationstheorie «Sehnsucht nach einem verlorenen Bezug» (Baudrillard 1978b, S. 51) nennt.

13 Hügel 1997, S. 47.

14 Vgl. Weber 2003, S. 190.

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

nuancen» sind bereits Gegenstand gesonderter Fragestellungen der filmwissenschaftlichen Debatte über Authentizität geworden. So findet sich die Frage der Aufrichtigkeit des Autors (Senders/Akteurs) und die Frage der Dokumentenechtheit vor allem in der Diskussion über Nachrichtenberichterstattung und Dokumentarfilme.¹⁵

2.1.1 Die Authentizitätsdiskussion in der Dokumentarfilm-Theorie

Eine Position der Dokumentarfilmtheorie fordert ein «ethisches Prinzip der Echtheit und Wahrheit» vom Filmemacher. Dies wird vor allem bei der Nachrichtenberichterstattung und beim Dokumentarfilm als notwendige Voraussetzung angesehen, da beide Formate produktionsgeschichtlich stets die Dokumentenechtheit ihres Gegenstandes implizieren und die Zuschauer ihrerseits rezeptionsgeschichtlich davon ausgehen, dass das Gezeigte «der Wirklichkeit entspricht».

Der Filmhistoriker Helmut Regel sieht daher die «quellenkritische Beschäftigung mit Filmdokumenten» als eine wichtige Aufgabe der Dokumentarfilmwissenschaft, um auf diese Weise «zu einem ganz wesentlichen Teil den Nachweis der Authentizität oder Nicht-Authentizität von Filmaufnahmen»¹⁶ erbringen zu können. Als «dokumentarisch» definiert er «das Festhalten einer vorgegebenen, nicht einer für die Kamera künstlich inszenierten und arrangierten Wirklichkeit», und ergänzt die Mittel, die in der Postproduktion das Dokumentarische künstlich/künstlerisch unterstreichen sollen: «Für etwas ausgegeben wird eine Filmaufnahme in der Regel durch eingeschobene Schrifttitel bzw. -texte im Stummfilm und durch einen gesprochenen Begleitkommentar im Tonfilm.» Aber auch die Montage der Szenen kann bereits eine «eindeutige Zuschreibung und Deutung bewirken.»¹⁷ In seinen weiteren Ausführungen stellt Regel einen Methoden-Katalog an Prüfmöglichkeiten für die Authentizität dokumentarischer Aufnahmen auf und nennt einige Beispiele für die methodische Entlarvung von «Rekonstruktionsfilm[en]» und «verfälschenden Pseudo-Dokumentarfilmen»¹⁸.

Der medienethische Anspruch, mit dem Regel die Auseinandersetzung führt, ist dabei unübersehbar: Authentisierende Techniken, die nachträglich Faktizität in den Film hineinbringen, welche durch das Vorgefundene nicht gegeben ist und dies verzerrt darstellt, dienen der bloßen Täuschung des Rezipienten. Eine ästhetisierende oder sogar selbstreflexive Funktion solcher Praktiken vernachlässigt Regel zu Guns-

15 Die gegenseitige Beeinflussung filmkünstlerischer und journalistischer Arbeiten wird sich im weiteren Verlauf als wichtiges Moment des authentischen Serienmörderfilms erweisen, weswegen ich den Authentizitätsbegriff im Folgenden sowohl am Dokumentar- als auch am Spielfilm diskutiere.

16 Regel 1979, S. 165.

17 Regel 1979, S. 165.

18 Regel 1979, S. 165.

2.1 Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft

ten eines ‹Wirklichen›, das sich bei den Dreharbeiten vor der Kamera zeigt und von dieser eingefangen werden kann. Sein Begriff des Dokumentarischen folgt damit dem Programm eines (mehr oder weniger naiven) *Medienrealismus*, in dem die Dinge durch den Film so darstellbar sind, wie sie sich ‹in der Realität› finden. Implizit wird damit auch dem Rezipienten ein ausschließlich passiver Zugang zum Gezeigten zugesprochen, da Regel davon ausgeht, dass durch die Rezeption selbst ebenfalls keine zusätzliche Bedeutung in den Film hineininterpretiert wird. Stefan Weber fasst die Merkmale eines so verstandenen Medienrealismus wie folgt zusammen:

«Traditionelle realistische Modelle von Medien und Journalismus gehen tendenziell von einer Wirklichkeit aus, die auf die Medien einströmt und von diesen dann an die Rezipienten (selektiert/gefärbt/·biased) weitergegeben wird.»¹⁹

Dieser naiv-realistischen Position ist regelmäßig²⁰ widersprochen worden. So äußert beispielsweise Jean-Luc Godard in seiner Kritik am *direct cinema*²¹, dass derartige Versuche, die Dokumentenechtheit zu konstatieren bzw. einzufordern, sinnlos seien, weil es schon unmöglich sei, Dokumentar- und Spielfilm unterschiedliche Realitätsbezüge zu unterstellen. In seinem Text zu einem der bekanntesten frühen Dokumentarfilme – Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* (1922) – differenziert er seine Position weiter:

«Aber was ist denn dann die Fiktion? Ich glaube, es ist der Moment der Kommunikation. Es ist der Moment, wo man das Beweisstück akzeptiert, wo es mehr ist als nur ein gleichgültiges Beweisstück. Sobald man sich interessiert, ist Fiktion im Spiel. Blick macht die Fiktion. Man merkt es eben nach einer Weile, sonst bliebe es nur Beweisstück für die Polizeiakte oder den Computer. Es gibt Hunderte von Paßfotos, die Beweisstücke sind, und im Augenblick, wo der Blick der Polizei darauf fällt und sie sagt: He, Sie, sind Sie

19 Weber 2003, S. 189.

20 Und sogar im Vorfeld: Schon 1976 ist von Winfried Schulz eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Titel ‹Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien› erschienen, in der er zu folgendem Schluss kommt: ‹Untersuchungen über die Darstellung der Realität in den Nachrichtenmedien sind bisher immer als eine Art Falsifikationsversuch aufgefaßt worden: man will nachweisen, daß die von Medien vermittelte Realität nicht mit der ‹faktischen› Realität – mit dem, ‹was wirklich geschah› – übereinstimmt. [...] Auf dieser Grundlage muß man konsequenterweise auch die ‹Abbildtheorie› aufgeben, die Annahme, Nachrichten würden Realität widerspiegeln. Tatsächlich erscheint es plausibler, davon auszugehen, daß Nachrichten eine Interpretation unserer Umwelt sind, eine Sinnggebung des beobachtbaren und vor allem auch des nicht beobachtbaren Geschehens. Man kann also sagen, daß Nachrichten ‹Realität› eigentlich konstituieren.› (Schulz 1976, S. 25 und S. 28, zit. n. Weber 2003, S. 194f.).

21 *direct cinema* und *cinema veritéé* sind Formen des Dokumentarfilms, in denen seit Beginn der 1960er Jahre versucht wird, den Einfluss des Filmers so weit einzuschränken, dass weder eine ‹Dramaturgie› noch technische Bearbeitung/Beeinflussung des gefilmten Gegenstandes stattfindet. Der Effekt sollte eine möglichst unverfälscht eingefangene ‹Realität› sein (vgl. Wortmann 2003, S. 192–203).

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

derjenige, der seine alte Mutter an dem und dem Tag und da und da umgebracht hat?, kommt durch Ihr Foto Fiktion auf, eine reale, wenn Sie Ihre Mutter tatsächlich umgebracht haben, oder eine irrealer. Der Blick ist die Fiktion, und der Text ist der Ausdruck dieses Blicks, die Legende zu diesem Blick. Die Fiktion ist nämlich der Ausdruck des Dokuments, das Dokument ist der Eindruck. Eindruck und Ausdruck sind zwei Momente einer Sache. Ich würde sagen, der Eindruck geht vom Dokument aus. Aber wenn man das Dokument betrachten muß, in dem Augenblick drückt man sich aus. Und das ist Fiktion. *Aber die Fiktion ist genauso real wie das Dokument. Sie ist ein anderer Moment von Realität.*»²²

Godards Kritik impliziert bereits 1981 Überlegungen des Medienkonstruktivismus, weil sein Insistieren auf die Bedeutungskonstruktion durch den Zuschauer nicht mehr auf Verifikation oder Falsifikation von authentischen Bildern setzt, sondern die Sinn- und ‹Wahrheits›-Produktion auf die Rezeptionsseite des Films überträgt. Damit wird der Zuschauer dokumentarischer Filme aus dem Stimulus-response-Modell entlassen und erhält (s)eine aktive Rolle (zurück): «Die Rezipienten konstruieren sich aktiv aus den Medienwirklichkeiten ihre Rezeptionswirklichkeiten [...], und die Medien erzeugen erst Wirklichkeiten, indem sie publizieren.»²³

Dieser Sichtweise folgt auch die Arbeit Volker Wortmanns, der seinen Authentizitätsbegriff ebenfalls am Dokumentarfilm entwickelt. Authentizität sei keine Eigenschaft, die ein Film durch sein Sujet oder seine Genrezugehörigkeit bereits innehaben könne, sondern vielmehr ein *Effekt*, der erst durch die ästhetischen Verfahren des Films im Betrachter angeregt wird:

«Authentische Darstellung ist – anders als es uns das Ideal glauben machen will – keine substantielle Eigenschaft eines präferierten Mediums, sondern vor allem ästhetisches Format, das den Gestaltcharakter der Darstellung durch Gestaltung von Authentizität nicht weiß.»²⁴

Diese Auffassung, Authentizität gehe allein aus der Ästhetik des Films hervor, findet sich ebenfalls in Manfred Hattendorfs Untersuchung *Dokumentarfilm und Authentizität*: «Die intendierte authentische Wirkung von Dokumentarfilmen liegt in der formalen Gestaltung des Films begründet und nicht in einem ‹réel brut›, einer Authentizität der ‹Sache selbst›»²⁵

Hattendorf entwickelt einen ausführlichen Katalog solcher Gestaltungsverfahren²⁶, der an jene Auflistung von Regel erinnert, während Wortmann die Authentisierung

22 Godard 1981, S. 127f. (Hervorhebungen durch mich).

23 Weber 2003, S. 189.

24 Wortmann 2003, S. 13.

25 Hattendorf 1999, S. 311.

26 Vgl. Hattendorf 1999, S. 144–272.

2.1 Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft

nicht am Phänomen, sondern filmgeschichtlich als eine «progressiv dialogische Struktur» zwischen der Rezeption und der Produktion nachzeichnet:

«Dass allerdings – wie vielfach behauptet – den Bildern des Kinematographen ihre Authentizität stillschweigend unterstellt wurde, scheint mir zweifelhaft. Denn Authentizitätsbehauptungen setzen ein differenziertes Problembewusstsein voraus – sie unterstellen ja gerade den ›ästhetischen Mehrwert‹ der privilegierten Darstellungsform gegenüber anderen und gerade dieses Bewusstsein fehlt nur allzu offensichtlich in den ersten Jahren [...] Eine generelle Diskussion über die Authentizität kinematographischer Bilder entsteht allerdings erst, als mit schwindender Glaubwürdigkeit der Filme auch ökonomische Interessen berührt sind.» Das Publikum beginnt zu zweifeln und diese «Zweifel reichen allerdings so tief in das Bewusstsein des Publikums, dass selbst vor Ort gedrehtes Material dem Verdacht der Fälschung ausgesetzt ist.» Nach und nach entsteht im Publikum eine «Medienkompetenz, die den Produktionsgesellschaften einschneidende Veränderungen ihrer Produktionspraxis abnötigt.»²⁷

Die Produktionsseite orientiert sich – Wortmann belegt dies an der zeitgenössischen Diskussion über Dokumentarfilme – also an den kritischen Ansprüchen des Publikums, welche durch die jeweils neuen Verfahren der Authentisierung wiederum steigen und damit eine neuerliche Anpassung der Dokumentarfilmästhetiken nach sich ziehen und so weiter. Er betont, dass die ästhetischen Verfahren sich dabei nicht *peu à peu* ersetzen, sondern einander ergänzen: Der Katalog an authentisierenden Ästhetiken gewinnt im Verlauf der Filmgeschichte damit an Umfang.²⁸

Die Frage der von Hattendorf genannten «authentischen Wirkung» kulminiert im kritischen Zuschauer in der Frage: «Ist das wirklich so passiert?» Dieses unterschwellige Misstrauen gegenüber den Bildern bildet dabei stets den Anreiz für immer perfektere Authentisierungsverfahren. Schließlich steigert sich diese «Authentizitätsspirale» bis hin zu einer *mise en abyme*, die, indem sie den Schaffensprozess der dokumentarischen Bilder mitinszeniert, den Tatbestand der ›arglistigen Täuschung‹ von sich weist. Diese Spirale mündet Tanjev Schultz zufolge notwendigerweise in eine Überschreitung der Gattungsgrenzen von Dokumentar- und Spielfilm:

«Die Bedingung der Medialität muss in Rechnung gestellt und die Authentizität einer Darstellung mitinszeniert werden. Strategische Elemente der Inszenierung müssen dann wiederum strategisch übermalt oder verstärkt werden, während parallel dazu auch die Verdachtsmomente und das Ausmaß an Desillusionierung zunehmen, sodass sich die Spirale am Ende im postmodernen Unterhaltungsspiel auflösen oder in einer Kapitulation vor dem Unkalkulierbaren zurückdrehen könnte.»²⁹

27 Wortmann 2003, S. 164–166.

28 Vgl. Wortmann 2003, S. 217.

29 Schultz 2003, S. 14.

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

Eine Variante eines solchen «postmodernen Unterhaltungsspiels» stellt die *Doku-Fiktion*³⁰ dar. In ihr gehen die Ästhetiken des Dokumentarfilms in den Spielfilm ein und umgekehrt.

2.1.2 Die Authentizitätsdiskussion zu Doku-Fiktionen

Die von Jean-Luc Godard behauptete Ununterscheidbarkeit von Dokument(ation) und Fiktion negiert eine Trennung der beiden Filmgattungen, die bereits in der Frühphase der Filmgeschichte vorgenommen wurde.³¹ So gilt George Méliès gemeinhin als Begründer des *fiktionalen*, die Brüder Louis und Auguste Lumière als die des *dokumentarischen* Films. Heinz Heller zufolge haben die zeitgenössischen Rezipienten der Filme von Méliès und den Lumières zwischen fiktionalen und dokumentarischen Bildern aber noch gar nicht unterscheiden können:

«Als die Brüder Lumière 1895 in einem ihrer ersten Filme einen Zug in den Bahnhof von La Ciotat einfahren ließen, erschrakten die Zuschauer im Kino, die dieses Ereignis als Film sahen, nicht aber die gefilmten Fahrgäste und Passanten, die auf dem Bahnsteig standen. [...] Als Méliès dann am Krönungsabend [von König Edward VII] den somit vor dem Realereignis fertiggestellten Film [über die Krönung] in London einem englischen Publikum vorführen ließ, erntete er – verlässlichen Augenzeugen zufolge – begeistertsten Applaus für die ausgemachte Authentizität seiner Bilder.»³²

Demnach wirkten fiktionale und dokumentarische Bilder gleichermaßen «hybrid» auf den damaligen Zuschauer, der noch über keine oder nur wenig «kinematografische Sozialisation» verfügen konnte. Diese hybride Wirkung könnte es sein, die den Zweifel über die Authentizität filmischer Bilder zuerst ausgelöst haben mag: Die Frage gegenüber dem Dokumentarfilm «Ist das wirklich passiert?» findet ihre Entsprechung in der Gegenfrage «Ist das wirklich inszeniert?» an den Spielfilm. Um Zweifel im ersteren Fall zu zerstreuen (seien sie nun berechtigt oder nicht), werden im Dokumentarfilm authentisierende Ästhetiken eingesetzt.

Spätestens seit 1969³³ gibt es jedoch auch eine Strömung im Dokumentarfilm, die fiktionale Elemente in ihre Beiträge integriert. Diese als *Doku-Fiktion* bezeichneten

30 Das Hybrid zwischen Dokumentation und fiktionalem (Spiel-)Film wird in der Literatur sowohl als *Doku-Drama* als auch als *Doku-Fiktion* und verschiedentlich auch als *Doku-Soap* bezeichnet. Die zweite Konstituente bestimmt dabei die Richtung der Überschreitung des Dokumentarischen. Ich will diese Formate im Folgenden unter dem Sammelbegriff *Doku-Fiktion* summieren, da dieser nicht nur am deutlichsten zu beschreiben scheint, was das Phänomen ist, sondern sich auch nicht an den selten eindeutig definierten Formatbezeichnungen der einzelnen Programmanbieter («Doku-Soap» etwa wird als Werbebegriff für verschiedene Doku-Fiktionen im Privatfernsehen benutzt) orientiert.

31 Vgl. Elsaesser 2001, S. 27 oder Heller 2001, S. 16.

32 Heller 2001, S. 16. Dass der Vorfall bei der Vorführung des Films ein Kinomythos sei, wurde verschiedentlich angeführt (vgl. Bratze-Hansen 1995, S. 256).

33 seit Dieter Ertlers zweiteiliger TV-Doku-Fiktion *DER FALL LIEBKNECHT-LUXEMBURG* von 1969 (vgl. Hoffmann 2000, S. 401).

2.1 Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft

«Dokumentarfilme kommen wie Dramen daher. [...] Sie werden] durchinszeniert mithilfe von Spannungsbögen und Methoden, [um] die Aufmerksamkeit der Zuschauer/innen zu gewinnen und zu halten»³⁴, schreibt Kay Hofmann. Die Fiktionalisierung entstand ihm zufolge als eine Reaktion auf die Rezeptionsgewohnheiten und -wünsche: Auch ein dokumentarischer Film musste Spannung und Erzählung entfalten, um ein Publikum zu finden und zu unterhalten.

Vor allem im Fernsehen der jüngeren Zeit³⁵ sind diese Formate häufiger vertreten: *TODESSPIEL* (1997), *DEUTSCHLANDSPIEL* (2000) oder *IM SCHATTEN DER MACHT* (2003)³⁶ behandeln politische Ereignisse, deren Historie sie nacherzählen und durch dokumentarische Verfahren filmisch authentisieren. Die Methoden, den authentischen Charakter der Doku-Fiktionen zu verwirklichen, sind dabei von ebenso vielfältiger Natur wie beim Dokumentarfilm. Sie reichen von Off-Kommentaren und Untertitelungen bis hin zum Einfügen historischen (oder fingiert historischen) Bildmaterials. Kay Hofmann stellt diese Verfahren zusammen:

- «- Konzentration auf persönliche Schicksale
- Oft subjektive Herangehensweise
- Verarbeitung vielfältigen Ausgangsmaterials (alle Filmformate von 35mm bis zum 8mm-Amateurfilm, alle Videoformate, Archivmaterial; Spielfilmsequenzen, Fotos, Schrifteinblendungen usw.)
- Gestaltung von Film-Dramaturgien, die Spannungsbögen erzeugen
- Ironische Kommentierung»³⁷

Die Fiktionalisierung des Dokumentarischen ist nicht (mehr) allein auf Spielfilm-Hybride beschränkt, sondern findet sich mittlerweile in so gut wie jedem dokumentarischen Fernseh-Format. Sie hat jedoch die klassischen dokumentarischen Sendungen nicht etwa abgelöst, sondern erweitert. So entstanden in jüngerer Zeit vor allem so genannte «Doku-Soaps» (z. B. *BIG BROTHER*, RTL II), dramatisierte Talkshows (z. B. *DIE JUGENDBERATERIN*, Pro 7), nachgestellte oder inszenierte Gerichtsverhandlungen (*RICHTER ALEXANDER HOLD*, Sat 1), Geburten (*SCHNULLERALARM*, RTL II) bis hin zu Fahrschulprüfungen (*DIE DÜMMSTEN FAHRSCHÜLER DER WELT*, RTL).³⁸

34 Hofmann (2000), S. 403.

35 Zur Geschichte des Dokumentarspiels vgl. Hickethier 1990.

36 Regisseur Oliver Storz betont zwar, sein Film über die Brandt-Guillaume-Affäre sei «kein Dokudrama», meint damit jedoch lediglich, dass in den Film kein dokumentarisches (Bild-)Material eingeflossen sei, sondern ein in Spielfilm gegossenes journalistisches Recherche-Ergebnis «zwischen Vermutungen, Tatsachen und der eigenen szenischen Gestaltungskraft» (vgl. Storz 2003). Ich subsumiere den Film dennoch unter der Kategorie «Doku-Drama», da es meines Erachtens unerheblich ist, ob dokumentarisches Material «sichtbar» wird oder lediglich als Rechercheergebnis in das Drehbuch eines Films einfließt.

37 Hofmann 2000, S. 404.

38 Vor allem die privaten Sender strahlen diese Hybrid-Formate aus. Eine Erklärung wäre, dass sie wesent-

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

Ein ebenfalls häufig anzutreffendes und in der Forschungsliteratur zum Thema Authentizität und Medien viel diskutiertes Hybrid-Format sind die so genannten *Fahndungssendungen*, die reale Verbrechen filmisch nachstellen und das Publikum zur Mithilfe bei der Lösung des jeweiligen Falls aufrufen. In ihren Ästhetiken sind sie modernen Serienmörderfilmen sehr ähnlich, wenn es um die authentische Darstellung von Verbrechen und das Verschleiern der Fiktionalisierung geht. Daher sollen sie zunächst einer genaueren Betrachtung unterzogen werden.

Zu den prominentesten Vertretern dieser ‹Crime-Soaps› gehört die seit 1967 in Deutschland, Österreich und der Schweiz ausgestrahlte Reihe AKTENZEICHEN YX ... UNGELÖST (ZDF/ORF/SWR). Hier wechseln einander Studioaufnahmen mit Fahndungsaufrufen, Schaltungen zu österreichischen und schweizer Studios mit kurzfilmartig inszenierten Fall-Rekonstruktionen ab, die um weitestgehende Authentizität bemüht sind. Neben der Intention der Verbrechenaufklärung schwingt Jan Pinseler zufolge ein markanter Subtext in solchen Sendungen mit:

«Gerade weil hier tatsächlich stattgefunden Verbrechen dargestellt werden, kommt ihnen mutmaßlich eine wichtige Rolle in der gesellschaftlichen Verständigung darüber zu, was richtig und was falsch, was gut und was böse, was normales und was abweichendes Verhalten ist.»³⁹

Abermals wird hier implizit das konstruktivistische Moment betont, das sich durch authentisierende Verfahren auch in diesen Sendung findet. Und folglich argumentiert Pinseler im Verlauf seiner Ausführungen, man könne «kaum von *einer* Realität sprechen, die der Dokumentarfilm abbilde, sondern müsse verschiedene Realitäten sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsseite unterscheiden» und geht im Weiteren mit Wortmanns Auffassung d'accord: Authentizität werde «erzeugt durch die formale Gestaltung eines Filmes und nicht durch die Authentizität des abgebildeten Gegenstandes.»⁴⁰ Anhand der Inszenierungsverfahren von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST differenziert er die Authentisierungsästhetiken in *Authentizitätssignale* und *Authentizitätsstrategien*. Unter ersteren versteht er:

«Mittel [...], mit denen *Authentizität von Aufnahmen explizit oder implizit betont wird*. [...] Interviews mit Zeugen und Opfern, Bilder aus Überwachungskameras und Phantombilder der Täter, Fotos gestohlener Gegenstände und private Fotos von Opfern, das Zeigen des Tatorts, das Unkenntlichmachen von Zeugen, die Verwendung von Kartenskizzen,

lich sensibler auf Rezeptionsgewohnheiten und Zuschauerwünsche reagieren und sich weniger einem journalistischen Wahrheitsanspruch verpflichtet sehen, der die Formate so eindeutig trennt, wie dies im öffentlich-rechtlichen Programmangebot geschieht (in dem allerdings auch einige der Doku-Soaps und -Dramen zu finden sind: z. B. STREIT UM DREI, ARD).

³⁹ Pinseler 2003, S. 42.

⁴⁰ Pinseler 2003, S. 43.

2.1 Authentizitätsdiskussion in der Filmwissenschaft

die Aufforderung, der Polizei Hinweise zu geben, und nicht zuletzt die Bekanntgabe einer ausgeschriebenen Belohnung für Hinweise.»⁴¹

Solche Authentizitätssignale kommen in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST außerhalb der inszenierten Kurzfilme zum Einsatz. Für die authentische Wirkung der Kurzfilme selbst sind hingegen die *Authentizitätsstrategien* verantwortlich, worunter Pinseler alle Mittel subsumiert,

«die angewandt werden, um *nichtauthentisches Material, also in der Regel so genannte nachgestellte Szenen, als authentisch erscheinen zu lassen*. [...] Verwendung von verwaekelten, dunklen und grobkörnigen Bildern, die Verwendung von Schwarz/Weiß, das Nichtzeigen der eigentlichen Tat, sondern das Andeuten, sodass sich die eigentliche Tat eher im Kopf des Zuschauers als im Bild abspielt, der Einbezug der Kamera in die Filmhandlung, teilweise als subjektive Kamera aus Tätersicht, die Vermischung von Spielszenen mit Reportagebildern oder Fotos der tatsächlichen Opfer und/oder Täter sowie die Verwendung von Musik und Off-Ton.»⁴²

Beides, Authentizitätssignale und Authentizitätsstrategien, stehen im Dienst der Glaubwürdigkeit der Sendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST und verfolgen neben der für die (Zuschauer-)Ermittlung notwendigen Rekonstruktion der Tathergänge auch das Ziel, den Zuschauer zur Aktivität zu mobilisieren. Unterstützt wird dies durch das dramaturgische Prinzip des «Heileweltmusters»: Das

«Heileweltmuster ist bereits einerseits als zentrale Inszenierungsstrategie für Horrorfilme beschrieben und andererseits als grundlegendes Muster der Nachrichtenberichterstattung über Verbrechen identifiziert worden. [...] Das ursprüngliche Inszenierungsmuster einer heilen Welt auf der einen Seite, in die von außen das Böse eindringt, kann als den Zuschauern bekannt vorausgesetzt werden. Dieses Inszenierungsmuster gewinnt durch die Authentizität, die AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST ihm verleiht, mutmaßlich eine viel größere Bedeutung. Was im Horrorfilm noch filmische Konvention ist, die vom Zuschauer auch als Konstruktion einer filmischen, nicht-realen Welt begriffen werden kann, dem wird bei AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST Authentizität verliehen, erhält also den Anschein von Realität.»⁴³

AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST macht sich damit ein bedeutendes Wirkungskriterium des Horrorfilms zu eigen, um seine eigene Wirkung damit zu forcieren. Die Sendung stützt sich dabei einerseits auf die Seherfahrung des Zuschauers, der diese Konvention bereits aus Spielfilmen kennt, andererseits nutzt sie das Kontextwissen, dass es sich ja um

41 Pinseler 2003, S. 43 und S. 44 (Hervorhebungen durch mich).

42 Pinseler 2003, S. 43 und S. 44 (Hervorhebungen durch mich).

43 Pinseler 2003, S. 53f.

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

einen zwar nachgestellten, aber immerhin tatsächlich geschehenen Kriminalfall handelt, um damit einen ›Kurzschluss‹ zwischen Fiktion und Dokumentation auszulösen. Die außerfilmische Wirklichkeit wird mit einer dramaturgischen Struktur angereichert.

Gerade kriminalistische Sujets scheinen attraktiv für Hybrid-Formate zu sein, wie sich nicht nur aus der Menge der Fahndungssendungen, sondern auch am Output des Kriminalfilm- und Thriller-Genres ablesen lässt. Dort halten die authentisierenden Ästhetiken des Dokumentarfilms besonders reichhaltig Einzug, zumeist um den ›realistischen Effekt‹ zu evozieren.

Ludwig Bauer widmet sich in seiner Forschungsarbeit *Authentizität, Mimesis, Fiktion* genau jener *Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsubjets* (so der Untertitel seiner Dissertation). Er verfährt dabei zunächst umgekehrt und sucht nach *Fiktionalitätskriterien*, um diese von *Authentizitätskriterien* abzugrenzen. Aus dem «Fiktionalitätskontrakt» geht ihm – zufolge die Rezeptionshaltung des Zuschauers (bzw. Lesers, denn Bauer rezipiert seine Überlegungen aus der literarischen Fiktionalitätsdiskussion) hervor:

«Das Fiktionalitätskontrakt stellt also – nach allgemeinem Forschungsverständnis – ein System von Regelungen für die ›fiktionale Kommunikationssituation‹ bereit, das die angemessene Rezeptionshaltung festlegt. Allgemein akzeptierte Grundprämisse ist dabei stets die ›Erkennbarkeit‹ des fiktionalen Textstatus, welche nur dort gewährleistet ist, ›wo die Beziehung zur Nichtfiktion entweder textimmanent signalisiert / thematisiert wird oder aber, wo institutionelle Rahmenbedingungen sie als solche ausweisen.›»⁴⁴

Dieser Fiktionalitätskontrakt könnte verantwortlich sein für die ›Fallhöhe‹ des Rezipienten, der im Spielfilm auf dokumentarische Ästhetiken trifft, die seine Annahmen über die reine Fiktionalität oder Faktizität des Stoffes verunsichern. Mittels Signalen⁴⁵, die auf Fiktionalität und Nichtfiktionalität (das wären die von Pinsler aufgestellten *Authentizitätssignale*) verweisen, lenken Texte ihre Leser in eine bestimmte Rezeptionsrichtung. Diese Signale und Strategien existieren analog auch in Kriminalspielfilmen und dienen dem Zuschauer dort «als Wertungskriterium für deren Realitätsangemessenheit und Glaubwürdigkeit»⁴⁶, denn vor allem in diesem Genre werden hohe Maßstäbe an Handlungslogik und -plausibilität gelegt. Diese Ansprüche können durch Bezugnahme auf das Referenzwissen des Zuschauers (eingestreute Fakten aus der außerfilmischen Wirklichkeit) und dessen Rezeptionsgewohnheiten (bestimmte dokumentarfilmische Eigenheiten) gesteuert werden:

44 Bauer 1992, S. 24f. (mit einem Zitat aus Warning 1975, S. 533).

45 Bauer unterscheidet textinterne und -externe Fiktionalitätssignale: Zu ersteren zählen etwa Märchenanfänge wie «Es war einmal», das epische Präteritum oder Verben der innere Vorgänge, die auf eine auktoriale Erzählhaltung schließen lassen. Zu den textinternen Signalen zählen vor allem Paratexte, die auf die Fiktionalität des Stoffes hinweisen, wie zum Beispiel «Roman» auf dem Buchumschlag) (vgl. Bauer 1992, S. 21f.).

46 Bauer 1992, S. 13.

«Fiktionalität» und «Authentizität» werden also in diesem Zusammenhang nicht als dichotome Begriffe gebraucht, die auf einer Unterscheidung nach ontologischen Kriterien basieren. [...] Sie sind] ein Phänomen der Diskursebene eines Textes, das die Einstellung des Rezipienten steuert.»⁴⁷

2.1.3 Die Authentizitätsdiskussion zum True-Crime- und Serienmörderfilm

Neben den Untersuchungen von Bauer und Pinsler setzen sich nur wenige Studien *explizit* mit den Authentizitätsästhetiken kriminalistischer Formate auseinander. Dies ist umso signifikanter als gerade die so genannten *True-Crime*-Filme in den letzten Jahren sowohl im Fernsehen als auch im Kino immer stärker vertreten sind. Vor allem die Figur des Serienmörders ist populärer denn je.⁴⁸

Eckhard Hammel und Gerhard Reda beschäftigen sich 1996 mit der Frage der filmischen Authentizität von Serienmörderfilmen. Dabei untersuchen sie jedoch nicht «die semantische Differenz von «echt» und «gestellt»»⁴⁹, sondern verfolgen das Phänomen der Authentizitätserzeugung genre- bzw. darstellungshistorisch am *Splatter*-Film.

Nachdem die Autoren die Geschichte der filmischen Wundendarstellung, gekoppelt an die Entwicklung von kybernetischen Techniken zur Virtualitätserzeugung, nachgezeichnet haben, stellen sie zwei Modi der Authentizitätserzeugung durch Filme auf:

- Traumatisierung durch «Attache auf die Sinne»⁵⁰ verursacht durch bestimmte Filmtechniken («Zeitlupen- und Nahaufnahmen, der Live-Charakter verwackelter Kameraführung»⁵¹)
- Metalepse: Das Erscheinen der Aufnahmeapparatur oder anderer Medien im Film («sekundäre Wiedergabe der Wiedergabe»⁵²)

Der Effekt, den solche Authentisierungen beabsichtigen, liegt Hammel und Reda zufolge «einzig in der Befestigung des Scheins. Es handelt sich um den Schein, der *echt* wirken soll, aber nicht um das Wirkliche.»⁵³ In der Genese des Horrorfilm-Genres

47 Bauer 1992, S. 35f.

48 Der deutsche Filmverleiher *e-m-s* hat 2001 für den Serienmörderfilm eine eigene Reihe etabliert, in der seither die Filme *ED GEIN* (2000), *TED BUNDY* (2002), *DAHMER* (2002), *GACY* (2003) und der «Oscar»-prämierte *MONSTER* (2003) (vgl. Kap. 3.4.8) erschienen sind. Markant ist dabei, dass die Filme – zumindest in den deutschsprachigen Fassungen – die Namen der in ihnen behandelten kriminalhistorischen Serienmörder tragen, womit *e-m-s* den Charakter der «Reihe» zu unterstreichen versucht.

49 Hammel 1996, S. 7

50 Hammel/Reda 1996, S. 29.

51 Hammel/Reda 1996, S. 29.

52 Hammel/Reda 1996, S. 29f.

53 Hammel/Reda 1996, S. 30. Hervorhebung im Original.

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

(zu dem sie den Serienmörderfilm rechnen), stellen die Autoren eine immer weiter perfektionierende Simulation fest, «die sich als «echt» verkauft»⁵⁴.

Die beiden Verfahren der Authentisierung will ich im Folgenden aufgreifen, weiter differenzieren und um andere Mittel erweitern, um für die darauf folgende Analyse der Filmbeispiele über einen Katalog an Authentizitätsästhetiken des Serienmörderfilms zu verfügen.

2.2 Authentizität im Serienmörderfilm

Der Serienmörderfilm weist über seine kriminalhistorischen Referenzen, die «Serienmörder-Faction»⁵⁵, und die Potenzialität seines Sujets hinaus zahlreiche ästhetische Eigenschaften auf, die beim Betrachter den bewussten oder unbewussten Eindruck des Authentischen evozieren. Diese hybridisierenden Ästhetiken scheinen dazu geeignet zu sein, den «intellektuellen Wirklichkeitseindruck» soweit zu steigern, dass im Nachhinein – vor allem aus größerer zeitlicher Distanz – Fakten und Fiktionen über Serienmörder immer weiter ineinander diffundieren. Dieser Prozess verläuft reziprok: Auch die Filme selbst nehmen mediale Mythen wieder in sich auf, zitieren sie und stellen sie neben kriminalhistorische Fakten.

Auf der Rezeptionsebene verschwimmen dadurch nicht nur Fakten und Fiktionen, sondern die «authentische Nähe» des Zuschauers zur Erzählung scheint diesen auf besondere Weise zu affizieren. Der deutlich affektive Charakter der Serienmörderfilme lässt sich ebenfalls als ästhetische Strategie interpretieren, die sich – neben dem daraus resultierenden «somatischen Wirklichkeitseindruck» – in einen Medien-Wirkungsdiskurs einschreibt.

Grob können diese vom Serienmörderfilm verwendeten Verfahren der Authentisierung in drei Kategorien unterteilt werden. Je nachdem, ob sie sich an die *Realitätsauffassung*, die *Affektlage* oder das *historische Kontextwissen* richten, kann von *ontologisierenden*, *somatisierenden* oder *historisierenden* Authentizitätsästhetiken gesprochen werden. Im Folgenden möchte ich diese Authentisierungsverfahren phänomenologisch an einzelnen Beispielen vorstellen.

2.2.1 Authentisierung durch Historisierung

Der offensichtlichste Bezug des Serienmörderfilms zur außerfilmischen Wirklichkeit ist bereits durch sein Sujet bedingt, weswegen er im Folgenden nur cursorisch erörtert wird. In der Evokation von oder der Anlehnung an die Historie trifft sich der

54 Hammel/Reda 1996, S. 39.

55 Kaufmann 1998, S. 195 sowie Kap. 3.3.1.

Wunsch der Produzenten nach «perfekten Remakes»⁵⁶ mit der «Retro-Faszination»⁵⁷ des Zuschauers.

Je mehr kriminalhistorisch verbriefte Details der Serienmörderfilm in seine Erzählung einfügt, desto authentischer erscheint er. Dies reicht von der Entlehnung einzelner Fakten der Kriminalgeschichte, um daraus ein ansonsten frei erfundenes, fiktives Motiv zu konstruieren (PSYCHO, der sehr vage auf dem Edward-Gein-Fall beruht⁵⁸) bis hin zu quasi-dokumentarischen Filmen, die sich eines bestimmten Falles aus der Kriminalgeschichte annehmen und ihn auf Basis oftmals langwieriger Recherchen in ihre Erzählung übertragen (etwa IN THE LIGHT OF THE MOON, der wiederum sehr genau mit den Fakten des Ed-Gein-Falles verfährt).

Den Eindruck des historisch authentischen Stoffes überlassen die Produzenten jedoch nicht allein dem Kontextwissen des Zuschauers, der die einzelnen Motive aus der Kriminalgeschichte eventuell wiedererkennt. Es kommen ebenfalls alle Authentisierungsstrategien und -signale zum Einsatz, die oben diskutiert worden sind, teilweise eigens hierfür entwickelt wurden, aber teilweise auch dem Dokumentarfilm entnommen sind.

2.2.1.1 Dokumentarische Techniken

Dokumentarische Techniken unterstützen den Eindruck, es handle sich um einen echten, also historisch verbrieften Fall, der in dem jeweiligen Serienmörderfilm behandelt wird. Solche Techniken werden strategisch eingesetzt, um den Attraktionswert des Films zu steigern und referieren an die Sehgewohnheiten des Publikums, das Authentizitätssignale des Dokumentarfilms von Fiktionalitätssignalen zu unterscheiden weiß.

Zu den Authentizitätssignalen, die im Serienmörderfilm eingesetzt werden, zählen *textuelle Ergänzungen des Filmbildes*, etwa Vorspanne, Texteinschübe oder Bildunterschriften (Daten, Namen, Orte, Erklärungen), die eine Zusatzinformation zum Bild enthalten, welche auf die außerfilmische Wirklichkeit referiert. Ein Beispiel hierfür wäre der Prolog des Films THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974):

«The film which you are to see is an account to the tragedy which befell 5 youth [...]. The events of that day were to lead to the discovery of one of the most bizarre crimes in the annals of the American history, The Texas Chainsaw Massacre.» (0:00:00–0:02:00)

Ein anderes dokumentarisches Authentizitätssignal bilden Szenen, die vor oder nach den Film geschaltet oder in ihn – die Diegese unterbrechend – eingeschoben werden. Diese Szenen können dabei aus authentischem oder simuliertem Dokumentarfilmmaterial bestehen oder sogar Kommentare eines (gespielten) Fachmannes sein. Ein vorgeschobener Kommentar findet sich vor dem Film ED GEIN (USA 2000), einge-

56 Baudrillard 1978b, S. 52.

57 Baudrillard 1978b, S. 50.

58 Vgl. Schmid 1996a, S. 90.

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

schobene Kommentare eines Journalisten in *DERANGED* (USA 1974) und ein nachgestellter Off-Kommentar eines Psychologen bereits in *PSYCHO* (USA 1961).

Schließlich gerieren sich einige Serienmörderfilme sogar vollständig wie Dokumentarfilme. Sie nutzen Authentizitätssignale und -strategien der Dokumentarfilmästhetik, um den Eindruck der Echtheit zu evozieren, ob sie nun, wie *MANN BEISST HUND* (Belgien 1992), fiktiv sind oder tatsächlich auf den Ermittlungsergebnissen eines Serienmörderfalles beruhen, wie bei der dreistündigen TV-Doku-Fiktion über Charles Manson *HELTER SKELTER* (USA 1976). Diese Filme gehen in ihrer dokumentarischen Mimesis so weit, dass sie auf dramaturgische Spannungsbögen verzichten und sich allein auf den Attraktionswert ihrer *True-Crime*-Story verlassen.

2.2.1.2 Referenzen an die Kriminalhistorie

Die Referenz an die Kriminalhistorie wird im Serienmörderfilm vor allem durch inter- und paratextuelle Bezüge hergestellt. Dies fängt bereits in der Werbung für einen Film an, wenn es etwa auf dem Verleihcover des Serienmörderfilms *TED BUNDY* (USA 2002) heißt:

«Dieser Film erzählt die Geschichte eines der bekanntesten Massenmörder unserer Zeit. Ted Bundy tötete von 1973 – 1978 auf brutalste Weise 28 Frauen. Es wird geschätzt, dass es noch viel mehr waren. Ein Opfer konnte entkommen und so den wichtigen Hinweis liefern, der zur Ergreifung des gesuchten Killers nötig war. Ted Bundy wurde am 24. Januar 1989 im Alter von 42 Jahren durch den elektrischen Stuhl hingerichtet.»⁵⁹

Die Namen und Daten, die in diesem Werbetext genannt werden, stimmen mit den kriminalhistorischen Fakten überein. Durch Aussagen wie «der bekannteste Massenmörder unserer Zeit» wird dem (künftigen) Zuschauer des Films bereits signalisiert, dass er in dem Film etwas über den echten Ted Bundy erfährt.

Die Allusionen sind jedoch nicht immer so offensichtlich wie in diesem Fall. Je nachdem, wie intensiv sich der Autor mit der Geschichte seines Sujets, also dem einzelnen Fall beschäftigt, können selbst subtilste kriminalhistorische Details in den Film einfließen. Eines der verblüffendsten Beispiele hierfür bietet der Film *FROM HELL* (USA 2001), der die Dirnenmorde im London des Jahres 1888, verübt von Jack the Ripper, zum Thema hat. Der Film, der auf den in jahrelanger Recherchearbeit erstellten Comic selben Titels basiert, übernimmt von Inhalten, Einstellungswinkeln und -größen der zeitgenössischen Tatortfotografien bzw. -skizzen bis hin zu Tatortbeschreibungen etliche Details:

«The body was lying naked in the middle of the bed, the shoulders flat but the axis of the body inclined to the left side of the bed. The head was turned on the left cheek. The left arm was close to the body with the forearm flexed at a right angle and lying across the abdomen. [...]»⁶⁰

59 Verleihcover der deutschen DVD-Fassung von *TED BUNDY* (*e-m-s*).

60 Tatort-Protokoll von Dr. Thomas Bond am Fundort der Leiche von Mary Kelly (vgl. casebook.org und

«Body lies in middle of bed. Shoulders flat but axis of body inclined toward right. The left arm is close to the body. The forearm flexed at a right angle, resting across the abdomen. [...]»⁶¹

Ein anderes Beispiel für diesen mimetischen Perfektionismus ist der Film *MONSTER* (USA 2003), der die Geschichte der Serienmörderin Aileen Wuornos erzählt. Um einen möglichst hohen Grad an Wirklichkeitsnähe zu suggerieren, wurde die Aileen Wuornos-Darstellerin Charlize Theron in ihrem Äußeren der Täterin weitestmöglich angeglichen (vgl. Abb. 206)

Je näher ein kriminalhistorisches Ereignis der Entstehungszeit des darauf referierenden Films liegt, desto mehr und genauere Details scheinen sich im jeweiligen Film wiederzufinden. Dies zeigt sich gerade an Filmen wie *TED BUNDY* oder *MONSTER* – letzterer ist ein Jahr nach der Hinrichtung der Serienmörderin Aileen Wuornos, die am 09. Oktober 2002 stattfand, entstanden. Je entfernter ein Ereignis zur Entstehungszeit des Films liegt, desto mehr weichen die kriminalhistorischen Details Spekulationen und Interpretationen.

2.2.1.3 Verstehende Geschichtsschreibung

Dieser Spekulationszuwachs birgt jedoch keineswegs eine De-Authentisierung in sich, sondern stellt sich – wie die Geschichte der Jack-the-Ripper-Filme zeigt – abermals als intertextuelle Authentisierung heraus. Gerade ein Film wie der angesprochene *FROM HELL* führt etliche der bislang angestellten Theorien aus Film und Fallgeschichte zusammen und wird damit zu einem Spielfilm, der eine eigene Theorie zur Fallgeschichte verfolgt und argumentiert.⁶²

Ein besonders häufig im Serienmörderfilm eingesetztes Mittel der Authentizitätssuggestion ist das der Psychologisierung des Täters. Im Verlauf der Geschichte des Serienmörderfilms hat sich eine eigene, aus der kriminalistischen Praxis übernommene Figur hierfür herausgebildet: der *Profiler*. Sein Vorgehen «erinnert an das analytische Verfahren des Helden der klassischen Detektivverzahlungen»⁶³, schreibt Anette Kaufmann und vermutet den Archetypus dieser Figur (und dieses Berufs) in Edgar Allan Poes Dupin-Figur.⁶⁴

Knight 1977, S. 166f.).

61 Protokoll des Arztes am Tatort in *FROM HELL* (1:43:00).

62 Diesen Prozess habe ich anhand der Jack-the-Ripper-Filmografie detailliert verfolgt (vgl. Höltgen 2003).

63 Kaufmann 1998, S. 194. Carlo Ginzburg analogisiert die Tätigkeit des modernen Kriminalermittlers mit der des Psychoanalytikers, indem er auf «die sonderbare Übereinstimmung der Vorgehensweisen von [Sherlock] Holmes und Freud» (Ginzburg 2002, S: 17) hinweist: «die Entwicklung einer Methode der Interpretation, die sich auf Wertloses stützt, auf Nebensächlichkeiten, die jedoch für aufschlussreich gehalten werden.» (Ginzburg 2002, S. 16). Die Analogie von Spuren, Symptomen und Details (letzere werden von Ginzburg in der Arbeit des Kunsthistorikers Morelli nachgewiesen, vgl. Ginzburg 2002, S. 17) etabliert gegen Ende des 19. Jahrhunderts «in den Humanwissenschaften ein Indizienparadigma [...], das sich eben auf die Semiotik stützte» (Ginzburg 2002, S. 17).

64 «Deprived of ordinary resources, the analyst throws himself into the spirit of his opponent, identifies

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

Die Filme versuchen durch die Psychologisierung eine Motivationslücke im Täterprofil und in der Erzählung des Films zu schließen. Indem etwa am Ende von Hitchcocks *PSYCHO* der Off-Kommentar eines Psychologen zu hören ist, während des Handlungsverlaufes von *DERANGED* immer wieder ein Kommentator auftritt und die Szenen «erklärt» oder die Stimme des Mörders im Off von *DAHMER* (USA 2002) ihre eigene Situation reflektiert, wird der Filmtäter plastischer für den Zuschauer⁶⁵. Der Nebeneffekt ist, dass sich dieses psychologische Verständnis auch auf die Motivation der Täter ausdehnt, wie ich weiter unten ausführen werde.

Diese Authentizitätsstrategie bildet einen wichtigen Beitrag zum Diskurs über Serienmörder in der außerfilmischen Wirklichkeit, weil sie kriminalhistorische Fakten mit spekulativer Fiktion koppelt. Der daraus resultierende Effekt ist in erster Linie jedoch nicht einer der «fiktionalen Fallgeschichtsschreibung», sondern vor allem einer der Simulation: Im Verlauf der Filmgeschichte haben sich gerade bei häufig adaptierten Serienmörderfällen (Jack the Ripper, Edward Gein, Jeffrey Dahmer) Fakten und Fiktionen auch deshalb so weit im Zuschauerbewusstsein vermischt, weil die fiktiven Täterfiguren durch Psychologisierung besonders plastisch erscheinen. Die so entfalteten «fiktionalen Fakten» über Serienmörderfilme finden sich auch in anderen Medien und Diskursen wieder.

2.2.2 Authentisierung durch Ontologisierung

Zu den wichtigsten, jedoch in diesem Zusammenhang bislang von der Forschung vernachlässigten, Authentisierungsstrategien des Films gehören solche, welche die Diegese des Films aufbrechen, indem sie Texte, die nicht zum Film selbst gehören ein- oder beifügen. Dies geschieht entweder durch Verfahren der *Intertextualität* (zitieren von anderen Kulturprodukten *innerhalb* der Diegese) oder durch Verfahren der *Paratextualität* (Vor- oder Nachschalten sowie Einfügen von erzählungsfremden Texten *außerhalb* der Diegese).

2.2.2.1 Paratextualität

Der Begriff *Paratext* stammt aus der Literaturwissenschaft. Gérard Genette, der ihn in die Debatte eingeführt hat, subsumiert unter Paratexten das «unterschiedlich um-

himself therewith, and not unfrequently sees thus, at a glance, the sole methods (sometimes indeed absurdly simple ones) by which he may seduce into error or hurry into miscalculation.» (Poe 2005, S. 7).

65 Daraus ergibt sich eine Form des Dialogs zwischen Produktion und Rezeption über das eigentlich Unfassbare an den Taten: Dem «Verstehenwollen» der Zuschauer kommt das «Erklärenwollen» des Künstlers entgegen. Dass Kriminalfiktionen – vor allem, wenn sie auf kriminalhistorischen Fällen basieren – von jeher diesen Dialog speisen, konstatiert bereits Schiller 1792 in seiner Erzählung *Der Verbrecher aus verlorener Ehre – Eine wahre Geschichte*: «das bloß Abscheuliche hat nichts Unterrichtendes für den Leser», schreibt er dort und führt aus, der Leser suche die Wahrheit «in der unveränderlichen Struktur der menschlichen Seele und in den veränderlichen Bedingungen, welche sie von außen bestimmten, und in diesen beiden findet er sie gewiß.» (Schiller 1959, S. 13ff.).

2.2 Authentizität im Serienmörderfilm

fangreiche und gestaltete Beiwerk [...] durch das ein Text zum Buch wird.»⁶⁶ Zu diesem Beiwerk zählen der Titel, das Vorwort, die Kapitelüberschriften, Anmerkungen «im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes»⁶⁷, die Genette in weiterer Eingrenzung als *Peritexte* bezeichnet. Daneben gibt es *Epitexte*, die (ursprünglich) außerhalb des Bandes situiert sind: Interviews, Gespräche, Briefwechsel aber auch sämtliche Ankündigungs- und Werbetexte zum Band.

Epitexte und *Peritexte* sind also zunächst durch den Publikationsort relativ zum Text, zu dem sie gehören, bestimmt. Daneben lassen sie sich weiter differenzieren in

- ihr zeitliches Verhältnis zur Veröffentlichung des Textes (im Vorfeld, gleichzeitig oder im Nachhinein)
- ihre qualitative Beschaffenheit (selbst Texte, mündliche oder bildliche Ergänzungen)
- ihren pragmatischen Status (Kommunikationsinstanz und -situation)
- ihren auktorialen Status (vom Autor, vom Verlag, unautorisiert, ...) und schließlich
- ihre illokutorische Wirkung (Abgrenzungen in Vorworten oder Fußnoten).

Hinzu kommen so genannte «faktische Paratexte», die nicht ausdrücklich aus Mitteilungen bestehen, sondern aus einem «Faktum, dessen bloße Existenz, wenn diese der Öffentlichkeit bekannt ist, dem Text irgendeinen Kommentar hinzufügt oder auf seiner Rezeption lastet.»⁶⁸

Die Untersuchungen Genettes, die sich weniger den diachronen Aspekten der einzelnen Paratext-Sorten als deren synchroner Katalogisierung, Funktionsbeschreibung und Wirkung widmen, versuchen «auf induktive Weise, Gattung für Gattung und oft Art für Art»⁶⁹ zu beschreiben. Das Konzept der *Paratextualität* lässt sich ohne Schwierigkeiten auf einen weiten Textbegriff und damit auf den Film übertragen, denn die wichtigsten *Paratext*-Sorten⁷⁰ existieren auch für dieses Medium:

- Autorenname: Regisseur- und/oder Produzentename
- Titel- und Gattungsangaben: Filmtitel, Gattungs- und Genreangaben
- Widmungen: Widmungen im Vor- und/oder Nachspann
- Motti: Motti im Vorspann, Nachspann oder in Zwischentiteln
- Vorworte: Vorworte als Schrifttafeln und Prologe
- Zwischentitel: Zwischen- und Kapiteltitel

66 Genette 2001, S. 9f.

67 Genette 2001, S. 12.

68 Genette 2001, S. 14.

69 Genette 2001, S. 19.

70 Genette untersucht detailliert verlegerische *Peritexte*, Autorenname, Titel, Waschzettel, Widmungen, Motti, Vorworte, Zwischentitel, Anmerkungen und verlegerische wie private *Epitexte* (vgl. Genette 2001, S. 6f.).

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

- Öffentliche *Epitexte*: Werbemittel, Interviews, Sekundärliteratur, Audiokommentare usw.
- faktische Paratexte: Bezug zu einem außerfilmischen Gegenstand

Solche Paratexte erhalten unter bestimmten Bedingungen auch authentisierende Funktion. Texte, die vor oder nach der Rezeption auf den Rezeptionseindruck einwirken, aber nicht selbst zum Film gehören, erweitern die Perspektive auf den Stoff. Hier besteht die Möglichkeit, Rezipienten durch gezielt gestreute (Des-)Information zu lenken und über den authentischen Charakter des Stoffes zu «täuschen». Die Mittel hierzu reichen von Plakatanzeigen, Vorschauen und Vorspanne, die explizit auf die Authentizität hinweisen («The story is true!»)⁷¹ bis hin zu zeitlich weit im Voraus gestreuten, gefaketen Informationen über die Entstehung/Herkunft des Filmmaterials⁷².

Bei Serienmörderfilmen finden sich alle oben genannten Arten von Paratexten und spielen auf den authentischen Charakter des Gezeigten an. Diese von Pinsler als Authentizitätssignale bezeichneten *Peri-* und *Epitexte* unterstreichen die Authentizität der Erzählung sogar bei solchen Filmen, deren kriminalhistorische Basis als bekannt vorausgesetzt werden kann, um mögliche Zweifel an der «Echtheit» außer Kraft zu setzen und «so den ontologisch ausgemachten Mangel der visuellen Vermittlung zu überwinden»⁷³ versuchen, wie Wortmann vermutet.

Dass die Funktion solcher paratextueller Authentisierungen strategisch eingesetzt wird, zeigt sich an etlichen Beispielen des Serienmörderfilms: Im Vorspann zu Tobe Hoopers Film *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE* wird in einem prologhaften

71 Dieses Mittel ist besonders häufig im modernen Horrorfilm verwendet worden. Je horribler die Erzählung eines Films ist, desto eindringlicher wird oft auf ihren «Wahrheitsgehalt» durch solche Paratexte insistiert. Dies gehört zu einer der wesentlichen ästhetischen und Marketing-Strategien des Genres (vgl. etwa den Vorspann zum Film *THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE*).

72 Dieses Mittel findet besonders häufig beim so genannten *Snuff*-Film und bei Mockumentaries, also gefakten Dokumentationen, Verwendung. Eine bis dahin nicht gekannte «Desinformationskampagne» dieser Art fand im Vorfeld der Veröffentlichung des Horrorfilms *THE BLAIR WITCH PROJECT* (USA 1999) statt: Zunächst wurden im Internet Gerüchte gestreut, dass man in einem Wald Filmmaterial gefunden habe, das drei seit Jahren vermissten Studenten gehört habe. Der Film schließlich – so ging die PR-Finte weiter – bestand aus einer Montage dieses Materials, das die Ereignisse, die zum Verschwinden der drei Filmer führte, dokumentierte. Schließlich tauchten kurz vor, während und nach der Veröffentlichung von *THE BLAIR WITCH PROJECT* weitere Filmausschnitte auf, die teilweise als Zusatzmaterial auf die Verkaufsmedien gebannt wurden oder im Internet zum Download bereitgestellt wurden. Einer der simulativen Höhepunkte der Kampagne bestand schließlich darin, dass ein «Soundtrack» zum Film (in welchem aber aus Authentizitätsgründen gar keine Musik zu hören ist) veröffentlicht wurde, zu dessen «peritextueller Rechtfertigung» angeführt wurde, es handele sich bei den Musikaufnahmen um jene Musik, die im verlassenen Auto der drei Studenten auf Kassetten vorgefunden wurde. *THE BLAIR WITCH PROJECT* ist ein Paradebeispiel im Hinblick auf zur Authentisierung eingesetzter Peritexte aber auch filmischer Authentisierungsästhetiken.

73 Wortmann 2003, S. 15.

Text auf die «wahre Begebenheit» der Film erzählung hingewiesen.⁷⁴ Chuck Parellos Film *IN THE LIGHT OF THE MOON* (USA 2001) wurde vom deutschen Verleih kurzerhand in *ED GEIN* umgetitelt, um die kriminalhistorische Referenz des Stoffes zu unterstreichen.⁷⁵ Das Kinoplatkat des Films *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* (USA 1972) warnt den Zuschauer «Um eine Ohnmacht zu vermeiden, wiederholen Sie: Es ist nur ein Film, nur ein Film ...»⁷⁶ (Abb. 1)

2.2.2.2 Intertextualität

Eine noch subtilere Form der Rezeptionsbeeinflussung findet in latenten intertextuellen Verweisen *innerhalb der Filmdie-gese* statt. Mit *Intertextualität* bezeichnet Gérard Genette einen auf Julia Kristeva zurückgehenden Typus transtextueller Beziehungen,

«als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen, eidetisch gesprochen, als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen. In ihrer einfachsten und wörtlichsten Form ist dies die traditionelle Praxis des *Zitats* (unter Anführungszeichen, mit oder ohne genaue Quellenangabe); in einer weniger expliziten und auch weniger kanonischen Form die des *Plagiats* [...], das eine nicht deklarierte, aber immer noch wörtliche Entlehnung darstellt; und in einer noch weniger explizierten und weniger wörtlichen Form die der *Anspielung*, d.h. einer Aussage, deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen ihr und einer anderen voraussetzt, auf die sich diese oder jene Wendung des Textes bezieht, der ja sonst nicht ganz verständlich wäre».⁷⁷

**It rests on 13 acres of earth
over the very center of hell..!**



1 Plakat *THE LAST HOUSE ON THE LEFT* – «It's only a movie!»

74 Vgl. die von Genette angeführte Wahrhaftigkeitsfunktion des Original-Vorwortes (Genette 2001, S. 200f.).

75 Genette bezeichnet solche Titel als «thematische Titel», die, in Abgrenzung zu den rhematischen Titeln, sagen «worüber man spricht» (vgl. Genette 2001, S. 79f., Zitat S. 80).

76 Siehe unten rechts auf dem oben abgebildeten Plakat. Das, was hier zunächst wie eine *Warnung vor dem Film* erscheint, ist eine auf die Sensationsgelüste des Zuschauers abzielende *Werbung für den Film*, wie sie verlegerischen *Epitexten*, zu welchen Filmplakate gehören, Genette zufolge ohnehin «hauptsächlich werbende und «verkaufsfördernde» Funktion» zukommt (Genette 2001, S. 331).

77 Genette 1993, S. 10.

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

Alle drei von Genette beschriebenen Formen der Intertextualität finden sich auch im Spielfilm⁷⁸ auf allen narrativen und damit zitationsfähigen Ebenen, wenngleich nicht so klar voneinander differenzierbar wie bei literarischen Texten. Denn nur selten wird im Film ein Bild-, Ton-, Motiv- oder ähnliches Zitat direkt in Form einer Quellenangabe belegt. Eine Nennung des Rechteinhabers erfolgt zumeist erst im Abspann; eher schon lässt sich als «Quellenangabe» ein Diskurs, der im Film über den zitierten Film geführt wird, werten. Diese Nicht-Nennung der Quellen ist aber noch nicht gleichbedeutend mit ihrer *Plagiiierung*, da filmische Zitation zumeist nicht in einer bildfüllenden direkten Übernahme eines fremden Films stattfindet, sondern als *Film im Film* inframiert wird.⁷⁹

Die häufigste filmische Variante der Intertextualität im Film ist die der *Anspielung* in Form der Parodie. Im Serienmörderfilm haben sich hier vor allem in jüngerer Zeit Filme wie die SCARY-MOVIE-Reihe (bislang vier Filme: USA 2000, 2001, 2003, 2004) oder der schon in seinem Titel sehr anspielungsreiche SHRIEK IF YOU KNOW WHAT I DID LAST FRIDAY THE THIRTEENTH (USA 2000) hervorgetan. In parodistischer Weise werden hier Motive aus bekannten Serienmörderfilmen aufgenommen und ins Komische/Groteske gewendet.

Nicht persiflierende *Zitation* findet sich beim Serienmörderfilm vor allem in den so genannten *Meta-Slasher*-Filmen (also *Slasher*-Filmen über *Slasher*-Filme) und in der Wiederaufnahme einzelner Motive innerhalb von Serienmörderfilm-Reihen als kohäsive Ikons. Hierzu zählt etwa die SCREAM-Trilogie, wie ich weiter unten näher ausführen werde. Aber nicht immer sind die intertextuellen Verweise so deutlich sichtbar wie bei der Übernahme von Bildinhalten, weshalb die Annahme, Intertextualität sei stets ein intendierter Akt des Filmemachers problematisch bleiben muss. Das Konzept der «intertextuellen Geste»⁸⁰ beschreibt den Prozess von der Rezeptionsseite aus als das Erkennen eines Zitats durch den Rezipienten, das dadurch erst als solches in den Lektüreprozess einbezogen wird. Damit wird nicht nur der Intentionalismus vermieden, sondern auch der Situation Geltung verschafft, dass ein Zuschauer eine «intertextuelle Geste» nicht als solche erkennt und den Film trotzdem «versteht».

Als Authentisierungsstrategie verfolgt Intertextualität im Film nicht den Zweck, wie bei der Paratextualität, die Authentizität des Stoffes «von außen» zu behaupten oder zu belegen, sondern von *innerhalb* der Erzählung, indem sie dieser einen *ontologisch höheren Status* als den der «bloßen Fiktion» verleiht. Das Zitat auf ein anderes Kulturprodukt (häufig auf einen anderen Film) insistiert nicht nur auf das Referenz-

78 Noch häufiger finden sich Formen des Zitierens im Dokumentarfilm, zumal wenn dieser vom Film, seiner Ästhetik oder Geschichte handelt (vgl. Regel 1979, S. 167).

79 Eine Ausnahme hiervon bilden die zu den Experimentalfilmen zählenden *Found-Footage*-Filme. In ihnen werden Ausschnitte und Sequenzen aus anderen Filmen zu einem neuen Film mit oftmals anderer Erzählung montiert.

80 Hantke 1998b, S. 231.

wissen des Zuschauers. Durch die Aktivierung dieses Referenzwissens findet ebenfalls eine *Transposition auf eine Metaebene der Erzählung* statt: Das referenzierte Kunstwerk erweist sich als etwas, das außerhalb der Erzählung steht und von dort in diese eindringt. Die Fiktion erhält authentische Züge durch die Referenz an die außerfiktionalen Wirklichkeit des Rezipienten, aus der sein Wissen über das referenzierte Kunstwerk stammt.⁸¹ Der zitierende Film transponiert seinen Plot damit vorgeblich auf dieselbe ontologische Ebene, auf der sich der Rezipient befindet, indem er einen «filmischen Dialog» mit ihm führt. Das Zitat wird hier zur Brücke⁸² der Fiktion ins Faktische.

Dieser Effekt tritt im Serienmörderfilm besonders dann ein, wenn andere (Serienmörder-)Filme in der Diegese zitiert oder bildlich-sichtbar im Filmbild inframiert⁸³ (eingerahmt) werden. In Wes Cravens Meta-*Slasher*-Film SCREAM (USA 1996) etwa schauen ein paar Jugendliche den Film HALLOWEEN (USA 1978), der als Initialereignis des *Slasher*-Films gilt. Im Prolog desselben Films unterhält sich die Protagonistin Casey am Telefon mit ihrem künftigen Mörder über ihre Lieblingsfilme und nennt dabei unter anderem den Titel FRIDAY THE 13TH, der ebenfalls auch außerhalb der Diegese existiert. SCREAM zitiert also *bildlich* (durch Inframierung eines anderen Spielfilms in die eigene Diegese, verwirklicht durch einen gefilmten Fernsehapparat) und *sprachlich* durch einen Diskurs über Serienmörderfilme zwischen den Protagonisten. Darüber hinaus existieren noch etliche allusorische Momente in SCREAM, die auf die Serienmörderfilm-Geschichte und einzelne Werke rekurren.

2.2.2.3 Metalepse

Das Phänomen der filmischen Metalepse⁸⁴ ist im Zusammenhang von Authentizitätsästhetiken des Dokumentarfilms bereits diskutiert worden. Der Terminus *Metalepse* (gr. *metalepsis* = Vertauschung) wird von Genette als Figur, «mit deren Hilfe der Erzähler fingiert, er könne (mit oder ohne seinen Leser) ins diegetische Universum eindringen»⁸⁵ definiert. Ein solches Überschreiten der Fiktionsgrenzen ist, wie Genette an Beispielen vorführt, in der Literaturgeschichte nicht selten. In den darstellenden

81 Umberto Eco verwendet diese Methode zur «Maskierung» der Erzählposition in *Der Name der Rose*. Hinter dieser Maske verschwindet er als Erzähler und produziert damit einen Text, der sich durch die Intertextualitäten selbst authentisiert (vgl. Eco 1987, S. 27f.).

82 Diese Eigenschaft des Zitates deutet sich schon in einer Nebenbedeutung des lateinischen Substantivs «*citatum*» als «geflügeltes Wort» an.

83 Inframierung entspricht also dem, was Genette als *Metalepse* bezeichnet (s. u.).

84 Dieses Erzählverfahren korrespondiert mit dem Begriff der *mise en abyme* aus der Kunsttheorie, bei dem der Betrachter eines Bildes in dieses Bild wie in einen «Abgrund» eintaucht (frz. *abîme*, analog existiert auch die Schreibweise «*mise en abîme*»). *Abyme* geht auf eine ältere französische Schreibweise zurück, vgl. lat. *abyssus*), weil die Ränder des Bildes mit dem außerbildlichen Raum zu verschmelzen scheinen. Eingeführt hat den Terminus André Gide «unter Rückgriff auf die Wappenkunde als [...] eine im Prinzip unendliche Verschachtelung des Bildes im Bild» (Wetzel 1997, S. 16).

85 Genette 1998, S. 72.

2 Authentizität als Ästhetik der Konstruktion

Künsten, vor allem dem vor-modernen Theater, stellt es jedoch ein Tabu dar. In seinen Abhandlungen über die dramatische Dichtkunst betont Denis Diderot bereits Mitte des 18. Jahrhunderts die Bedeutung der Undurchdringlichkeit jener ‹vierten Wand›:

«Man denke also, sowohl während dem Schreiben als während dem Spielen an den Zuschauer ebensowenig, als ob gar keiner da wäre. Man stelle sich an dem äußersten Rande der Bühne eine große Mauer vor, durch die das Parterre abgesondert wird. Man spiele, als ob der Vorhang nicht aufgezogen würde.»⁸⁶

Die Negation der Anwesenheit des Zuschauers durch den Schauspieler unterstreicht Diderot in einem Brief später noch einmal nachdrücklich:

«Möge die Bühne für Sie weder Hintergrund noch Vordergrund haben, sondern gewissermaßen eine Stätte sein, wo niemand Sie sieht. Man muß zuweilen den Mut haben, dem Zuschauer den Rücken zuzukehren, und darf niemals an ihn denken. Jede Darstellerin, die sich an den Zuschauer wendet, würde verdienen, daß ihr eine Stimme aus dem Parkett zuruft: Mademoiselle, ich bin nicht da!»⁸⁷

Diese Betonung der ‹vierten Wand› wird in der Ästhetik des modernen Theaters und Films nicht nur ignoriert; es findet zur Authentisierung der Darstellung und des Stoffes sogar eine bewusste Überschreitung der Barriere zwischen Darstellungs-/ Filmraum und Zuschauerraum mit ästhetischen Mitteln statt. Dieses Eindringen als ‹Transgression›⁸⁸ der Fiktionsbarriere in den Raum der Erzählung kann durch ‹spielen mit einer doppelten Zeitlichkeit von Geschichte und Narration› oder als ‹Ebenenwechsel [...] eine[r] beweglichen aber heilige[n] Grenze zwischen zwei Welten: zwischen der, in der man erzählt, und der, von der man erzählt›⁸⁹ realisiert werden.

Jan Berg überträgt diese Strategie auf den Film und benennt sie mit dem Terminus *mediale Demedialisierung*:

«[...] eigentümlicherweise führt uns diese interne Komplizierung von Medialität [...] nicht etwa zum Eindruck eines höheren Grades medialer Vermitteltheit, Indirektheit, sondern – wie ich diese Authentifizierungsfigur nenne – zu medialer Demedialisierung.»⁹⁰

86 Diderot 1968a, S. 284. Als literarische Figur benutzt Diderot die Metalepse jedoch selbst (vgl. Genette 1998, S. 167).

87 Diderot 1968b, S. 244.

88 Genette 1998, S. 167.

89 Genette 1998, S. 168f. Den radikalen Endpunkt sieht Genette in einer vollständigen ontologischen Verwirrung darüber, in welcher Welt sich der Leser und in welcher sich das Gelesene befindet: ‹Das Verwirrendste an der Metalepse liegt sicherlich in dieser inakzeptablen und doch so schwer abweisbaren Hypothese, wonach das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch ist und der Erzähler und seine narrativen Adressaten, d.h. Sie und ich, vielleicht auch noch zu irgendeiner Erzählung gehören.› (Genette 1998, S. 169).

90 Berg 2001, S. 61.

Berg versteht darunter alle Verfahren der Entbergung des Produktionsprozesses zum Zweck der Authentisierung. Hierunter fallen vor allem mitinszenierte *Filmtechnik* (Kameras, Mikrofone, Beleuchtung, ...) und *Technizität* (Kamerawackeln oder Störungen des Bildes und andere Effekte, die das technische Moment hervorheben⁹¹). Der Effekt hierdurch sei – ähnlich dem von mir diskutierten «ontologischen shifting» durch Intertextualität – die Evokation von nicht-inszenierter Realität: In dem Moment, in welchem der Film seine Gemachtheit offenbart, löst sich gleichsam der filmische Rahmen auf und der Zuschauer dringt augenscheinlich in den Raum des Produktionsprozesses ein. Der metaleptische Film gibt sich damit ehrlicher und dokumentarischer als der Film, der seine Gemachtheit zu verbergen versucht.⁹²

Auch selbstreflexive Serienmörderfilme setzen die Metalepse zur Authentisierung ein: In *MANN BEISST HUND* (Belgien 1992) wird beständig das gesamte Filmteam mitinszeniert, das sich im Verlauf der Filmhandlung immer schuldiger macht, indem es zunächst den Auftragskiller Ben tatenlos bei seinen Morden beobachtet, um dann schließlich selbst vor die Kamera zu treten und die Waffe in die Hand zu nehmen. Mit ähnlich ironisierendem Effekt wird die Metalepse in Olivers Stones Film *NATURAL BORN KILLERS* (USA 1994) eingesetzt, in welchem die beiden Täter von einem sensationslüsternen Reporter begleitet werden, der ihr «Schaffen» lückenlos dokumentieren will, bis er ihnen selbst zu Opfer fällt, denn der einzige Zeuge, den die beiden wirklich benötigen, ist die Kamera.

2.2.3 Authentisierung durch Somatisierung

Zur dritten Kategorie von Authentizitätsästhetiken im Serienmörderfilm gehören jene filmischen Strategien, die direkt auf den Körper des Zuschauers wirken. Hierzu muss zunächst die intellektuelle Distanz des Betrachters zum Objekt der Betrachtung überwunden werden. Das technische Dispositiv des Kinos scheint die idealen Voraussetzungen dafür zu bieten, dass ein Tausch zwischen (Zuschauer-) *Subjekt* und (Film-) *Objekt* stattfinden kann, wie Steven Shaviro annimmt:

91 «Tatsächlich sind technische und ästhetische Mängel, die einen Darstellungsgegenstand bis zur Unkenntlichkeit entstellen können, geradezu prädestiniert, eine entsprechende Darstellung zu authentisieren. Die Spur, die eine Sache durch Berührung hinterlässt, ist selbst ja in größtem Maße unähnlich. Und nicht selten wird die mimetische Affirmation technischer Medien durch ästhetische Mittel wie Unschärfe und Handkamera strategisch verdunkelt, der authentisierenden Indexikalität also durch Stillosigkeit und Unähnlichkeit performative Evidenz verliehen.» (Wortmann 2003, S. 219f.).

92 Dass sich hinter dieser «inszenierten Transparenz» ein infinites Regress verbirgt, darauf weist Volker Wortmann hin: «Unter anderen Vorzeichen sind selbstreflexive Darstellungsstrukturen allerdings auch dazu geeignet, die Authentisierung des dokumentarischen Materials zu forcieren, wie z. B. mit der vordergründig ins Bild gesetzten Kamera. [...] Es ist die Dokumentation filmischer Arbeit «vor Ort», die zwar die Darstellungsvoraussetzung transparent zu gestalten vorgibt, gleichzeitig aber auch die zweite Kamera vergessen lässt, die dieses Szenario für den Zuschauer dokumentiert.» (Wortmann 2003, S. 208f.).