

Inhalt

Einleitung	7
Maskierter Horror	19
Tricks or Treats.	20
Die Mythologisierung des Serienkillers.	29
Exkurs: Zur Maskierung Weißen Terrors.	37
Weiße Männlichkeit als unsichtbare Norm.	44
Der Serienkiller als verborgener schrecklicher Kern Weißer Männlichkeit.	56
Blick und Sichtbarkeit	67
Blicke, die töten	67
›Ungesehen sehe ich.‹ – Zum Point-of-View-Shot	73
Kadrierung und Off	79
Der Schauplatz der Angst	85
Blindheit der Opfer	91
Nackte Differenz und männliche Maskerade	99
Melancholische Inkorporationen.	99
Sex sehen	104
Phantasie und Urszene	109
Männlichkeit als Maskerade	112
Stimmen ohne Körper und Körper ohne Stimmen	119
Stimmen ohne Körper	120
Körper ohne Stimmen	123
When a Stranger Calls	132
Die Stimme der Nation	137
Der Serienkiller und sein Anderes	147
Vom Slasherfilm zum Psychothriller	147
Kriminalistik vs. Profiling	149

Der Serienmörder im Spiegel der Medien	153
Scriptwriting des Serienmords.	162
Mord als Kunstwerk.	169
Die Spur führt immer zum Begehren	177
Schluss	191
Anmerkungen	197
Bibliografie	224
Filmografie	235
Danksagung.	236

Einleitung

Die Figur des Serienmörders fasziniert das Kinopublikum bereits seit den 1920er Jahren. In *Das Wachsfigurenkabinett* (D 1924, Regie: Paul Leni) schreibt ein Autor über den dort ausgestellten Jack the Ripper und erlebt einen Alptraum, in dem er von dem Serienmörder verfolgt wird. Bereits in diesem Film finden sich zwei zentrale Aspekte des vorliegenden Buches: die Darstellung des Traums als eine filmische Übersetzung unbewusster Vorgänge und eine gewisse Medienreflexivität, da der Film als eine Belebung der Wachsfigur verstanden werden kann. Der Film ›balsamiert‹ die Toten nicht nur ein, er erweckt sie in den bewegten Bildern auch wieder zum Leben.

Obwohl sich *Das Wachsfigurenkabinett* auf einen realen Serienmörder bezog, war dieser lediglich eine Inspiration für eine rein fiktive Filmerzählung. Mich interessiert daher auch nicht so sehr das Verhältnis von realem Vorbild und filmischer Adaption, noch die Frage der realen Nachahmung, die entlang des Horrorfilms immer wieder aufgeworfen wird.¹ Das Verhältnis von Realität und Fiktion soll etwas subtiler angegangen werden, denn es wird untersucht, wie psychische Mechanismen, die durchaus mit Serienmord in Verbindung stehen, in filmtechnische Verfahren übersetzt werden. Der Horrorfilm eignet deshalb für solch einen Ansatz besonders gut, weil er eine besondere Nähe zum Unbewussten hat. Als Noell Carroll 1990 die Frage ›Warum Horror?‹ stellte, bezog sie sich auf die Attraktion, die Horrorfilme auf das Publikum ausüben.² Er versuchte vor allem das Paradox des Horrorfilms zu erklären, dass sich ein Publikum absichtlich Bildern aussetzt, die es eigentlich ekeln und abstoßen müsste. Im Anschluss an die Rezeption einiger gängiger Erklärungen befand er, und ich schließe mich ihm an, dass sowohl die Interpretation, nach der im Horror das Abstoßende als widerständig heroisiert wird, als auch die Annahme, dass Horror ein Gefühl des Erhabenen oder Numinosen vermittelt, keine schlüssigen Antworten auf seine Frage geben. Auch mittels der körperlichen Affizierung und der Identifikation mit der machtvollen Position des Helden bzw. Anti-Helden sah er zwar Teilaspekte des Vergnügens am Horror erklärt, jedoch würden diese Interpretationen nicht der Besonderheit des Genres gerecht, denn körperlich affizieren kann auch Pornografie, das Melodram oder die Komödie, und Macht vermitteln auch

andere Helden verschiedener Filmgattungen. Für den Horrorfilm spezifisch sei jedoch der Wunsch, das zu erfahren, was normalerweise unsichtbar und ungesagt bleibt. Der Horrorfilm zielt darauf ab, das Verdeckte zu zeigen: gesellschaftliche Traumata wie die Sklaverei und der Vietnamkrieg, das Innere des Körpers, psychische Mechanismen und unsichtbare strukturelle Gewalt. Doch es geht dem Horrorfilm nicht nur darum, das verborgene Innere freizulegen, sondern genauso, wie Carroll es ausdrückt, »um die ganze narrative Struktur, in welcher die Präsentation des Schrecklichen aufgeführt wird.«³

Der Horrorfilm erzählt vom Verdecken und Sichtbarmachen selbst, davon, wie mit filmischen und narrativen Mitteln etwas verschwindet oder sichtbar gemacht wird. Horror reflektiert damit das Medium Film, was sich seit den frühen Horrorfilmen an Figuren wie den lebenden Toten zeigt, die verdeutlichen, dass Film die Bewegung der Lebenden still stellt, um sie anschließend in der Projektion wiederzubeleben.

Aufgrund dieser Elemente des Horrorfilms versuche ich durch die Analyse US-amerikanischer Horrorfilme Antworten auf primär drei Fragen zu finden: Wenn der Horrorfilm vom Sichtbarmachen und dem Verdecken im Medium Film und seinen Techniken und Strategien erzählt, kann man dann an ihm ablesen, wie die Kategorie ›Rasse‹ und damit verbundene Zuschreibungen im Film sichtbar gemacht werden?⁴ Diese Fragestellung impliziert, dass Sichtbarkeit in der Wahrnehmung von ›Rasse‹ zentral ist, da es scheinbar visuell evident ist, ob eine Person Schwarz oder Weiß ist. Dieser Glaube hält sich hartnäckig, auch wenn sich die Annahme durchgesetzt hat, dass die Kategorie ›Rasse‹ ein Konstrukt ist.⁵

Weil sich die Überzeugung von der Existenz und der Evidenz von ›Rassen‹ nicht durch eine Rationalisierung überwinden lässt, gehe ich davon aus, dass sie auch fest im Unbewussten verankert ist.⁶ Daher betrifft die zweite Frage die unbewussten psychischen Mechanismen, die mit einer rassifizierenden und geschlechtlichen Codierung verbunden sind. Meine Vermutung ist, dass in die filmischen Bilder diese psychischen Prozesse eingehen bzw. nachgestellt werden.⁷ Filme zeigen demnach unbewusste Vorgänge, indem sie diese erneut durchspielen. Es geht also weniger um die Wirkung der Filme auf die Zuschauer/innen, sondern um die Frage, wie Horrorfilme psychische Identifikations- und Wahrnehmungsprozesse nachstellen, übersetzen und möglicherweise erst sichtbar machen.

Im Besonderen ist die Psyche des Weißen Mannes Gegenstand dieser Untersuchung. Da sich Weiße Männlichkeit als vermeintlich neutrale, objektive und unbezeichnete Instanz der ethnischen und geschlechtlichen

Codierung zu entziehen scheint, d.h. strukturell unsichtbar bleibt, wird nachvollzogen, mit welchen medialen Mitteln Weiße Männerkörper filmisch sichtbar gemacht werden. Bestehen Konzepte Weißer Männlichkeit neben denen anderer rassialisierter Kategorien oder stellt Weiße Männlichkeit selbst einen Code dar, der unsichtbar bleibt und andere, auch mittels Gewalt, differenziert? Diese Frage lässt sich vielleicht gerade deshalb anhand des Horrorfilms beantworten, weil er sowohl das vermeintlich Innere oder Andere, die ›verdrängten‹ Anteile der westlichen Kultur, als auch den Rahmen des Dargestellten zeigt.

In den ersten Kapiteln werden die seit Ende der 1970er Jahre populären Slasherfilme, insbesondere *Halloween* und dessen Fortsetzungen untersucht, die die Basis des Horrorfilmgenres seit den 1970ern bilden.⁸ Je nach ihrer Benennung als Slasher-, Splatter-, Stalker-, Psychokiller-, Serienkiller- oder ›teenie-kill-pic‹-filme variieren auch die wichtigsten Merkmale, mit denen sie charakterisiert werden. Wie die Bezeichnungen bereits andeuten, steht entweder im Vordergrund, dass die Filme offene Wunden und Verletzungen drastisch zeigen, diese durch ein Messer verursacht werden, in den Filmen Teenager getötet werden oder dass der Killer ein Psychotiker ist, der eine Gruppe von Menschen tötet, die ihn an ein vergangenes Trauma erinnern.⁹ Hutchings stellt in den Vordergrund, dass *Halloween*, *Friday the 13th* und *Nightmare on Elm Street* eine Reihe von Sequels hervorgebracht haben und sieht daher in der Serialität das signifikanteste Merkmal. Ich verwende vor allem die Bezeichnung Serienkillerfilm, weil mit der Figur des Serienkillers Weiße Männlichkeit im Zentrum der Analyse steht.¹⁰ In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Filme von anderen Horrorgenres wie dem Vampirfilm, dem Zombiefilm oder Filmen, in denen die Bedrohung von nicht-menschlichen Wesen oder weiblich oder rassistisch ›anders‹ codierten Figuren ausgeht.¹¹

Ein weiteres Kriterium für die Filmauswahl ist die Betonung auf die Filmtechniken und Blickverhältnisse. *Halloween* und die daran anschließenden Sequels stellen den Filmrahmen, die Kamera, den Blick des Killers und seine Unsichtbarkeit aus, statt die medialen Techniken zu verdecken. Entlang dieser Filmtechniken wird die Frage nach dem Sichtbarmachen und Verdecken im Film in Bezug auf ›Rasse‹ und Geschlecht untersucht, wie auch die Gewaltförmigkeit sowohl der Weißen Dominanz im Film als auch ihrer medialen Codierung. In den ersten vier Kapiteln des Buches werden außerdem *Birth of a Nation* (USA 1915) und *Psycho* (USA 1960) als wichtige Referenzen für die *Halloween*-Reihe analysiert. Auf *Friday the 13th* (USA 1980) wird detaillierter eingegangen, weil er im Hinblick auf die geschlechtliche Codierung eine Ausnahme unter den Slasherfilmen darstellt, da der Killer eine Frau ist.

Das letzte Kapitel soll einen Einblick in das Genre des Serienkillerfilms über den Slasherfilm hinaus geben. Obwohl nach wie vor Fortsetzungen und Remakes von *Halloween* produziert werden, ist der Serienkiller mittlerweile eher im Genre des Horror- oder Psychothrillers zu Hause. Der Film *Silence of the Lambs* (USA 1991) um den Serienmörder und Psychologen Hannibal Lecter spielte ebenso viel Geld ein, wie alle *Halloween*-Sequels zusammen, und wurde mit fünf Oscars ausgezeichnet. Es wurden zwei Fortsetzungen (*Red Dragon* und *Hannibal*) und das Prequel *Hannibal Rising* produziert. Außerdem wird die weniger bekannte erste Verfilmung des Romans *Red Dragon* von Thomas Harris' *Manhunter* (USA 1986) ausführlich behandelt. Diese Filme beruhen auf Harris' Romanen, die vorgeblich die reale Arbeit des FBI darstellen.

Im Unterschied zu den Slasherfilmen wird im Psychothriller die Persönlichkeit des Killers detailliert in Szene gesetzt. Der Serienkiller wird nicht nur ›lebendig‹, er bekommt mit der Figur des Ermittlers auch ein sehr ähnliches Gegenüber. Die Nachahmung und das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion rücken in diesen Filmen insgesamt stark in den Vordergrund. Diese Aspekte werden als Reflektion des Mediums Film interpretiert, da die Filmtechniken im Unterschied zum Slasherfilm tendenziell unsichtbar gemacht werden.

Bevor ich zur eigentlichen Analyse komme, sollen an dieser Stelle einige Begriffe, die auch schon für den Titel des Buches zentral sind, eingeführt werden.

Medien

In diesem Buch geht es vor allem um Filme, es werden aber auch Medien wie Fernsehen, Video, Radio und Zeitungen miteinbezogen und, wie der Titel nahelegt, wird die Figur des Serienkillers selbst als ein Medium begriffen. Mit Medium ist zunächst eine vermittelnde Instanz gemeint. Die lateinische Bezeichnung ›medius‹ umfasst die Bedeutungen ›vermittelnd‹, ›in der Mitte befindlich‹, ›dazwischen liegend‹.¹² Den Serienkiller als Medium zu bezeichnen, spielt auch auf das Medium im spiritistischen Sinne an. Im Gespensterglauben vermitteln Personen mit einer besonderen Begabung oder technische Medien zwischen der Welt der Gespenster und der irdischen Welt. Es gehört zu den Aufgaben des Mediums »die Botschaft einer nicht-verfügbaren Welt dem einzelnen Menschen nahezubringen«.¹³ Das Medium vermittelt demnach zwischen einer (unerfahrbaren) Außenwelt und einer inneren Welt der Wahrnehmung. Ich würde dem hinzufügen, dass ein Medium ebenso zwischen der Innenwelt und dem Außen vermittelt, wenn nicht sogar im Dazwischen zu verorten ist.

Der Serienkiller scheint sich auch deshalb einer so großen Beliebtheit zu erfreuen, weil seine Taten und sein Innenleben auf einen inneren unzugänglichen und unerfahrbaren Kern zurückgeführt werden, er aber auch als das Abbild gesellschaftlicher Verhältnisse gilt. Der Serienkiller scheint etwas über die menschliche Wahrheit zu vermitteln, wenn man ihn richtig zu interpretieren weiß. Denn ein anderes Merkmal des Mediums ist die Vermittlung und oft auch Ununterscheidbarkeit zwischen Fiktion und Realität. Medien simulieren Realität und stellen diese nach. Gerade der Film gilt als das mimetische Medium schlechthin.¹⁴ Durch den Realismus der fotografischen Aufnahme ist der Film in der Lage etwas zu repräsentieren, das die Realität abzubilden scheint.¹⁵ Medien bilden jedoch nicht eine vormediale Wirklichkeit ab, sondern sind an der Herstellung von Realität selbst beteiligt. Jegliche kulturelle Selbst- und Fremdbeschreibung findet medial vermittelt statt. Dadurch wird sprachlich und medial konstituiert, was als Realität gilt. Medien implementieren Regel- und Zeichensysteme oder Codes, aber sie haben auch selbst eine codierende Wirkung. Die codierende oder strukturierende Wirkung der Medien soll als ihre Medialität gefasst werden, »als sich selbst entzogene Dazwischenkunft medialer Chocs und Einschnitte [...], anders gesagt: als Intervention eines Unsichtbaren, das nicht bloß das Nicht-Sichtbare innerhalb des Registers des Sehens ist, sondern vielmehr dieses allererst eröffnet, indem es sich als unsichtbarer Rand des je Phänomenalen zurückgezogen haben muss«.¹⁶

Der mediale Aspekt des Mediums ähnelt einem unsichtbaren Rahmen, der sich der Sichtbarkeit entzieht, aber die Bedingung des Sichtbaren bildet. Es wird nicht nur nach den spezifisch filmischen Codes gefragt, sondern auch inwieweit der Serienkiller oder Weiße Männlichkeit selbst dieser Code sein könnte. Mit Christian Metz gehe ich davon aus, dass die gesellschaftlichen Codes in den Medien eine Verschiebung erfahren. Ein Code wird bei einem Medienwechsel in ein anderes Zeichensystem übersetzt.¹⁷

Das Unbewusste

Mit dem Begriff der Übersetzung soll die Idee einer eindeutigen Repräsentation oder Abbildung vermieden werden. Stattdessen gehe ich davon aus, dass zwar außerfilmische soziale und politische Ereignisse in den Horrorfilm eingehen, dies aber über die Modi der Ersetzung, Entstellung und Verstellung, der Verdichtung und Verschiebung geschieht, die mit der Traumarbeit und Phantasie, also der ›Arbeit‹ des Unbewussten vergleichbar sind.¹⁸ Das Unbewusste ist dabei nicht substantialistisch zu verstehen,¹⁹ sondern relational als das, was sich der Symbolisierung

entzieht, aber dennoch »strukturiert ist wie eine Sprache«, um Lacans berühmte Definition zu zitieren. Eine Vorüberlegung ist, dass die psychischen Prozesse, die mit der Codierung Weißer Männlichkeit verbunden sind, in filmtechnische Verfahren des Schnitts, der Speicherung, Montage und Projektion ›übersetzt‹ werden. Der Horrorfilm soll auf diese Prozesse hin entziffert und gedeutet werden.²⁰ Dieses Verfahren geht von mehreren Grundannahmen aus. Zum einen von der Annahme, *dass* im Film unbewusste psychische Mechanismen anhand der Charaktere und Figuren inszeniert werden. Diese Figuren und ihre Verhältnisse zueinander sollen als ›Vorstellungsrepräsentanzen‹ für psychische Mechanismen gelesen werden, wobei die Charaktere durchaus die Position von Signifikanten oder dem Objekt *a* einnehmen können.²¹ Der Begriff Vorstellungsrepräsentanz erlaubt es auch den Vorstellungen und Bildern nachzugehen, für die es keine materielle Entsprechung, keinen Referenten gibt, sondern die etwas repräsentieren, was aus dem Feld der Repräsentation ausgeschlossen sein müsste.

Filmszenen sollen als Schauplätze des unbewussten Begehrens gedeutet werden. Der Begriff des Schauplatzes, den Freud zunächst von G. Th. Fechner aufgriff, verbindet die Vorstellung von einer Topologie des Unbewussten mit der Idee, dass unbewusste Prozesse aufgeführt oder inszeniert werden. Freud übernahm Fechners Annahme, dass »der Schauplatz der Träume ein anderer sei als der des wachen Vorstellungslebens«, und entwickelte daraus die Idee einer Lokalität oder Topologie des psychischen Apparats.²² Auch Lacan bezieht sich auf Fechners Ausdruck, um das imaginäre und symbolische Theater zu bezeichnen, in welchem das Subjekt sein Phantasma aufführt. Lacan umschreibt diesen Schauplatz als Szene auf einer Bühne.²³ Zudem betont der Begriff ›Schau‹-platz den visuellen Aspekt dieser unbewussten Vorgänge. Jacques Derrida hat in einem Interview geäußert, dass der detaillierte Blick und die Wahrnehmung einer Filmszene in direkter Verbindung zur Psychoanalyse stehen:

Jeder Betrachter setzt sich während einer Vorführung mit dem Unbewussten in Verbindung, die nach Freud per definitionem einer Arbeit der Heimsuchung ähnelt. Er nennt dies eine Erfahrung, die »unheimlich familiär« ist. Die Psychoanalyse, die psychoanalytische Lektüre, ist im Kino zu Hause. [...] Selbst der Blick und die Wahrnehmung des Details in einem Film stehen in direkter Verbindung zur psychoanalytischen Prozedur. Die Vergrößerung vergrößert nicht nur, das Detail ermöglicht den Zugang zu einer anderen Szene.²⁴

Die ›andere Szene‹ oder der ›andere Schauplatz‹ ist nach Derrida sowohl durch den analytischen wie den kinematographischen Blick entzifferbar. Derrida bezieht sich dabei auch auf Walter Benjamins Formulierung des Optisch-Unbewussten. Nach Benjamin vermag die Kamera etwas zu er-

schließen, was dem Auge und der menschlichen Wahrnehmung entgeht. Benjamin vergleicht die Möglichkeiten der Fotografie mit der der Psychoanalyse: »Von diesem Optisch-Unbewussten erfährt er [der Mensch] erst durch die Photographie, wie von dem Triebhaft-Unbewussten durch die Psychoanalyse.«²⁵ Das Optisch-Unbewusste wird also erst durch einen spezifischen Blick sichtbar und interpretierbar. Diese beiden Elemente scheinen mir für die Verbindung zwischen Unbewusstem und Kino zentral: das Element der Deutung und des Spurenlesens und die Ebene des Blicks. Der Film kann das Unbewusste entziffern und durch seinen Blick bloßlegen. Der Blick und die Wahrnehmung sind in der Psychoanalyse jedoch selbst im Unbewussten verortet. »Das Wahrnehmungssubjekt ist ein unbewusstes, d. h. in Lacans Terminologie, ein gespaltenes. Besonders konzentriert ist dies von Lacan im Feld der visuellen Wahrnehmung herausgearbeitet worden, anhand der Spaltung von Auge und Blick.«²⁶ Dieser Spaltung von Auge und Blick wird deshalb besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Auch um die Verankerung der vorgeblich auf Sichtbarkeit begründeten Kategorie ›Rasse‹ im Unbewussten nachzugehen, wird gefragt, wie sich der Blick zur Sichtbarkeit und zu den mit Weißer Männlichkeit verbundenen Codierungen verhält.

Auch das Phantasma oder die Phantasie wurde wegen ihrer Ähnlichkeit zum Film bereits vielfach von der Filmtheorie aufgegriffen.²⁷ Zunächst bestehen Phantasien, wie der Film, aus visuellen Szenarien. Sie bilden nicht das Objekt des Begehrens, sondern ihr Setting.²⁸ Analog zum Publikum können Subjekte in der Phantasie verschiedene Positionen einnehmen, während sie physisch passiv bleiben. Mich interessiert jedoch weniger die Filmrezeption, sondern das dargebotene Szenario als mögliche Übersetzung unbewusster Vorgänge.

Meiner Ansicht nach generiert der Film zudem selbst ein medienspezifisches Unbewusstes, das sich aus der Eigengesetzlichkeit des Mediums ableitet.²⁹ Daher soll nicht nur der Filminhalt, sondern auch auf der Ebene der Filmtechnik die Medialität als das Unbewusste des Films untersucht werden. Das ›filmische Unbewusste‹ wird auch anhand des Einflusses der Filmgeschichte herausgearbeitet. Gerade der moderne Horrorfilm zitiert reichlich aus der Filmgeschichte, es lassen sich jedoch auch weniger explizite Verweise finden, denen ebenfalls nachgegangen wird.

Selbstverständlich ist die Funktionsweise des Films nicht vollkommen gleichzusetzen mit dem unbewussten Begehren und den Phantasien individueller Subjekte. Viele andere Faktoren und Inhalte, die in den Film einfließen, spielen eine Rolle.

Auf außerfilmische Einflüsse wie die historische Herleitung der Halloween-Tradition wird ebenso eingegangen wie auf die Geschichte des

rassistischen Geheimbunds Ku-Klux-Klan als historischem Hintergrund der weißen Maskierung. Der Film *Birth of a Nation* (USA 1915), der die Geschichte des Ku-Klux-Klans erzählt, soll sowohl als ein wichtiger Referenzpunkt der amerikanischen Filmgeschichte im Allgemeinen, insbesondere aber als Beispiel der Inszenierung Weißer Männlichkeit im Film als verhüllt, unsichtbar und angsteinflößend eingeführt werden. Eine weitere filmhistorische Referenz ist Alfred Hitchcocks *Psycho* (USA 1960), der ausführlicher behandelt wird, weil er maßgeblich den Serienkillerfilm oder Slasherfilm geprägt hat, aber auch weil er sich explizit auf die Psychoanalyse bezieht.

Es wäre jedoch müßig, die Absicht einiger Horrorfilm-Regisseure, das Unbewusste zu zeigen, wiederum herauszufiltern.³⁰ Das Kino übersetzt nicht nur unbewusste Prozesse, sondern die Psychoanalyse selbst, und fordert sie zugleich heraus, indem es über die psychoanalytische Interpretation hinauschießt.³¹ Daher wird im letzten Teil des Buches anhand der Verfilmungen von Thomas Harris' Serienkillerromanen die Psychoanalyse als Deutungsmuster diskutiert. In diesen Filmen wird dem Serienkiller nicht nur eine Persönlichkeit und ein Gesicht gegeben, er erscheint auch als jemand, der entweder ein mimetisches Verhältnis zu seiner Umwelt und seinen Mitmenschen hat oder sich völlig exzeptionell abhebt. Dieses Schwanken zwischen mimetischer Nachahmung und sich vom Alltäglichen abgrenzender Kunst wird in Analogie zum Filmischen gelesen.

Auf der narrativen Ebene werden verschiedene Diskurse angeschnitten, die sich um den Serienkiller ranken. Dazu gehören kriminalistische und polizeiliche Diskurse und die Psychoanalyse als Erklärungsmuster der Psyche des Killers und als Instrumentarium zum Spurenlesen seiner Taten. Diese verschiedenen Ansätze sollen im Hinblick auf ihre Tauglichkeit, das mediale Phänomen des Serienkillers zu erklären, durchgegangen werden, um letztlich auch eine Antwort auf die Frage zu finden, wie man nicht nur Tatorte, sondern Filme interpretieren kann.

Gewalt

»Am Grunde aller Kinotechnik ist die Zerhackung, Aufzeichnung und Projektion in Einzelbildern.«³² Der Film gibt nicht nur eine Übersetzung psychischer Mechanismen, sondern zerlegt auch psychische und Wahrnehmungsprozesse, um sie anschließend wieder zusammenzuführen. Dieser gewaltförmige Aspekt der Filmtechnik ist unter anderem von der Kriegstechnik abgeleitet worden, die nach Friedrich Kittler den Vorläufer der Filmtechnik bildet. Für Kittler beginnt die Vorgeschichte des Films mit

der Waffentechnik des Colts.³³ Zum einen weil der Colt die industrielle Serienproduktion revolutionierte und damit auch die Filmproduktion und zum anderen, weil die »Serialität des Revolverschießens« der seriellen Zeit des Films entspricht, in der die Bewegungen des gefilmten Objekts zerlegt werden müssen.³⁴ In der Medien- und Kulturtheorie wird der Fotografie durch die Unbewegtheit und Stillstellung des Bildes eine »todbringende« Wirkung des materiellen Körpers zugeschrieben, während die bewegten Bilder des Spielfilms die Wiederauferstehung eines idealen, imaginären Körpers bedeuten würden. »Medientechnologie [muss] die einzelnen Sinnesfelder zunächst separieren und durchmessen, um sie erst im zweiten Schritt zu Medienverbundsystemen zusammenzuschalten.«³⁵ In der Filmproduktion werden keine Einzelbilder ›geschossen‹, sondern serielle Ketten von Bildern produziert, die im Kopf des Publikums zu laufenden Bildern zusammengefügt werden. Zu fragen ist, inwiefern dieser ›serielle Tod‹ und die Wiederbelebung, die Analogie zwischen Pistolenschuss und Kamera-schuss, zwischen Filmschnitt und dem Schnitt am Körper im Horrorfilm umgesetzt werden. Verdeutlichen Horrorfilme und insbesondere Serienkillerfilme, dass sich der »serielle Tod, ursprünglich gegen Rote, Schwarze, Gelbe entwickelt und eingesetzt, [...] gegen seine weißen Erfinder« kehrt?³⁶ Generieren, repräsentieren oder kritisieren diese Filme psychische Strukturen und Wahrnehmungsmuster, die mit der gewaltförmigen Codierung geschlechtlicher und ›rassischer‹ Differenzierung einhergehen?

Diese Fragen führen zu der Unterscheidung in sichtbare und unsichtbare Gewalt.

So kann das englische Wort ›slash‹ nicht nur auf die (sichtbaren) Schnitte bezogen werden, die vom Killer ausgehen, sondern auch auf die Schnitttechnik, die zunächst durch die Montage unsichtbar gemacht wird. Jedoch wird der Schnitt wie der Kamerablick im Slasherfilm nicht nur verborgen, sondern an einigen Stellen explizit herausgestellt. Eine weitere Vorüberlegung ist, dass die Gewalt, die vom Killer ausgeht, die verdeckte gesellschaftliche und strukturelle Gewalt sichtbar macht, die mit der geschlechtlichen und rassialisierten Codierung einhergeht.

Serialität

Da die Figur des Serienkillers in diesem Buch zentral ist, wird vor allem die Genrebezeichnung Serienkillerfilm benutzt. Auf *Halloween* und die Fortsetzungen trifft zwar ebenfalls die Bezeichnung Slasherfilm zu, die aus diesem Grund auch gebraucht wird, der Serienkiller ist jedoch das Element, das die Filme, die in allen Kapiteln untersucht werden, zusam-

menhält, auch wenn sich die Filme stilistisch unterscheiden. Darüber hinaus beinhaltet diese Bezeichnung ein weiteres Merkmal der Filme und zwar die Fortsetzungen, die diese Filme zu Serienfilmen gemacht haben. Der Begriff Serie meint in erster Linie eine Produktion, die auf Fortsetzung hin konzipiert und produziert ist.³⁷ Meistens wird der Begriff Serie in Bezug auf Fernsehproduktionen gebraucht, da Filme oft nicht geplant als Serien produziert werden, sondern aufgrund ihres Erfolgs gibt es Fortsetzungen oder Sequels.³⁸ Fortsetzungen von Filmen unterscheiden sich von Serien im Fernsehen dadurch, dass sie keine feste periodische Abfolge haben. Sie ähneln Fernsehserien jedoch darin, dass sie eine Erzählung fortsetzen, während die Besetzung der Charaktere meist wiederkehrt. In einigen Filmen wiederholt sich auch die Handlung und die Schauspieler wechseln. In diesem Fall handelt es sich meist um Remakes. In der *Halloween*-Reihe gibt es nur ein explizites Remake. Dieses Remake von Rob Zombie kann auch als nachträgliches Prequel bezeichnet werden, da dieser Film zeitlich früher beginnt als der erste *Halloween*-Film. Er zeigt ausführlich die Familie Myers bevor einige von ihnen von Michael umgebracht werden, während *Halloween* gleich mit dem ersten Mord beginnt. Der Mörder wird in diesem Film als Persönlichkeit eingeführt, was sich auch darin ausdrückt, dass er in weiten Teilen unmaskiert zu sehen ist.

Ein klassisches Remake ist dagegen *Red Dragon*, eine Neuverfilmung von *Manhunter*.³⁹ Beide Filme basieren auf derselben Romanvorlage und die Narration gleicht sich bis auf wenige Details. Die Charaktere sind jedoch unterschiedlich besetzt und die Figur Hannibal Lecter, die durch *Silence of the Lambs* fast zu einer Kultfigur geworden ist, ist wieder prominent mit Anthony Hopkins besetzt. Auch das Setdesign ist, im Unterschied zum Beispiel zu den *Halloween*-Fortsetzungen, ein ganz anderes.

Zunächst ist auffällig, wie häufig im Horrorfilmgenre Remakes und Fortsetzungen produziert werden. Dies ist zum einen dem Genrefilm selbst geschuldet, in dem bestimmte Muster und Formeln wiederholt und variiert werden. Das Genrekino ist mehr daran interessiert, Konventionen in der Wiederholung zu verbessern oder eine Differenz in der Wiederholung zu produzieren, als neue Regeln und Erzählmuster zu erfinden, es sei denn in dem je eigenen Genre. Aus diesem Grund überrascht es kaum, dass auch im Serienkillerfilmgenre Wiederholungen generiert werden. Und es bietet sich an, Filme über Serienkiller in Fortsetzung zu produzieren, da die erzählten Serienmorde auf diese Weise in fortlaufenden Filmen fortgeführt werden können. Über diese Überlegungen hinaus wird genauer nach dem Zusammenhang von Serienmord, serieller kultureller Produktion und Weißer Männlichkeit gefragt.

Richard Dyer hat in seiner Analyse des Serienkillerfilms *Seven* (USA 1995) die These aufgestellt, dass Serienmörder Weiß und männlich codiert sind, aber auch im Umkehrschluss behauptet, dass Weiße Männlichkeit mit etwas verbunden ist, das in unserer Gesellschaft zum Serienmord führt.⁴⁰ Als typisch Weiß und männlich für den Serienkiller bezeichnet er dessen Anonymität, Distanziertheit, Unsichtbarkeit und Gesichtslosigkeit.

Ich habe den Serienkillerfilm als Untersuchungsgegenstand dieses Buches auch gerade wegen dieser Gleichsetzung gewählt, die sich im Film darin niederschlägt, dass fast ausschließlich alle Serienkiller im Film Weiß und männlich codiert sind. Jedoch denke ich, dass es einer genaueren Untersuchung bedarf, ob es einen genuinen Zusammenhang zwischen dem Serienkillerfilm, Serialität und Weißer Männlichkeit gibt, wie ihn Dyer nahelegt. Vor allem die Filme, die den Killer maskiert inszenieren, scheinen die These Dyers zu bestätigen, dass sich der Killer durch Anonymität und Gesichtslosigkeit auszeichnet. Diese Eigenschaften können jedoch auch dem Seriellen zugeordnet werden. Seriell hergestellten Produkten fehlt es an Originalität und Einzigartigkeit, sie sind austauschbar, also in gewisser Weise ebenfalls anonym und gesichtslos. Serialität ist also ein Topos, der sich durch alle Kapitel des Buches zieht, da sie anhand verschiedener thematischer und formaler Fragestellungen relevant wird.