



## Genre, Gender und Lust an der Gewalt

Zum Serienmordfilm

*Irina Gradinari, Berlin*

Serienmörder und ihre Taten sind mediale Konstrukte (Komfort-Hein/Scholz 2007; Hölting/Wetzel 2010). Die sexuelle Lust am Töten erscheint dabei als ein genuin filmisches Phänomen:<sup>1</sup> Entstanden am Ende des 19. Jahrhunderts, wird der Lustmord zunächst in verschiedenen wissenschaftlichen Feldern sowie in Kunst, Literatur und Theater aufgearbeitet (Hofmann-Curtius 1989, 2007; Lindner 1999; Siebenpfeiffer 2005), bis er schließlich im Film die größte Resonanz findet. Im kriminologischen, psychiatrischen und psychologischen Diskurs gehört er heute längst der Geschichte an, wurde er doch in den 1980er Jahren innerhalb dieser Disziplinen endgültig durch andere Täterprofile ersetzt (Pfäfflin 1982; Berner/Karlick-Bolten 1986); in der Populärkultur jedoch feiert er weiterhin Erfolge. Der Lustmörder- bzw. Serienmörderfilm ist ein Genre mit beachtlicher Geschichte, auf dessen Tradition sich auch neuere Serien wie DEXTER (2006-2013) oder die erste Staffel von TRUE DETECTIVE (seit 2014) stützen. In diesem Aufsatz werden paradigmatische Filme seit den 1960er Jahren betrachtet, also ab PSYCHO (1960) und PEEPING TOM (1960), die eine neue, filmische Form des Lustmordes und somit ein bis heute wirksames Genre etabliert haben. Ich werde mich diesem Genre auf Grundlage von diskursgeschichtlichen, ästhetischen und genretheoretischen Überlegungen nähern und zeigen, dass die Filme es mit Hilfe bestimmter Gender-Konfigurationen und filmischer Mittel geschafft haben, das zu entwickeln, woran Kriminologie, Psychiatrie und Psychologie scheiterten: den Mord zu erotisieren und die sexuelle Lust mit dem Akt der Tötung zu verbinden. Im Film existiert der Lustmord in seiner ‚reinen‘ Form, wird hier doch allein das destruktive Begehren visualisiert, das zugleich vom Publikum genossen werden soll. Gezeigt wird auf diese Weise, dass Genres nicht allein kulturelle Diskurse verarbeiten, sondern auch selbst Bedürfnisse und Fantasien generieren können, die außerhalb des Kinos nicht möglich wären.

---

<sup>1</sup> Natürlich steht der Film in einem konstitutiven Wechselbezug mit der Literatur, sind doch viele Serienmörderfilme Literaturverfilmungen. Umgekehrt nehmen literarische Werke filmische Ideen produktiv auf. Jedoch wäre noch zu untersuchen, worin genau der Unterschied zwischen den beiden Medien hinsichtlich der Genese der Lust besteht.

### Zur Entwicklung des Genres Serienmörderfilm aus dem Lustmord-Diskurs

Der Serienmörderfilm ist nicht eindeutig dem Horrorfilm zuzuordnen, sondern kann je nach Darstellungsart als Kriminalfilm oder Thriller auftreten. Eine Analogie zum Horrorgeschichte besteht jedoch in den relativ stabilen, wiederholbaren Mustern, die im Laufe der Filmgeschichte kaum variiert worden sind. Zum Genre des Serienmörderfilms gehören folgende Figuren und Elemente: Ein männlicher Täter, in der Regel mit einer gestörten Sexualität, die durch sein inzestuöses Verhältnis zur Mutter und daher seine Infantilität charakterisiert ist, tötet junge hübsche Frauen. Diese Plotentwicklung wird in der Regel von einer Polizei-Ermittlung begleitet, die das analytische Gegenstück zu den Morden liefert. Das Haus versinnbildlicht dabei zugleich architektonisch die psychische Disposition des Täters, wenn etwa Keller oder Hinterzimmer als Orte des Unbewussten inszeniert werden. Dass es kaum weibliche Lustmörderfiguren gibt, kann sowohl diskursgeschichtlich als auch filmästhetisch erklärt werden, obwohl *BASIC INSTINCT* (1992) demonstriert hat, dass Mordlust im Film auch an Frauenfiguren gebunden sein kann. In der Kriminologie wurde die Lust am Töten hingegen als genuin männlich definiert (Wulffen 1923). Auch im Film war die Frau lange Zeit vor allem ein perfektes Opfer, das sich erst in den 1970er Jahren im Rape-and-Revenge-Film und im Horror-Sci-Fi-Genre zur Rächerin und Täterin entwickelte. *BASIC INSTINCT* (1992), *MONSTER* (2003) und aus dem Classical Hollywood *SUPERNATURAL* (1933) sind wenige Beispiele für weibliche destruktive Sexualität im Film.

Im Serienmörderfilm ist dieses Genre-Gender-Muster darüber hinaus in sich geschlossen, wirkt aus der Zeit gerissen. Stefan Höltgen liest zwar einige Filme als politische Parabeln (2010: 381), doch wird der Serienmörderfilm für gewöhnlich selten mit weiteren Diskursen verbunden – ein Gegenbeispiel wäre *AMERICAN PSYCHO* (2000) –, und wenn, dann mit solchen, die identitätsstiftend sein können. In der Regel genügt jedoch für einen spannenden Plot allein die sexuelle Pathologie des Täters, also sein „Gender-Trouble“, der ihn zugleich als schwer fassbar erscheinen lässt. Das Fehlen einer eindeutigen Identität im Sinne der Heterosexualität macht ihn auch für die polizeiliche Identifizierung zum Phantom. Dem Mörder fehlen oft typisch „männliche“ Züge. Er ist in der Regel ein Außenseiter und wirkt beim Ansprechen schüchtern. Bei den Morden fehlen nachvollziehbare Motive wie Rache, Eifersucht oder Raub, die den Täter in einem sozialen Kontext situieren könnten. Das Genre ist also allein mit der (männlichen) Sexualität und Identität wie seiner Regulierung durch das Gesetz beschäftigt. Dieses Genre-Muster ist vor allem aus historisch-diskursiven Verhandlungen um dieses Verbrechen entstanden.

Der Lustmord, später Sexualmord, Serienmord und letztendlich „Mord in Zusammenhang mit Sexualdelikten“ wurde mehrmals umgedeutet und in verschiedene Kontexte gestellt, da keiner von den diskursiven Zugriffen auf dieses Verbrechen eine plausible Erklärung ergeben hat. Er ist ein kriminologisches Phantasma, das sein erstes Bild eventuell in den Romanen des Marquis de Sade bekam. Als eine wissenschaftliche Kategorie allerdings wurde der Lustmord in Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts erfunden. Je nach Disziplin wur-

den an ihm dabei verschiedene Kategorisierungen vorgenommen. So ändern sich über die Jahre das Verständnis dieses Verbrechens und die Selbstdefinition der Täter. Die Kriminalanthropologie etwa versucht die Körpermerkmale festzuhalten, an denen die Verbrecher erkannt werden sollen. Die Kriminalpsychiatrie und -psychologie wird später sowohl organische, hormonelle und genetische Abweichungen als auch die innere Welt der Psychopaten und ihre Kindheitsentwicklung erfassen, um den Verbrechen sowohl vorzubeugen als sie auch als Krankheit behandeln zu können (Berner/Karlick-Bolten 1986). Generell herrscht in den wissenschaftlichen Debatten ein Überschuss an Erklärungen aus verschiedenen Disziplinen, die den Lustmord gerade als eine Leerstelle ausweisen – keine der ätiologischen Ausführungen reicht hier aus.

Als Erbe der konservativen Geschlechterdiskurse Ende des 19. Jahrhunderts und der kriminalanthropologischen Ansätze ist die Verbindung des Mordes mit jeglicher Art von sexueller ‚Abweichung‘ des Mannes zu sehen (Wulffen 1923: 347). Bereits Lombroso geht von einer gegenseitigen Beziehung zwischen Geschlechtstrieb und Verbrechen aus (Krafft-Ebing 1984: 76). Der Lustmord resultiere aus der atavistischen oder degenerativen Sexualität des Mannes, welche als Rückkehr zu einem ‚natürlichen‘, unzivilisierten Zustand verstanden wird. Die Lust am Töten wird dabei einem Mann zugeschrieben, der die heterosexuellen patriarchalischen Normen, nämlich Monogamie und Sex zum Zwecke der Reproduktion, nicht erfüllen kann: Zu den Ursachen eines Lustmordes zählen entweder eine gesteigerte Sexualität oder Impotenz, beide mit oder ohne ‚Perversionen‘ (Onanie, Oralsex, Homosexualität, Promiskuität, Sadomasochismus usw.). Der Lustmord wird im ersten Fall als Höhepunkt eines Sexualaktes und im zweiten Fall als Ersatz für den Coitus definiert (Krafft-Ebing 1984: 80). Morde nach Vergewaltigungen werden als Vertuschungsmorde angesehen, keinesfalls als Lustmorde. Das epistemologische Problem ergibt sich aus dem Versuch, eine kausale Verbindung zwischen Gewalthandlungen und der Körperlichkeit des Verbrechens herzustellen. In der Epoche der Kriminalanthropologie werden als Lustmorde daher nur diejenigen Tötungsdelikte bezeichnet, die von Männern verübt werden, also angeblich aus einer natürlichen männlichen Lust heraus in Analogie zur als aktiv verstandenen Rolle des Mannes im Sexualakt entstehen. Eingeschränkt sind die Lustmorde dabei auf diejenigen Fälle, die durch eine besondere Grausamkeit ausgezeichnet sind und aus diesem Grund als Zeichen einer unkultivierten, animalischen Lust gedeutet werden. Deswegen ist der Lustmord ursprünglich nicht unbedingt ein Mord in einer Serie. Der Jurist Erich Wulffen (1920) verwendet in seiner äußerst populär gewordenen Studie *Der Sexualverbrecher* (1910) zahlreiche Fotografien nur für die Definition des Lustmordes, um diese Kausalität zwischen der Gewalt und der Sexualität herzustellen. Für die Definition des Lustmordes werden solche Fotografien ausgesucht, die jeglichen epistemologischen Umgang sprengen. Auf den Fotos sind aufgeschlitzte, in der Regel im Bereich des Unterleibs verstümmelte Leichen zu sehen, wobei der Überschuss des Gewaltexzesses eine wissenschaftliche Evidenz herstellen soll, die eine Definition des Lustmords nachgerade ersetzt. Zugleich rechtfertigen die Bilder, warum die Kriminologen mit der Erklärung des Lustmordes nicht er-

folgreich sind: Das Gezeigte ist nicht zu fassen. Medientechnisch gesehen ist der Lustmord in der Fotografie eine einmalige Überschreitung im Bild, ein Exzess (Gradinari/Pause 2015), der auch in der bildenden Kunst auf solche Weise von Georg Grosz, Otto Dix, Rudolf Schlichter und anderen Künstlern dargestellt wird (Hoffmann-Curtius 1989, 2007; Tatar 1995).

In den Fallgeschichten bis in die vierziger Jahre hinein (auch bei den Fällen Lüdtko und Ogorzow) sind wichtige Merkmale die Verstümmelung der Leichen und die Raserei der Mörder, die als Zeichen des unkontrollierbaren sexuellen Verlangens fungieren. Beispielsweise schildert der Mediziner Felix Ritter in einer populärwissenschaftlichen Studie zum Lustmord eine Fallgeschichte, beschrieben durch den Gründer der Kriminalanthropologie Cesare Lombroso. Ein gewisser Prassi wurde in einer Nacht vom geschlechtlichen Verlangen nach einer Verwandten ergriffen. Wegen ihres Widerstands ersticht er sie mit mehreren Messerstichen und erschlägt daraufhin ihren Vater und Onkel, die versucht haben, sie zu verteidigen. Daraufhin sucht er eine Prostituierte auf und tötet sie nach dem Geschlechtsverkehr. Letztendlich ermordet er zu Hause seinen Vater und tötet mehrere Ochsen im Stall (Ritter 1890: 31). Zu diesem Mörder gibt es keine weiteren Angaben. Aber ein anderer Mörder, Vinzenz Verzeni (geb. 1849), ebenfalls aus Lombrosos Beispielen, wurde erst durch Richard von Krafft-Ebing als Lustmörder beschrieben und so in spätere kriminologische Studien übernommen. Verzeni wurde wegen vier Mordversuchen und zwei Morden angeklagt, bei denen er den Frauen die Gedärme posthum herausriss. Er hatte u.a. asymmetrische Ohren, einen großen Penis (der auf seine gesteigerte Sexualität hinzuweisen schien), ein entwickeltes Jochbein und einen ausgeprägten Unterkiefer, die Lombroso als Degenerationszeichen versteht. Ähnliche Merkmale weisen auch seine Verwandten auf, beispielsweise fehlt einem Onkel ein Hoden, zwei Onkel sind Cretins und einer leidet unter Mikrocephalie (Ritter 1890: 26).

Die Literatur und Kunst verarbeiten mit dem Lustmord die Themen der Großstadt, der Modernisierung, des Kriegstraumas und der Prostitution und machen ihn sowohl im Sinne der Kriminalanthropologie zum Medium der Sprengung der wilhelminischen Gesellschaft, als eine Art rebellischer Manifestation der Natur in der Kultur, als auch zur sozialen Kritikfigur, mit der gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen und -hierarchien kritisiert werden (Tatar 1995; Lindner 1999; Siebenpfeiffer 2005). Diese Diskurse werden zum größten Teil in den Filmen über Jack the Ripper konserviert, der im ausgehenden 19. Jahrhundert in der Kriminologie keine Rolle spielt und allein durch Medien und Populärkultur bekannt wird.

In der Zeit der Kriminalanthropologie gibt es noch kein ödipales Paradigma, das in den wissenschaftlichen Lustmord in den USA Anfang der 1950er Jahre eingeführt wird. Allerdings arbeiten die Filme von Anfang an *avant la lettre* an den psychischen Dimensionen des Lustmörders: Das Fehlen einer rationalen Motivation für dieses Verbrechen und daher auch einer wissenschaftlichen Erklärung treibt das Kino in Analogie zur Kunst und Litera-

tur an, andere Diskurse für seine Erfassung heranzuziehen. Martin Lindner (1999: 282) definiert den Lustmord als einen Anti-Text, der Lücken im kulturellen Sinngeflecht aufreißt und dadurch die Diskursarbeit intensiviert. Einer der zentralen Diskurse ist dabei augenfällig die Psychoanalyse, die sich ganz besonders dazu zu eignen scheint, den unfassbaren Tötungstrieb zu erklären. Mit der Psychoanalyse wird das Kino aufgefordert, das Innere sichtbar zu machen. Filme verwenden hierfür zumeist die Erzählfigur des Traums, bieten mit einem Arzt im Film psychoanalytische Deutungen an, untersuchen das Trauma des Mörders oder stellen es sogar nach, wodurch der Mörder gefasst oder geheilt wird – so etwa in *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (1924), *DIE GEHEIMNISSE EINER SEELE* (1924), *DOKTOR X* (1932), *PIÈGES* (1939) und vielen anderen Werken (vgl. Höltgen 2010: 53-98). Die Filme entwickeln durch die Transformation der psychoanalytischen Ansätze eine ganze Reihe von Elementen, die das Psychische im Serienmörderfilm zum Vorschein bringen und die bis heute tradiert werden, wie etwa der symbolische Einsatz von Messern und Treppen, die Reinszenierung des Traumas oder Wachsfiguren von Opfern oder Puppen (vgl. z.B. Höltgen 2010: 78). *DIE GEHEIMNISSE EINER SEELE* verbindet das Trauma des männlichen Protagonisten sogar mit der Mutter und infantilisiert ihn, wie es später für den Serienmörderfilm üblich wird. Die Psychoanalyse wird daher zu einer wichtigen ästhetischen und epistemologischen Grundlage für den Lustmord und macht ihn zugleich zum Medium der Verhandlung von aktuellen Identitätsdiskursen. Aufgrund der Psychoanalyse, die ein bestimmtes bürgerliches Subjekt hervorbringt, und des Rassismus' der Hollywood-Repräsentationen (dazu vgl. Wünsch 2010) wird der Lustmord an weiße Männlichkeit gebunden. Weiße Lustmörder fungieren hierbei als allgemeingültig, auch hier repräsentieren sie insofern die Norm, als dass sie die Folgen der gescheiterten bürgerlichen Subjektivität an sich vorführen und zugleich aktuelle Subjektdebatten verarbeiten. Ein schwarzer Lustmörder würde beispielsweise die Geschichte der sozialen Segregation mit sich führen und somit die allein in der destruktiven Sexualität verankerte Motivation verunmöglichen.

So scheint es, dass die Filme dazu beigetragen haben könnten, psychoanalytische Erklärungsmuster für den Lustmord auch innerhalb der Kriminologie populär zu machen. Kriminalpsychologischen Studien zum Lustmord erscheinen erst seit den 1950er Jahren (de River 1951; Berg 1962; Schorsch/Becker 2000) und können somit auch auf die durch den Film vorbereiteten Erklärungsmuster zurückgreifen. Das Profil des Täters ändert sich in den kriminalpsychologischen Erklärungen: Einerseits ist er nicht mehr Kind der Natur, sondern Ergebnis einer gescheiterten Sozialisation. Andererseits wird dieser Fokus auf die Kultur doch abgewehrt, indem der Täter als Opfer einer triebhaften Mutter profiliert wird, also als Effekt eines nicht überwundenen Ödipuskomplexes. In den Studien werden weiter zum Teil verwendete kriminalanthropologische Ansätze mit modernem medizinischem und psychoanalytischem Wissen zusammengeführt. Der Lustmord bleibt der grausamste Mord, der sowohl von heterosexuellen wie homosexuellen Männern verübt wird. Jedoch verschiebt sich der Fokus der analytischen Betrachtung vom Äußeren (Körpermerkmale und vererbte Krankheiten) ins Innere. Der Psychopath erscheint als eine paradigmatische Figur,

der man im Gegensatz zum kriminalanthropologischen Körperlichkeitsparadigma seine verbrecherische ‚Natur‘ nicht mehr ansieht. So werden Lebens- und Kindheitsgeschichten gezeigt, die sein pathologisches Inneres über den Nachvollzug seiner Genese sichtbar machen soll. Beispielsweise sieht der Lustmörder K. in der Studie des US-amerikanischen Kriminalpsychiaters de River unauffällig aus, ist freundlich, höflich, aufgeschlossen und hat die Mitmenschen gern (1951: 147). De River deutet seine zwei Opfer als Symbole für seine Mutter, die ihm die Liebe in der Kindheit versagt hat (ebd.: 161). Er habe somit den Ödipuskomplex nicht verarbeiten können, infolgedessen seine männliche Identität instabil blieb: So habe er eine Neigung zur Bisexualität (ebd.: 152). Auch hier erfüllen die Fotos die Funktion, den Lustmord graduell vom sadistischen Mord zu unterscheiden. Interessanterweise streitet der Mörder selbst die ihm zugeschriebenen Lustgefühle oder einen Drang zur Ermordung und Zerstückelung des Frauenkörpers ab. In seiner Erklärung ist vor allem der Alkohol schuld, der seinen Verstand getrübt habe (ebd.: 162). Der Mord an den beiden Frauen sei ungeplant geschehen.

Wenn in den früheren Filmen noch eine Breite von psychologischen Erklärungen und Methoden angeführt wird, verschiebt sich der Fokus in den Filmen der 1950er Jahre ebenfalls auf die ödipale Konstellation. Während die Kriminologie den Lustmörder dabei im privaten Bereich verortet, wird im Film die männliche Psyche durch die ödipale Situation mit dem Gesetz verbunden: Im Verlauf der Handlung soll sowohl der psychische Zustand des Mörders zum Ausdruck gebracht als auch der Stand des symbolischen Gesetzes und der kulturellen Vorstellungen von Norm und (weißer männlicher) Identität reflektiert werden.

In der Kriminologie wird das Phänomen Lustmord bis in die 1970er Jahre hinein diskutiert, seine Beschreibungen werden immer differenzierter, während die Kategorie selbst immer marginaler wird (Berner/Karlick-Bolten 1986). Aufgrund der Seltenheit der Morde werden sie letztendlich in die populärwissenschaftliche Diskussion abgeschoben (Gödtel 1994; Harbort 2001; Marneros 2007). In der Psychiatrie und Kriminologie wurde der Lustmord spätestens in den 1980er Jahren als Begriff diskreditiert (Pfäfflin 1982). In der populären Kultur hingegen, vor allem im Film und der Literatur, wächst das Interesse an diesem Mord bis heute.

### **Filmische Lust und Begehren**

Die Stabilität des Genre-Gender-Musters des Serienmörderfilms und seine tendenzielle Ahistorizität sind somit den filmischen Strukturen geschuldet, die mit der Verarbeitung dieses Diskurses ein erfolgreiches Set und eine überzeugende Darstellungsstrategie entwickelten. Das Genre, so meine These, hat den Lustmord soweit filmisch modifiziert, dass die Lust am Töten als Diskursfigur etabliert werden konnte, was Kriminologie oder Psychiatrie nicht gelang. Die wissenschaftlichen Disziplinen versuchten durch Körperbeschreibungen, Lebensgeschichten und Selbstaussagen einen Tätertypus zu generieren, dem es

jedoch an Einheitlichkeit und Plausibilität fehlte, und illustrierten diesen mit Fotografien von getöteten Frauen, die eher auf Ekel und Schrecken als auf Lust hinzuweisen schienen.

Der Serienmörderfilm hat den Lustmord dabei an die Frage nach den männlichen Subjektstrukturen gebunden und ihn somit in ein Medium verwandelt, mit dem der Ursprung des Begehrens und dessen Soziabilität immer wieder neu verhandelt werden können. Verschiedene Ursachen wirken hier zusammen. Zum einen zeichnet sich das New Hollywood generell durch die Hinterfragung der väterlichen Autorität aus.<sup>2</sup> Zum anderen entstehen im Westen und in den USA in den 1960er Jahren, in denen die ersten Serienmörderfilme in der Form entstehen, die bis heute verbreitet ist, verschiedene emanzipative Bewegungen, die die Aufmerksamkeit auf die asymmetrische, ja rechtlose Lage der marginalisierten und diskriminierten Gruppen (Schwarze, Frauen, Schwule usw.) lenken und in diesem Zusammenhang männliche weiße Subjektivität kritisch hinterfragen. Theoretisch wird die Lacan'sche Psychoanalyse populär und initiiert eine Auseinandersetzung mit dem präödipalen Bereich und dem Begehren des Anderen, beispielsweise in den Theorien der *Écriture féminine*.

Der Serienmörderfilm ließe sich in diesem Zusammenhang unter Rückgriff auf Überlegungen von Linda Williams weiter theoretisieren. Williams betrachtet bekanntlich drei sogenannte Körper-Genres (1991), welche zentrale, für die Subjektivität konstitutive Fantasien immer aufs Neue artikulieren und durchspielen. Das sind die Suche oder Sehnsucht nach dem eigenen Ursprung in der Familie, also eine Ursprungsfantasie im Melodram, die Entdeckung der Geschlechterdifferenz durch die Kastrationsfantasie im Horrorfilm und die Entdeckung der Sexualität durch die Verführungsfantasie im Porno. Williams geht jedoch in ihren Überlegungen nicht dem Begehren nach, das für den Film insofern eine wichtige Frage darstellt, als dass der Blick im Film mit dem Begehren nach Wissen und Erleben verbunden wird. Ich möchte vorschlagen, den Serienmörderfilm als ein Genre zu lesen, das dem Ursprung des Begehrens eines hegemonialen Identitätsdiskurses nachgeht und ihn mit der cineastischen Schaulust verbindet. Dieses Genre inszeniert eine Wahl zwischen einer präödipalen Sphäre, also einem anomischen, triebhaften Bereich der imaginären Mutter jenseits kultureller Zurichtungen – die Mutter fungiert als Quelle und erstes Objekt des Begehrens –, und dem nachödipalen, gesetzlichen, sublimierten Bereich des symbolischen Vaters, beispielsweise verkörpert in der Figur eines ermittelnden Detektives. Dabei sind mit Lacan zwei Arten des Begehrens zu unterscheiden: *plaisir* und *jouissance*. Serienmörderfilme wie PSYCHO oder THE SILENCE OF THE LAMBS (1991) inszenieren *plaisir*, denn sie bleiben im Rahmen des Gesetzes und verhandeln somit die Genese der Lust durch das Gesetz, indem sie gesetzliche und präödipale Figuren aufeinander prallen lassen. Diese Filme beinhalten auch eine Ermittlung, die in der Regel zugleich in die Tiefe der psychischen Dimen-

---

<sup>2</sup> Brauerhoch führt dies auf die Diskussion der vaterlosen Gesellschaft und die hohe Zahl alleinerziehender Frauen nach der Studentinnen- und Frauenbewegung zurück. Auf jeden Fall wird die Rolle der Mutter in der Gesellschaft sichtbarer bzw. gewinnt an Bedeutung (1996: 154).

sion des Täters führt. Das Slasher- und Splatter-Genre hingegen, wie es etwa in *FRIDAY THE 13TH* (1989) oder *A NIGHTMARE ON ELM STREET* (1984) sowie nachfolgenden Sequels populär wird, inszeniert das unsignifizierbare Begehren jenseits des Gesetzes. Solche Filme arbeiten mit *jouissance*, die triebhaft, zwanghaft und im eigentlichen Sinne kein Genießen mehr ist. Die *jouissance* öffnet nach Lacan den Weg zum Realen, und so inszenieren Slasher- und Splatter-Filme den Einbruch des Realen, welcher die Sinnlosigkeit und Diskontinuität des Symbolischen ausstellt. Denn das Reale ist bei Lacan nur als Trauma erfahrbar (1986: 61). Die Slasher- und Splatter-Filme gehen kaum den psychischen Ursachen oder der Genese der zerstörerischen Lust nach, oder zumindest machen sie es nicht explizit, weshalb kriminalistische Ermittlungen nicht unbedingt zu ihrem Plot gehören. Im Folgenden wird vor allem der Serienmörderfilm diskutiert, weil hier eine besondere Filmstrategie für die Produktion von Lust entwickelt wurde.

Der auf *plaisir* basierende Serienmörderfilm ist dabei keinesfalls als nächstes Körpergenre zu bezeichnen: Das Begehren entspringt auch bei Lacan aus dem Mangel am Sein beim Eintritt in das Symbolische, ist also nicht in erster Linie körperlich, sondern Produkt der Abstrahierung vom Realen und der Symbolisierung durch die Sprache. Die prä- und nach-ödipalen Situationen, die die Filme entwerfen, zeigen auch, dass das Begehren Effekt einer (psychischen) Entwicklung ist, die eine mögliche Integration des Subjektes in das Symbolische nach sich zieht – oder eben nicht. Daher fließen in der Regel auch keine Körperflüssigkeiten. Das destruktive Begehren findet seinen Ausdruck in Gegenständen, toten Tieren und Körpern, die die Pathologie des Begehrens in Erstarrung und Vergegenständlichung ausdrücken: mumifizierte Tiere, die Leichen der Opfer, Puppen oder Modepuppen und verschiedene Fetischobjekte, die die Mörder sammeln.

Das zentrale Element des Genres, das alle anderen Bestandteile organisiert, ist die Sexualisierung der zerstörerischen Lust. Im Serienmörderfilm werden schöne Frauen deswegen als Opfer bevorzugt, weil es gerade um Lust und Erotik geht: *PSYCHO* beginnt mit einer intimen Szene, und in *AMERICAN PSYCHO* (2000) und *STRANGE DAYS* (1995) werden die Frauen von Beginn an stark sexualisiert. *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (1986) zeigt die Frauenleichen als anziehend: nackt, hübsch und in einer erotischen Position.

Die Methoden des Lustmordes ändern sich daher, entsprechen nun dieser Schaulust. Als neue Form des Mordes taucht die Strangulation auf, weil durch sie der Körper des Opfers unversehrt bleibt. Wenn ein Messer zum Einsatz kommt, dann auf solche Weise, dass das Opfer trotzdem sexuell attraktiv bleibt. In gewisser Weise oszillieren die Leichen zwischen Abjektion und Erotik. Sie stellen die Grausamkeit des Mordes und damit die der Psyche des Mörders aus, zugleich bringen sie jedoch seine sexuelle Lust nicht nur zum Ausdruck, sondern bieten sie auch als Erlebnis für das Publikum an. In der berühmten Duschszene in *PSYCHO* bleibt der Körper des Opfers erotisch und schön; an keiner Stelle sehen wir die Verletzungen. Das Greifen der Hand nach dem Vorhang gehört zum Bildrepertoire der erotischen Darstellung eines Sexualaktes. Der letzte Mord in *SURVEILLANCE* (2008) wird



unmittelbar in eine erotische Szenerie eingebettet, wie sie im Falle der historischen Täter in der kriminologischen Beschreibung nie auftaucht. Ein Lustmörder-Paar erwürgt eine junge Frau, wobei die Strangulation hier insofern als erotisch dargestellt wird, als dass das Opfer selbst stöhnt. Zur Erotisierung des Mordaktes werden zudem oft Sexualakte gezeigt oder angedeutet. Sie müssen nicht unbedingt zwischen dem Täter und dem Opfer stattfinden, wichtig ist nur, den Sexualakt zu zeigen, der dann durch Montage und die Logik der Diegese assoziativ mit den folgenden Morden verbunden wird, selbst wenn dadurch ein Kontrast erzeugt wird. Für die Erotisierung des Blickes wird weiterhin eine voyeuristische Atmosphäre hergestellt: Das Eindringen ins Zimmer, das Beobachten einer schlafenden Frau, ein Sich-Ausziehen vor der Kamera, Überwachungssituationen, Dusch- oder Badeszenen, in denen die Opfer nackt und somit dem Blick und dem Täter ausgeliefert sind, usw. In der Handlung prävalieren mithin intime und schwer zugängliche Räume, die zugleich Orte des Unbewussten des Täters darstellen.

Mit seinem Einsatz der weiblichen Opfer weist der Serienmörderfilm Überschneidungen mit anderen Körpergenres auf, die Exzesse mit dem weiblichen Körper gestalten. Gerade deswegen nehmen die Frauen im Serienmörderfilm viel Platz in der Diegese ein. Über die Kopplung des Opfers an den Täter in den Narrations- und Blickstrukturen haben bereits Carol J. Clover (1992) und Linda Williams (1990) geschrieben. Sie sind im Serienmörderfilm sowohl als Objekte des Täterbegehrens präsent als auch Träger eines anderen Begehrens, das die symbolische Ordnung nicht vorsieht. Beispielsweise können wir den Mörder Norman Bates (Anthony Perkins) in *PSYCHO* als einen Doppeltgänger von Marion Crane (Janet Leigh) verstehen, der ihr vorführt, dass jenseits der symbolischen, väterlichen Ordnung keine Befriedigung des Begehrens möglich ist, allerdings auch keine Reintegration in das Symbolische – allein die *jouissance* herrscht hier vor. In *THE SILENCE OF THE LAMBS* überschneiden sich das Begehren von Ermittlerin Clarice Starling (Jody Foster) und Mörder Buffalo Bill (Ted Levine) – beide streben danach, enge Geschlechtergrenzen zu überschreiten. Auch die Mutterfiguren thematisieren das andere Begehren. Das Traumatische, falls es inszeniert wird, besteht in der Regel im Sehen des Sexualaktes der Mutter mit einem anderen als dem Vater, also im Sehen und zugleich in der nicht-reproduktiven Sexualität, die als Sexualität des Anderen markiert wird, weil sie sich dem Vater entzieht. Die Frauenfiguren problematisieren also das Andere und die Grenzüberschreitung, machen eine dem Täter ähnliche Transformation durch und weisen somit auf die Ursachen seiner Pathologie hin. Sie sind allerdings nicht nur Medien der Täterpsyche, oft überleben sie gerade durch ihre Andersartigkeit im Gegensatz zum Mörder, der gegen Ende des Filmes vernichtet wird.

Der Lustmord wird im Film dabei nicht allein wegen der historischen Prototypen wie Jack the Ripper, Peter Kürten oder Fritz Haarmann zum Serienmord. Diese spielen im kriminologischen und später populärwissenschaftlichen Diskurs eine viel größere Rolle; der Bezug auf sie beglaubigt die späteren Lustmorde. Die Serienmörderfilme spielen natürlich gerne

auf reale Geschehnisse an. Die meisten, die von realen Tätern handeln, sind jedoch Flops. Je genauer der Film historische Geschehnisse thematisiert, desto weniger erfolgsversprechend ist er. Die realen Mörder passen zudem nicht genau zu der filmischen Vorstellung von der zerstörerischen Lust (dazu auch Harbort 2010), was auch ihr Scheitern beim Publikum erklärt. Dazu gehören zum Beispiel TED BUNDY (2002) oder FROZEN GROUND (2013). Peter Kürten etwa tötete wahllos Kinder, Frauen und Männer; Fritz Haarmann war immerhin homosexuell, was zumindest eine mögliche Verbindung zwischen der Sexualität und den Morden herstellen könnte, aber männliche Opfer kommen im Serienmörderfilm selten vor und sind oft nicht sexuell konnotiert. So benötigen reale Geschehnisse eine film-ökonomische Transformation: Beispielweise sind die Zeitgenossen und -genossinnen bei Jack the Ripper, dessen wahre Identität vollkommen ungeklärt ist, von 11 bis 18 Morden ausgegangen. Und es gab hunderte von anonymen Bekenntnisbriefen und nicht etwa drei, wie in den Filmen gezeigt wird. Die fünf Morde, die für gewöhnlich gezeigt werden, sind dabei nicht einfach die bekanntesten der Serie, sie passen allein von der Anzahl her viel besser zur Dramaturgie des Filmes – deshalb bleibt es in den Filmen zumeist bei diesen.

Der Begriff Serienmord deutet auf eine quantitative Erfassung der Mörder im Gegensatz zur qualitativen des Lustmordes hin und ermöglicht es zudem, Kindsmörderinnen und Mittäterinnen zu erfassen. Der deutsche Serienmordexperte und Polizist Stephan Harbort (2001) zählt zu Serienmorden auch serielle Raubmorde. Im Film bleibt der Serienmord jedoch in der Regel sexuell motiviert, wobei die Serie den psycho-sexuellen Zwang zum Ausdruck bringt. Die Serialität erzeugt somit nicht einfach dramaturgische Spannung, sondern fällt mit der sexuellen Spannung selbst zusammen. Denn die Mordserie setzt eine Überwachung der Opfer und die Planung der Morde voraus und fungiert so als eine Art sexuelles Vorspiel. Die Serialität ist daher der eigentliche sexuelle Exzess, eine Metonymie des sexuellen Wunsches und der sexuellen Erregung im Gegensatz zum Medium der Fotografie, in dem der Exzess als eine einmalige Überschreitung im Bild dargestellt wird. Der Mörder wird seine Mordserie nie stoppen, bis er zwanghaft aufgehalten wird. In der kriminalanthropologischen Definition geht es beim Lustmord hingegen um einen Rausch und eine Raserei. Auch bei späteren Serienmorden weist Harbort (2010) darauf hin, dass die Taten oft spontan und improvisiert durchgeführt, Mordopfer zufällig eher aufgrund des passenden Ortes und der geeigneten Zeit ausgewählt wurden. Bei der Serialität im Film steht jedoch die rationale Vorbereitung der Taten im Vordergrund, die eine andere Logik manifestieren und somit die gewohnte Narration irritieren kann. Der Täter wiederholt ritualisiert das gleiche Verbrechen in der gleichen Form und ermöglicht somit die Handlungsentwicklung nach allen dramaturgischen Regeln.

Letztendlich ist die Lust am Töten nur durch den Blick möglich, der einerseits erotisiert wird, andererseits sich zugleich als genuin filmisch ausgibt. Medienreflexivität zeichnet auch schon die früheren Serienmörderfilme aus (Höltgen 2010: 53-98), so dass Hitchcock und Powell auf viele Produktionen zurückgreifen konnten, welche verschiedene Aspekte bei der

Darstellung des Mordes oder der Erklärung der Psyche bereits ausprobiert hatten. Erfolgreich wird vor allem eine bestimmte Form des Voyeurismus, der sich dadurch auszeichnet, dass er bei der Gewaltdarstellung etwas verfremdet wird. Im Moment des Tötens werden häufig visuelle Medien und der Blick selbst thematisiert, die dann das Publikum daran erinnern sollen, dass alles nur eine filmische Konstruktion ist – ansonsten könnte man die Szene nicht mehr genießen. Die Verfremdung wird allerdings nicht so weit radikalisiert, dass die Illusion vollkommen zerstört würde. Die Verfremdung basiert allein auf medien- und selbstreflexiven Formen. Die Duschszene in *PSYCHO* etwa ist durch die Blicke des Täters und des Opfers gerahmt. Die Szene, die dem Mord vorausgeht, zeigt Norman Bates bei der heimlichen Betrachtung von Marion Crane durch ein Loch in der Wand. Hier wechselt der Film die Perspektive von der Protagonistin zum künftigen Mörder und objektiviert die Frau durch den männlichen Blick. In der voyeuristischen Szenerie wird die Frau als Objekt des männlichen Begehrens/Blickes und auch des Publikums festgeschrieben, und zugleich wird die Situation durch die Medienreflexion verfremdet. Zum einen reproduziert die Szene eine Kinosituation, befinden sich die Zuschauer\_innen in Analogie zu Norman Bates doch in einem dunklen Saal, in dem sie die Figuren auf der Leinwand unbeobachtet betrachten. Zum anderen reflektiert der Film Medien in ihrer Potenz, Lust zu produzieren. Norman Bates nimmt das Bild an der Wand, das das Loch verdeckt, also den unbewegten Vorläufer des filmischen Bildes, einfach weg, es kann das Begehren nicht mehr entflammen oder befriedigen, wie es das Kino kann, indem es in intime Räume eindringt und davor in Verborgenheit gebliebene Ereignisse vorführt. Der Abschluss der Duschszene reflektiert den Blick des Opfers, das durch den Mord ausgelöscht wird, wenn die Kamera vom Auge des Opfers wegfährt. In *PEEPING TOM* vermittelt die Kamera des Protagonisten die Szenen, die sie zugleich verfremdet: Beispielsweise berührt der Mörder Mark (Karlheinz Böhm) bei einer Fotosession das Bild der Frau auf dem Objektiv der Kamera, wodurch zugleich Distanz und Verzerrungen entstehen. Die Frau erscheint klein und auf dem Kopf. Die Betrachtung der Leiche in *THE SILENCE OF THE LAMBS* erfolgt mit Hilfe eines Fotoapparates und eines Diktafons, die den Blick unterbrechen und seine medientechnische Herstellung im Film thematisieren. Wenn sich Buffalo Bill die Haut der getöteten Frauen anzieht, filmt er sich dabei. Die Schlusszene von *THE SILENCE OF THE LAMBS* reflektiert letztendlich sowohl die Gender- und die Täter-Opfer-Hierarchie des Filmes und ihr gewaltsames Durchbrechen durch Clarice Starling als auch die Kinosituation, in der das Publikum genauso im Abstand zum Objekt des Begehrens/des Blickes bleibt. Mit einem Nachtsichtgerät beobachtet Buffalo Bill die junge Agentin, die ihn in der Dunkelheit des Kellers nicht sehen kann. Bevor er auf sie schießt, nähert er seine Hand ihrem Gesicht, ohne dieses zu berühren. Der Keller vermittelt auch die Psyche des Mörders, die ikonografisch mit dem Bösen (Dunkelheit) und dem abjekten Körper der Mutter (in der Wanne liegt die verwesene Leiche der Hausbesitzerin) verbunden ist. In *STRANGE DAYS* wird der Mord immer durch ein futuristisches Speichermedium vermittelt, das Wahrnehmungen und Gefühle des Täters aufzeichnen und wiedergeben kann. Die Darbietung wird dabei jeweils durch die Reaktio-

nen des/der Konsument\_in dieser Aufzeichnung unterbrochen, wodurch auch die selbstreflexive Dimension des Filmes – die Anspielung auf die Zuschauerposition – markiert wird.

Die Lust am Töten ist, so ließe sich zusammenfassen, Ergebnis der Zusammenführung einer filmischen Erotisierung der Situation (durch den weiblichen Körper und Sexualakte), einer voyeuristischen Blickdisposition, die der Film herstellt, der Metonymie der Sexualhandlung durch die Serie und einer Verfremdung der Ermordung durch den Einsatz selbst- und medienreflexiver Elemente.

### Genregene

Die diskursive und filmästhetische Archivierung und Modifizierung des Motivs Lustmord im Film bietet sich an, über die Genregene und das Verhältnis der Genres zur Realität nachzudenken. Die meisten Genretheoretiker\_innen stimmen in der Annahme überein, Genres verhandelten kulturelle Diskurse, die, wenn auch gebrochen und transformiert, die Grundstrukturen der Handlung festlegen. Elisabeth Bronfen etwa versteht alle Hollywood-Genres als Manifestationen des kulturellen Unbewussten, indem sie Ängsten und Begehren einer Kultur Ausdruck verleihen, allerdings analog zur individuellen Psyche in einer verschobenen und verdichteten Form, um das symbolische Gesetz aufrechtzuerhalten (1999: 80). Clover (1992) verortet nur die Horrorgenres und die Pornografie in der Sphäre des Unbewussten: Sie seien durch die Inszenierung gesellschaftlicher Tabuthemen im Gegensatz zu anerkannten legitimen Genres nicht sublimiert. Williams ergänzt die *body genres* und definiert ihre unbewussten Inhalte, indem sie diese als Inszenierung von Fantasien liest, die für die Subjektkonstitution grundlegend sind. Allerdings haben diese Theorien unter anderem das Problem, das Unbewusste nicht innerhalb historisch-diskursiver Entwicklungen verorten zu können. Vor allem vor dem Hintergrund der historischen Aushandlung des Lustmords in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen und seiner völligen Diskreditierung wird nicht nur sein anachronistischer Charakter, sondern auch seine offensichtliche epistemologische und wissenschaftliche (auch psychoanalytische wie psychologische) Untauglichkeit deutlich.

Die literarische, künstlerische und filmische Verarbeitung der 1920er und 1930er Jahre, in der die Kriminologie von der Existenz des Lustmordes ausgeht, kann noch als Aushandlung der damals aktuellen kulturellen Diskurse verstanden werden. Die Genres verarbeiten diese nach Steve Neale (1981, 1990) im Rahmen ihrer Regeln, ihrer Konzeption der Plausibilität oder Wahrhaftigkeit (*verisimilitude*), welche als Bestandteile der Konzeption kultureller Plausibilität insgesamt erscheinen. Laut Christine Gledhill (2000) überschneiden sie sich dabei und kommunizieren miteinander, wobei Genres durch ihre Übersetzung der sozialen Energien in personifizierte und emotionalisierte Figuren den kulturellen ‚Realismus‘ zu reflektieren ermöglichen. Frühere Serienmörderfilme übersetzen somit den kriminalanthropologischen Diskurs Lustmord mit Hilfe der Psychoanalyse und ästhetischer Innovationen in individuelle psychische Welten und erarbeiten zugleich ein ganzes Bildrepertoire für

die Inszenierung der Psyche im Film. Im Lustmord verdichten sich dabei deutsche konservative Geschlechtsdiskurse und die Angst vor dem Anderen (Theweleit 1977), die spezifisch westliche Angst vor Weiblichkeit in der Nachkriegszeit, die Misogynie der Psychoanalyse, Fantasien von der Universalität weißer bürgerlicher Männlichkeit, aber auch die Krise der männlichen Subjektivität und der binären Geschlechterordnung in der Moderne sowie die Angst vor deren Auflösung. Auf diese Weise inszenieren Hollywood und das europäische Kino auch Visionen vom Jenseits der etablierten patriarchalen Ordnung, das sowohl durch die Sexualisierung der Tötung als Faszinosum dargestellt wie mit dem Schreck des zerstörerischen Triebes abgewehrt wird. In diesem Zusammenhang lässt sich auch schlussfolgern, dass der Lustmord auf die Zementiertheit kultureller Geschlechterordnungen hinweist, wenn durch massive Gewalt etwa Gender-Überschreitungen möglich oder bestraft werden.

Der kulturelle und generische Realismus steht dabei nach Gledhill (2000) immer unter dem Druck, einstmals marginale und nicht-repräsentierte Gruppen, die sich einen Platz in der Ordnung der Sichtbarkeit erkämpft haben, in ihre ästhetischen Formen aufnehmen zu müssen, wodurch sich die Genre-Strukturen und -Motive verschieben. So wird auch die Form des Serienmörderfilms wie das Profil des Täters durch einige Werke dieses Genres selbst kritisch hinterfragt. Die Tochter von David Lynch dekonstruiert beispielsweise die Gewaltästhetik ihres Vaters, der trotz all seiner dekonstruktivistischen und kritischen Filmkunst in *LOST HIGHWAY* (1997) das Lustmordmotiv mit seinen misogynen Gender-Mustern und seinem Primat weißer Männlichkeit ungebrochen reproduziert. Jennifer C. Lynch verbindet in *SURVEILLANCE*, für den sie mit Bill Pullman einen Schauspieler aus *LOST HIGHWAY* für die männliche Hauptrolle einlädt, das Genre Western mit dem Serienmörderfilm. Der Film reflektiert so auch Ursprung und Tradierung kultureller Gewalttraditionen in den USA auf einer institutionellen, familiären, aber auch ästhetischen Ebene. In ihrer Kritik weist sie auf einen historisch-kulturellen Ursprung von Gewaltbildern hin, den sie in einen Gegensatz zu den individualisierten misogynen Fantasien des Serienmörderfilmes stellt, und bricht dabei auch mit den Gender-Traditionen des Lustmordes: Die Frauen können Gewalt ausüben (wie es sonst nur der Lustmörder tut), wie auch dank neuer optischer Techniken und Überwachungsstrategien an der zerstörerischen Lust, die mit dem Schaulust verknüpft wird, Teil haben. Ihr Film *CHAINED* (2012) legt die Gewalt der Vaterordnung frei und geht der Genese der patriarchalen Psyche nach, die als pathologisch ausgewiesen wird, wie schon *THE CELL* (2000) zeigte. Nicht die Mutterfigur wird zur Quelle der Pathologie, sondern die Gewalt der Väter, auf der die bürgerliche Gesellschaft basiert. Aber auch diese Filme führen – wenn auch auf verschiedene Art und Weise und trotz ihrer Kritik und Umdeutung des Motivs – eine Sexualisierung der Tötung durch.

Wenn die These jedoch zutrifft, dass Genres immer aktuelle Diskurse aufnehmen und unter Druck stehen, sich permanent zu revidieren und zu aktualisieren, sollten die Serienmörderfilme spätestens ab den 1980er Jahren oder vielleicht auch schon früher verschwinden.

Denn seit dieser Zeit repräsentieren sie keine aktuellen Diskurse mehr und erfüllen somit auch nicht mehr das Prinzip kultureller Plausibilität, besonders vor dem Hintergrund, dass dieses Genre in spezieller Weise um die Herstellung von Authentizität bemüht ist. Dass es dennoch weiter existiert und gar neue Konjunkturen erlebt, ist zum Teil durch seine Bezugnahme auf aktuelle Subjektdiskursen zu erklären, mit denen sich alle Genres an das Publikum wenden (Neale 1980). Sein fulminanter Erfolg gerade nach der Diskreditierung des Lustmords als wissenschaftlicher Kategorie in den 1990er Jahren scheint hingegen nur durch den affektiven Überschuss bzw. die Möglichkeit eines Genießens der Gewalt zu liegen, welche Clover als masochistisches Genießen des männlichen Publikums beschreibt. Die Horrorgenres rufen nach Williams allein aufgrund des Abbaus der Distanz, der Schockmomente und der nicht signifizierbaren Körperdarstellungen und -geräusche Angst hervor. Die filmästhetische Erotisierung des Mordes, die in der Rezeption geschlechterübergreifend wirkt, ist jedoch dafür verantwortlich, dass Serienmörderfilme den historischen Diskurs Lustmord erfolgreich überlebt haben. Sie haben dieses kriminologische Phantasma in den Bereich visueller Lust überführt: sexuelle Lust auf Inhaltsebene überschneidet sich mit der Schaulust des Publikums. Der Serienmörderfilm hat daher aufgrund seiner medienspezifischen Ästhetik nicht nur tatsächlich den Lustmord etabliert, den der Täter und das Publikum genießen können, sondern auch das Bedürfnis hervorgebracht, ihn zu erleben. Offensichtlich gibt es eine Reihe von Genres, die aufgrund ihrer filmästhetischen und technischen Möglichkeiten ein Begehren zu produzieren vermögen, das nicht bereits existierende kulturelle Diskurse aufgreift, sondern das genuin filmischer Natur und allein filmisch zu befriedigen ist.

\*\*\*

### Über die Autorin

Irina Gradinari, Dr. phil, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kulturwissenschaft der Humboldt-Universität Berlin. Nach ihrem Studium an der Universität Odessa wurde sie 2010 an der Universität Trier mit einer Arbeit zum Thema *Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa* (erschienen 2011 in Bielefeld) promoviert. Zu ihren Forschungsinteressen gehören Gender, Queer und Postcolonial Studies, Erinnerungstheorien, Theorien des Wissens und Raums, Gewalttheorien, Komparatistik und Theorien kultureller Übersetzung. Aktuelles Forschungsprojekt: Filmische Erinnerungspolitik in den (ost- und west-)deutschen sowie (post-)sowjetischen Kriegsfilmern nach 1945. Aktuelle Publikationen (Auswahl): *Verirrt – Versteckt – Verschollen: Reisen und Nicht-Wissen* (Wiesbaden 2016) und *Wissensraum Film* (Wiesbaden 2014), zus. mit Dorit Müller und Johannes Pause; *Heiße Drähte: Medien im Kalten Krieg* (Bochum 2014), zus. mit Stefan Höltgen.

## Filme

- AMERICAN PSYCHO (USA 2000, Mary Harron)  
 BASIC INSTINCT (USA 1992, Paul Verhoeven)  
 THE CELL (USA 2000, Tarsem Singh)  
 CHAINED (USA 2012, Jennifer C. Lynch)  
 DEXTER (TV-Serie, USA 2006-2013)  
 DOKTOR X (DER GEHEIMNISVOLLE DR. X, USA 1932, Michael Curtiz)  
 FRIDAY THE 13TH (FREITAG, DER 13., USA 1980, Sean S. Cunningham)  
 FROZEN GROUND (USA 2013, Scott Walker)  
 DIE GEHEIMNISSE EINER SEELE (Deutschland 1924, Georg Wilhelm Pabst)  
 HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (USA 1986, John McNaughton)  
 LOST HIGHWAY (USA 1997, David Lynch)  
 MONSTER (Deutschland/USA 2003, Patty Jenkins)  
 A NIGHTMARE ON ELM STREET (NIGHTMARE – MÖRDERISCHE TRÄUME, USA 1984)  
 PEEPING TOM (AUGEN DER ANGST, Großbritannien 1960, Michael Powell)  
 PIÈGES (MÄDCHENHÄNDLER, Frankreich 1939, Robert Siodmak)  
 PSYCHO (USA 1960, Alfred Hitchcock)  
 THE SILENCE OF THE LAMBS (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, USA 1991, Jonathan Demme)  
 SUPERNATURAL (USA 1933, Victor Halperin)  
 STRANGE DAYS (USA 1995, Kathryn Bigelow)  
 SURVEILLANCE (UNTER KONTROLLE, USA 2008, Jennifer C. Lynch)  
 TED BUNDY (USA 2002, Matthew Bright)  
 TRUE DETECTIVE (TV-Serie, USA seit 2014)  
 DAS WACHSFIGURENKABINETT (Deutschland 1924, Paul Leni)

## Literatur

- Berg, Steffen (1963): Das Sexualverbrechen: Erscheinungsformen und Kriminalistik der Sittlichkeitsdelikte. 2. Aufl. Hamburg: Kriminalistik.
- Berner, Wolfgang/Karlick-Bolten, Edda (1986): Verlaufsformen der Sexualkriminalität, Stuttgart: Enke.
- Brauerhoch, Anette (1996): Die gute und die böse Mutter. Kino zwischen Melodrama und Horror. Marburg: Schüren.
- Bronfen, Elisabeth (1999): Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood. Berlin: Verlag Volk und Welt.
- Butler, Judith (1997): Der Körper von Gewicht. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Clover, Carol J. (1992): Men, Women and Chain Saw. Gender in the Modern Horror Film. Princeton: University Press.

- Gledhill, Christine (2000): Rethinking Genres. In: Christine Gledhill/Linda Williams (Hg.): Reinventing Film Studies. London: Edward Arnold, S. 221-243.
- Gödtel, Reiner (1994): Sexualität und Gewalt. Die dunklen Seiten der Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Gradinari, Irina/Pause, Johannes (2015): Sexualmord und Fotografie. Zur Entstehung des Tatorts als Wissensraum. In: Oliver Böni/Japhet Johnstone (Hg.): Crimes of Passion. Repräsentationen der Sexualpathologie im frühen 20. Jahrhundert. Berlin, Boston: de Gruyter, S. 49-73.
- Harbort, Stephan (2001): Das Hannibal-Syndrom. Phänomen Serienmord. Leipzig: Militzke Verlag.
- Harbort, Stephan (2010): Wie entkommt man einem Serienmörder? In: Stefan Höltgen/Michael Wetzel (Hg.): Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur. Berlin: Bertz + Fischer, S. 71-77.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1989): „Wenn Blicke töten könnten.“ Oder: Der Künstler als Lustmörder. In: Ines Lindner et al.: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin: Reimer, S. 369-394.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (2007): Frauenmord als Spektakel: Max Beckmanns „Martyrium“ der Rosa Luxemburg. In: Susanne Komfort-Hein/Susanne Scholz (Hg.): Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900, Königstein i.Ts.: Ulrike Helmer.
- Höltgen, Stefan (2010): Schnittstellen – Serienmord im Film. Marburg: Schüren.
- Höltgen, Stefan/Wetzel, Michael (Hg., 2010): Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur. Berlin: Bertz + Fischer.
- Komfort-Hein, Susanne/Scholz, Susanne (Hg., 2007): Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein i.Ts.: Ulrike Helmer.
- Krafft-Ebing, Richard von (1984 (1886)): Psychopathia Sexualis. München: Matthes & Seitz.
- Lacan, Jaques (1986) Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar VII (1959-1960). Übersetzt aus dem Französischen von Norbert Haas. Weinheim, Berlin: Quadriga.
- Lindner, Martin (1999): Der Mythos ‚Lustmord‘. Serienmörder in der deutschen Literatur, dem Film und der bildenden Kunst zwischen 1892 und 1932. In: Joachim Lindner (Hg.): Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellation in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart. Tübingen: Niemeyer, S. 272-305.
- Marneros, Andreas (2007): Sexualmörder... Sexualtäter... Sexualopfer... Eine erklärende Erzählung. Bonn: Psychiatrie-Verlag.
- Neale, Steve (1990): Questions of Genre. In: Screen 31/1, S. 45-66.
- Neale, Stephen (1980). Genre. London: British Film Institute.
- Pfäfflin, Friedemann (1982): Lust am Lustmord. In: Der Nervenarzt 53, S. 549-551.
- River, Joseph Paul de (1951): Der Sexualverbrecher. Eine psychoanalytische Studie. Heidelberg: „Kriminalistik“.
- Ritter, Felix O. E. (1890): Der Lustmord und ihm verwandte Erscheinungen perverser Geschlechtsempfindungen. Populär-medizinische Studie. Niemeck.
- Schorsch, Eberhard/Becker, Nikolaus (2000): Angst, Lust, Zerstörung – Sadismus als soziales und kriminelles Handeln: Zur Psychodynamik sexueller Tötungen. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Siebenpfeiffer, Hania (2005): „Böse Lust“. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Tatar, Maria (1995): Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany. Princeton: University Press.
- Theweleit, Klaus (1977): Männerfantasien. Bd. 1. Basel: Roter Stern/Stroemfeld.
- Williams, Linda (1990): Wenn sie hinschaut. In: Frauen und Film 49, S. 3-20.



Williams, Linda (1991): Film Bodies. Genre, Gender und Excess. In: Film Quarterly, Vol. 44, No. 4 (Summer), S. 2-13.

Wulffen, Erich (1923): Das Weib als Sexualverbrecherin. Berlin: Dr. P. Langenscheidt.

Wulffen, Erich (1920): Der Sexualverbrecher. Ein Handbuch für Juristen, Verwaltungsbeamte und Ärzte. 7. Aufl. Berlin: Dr. P. Langenscheidt.

Wünsch, Michaela (2010): Sehen – Töten – Ordnen. Der Serienkiller in der Funktion des Herrensignifikanten. In: Stefan Höltgen/Michael Wetzl (Hg.): Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur. Berlin: Bertz + Fischer, S. 50-60.