Georgia State University
Digital Archive @ GSU

Modern and Classical Languages Theses | Department of Modern and Classical Languages

4-15-2010

Die Selbstkonstruktion Des Fiktiven Serienmörders Als Grundlage Der Narratologischen Grenzsetzung- Und Überschreitung

Johanna Asmuss
Georgia State University, jasmuss2@student.gsu.edu

Follow this and additional works at: http://digitalarchive.gsu.edu/mcl_theses

Recommended Citation
Asmuss, Johanna, "Die Selbstkonstruktion Des Fiktiven Serienmörders Als Grundlage Der Narratologischen Grenzsetzung- Und Überschreitung" (2010). *Modern and Classical Languages Theses.* Paper 9.

This Thesis is brought to you for free and open access by the Department of Modern and Classical Languages at Digital Archive @ GSU. It has been accepted for inclusion in Modern and Classical Languages Theses by an authorized administrator of Digital Archive @ GSU. For more information, please contact digitalarchive@gsu.edu.

DIE SELBSTKONSTRUKTION DES FIKTIVEN SERIENMÖRDERS ALS GRUNDLAGE DER NARRATOLOGISCHEN GRENZSETZUNG- UND ÜBERSCHREITUNG

by

JOHANNA ASMUß

Under the direction of Dr. Anna Faye Stewart

ABSTRACT

Die Problematik der Darstellung eines Serienmörders in der Fiktion, liegt darin, daß es bereits bei der Konstruktion eines realen Serienmörders insofern Schwierigkeiten gibt, als daß er selbst sich als jemand der Realität übergeordnet betrachtet. Damit gestaltet sich die Porträtierung des fiktiven Gegenstückes anders herum und reflektiert die Identität des wahren Mörders. Dieses wird aufgezeigt anhand der fiktiven Figuren Hans Beckert aus Fritz Langs *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931), Jean-Baptiste Grenouille aus Patrick Süskinds *Das Parfüm* (1985) und Peter und Paul aus Michael Hanekes Film *Funny Games* (1997). Jeder dieser vier Mörder zeichnet sich dadurch aus willens zu sein sowohl körperliche als auch realitätseinschränkende Grenzen zu überschreiten. Das Morden steht dabei im Zentrum, dem wiederum eine Selbstkonstruktion zu Grunde liegt. Untermalt wird dies durch der Fiktion allein möglichen Ausstattung der Täter mit besonderen Fähigkeiten der Imagination die Realität zu entziehen.

INDEX WORDS: Selbstkonstruktion, Identifizierung, Serienmörder, Grenzüberschreitung, M, Funny games, Das Parfüm, Hyperidentifizierung, Fritz Lang, Michael Haneke, Patrick Süskind, Fiktion, Realität, Imaginität, Grenzen

DIE SELBSTKONSTRUKTION DES FIKTIVEN SERIENMÖRDERS ALS GRUNDLAGE DER NARRATOLOGISCHEN GRENZSETZUNG- UND ÜBERSCHREITUNG

by

JOHANNA ASMUß

A Thesis Submitted in Partial Fulfillments of the Requirements for the Degree of

Master of Arts

In the College of Arts and Sciences

Georgia State University

2010

Copyright by

Johanna Asmuss

2010

DIE SELBSTKONSTRUKTION DES FIKTIVEN SERIENMÖRDERS ALS GRUNDLAGE DER NARRATOLOGISCHEN GRENZSETZUNG- UND ÜBERSCHREITUNG

by

JOHANNA ASMUß

Committee Chair: Dr. Anna Faye Stewart

Committee: Dr. Robin Huff

Dr. Stephen Carey

Electronic Version Approved:

Office of Graduate Studies

College of Arts and Sciences

Georgia State University

May 2010

Dedication

Für Brian, der mit seinem scheinbar unendlichen Wissen immer viel beizutragen weiß

und für Katrin, die es stets schafft sich für jegliche meiner gedanklichen

Auseindersetzungen zu begeistern

Acknowledgment

Die Fertigstellung dieser Abschlußarbeit habe ich meinen großartigen Professoren der Georgia State University zu verdanken. An erster Stelle möchte ich Herrn Dr. Huff für seine unerschöpfliche Geduld für meine vielen Fragen bezüglich dieser Arbeit danken. Herrn Dr. Carey danke ich für seine ehrlichen und ermutigenden Worte, die mir über das Schreiben dieser Arbeit hinaus sehr geholfen haben. Mein größter Dank gilt Frau Dr. Stewart, die mich dazu inspiriert hat mir dieses Thema auszusuchen, mir mit ihrer konstruktiven Kritik dazu verholfen hat eine bessere Verfasserin von akademischen Texten zu werden und nicht zuletzt meine Leidenschaft für den deutschen Film wiederbelebt hat.

Table of Contents

Acknowledgement	v
Einleitung	1
Hans Beckert: Erstdarstellung eines fiktiven Serienmörders im deutschen Tonfilm	3
Hans Beckert als Kindermörder, der durch Abwesenheit glänzt	7
Auftritt Beckert: Eine Identität wird erschaffen	8
Hans Beckert als Kindermörder, Lustmörder und Opfer	16
Die Hyperidentifizierung des Serienmörder in der Realität und der Fiktion	18
Jean-Baptiste Grenouille als narzissistischer, psychopathischer und schizophrener Serienmörder	26
Peter und Paul als spielende Grenzenüberschreiter	34
Hyperidentifizierung in entgegengesetzter Form	36
Die Spielvorbereitung	40
Das Spielen mit Paul und Peter	41
Die Rolle der Fiktion innerhalb der fiktiven Erzählung von Serienmördern	43
Resultat	45
Bibliographie	49

Die Selbstkonstruktion des fiktiven Serienmörders als Grundlage der narratologischen Grenzsetzung- Und Überschreitung

Einleitung

Reale Serienmörder zeichnen sich auf den ersten Blick dadurch aus, dass sie nicht der Norm entsprechen. Auf den zweiten Blick erkennt man einen vorangegangenen Identitätsfindungsprozess, der eine Selbstkonstruktion zur Folge hat, die so nur von seiner eigenen Perspektive wahrgenommen werden kann. Der fiktive Serienmörder durchlebt eine ähnliche Transformation, die ihn zu einem “besseren” Serienmörder werden lässt. Damit spiegeln sich beide Seiten, so dass es zum einen den in der Realität bestehenden Serienmörder gibt, der sich durch seine unrealistische Selbsteinschätzung auszeichnet und zum anderen den fiktiven Serienmörder, der bereits in seiner Hyperidentifizierung besteht und durch seinen Anpassungsprozess den realen Gegenspieler innerhalb der Erzählung verkörpert. Untersucht werden sollen die Merkmale, die den fiktiven Serienmörder als Grenzüberschreiter darstellen und damit den Selbstkonstruktionsprozess ankurbeln, der gleichzeitig zentraler Aspekt der Erzählung ist.

Drei Werke sollen im Zuge dieser These analysiert werden. In Fritz Langs Film *M* (1931) versucht der Kindermörder Hans Beckert seinem Drang zu entkommen, wobei er aber derjenige ist, der entkommt und so handelt der Großteil des Films davon, den Serienmörder zu fassen. Während dieser Suche scheinen Züge seiner Identitätskrise immer wieder durch und werden letzendlich in einer der letzten Szenen von ihm in

Worte gefasst. Jean-Baptiste Grenouille aus *Das Parfüm* von Patrick Süskind (1985) wird bereits als “Scheusal” (24) geboren und zeichnet sich durch seinen überdurchschnittlichen Geruchssinn aus, der die Geschichte vorantreibt und in der Kreation eines Parfüms endet, dessen alle Menschen unterlegen sind. Grenouilles Selbstfindung erfährt ihre Wichtigkeit in der Einöde, die es ihm ermöglicht, sich frei von jeglichem Kommentar anderer in die Person zu verwandeln, die er verkörpern möchte. Michael Hanekes Film *Funny Games* (1997) durchbricht die Grenzen der Realität, indem sie von den Protagonisten selbst immer wieder verwischt werden. Vom Leben der Mörder Paul und Peter wird nichts preisgegeben und daher ist keine direkte Selbstkonstruktion der jeweiligen Identitäten zu beobachten. Jedoch lässt das Verhalten der Täter auf Selbsteinschätzungen schließen, das von allen zu untersuchenden Serienmördern eindeutig das Arroganteste ist. Die drei Werke zeichnen sich durch ihre verschwindenden Grenzen zwischen Realität und Imaginität aus, denen es auf den Grund zu gehen gilt.

Die Arbeit beginnt mit einer ausführlichen Analyse des Films *M*, die Hans Beckert als Kindermörder in seiner Darstellung innerhalb des Film und seiner Selbsteinschätzung genauer betrachten wird. Dieser folgen Begriffserklärungen, die in der Analyse der realen als auch der fiktiven Serienmörder aufschlußreich sind und die am Beispiel Hans Beckerts erläutert werden. Die Begriffe werden dann auf Jean-Baptiste Grenouille und Paul und Peter angewandt werden. Das Ziel der Arbeit ist es herauszufinden, inwiefern der fiktive Serienmörder seinem realen Gegenstück in Bezug auf Selbstidentifizierung gleicht und wie der Prozess trotz der Unterschiedlichkeit der Protagonisten in den jeweiligen Werken ein ähnliches Resultat hat.

Hans Beckert: Erstdarstellung eines fiktiven Serienmörders im deutschen Tonfilm

Fritz Langs *M* (1931) enstand zu der Zeit der Weimarer Republik und repräsentiert nicht nur die technische Weiterentwicklung des Films, die den Tonfilm hervorbrachte, sondern auch den Massenkonsum des Kulturguts Film. Nach dem finanziellen Hoch der Weimarer Republik, begannen ab 1929 erste Produktionen, die nun den Fokus von den Gesten und Mimiken der Akteure auf das Zusammenspiel des Dialogs und des Schauspiels richtet. Fritz Lang kombiniert diese neuen Attribute erstmalig in *M*, nachdem er sich als Regisseur und Drehbuchautor von Stummfilmen bereits einen Namen gemacht hatte. Zugleich entschied er sich für das Thema des Serienmörders zu einer Zeit, als vor allem in den Städten Verbrechen an der Tagesordnung standen. Hans Beckert, gespielt von Peter Lorre, muss daher als so schrecklich hervorgehoben werden, dass er in einer Menge von nicht rechtschaffenden Menschen trotzdem hervorsticht. Zudem experimentierte Lang mit der Kulanz der strengeren Zensur, die eine Folge des Reichslichtspielgesetzes von 1920 war (Hake 33). Trotz der neuen thematischen Richtung, bestand er nicht nur die Zensur, sondern begeisterte das Publikum, das zu der Zeit, wie auch heute noch, als Konsumenten im Vordergrund standen.

M soll als Beispiel für die narratologische Grenzsetzung- und Überschreitung zunächst in Form einer detaillierten Analyse genannt werden, die der darauf folgenden Begriffserklärung als Vergleich dienen soll. Da *M* der erste deutsche Film ist, der die Thematik eines Serienmörders aufgreift, soll auf ihm die weitere Analyse dieser Arbeit aufgebaut werden, um, vor allem, das Verständnis der Hyperidentifizierung aufzubauen. Diese, und das wird im weiteren Verlauf der Arbeit näher beschrieben, stellt die extreme

Selbstauffassung des Serienmörders, in diesem Falle Hans Beckert, dar. Vor allem im Vergleich mit der Gesellschaft, ist er es, der sich als besonders ansieht während seine Umgebung ihn verurteilt. Damit spielt Lang auf tatsächliche Serienmörder an, die zu dieser Zeit, sowie auch unmittelbar davor, ihr Unwesen in deutsche Städten trieben. Unter anderem gab es vor der ersten Drehbuchfassung die Serienmörder Peter Kürten, Karl Denke, Carl Friedrich Wilhelm Großmann und Fritz (Friedrich Heinrich Karl) Haarman.

Die folgenden real existierenden Serienmörder haben zu und vor der Zeit des ersten drehbuchentwurfes für *M* die Medien dominiert. Peter Kürten wurde auch der "Vampir von Düsseldorf" genannt. Er brachte bereits als Kind zwei seiner Freunde beim Spielen um und wurde beim Töten, sowie der sexuellen Befriedigung von und mit Tieren, vornehmlich mit Schafen und Hunden, erwischt. Als er wegen Brandstiftung und Raub ins Gefängnis kommt, versucht er sich bereits von seinem Umfeld zu lösen, indem er um eine Einzelzelle bittet. Nach seiner Entlassung begeht er die ersten zwei Morde, den einen an einem jungen Schulmädchen, den anderen an seiner Frau. Er wird erneut inhaftiert und als er 1925 wieder entlassen wird, begeht er eine Reihe von Morden. 1930 wird er gefasst und gesteht 13 Morde, 30 Mordversuche und 36 Brandstiftungen, die ihm seine Exekution einbrachten (Murakami 112ff). Karl Denke zeichnete sich dadurch aus, dass er seine Opfer mit dem Hackebeil erschlug und sie zu Essen verarbeitete. Er erhängte sich bevor er die Morde an 31 Männern und Frauen gestehen konnte. Sein Körper wurde 1924 gefunden (67ff).

Großmann fiel, ebenso wie Kürten, schon früh durch seine Unzucht mit Tieren auf und wurde wegen Vergewaltigungen an Kindern inhaftiet. Er trieb sein Unwesen in

Bayern und später in Berlin, bis er 1921 gefasst wurde. Wieviele Opfer Großmanns wurden, ist nicht bekannt. Es wird allerdings angenommen, dass er nur während der sechs Monate unmittelbar vor seiner Gefangennahme sechs bis acht Frauen umbrachte. Angeklagt wurde er nur für drei Morde. Ebenso wie Denke, erhängte sich Großmann bevor er sein Urteil verkündet bekommen hatte (85ff). Fritz Haarman ist als Mörder bekannt, der zwischen 1918 und 1924 in Hannover mordete. Selbst ein Opfer sexuellen Missbrauchs, tötete Haarman junge Männer, indem er ihnen die Kehle durchschnitt oder durchbiss. Er wurde insgesamt wegen 24 Morden angeklagt und starb auf der Guillotine. Aus Gehirnuntersuchungen seiner Überreste ging später hervor, dass er mehrere Anomalien hatte und heutzutage als nicht zurechnugsfähig gelten würde (88ff).

Fritz Langs Spielfilm *M* ist der erste deutsche Tonfilm, der die Thematik eines Serienmörders aufgreift. Damit sprach Lang ein Thema an, das bislang nur in den Nachrichten und in der Literatur seinen Platz fand. Nicht einmal Hollywood hätte zu der Zeit einen solchen Film zu drehen gewagt, wie ein Rezensionartikel des Journals *The New Republic* deutlich macht (Ott 162). Der Film, der im Mai 1931 im UFA Palast am Zoo in Berlin seine Premiere feierte, führte zu allerhand Fragen dazu, ob es eine aus dem Leben gegriffene Person war, die zu der Kreation des Protagonisten geführt hat. Die Antworten darauf fallen konsequent unterschiedlich aus, was hauptsächlich auf sich differenzierende Aussagen des Regisseurs zurückzuführen ist. McGilligen beschreibt den Drehbuchentwurf als einen Revisionsprozess. Er behauptet, dass das Originalskript von *M* ein “poison-pen concept” war, welches dann aufgrund der vielfachen Nachrichten über den Serienmörder Kürten umgeschrieben und mit der Figur des Kindermörders

Hans Beckert komplettiert wurde (150). Eisner setzt dem entgegen “Lang’s murderer, it must be stressed, is based neither on Haarmann nor on Kürten, who had not yet been convicted when the film was made” (Eisner: Fritz 113). Jedoch muss festgehalten werden, wie Tatar betont, dass die Neuigkeiten über Kürten zu der Zeit der Entwicklung des Drehbuches unumgänglich waren (Tatar 154). Lang selbst sagt dazu “And since, at the time that I decided on the theme for *M*, so many serial murderers were performing their dastardly deeds – Haarmann, Grossmann, Kürten, Denke – I of course asked myself the question: What induced these people to their actions?” (Grant 33). Die Frage, ob sich Fritz Lang an der Realität betreffend die Schaffung seines fiktiven Mörderers orientiert hatte, ist insofern untersuchungswert, als dass die filmische Umsetzung auf Betonungen beziehungsweise Auslassungen bestimmter Charakteristika setzt, die eine realistische Darstellung eines Serienmörders entweder kompromittiert oder untermalt. Aber erst einmal zurück zu der Frage, woher Fritz Lang nun seine Idee hatte, einen Kindermörder zu porträtieren. Laut Hilde Guttmann, Sekretärin von Langs ehemaliger Frau und Co-Autorin des Drehbuches, suchten sowohl Thea von Harbou als auch Fritz Lang den Kontakt mit der Berliner Polizei und sogar Scotland Yard, um akurate Recherche zu betreiben (McGilligan 150). Zudem besuchten beide Gefängnisse und Nervenheilanstalten auf und sprachen selbst mit Sexualtätern (150). Lang bestätigt: “In these days, I was working with the Scotland Yard of Berlin, which was Alexanderplatz, and I [saw] many, many cases of murder, almost immediately” (Ott 156). Dass also Inspiration für Hans Beckert in der Realität gesucht und gefunden wurde, steht außer Frage. Aber inwiefern die Realität in die Fiktion oder die Darstellung der Realität umgesetzt wird, muss noch geklärt werden.

Hans Beckert als Kindermörder, der durch Abwesenheit glänzt

Hans Beckert tritt erst später im Film auf, weswegen seine Abwesenheit allein schon als Hinweis auf seinen Charakter gewertet werden kann. Man lernt ihn durch seine Verbrechen kennen und macht ihn durch beispielsweise den Gebrauch eines Abzählreimes zum Objekt der Erzählung. Inwiefern seine Abwesenheit dargestellt wird und welchen Effekt dies hat, wird in diesem Teil der Arbeit erläutert.

Die Abwesenheit Beckerts ist in dieser filmischen Konstruktion ebenso wichtig wie das Auftreten des Kindermörders. Wie Brook richtigerweise ausführt, sieht man Beckert wenig während des Filmes und ein bedeutungsvoller Dialog trifft erst am Ende in der Verbrecherverhandlungsszene auf (Brook 73). Jedoch spielt die Figur auch ohne Auftreten eine große Rolle, die durch beispielsweise die toten Gegenstände dargestellt werden, die dem Opfer Elsie Beckman gehören. Eisner bemerkt “Wenn Lang in M für einen Augenblick, kurz einmontiert, den leeren Stuhl, den leeren Teller der kleinen Ermordeten vor Augen führt, so fühlt der Zuschauer den Schock unmittelbar” (Eisner: Leinwand 187). Die Abwesenheit des Opfers ist hier also ebenso wichtig wie die Abwesenheit des Täters. Während Erstere die Tat selbst betont, erweckt Letzere den Eindruck einer mysteriösen Figur (Gunning 164). Das anfangs Mysteriöse des Täters wird durch den Abzählreim der Kinder aus der ersten Szene des Filmes bereits untermalt (165). Während ein kleines Mädchen den markabren, ursprünglich in leicht anderer Form für Haarmann verfassten Abzählreim aufsagt und auf die jungen Spielgefährten zeigt, scheidet jeweils eines der umringenden Kinder aus. Der Reim lautet:

Warte, warte nur ein Weilchen
Dann kommt der schwarze Mann zu dir
Mit dem kleinen Hackebeilchen
Macht er Schabefleisch aus dir[1]

Damit wird Beckert, ohne überhaupt namentlich erwähnt, geschweige denn selbst aufgetreten zu sein, bereits als “schwarzer Mann” bezeichnet. Treffenderweise, als Beckert endlich erscheint, geschieht dies in Form eines Schattens, der auf die Litfaßsäule projiziert wird, an der ein Fahndungsaufruf für ihn selbst aushängt. Anton Kaes geht in der Untersuchung der Abwesenheit des Gesuchten einen Schritt weiter und hebt die Tatsache hervor, dass nicht nur der Täter, sondern auch seine Taten ungesehen bleiben. So sagt er “We never see him commit a crime, there are no witnesses, we do not even see a victim. While the film does show his uncontrollable inner urges, it shows no murders” (Kaes 72). Der erste Eindruck, den der Zuschauer von Hans Beckert erhält, ist also der des Nichtwissens. Man weiß nicht, wie der Mann aussieht, warum er es auf kleine Kinder abgesehen hat oder woher er kommt. In *M* ist der Mörder ist für den Zuschauer, ebenso wie für die Bewohner Berlins, ein Rätsel, das es Schritt für Schritt zu lösen gilt.

Auftritt Beckert: Eine Identität wird erschaffen

Die Rolle des Serienmörders in *M* wird durch viele verschiedene Phasen der Darstellung gezeigt. Zunächst ist es die bereits erwähnte Abwesenheit, dann der Effekt, den diese auf die Stadtbewohner hat. Gleichzeitig, als er endlich auftritt, zeichnet er

[1] Ursprünglich war dies ein Lied, das Fritz Haarmann gewidmet war. Sein Name wurde durch “Schwarzer Mann” ersetzt (Kaes 10)

sich durch seine Anonymität aus, die er nur verlässt, um zu morden. Anonymität steht hier also für das Zurückziehen innerhalb der Gesellschaft durch so wenig Interkation wie möglich und eine angepasste äußerliche Erscheinung. Beides wird zum zentralen Punkt dieser Analyse und hilft bei der Charakterisierung des Serienmörders. Zudem, als Beckert endlich gefasst wird, stellt er sich zwar widerwillig den Vorwürfen, doch beharrt darauf, dass er das Opfer ist.

Hans Beckert, wie bereits erwähnt, tritt zunächst als ein Schatten auf (Gunning 168). Im Spiel wirft das junge Mädchen Elsie einen Ball gegen die Litfaßsäule, an der eben genannter Fahndungsaufruf hängt. Der Schatten des Täters fällt auf das Foto. Er tritt aus dem Schatten und lobt Elsie für ihren Ball (McGilligan 122). Und obwohl man Beckerts Gesicht noch nicht zu sehen bekommen hat, weiß man, dass er die Situation unter Kontrolle hat. Zumindest in diesem Moment verdeckt er den einzigen im Bilde präsenten Hinweis darauf, dass er der gesuchte Kindermörder ist. Und auch die freundliche Art, in der er sich darbietet, verwischt die Realität für diesen Moment. Wenn man ihn dann endlich sieht, ist er nicht nur der bereits in der ersten Szene erwähnte “schwarze Mann”, sondern auch ein in seiner Aufmachung dem gemeinen Volke angepasster Mensch. Er stellt quasi, wie Lotte Eisner es bezeichnet, die “Biedermeiertracht” dar, “in der sich das Solid-Bürgerliche und Unheimlich-Bizarre so glücklich mischen” (Eisner: Dämonisch 105). Wie Brook erwähnt, betont Lang in seiner Verfilmung die Anonymität der Stadt und der Menschen und beschreibt die Szene, in der sich die Stadtbewohner versammeln, unmittelbar bevor ein Unschuldiger als der Kindermörder bezichtigt wird, folgendermaßen:

> As the camera dollies back in an overhead shot, we see mostly men with hats and overcoats, their backs turned to the camera to emphasise their anonymity. They all look the same, a highly mobile and volatile mass of nameless figures, any one of them a possible murderer (Brook 39).

Und im Film selbst wird verlautet “Jeder Mensch kann der Täter sein”. Kaes betont hier auch, dass Beckert später in seiner “Verteidigungsrede”erwähnt, dass er selbst die Plakate liest. Hans Beckert passt sich der Stadt an, indem er selbst völlig unscheinbar ist und sogar dem ein oder anderen Zuschauer entgeht es, dass er sein Wohngebäude verlässt, direkt bevor die Polizei es betritt (Gunning 183). Zudem, so behauptet Gunning, bräuchte Beckert keine Tarnung, da er bereits völlig unauffällig auftritt (185). Und auch Eisner vertritt diese Meinung und bezeichnet Beckert als “inconspicuous” und jemand, der “has to be marked with the chalk sign ‘M’ on his shoulder in order that he may be recognized” (Eisner: Lang 113). Gunning schließt daraus, dass es in Langs Kriminalfilmen derjenige ist, der am anonymsten dargestellt wird, der den größten Einfluß auf die Handlung ausübt (Gunning 185). Ohne Zweifel ist dies der Fall in *M*, und Lang drückt dies filmisch durch die zunehmde Präsenz aus, die er der Figur Beckert zur Verfügung stellt. Von dem schwarzen, unbedeutenden Mann wird er zu einer handelnden Figur, deren Dilemma mit sich selbst im Detail beschrieben wird. Diese Progression von aneinandergereihten Szenen, die sich in der Länge immer weiter ausdehnen, endet schließlich in der längsten Szene, die Beckert eine Möglichkeit zur Erklärung bietet (Gunning 167).

Der nächste Auftritt Beckerts erfolgt in Form eines Briefes, den er an die Presse schickt. Man sieht ihn rauchend schreiben. Seine linke Hand verdeckt das linke Drittel des Briefes, so wie sein Schatten zuvor Teil des Plakates verdeckt hatte. Mit seiner rechten Hand schreibt er in ruckartigen Bewegungen. Der Brief, daraufhin als Artikel in

der Tageszeitung gefilmt, erinnert in seiner Handschrift an ein Schulkind, die Linien sind nicht gerade und die Schrift eher unsauber, genau wie Hans Beckert selbst. Er fällt von dem geraden Lebensweg und muss Worte unterstreichen, um die Betonung deutlich zu machen. Der Inhalt des Briefes lautet wie folgt:

> Da die Polizei meinen ersten Brief der Öffentlichkeit vorenthalten hat, wende ich mich nun gleich an die Presse! Forschen Sie nach. Sie werden bald alles bestätigt finden. Aber ich bin noch nicht am Ende!

Unterstrichen sind die Worte “Presse”, “ich” und “Ende” und wenn diese Untermalung eine Indikation für das Seelenleben des Hans Beckert ist, dann steht deutlich das Bedürfnis nach Aufmerksamkeit im Vordergrund. Außerdem zeigt das Bestreben mit der Presse zu kommunizieren, dass er zwar beachtet werden möchte, aber nicht bereit ist, dafür seine Anonymität zu opfern (Gunning 176). Der von der Polizei konsultierte Graphologe (Schriftsachverständiger) zieht den Schluss, dass ein “Zug von Wahnsinn” aus dem Brief spricht. Während die Analyse des Graphologen diktiert wird, sieht man zum ersten Mal das Gesicht Hans Beckerts in der Reflektion seines Spiegels. Diese Szene eröffnet die Diskussion bezüglich der schauspielerischen Darstellung von Beckert. Gunning hebt hervor:

> Lang cuts to the most direct view of the murderer so far in the film. Beckert is still given to us in a mediated fashion, since we see his face most clearly reflected in a mirror, his lowered eyelids and half-open mouth expressing an almost masturbatory pleasure in his own visage. But then he uses his fingers to distort his face into a wide-mouthed grimace, his bulging eyes widening as well, converting his previously smugly handsome face into a child’s mask, the face of a bogeyman. (Gunning178-179)

Dem ist hinzuzufügen, dass die hervortretenden Augen parallel zu dem nicht im Bild gezeigten Graphologen, der das Wort “Wahnsinn” ausspricht, dargestellt werden. Gunning schlussfolgert aus dieser Szene, dass Beckert sich nicht vor sich selbst

verstecken kann und sein eigenes Gesicht ihm Angst bereitet (179). Die halbnahe Kameraeinstellung wird von unten gefilmt (Brook 54). Diese Doppelaufnahme wirft Fragen auf, die Brook als “Is it Lorre or Beckert, played by Lorre, who is mirrored in the film? Is there one body too many?” zusammenfasst. Er kommt zu dem Schluss, dass diese Darstellung indikativ für die gespaltete Person ist, die Lorre hier porträtiert (Brook 54). Innerlich, so hält McGilligan fest, ist Beckert “one man who can hold a mirror up to humanity and reveal the torments of the inner soul” (McGilligan 148). Äußerlich wird noch einmal untermalt, dass Beckert unscheinbar aussieht und damit nicht von der gemeinen Masse zu unterscheiden ist. Die Grimassen, die er allerdings im Spiegel schneidet, stehen für seine immanente Identität als Krimineller. Zudem kann die Szene als experimentell für den Charakter angesehen werden. Er versucht seine Grenzen zu finden indem er sich selbst betrachtet und beobachtet, jedoch deutet die von unten gefilmte Perspektive an, dass Beckert noch die Kontrolle über das Geschehen hat. Zudem kann der Spiegel als Grenze zwischen seinem wahren und seinem gewollten Bild betrachtet werden, die man auf den ersten Blick nicht von einander unterscheiden kann. Das Spiegelbild wird im weiteren Verlauf des Films mit einer weiteren Grenze ersetzt, dem Schaufenster.

Bevor man Beckert das nächste Mal im Film sieht, vergeht mehr als eine halbe Stunde und sein Auftreten ist in der bereits erwähnten Form als anonymer Mensch zu sehen, der sein Wohngebäude verlässt, unmittelbar bevor ein Polizeibeamter es betritt. Danach wird von Beckerts Persönlichkeit durch Objekte berichtet. Der Polizist, der Beckerts Mietzimmer durchsucht, findet beispielsweise einen weggeworfenen Brief, der Aufschluss über Beckerts Handschrift gibt. Insgesamt, so hält Brook fest, sind es eben

solche Objekte, mit denen der Mörder zum größten Teil assoziiert wird (72). Beckert, der sein Wohnhaus verlassen hat, begibt sich nun auf einen Spaziergang durch die Stadt. Er kauft Obst und betrachtet sich selbst in einem Schaufenster, dessen Reflexion sein Gesicht mit einer Reihe von Messern einrahmt (Eisner: Lang 117). Gunning bezeichnet diese Aufnahme aufgrund der Projektion aus dem engegengesetzen Winkel, der ein anderes Bild zeigt – nämlich das des Mädchens – als “natural superimposition” (188). Zum ersten Mal wird Beckerts Identität als Kindermörder deutlich gezeigt, als die Reaktion auf den Anblick des Mädchens dargestellt wird. Seine Augen treten stark hervor, er wischt sich den Mund ab und sein Atem wird schneller (McGilligan 117). Gleichzeitig betritt das Mädchen durch die Reflexion die Welt des Mörders, in der er die Rolle des Liebhabers wie auch des Monsters einnimmt (Gunning 190).

Das Pfeifen beginnt. Auf die Wichtigkeit des Pfeifens soll später noch genauer eingegangen werden. In dieser Szene wird zunächst deutlich, dass das Pfeifen synchron zu der Identität Beckerts als Kindermörder steht. Derweil folgt Beckert dem Mädchen, pfeift er Griegs “Tanz in der Halle des Bergkönigs” (Gunning 190), das erst aufhört als das Mädchen auf seine Mutter zuläuft (McGilligan 124). Während des Vorgangs scheint es, dass die Kamera dem Willen Beckerts unterlegen ist, indem sie ihm folgt und das zeigt, was er betrachtet. Es wird erst unterbrochen als das Mädchen sich entfernt und Beckert damit die Kontrolle zum ersten Mal verliert (Gunning 190). Die Szene beschreibt damit sowohl den Aufbau wie auch das Entziehen der Identität Beckerts in der Rolle des Mörders (193). Das Pfeifen ist erstmals zu hören, als der noch namenlose schwarze Mann dem ersten gezeigten Opfer Elsie Beckmann einen Luftballon von einem Blinden kauft (McGilligan 122). Der Luftballon wird später noch

einmal ohne das Mädchen gezeigt und ist ein Symbol für den Mord an Elsie Beckmann. Das Pfeifen ist also ein Indiz dafür, dass Beckert sich in den Kindermörder transformiert. Nachdem das Mädchen aus der Schaufensterszene das Bild verlassen hat, begibt sich Beckert in eine Gaststätte, wo er zwei Brandys trinkt und das Pfeifen wieder aufgreift, was dafür steht, dass er die Jagd erneut aufnimmt. Das Pfeifen wird später von dem blinden Mann wiedererkannt und führt letztlich dazu, dass Beckert enttarnt wird; es begeht förmlich einen Verrat (McGilligan 123). Interessanterweise steht die gepfiffene Melodie für das Monster, das von dem begehrten Wesen hervorgerufen wird. Tatar beschreibt hierzu die Szene aus Henrik Ibsens *Peer Gynt*, in der der Protagonist, umgeben von Kobolden, sich in Angesicht seiner Trauung fast in ein Monster verwandelt (Tatar 158).

Dieser Szene folgend, kommt der Moment, in dem Beckert als Mörder enttarnt wird. Nachdem der blinde Mann die Melodie des Pfeifenden wiedererkannt hat, wird Beckert ohne sein Wissen verfolgt und ihm wird der Buchstabe “M” in weißer Farbe auf seinen dunklen Mantel gedrückt und es beginnt ein Versteckspiel mit der Kamera, die ihm vorher noch zu gehorchen schien (Gunning 185). Beckert wird nicht nur aus seiner Anonymität gezwungen, sondern hat, so scheint es, gleichzeitig seine “magische Unsichtbarkeit” verloren (Gunning 186). Nach einer weiträumigen Suche von Seiten der Polizei und der Verbrecherbande wird Beckert endlich gefunden. Der Moment des Gesehenwerdens wird mit dem Licht, das von der Taschenlampe ausgeht, hervorgehoben (McGilligan 127). Beckert wird nun vor eine Gruppe von Geschworenen, bestehend aus Verbrechern, Obdachlosen und Müttern, gezwungen. Hier sieht man Beckert endlich nicht als Reflektion oder als Schatten, sondern in frontaler Aufnahme

ohne Requisiten (Gunning 193). Von hier gibt es keinen Winkel mehr, der ungesehen bleibt. Die Kamera hat nun die Kontrolle übernommen und hält das Bild wacker auf den enttarnten Kindermörder (194). Und obwohl die Geschworenenjury aus Justizlaien besteht, nutzt Beckert die Möglichkeit, sein Innerstes auszudrücken (Brook 68). Und da Worte sein Elend nicht ausdrücken können, greift er zu expressionistischen Gesten, untermalt von starken Gesichtsaudrücken (69). Wie zu Beginn erwähnt, erlangte Fritz Lang seinen Ruhm durch Stummfilme in der expressionistischen Ära und damit befindet sich dieser Teil des Films im Spezialgebiet des Regisseurs. Die Gesten und Mimiken Beckerts werden als qualvoll gezeigt, womit er beginnt sich als Opfer zu präsentieren. Zudem behauptet er, dass er dem Drang zu morden entkommen will, aber keinen anderen Weg findet, als wieder zu morden. Tatar führt richtigerweise aus, dass Beckert hier nur Symptome wie “Feuer”, “Stimme” und “Schmerz” beschreibt, um seinen Drang zu rechtfertigen (153). Sie fügt dem hinzu, dass die “Stimmen”, die Beckert hört und die ihn dazu auffordern zum Töten auffordern, und nur durch das Schreien der Opfer zum Schweigen gebracht werden können (157). In einer interessanten Ausführung zieht sie einen Kreis um die Rolle der Stimmen und der Schreie:

> In this context it is important to remember that in the film’s logic Becker’s crimes always have at least two victims: the child and the child’s mother. When a murder is committed, the child-victim screams with horror; when the child’s death is represented on screen by silences and empty spaces, the mother-victim screams in despair. In a sense, both the terrified murder victim and the horror-stricken mother become the sources of voices that override the voice directing the murderer to kill – but only once it is too late. (157)

Indem Beckert also die “Stimmen” für seinen Drang verantwortlich macht, stellt er sich selbst als passiv und damit als hilfloses Opfer dar (158). Er ist insofern das Opfer, als dass er die Passivität und den Schmerz hervorhebt. Denn selbstverständlich, und dies

untermalt wieder das Konzept der Hyperidentifizierung, hätte er sich Hilfe suchen können, wann immer er den Drang in sich aufkommen fühlte. Die Tatsache, dass er eben dies nicht tat, legt er hier als Schwäche aus, die ihmzufolge der Rolle es Opfers gleichkommt. Als eine nicht von ihm selbst hyperidentifizierte Person, wäre dies nichts weiter als eine Ausrede.

Hans Beckert als Kindermörder, Lustmörder und Opfer

Dass Beckert sich selbst als Opfer darstellt, wurde bereits angesprochen. Allerdings gibt es weitere für ihn passende Kategorien, denen man seine Person zuordnen könnte, nämlich die des Kinder- und des Lustmörders. Hier soll aufgezeigt werden, was genau diese Kategorien beinhalten und inwiefern Beckert dort hineinpasst, oder nicht.

Der zuvor ausgeführten Analyse des Hans Beckert, die ihn in seinen verschiedenen Identitäten darstellt, gilt es als einen bestimmten Typ zu kategorisieren, den man so nur in fiktiver Form vorfindet. Wie also hat Fritz Lang ihn dargestellt? Laut Maria Tatar ist Beckert ein Lustmörder. Sie vergleicht seine komplusive Art mit der gleichen, die man heutzutage in Filmen vorfindet und die eine sexuelle Komponente mit sich tragen (156). Ihre Erklärung hierzu lautet:

> Beckert's crimes may be sexually motivated, but the sexual intent turns upon itself to produce a result that is destructive rather than procreative. Violence becomes not an adjunct but a substitute for sex, turning Beckert's crime into that peculiar blend of destructive desire known as *Lustmord* – in this case a *Lustmord* that resists representation because it violates the body of a child. (157)

Lustmord beschreibt hier also nicht die sexuelle Komponente während des Verbrechens, sondern den Ersatz, der für die sexuellen Bedürfnisse des Mörders in Form von Gewalt eingesetzt werden. Der Begriff *Lustmörder* passt insofern auf Beckerts Person, da das Töten von Leidenschaft getragen wird, gut illustriert anhand der Bilder, auf denen Beckert während der Jagd auf sein nächstes Opfer gezeigt wird. Dass allerdings, wie Tatar behauptet, seine Verbrechen als sexuelle Substitution fungieren, lässt sich innerhalb der Erzählung nicht beweisen. Er hat zwar Dränge, doch dass alle Dränge einem sexuellen Bedürfnis gleichstehen, ist nicht immer der Fall. Insofern, ist dies nicht mehr als eine im besten Falle ernstzunehmende Theorie.

Gleichzeitig, so hebt Brook hervor, kann Beckert als ein manischer, aus einer Zwangsneurose heraus handelnder Mörder bezeichnet werden (Brook 72). Dem fügt er hinzu, dass Beckert unter anderem eine orale Fixierung hat und eine fast kindliche Faszination für Gegenstände, die in Schaufenstern präsentiert werden (57). Zudem, und dies ist für die filmische Darstellung eines Mörders nicht unwichtig, wird ihm die Möglichkeit geboten, seine Seite der Handlung zur Schau zu stellen und sich damit als Opfer zu präsentieren. Und obwohl man ihn erst durch die schlimmstmöglichen Verbrechen vorstellt, fühlt man sich schließlich als Zuschauer erleichtert, wo Lohmann in die illegale Geschworenensitzung stürmt und Beckert vor der Meute –die Mütter der ermordeten Kinder mit eingenommen – rettet (Tatar 163). Insgesamt, so hält Gunning fest, wird Beckert als ein Mörder mit Widesprüchen dargestellt. Er ist nicht nur ein Monster, sondern auch eine kindliche Person, rührend wie auch abschreckend, machtlos und bedrohlich (Gunning 173). Damit ist die fiktive Person Hans Beckert ein Paradebeispiel dafür, wie ein Serienmörder durch Hyperidentifizierung zwar ein in der

Realität im Ansatz möglicher Charakter ist, aber dabei als extrem überarbeitete und verbesserte Version des realen Serienmörders abschneidet. Die folgenden Charakterisierungen der Serienmörder sollen dieses Fazit weitergehend untermalen.

Die Hyperidentifizierung des Serienmörder in der Realität und der Fiktion

Um den fiktiven Serienmörder in seiner Hyperidentifizierung besser darstellen zu können, soll zunächst zum Verständnis auf den Begriff “Serienmörder” eingegangen werden. Dabei stehen Merkmale wie die Anzahl der Opfer, der Ort des Verbrechens, sowie zeitliche Angaben, wie die Abstände zwischen den Verbrechen, im Vordergrund. Weitergehend werden bestimmte Charakteristika aufgezeigt, die viele Serienmörder gemein haben und die auch in fiktiven Porträtierungen zu beobachten sind.

Die Anzahl der Opfer eines Serienmörders ist hierbei gleichermaßen wichtig wie auch umstritten. Ferguson berichtet hierzu, dass es weitläufig unterschiedliche Definitionen bezüglich der Anzahl von Opfern gibt, die zwischen zwei und fünf fluktuieren (Ferguson 302). Zudem geschieht dies über einen Zeitraum, über den ebenfalls keine einheitliche Meinung zu finden ist, sich aber von Tagen über Jahre hinzieht (302). In Bezug auf *M* trifft insoweit der Begriff des Serienmörders auf Hans Beckert defnitiv zu, da er in regelmäßigen Abständen mehr als fünf Kinder ermordet hat, bevor er gefasst werden konnte.

David Schmid, der in seinem Buch *Natural Born Celebrities* über die wachsende Popularität von Serienmördern in der amerikanischen Kultur spricht, untersucht in seiner Definition, die er als nicht eindeutig wahrnimmt, unter anderem Werke von

Autoren wie Michel Foucault, Jeffrey Weeks, Grierson Dickson und John Broph. Schmid stellt dabei fest, dass der Begriff des Serienmörders bereits seit den Zwanziger Jahren in der amerikanischen Kultur präsent war, aber erst durch das FBI während der Achtziger Jahre popularisiert wurde (Schmid 72). Erste Definitionen bezogen sich auf den Ort des Verbrechens, welcher im Falle des Serienmörders verschiedene sind, was im Gegensatz zu dem Massenmörder steht, bei dem das Verbrechen an einem Ort stattfindet. Zudem, so behauptet Schmid, gebe es drei verschiedene Typen von Serienmördern, die sich in der Wahl des Ortes und des Benehmens unterscheiden: Zunächst einmal gibt es den Typen, der innerhalb eines Gebietes mordet, einen weiteren, der von Ort zu Ort zieht, und schlußendlich den, der innerhalb seines persönlichen Bereiches bleibt (81). Als Beispiel für den persönlichen Bereich nennt er das Zuhause und den Arbeitsplatz als Ort. Um bei dem Beispiel Hans Beckert zu bleiben, sieht man also, dass er zum ersten Typen gehört, der innerhalb Berlins seine Verbrechen zu begehen.

Philip Jenkins fokussiert sich als Teil seiner Analyse auf Definitionen der Serienmörder in seinem Buch *Using Murder*. Auch er betont die Wichtigkeit des Ortes des Verbrechens und hebt hervor, dass viele Mörder sich innerhalb einer Stadt, manchmal sogar innerhalb einer Nachbarschaft aufhalten (Jenkins 45). Damit sieht man im Detail den vorherigen Bezug auf Hans Beckert bestätigt.

Jenkins fügt seiner Beschreibung des Serienmörders zudem den temporalen Aspekt hinzu, der besagt, dass sich die Morde über Wochen und Monate hinziehen können und durch eine Abkühlperiode ergänzt werden (2). Diese Abkühlperiode wird in *M* unter anderem in der Spiegelszene deutlich, die der Selbstfindung des Hans Beckert

gilt. Gleichzeitig wird der Übergang von dieser Periode zu den neuerlichen Mordgedanken, die sich in ein Vorhaben verwandeln, in der Schaufensterszene gezeigt, in der er ein junges Mädchen erblickt, während der Zuschauer eine Reflexion seiner Gestalt betrachtet, die sein Gesicht von Messern eingerahmt aussehen lässt.

Mark Seltzer untersucht in seinem Buch *Serial Killers* nicht nur kurze Defnitionen, sondern nennt eine Anzahl von gemeinsamen Charakteristika, die Serienmörder aufzeigen. Solche Charakteristika sind unter anderem Tierquälerei und Tendenz zur Brandstiftung. Zudem wird oft der Verbrecher als Opfer von frühem Missbrauch erwähnt (Seltzer 130). Der zentrale Teil dieser Arbeit, der mit der Hyperidentifizierung zu tun hat, wird erstmals von Seltzer verwendet. Er beschreibt die Identität des Serienmörders folgendermaßen:

> The “empty circularity” of the serial killer: his hyperidentification with place, context, or situation, and his psychasthenic way of melting into place. That is, we may now consider the matters of the “self-construction” or “social construction” of the serial killer from a somewhat different perspective: the becoming abstract and general of the individuality of the individual. (15)

Hier beschreibt er, dass der Serienmörder sich seine Identität aus Elementen seiner Umgebung zusammensucht, sei es eine Situation oder bestimmte lokale Merkmale. Er verwischt die Grenzen und konstruiert sich selbst in einem neuen Blickwinkel. Als Beispiel nennt Seltzer einen Serienmörder, der selbst viele Bücher über Serienmörder gelesen hat (12). Dieser Prozess kann betrachtet werden als Identifizierung mit jemanden, der ähnlich ist und damit die eigene Anomalie hervorhebt, derer sich der Identitätssuchende nicht unbedingt bewußt ist. Wie bereits erwähnt, wird die Identitätssuche in der Spiegelszene in *M* deutlich, in der Hans Beckert Grimassen schneidet, während er von der sich nah unter seinem Kopf befindlichen Kamera gefilmt

– ein Hinweis darauf, dass Beckert die Kontrolle hat. Er entscheidet sich also für eine bestimmte Identität. Die Tatsache, dass er sich seine eigenen Fahndungsplakate anschaut[2] weist auf sein Interesse daran hin, wie andere ihn sehen, ihm es letztendlich aber egal ist, da seine Triebe stärker sind.

Seltzer hebt zudem hervor, dass Serienmörder ein Problem mit Grenzen haben:

> Boundary issues are a persistent refrain within these profiles and the metaphorics of the bounded subject surface again and again in cases of serial violence. The failure of distance and distinction between self and other and between interiors and surroundings emerge repeatedly as the diagnosis, or self-diagnosis, of disorder in these cases. (Seltzer 138)

Die Distanz, die Seltzer hier erwähnt, kann sich sowohl auf die körperliche Distanz beziehen, die der Serienmörder definitiv nicht einhält, wenn er selbst mordet, wie auch auf die Distanz von Realität und Imaginität, die sich wiederum auf die zuvor erwähnte Selbstidentifizierung bezieht. Zudem hat der Serienmörder, laut Seltzer, Schwierigkeiten, die Differenzierung zwischen sich und anderen wahrzunehmen, und so ist es oft der Fall, dass er mit seiner Art und seinem Auftreten in der Menge untergeht. Dies hat Selzter as “chameleon-like character” beschrieben, der dafür sorgt, dass Menschen wie Ted Bundy im Hintergrund verschwinden (128). Und auch dieses Motiv spielt in *M* eine große Rolle. Hier ist es gerade die Unscheinbarkeit des Mörders, die die Handlung vorantreibt. Hans Beckert kleidet sich so wie andere und benimmt sich unauffällig. Damit lockt er nicht nur die nichtsahnenden Kinder an, sondern verzögert auch das Entdecken seiner Identität. Und würde er nicht *Peer Gynts* Melodie pfeifen, wüßte der Zuschauer wahrscheinlich auch nicht, wer der Mörder ist. Gleichzeitig konstruiert Beckert damit seine Identität.

[2] Dies erwähnt er in seiner Erklärungsszene vor dem Gericht am Ende des Films.

In Deutschland wurden Serienmörder in ähnlicher Weise wie in den USA untersucht, nämlich durch zahlreiche Befragungen und psychologische Evaluationen. Zu den Untersuchenden zählen Stephan Harbort und Andreas Morkos, die eine Studie veröffentlicht haben, die Aufschluß über einige Aspekte des deutschen Serienmörders gibt. Untersucht haben sie Serienmörder, die in Deutschland zwischen 1945 und 1995 gefasst und verurteilt wurden. Beide beschreiben Definitionen von Autoren wie Philip Jenkins mit “without great success” (Harbort 312) und liefern im Gegenzug eine eigene Defnition, die wie folgt lautet: “The fully or partially culpable perpetrator commits alone or with accomplice(s) at least three completed murders, each of which have to be premeditated and characterized through a new, hostile intent” (313). Sie fügen ergänzend hinzu, dass Serienmörder, die unter psychologischen Störungen leiden, nicht als solche bezeichnet werden und daher auch nicht Teil der Studie sind (314). In der Studie enthalten ist eine Tabelle, die verschiedene Faktoren der insgesamt 61 ausgewerten Serienmörder aufzeigt, die unter anderm den Intelligenzquotienten, frühen Missbrauch, soziale Entfremdung und schulische Leistungen untersuchen (319). Dabei kommen sie zu dem Schluß, dass allgemein der Intelligenzquot eher niedrig ist und nur etwa 5,4 Prozent einen Intelligenzquotienten über 120 haben (328). Sie erwähnen, dass sie “are more likely to meet criteria that can be interpreted as signs of antisocial lifestyle, alienation and social maladjustment, and anomaly” (329). Und auch hier sieht man, wie das Beispiel des fiktiven Serienmörders auf das des realen zutrifft. Hans Beckert wird durch seine Anomalie beschrieben und zudem als jemand dargestellt, der nur durch sein Verbrechen mit Kindern kommuniziert. Man kann annehmen, dass er keine Freunde hat, allerdings wird darauf im Film nicht eingegangen. Was man definitiv sieht:

Er geht allein einkaufen, setzt sich in ein Café und betrachtet Schaufenster. Dies kann man als eine Darstellung seiner Isoliertheit interpretieren. Ebenso aufschlußreich ist die Tatsache, dass er, als er vor der Menge der Verbrecher und Mütter spricht, nicht mit jemandem direkt kommuniziert, sondern seinen Blick gen Decke richtet und aus seinem erklärenden Rechtfertigungsmonolog eher eine schauspielerische Darstellung macht. Auch dies lässt darauf schließen, dass er nicht fähig ist, direkt mit einem anderen Menschen seines Alters auf normale Weise zu verkehren. Interessanterweise besteht die Jury zum größten Teil selbst aus Verbrechern, sogar aus Mördern, die allerdings solche Probleme nicht zeigen. In dieser Szene stellt Fritz Lang also den Unterschied zwischen Serienmörder und Mörder in direkter Gegenüberstellung dar und nur einer zeichnet sich durch seine Anomalie aus: Hans Beckert.

Auch Philip L. Simpson schreibt über den Serienmörder und nähert sich einer Definition im Vergleich des realen Modells mit dem fitkionalen. Er behauptet, dass sich das Serienmördergenre als Subgenre etabliert hat, das sich hauptsächlich, und das scheint fast selbsterklärend, durch die Porträtierung des Serienmörders auszeichnet. Und obwohl diese Arbeit nicht Genre im Detail zu besprechen sucht, so will ich hinzufügen, dass die Genrefindung im Bereich des Horrors, wozu auch die Depiktion der Serienmörderfilme und –literatur zählen, im deutschsprachigen Raum problematisch ist. Steffen Hantke beschreibt die Rückläufigkeit in diesem Bereich als Tendenz, das Horrorgenre zu ignorieren, was eigenartig erscheint, da *M* einer der ersten Serienmörderfilme war, der zu einer Zeit herauskam, als es in Hollywood noch undenkbar war, eine Geschichte zu erzählen, die sich mit einem Kindermörder befasst. Hantke hebt dabei hervor, dass das “horror genre” zwar in den USA eine starke

Präsenz hat, in Deutschland aber konsequent untergeht (Hantke xv). Und damit gibt es trotz einer ansehlichen Anzahl von Serienmörderfilmen kein Genre dafür. Simpson, der ein solches Genre in den USA vorfindet, befasst sich also mit dem fiktionalen Serienmörder in Detail und bespricht in seinem Buch *Psycho Paths* unter anderem Folgendes:

> In fiction, serial killers are often more exotic in terms of methodology and pathology, as authors seldom resists the temptation to sensationalize them in some uniquely identifiable way, no matter how restrained the narrative treatment overall. (20)

Diese Erklärung kann auf Seltzers Konzept der Hyperidentifizierung zurückgeführt werden und weitet die Möglichkeiten des fiktiven Serienmörders weiter aus. Auf einmal, und das wird mit der Analyse des Films *Funny Games* (Haneke 1997) und des Romans *Das Parfüm* (Süskind, 1985) untermauert, wird der Serienmörder nicht nur in seiner Selbstidentifizierung als übergeordnet dargestellt, sondern erhält diese Funktion auch als Instrument der Erzählung. Er sagt weiterhin, dass “Even given the mechanical nature of their actions, fictional serial killers’ motives are usually more metaphysically, psychologically, and culturally grandiose or, inversely, completely nihilistic, than those of their real-life counterparts” (21). Zu der bereits selbst konstruierten Person des Serienmörders wird er in einer fiktiven Erzählung somit zu einem “besseren”, im Sinne der Hyperidentifizierung, Serienmörder. Und damit wird die Realität herausgefordert und fungiert sogleich als Basis der Fiktion, so dass letztendlich, und darauf soll noch detailliert im weiteren Verlauf dieser Arbeit eingegangen werden, Verwirrung darüber herrscht, was nun real ist und was nicht. Im Bezug auf die höheren Gründe für das Morden im Falle von Hans Beckert gibt der Film eine fast lyrische Erklärung: Beckert will, dass die Stimmen, die ihn zum Morden treiben verschwinden.

Zusammenfassend wird der Serienmörder als eine Figur beschrieben, die sich durch die Distanz zwischen sich und der Gesellschaft auszeichnet und damit auf die Hyperidentifizierung anspielt, die eine Grenze aufbaut, die diese Trennung der beiden Parteien verdeutlicht. Im Film wird dies beispielsweise durch die Spiegel- sowie Schaufensterszene verdeutlicht, in dem beide Objekte ein Bild widergeben, das zwar in der Erscheinung dem eigentlichen Porträtierten ähnlich sieht, aber gleichzeitig den Unterschied zwischen Realität und Fiktion untermalt. Hierbei sieht man in der zuerst genannten Szene, wie Beckert sich selbst konstruiert, in der zweiten Szene wird das Publikum vor eine filmische Konstruktion gestellt, die nicht die Entwicklung oder die Perspektive des Serienmörders berücksichtigt, sondern eine erzählerische Funktion hat.

Zudem werden Serienmörder in verschiedene Kategorien eingeordnet, die eine Opferanzahl, Verbrechensorte und zeitliche Aspekte hervorhebt. Außerdem werden Charakteristika wie das Bettnässen, Brandstiftung und Tierquälerei als Vorstufen des Mordes betrachtet, die man beispielsweise an den wahren Mörden Denke und Haarmann sehen konnte, sowie an der Figur des Jean Baptiste-Grenouille, auf die im kommenden Abschnitt eingegangen werden soll.

Jean-Baptiste Grenouille als narzistischer, psychopathischer und schizophrener Serienmörder

Im Jahr 1985 wurde Patrick Süskind's Roman *Das Parfüm* veröffentlicht, der die Geschichte des Serienmörders Jean-Baptiste Grenouille[3] erzählt. Die Bundesrepublik Deutschland befand sich unmittelbar vor der Veröffentlichung des Werkes in einer Umbruchsphase, die an hoher Arbeitslosigkeit, dem Beginn der Globalisierung und, in den späten Siebzigern, and heimischen Terroranschlägen litt. Mit dem neuen Bundeskanzler Helmut Kohl ging es dann in der Ökonomie zunächst wieder bergauf. Während sich die BRD mit Dingen wie der "deutschen Frage" befassten, entschloss sich Patrick Süskind seinen Serienmörder im Frankreich des 18. Jahrhunderts zu porträtiern. Wie im Verlauf dieser Arbeit deutlich werden wird, spielen viele der Umstände zu der viktorianischen Zeit eine große Rolle. Einer der bedeutendsten ist dabei der Geruch, beziehungsweise Gestank der Stadt Paris, der auf den ersten Seiten des Buches detailliert beschrieben wird. Des weiteren wäre ein Aufwachsen ohne den Schulbesuch im heutigen Deutschland nicht denkbar, die schwerwiegenden Krankheiten wären aufgrund der modernen Medizin weniger fatal und die Strafen für Verbrechen würden einer ewig langen Diskussion über die Schuldfähigkeiten des Täters eventuell ausbleiben. Damit wäre das fulminante Ende des Romans weniger spektakulär. Süskind flechtet zudem Elemente in seine Erzählung ein, die ihren Ursprung in der Romantik zu etwa der erzählten Zeit haben. Die Emotionen, die in der Periode der Romantik besonders betont werden, finden in der Gechichte des Jean-Baptiste Grenouille einen Gegensatz, der durch die Härte und Emotionslosigkeit des

[3] "Grenouille" ist das französische Wort für "Frosch", was in Bezug auf Identität das Märchen *Der Froschkönig* insofern parodiert, als daß die Veränderung hier nicht zum positive Ende mit Moral führt.

Protagonisten betont wird. Damit setzt Süskind allein durch die Auswahl des zeitlichen und örtlichen Rahmens bereits eine Grenze, die der Protagonist durch seine Verhaltensweisen ständing zu übertreten sucht, wie in diesem Teil der Arbeit beschrieben werden wird.

Der Protagonist Jean-Baptiste Grenouille zeichnet sich nicht nur durch seine Anomalie, sondern auch durch seine überdurchschnittliche Wahrnehmung von Gerüchen aus. Grenouilles Geschichte beginnt im Paris des 18. Jahrhunderts und berichtet über die Anfänge, den Verlauf und die Konsequenzen der von dem Protagonisten verübten Morde. In Bezug auf die verschiedenen Typen, in die Serienmörder klassifiziert werden, gehört Grenouille zu der Sorte des wandernden Typus, der nicht nur innerhalb einer Stadt bleibt. Grenouille begeht einen Mord an einer Frau in Paris und dann 23 weiteren in Grass. Damit hat er zwar den Ort gewechselt, jedoch ist er ab dem zweiten Mord konsequent in Grass geblieben und somit eher eine Mischung aus zwei verschiedenen Typen. Sein letztes Opfer wiederum findet er in Napoule. Hier soll erwähnt werden, dass er ursprünglich vorhatte, das 15-jährige Mädchen wegen seines einmaligen Körpergeruchs ebenfalls in Grass zu ermorden, jedoch hat der spontane Entschluss des Vaters Grass zu verlassen, Grenouille dazu verleitet, seinem Opfer zu folgen. Damit verlässt er zwar den Ort der Verbrechen, dies jedoch war nicht Teil seines Plans und unmittelbar nach dem Mord kehrt er wieder nach Grass zurück.

Bezüglich des temporalen Aspektes gehört Grenouille ebenfalls zu einer Sorte, die einer Mischung entspricht und nicht in eine bestimmte Kategorie eingeordnet werden kann. Da er sich nach seinem ersten Mord in die Einsamkeit zurückzieht,

vergeht fast eine Dekade und die Dauer dieser Abkühlperiode ist in keiner der vorgewiesenen Definitionen präsent. Allerdings begeht er die darauf folgenden Morde in regelmäßigen Abständen und passt somit doch wieder in eine Kategorie, in diesem Falle der des regelmäßigen Mörders.

Die von Seltzer genannten Tendenzen Tierquälerei und die frühen Erfahrungen des Missbrauchs können ebenfalls in der Person Grenouilles gefunden werden. Wegen seiner unheimlichen Gestalt haben sowohl Erwachsene als auch Kinder ihn zu vermieden gesucht, was dazu führte, dass er bereits im frühen Alter herumgereicht wurde. Er, der Sohn einer mordenden Mutter ist, wurde sogar selbst fast zum Opfer von Mordversuchen sowohl von seiner Mutter wie auch später von anderen Heimkindern. Zu Beginn seines Plans ein großartiges Parfüm zu kreiieren, beginnt Grenouille Tiere zu morden, um deren Gerucht verarbeiten zu können. In einer Szene wird genauer beschrieben, wie er mit einem Hund experimentiert, um herauszufinden, wie man effektiver morden kann, ohne den Geruch des Lebewesens dabei opfern zu müssen (Süskind 194ff).

Die Hyperidentifizierung in Grenouilles Fall wird vor allem dadurch deutlich, dass er sich für sieben Jahre, seiner Ausbildung bei dem Parfümeur Baldini folgend, von der Menschheit zurückzieht und im Laufe dessen ein Selbstbild errichtet, das nicht dem seines früheren Lebens entspricht. Unter anderem beschreibt Süskind seine Situation als “Er war dem verhaßten Odium entkommen! Er war tatsächlich vollständig allein! Er war der einzige Mensch auf der Welt! Ein ungeheurer Jubel brach in ihm aus” (127). Dieser noch bescheidene Ausdruck der Freude darüber, dass er nur seine eigene Anwesenheit zu dulden hat, drückt bereits aus, wie wenig er mit anderen Menschen

anfangen kann. Verschärft wird diese Tatsache durch das stilistische Mittel der Verwendung von Ausrufungszeichen. Die menschliche Interaktion wird hier bereits komplett ausgeschaltet und kurz darauf beginnt für ihn der Prozess der Neukonstruktion, der Metamorphose seiner selbst:

> Die inneren Gefilde lagen blank und weich in der lasziven Ruhe des Erwachens und warteten, daß der Wille ihres Herrn über sie käme. Und Grenouille erhob sich –wie gesagt- und schüttelte den Schlaf aus seinen Gliedern. Er stand auf, der große innere Grenouille, wie ein Riese stellte er sich hin, in seiner ganzen Pracht und Größe, herrlich war er anzuschauen – fast schade, daß ihn keiner sah! -, und blickte in die Runde, stolz und hoheitsvoll: Ja! Dies war sein Reich! (132)

Er freut sich hier nicht nur über das Alleinsein, sondern betrachtet sich selbst als ein übergeordnetes Wesen. Dies kann man dem Gebrauch des Wortes “Riese” entnehmen, also überdurchschnittlich in Größe und der Vergleich mit Gott “der Wille des Herrn” zeigt hier schon fast Größenwahn. Damit entfernt sich Grenouille von der Menschheit und dem Maß seiner Zurechnungsfähigkeit, sofern er jemals eines besessen hatte. Der Prozess der Selbstkonstruktion bleibt nicht bei der Entdeckung seiner verbesserten Identität. Die seitenlagen Erklärungen über sein euphorisches Selbstbild führen zu dem Entschluss, die Nähe der Menschen wieder aufzusuchen. Er beginnt seine Reise nach Grass und wird von einem sogenannten “Arzt” entdeckt, der Grenouille zur Testperson seines neuentwickelten Fluidum macht. Das Fluidum wird als Mittel beschrieben, das Menschen sowohl niederer Klasse als auch von Krankheit befallenen in respektable Bürger verwandelt. Grenouille wird im Prozess dieser Tests gewaschen, bekleidet, frisiert und es ist ihm gestattet, ein Parfüm für sich selbst zu kreiieren, das ihn zu einem Menschen wie jeden anderen macht.

Er ist in der Erzählung jetzt dort angekommen, wo Hans Beckert in *M* begonnen hat. Nicht zuletzt hebt diese Tatsache hervor, dass wir, vor allem in Vergleich mit Grenouille, wenig von Beckerts Leben wissen. Jetzt, da Jean-Baptiste zur Herde gehört, wird er weder gemieden noch ignoriert. Er ist nun einer von ihnen, nur besser. “Besser” bezieht sich dabei auf die Hyperidentifizierung, die ihn zu den Grenzüberschreitungen verleitet, die ihren Ausdruck zunächst in seiner Transformation findet und später in seiner Arroganz sein Privatleben mit seinem Morden zu vereinen ohne jegliche Furcht erwischt zu werden. Die soeben erwähnte Transformation zum Serienmörder ist nun fast vollständig, da er jetzt Zugriff auf mehr Opfer hat, da er mitten unter ihnen leben kann, ohne negativ hervorzustechen. Damit trifft er auf die Beschreibung Seltzers zu, die den Serienmörder als Chamäleon beschreibt. Wie man am Beispiel Grenouilles sehen kann, ist es nicht unbedingt einfach, in seinem Umfeld unterzutauchen. Und statt dies, wie oft in Analysen von *M* gesehen, als ein negatives Attribut zu betrachten, ist es für jemanden, der mordet, eher als Ziel zu werten, nicht von Anderen gesehen zu werden. Grenouilles unscheinbares Erscheinungsbild, kombiniert mit dem Anschleichen an seine Opfer, die er im Dunklen und aus dem Hinterhalt angreift, machen es fast unmöglich, ihn zu identifizieren, geschweige denn zu fassen.

Hinsichtlich Simpsons Aussage, dass der Serienmörder der Fiktion sich durch sensationelle Fähigkeiten auszeichnet, fällt sofort der außerordentliche Geruchssinn Grenuoilles auf, der insofern zentral in der Handlung des Romans ist, als dass er das Morden inszeniert und Grenouille eine neue Identität verschafft, denn sein Plan ist es, ein Parfüm zu kreiiern –also tatsächlich Schaffender werden – das ihm den Status eines Gottes innerhalb der Gesellschaft gibt, in der er lebt. Das Außerordentliche ist in diesem

Falle, dass sich die Suche nach der Identität mit dem Vorsatz zum Morden verbindet und so als unzertrennliche Einheit fungiert.

Jeffrey Adams bezieht sich in seiner Analyse des Jean-Baptiste Grenouille auf seine narzisstische Art, die als Metapher für die Liminalität und verfehlte Identifizierung steht, derentwegen man ihn als narzisstisch charakterisieren kann (Adams 270). Diesem Kommentar fügt er voran, dass “Grenouille’s genial fixation results from a defect of primary identity caused by a traumatic separation from the maternal matrix” (268). Inwiefern dies gegeben ist, begründet Adams nicht ganz klar, aber auffällig ist, dass der junge Grenouille zumindest äußerlich wenig beeinflusst war von der “traumatic separation”, wie Adam es bezeichnet. Ganz im Gegenteil, er wird folgendermaßen beschrieben: “Für seine Seele brauchte er nichts. Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit, Liebe –oder wie die ganzen Dinge hießen, deren ein Kind angeblich bedurfte – waren dem Kinde Grenouille völlig entbehrlich“ (Süskind 24). Diese Aussage wird gefolgt von „Er war von Beginn an ein Scheusal. Er entschied sich für das Leben aus reinem Trotz und aus reiner Boshaftigkeit“ (24). Ob Süskind mit „Beginn“ von der Geburt spricht oder dem Überlebensmechanismus, den Grenouille wiederholt einsetzen musste, ist nicht klar. Allerdings gibt diese Passage Aufschluss über die Art von Kontrolle, die Grenouille gegeben wird. Als Säugling eine solche Entscheidung zu treffen, scheint in der Realität undenkbar, ist aber durchaus möglich in der Fiktion. Warum Grenouille der Eigengeruch fehlt und ob das eventuell ein Resultat eines vorangegangenen Traumas ist, steht ebenfalls nicht fest. Um so deutlicher wird das Fehlen jeglicher Gerüche im starken Gegensatz zum Umfeld, das als extrem widerlich riechend beschrieben wird. Hier ist also der eben erwähnte „Trotz“ zu finden. Wenn

man die vielen gesundheitlichen Schwierigkeiten Grenouilles in Betracht zieht, die Moffatt als „the sort of punishment only ever meted out to a cartoon character“ benennt (Moffatt 299), so fällt auf, dass er eine enorme Resistenz aufzeigt. Und obwohl er eindeutig ein Opfer dieser Krankheiten ist, scheint dies mehr als nur eine Metapher für Grenouilles Widerstandseinstellung zum Leben zu sein. Vielmehr spiegelt dies die Überlegenheit sowie Übernatürlichkeit, die er allen anderen „normalen“ Charakteren voraus hat.

Adams behauptet weiterhin, dass “Grenouille realizes that the aura of the identity created by this magic perfume is an illusion” (Adams 260). Und diese Illusion in Form des Parfüms wurde natürlich von Grenouille als Mittel zum Zweck geschaffen und nicht von dem Parfüm. Und noch bedeutender ist, dass diese Illusion nur auf die gemeine Menschenmenge wirkt, während Grenouille dagegen resistent ist. Diese Resistenz ist es, die Grenouille erkennen lässt, dass trotz der vollen Kontrolle, die er über seine Mitmenschen hat, er noch immer keiner von ihnen ist. Dies wird am Ende des Romans beschrieben:

> Die andern sind nur seiner Wirkung untertan, ja, sie wissen nicht einmal, daß es ein Parfüm ist, das auf sie wirkt und sie bezaubert. Der einzige, der es jemals in seiner wirklichen Schönheit erkannt hat, bin ich, weil ich es selbst geschaffen habe. Und zugleich bin ich der einzige, den es nicht bezaubern kann. Ich bin der einzige, für den es sinnlos ist. (Süskind 262)

Der Plan zur Kreation eines Parfüms, das Menschen verzaubert, ist zwar durchgesetzt worden, wird aber von Grenouille selbst als „sinnlos“ bezeichnet. Jeffrey Adams kommt bei seiner Suche, Grenouille zu kategorisieren, zu folgendem Schluss: „As a serial killer, Grenouille conforms to a profile established by current clinical research linking the narcissistic borderline personality with homicidal psychopaths” (265). Diesem eher

klinischen Schluss folgt auch Ed Moffatt, der Jean-Baptiste Grenouille zu charaktersieren versucht. In seiner Analyse fokussiert er sich hauptsächlich auf Grenouille als Schizophrenen, und Schizophrenie definiert Moffat als eine Erfahrung, die nicht kollektiv geteilt werden kann und in der sich der Betroffene in seinen Empfindungen letztendlich ausgeschlossen fühlt (Moffatt 298). Dieser Zwiespalt wird in Bezug auf Grenouille als frühe Sittenlosigkeit beschrieben, die sich aus einer erhöhten Selbstwahrnehmung zusammensetzt sowie der Erkenntnis, dass er ohne die Validierung anderer nicht überleben kann (301). Diese Aussage steht im Kontrast zu der zuvor etablierten Aussage, dass Grenouille die grundsätzlichen menschlichen Werte und die Zuneigung Anderer völlig entbehrlich seien. Jedoch widerspricht sich hier diese Aussage im Roman mit dem Bedürfnis des Protagonisten, ein Parfüm zu kreiieren, das ihm zwar die volle Kontrolle gibt, schließlich aber für andere bestimmt ist. Dieser Kontrast innerhalb eines Charakters lässt durchaus auf schizophrene Tendenzen schließen, die allgemein mit einer Unbeständigkeit der betroffenen Person assoziiert wird. Allerdings kann er gleichermaßen als Psychopath gelten, den Seltzer als “him against the world” (134) beschreibt.

Inwiefern der Plan wirklich ein Plan war, um Aufmerksamkeit zu erlangen, die er zuvor noch abzuwenden versucht hatte, kann man debattieren. Soweit scheinen die Begriffe “schizophren” und “psychopatisch” auf den Charakter Grenouilles anwendbar zu sein. Eine weitere Interpretationsmöglichkeit wäre hier, dass Grenouille das Parfüm kreiiert, um sich selbst zu validieren. Letztendlich belächelt er die gemeine Menge, die dem Parfüm untertan ist, welches die narzisstische Art des Protagonisten erneut durchscheinen lässt. Was bezüglich der Grenzüberschreitung auffällig ist, geht auf die

Kontrolle zurück, die er glaubt zu brauchen. Als er dieser allerdings erlangt, findet er nicht, wonach er gesucht hatte und schließt damit jede Grenze, die er zuvor durchrissen hat, sei es die örtliche Grenze oder die symbolische, die in Form seines Rückzugs von der Gesellschaft dargestellt wird.

Peter und Paul als spielende Grenzüberschreiter

Michael Hanekes Film *Funny Games* (1997) wurde zu einer Zeit gedreht, als in Deutschland vermehrte ausländerfeindliche Unruhen zu vermerken sind, gleichzeitig sieht man Grenzen fallen, die Deutschland zumindest für die benachbarten Länder zugänglich macht. Zudem finden amerikanische Comicsendungen und Jugendkultur Anklang in den deutschsprachigen Ländern. All diese Elemente findet man in *Funny Games* wieder. Paul und Peter, die Serienmörder in dem Film, sind hier die Aussenseiter gegen die man vorgehen müsste, die es aber schaffen sich so erfolgreich zu integrieren, dass keiner sie für Eindringlinge mit grauenvollen Vorhaben halten würde. Auch sind ihre Personen so stark von der amerikanischen Kultur beeinflusst, dass sie kaum als Vorzeigeösterreicher – oder deutsche – gelten können. Die Grenzübergänge, die in Deutschland zu der Zeit freiwillig geöffnet werden sollen, werden zwanghaft von den Protagonisten überschritten. Sei es die Türschwelle, die persönliche Distanz zu den Mitmenschen, oder die Grenze, die ihren Audruck im Wasser zwischen zwei Ufern findet. Peter und Paul übertreten eine Grenze nach der anderen mit scheinbarer Leichtigkeit. *Funny Games* steht in vielerlei Hinsicht als Kontrast zu den Serienmördern Hans Beckert und Jean-Baptiste Grenouille,

beispielsweise in der porträtierten Teamarbeit, der Art des Mordens und dem Sadismus der Protagonisten. Vorwiegend soll hier allerdeings aufgezeigt werden, wie sie sich in ihrer Rolle als fiktive Serienmörder denen der anderen beiden ähneln.

Funny Games ist ein österreichischer Film, der eine Familie in ihr Urlaubshaus begleitet, wo sie von zwei jungen Männern festgehalten wird. Die Erzählung beginnt relativ harmlos und zeigt Familie Schrober in alltäglichen Situationen, unter anderem wie sie ihre Freunde aus dem Auto heraus begrüßen. Diese Szene wird vor allem im weiteren Verlauf der Handlung interessant, wenn man erfährt, dass die Freunde ebenfalls von den beiden jungen Männern gegen ihren Willen gequält und später ermordert werden. Die Täter, die kurz nach dem Erreichen des Urlaubsdomizils auftreten, sind weiß gekleidet und stechen in der golffreudigen Nachbarschaft kaum hervor.

Dass sie als Täter bezeichnet werden können, weiß man, sobald Paul dem Familienvater Georg mit dem Golfschläger das Bein bricht. Von dort an beginnt die Geiselnahme. Weiterhin kann man Paul und Peter als Serientäter bezeichnen, als deutlich wird, dass sie nicht nur die Familie Schrober umbringen werden, sondern bereits mindestens eine Familie umgebracht hatten und sich wiederum eine weitere am Ende des Filmes aussuchen. Dass nicht nur Gewalt porträtiert wird, sieht man etwa eine halbe Stunde nach Filmbeginn. Dem Sohn der Familie gelingt es zu entkommen und er sucht Hilfe im Nachbarhaus, findet allerdings nur den toten Körper seiner Spielgefährtin Sissy. Kurz darauf wird das Kind selbst erschossen und laut einer der aufgezeigten Definitionen könnte man hier bereits über eine Serie von Morden sprechen. Als Zuschauer weiß man schlussendlich, dass Peter einen Menschen

ermordet und Paul zwei. Da aber beide zusammenarbeiten, ist es eher unwesentlich, wer eine größere Anzahl an Morden begeht. Auch Jenkins sagt hierzu “Serial killers do not always act alone” (44) und hier ist es die Gruppenarbeit der beiden, die das Morden in ein Spiel verwandeln, in dem einer immer aktiver Spieler ist und der andere Schiedsrichter spielt. Was bezüglich der Morde fest steht: Am Ende des Films sind mindestens sechs Menschen ermordet worden und eine weitere wird Familie als nächstes Opfer vorgestellt wird. Der Analyse von Schmid folgend, die sich auf die vorgestellten Mordtypen bezieht, porträtieren Peter und Paul - wie auch Hans Beckert - die Typen, die sich in einem Großraum aufhalten. Aber auch hier muss der Schluss aus Annahmen gezogen werden, weil man als Zuschauer weder eine verlässliche Vorgeschichte, noch eine zuverlässige Prognose erhält, die es erlauben würde, das Verhalten der Täter im Detail zu analysieren. Die zwei Tage, die gezeigt werden, geben widersprüchliche Signale bezüglich einer Vergangenheit, da Paul als nicht zuverlässiger Erzähler etabliert wird. Unter anderem berichtet er in sarkastischer Art und Weise, dass er und Peter Häuser ausrauben, um ihre Drogensucht zu finanzieren.

Hyperidentifizierung in entgegengesetzter Form

Bezogen auf Seltzer, der sowohl Tierquälerei als auch Brandstiftung als Faktoren in der Entwicklung eines Serienmörders nennt, ist ebenfalls kaum etwas nachweisbar, was aus der Vergangenheit der Täter stammt. Das Ermorden des Familienhundes Rolfi (sein Knurren und Bellen warnen offensichtlich vor den jungen Männern), dessen Bellen die Täter dafür verantwortlich machen, dass die Eier (diese werden zum Symbol der

ersten Kontaktaufnahme Peters mit Anna) zerbrochen worden sind, ist eher unwesentlich, wenn man bedenkt, dass zu diesem Zeitpunkt bereits Menschen ermordet worden sind. Die Tierquälerei hat also keine Bedeutung in der Entwicklung einer Methode zu morden und steht im Film eher dafür, dass die Männer nun die Kontrolle an sich reißen und Grenzen überschreiten. Auch von Brandstiftung ist keine Rede. Der lange Prozess der Selbstfindung, der in *Das Parfüm* gegeben ist, kann nicht einmal erahnt werden.

Allerdings gilt es eine Beobachtung anzusprechen, die in der Identitätskonstruktion Pauls und Peters interessant ist. Beide fühlen sich inspiriert von den Zeichentrickserien *Tom und Jerry* und *Beavis und Butthead*. Diese Identifizierung wird zum *modus operandi* von Paul und Peter. In den Folgen von *Tom und Jerry* spielt Gewalt in Form von kindlichen Spielereien, die in Verletzungen und manchmal sogar Tod münden, eine große Rolle. Die grausame Art, wie sie andere Menschen behandeln, und ihr jugendlich-unreifes Benehmen reflektieren das Verhalten der Hauptaktoren in *Beavis und Butthead*. Beide Zeichentrickserien sehen keine ernstzunehmden Konsequenzen für das eindeutig unmoralische Handeln vor und scheinen insgesamt in ihrer Präsentation so fern von der Realität, dass man nicht annehmen würde, jemand könne sich mit diesen Charakteren identifizieren. Allerdings tun Paul und Peter genau das und sehen, geschweige denn fürchten keinerlei Konsequenzen.

Das Interessante an der Selbstkonstruktion ihrer Identität ist, dass beide, vor allem aber Paul, der den dominanteren Teil der Zweiergruppe illustriert, sich jeweils in ihre Zeichentrickcharaktere verwandeln und die Rolle immer wieder annehmen, aber auch ablegen. Als Peter sich beispielsweise Anna zu Beginn des Filmes vorstellt, tut er

dies in einer respektvollen Weise. Wenn er aber in irgendeiner Form konfrontiert wird oder sich an grausamen Quälereien beteiligt, wird er von Paul “Tom” genannt, so als ob das Verbrechen von keinem der Beiden verübt wird und damit die Distanz zu den Verbrechen gezeigt wird. Die Identitätsfindung, die in *M* durch Beckerts Spiegelszene verdeutlicht und in *Das Parfüm* mit dem Beschreiben des Zurückziehens von der gesamten Menschheit dargestellt wird, findet in *Funny Games* nicht bevor oder nach der Interaktion mit den Opfern statt, sondern während die Tat begangen wird. Auch suchen sich die beiden keine intelligenteren Charaktere aus, sondern sind so selbstsicher, dass sie sich an Zeichentrickcharakteren orientieren, die allgemein von Kindern oder Jugendlichen geschaut werden. Der Akt der von Seltzer beschriebenen Hyperidentifizierung findet hier also entgegengesetzt statt. Statt des Bessermachens wird Gleichgültigkeit zum Motiv des Mordens. Anders verhält es sich in *M* und *Das Parfüm*, wo Beckert und Grenouille zumindest fast noble Gründe zum Morden haben (um die Stimmen zu erlöschen und ein Parfüm zu kreiiern).

Die wohl ertragreichste Analyse der Serienmörder in *Funny Games* findet man in der Grenzüberschreitung. Wie zuvor erwähnt, hebt Seltzer das Überschreiten der Grenzen im Bezug auf Realität und Imaginität - wie im Beispiel der Zeichentrickserien - und der körperlichen und emotionalen Grenzen in der Interaktion mit den Opfern hervor. Unter anderem sieht man das, wenn Paul und Peter die Grenzen zum Haus, also der Privatsphäre der Schrober – Familie, wie selbstverständlich konstant überschreiten, ohne dafür die Erlaubnis abzuwarten. Obwohl sie höflich in ihrer Sprechweise sind, zeigen sie keinerlei Respekt in ihren Aktionen und scheuen sich nicht, emotionale wie auch physische Grenzen zu ignorieren.

Eine andere Interpretationsmöglichkeit wäre, dass beide keine Wahrnehmung von Grenzen haben und damit diese nicht gewollt überschreiten. Jedoch spricht die konstante Rollenneuverteilung dagegen. Paul verteilt nicht nur Zeichentricknamen, sondern erfindet zudem immer mal wieder neue Biographien für sich und Peter. Sei es, dass sie Häuser ausrauben, um ihre Drogensucht zu finanzieren, das (wahrscheinlich) ausgedachte Medizinstudium, die Vergangenheit Peters als Scheidungskind, Opfer elterlicher Prügel und Erfahrungen auf dem Schwulenstrich oder seine bevorstehende Lateinprüfung. Doch unmittelbar nach diesen Erzählungen verdeutlicht Paul:

> Es ist auch nicht wahr, was ich eben gesagt habe, das wissen sie genau so gut wie ich. Sehen Sie ihn an. Glauben Sie, dass er aus kleinen dreckigen Verhältnissen stammt? Na, also. Er ist ein verwöhnter, kleiner Hosenscheisser. Verdruss und Weltekel nagen an ihm. Er trägt schwer an der Leere der Existenz. Das ist hart, ehrlich. Jetzt grinst er wieder. Also. Zufrieden? Oder eine andere Variante?

Paul etabliert sich hier nicht nur als unzuverlässiger Erzähler, sondern erwähnt auch die “Leere der Existenz”, die als Erklärung für das Verhalten der beiden fungiert. Als Anna die Hoffnungslosigkeit ihrer Situation zu begreifen scheint, fragt sie “Wieso bringt ihr uns nicht gleich um?” und Paul antwortet ihr „Sie dürfen den Unterhaltungswert nicht vergessen.“ Trotz der Tatsache, dass sie vorher dazu gezwungen wurde sich zu entkleiden, bestehen die Täter weiterhin darauf Anna zu Siezen. Und auch bevor Paul Anna umbringt, bittet Peter sie höflich, sich in das Boot zu setzen. Das Boot kann man hierbei auch als ein Mittel betrachten, um die Grenze in Form des Wassers, zu überschreiten, was dazu führt, dass sie ihr nächstes Opfer finden.

Die Spielvorbereitung

Was das chamäleonartige Auftreten der Serienmörder betrifft, ist hier nicht nur die Betrachtung der Kleidung interessant, sondern auch die Situation, in der sie präsentiert wird. Die Schrober-Familie erblickt die Täter zuerst auf dem Grundstück einer befreundeten Familie, die ebenso wie die Schrobers, begeisterte Golfer sind. Daher fallen Paul und Peter mit ihrer weißen Golfkleidung kaum auf und sehen wie fast alle anderen aus. Dass beide komplett weiß gekleidet sind, kann hier schon fast als Teil des Spieles angesehen werden, da sie sich in extremster Weise anpassen, um die anderen Mitspieler irre zu führen. Eine Hyperidentifizierung kann hier interpretiert werden, bezieht sich aber auf das Äußerliche und weniger auf das Handeln. Da, wie im Verlauf des Filmes deutlich wird, Paul und Peter ihren zukünftigen Opfern von den derzeitigen Opfern vorgestellt werden, ist es also nicht nur deren Anonymität, die ihnen die Tür zu ihren nächsten Opfern öffnet, sondern auch der Bezug, der zuvor hergestellt wurde. Hätte Anna sie nicht bei ihren Freunden gesehen, hätte sie die beiden Täter nicht hereingelassen. Und hätte Anna nicht Paul ihrer Freundin Gerda vorgestellt, dann hätte auch diese Paul am Ende des Filmes vielleicht nicht in ihr Haus gelassen. Fremden, so ist klar, öffnet man seltener die Tür als Bekannten.

Was Haneke in der Selbstkonstruktion dem Zuschauer vorenthält, da er keinerlei Indikation auf die Vergangenheit Pauls und Peters gibt, ersetzt er mit Elementen, die eine Kontrolle der Täter projiziert, die komplett surreal ist. Als Anna Peter mit dem Gewehr erschießt, das zuvor für den Mord an ihrem Sohn verwendet wurde, greift Paul kurzerhand zu der Fernbedienung und spult die gesamte Szene zurück und so wird das Geschehen mit den Mördern als Kontrollierende neu erzählt. Interessanterweise, so

beschreibt Grundmann, applaudierte das Publikum bei der Kinopremiere, als Anne den Mörder endlich erschießt und verfiel dann beim Zurückspulen in Schweigen (Grundmann 12). Sicherlich ist ein Ende, das den Sieg der Unterdrückten zeigt, das Klischee eines jeden Horrorfilms, doch wenn *Funny Games* vorgeben würde, dem Horrorgenre zugehörig zu sein, dann fehlten ihm die Schockelemente, sowie die schnellen Schnitte.

Das Spielen mit Paul und Peter

Das Spielen wird auf mehrerern Ebenen betrieben. Zunächst steht das Golfspielen der Gemeinschaft im Vordergrund, dementsprechend sich die Mörder bekleidet haben. Als nächstes wird die Wette, die das Überleben der Opfer als Möglichkeit äußert, vorgestellt. Darauf folgen weitere kleine Spiele wie Ratespiele, die stets von Paul und Peter in sarkastischer Weise moderiert werden und meist grausame Folgen haben. Auch das Zurückspulen des Geschehenen scheint wie ein Spiel. Aber was für Funktionen haben diese Spiele?

Durch die Rückspulaktion lässt sich der Bezug zu den Zeichentrickserien wiederherstellen, in denen es keine Grenzen für die Akteure gibt. Dass eine Maus eine Katze immer wieder so überlistet wie Jerry es tut, entspricht nicht der Realität, scheint aber unterhaltsamer für das Publikum. In *Funny Games* ist das Ziel nicht ganz so selbstlos; die Einzigen, die unterhalten werden wollen, sind die Täter. Gail Hart beschreibt Paul und Peter folgendermaßen “the courtesy that drives Peter and Paul’s dialogue is an anti-empathy, a system that repels human feeling inasmuch as it is used

to situate the perpetrators as the victims of discourtesy and stand in for explanation" (67). Und in sich immer wiederholender Weise sind es eben diese psychologischen Irreführungen und bewussten Fehlinterpretationen, die die Opfer als Verantwortliche darstellen. Vor allem Paul dreht Anna und Georg immer wieder das Wort im Mund herum, um daraus eine Einleitung für das nächste Spiel zu finden. Auch Grundmann schreibt hierzu "They become [the victims] pawns in a devious survival game inflicted on them by two young men who don't care that there should be a distinction between game and reality and that all play is voluntary" (Grundman 12). Nicht nur filmisch-reale Grenzen werden hier überschritten, sondern auch allgemein gültige Spielregeln –sei es in der Realität oder im Film- werden neu definiert. Die Verwirrung der Realität gelingt dadurch umso mehr, als dass Spiele Spaß machen sollen, was von Paul und Peter komplett ignoriert, umgeschrieben und in einen Überlebenskampf verwandelt wird. Die Spielregeln, die Paul und Peter ihren Opfern aufzwingen, machen nicht einmal vor dem Kinopublikum halt. Der Zuschauer muss am Spiel teilnehmen, ob er will oder nicht. Dabei übertreten nicht nur die Serienmörder im Film, sondern auch der Regisseur Haneke die Grenzen zwischen Realität und Imaginität. Er lässt Paul dem Publikum zuzwinkern, als ob man selbst als Zuschauer das Spiel für gut befindet und gern mitspielt. Für die Opfer im Film werden Gegenstände wie der Golfschläger, mit dem der Hund ermordert und Georgs Bein zerschlagen wird, zweckentfremdet und statt eines Gegenstandes, mit dem man Golf spielt, wird dieser zu einer Waffe instrumentalisiert. Zudem stellt der Beginn des Films das Abschließen eines Spieles dar (Peter und Paul stehen kurz davor, die befreundete Familie zu ermorden), in dem die absehbaren Opfer selbst ein Ratespiel spielen. Nicht nur stellt dies den Kontrast zwischen einem normalen

und einem Mörderspiel dar, sondern es fungiert auch als Parodie, da selbst im harmlosen Spiel die Familie sich gegenseitig des Schummelns bezichtigt. Und die Reihe der Spiele, die im Hause der Schrobers gespielt werden, steht mitten in dem Rahmenspiel, das die Wette darstellt, ob die Familie überlebt oder nicht. In der Erzählung wird daher Anna beispielsweise kurzzeitig zur Gewinnerin, als sie Peter erschießt (offenbar ist diese Aktion sogar einen Applaus wert) und als sie dem Haus kurzzeitig entkommt. Letztlich aber stellen sich doch Paul und Peter als die Gewinner des gesamten “Spiels” heraus, dem davor sowie dem danach.

Die Rolle der Fiktion innerhalb der fiktiven Erzählung von Serienmördern

Die Illusion, wie bereits im Hinblick auf das Parfüm im gleichnamigen Roman erwähnt, nimmt eine für den Serienmörder vorteilhafte Rolle ein. Grenouille profitiert von seiner Kreation, indem er seiner Strafe für die Morde an den vielen Frauen in Grass entgehen kann. Das Morden selbst wird also als Teil dessen dargestellt, was ihm sowohl die Verurteilung als auch die Flucht vor dem Vollzug der Strafe beschert. Das Parfüm ist damit Zweck und Lösung zugleich, jedoch nicht das treibende Element der Handlung - dies ist der außerordentliche Geruchssinn des Jean-Baptiste Grenouille. In *Funny Games* liegt die Illusion darin, dass Paul die Möglichkeit hat, eine Szene zurückzuspulen, wenn ihm der Ausgang nicht gefällt. Wie zuvor erwähnt, sind er und Paul es, die die Spielregel setzten und sie während des Spielverlaufs beliebig ändern können. Mit dem Zurückspulen erreicht Haneke vor allem, dass alles danach Geschehende nicht mehr als das wahrgenommen werden kann, was es ist. Was, wenn

Paul erneut zurückspult und die Handlung nach seinem Belieben ändert? Die Grenzen zwischen Realität und Imaginität innerhalb des erzählerischen Rahmens sind damit ein für allemal verwischt. In einer der letzten Szenen des Films hört man Peter über eine Geschichte berichten, die in das Science-Fiction-Genre gehört und von schwarzen Löchern handelt. Paul unterbricht ihn, um nach der Uhrzeit zu fragen, und da die Wette darüber, wer überleben soll, eine Stunde vor Ablauf steht, entschließt sich Paul Anna kurzerhand mit einem “Ciao Bella” über Bord zu werfen. Daraufhin wendet er sich wieder Peter zu:

> Paul: Und wo ist er jetzt, dein Held? In der Wirklichkeit oder in der Fiktion?
> Peter: Seine Familie ist in der Wirklichkeit und er ist in der Fiktion.
> Paul: Aber die Fiktion ist doch wirklich.
> Peter: Wieso?
> Pauls: Na, du siehst sie doch in dem Film, oder?
> Peter: Ja klar!
> Paul: Dann ist sie genauso wirklich wie die Wirklichkeit, die du genauso siehst, oder?
> Peter: Blödsinn.
> Paul: Wieso?

Peter weiß darauf keine Antwort. Interessanterweise behauptet Paul hier, dass alles, was real innerhalb des Filmes ist, auch so gesehen werden muss. Daraus kann man schließen, dass das Nicht-Reale, also die Fiktion, das Ungesehene darstellt. Wenn man nun bedenkt, dass keine der Gewalt- oder Mordszenen außer dem Überbordwerfen Annas auf der Leinwand zu sehen sind, scheint Pauls Aussage die vorher gezeigten Geschehnisse komplett auszulöschen.

Gleichzeitig führt seine Aussage seine geistige Täuschung vor Augen, denn vieles, was man in der Wirklichkeit nicht sieht, geschieht nichtsdestotrotz, sei es eine Nachricht, die man in der Zeitung liest, aber nicht mit eigenen Augen bezeugen kann,

oder ein Geräusch, wie beispielsweise die Türklingel, die wissen lässt, dass jemand sie gedrückt haben muss. Vor allem im Film sind es solche Elemente, die die Handlung oft vorantreiben. Sein Fazit lässt sich zudem sehr gut mit der letzten Szene in *M* vergleichen, in der Mütter aufgerufen werden, besser auf ihre Kinder zu achten. Denn der Mord an den Kindern kann nur dann passieren, wenn man sie aus den Augen lässt. In *Das Parfüm* ist es das Nichtvorhandensein des Geruches, der es Grenouille ermöglicht, nicht bemerkt zu werden und ihm das Finden und Morden seiner Opfer möglich macht.

Resultat

Die Serienmörder der drei Werke zeichnen sich durch offensichtliche Unterschiede aus, wie zum Beispiel die Tatsache, dass Paul und Peter gemeinsam morden, während Hans Beckert und Jean-Baptiste Grenouille Einzelgänger sind. Grenouille ist der einzige Mörder, der eher durch seinen saloppen Kleidungsstil und mangelndem Geruch heraussticht, während Hans Beckert als “Schwarzer Mann” sich in dunklen, aber seiner Umgebung angepasster Kleidung gibt. Peter und Paul präsentieren sich dagegen als herausgeputze, elitär wirkende junge Männer. Zudem präsentiert sich jeder der Mörder in einem anderen zeitlichen Hintergrund: Grenouille als viktorianische Figur, Beckert als Proletarier der Weimarer Republik und Paul und Peter als moderne, fernsehbegeisterte Charaktere. Trotz dieser Unterschiede haben alle nicht nur den Mord in Serie gemeinsam, sondern auch den Drang, Grenzen zu überschreiten, denen eine Konstruktion des Selbsts vorangegangen war, die solche Taten im Gegankengang der Männer begründet. Diese Überschreitung findet nicht nur

in Bezug auf die Opfer statt, sondern auch in Bezug auf die Realität. Jeder der vier Mörder zeichnet sich durch eine in der Narration gegebene Möglichkeit aus, das Realistische hinter sich zu lassen, um der Fähigkeit, die Kontrolle an sich zu reißen, den Weg frei zu machen. Hans Beckert wird als so anonym dargestellt, dass man ihn im gesamten Film nur für wenige Minuten wirklich sieht, ohne dass er als Reflektion oder Schatten gezeigt wird. Grenouilles Nase gibt so viel mehr her als es die übliche Nase tut und Paul schafft es leicht, sowohl durch Worte das Geschehene ungeschehen zu machen, als auch mit Hilfe der Fernbedienung, die es ihm erlaubt, ungewollte Ereignisse zurückzuspielen und neu zu konstruieren.

Nicht zuletzt entnimmt man den verschiedenen Narrationen eine problematische Entwicklung des Dargestellten, da der reale Serienmörder in seiner Psyche bereits eine imaginäre Konstruktion ist und er in der Fiktion deshalb als eine weitere Fiktion innerhalb des erzählerischen Rahmens fungiert. Und dieses Konzept findet seinen Ausdruck in eben den übernatürlichen oder nicht realistischen Fähigkeiten der Protagonisten. Gleichzeitig ist es das Absurde, das seinen Einklang der Werke untereinander findet, sich aber von den normalen Menschen deutlich distanziert. Beispiele hierfür sind die letzte Szene in *Das Parfüm*, in der alle Menschen in Verzückung geraten und sich körperlich lieben, während der Protagonist in keinster Weise von irgendwelchen Effekten befallen wird. Ebenso ist die extreme Anonymität Hans Beckerts, gepaart mit der schauspielerischen Ausdrucksfähigkeit im Beisein des Volksgerichtes absurd und in einem realistischen Rahmen unpassend. In *Funny Games* ist es die magische Fernbedienung, die als Medium innerhalb des Mediums, von dem Protagonisten kontrolliert wird, die der Realität fern ist.

Die Realität wird in allen Erzählungen durch den Charakter der Hauptakteure dargestellt, der dem eines realen Serienmörders nahekommt. Dieser zeichnet sich, wie in dieser Arbeit aufgezeigt, durch bestimmte Aspekte aus, die Serienmörder gemein haben. Diese Aspekte sind zunächst die Anzahl der Opfer, die bei Serienmörder im Geringstfall zwei beträgt, allgemein aber bei mindestens drei Opfern liegt. Des weiteren spielt der Ort des Verbrechens eine wichtige Rolle. Der Serienkiller mordet entweder in seinem unmittelbaren Umfeld oder begeht seine Verbrechen auf Reisen. Eine der beiden Kategorien trifft auf fast jeden Serienmörder zu. Zudem geschieht das Morden in bestimmten zeitlichen Abständen, die sich von Stunden zu Jahren hinziehen kann. Für beide Extreme gibt es Beispiele in den hier aufgeführten Werken. Peter und Paul töten innerhalb von Stunden, während es bei Hans Beckert auf Monate hinausläuft und bei Grenouille sogar auf Jahre. Diese Phase zwischen Verbrechen wird als Abkühlperiode bezeichnet. Zuletzt seien auch verschiedene Charakteristika wie Brandstiftung und Tierquälerei genannt, die viele Serienmörder teilen. Auch wird vor allem im deutschsprachigen Raum die Tatsache erwähnt, dass einige Serienmörder selbst Missbrauchsopfer waren.

Das in dieser Arbeit zentralste Merkmal ist die Hyperidentifizierung, die nicht, wie alle anderen Charakteristika, die Taten oder Erfahrungen beschreibt, sondern vielmehr die Selbstauffassung sowie das Bild der Realität, das tatsächlich eher als verworren beschrieben werden kann. Serienmörder konstruieren sich eine Realität, die sie selbst nicht mehr von der wahren unterscheiden können. Diese Eigenschaft wird auch in allen drei Werken, die in dieser Arbeit verglichen wurden, beschrieben. Zum einen sehen wir den Konstrukionsprozess in der Spiegelszene in *M*, zum anderen drückt Grenouilles

innerer Monolog aus seinem Rückzugsort die offensichtliche Überheblichkeit, die eine Folge seiner realitätsfernen Lebensweise ist, aus.

Die Hyperidentifizierung wird oft auch durch Grenzsetzung und –überschreitung gekennzeichnet. Im Zusammenleben der Menschen werden Grenzen wie physische Distanz, Türen, Mauern, usw. wahrgenommen ohne sie weiter besprechen zu müssen. Der Serienmörder allerdings nähert sich den Grenzen ohne Vorbehalt und überschreitet sie problemlos. Oft geschieht dies auch widerstandslos, da das Opfer so sehr an Grenzen gewohnt ist, dass es nicht einmal ungewollte Grenzüberschreitungen vorhersehen kann.

Sicherlich gäbe es zusätzlich weitere Möglichkeiten dieses Thema zu untersuchen, beispielsweise im Hinblick auf die aktiven Betroffenen der Verbrechen. In *M* sind dies die Mütter, die ihre Kinder überleben und gegen das daraus entstehenden Leiden ankämpfen. In *Funny Games* sind es ebenfalls die jeweiligen Überlebenden, aber auch der Zuschauer, der so sehr in die Erzählung involviert wird, dass er fast glaubt, selbst beteiligt zu sein. Hierbei stünde vor allem der Effekt der in der Erzählung Betroffenen im Gegensatz zu den von der Erzählung Betroffenen im Vordergrund. Die könnte eine weitere Facette der gemeinsamen Charakteristiker der jeweiligen Serienmörder hervorheben. Das Erweitern dieser Arbeit soll an dieser Stelle nicht ausgeschlossen sein.

Bibliographie

Adams, Jeffrey. Narcissism and Creativity in the Postmodern Era: The Case of Patrick Süskind's *Das Parfüm*. *Germanic Review* 75 (4) (Fall 2000): 259-79. Print.

Brook, Vincent. *Driven to Darkness: Jewish Émigré Directors and the Rise of Film Noir*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2009. Print.

Eisner, Lotte H. *Dämonische Leinwand*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980. Print.

---. *Fritz Lang*. England: Martin Secker & Warburg Limited, 1976. Print.

Christopher, Ferguson J. *Violent Crime: Clinical and Social Implications*. London: SAGE, Publications, Inc., 2009. Print.

Funny Games. Dir. Michael Haneke. Perf. Ulrich Mühe und Susanne Lothar. Wega Film, 1997. DVD.

Grant, Barry Keith, ed. *Fritz Lang: Interviews*. Jackson: University of Mississippi, 2003. Print.

Grundmann, Roy. "Auteur de Force: Michael Haneke's 'Cinema of Glaciation'." *Cineaste: America's Leading Magazine on the Art and Politics of the Cinema* Spring 2007: 6-14. Print.

Gunning, Tom. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. London: British Film Institute, 2000. Print.

Hake, Sabine. *German National Cinema.* London and New York: Routledge, 2008. Print.

Hantke, Steffen: *Caligari's Heirs : the German Cinema of Fear after 1945*. Lanham, MD.:Scarecrow Press, 2007. Print.

Harbort, Stephan & Mokros, Andreas. "Serial murderers in Germany from 1945 to 1995: a descriptive study." *Homicide Studies* November 2001: 311–334. Print.

Hart, Gail K. "Michael Haneke's 'Funny Games' and Schiller's Coercive Classicism." *Modern Austrian Literature* 39 (2) (2006): 63-75. Print.

Jenkins, Philip. *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. New York: A. de Gruyte,1994. Print.

Kaes, Anton. *M*. London: BFI Publ., 2000. Print.

M - Eine Stadt sucht einen Mörder. Dir. Fritz Lang. Perf. Peter Lorre, Otto Wernicke und Gustaf Gründgens. BMG Video, 1931. DVD.

McGilligan, Patrick. *Fritz Lang: The Nature of the Beast*. New York: St. Martin's, 1997. Print.

Moffatt, Ed. Grenouille: A Modern Schizophrenic in the Enlightening World of *Das Parfum*. *Forum for Modern Language Studies* 37.3 (July 2001): 298-313. Print.

Murakami, Peter und Julia. *Lexikon der Serienmörder: 450 Fallstudien einer pathologischen Tötungsart*. München: Ullstein Taschenbuch Verlag, 2002. Print.

Ott, Frederick W. *Films of Fritz Lang*. Secaucus, N.J: Citadel, 1979. Print.

Schmid, David: *Natural Born Celebrities: Serial killers in American Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. Print.

Seltzer, Mark: *Serial killers. Death and Life in America's Wound Culture*. New York: Routledge, 1998. Print.

Simpson, Philip L. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2000. Print.

Süskind, Patrick. *Das Parfüm. Die Geschichte eines Mörders.* Zürich: Diogenes, 1985. Print.

Tatar, Maria*. Lustmord*: *Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton, N.J: Princeton UP, 1995. Print.

Woolley, Jonathan. "Home Truths: The Importance of the Uncanny for Patrick Süskind's Critique of the Enlightenment in 'Das Parfüm'*." German Life and Letters* 60 (2) (April 2007): 225-42. Print.