

Joachim Linder

Der Serienkiller als Kunstproduzent.

Zu den populären Repräsentationen multipler Tötungen.¹

Veröffentlicht in *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*, Hg. in Zusammenarbeit mit Wolf-R. Kemper und Sebastian Scheerer von Frank Robertz und Alexandra Thomas. München: Belleville 2004, S. 445-470.

Die Druckvorlage entspricht nicht der gedruckten und korrigierten Fassung.

Copyright: [Joachim Linder](#).

Der Serienmörder repräsentiert eine Kriminalität, die un- bzw. untermotiviert und deshalb unverständlich erscheint. Er ist auf dem Markt der populären Darstellungen von Strafverfolgung zu einer Ikone geworden, die anzeigt, dass die Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Phantasie und Handlung, zwischen Repräsentant und Repräsentiertem, zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen Körper und Maschine, zwischen Fachwissen und populärem Wissen ihre Bedeutungen verlieren (vgl. Seltzer 1998, S. 113). Der Serienmörder ist das Medium der Diskurse, die ihn konstituieren, indem sie sich gegenseitig anregen, bestätigen, kreuzen und überlagern.² Der Mörder, der bewusst zwischen seinen Taten einen Abbildungszusammenhang herzustellen scheint, ist in den seriellen Verfolgungs-Inszenierungen der Massenmedien ständig präsent als derjenige, der mit allen Mitteln gesucht werden muss.

1 Überarbeitete Fassung meines Beitrags vom 2.4.2000 zu der von Franziska Lamott und Friedemann Pfäfflin organisierten Tagung "Gewalt, Sexualität und Delinquenz. Interdisziplinäre Perspektiven" (31.3.-2.4.2000, Universität Ulm, Sektion Forensische Psychotherapie in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft für interdisziplinäre wissenschaftliche Kriminologie). Ich danke der Herausgeberin und den Herausgebern für die Mühen, die sie sich mit der Kürzung meiner Vorlage gemacht haben.

2 Insofern vergleichbar mit der Figur der Hysterika, vgl. Lamott 2001; vgl. allgemein Linder und Ort 1999.

Abbildungstatten generieren Abbildungstäter und rufen außerdem spezialisierte Verfolger, die *Profiler*, auf den Plan, die aus den Zeichen, die der Täter (an Leichen, Tatorten und *dump sites*) hinterlassen hat, auf seine Person und Persönlichkeit schließen.³

Mein Beitrag untersucht exemplarisch Publikationen, die kriminalistische bzw. polizeiliche Konzeptionen des Serienmordes und der Serienmörder-Fahndung in die populären Medien übertragen wollen. Der 'Übergang' von den Spezialdiskursen zu den populären Darstellungen wird stets durch Verweise auf Kunst, vor allem auf Literatur und Film, angezeigt, mit denen der jeweiligen Argumentation Anschaulichkeit, Dignität und Kohärenz verliehen werden sollen. Nicht zuletzt deshalb lag es nahe, auch auf die Reflexionen der populären Schemata der Darstellung von Verbrechern und Polizisten in der 'schönen Literatur' einzugehen.⁴

1. *True Crime*: der Glaube an den Serienkiller

Joyce Carol Oates stellte 1994 explizit die Verbindung zwischen dem *Serial Killing* und der Kunstproduktion her: In einem Rezensionsartikel unter dem Titel "I Had No Other Thrill Nor Happiness" (Oates 1994⁵) berichtet sie im *New York Review of Books* von einem Mörder, der in den siebziger Jahren ein 'gutes' Viertel von Detroit in Angst und Schrecken versetzt habe,

3 Das Böse, das von der Phantasie geleitet ist, nimmt sich Vorbilder und schafft Abbilder: Hollywood reflektiert diese Zusammenhänge in zahlreichen Produktionen; *Copykilling* wird unter ästhetischen Gesichtspunkten und als Kunstproduktion inszeniert, Mörder stellen sich als Urheber dar, deren Werke und Œuvres 'interpretiert' werden müssen: David Finchers *Seven* (1995), John Amiels *Copykill* (1995) oder Philipp Noyces *The Bone Collector* (1999) sind insofern nur Beispiele.

4 Wichtige Anregungen für meine Überlegungen finden sich bei Philip Jenkins (1994, 1998, 1999), Mark Seltzer (1996, 1998), Robert Tithecott (1997) und Michael Schetsche (1997), die auf unterschiedliche Weise über diskursgeschichtliche Aspekte handeln. Literarhistorisch informieren z. B. Black 1991, Bartels 1997 (Ästhetik des Mordens), Lindner 1999 (vor allem zu diachronen Aspekten zwischen Lust- und Serienmord) sowie Büsser 2000 und Simpson 2000.

5 Insgesamt werden zehn *True-Crime*-Bücher rezensiert; s. URL: <http://www.nybooks.com/nyrev/WWWarchdisplay.cig?19940324052F> (23.5.99). Ich zitiere nach dem unpaginierten Ausdruck. – Ich verwende den Ausdruck *True-Crime* als Bezeichnung für Darstellungen von Kriminalfällen, die sich selbst als 'authentisch' verstehen und sich von der 'fiktionalen' Kriminalliteratur abgrenzen; vgl. zur Diskussion in den USA Durham, Elrod and Kinkade 1995.

indem er die Leichen der von ihm getöteten Kinder als "nightmare artwork" am Straßenrand auszulegen pflegte. Bezeichnenderweise wurde der Täter nie gefasst, die 'Mordserie' habe einfach aufgehört. Oates entging der allgemeinen Betroffenheit nicht: Sie sei im Auto durch die Straßen gefahren, um wenigstens Blicke auf die Häuser der Opferfamilien werfen zu können. Die Autorin verhält sich zum Objekt ihrer Faszination wie das Gros ihrer Landsleute: Sie betrachtet die sekundären Opfer aus sicherer und geschützter Entfernung und produziert nach einiger Zeit eine 'Theorie', die den Schrecken in den Horizont der eigenen Bildung integriert und domestiziert. Der Killer wird zum Medium, in dem die Autorin die Amalgamierung 'abendländischer' Tradition' mit dem *Frontier*-Bewusstsein der 'Neuen Welt' wahrnimmt. Eine besonders destruktive Variante des 'edlen Wilden' verbinde sich mit der Figur des 'Don Juan'; in seiner Glorifizierung drücke sich Begehren nach uneingeschränkter Freiheit und Sympathie für die unbekümmerte Ablehnung gängiger Moral- und Normkonzepte aus. Oates bestätigt den Prunk und die Panik um den Serienkiller, aber sie stellt die gängigen strafjuristisch-moralischen und medizinischen Beurteilungen in Frage; sie erkennt in den Taten des Serienkillers 'grausame Parodien der romantischen Liebe' und ebenso 'grausame Parodien von Kunst'⁶, für deren Deutung sie die besondere – selbstreflexive – Kompetenz der Kunst bzw. des Künstlers reklamiert.

Oates rechtfertigt keineswegs Morde und Mörder, doch sie legitimiert den Diskurs, der den Serienkiller hervorbringt. Dies gilt vor allem für das *True-Crime*-Genre, in dessen Darstellungen stets die Urheber-Eigenschaften des Serienkillers betont werden, und zwar sowohl im Hinblick auf die Produktion von Leichen und Tatorten, als auch im Hinblick auf die Herstellung der eigenen öffentlichen Person. Das Reden über Serienkiller, in dem sich Bewunderung und Überhöhung mit aggressiven Ausmerzungsphantasien verbinden⁷, erscheint als lässliche Blasphemie wider den Geist der amerikanischen *Civil Religion*, zu deren Kernbestand neben der rigiden Durchsetzung strafrechtlicher Normen auch der Respekt vor den strafprozessualen

6 [Serial Killers] suggest a kinship, however distorted, with the artist. It is as if the novelist, playwright, visual artist were incapable of translating his fantasy into words or images but was compelled, by powerful unconscious urges, to locate living individuals to perform for him, at his bequest (Oates 1994, o. p.).

7 Vgl. die zahlreichen Serienkiller-Diskussionslisten im Internet.

Prozeduren und den Rechten des Beschuldigten gehört.⁸ Die kleine Sünde entlastet den Gläubigen und bestätigt doch seinen Glauben, der auch das Ausmerzungsritual der Todesstrafe zulässt – auch dafür liefert der Serienkiller Legitimationsmaterial, und zwar nicht, weil er das 'Böse' schlechthin repräsentiert, sondern weil er in einem Diskurs entsteht, in dem er immer gleichzeitig überhöht und verurteilt wird.⁹

Auch als Selbstdarsteller zeigt sich der Serienkiller als Medium der Abbildung gängiger Vorstellungen (vgl. allgemein Schetsche 1997). Die Folklore um den Serienmörder Ted Bundy¹⁰ liefert dafür aufschlussreiche Beispiele; Bundys letzte Tage sind Teil seines Mythos' geworden: Der Todeskandidat legte gegenüber Journalisten und Polizisten Teilgeständnisse ab, die nicht mehr nachprüfbar waren, aber zahlreiche Anwälte, Autoren und Beamte in Atem hielten. Alle Interviewer thematisieren in ihren Veröffentlichungen den Verdacht, Objekte einer – vergeblichen – Manipulation gewesen zu sein, da Bundy mit seinen Geständnissen die Hinrichtung aufschieben wollte. Unisono wird dieser Verdacht zurückgewiesen, der doch nur verdeckt, dass es nicht um Manipulation, sondern um Teilhabe an der 'Apotheose' des Mörders¹¹ ging: "Oh well", so Bundy im letzten Satz der Interview-Serie von Michaud und Aynesworth, "who'll remember either one of us in a hundred years" (Michaud and Aynesworth 2000, S. 298).¹² In diesem Zusammenwirken wird der Serienmord als eigenstän-

8 Vgl. dazu Porsdam 1999; der Zusammenhang wird immer dort sinnfällig, wo in den populären Darstellungen jede Festnahme vom 'Absingen' der *Miranda*-Formel begleitet ist.

9 Vgl. McFeely 2000; der 'diskursive Prunk' (Foucault 1976, S. 370), der sich um den Serienkiller entwickelt, bildet sich im Ritual seiner Tötung ab. Seltsamerweise macht erst Beckman 2001 in ihrer Rezension zu Simpson 2000 auf den rituell-seriellen Charakter der legalen Tötungen in Exekutionen aufmerksam.

10 Zu den populären Biographien von Serienkillern im Allgemeinen und Ted Bundy im Besonderen vgl. z. B. Schechter and Everitt 1996, Wilson and Seaman 1983, vgl. auch Jenkins 1994, S. 53-55; außerdem führt jede Suchanfrage im Internet zu zahlreichen Treffern.

11 The pariah who had come to feed on publicity found a way to manipulate the media into staging his apotheosis on one of the three major networks during prime time (Shattuck 1997, S. 262). In seinem Kapitel über "Ted Bundy's Sermon" (S. 259-268) instrumentalisiert der Literaturwissenschaftler Shattuck die Suada Bundys für seine Warnung vor den künstlerischen Repräsentationen einer unkontrollierten Phantasie (etwa in den Werken Sades). — Zur Situation im Todesstrakt vgl. Keppel and Birnes 1995, S. 406-448.

12 Vgl. URL <http://www.stephenmichaud.com/> (11. Februar 2001). – An der andauernden Präsenz Bundys kann nicht gezweifelt werden; um ihn haben sich Darstellungs- und Zitatkartelle gebildet, die der Marktpositio-

dige und vom jeweiligen Täter in den seriellen Einzelheiten intendierte Form der multiplen Tötung verstanden; Serienmord existiert "most clearly in the mind of the serial killer himself" (Robert Keppel im Vorwort zu Michaud and Aynesworth 2000, S. V). Im Wollen und Handeln des Killers entsteht der Serienmord, und in diesem Sinne repräsentiert Bundy für die Autoren und Interviewer einen spezifischen Menschentypus, der sich in seinen Selbstdarstellungen 'authentisch' profiliert: "Ted was resourceful, intelligent, and relentless; he was forever hunting, always perfecting his approach to his victims" (ebd.). Erst diese Aufwertung macht ihn zum Inbegriff des Bösen, über den es auch heißt: "Bundy wasn't just a savage killer; he was a degenerate, too" (Michaud and Aynesworth 2000, S. 15), denn: "as a boy he was already roaming his neighborhood and picking through trash barrels in search of pictures of naked women" (S. 22). Der Anschluss an die lombrosianische Degenerationsvorstellung legitimiert die (symbolische) 'Kannibalisierung des Kannibalen', auch wenn ihr der unmittelbare und im Verlagsvertrag festgelegte Erfolg – das verwertbare Geständnis – versagt blieb.¹³

Robert Keppels Vorwort zeigt, wie journalistisches Interview und polizeiliches Verhör konvergieren. Der Polizist gibt zu erkennen, dass die Aufklärung der Straftat nur ein Teil seiner umfassenderen Aufgabe ist, den Verbrechermenschen post festum zu 'profilieren', er erhebt sich zur allgemeinen Sinninstanz, doch gibt er zugleich die Beschreibungsmacht über die Person und ihre Biographie an den Killer ab.¹⁴ Das Interview inszeniert zunächst die Nä-

nierung von Texten und der Ruffestigung ihrer Autorinnen und Autoren dienen, und die bei jeder Neuauflage wiederbelebt werden. Die Publikationen von Stephen Michaud und Hugh Aynesworth, von Ann Rule und Robert Keppel sind insofern exemplarisch.

13 Keppel hebt übrigens die Leistung der journalistischen Interview-Taktik hervor: „They did not claim that what they had was a confession or anything that a prosecutor could take to court; Bundy had secrets that he was not then going to divulge. But what I listened to was shocking: Ted Bundy talking about himself in the third person, telling Michaud and Aynesworth, in considerable detail, what it was like to be a serial killer. / This interview technique, allowing subjects to speak in the third person, gives them the chance to talk directly about themselves without the stigma of confession” (S. X f.).

14 Genau dies wird im Ergebnis der gut zweihundert gedruckten Interview-Seiten sichtbar: Bundys Suada wird in Gang gehalten durch Fragen wie: "Okay, let's dig in a bit more, mixing some fact, logic, and a bit of amateur psychology" (Michaud and Aynesworth 2000, S. 158) und produziert Versatzstücke über Persönlichkeitsspaltungen und den allgemeinen Werteverfall, über die Emanzipation und die zunehmende Bewegungsfreiheit von Frauen, über Individualismus usw. Der Zerfall der Gesellschaft wird durch die Massenmedien – "licentious, sexually stimulating material on TV and the sexual literature shops" – gefördert. "I suppose in an

he zum Täter und behauptet damit eine spezifische Authentizität, die schließlich Bundy zum Muster macht, an dem jeder neue Killer gemessen wird.¹⁵

In der persönlichen Begegnung hat die Teilhabe an der 'Apotheose' des Killers ihre Basis, das zeigt auch Ann Rules Buch über Ted Bundy (*The Stranger Beside Me*, 1980, zitiert nach Rule 1989¹⁶). Rule erzählt die Geschichte einer langsamen und schwierigen Ablösung von Bundy, mit dem sie durch eine (sexuell unmarkierte) Freundschaft verbunden war. Am Ende – zum Zeitpunkt des Hinrichtungsspektakels – ist er für die Erzählerin zum Inbegriff des Bösen geworden, gerade weil sie sich in ihm getäuscht hatte (bzw. er sie täuschen konnte) – und die

all-out war of some kind or even a strategic war would calm society down and tighten it up. Increase traditional forms of control or authority. Decrease anonymity, decrease mobility" (S. 122). Dabei konzipiert auch Bundy – die Situation, die ihm dies erlaubt, verdoppelnd – den Serienkiller als Kunstproduzenten: "It became almost like acting in a role. [...] The more an actor acts in a role, the better he becomes at it" (S. 113, wörtlich "the art of killing", S. 172). Hier entsteht kein 'Persönlichkeitsprofil', die Rede bleibt ohne Einsichten in die 'Rituale sexualisierter Machtausübung', in die Zeichen einer allgemein gefährdeten Männlichkeit (vgl. S. 125-127), es bleiben Wiederholungen, Bespiegelungen und Verdoppelungen des Serienkiller-Diskurses. Die Fragen produzieren genau jene Antworten, die zu erwarten sind; der Interviewte legt kein Geständnis ab, aber er ist zur gelegentlichen Ironie fähig, in der die Absurdität der Situation aufblitzt: "I mean, how can a 'personality type' be responsible for murder" (S. 198). – Und auf die Frage, ob es überhaupt das Recht geben kann, menschliches Leben zu nehmen, verweist er auf die ganze Bandbreite staatlich-legaler Tötungen, vom Krieg bis zur Todesstrafe, und provoziert den Interviewer damit zu einer Antwort, die er alsbald zurücknehmen muss: "But I defy you to show me one case in the U.S. – no matter how long ago – where a man charged and convicted of several murders was *really* innocent" (S. 213, kursiv i. O.).

15 Vgl. z. B. Keppel and Birnes 1995, S. 393: "George Russell was a lot like Ted Bundy. [...] But George's murders were ultimately flawed by his passion, his need to display his hatred, and his need to display his bodies in hopes that they would be found quickly to preserve the element of shock and surprise".

16 Ihr Buch über Bundy ist 2000 als 'Jubiläumsausgabe' zum 20. Jahrestag der Erstausgabe erschienen; vgl. URL <http://www.annrules.com/> (24. April 2001). Ann Rule hat mit diesem Buch eine bemerkenswerte Karriere begründet (vgl. Jenkins 1994, Egger 1998, Seltzer 1998). Aus einer Polizistenfamilie stammend, arbeitete sie für kurze Zeit bei der Polizei von Seattle, dann als Polizeireporterin für Lokalzeitungen. Gemeinsam mit Ted Bundy war sie in der Telefonzentrale eines Kriseninterventionszentrums tätig. Den Auftrag, das *True-Crime*-Buch über Bundy zu schreiben, übernahm sie, als die Fahndung nach dem noch unbekanntem Täter in Seattle in vollem Gange war. Durch Bundy ist sie zur 'Expertin' geworden, die mit ihren politischen Auftritten ganz wesentlichen Anteil an der 'Serienkiller-Panik' und ihren kriminalpolitischen Folgen in den USA hatte (vgl. O'Reilly-Fleming 1996).

Erzählerin selbst ist zur Starautorin aufgestiegen.¹⁷ Im autobiographischen Text identifiziert die Erzählerin den Freund schließlich als Psychopathen; so bildet sich in der persönlichen die gesellschaftliche Distanzierung vom Monster ab. Der Text produziert die Distanz, doch die Distanzierung ermöglicht umgekehrt den Text: Der psychopathische Serienkiller wird als erfolgreiches, weil anschlussfähiges Kommunikationsmuster gleichsam in die Gesellschaft re-integriert und zum Repräsentanten eines ubiquitären Typus (vgl. dazu exemplarisch Rule 1996).¹⁸ In der Distanzierungsbewegung bleiben beide – Erzählerin und Gesellschaft – dem Bösen, das sie unaufhörlich beschreiben und bekämpfen, verbunden. Nirgends wird offenkundiger, dass zwischen dem Serienkiller und den Autoren, die ihn schreibend erschaffen, eben keine eindeutigen Schöpfer-Geschöpf- bzw. Urheber-Werk-Verhältnisse bestehen. Indem Rule die Geschichte des Serienkillers 'authentisch' erzählt (ohne je andere Quellen als die eigenen Erlebnisse anzugeben), indem 'Authentizität' durch nichts anderes als die Verknüpfung der Biographien des Killers und der Erzählerin behauptet und verbürgt wird, wird auch die Erzählerin zum Medium, in dem und durch das der Serienkiller konstituiert wird.

Doch zunächst präsentiert Rule in Bundy den Freund und Gesprächspartner, sie zitiert aus den Briefen, die er ihr geschrieben hat, und durch die Publikation seiner Gelegenheitsgedichte aus dem Gefängnis wird seine Charakterisierung als Urheber¹⁹ noch verstärkt – wobei es an einer Stelle zur Karikatur der Konstitutions- und Abbildungsverhältnisse im *True-Crime*-Text kommt: "[...] And as for dessert / The cook, that old flirt / Surprised us with mellow / Peach jello" (S. 150). 'Jello' ist das Surrogat, das den Namen der Frucht trägt, das aber voll-

17 Sie selbst thematisiert diesen Zusammenhang: "The time between my first call from Gene Miller in December 1988, and the eve of Ted's electrocution went so swiftly. I spent Monday, January 23rd, racing from one talk show to another. [...] For good or bad, Ted Bundy had been some part of my life for eighteen years. Indeed, he had *changed* my life radically. Now, I wrote books instead of magazine articles. This book – which turned out to be about him – started it all (Rule 1989, S. 488, kursiv i. O.).

18 Die Absicht, die Verbindung der Serienkiller-Figur mit der des ubiquitären Psychopathen in populären Texten wie z. B. Norris 1988, Meloy 1988, Hare 1999, Canter 2000 zu zeigen, musste aus Platzmangel aufgegeben werden.

19 Eine breitere Auswahl von Kunstwerken, die von Serienkillern herrühren, publiziert King 1997.

synthetisch und ganz und gar ohne Bestandteile der Frucht hergestellt wird.²⁰ Nicht anders produziert der *True-Crime*-Text seinen eigenen Killer aus dem Fundus vorhandener Stereotypen und aus Anleihen bei literarischen, populären Mythen, die selbst da, wo sie abgewiesen werden, als 'Wirklichkeiten' erscheinen: "In my opinion, Ted is not a Jekyll-Hyde. I have no doubt that he remembers the murders" (S. 404). Offenkundig geht es hier nicht darum, tatsächlich das literarische Konzept (vom hybriden Wissenschaftler) auf eine konkrete Situation anzuwenden; 'Jekyll-Hyde' markiert die Vorstellung von der gespaltenen Persönlichkeit (vgl. dazu auch Michaud und Aynesworth), vom unabhängigen Nebeneinander-Existieren des Guten und des Bösen in einer desintegrierten Person (bis hin zur 'Multiple Personality Disorder', vgl. Lewis and Putnam 1996). Dies freilich würde die persönliche Verantwortung des Täters (strafrechtlich und moralisch) in Frage stellen. So wird der Serienkiller als selbstprogrammierter Roboter ohne Emotionen konzipiert, der sich am Ende selbst zerstören muss.²¹ Bei aller Orientierung an behavioristisch-kognitiver Wissenschaftlichkeit wird in den Psychopathen- und Soziopathen-Vorstellungen ein gehöriges Maß an literarisch-kulturellen Bildern aus dem ganzen 20. Jahrhundert verarbeitet.²² Für Rule ist der Psycho- oder Soziopath ein gesundes, meist männliches Individuum, das (aus welchen Gründen auch immer) in seiner emotionalen Entwicklung in früher Kindheit gestört wurde und prinzipiell unfähig ist, Emotionen zu haben und zu verstehen. In der Regel intelligent, entwickelt er sich zu einem perfekten Rollenspieler, um Verhaltensanforderungen scheinbar zu erfüllen, ohne sich je mit ihnen zu identifizieren. Das dauerhafte Rollenspiel frustriert einerseits, ist aber andererseits eine Schu-

20 Don DeLillo hat in *Underworld* die Bedeutung von Jell-O für die US-amerikanische Kultur ausführlich gewürdigt – in der Nachbarschaft der 'Surrogat-Praxis' Masturbation, DeLillo 1997, S. 513-521.

21 He is, in essence, an emotional robot, programmed by himself to reflect the responses that he has found society demands. [...] There is, within all imperfect mechanisms, a tendency to self-destruct, as if the machine itself realizes that it is not functioning correctly. When the mechanism is a human being, those destructive forces writhe their way to the surface from time to time. Somewhere, hidden deeply in the recesses of Ted's brain, there is a synapse of cells that is trying to destroy him (S. 403 f.).

22 In Rules 'Objektivierung' des Serienkillers und seiner 'Rationalisierung' als Psychopath und Soziopath könnten Anschlüsse an die Popularisierungen der Soziobiologie und der evolutionären Psychologie gesucht werden, deren Metaphern auch von der Computer- und Maschinensprache ('neural circuitry', 'hard-wired') ausgehen, aber letztlich auf einen ähnlichen literarisch-kulturellen Fundus zurückgreifen; vgl. z. B. E. O. Wilson 1999 sowie die kritischen Auseinandersetzungen in Rose and Rose 2001.

le der Phantasie, für die ständig neue Anregungen gesucht werden müssen. Rollenspiel und Phantasie, die nicht sozial adäquat ausgelebt werden können, lassen Aggressionen im 'Inneren' wachsen (so, zusammengefasst, S. 395-406).²³

Nicht umsonst sind bei Rule Distanzierung und moralische Verurteilung besonders mitleidlos, auch wenn stets vom 'ehemaligen Freund' die Rede ist, dessen Hinrichtung sie mit einer wahren Kaskade an öffentlichen Auftritten feiert: Die Erzählerin ist in der Gewissheit ihrer moralisch-menschlichen Überlegenheit an seine Stelle als das schaffende Ich, als das sie auch den Killer darstellte, getreten. In diesen zirkulären Abbildungs- und Repräsentationsverhältnissen müssen sich nicht zuletzt alle diejenigen Vorstellungen verflüchtigen, die im äußeren Erscheinungsbild des Täters Zeichen seiner inneren Verkommenheit erkennen woll(t)en. Die alte Physiognomik und die Übereinstimmung von Moralität und 'schöner' Erscheinung müssen zurücktreten, an ihre Stelle tritt das Konzept des Psychopathen, der ein alltägliches, nicht selten attraktives Erscheinungsbild hat, dessen moralische Minderwertigkeit sich allein in seinen Taten abbildet: Insofern wechselt der Blick, der die Zeichen, die Signifikanten des Bösen sucht, zunächst vom Täter zu den Taten und schließlich – das wird am *Signature*-Konzept Robert Keppels zu zeigen sein – zu den Tatorten.

Der Sieg des 'Guten' über das 'Böse' stellt sich als Übertragung der Glorifizierung vom Killer auf den Autor dar. So entsteht im Rahmen des *True-Crime*-Genres das Schema der autobiographischen Erzählung, die Nähe und Distanzierung zum Killer inszeniert. Diese Verallgemeinerung wäre an einem größeren Korpus zu überprüfen, erweist sich jedoch mit Blick auf einen Extremfall als tragfähig. Mit Jason Moss' und Jeffrey Kottlers *The Last Victim. A True-Life Journey into the Mind of the Serial Killer* (1999, zitiert nach Moss 2000) macht sich eine Mystifikatikon das Schema zunutze und reflektiert dabei insgeheim die ständige Bedienung des 'Authentizitätswahns' beim Publikum. Jason Moss²⁴ figuriert in der Titelei des Bestsellers

23 Vgl. Keppel and Birnes 1997, S. 89: "Sometimes a person with such tendencies begins the process of escalating them into violence. When that violence leads to murder, he will become a signature killer".

24 Vgl. die eigene Website von Jason Moss, URL: <http://www.jasonmoss.org/>; Interviews unter den URLs http://www.abcnews.go.com/onair/2020/000615_jasonmoss_chat.html und <http://www.salonmag.com/books/feature/1999/04/29/groupie/index.html>; Internet-Rezensionen unter den URLs http://www.abcnews.go.com/onair/2020/2020_000615_jasonmoss_feature.html und <http://www.cnn.com/books/news/9905/04/poison.pen.salon>; alle Links zuletzt am 16. Mai 2001 besucht.

als primärer, Jeffrey Kottler, Ph. D., als sekundärer Autor und Verfasser von "Prologue" und "Afterword".²⁵ Tatsächlich aber hat Jeffrey Kottler, seinerseits erfolgreicher Autor von Sach- und Fachtexten, den Text allein verfasst.²⁶ Die 'authentische Darstellung' von – brieflichen und persönlichen – Begegnungen, die der neunzehnjährige Ich-Erzähler mit verschiedenen inhaftierten Serienkillern hatte, erweist sich als fiktionaler Erziehungsroman, in dem vor allem die Ablösung eines jungen Mannes vom Elternhaus thematisiert wird. Die ödipale Situation des Ich-Erzählers wird in der Begegnung mit John Wayne Gacy aufgelöst, die als 'Höllenfahrt' auf der Suche nach einem Ersatzvater inszeniert ist. 'Letzte Opfer' dieser Konstruktion sind die reale Person Jason Moss, dem mehr als die üblichen Pubertätsprobleme unterstellt werden, die Familie, die für diese Abweichung verantwortlich gemacht wird – und schließlich die Leser, deren Marktorientierung von einem Autor ausgenutzt wird, der am Serienkiller-Boom teilhat, ohne auf den Ruf der Seriosität zu verzichten.

Die Übertragung der Glorifizierung des Serienkillers auf den Autor dient dessen Profil und generiert bestimmte Darstellungs- und Deutungsschemata. Unter dieser Doppelperspektive sind auch die Bücher von Fahndern zu betrachten: Die Texte entstehen vor dem Hintergrund von Selbstprofilierungsabsichten, von Wünschen nach dem Ausbau institutioneller Definitionsmacht und nicht zuletzt im Hinblick auf die Allokation von materiellen und ideellen Ressourcen.²⁷

25 Eine Liste von Kottlers Publikationen findet sich unter den URLs <http://www.jeffreykottler.com/links/books.html> und <http://fehps.une.edu.au/F/d/health/staff/publication/JKpublication.html> (16. Mai 2001); s. a. URL <http://www.litopia.com/clients/kottler/> (16. Mai 2001); hier heißt es: "In the New York Times Bestseller, *The Last Victim: Inside the Mind of Serial Killers* (1999), Jeffrey tells the story of Jason Moss and his experiences with some of the worlds most notorious killers. He explores the inner world of murder, as well as the reasons why people are so attracted to violence vicariously", dabei bleibt insgesamt offen, ob sich dies auf Vor- und Nachwort oder auf den gesamten Text bezieht.

26 So ausdrücklich in einer Email am 16.5.2001 an J. L.; s. ausführlicher Linder 2001.

27 Vgl. zum folgenden auch Tithecott 1997, S. 111-119. Durch die Verbindung zwischen dem Polizisten und dem "internationally notorious, headline-grabbing serial killer" sollte öffentlicher Druck auf die Politik zur Einführung eines neuen Computersystems gemacht werden, das wiederum die Fahndung nach Serientätern, also auch deren Status in der öffentlichen Wahrnehmung, verbessern sollte (– Bundy "would assist in convincing the politicians in charge", Keppel and Birnes 1995, S. 135).

Der Polizist Robert Keppel pointiert Polizeiarbeit und implizit die gleichsam wesensmäßige Zusammengehörigkeit von Polizisten und Verbrechern folgendermaßen: "In my experience, the hunt for the killer is as exhilarating for the detective as the hunt for victims seems to be for the killer, especially when you feel that you're making headway on a case".²⁸ Freilich interessiert sich Keppel nicht für banale Beziehungstaten, sondern für die wenigen Täter, die nicht nur eine Mehr- oder Vielzahl von Mordtaten begehen, sondern ihre Leichen und Leichenfundorte absichtlich in einer bestimmten Ordnung hinterlassen: "posing" und "staging" sind die entsprechenden Stichworte, die Serienkiller als bewusste Werkurheber ausweisen (Keppel and Birnes 1997, S. 224 f.). Mit ihnen wird der Männerbund geschlossen, den Keppel im Titel von *The Riverman: Ted Bundy and I Hunt For the Green River Killer* (Keppel and Birnes 1995) andeutet. An den Fahndungen nach Bundy und nach dem bis heute unbekanntem 'Green River Killer' war Keppel führend und weitgehend erfolglos beteiligt.²⁹ Er zeigt mit Bundy das Mitglied eines biologisch organisierten Männerbundes,³⁰ der mit dem anderen Männerbund, dem der Polizisten, besondere Verbindungen pflegt.³¹ Bundy und Keppel repräsentieren die je eigene Gruppe und die Beziehungen zwischen den Gruppen, deren Übereinstimmung sich immer dann zeigt, wenn es gilt, weibliche Opfer abzuwerten, indem man ihnen Mitschuld unterstellt.³²

28 Keppel and Birnes 1995, S. 241, vgl. ganz ähnlich der *FBI-Profiler* John Douglas in Douglas and Olshaker 1998, S. 111-113. Für Robert Keppel findet sich keine Homepage; Informationen auf URL <http://www.i-psy.com/biennial/abstractKeppel.html>; <http://www.crimelibrary.com/features/keppel/interview/>; <http://www.nlectc.org/txtfiles/techsol.html>; <http://www.reeusda.gov/pavnet/ce/cehits.htm> (alle 22. Mai 2001).

29 Er bezeichnet dies als "personal memesis" (sic!), Keppel and Birnes 1997, S. 25. Bundy wurde außerhalb seines Amtsbezirks, der 'Green River Killer' bis heute überhaupt nicht gefasst.

30 "He" – Bundy – "crept inside the killer's mind", und: "From what Ted said, we discerned that each serial killer recognized the 'other' on sight, either by description or by perception" (Keppel und Birnes 1995, S. 209).

31 As Ted entered the interview area, he recognized FBI Agent Bill Hagmaier standing behind me. Their right hands met one another at the same place on both sides of the glass windows, oddly looking like lovers greeting each other in visitation areas (S. 408).

32 Ted believed that the Riverman was hunting for young women who exhibited a certain range of characteristics, possibly a display of sexual promiscuity, which prostitutes as well as hitchhikers, runaways, and barflies demonstrated (S. 206 f.).

Die Überdramatisierung der Fallgeschichten in Keppels Büchern charakterisiert einen Ich-Erzähler, der die Darstellungen von extremer Gewalt und pervers-abweichender Sexualität durch den Einbau in die vollständig moralisierte Konzeption der Strafverfolgung legitimiert und gleichzeitig vom 'Künstler' Serienkiller profitiert, indem er nach seinem Muster ein ganzes Panorama von Killer-Persönlichkeiten ausstellt. Dem Verdacht der sensationalistischen Spekulation entzieht sich auch dieser Erzähler, indem er auf die stereotypen Deutungsmuster zurückgreift und an den Wertekanon appelliert, über den Ted Bundy mit ihm und anderen räsionierte. Bret Easton Ellis' ironisierte *Jeunesse dorée* (s. u.) wird in diesem Kontext zum Muster für die Wahrnehmung der Mittelschicht.³³ Doch auch bei Keppel steht am Ende der Annäherung an Bundy seine Entzauberung und Abwertung: "Bundy did all his convincing from the business end of a crowbar while his victim's back was turned. He was not the phantom prince that crime writers and reporters had portrayed him to be for over 10 years, but a creep, a spineless, chicken-shit killer" (Keppel and Birnes 1995, S. 416).

Der ganze Aufwand des Buches über die Zusammenarbeit mit Bundy, die angeblich so viel Wissen über Serienkiller allgemein vermittelte, führt zur Erkenntnis, dass ein Gewalttäter seine Verbrechen unter Gewaltanwendung begeht, dass seine Macht letztlich auf Gewalt beruht und nicht auf seinen speziellen Fähigkeiten der Verstellung, der Anpassung, des Rollenspiels usw. Bundy, der es fast zum Rechtsanwalt und zum republikanischen Politiker gebracht hätte,³⁴ und der in der Argumentation Keppels die Funktion des Paradigmas ausfüllt und als gleichwertiger Gesprächspartner betrachtet wird, der am Ende nur gefasst und verurteilt wurde, weil er mit seinen letzten Morden in Florida gleichsam den gewohnten Pfad verlassen hatte – er wird in den wenigen Worten Keppels entzaubert. Im Kontext der ganzen Folklore, für die Keppel einmal mehr den Stoff liefert, kommt dies einem 'Göttersturz' gleich, den der Initiierte inszeniert, um anzuzeigen, dass er die Initiation überstanden hat. Jetzt erst kann er die banale Wirklichkeit erkennen; die Anstrengung hat sich gelohnt, die Distanzie-

33 The issue wasn't race, it was the trademark you wore. Seven years after Jerry Rubin claimed to have invented the term, yuppies were alive and well and spending lots of money [...], and George Russell, Jr., an anger- and impulse-driven, antisocial, violent sexual deviate inhabited the role of yuppie superbly (Keppel and Birnes 1997, S. 262).

34 Beide biographische Details machen in ihrer unendlichen Wiederholung aus Bundy auch einen 'Teilhaber' an der Folklore, die sich um die US-amerikanische *Civil Religion* rankt.

nung ist geglückt, der Polizist selbst nobilitiert. So, wie sich die Kraft der Opfer auf den Täter überträgt ("All their mental power is transferred to the killer", Keppel and Birnes 1997, S. 218), so hat sich nun die Macht des Killers auf seinen Verfolger übertragen.

Der Polizist Keppel stilisiert die Begegnung mit Bundy als Initiation in die (ganz besondere) Welt der Serienkiller, an deren Ende der Killer so entzaubert ist, dass sich der Polizist seinen Werken zuwenden kann, nicht ohne zunächst den Opfern seine Reverenz zu erweisen: "I believe that death scenes tell stories. It's the only way victims can relate to the investigator what happened to them, who assaulted them" (Keppel and Birnes 1995, S. 127). Doch selbst als Leichen sind die Opfer am Tatort nur insoweit von Bedeutung, als sie auf den abwesenden Täter und auf die Phantasien verweisen, die ihn antreiben.

Am Tatort werden die Zeichen für den *Modus Operandi* und – wichtiger noch – für die *Signature* gesucht, zunächst gewiss ganz im Sinne der Detektive des klassischen Detektivromans (vgl. Simpson 2000), aber doch weit über deren Interesse an der bloßen Tätersuche und einer 'plausiblen' Tatgeschichte hinausgehend: Die klassischen Indizien werden zu Zeichen, die den Menschen, der sie produziert hat, insgesamt repräsentieren sollen. Der *Modus Operandi* wird vom Täter gesteuert, er ist situationsabhängig, er produziert unterschiedliche Tatorte und dokumentiert die 'Lernfortschritte' des weiterhin unbekanntes Täters. In der *Signature* dagegen verwirklicht er sich unbewusst, entäußert sich sein 'Phantasiehandeln' zur Realität. Die Vorstellung, dass sich die Tatortzeichen eins zu eins auf die Täterpersönlichkeit zurechnen ließen, muss zu einer Unterscheidung von Tiefen- und Oberflächenstrukturen führen, zur Unterscheidung von Zufälligkeiten und Wandel an der Oberfläche, von Unveränderlichem in der Tiefe.

Über das *Signature*-Konzept möchte die Vorstellung des *Modus Operandi* von einer polizeilich-kriminalistischen Fahndungsheuristik zur einer 'allgemeinen Theorie des Verbrechermenschen' werden (nicht umsonst im Hinblick auf den Serienkiller, der als 'wesensmäßiger Verbrecher' definiert ist)³⁵, in der die Zufälligkeiten der Tatbegehungen mit dem unver-

35 Es kann nicht überraschen, dass an dieser Stelle die Verbindung zu Lombroso hergestellt wird, hat dieser doch festgestellt, dass auch die einander unähnlichsten Verbrecher bei genauerer Untersuchung gemeinsame Gesichtszüge preisgaben, welche ihre niedrigen Gefühle zeigten und sie letztlich als Angehörige eines einzigen Typus auswiesen: "[...] these are what brands them with a common stamp" (Leps 1992, S. 50 f., Zitat aus Lombroso 1907).

änderlichen verbrecherischen Wesen verknüpft werden. Bei Keppel (und Rule) gibt sich diese Vorstellung in den Anleihen bei der Maschinensprache zu erkennen: Die *Signature* ist fest im Gehirn des Täters 'verdrahtet'. Ungewollt und unbewusst drücken, so Keppel, die Massenmedien diesen Sachverhalt aus, wenn sie (im übrigen häufig der Polizei folgend) dem noch unbekanntem Täter charakterisierende Namen verpassen wie 'Torso Killer', 'Butcher', 'Slasher' oder 'Stalker', die ihn mit seiner *Signature* identifizieren. Im *Naming* werden die Wechselwirkungen zwischen den polizeilichen und den populär-medialen Konzeptionen offenbar.

In Keppels Konzept der Fahndung wird vor allem auf den 'Überschuss' von Zeichen am Tatort geachtet, in denen sich die Persönlichkeit jenseits der Zufälligkeiten der Tatbegehung ausdrücke. Dafür ist die Rede vom 'Overkill' beispielhaft: "the crime plays itself out" in einer Gewaltanwendung, die über das Ziel hinausschießt, so dass ihr spezifischer Zeichenwert zugeschrieben werden kann (Keppel and Birnes 1997, S. 24). 'Overkill' ist dem bewussten Handlungswillen des Täters entzogen, genau deshalb repräsentiert sich darin sein eigentliches verbrecherisches Wesen. Das Opfer selbst erhält in diesem Vorgang auch symbolischen Charakter – es substituiert eine eigentliche Person (in der Regel die Mutter des Täters, S. 89, 105). In diesem Kontext wird männliche Sexualität als Fetisch-Sexualität konzipiert: Sie ist Phantasie-Sexualität, die mediale Darstellungen braucht, um in Gang zu kommen, sie produziert Tatorte und Leichen, die wiederum gespeichert werden – entweder in der Phantasie oder in technischen Speichermedien, um den Kreislauf aufrecht zu erhalten (vgl. S. 37). In diesem Kreislauf entsteht die *Signature*, die den Täter repräsentiert, der sich zwanghaft immer von neuem imitiert und variiert (S. 35-41): "It's not the actual wording of the notes or the writing medium, but his compulsion to leave notes that was the signature" (S. 41). In der *Signature* verwirklicht sich der Täter, sie steht für die Kohärenz der distinkten Vorgänge, in ihr entäußert sich die Phantasie – sie drückt dem aktuellen Werk sozusagen den Stempel auf, jenseits aller Zufälligkeiten und intendierten (ablenkenden) Inszenierungen.³⁶

Die Zerstörung des Opfers wird überhöht: So gewinnt die Vorstellung von Vervollkommen, Verbesserung Sinn, denn im neuen Opfer wird das alte re-inszeniert: "In this process of

36 These were the psychological fingerprints that not only related the cases but showed us the direction the killer was heading along his continuum of violence. (S. 125).

translating sophisticated fantasies into reality, the killer acquired a sense of mastery and control over his victim and himself" (S. 146).

Keppel konzipiert den Killer, den Produzenten von Leichen, Tatorten und *dump sites*, als Urheber von Werken, in denen sich der Kern der Persönlichkeit offenbart. Nicht das Äußere des Serienkillers (sein Aussehen, seine Verhaltensweisen) trägt die Zeichen für die Abweichung, sondern die sorgfältig arrangierten Leichen und die inszenierten Tatorte. Solange der Killer abwesend ist (und dies ist er, solange er Killer ist), fesseln seine Hinterlassenschaften sowie die Orte, an denen er tätig war, den Blick des Polizisten, der hier die Zeichen entdeckt, die den Abwesenden repräsentieren. Der Polizist ordnet diese Zeichen und 'entdeckt' den Typus des 'organisierten' Killers, und wenn er die Zeichen nicht zu ordnen vermag, hat er dessen Gegenteil – den 'desorganisierten'³⁷ Killer. Immer schreibt er die Spuren, die er entdeckt, einer Ent-Äußerung, dem Manifest-Werden von Persönlichkeit und Phantasie im Handeln und seinen Ergebnissen zu. Der *Signature Killer* ist ein Künstler, dessen Werke nur der Polizist (mit seinen Erfahrungen und Initiations-Erlebnisse) als 'Wahrheit' (S. 86) entschlüsseln kann.

2. Literarische Reflexionen: ‚The Killer inside‘ als erzählendes Ich

Das *Signature*-Konzept kann auf den sprechenden Täter nicht verzichten; es benötigt von ihm zur Bestätigung und Fortentwicklung der 'Kunst der Tatortinterpretation' Auskünfte, die weit über gerichtsverwertbare Geständnisse hinausgehen. Das *Signature*-Konzept beruht darauf, dass der Täter sich in der eigenen Rede als Urheber und Interpret konstituiert. Bei Keppel wird der 'Muster-Killer' Bundy zum Medium des Serienkiller-Diskurses; alle Reflexionen dieser Funktion werden durch die Authentizitätssuggestierende Inszenierungen von Annäherung und Distanzierung abgewiesen. Statt dessen werden Textproduktionen in Gang gesetzt, die sich alle auf die ursprüngliche Rede des Killer-Ichs beziehen.

Joyce Carol Oates' Roman *Zombie* (1995, zitiert nach Oates 1996, die deutsche Übersetzung ist erst 2000 erschienen) scheint hochliterarisch und im Sinne ihrer Genrelegitimation die Deutungs- und Authentizitätsansprüche des *True-Crime*-Genres und seines Publikums zu

37 Die Unterscheidung 'organized' / 'disorganized' findet sich in fast allen Traktaten über Serienkiller; sie projiziert Tatortarrangement und –verhalten auf die Persönlichkeit und appliziert dabei die Ordnungsvorstellungen der Beobachter.

bedienen. Oates Text wurde dementsprechend als 'Fall' (oder 'Fallgeschichte') rezipiert, so dass der Protagonist einen Verbrecher-Typus repräsentiert und medizinische, psychologische und bzw. oder strafjuristisch-kriminalitätsgeschichtliche Wissenskomponenten angeschlossen werden konnten. Der Fall Jeffrey Dahmer wurde als 'Vorbild' erkannt, der im Zentrum der 'akribischen Recherchen' der Autorin gestanden habe.³⁸ Das Fazit der Rezeption bildet ab, was schon auf dem Umschlagtext der amerikanischen Taschenbuchausgabe zu lesen ist – "Joyce Carol Oates puts us in the mind of a serial killer": "Was beim Lesen dieses Buches erstarren lässt, ist die Erzählperspektive. Wir sitzen im Kopf des Serienkillers, und wir erkennen, dass keiner seiner Gedanken und Gedankenschritte für sich gesehen absurd ist. Quentin ist das Rumpelstilzchen unserer Zeit. Eine Karikatur des mitleidslosen Egoisten ohne Moral" (M. Winter 2000).

Die Killerkarriere des Ich-Erzählers Quentin P. ist von kurzer Dauer³⁹, doch er bleibt unentdeckt, so dass er die eigene Geschichte erzählen und sich als Abbild Jeffrey Dahmers in den Serienkiller-Diskurs einschreiben kann. Damit eröffnet der Text eine diachrone Perspektive, denn schon Dahmers öffentliche Person führte in die kulturelle Tradition der Herstellung von künstlichen Menschen. Von dieser Perspektive wird auch der Vater Quentins erfasst, der als honorierter und gut honorierter Wissenschaftler an Menschenversuchen beteiligt ist. Die Unterscheidung von Legalität und Illegalität wird fragwürdig und die Bezeichnung Quentins als 'eiskalter Killer' erscheint als arbiträre Zuschreibung, die sich von den Angeboten des Textes

38 *Zombie* wurde in einer *Aspekte*-Sendung des ZDF am 21. Januar 2000 vorgestellt, wobei die Versatzstücke der Authentizitätskonstruktion allesamt zur Anwendung kamen: Während die Autorin zu ihren Recherchen befragt wurde, liefen im Hintergrund Einspielungen mit dem Super-8-Material der *Homevideos* von Dahmers Vater. Dazu hieß es, dass Oates 'literarisch' über das beunruhigende Phänomen des *Serial Killing* informiere, aber insgeheim wurde die Ich-Perspektive des Romans kritisiert: Das 'Rätsel Serienkiller' bleibe auch nach dem Roman offen. Pressematerial zur Sendung: URL <http://www.zdf.de/wissen/aspekte/Archiv/34814/index.html> (13. März 2001). An anderer Stelle verknüpfte die Aspekte-Redaktion ihren Bericht über die Verfilmung von *American Psycho* mit Oates' Roman: URL <http://www.zdf.de/wissen/aspekte/berlinale/35363/index.html> (13. März 2001).

39 Nach einer Missbrauchstat, die ihm Sitzungen bei einem Bewährungshelfer und einem Psychotherapeuten eingebracht haben, beschäftigt sich Quentin P., mit der Herstellung von 'Zombies'. Aus jungen Männern möchte er willenlose Wesen machen, die seinen Vorstellungen von Nähe und sexuellen Kontakten entsprechen.

zur individual-ätiologischen Deutung verführen lässt. Doch Mitteilungen über eine kommunikationsunfähige Familie und über die Touren Quentins in die 'Untergrund'- und Drogen-Viertel der nächsten Großstadt sind als Appelle ans Alltagswissen aufgepfropft, das allemal schon zu wissen glaubt, dass die bürgerliche Gesellschaft kriminelle Individuen hervorbringt, deren innere Leere, Indolenz und Handlungsunfähigkeit so groß ist, dass sie, aufgefüllt mit den Bildern der Medien und einer pervers-hellsichtigen Wahrnehmung ihrer Umgebung, in den Handlungszwang einer destruktiven Aggression umschlägt. Die Lektüre des Romans, die am Authentizitätsversprechen des *True-Crime*-Genres einerseits festhält, die andererseits von den spezifischen Fähigkeiten der Hochliteratur, Einblicke in den *Criminal Mind* zu gewähren, überzeugt bleibt, verpasst seine Pointe. Quentin P. erweist sich als Produkt des Diskurses, in den er sich als Killer-Ich einschreibt und dabei doch ständig nur Abbilder und Verdoppelungen produziert, ob als 'verminderter' Dahmer oder als pseudo-wissenschaftlicher Experimentator. So, wie er in seiner kümmerlichen Existenz im Kellerloch von den Zuwendungen des Vaters und der Großmutter abhängig bleibt, so verarbeitet seine Ich-Konstitution als Erzähler das, was er im Fundus der Diskursgeschichte vorfindet. Eine Lektüre, die in Oates' Roman bloß die Deutung des einzelnen 'Falles' erkennt, übersieht, dass die Einschreibung in den Diskurs die kulturellen Mythen, die er transportiert, verdoppelt. So scheint mir das Lob der akribischen Recherchen auf einem charakteristischen Missverständnis zu beruhen; Oates' Roman reproduziert die Medienkonjunktur und zeigt – intendiert oder nicht – deren Unhintergebarkeit.

Der Alarmismus, der den Serienkiller-Diskurs seit den siebziger Jahren bestimmt, beruht vor allem auf der Vorstellung einer unkontrollierten und unkontrollierbaren Phantasie der Täter, die sich nach außen den Einflüssen der Medien und damit dem Serienkiller-Diskurs öffnet, so dass mit der Pathologie des Killers immer auch eine Pathologie der Gesellschaft verbunden ist, die sich in ihren Medienprodukten ausdrückt (und die erneut die Polizei bestätigt und beschäftigt, vgl. dazu Linder und Ort 1999, S. 44-64 unter dem Stichwort 'Zeichen als Verbrechen'). Dass diese Phantasietätigkeit eines Tages in Handlung umschlagen muss, bildet das Basis-Theorem der kriminalpolitischen, polizeilichen und populären Konzeptionen des Serienkillers. In deren Hintergrund steht wiederum das Vertrauen in die Rede des Täters und die Abbildungs- und Speicherqualitäten der Texte. Genau dies wird kontinuierlich in der 'schönen Literatur' kommentiert und als naiv zurückgewiesen. Eine ganz kurze Gesprächssequenz in Bret Easton Ellis' Roman *American Psycho* (Ellis 1991) ist in diesem Zusammenhang be-

zeichnend, auch weil der Roman sich in die Tradition der Kritik am bildungsbürgerlichen Vertrauen in den 'privilegierten Blick' der Literatur stellt:

Gefragt, womit er sich beschäftige, antwortet Patrick Bateman, Ellis' Ich-Erzähler: "I'm into murders and executions mostly". Von seiner Gesprächspartnerin erhält er zur Antwort: "Well most guys I know who work in mergers and acquisitions don't really like it" (S. 206). Angesichts dessen, was der Leser über Patrick Bateman weiß oder zu wissen glaubt, erscheint der Hörfehler grotesk; doch er ist nicht bloß phonologisch plausibel: Das Gespräch findet in einem Kreis von *Brokers* statt, die Firmenaufkäufe als 'feindliche Übernahmen' mit dem Ziel des 'Ausschlachtens' und 'Verwertens' inszenieren. Eigentum und Produktion, Produktionsmittel und Produzenten verlieren ihren Wirklichkeitsstatus, wenn sie allein zur Veränderung von Börsenkursen hin- und hergeschoben werden: Virtualität und Realität vertauschen sozusagen ihre Bedeutungen. Die Vorstellungen über die 'Kannibalisierung' von Firmen gehören wie der Serienkiller zum Deutungsfundus der populären Kultur – und, wie man an Oliver Stones Film *Wall Street* (1986) und Tom Wolfes Roman *The Bonfire of the Vanities* (1987) gleichermaßen sehen kann, dienen auch sie den symbolischen Vergegenwärtigungen guter und schlechter Ordnungen. 'Murder' und 'Merger' klingen (im amerikanischen Englisch) nicht nur ähnlich, sie sind in einem bestimmten 'Sprachspiel' Synonyme. Der Schluss, dass Patrick Batemans Gesprächspartnerin einem Hörfehler aufsitzt, ist also keineswegs zwingend; man kann ihr im Gegenteil auch unterstellen, dass sie mit der Sprechweise der *Brokers* vertraut ist (die, wie die Sprache des Mordens, nichts anderes wäre als eine populäre Sprechweise mit eigenen Stereotypen). Ihre Antwort ließe dann erkennen, dass sie in der zynischen Sprache moralische Vorstellungen und Reflexionen auf das eigene Handeln des *Brokers* erkennt und die Kritik von Stone und Wolfe sozusagen angekommen ist.

Auch Patrick Bateman ist ein Ich-Erzähler ohne eine Sprache, in der sich ein Ich konstituieren könnte. Seine Erzählung kann über weite Strecken in zwei 'Sprachspiele' integriert werden, in ein ökonomisches und in das der multiplen Tötung. Und genau darin scheint mir die beunruhigende Qualität des Romans zu liegen. Ich schlage keineswegs seine 'allegorische' Lektüre vor (die durchgängig die Welt der *Broker* und *Banker*, die Gesellschaft der *Yuppies* hinter der Sprache des Serienkiller-Diskurses entdecken möchte), sie wäre wohl möglich, aber genauso 'falsch' wie die 'realistische' Lesart, die lediglich die 'eiskalten' Ent-Äußerungen des Killer-Ichs zur Kenntnis nimmt. Patrick Bateman konstruiert ein Killer-Ich aus den Versatzstücken des Serienkiller-Diskurses (die er aus Talkshows und von Videos bezieht), daneben steht ihm nur ein restringierter Code von Markennamen, *Wellness*formeln und Beklei-

dungsregeln zur Verfügung: Nichts von alledem kann es ihm ermöglichen, 'authentisch' über sich selbst zu reden. Hier spricht kein junger Erfolgreicher;⁴⁰ Bateman findet keine Gelegenheit, aus den sprachlichen und sozialen Abhängigkeiten herauszutreten, um sie zu reflektieren.

Wo es für den 'realen' (Serien-)Killer wenigstens den Ausweg der Festnahme geben kann (die er angeblich ersehnt und die ihm die Möglichkeit gibt, über sich selbst zu sprechen und als Killer-Ich in Erscheinung zu treten), ist für den Phantasiemörder der Ausgang aus der Medien- und Phantasiewelt der Mörder und Morde versperrt, er bleibt – wie Bundy: durch das Reden – dem Serienkiller-Diskurs verhaftet, der dauerhafte Präsenz garantiert:⁴¹ "THIS IS NOT AN EXIT" lauten die letzten Worte des Romans (S. 399, Grossbuchst. i. O.), die sich ganz unmittelbar auf die Phantasietätigkeit des Umbringens-Wollens, auf eine Aggression beziehen lassen, die, eben weil sie sich nicht in Aktion entlädt, ohne Ende ist (anders: Winnberg 1999). Die Phantasie ist gefährlich, weil sie zum Suchtmittel wird und zur Ent-Äußerung, zum Han-

40 So aber im Ergebnis Simpson 2000 und Büsser 2000. Bateman redet zwar gelegentlich über *Accounts*, Kontakte und Konkurrenten, aber man sieht ihn niemals bei der Arbeit. Sein luxuriöses Büro und seine hingebungsvolle Assistentin sind – wie seine Sprache – Teil einer parasitären Existenz. Die Ich-Erzählung führt aus dieser 'Realität der Abhängigkeit' nicht heraus; das erzählende Ich entzieht sich nirgends dem Fluss der Ereignisse, der Gespräche und der Medienangebote – und bringt so die vollständige Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Ich und Umwelt zum Ausdruck (vgl. Seltzer 1998, S. 188). Wie das Büro nur als Simulation einer Arbeitswelt zu verstehen ist, so erweist sich die ganze erzählte Welt der Marken, Medien und Morde als Abbildung einer Welt der Fiktionen und Simulakren. In dieser Welt richten sich Batemans Aggressionen gegen alle diejenigen, die er als Abhängige wahrnehmen muss; lediglich ein Mal wird ein männlicher Konkurrent (S. 214-221) zur Zielscheibe – und genau in diesem Fall häufen sich die Zeichen dafür, dass sich die Handlung lediglich in der Phantasie des Erzählers abspielt und dass sie kein 'reales Korrelat' in der (natürlich fiktionalen) Wirklichkeit des Romans hat. In dieser Welt, die zwischen Medienabbildung und 'Realität' keinen Unterschied kennt (und die Killer-Realität damit auflöst), kann Bateman in der Tat "unerkannt und unbestraft weiterleben und – morden" (Büsser 2000, S. 99): und er taucht als Randfigur Ellis' Roman *Glamorama* (1998) wieder auf, als schrulliger Typ mit merkwürdig braunen Flecken auf den Ärmeln seines teuren Anzugs..

41 Die 'Unsterblichkeit' des Phantasie-Killers gewinnt märchenhafte Züge in der (film-orientierten) Inszenierung von Polizeiverfolgungen. Dabei scheint Bateman einmal in der Gefahr, 'erwischt' zu werden; hier findet auch ein Bruch der Erzählperspektive statt, aus der Perspektive eines anonymen Erzählers wird gezeigt, wie "Patrick" von der Polizei verfolgt wird und ihr – unter Hinterlassung einiger Leichen, zerstörter Autos und Fassaden – in sein Büro entkommen kann: Ellis 1991, S. 347-352; bezeichnenderweise ist dieses Kapitel mit "Chase, Manhattan" überschrieben.

deln drängt: Dies ist das Credo der gängigen Serienkiller-Konzeptionen von Polizisten und Pop-Psychologen. Phantasie garantiert aber, so ließe sich mit Ellis' Roman sagen, die Fortexistenz der Serienkiller als *Commodity* der Diskurse. Problematisch ist dieser Aspekt lediglich für eine Kritik, die – ganz traditionell – vom Roman bzw. seiner obersten Erzählinstanz ein moralisches Urteil über den Protagonisten und seine Welt erwartet. Ellis' Bateman macht das Spielerische, Uernste und gleichzeitig das Unendliche an der Serienkiller-Diskussion sichtbar – und er könnte mit dieser Erkenntnis die Serie der Serienkiller-Texte beenden, weil er die Langeweile des Ewig-Gleichen zum Ausdruck bringt (zusammenfassend Simpson 2000, S. 147-151). 'Inside the mind of Patrick Bateman' sind nur Abbilder dessen, was er außerhalb vorfindet.⁴²

Für das Konstruktionskonzept des sich selbst darstellenden Gewalttäters und Mehrfachmörders hat Jim Thompsons Roman *The Killer Inside Me* (1952, zitiert nach Thompson 1991) Vorbildfunktion als Experiment einer Ich-Erzählung, die das 'wahre Ich' des Killers enthüllen soll, das hinter seiner 'öffentlichen' Erscheinung steckt. Thompsons Täter-Ich weiß von sich selbst nur zu sagen, was alle sagen und damit schon vorher wissen können und ermöglicht im Scheitern die Reflexion des literarischen Anspruchs. Lou Ford ist so wenig wie Patrick Bateman ein 'Serienkiller' im Sinne der späteren Lehrbücher des FBI. Zwar erlebt er seine Gewaltausbrüche lustvoll, doch erschöpft sich ihr Zweck darin nicht; er ist insofern kein 'untermotivierter' Killer. Ford möchte seine Rolle als beliebter *Deputy* der texanischen Kleinstadt "Central City" retten, die durch seine Beziehung zu einer Prostituierten gefährdet erscheint, der er sich, Rollengrenzen überschreitend, als Polizist und Freier genähert hatte. Ford

42 An dieser Stelle wäre ergänzend auf Dennis Coopers Roman *Frisk* (1991) einzugehen, der auf seine Weise Phantasiebildungen und ihre Verknüpfung mit der Kriminalisierung repräsentiert und reflektiert. Der Text thematisiert vor allem das Medium Photographie (das Medium der Repräsentation von Körpern, damit der Gewalt, der Pornographie und der Polizei, vgl. Regener 1999). Die Stricher-Protagonisten des Textes, allen voran der Ich-Erzähler, erfahren sich zunächst als Objekte einer Kultur der Sexualität und der Gewalt, die ihre Körper ge- und verbraucht. Sie werden zu Artefakten gemacht und vereinnahmt (vgl. Seltzer 1998, S. 186 f.), sie werden begehrt, dürfen aber selbst kein Begehren zeigen. Der Text, der das Ausagieren von Gewaltphantasien zum Inhalt hat, erweist sich als Ausdruck von Autonomie-Gewinn: Der Ich-Erzähler setzt sich als Autor, als Produzent, als Ich mit Begehren, als Gewaltpornograph, nicht als Gegenstand fremder Phantasien. Die Kultur der 'schönen Körper' erweist sich als eine Kultur, der die Opfer nur in eine neue Kultur des Hässlichen, Blutigen und Zerstörten entkommen.

gilt als zuverlässig, einsatzfreudig, gleichzeitig als nicht sehr intelligent; doch er weiß, dass er seine Gesprächspartner immer wieder mit den banalen Alltagsweisheiten irritiert, die er absondert. Der Leser muss schnell zur Kenntnis nehmen, dass dieser Polizist als die öffentliche Person des Lou Ford eine Kunstfigur ist, eine Rollenkonstruktion der Normalität, hinter dem sich der 'eigentliche' Lou Ford versteckt und gleichsam als Strippenzieher der öffentlichen Figur agiert. Dieser 'eigentliche' Lou Ford denkt strategisch, er reflektiert das Rollenspiel und verachtet hochmütig die Alltagsrealität. Er ist es, der die Werke von Autoren wie Kraepelin, Krafft-Ebing und Freud in der Originalsprache liest und versteht, ohne Deutsch zu können.⁴³ Als Polizist muss der Ich-Erzähler verheimlichen, was er seiner Erzählung anvertrauen kann: sein Text scheint zum Geständnis zu werden, in dem nicht nur die Taten (die am Ende ohnehin von der Polizei aufgeklärt werden), sondern auch ihr Ursprung in der Lebensgeschichte offengelegt werden können. Doch das Erzähler-Ich produziert, wo es sich selbst darstellt, Lügen, Märchen, Fiktionen, Kunst. Der 'Authentizitätsanspruch' verflüchtigt sich im 'Kunstmärchen'.⁴⁴ Die üblichen Deutungsverhältnisse kehren sich um: Wo das Ich sich als Kunstfigur präsentiert, als Schauspieler-Polizist und Selbstdarsteller, da wird eine Wirklichkeit beschrieben, in der das Rollenspiel alltägliche Pflicht ist. Wo es dagegen den 'Killer inside' darzustellen sucht und Erklärungen und Deutungen für die Abweichung anbietet, reproduziert es die Alltagsstereotypen; und wo die sexual- und kriminalpsychologischen Kirchenväter herbeizitiert werden, wird nicht 'Aufklärung' sondern zusätzliche Verrätselung erreicht.

Die Romane von Ellis und Thompson reflektieren exemplarisch den Geständniszwang der *True-Crime*-Literatur; sie unterlaufen das Bedürfnis nach 'Authentizität' und Einblick in das 'Innere des Täters'. Damit gerät das individual-ätiologische Darstellungskonzept (dessen Paradigma für die 'schöne Literatur' seit langem Dostojewskijs Roman *Schuld und Sühne* ist), an seine Grenzen; der 'Blick in den Kopf des Killers' erweist sich immer wieder als Projektion. Dies ist keineswegs überraschend, denn wie kaum eine andere Verbrecherfigur ist der Serien- und Mehrfachkiller in all seinen Facetten Medienprodukt. Er hat keine 'individuellen Züge', keine 'Originalität', er ist immer eingespannt in die synchronen und diachronen Abbildungs-

43 All the answers were here, out in the open where you could look at them. And no one was terrified or horrified. I came out of the place I was hiding in – that I always had to hide in – and began to breathe (S. 27).

44 And the room exploded with shots and yells, and I seemed to explode with it [...]. And they all lived happily ever after, I guess, and I guess – that's – all (S. 244).

verhältnisse, die mit jedem Wort, das über ihn oder von ihm gesagt wird, aufgerufen werden. Der Serienkiller-Diskurs stellt Deutungsmuster bereit, die in der amerikanischen Gesellschaft kohärenz- und ordnungsstiftend wirken. Diese Funktion der Serienkiller-Figur wird in Steven Wrights Roman *going native* (1994, zitiert nach Wright 1996, vgl. dazu Griem 1997) thematisiert und postuliert. Wrights Killer bleibt nahezu gesichtslos, er bewegt sich von Nordosten nach Südwesten quer durch das Land⁴⁵ und berührt dabei die unterschiedlichsten Milieus und deren Repräsentanten, ohne deren 'Opfereigenschaften' explizit zum Thema zu machen. Auf Täter- oder Opfer-Psychologie wird völlig verzichtet, an ihre Stelle treten die zahlreichen Hinweise auf die einschlägigen Produkte der Unterhaltungs-, vor allem der Filmindustrie.⁴⁶ Die Populärkultur genügt sich selbst (vgl. Seltzer 1996).

3. Neue Fahnder: Zur Konzeption und Reflexion des *Profiling*

Die Rekonstruktion der populären Vermittlung von *Profiling* kommt an Robert K. Ressler⁴⁷ nicht vorbei.⁴⁸ Er gilt als sein 'Erfinder', keine Dokumentation über die neue Fahndungsmethode verzichtet darauf, ihn als Ahnherrn einer Initiierungsreihe zu nennen. Die folgende

45 Vgl. Ted Bundys Reise vom Staat Washington im Nordwesten nach Florida im Südosten der USA.

46 Vgl. M.A. Henrys Rezension (URL http://www.netonwheels.dcccd.edu/annex/COMM_/english/mah8420/GoingNative.htm (17. Februar 2001): "references include Friday the 13th, Psycho, Jaws, At Close Range, Cannibal Holocaust, and the Fritz Lang classic of murder and mayhem, M. The films cited are aspects of popular culture, emblems of psychic terror, and representative—at least in Wright's novel—of the state of American society".

47 Zu Ressler vgl. Linder und Ort 1999, S. 46-59. Internet URL: <http://www.robertkressler.com/> (30. Mai 2001). Am 26. Mai 2001 brachte Spiegel-TV eine Dokumentation zu Ressler und Dahmer, die auf URL <http://www.spiegel.de/sptv/special/0,1518,135148,00.html> (1. Juni 2001) dokumentiert ist.

48 Die unterschiedlichen Positionen zum *Profiling* sind weniger wissenschaftlich als vielmehr ökonomisch motivierte Konkurrenzen um den Marktzugang – um den Buch-, den Ausbildungs- und Beratungsmarkt (für das als Kunden Polizei, Staatsanwaltschaften und Verteidiger genauso in Frage kommen wie Film- und Fernsehproduktionen); vgl. u. a. Godwin 2000, Petherick 1999, Godwin 1999, Turvey 1997, Jackson and Bekerian 1997, Korem 1997, Rossmo 1995, Holmes 1990; für eine Internet-gestützte private Consulting- und Ausbildungsagentur vgl. "Knowledge Solutions" von Brent Turvey und Partner, URL <http://www.corpus-delicti.com> (30. Mai 2001).

Pressemeldung des WDR zur Sendung "B. trifft – Thomas Müller" vom 27. April 2001 ist charakteristisch, und zwar auch da, wo das Lehrer-Schüler-Verhältnis hervorgehoben wird:

Zehn Jahre lang arbeitete Thomas Müller als Streifenpolizist. Als er zur Weihnachtszeit alarmiert wurde, weil in einer Familie wieder mal der Vater seine Kinder unter dem Tannenbaum verprügelte, weckte dies seine Neugier. Er wollte mehr über die Gründe menschlicher Gewalt wissen und begann mit dem Studium der Psychologie. Robert K. Ressler, der zwanzig Jahre lang die FBI-Spezialabteilung zur Aufklärung von Serienmorden und Sexualstraftaten leitete, führte ihn später in das "Profiling" ein.⁴⁹

Der 'Verbrechensanalytiker' Müller wurde zu seiner Karriere, seinen Fällen, seinen Erfolgen und seinen Zielen befragt; der zweite Teil der Sendung dokumentierte ein Gespräch zwischen Böttinger, Müller und Michael Osterheider, dem Leiter des Zentrums für Forensische Psychiatrie in Lippstadt-Eickelborn. Für die Moderatorin Bettina Böttinger stand fest, dass 'das Böse' immer öfter in Erscheinung trete und nach neuen Formen der 'Bekämpfung' verlange – so habe sich das *Profiling* seit den neunziger Jahren auch in Mitteleuropa durchgesetzt.⁵⁰

Robert Resslers Buch *Whoever Fights Monsters. My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI* (Ressler and Shachtman 1992) hat ein Nietzsche-Zitat im Titel⁵¹, das inzwischen ei-

49 Zitiert nach URL <http://www.b-trifft.de/gaeste/mmueller.html> (12. Mai 2001).

50 Das Gespräch wurde durch eine MAZ-Einspielung unterbrochen und dramatisch aufgeladen, die *Profiler* und *Profiling* in einem 'Bilder- und Bildungs-panorama' inszenierte: Man sah Müller beim FBI, bei Vorträgen, mit Kollegen, zumal mit Ressler. Das 'Böse' war stets präsent in Photos, die schrecklich zugerichtete Leichen zeigen.

51 Die genaue Fundstelle soll einmal markiert werden: Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft* (1886), "Viertes Hauptstück: Sprüche und Zwischenspiele", Nr. 146; die Fortsetzung wird von Ressler ebenfalls (übersetzt) zitiert: "Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein". Da auch *Tatort*-Folgen partizipieren ("Der Satz von Friedrich Nietzsche ist das Lieblingszitat von Dr. Maria Bubek, und sie muss es wissen: Als gerichtsmedizinische Psychiaterin, Fachfrau für Forensik, hat sie es tagtäglich mit ungeheuerlichen Verbrechen zu tun" (Zu *Blick in den Abgrund*, R: Jürgen Brauer, SFB/ARD 1998), s. URL <http://www.eschwege.de/freiburg/tat381in.htm> (29. Mai 2001)), erscheint ein kurzer Satz von Susan Sontag als indirekt-ironische Kommentierung: "Any pit is an abyss if properly labeled" (Susan Sontag: *The Volcano Lover. A Romance* (1992, Part 1, Chapt. 7).

ner der effizientesten Such-Strings für Serienkiller-Sites im Internet ist. Inwieweit der Text tatsächlich an Nietzsches Vorstellungen vom Verbrechen anknüpft (vgl. z. B. Stingelin 1999), muss offen bleiben. Doch unabhängig davon verweist das Zitat auf die traditionsreiche Selbststilisierung des Kriminalitätsforschers, der eine *Terra Incognita* betritt und dort – stellvertretend für eine Gemeinschaft – Gefahren überstehen muss. Der Titel der deutschen Übersetzung spricht ganz andere Bildungserlebnisse an und ist nicht weniger erhellend: *Ich jagte Hannibal Lecter. Die Geschichte des Agenten, der 20 Jahre lang Serienmörder zur Strecke brachte* (Ressler und Shachtman 1993). Auf Thomas Harris' *Profiler*-Figuren wird noch einzugehen sein; sein Killer Hannibal Lecter ist jedenfalls so schnell zum 'Markenzeichen' für Serienkiller geworden, dass auf die fiktionale Biographie bei der Titelfindung für den populären Markt keine Rücksicht genommen werden muss.⁵²

John Douglas⁵³ ist der zweite Polizist neben Ressler, der auf dem populären Markt das FBI vertritt und den Eindruck erweckt, als wäre die US-amerikanische Bundespolizei bei allen Serienkillerfahndungen vertreten. Sein gemeinsam mit Mark Olshaker⁵⁴ verfasstes Buch *Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit* (1995, zitiert nach Douglas and Olshaker 1996) ist als 'Spiegel-Buch' unter dem Titel *Die Seele des Mörders* (1996, zitiert nach Douglas und Olshaker 1998) erschienen und nimmt das Copyright für die Unterscheidung von *Modus Operandi* und *Signature* (hier: "Handschrift") für sich in Anspruch. Bei Douglas findet sich nicht nur die Definition des *Profiling* als 'Lektüre des Tatorts' (Douglas und Olshaker 1998, S. 294-300), sondern auch eine prinzipielle Selbsteinschätzung des Verbrechensbekämpfers der neuen Art:

52 In *Red Dragon* (1981, zitiert nach Harris 1998) sitzt Lecter in einer Hochsicherheitszelle, aus der er in *The Silence of the Lambs* (1988, zitiert nach Harris 1998) ausbrechen kann; noch am Ende von *Hannibal* (1999, zitiert nach Harris 2000) erfreut er sich einer komfortablen Freiheit und repräsentiert allenfalls das vergebliche Jagen der Polizei. – Vgl. im Übrigen Harbort 2001 für die anhaltende Neigung, mit Hannibal Lecter Interessen- und Käufersegmente zu definieren.

53 Zum biographischen Hintergrund s. URL <http://www.apbnews.com/crimesolvers/douglas/bio.html> (30. Mai 2001).

54 In der Regel werden die Bücher der Polizisten im Team verfasst, der professionelle Autor steht in der Titelei an zweiter Stelle: das 'Ich' des Polizisten ist jeweils textinterne 'Erzähl-Instanz' und eher Fiktionalitäts- als Authentizitätssignal, auch das lehrt Moss 2000, s. dazu oben.

Oft genug habe ich meinen Leuten gesagt, wir sollten uns wie einsame Cowboys verhalten, die in die Stadt geritten kommen, der Gerechtigkeit auf die Sprünge helfen und dann in aller Stille weiterreiten. Dann würde es heißen: / *Wer waren diese maskierten Männer? Sie haben uns eine Silberkugel dagelassen. / Die? Ach, die waren aus Quantico.* (S. 328, kursiv i. O.).

Wer den Serienkiller im Bereich einer *New Frontier* als ultimative Herausforderung der Polizei positioniert, kann mit den gängigen 'Kriminalwissenschaften' nur noch wenig anfangen, zumal die Universitätspsychologie wird als weltfremd verworfen zugunsten einer spezifisch-innovatorischen FBI-Psychologie (S. 117 f.). Die Darstellung ihrer Entwicklung basiert wieder auf dem Schema Annäherung und Distanzierung; die Aussage von verurteilten Mördern wird benötigt, doch als Ergebnis steht die diskursive Abwertung (*Loner* und *Loser* aus der Unterschicht) schnell fest (vgl. Douglas and Olshaker 2000, S. 29). Schließlich wird zur Selbststilisierung des *Profilers* auf exemplarische Weise die Kunst bemüht, indem William Shakespeare gleichsam als 'Urvater' des *Profiling* identifiziert wird (Douglas and Olshaker 2000, S. 370-375). Zwei Vertreter der fortgeschrittenen Populär-Kultur stimmen darin überein, nämlich John Douglas und Patrick Stewart, der zwar als Kapitän der USS *Enterprise* berühmt ist, doch bei Douglas als Darsteller einer *Othello*-Produktion vorgestellt wird. Shakespeare sei ein erstaunlich moderner *Profiler* gewesen, zeige er doch den durch Rasse und Herkunft bestimmten Außenseiter. *Profiling* ist demnach die Kunst des *Re-Enactments* als Vergegenwärtigung einer vergangenen Tat und ihrer Vertextung, also Überführung in symbolische Repräsentation. Wenn der Profiler sagt: "*Will man den Künstler verstehen, muß man sich sein Werk ansehen*" (Douglas and Olshaker 1998, S. 135, Kursiv. i. O.), dann definiert er sich als 'Interpret', als den Inhaber einer 'nachschaaffenden', nicht einer 'originalen' Phantasie, die es ihm ermöglicht, sich in den ursprünglichen Urheber hineinzudenken, seine Intentionen empathisch zu rekonstruieren. In der impliziten Betonung von Empathie liegt eine Schutzlogik: Durch sie unterscheidet sich der *Profiler* vom psychopathischen Killer, dem die Fähigkeit zur Empathie stets abgesprochen wird. Dann macht am Ende auch der Tatort Sinn, der den Täter ausdrückt und die Einfühlung gleichsam als Partitur in Gang setzt:

"Etwas in der Psyche des Kriminellen – untrennbar mit seinem Verstand verbunden – zwingt ihn, Dinge auf eine bestimmte Art und Weise zu tun. Später, als ich begann, der Gedankenwelt und den Motivationen von Serienmördern nachzuforschen, als ich begann, Tatorte auf Verhaltensmuster hin zu analysieren, suchte ich stets nach einem oder mehreren Elementen, die dieses Verbrechen heraushoben, *die repräsentierten, was er war.*" (S. 78 f., Kursiv. i. O.).

Polizisten wie Ressler, Douglas und Keppel definieren den Serienkiller als den Risikomen-schen schlechthin. Ihm wird, nicht zuletzt in den zahlreichen Fallgeschichten ihrer Bücher, ein Gefährlichkeitspotential verliehen, das jedes Maß verliert. Serienkiller repräsentieren die Psychopathen-Population, die ihrerseits die Fehlentwicklungen der Gesellschaft gleichzeitig anzeigen und in Gang halten (vgl. dazu ausführlich Hare 1999). Deshalb wird es Aufgabe der Gesellschaft, die Polizei als Institution zu stärken, um sie auf allen Ebenen ('repressiv', 'prä-ventiv' und 'proaktiv') wirksam werden zu lassen. So ist auch der Ruf nach 'Interdisziplinari-tät' zu verstehen: Psychologie, Soziologie, Medizin usw. werden (wieder) als Hilfswissen-schaften definiert, die sich dem polizeilichen Diskurs ein- und unterordnen.⁵⁵

Über die 'eigentliche' Arbeit der Elite-Polizisten ist in den Selbstdarstellungen wenig zu er-fahren. Man kann den Eindruck gewinnen, dass hier Leerstellen bleiben, die vom Publikum mit den Bildern aus den fiktionalen Darstellungen der Romanproduktion und nicht zuletzt der allenthalben üppig ins Kraut schießenden Film- und Fernsehproduktionen gefüllt werden sol-len. Dies ermöglicht freilich auch die Reflexion des gängigen Polizeibildes; deshalb soll hier ein Exkurs zu den Darstellungen von Fahndung und *Profiling* in der 'schönen Literatur' fol-gen.

Michael Connellys⁵⁶ Roman *The Poet* (1996, zitiert nach Connelly 1997) erscheint zunächst als Kritik an der medialen Verarbeitung von Kriminalität. Zwischen den ersten ("Death is my beat. I make a living from it. I forge my professional reputation on it", S. 1) und den letzten Sätzen ("Death is my beat. I have made my living from it and forged a professional reputation on it. I have profited by it", S. 501) entfaltet sich die Geschichte einer Serienkiller-Fahndung, die von der spezialisierten *Profiler*-Einheit des FBI durchgeführt und von einem Zeitungs-Reporter, dem Ich-Erzähler, aktiv begleitet wird.⁵⁷ Die vielfach verschachtelte

55 Kaum ein neuerer deutscher Polizeifilm kommt ohne den Psychologen, die Psychologin oder Psychiate-rin aus, der oder die das Fahndungsteam vervollständigt, aber der 'eigentlichen' Arbeit der Fahnder im Wege steht und so die Unterordnung des psychologischen (medizinischen) Diskurses unter den polizeilichen repräsen-tiert.

56 Zu Connelly s. URL <http://www.michaelconnelly.com/> (29. January 2001).

57 Die Ich-Perspektive wird an den Stellen durchbrochen, an denen innere Vorgänge beim pädophilen Mörder geschildert werden (der im übrigen 'Gladden' heißt). Auch dieser Text dementiert allein schon durch die

Plotkonstruktion (mit zwei Serienkillern, die aufeinander bezogen arbeiten)⁵⁸ weist Connellys Roman als Teil einer Entwicklung des Genres aus, das vom 'Serienkiller-Roman' immer kompliziertere Konstruktionen verlangt, um noch interessant zu sein. Der Serienkiller-Roman positioniert sich so als Teil einer Serie – aus der Sicht des Romans: als einer Medienserie von Medienprofis, die sich als Ordnungskräfte darstellen. Beide Ordnungsmächte – die Bundespolizei und die Massenmedien – werden beim Versuch gezeigt, von der selbsterzeugten Panik zu profitieren. Am Ende hat der Ich-Erzähler zwar den Sprung vom Polizeireporter zum *True-Crime*-Autor mit Angeboten von Verlagen, Agenten und Filmproduzenten gemacht, muss aber zugeben, dass er damit den Tod seines Bruders ausgebeutet hat. Das Polizeiteam muss es dagegen verkraften, dass der eigene Chef als Serienkiller tätig war. Schon der Titel des Romans ist auffallend überdeterminiert: "The Poet" verweist einerseits auf den Killer, der den Serienzusammenhang seiner Taten dadurch herstellt, dass er bei seinen Leichen jeweils Zitate aus den Werken E. A. Poes hinterlässt: Während John Douglas *Profiler* für die Statur noch Shakespeare bemüht, irritiert Connellys Mörder seine Verfolger mit dem Erfinder der *Tales of Ratiocination*. Allenthalben sind Poeten am Werk: Der Ich-Erzähler und sein Gegenspieler, der Killer-Polizist, dem es lange Zeit gelingt, eine konkurrierende, im Textzusammenhang 'fiktive' Version des Serien-'Textes' zu behaupten. Aber auch die Fahndungsgruppe stellt Abbildungstexte her: Sie produziert ein Fahndungsprofil, das auf Interviews mit inhaftierten Mördern und Vergewaltigern zurückgeht und exemplarisch fehlerhaft ist; die Tätersuche scheitert, weil das gängig-misogyne Profil den pädophilen Killer als weißen Mann bezeichnet, der unbewältigte Aggressionen gegen die als dominant erfahrene Mutter und den abwesenden Vater ausagiere und sich dafür Kind-Frauen aussuche (S. 42 f.). 'Tatsächlich' kann dieser Täter Missbrauchserfahrungen mit Männern (Polizisten) nicht verarbeiten, während der mörderische Polizist seinen dominanten Vater im Amt beerbt hat: So wird gleichsam

erzählerische Organisation den Authentizitätsanspruch: Man erfährt nichts über die 'Wirklichkeit' von Serienkillern, sondern über die Konstruktion von Texten.

58 Der eine ist ein pädophiler Photograph, der seine Opfer vor der eigenen Entwicklung vom Mißbrauchten zum Mißbraucher retten will, während er mit den Slasher-Photos, die seine Taten speichern und vervielfältigen, Geschäfte im Internet macht, der andere der Chef-Profiler, der sich an die erste Serie gleichsam anhängt und diejenigen Polizisten ermordet, die an der Aufklärung der Einzeltaten der ersten Serie scheitern: Die Taten und die Zeichen vervielfältigen sich verwirrend, so dass Ordnung nur noch im Abbruch vorstellbar wird.

der 'Vater des Serienkiller-Profilings' zum Vater eines Serienkillers – der engagierte Polizist bringt einmal mehr das Verbrechen erst hervor.

An den Tatorten, die der Polizistenmörder produziert, sind die hinterlassenen Poe-Texte wichtigste Zeichen, die aber nicht unmittelbar auf den Täter verweisen, sondern, als literarische Texte, erst gelesen und interpretiert werden müssen, um zwischen den Taten den Serienzusammenhang herzustellen. Die Fahnder werden im eigentlichen Sinne zu Lesern, zu Kunstinterpreten; der Sonderfall beleuchtet den 'Alltag' der Tatort-Interpretation. Die 'schöne Literatur' signifiziert im Polizei-Verständnis unmittelbar die Emotionen des Autors – so wie die Tatortzeichen das Phantasieleben des Täters repräsentieren sollen. Da sie erst als Texte verstanden werden müssen, wird Dekodierung als Problem formulierbar und das 'intentionalistische' Verständnis von Kunst erweist sich für die Fahndung als Falle (S. 164 f., S. 215), Misserfolg schmälert freilich das Selbstbewusstsein der Polizisten nicht. Connellys Roman spannt die Ordnungsinstanzen – Polizei und populäre Medien – zusammen und macht sie zu Geschichten-Produzenten, denen nur noch Inszenierungen von Ordnung gelingen, und auch das noch um den Preis der Selbstbeschädigung und der moralischen Delegitimierung.⁵⁹

"Behavioral Science, the FBI section that deals with serial murder, is on the bottom floor of the Academy building at Quantico, half-buried in the earth" (Harris 1989, zitiert nach Harris 1998a, S. 1): Vor allem John Douglas verweist immer wieder mit Stolz darauf, dass Thomas Harris für seine Romane und Jonathan Demme für seine Verfilmung von *The Silence of the Lambs* Beratung bei der *Behavioral Science Unit* des FBI gesucht und gefunden hätten. Umgekehrt: Wo immer von *Profiling* und Serienkiller-Fahndung die Rede ist, wird auch auf die fiktiven Charaktere Will Graham und Clarice Starling verwiesen, Hannibal Lecter gilt im populären Diskurs ohnehin als der prototypische Serienkiller, die Fragwürdigkeit dieser Les-

59 Die riesigen Apparate der Ordnungsinstanzen 'Polizei' und 'Presse' erweisen sich als Spiele der Erwachsenen, die in der 'Realität draußen' zerstörerische Wirkungen entfalten und keinen Beitrag zur Ordnungserhaltung leisten. – In Gardner McKays Roman *Toyer* (1998, zitiert nach McKay 1999) werden die Strafverfolgungsbehörden endgültig marginalisiert durch einen Serienkiller, der sich nicht mehr die Mühe macht, Leichen zu produzieren: Er nimmt der Polizei die Möglichkeit, Fahndungsgeschichten zu produzieren, in denen sie zu zentralen Ordnungsmacht wird, vgl. ausführlicher Linder 2001.

art scheint ihrer Haltbarkeit nichts anhaben zu können.⁶⁰ Thomas Harris hat seine Killer und seine *Profiler* als ironische kunst- und literaturgeschichtliche Agglomerationen angelegt, als 'Kannibalisierungen der Kunstgeschichte'. Auf diese Weise setzt Harris der Selbststilisierung der *Profiler* ein Licht auf: Während diese sich unaufhörlich im Raum bewegen, um die Hinterlassenschaften einzelner Serienmörder zu verorten und aus ihnen Profile, Akten und Geschichten zu produzieren, wäre Harris' idealer Fahnder in der Tat derjenige, der sich bewusst in der Zeit, in der Geschichte (ihren Texten und Artefakten) zu bewegen vermöchte. Nur so würde Francis Dolarhyde, der Künstler-Mörder aus *Red Dragon* (1981, zitiert nach Harris 1998b) zum plastischen Fahndungsziel: Als Angestellter eines Labors für Filmentwicklung strebt er die eigene Transformation zum 'Gesamtkunstwerk' an, William Blakes Aquarell *The Great Red Dragon Clothed with the Sun* (um 1805) ist stets vor seinen Augen. Vor seinem endgültigen Scheitern verschlingt er das Originalblatt, er wird zum veritablen Kannibalen der Kunst, er zerstört den Signifikanten, macht die ursprüngliche Signifikation unmöglich; Zeichen und Zeichenträger verschmelzen und mit ihnen die historische Distanz zwischen Werk und Rezipienten. Er stellt die faktische Identität zwischen Vorbild und Abbild her, die Differenz (die nach wie vor besteht) wird unsichtbar, dadurch wird der Verweisungszusammenhang zerstört, über den Signifikationsprozess ist nur mehr mittelbar zu sprechen und Dolarhyde macht sich zum unmittelbaren Repräsentanten der Apokalypse.⁶¹ Harris' Serienkil-

60 Vgl. Blank 1994 und Simpson 2000, S. 70-112, in dem Kapitel "The Psycho Profilers and the Influence of Thomas Harris": "The FBI profilers draw on nineteenth-century fiction to create a database of 'fact' that Harris incorporates into his 'reality'-based twentieth-century detective fiction" (S. 71).

61 Schon der Name kann als Mythen-Speicher betrachtet werden: Die Abweichung vom 'Dollar' in 'Dolarhyde' verweist zunächst auf 'to dole out' – austeilen, zuteilen, mit zahlreichen positiven und negativen Konnotationen, dann aber auch auf den lat. Stamm 'dolor', Schmerz, Trauer (bei Hamlet: "In equal scale weighing delight and dole"), zu denken wäre auch noch an lat. 'dolus' und seine rechtssprachliche Bedeutung als 'intent'/'Vorsatz'. Im zweiten Teil des Namens steckt darüber hinaus der Verweis auf Robert Louis Stevensons 1886 erschienene Erzählung *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, deren Titel selbst schon auffällige Phonem-Kombinationen enthält, durch die Innen und Außen, Handlung und Repräsentation austauschbar erscheinen ('Je kill and hide'). Der Anschluß an den literarischen Mythos, der im Namen steckt, macht diesen kenntlich und löst ihn zugleich auf in ein weiteres Bedeutungsspiel; wo sich der Serienkiller-Diskurs parasitär zur Literatur- und Mythengeschichte verhält (vgl. Carlisle 1998), stellt er die gewohnten Bedeutungen in Frage. Mit 'Dolarhyde' (und wohl ähnlich mit 'Hannibal Lecter' und 'Buffalo Bill') inszeniert Harris ein Spiel der versteckten Deutungen und Bedeutungen – bezogen auf die Geschichte der literarischen Darstellungen von unver-

ler- und *Profiler*-Darstellungen führen eben entgegen mancher anderer Ansicht nicht zur 'Realität der Serienkillerfahndung', sondern zu ihren medialen Repräsentationen und zur Mediengeschichte. Dolarhyde muss am Ende getötet werden: Mit ihm gehen die letzten materialen Schnipsel des Blakeschen Kunstwerks unter – so die Fiktion des Kunstwerks, das den Untergang gleichzeitig konstituiert und speichert. Also geht nichts unter, Dolarhyde bleibt (wie Quentin P. und Joyce Carol Oates) eingeschrieben in den Serienkiller-Diskurs; den vorhandenen Mythen wird ein weiterer hinzugefügt. Der Diskurs schreibt sich fort und nimmt alle in sein Spiel mit Bedeutungen auf, die unreflektiert an ihm teilhaben wollen und Polizeiwidrigkeit als Polizeipropaganda selbst dort missverstehen, wo die Interventionen der Ordnungsmacht als erfolglos gezeigt werden und lediglich Blutspuren und Verwüstungen hinterlassen. Es ist nur folgerichtig, dass die Agentin Clarice Starling in *Hannibal* (1999, zitiert nach Harris 2000) die Fronten wechselt. In *The Silence of the Lambs* (1988, zitiert nach 1998b) wird sie von Hannibal Lecter in die Welt der Serienkiller initiiert, doch ihre Karriere 'versandet' in der Männerwelt des FBI, in der Aktion und Selbstdarstellung, nicht Effizienz gefragt sind. In *Hannibal* erhält Lecter eine Biographie und mit der Figur des pädophilen Millionärs bekommt er auch ein Ziel für seine Aggressivität, mit dem er auf die Spur einer neueren Panik gesetzt wird (vgl. Jenkins 1998, 2001). Das 'Gut-Böse'-Schema löst sich mit dem FBI-Mythos auf und Lecter wird selbst zum Rächer und Kämpfer gegen das Übel.⁶²

4. Der *Profiler* im deutschen Fernsehen

Am 9. 1. 2000 strahlte der deutsch-französischen Kulturkanal ARTE einen Themenabend unter dem Titel "Der Zwang zu töten – Serienmörder / Serial Killers – Profils de Tueurs" aus: Romuald Karmakars Film *Der Totmacher* wurde ergänzt um die Dokumentationen *Serien-*

ständlichen Morden und Mördern, die auch noch den zeitgenössischen Diskurs bestimmen; Beispiele für die Instrumentalisierung des Jekyll-and-Hyde-Motivs vgl. (außer bei Rule, s.o.) etwa auch bei Brussel 1968, S. 177, Keppel and Birnes 1997, S. 81, R. Winter 2000; kritisch Egger 1998, S. 85-88.

62 Ridley Scotts Verfilmung von *Hannibal* hat nicht umsonst einen ihrer seltenen Höhepunkte in der Sequenz, in der Lecter den intriganten Gegenspieler Starlings dazu zwingt, sein eigenes Gehirn zu essen und so die ganzen Vorstellungen von männlicher und männerbündischer Polizei inkorporierend zu vernichten.

mörder. Der Zwang zum Töten von Jürgen Bevers und *Die Mörder des Herrn Müller* von Ernst August Zurborn.⁶³

Herr Müller, so die Ankündigung der ARTE-Redaktion, gelte als der "erfolgreichste Kriminalpsychologe in Europa". Darüber ist hier nicht zu diskutieren; statt dessen sollen Überlegungen zur Präsentation und Selbstinszenierung eines *Profilers* der 'zweiten Generation' am Ende meiner Ausführungen stehen:

Zurborns Dokumentation (ca. 1 Std. 15 Min. lang) collagiert mehrere Erzähl-, Darstellungs- und Argumentationsstränge, die sich in ihrer Anordnung gegenseitig kommentieren und bestätigen. Ausschnitte aus einem längeren Vortrag von Herrn Müller nehmen den größten Raum ein; sie werden ergänzt durch Sequenzen, die den *Profiler* in Beratungs- und Instruktionssituationen bei der Weitergabe des Wissens zeigen, das er während der eigenen Ausbildung beim FBI und durch die prominente *Profiler* gewonnen hat. Der Ablauf der Dokumentation wird durch Sequenzen gegliedert, in denen die subjektive Kameraführung (lediglich mit Musik unterlegt) Positionen eines potentiellen Mörders vermittelt, der sich im öffentlichen Raum auf die Suche nach einem Opfer macht. (Auf die Dauer wird klar, dass es sich um künstlerische Umsetzungen bestimmter Phasenvorstellungen hinsichtlich des *Serial Killing* handelt, etwa die Auswahl eines Opfers in einem Fahrzeug des öffentlichen Nahverkehrs, das als *Stalking* bezeichnete Verfolgen und Beobachten eines Opfers, repräsentiert durch den voyeuristischen Blick in eine erleuchtete Wohnung, in der sich eine Frau bewegt, die sich offenkundig unbeobachtet glaubt, die *Frottage*-Praxis, die ebenfalls in einem Wagen eines öffentlichen Verkehrsmittels angedeutet wird).

Das Video-Protokoll einer Tatrekonstruktion durch die Polizei (in Österreich) wird in einem weiteren Strang ausführlich zitiert. An der Produktion hat Herr Müller mitgewirkt und er kommentiert sie auch. Der Täter soll sich und seine Tat selbst darstellen, während eine Polizeibeamtin in der Opferrolle agiert. Angeleitet und in Gang gehalten wird diese Produktion durch Fragen und Nachfragen einer männlichen Stimme, deren Träger nie ins Bild kommt.

63 Ich danke ARTE für den Presstext, in dem sich die ganze Ratlosigkeit angesichts des populären Serienkiller-Themas in einem Satz zu Karmakars Film ausdrückt: "Ein Spielfilm über einen Serienkiller, der ohne Mord und Totschlag auskommt". – Wenn ich im Folgenden von 'Herrn Müller' spreche, dann ist stets der Protagonist der in Rede stehenden Dokumentation, nie die reale Person gemeint.

Während Herr Müller normalerweise die gezeigten Vorgänge aus der Sicht der Verbrechenanalyse kommentiert (also im Hinblick darauf, was sie über Tat und Täter aussagen), nimmt er einmal die Metaposition ein und spricht über die Video-Rekonstruktion selbst: Der Täter nehme an ihr teil, weil er sich davon bestimmte Vorteile verspreche. Möglich sei einerseits, dass er vom Nacherleben und Nachstellen der ursprünglichen Tat Lustgewinn erwarte (dass er also seiner Phantasie wiederum Nahrung gebe). Möglich sei andererseits auch, dass er sich im Hinblick auf das kommende Verfahren in ein günstiges Licht rücken möchte. Der in den Bildsequenzen agierende Täter wird von Müller als "Regisseur" bezeichnet, der seinen eigenen Film kreiere. Die Bild- und Tonaufnahmen legen jedoch eine andere Deutung der Urheber-Verhältnisse nahe: Zwar ist der Täter an der Produktion doppelt beteiligt, nämlich als 'Hauptdarsteller' in einem 'Plot' der Folterung und Tötung einer Frau, dessen 'Urheber' er ist. Bleibt man in der Sprache der Filmproduktion, kann man ihn aber nicht einmal als Autor des Drehbuchs bezeichnen, denn schließlich folgt die Rekonstruktion dem Aktentext. Die zitierten Videosequenzen zeigen einen jungen Mann, dessen Gesicht durch die Kapuze seines Sweatshirts über weite Strecken im Dunkeln bleibt, und der von zwei Polizisten an Leinen gehalten wird, die an seinen Handgelenken befestigt sind. Als Täterdarsteller antwortet er auf Fragen und führt wenige kurze Handlungssequenzen vor, die zeigen, wie das Opfer gezwungen wurde, in ein Schlauchboot zu steigen und selbst zum Tatort zu paddeln. Die Machtverhältnisse, die man sieht, sind so einfach, wie es der Kommentar haben möchte, nicht: Die Macht, die der männliche Täter über das weibliche Opfer ausübt, ist in den 'Spielszenen' virtuell als (Re-)Konstruktion von Vergangenheit. Aktuell dagegen setzt sich die Macht, deren Objekt nun der Täter ist, überdeutlich in Szene: Voraussetzung für die Videoproduktion ist die Verhaftung des Täters; die erfolgreiche Ordnungsmacht inszeniert sich selbst. So wird auch die Regiefunktion nicht vor, sondern hinter der Kamera ausgeübt. Letztlich erreicht die vervielfachte Authentizitäts- bzw. Abbildungsbehauptung genau ihr Gegenteil: Das Polizeivideo verliert im Rahmen der Dokumentation alle Informationsfunktionen (die es für die 'eigentlichen' Rezipienten durchaus haben mag) an das Infotainment (im Sinne von Liebl o. J.), es wird zum Teil der Inszenierung des Serienkillerfahnders, der seinerseits ein Produkt des Mediums ist.

Ausschnitte von Interviews mit 'Gründervätern' und Vertretern des *Profiling* bilden einen weiteren 'Strang' der Dokumentation; sie kommentieren und bestätigen indirekt die Inszenierung der Selbstdarstellung Müllers: Robert Ressler äußert sich zu den Zusammenhängen von Sexualität, Macht und Phantasie, Robert Keppel zu Ted Bundy und zur 'Wolfsphantasie' eines

Serienkillers, Richard Walter (ein weniger prominenter Gefängnispsychologe, der mit Keppel zusammengearbeitet hat) zur Phantasie von Serienkillern, deren Gefährlichkeit er mit Zeichnungen – Kunstprodukten – von Gefangenen illustriert. Außerdem erläutert ein kanadischer Polizeioffizier die Vorteile großer Datenbanken.

Der Inhalt des Vortrags von Herrn Müller muss nicht paraphrasiert werden: Alle Themen, die bislang skizziert wurden, kommen zur Sprache, die polizeilich-populäre Konzeption des Serienkillers wird im Schnelldurchgang rekapituliert. Die Rolle der Phantasie wird erläutert, die graduelle Entwicklung von 'inneren Vorstellungen' zu destruktiven Handlungen wird exemplifiziert an prominenten Tätern wie Gein, Bundy und Dahmer, dabei kommen Frauenfiguren zur Sprache, die Handlungen auslösen (*Triggering*-Funktion). Substitutions- und Abbildungsverhältnisse zwischen sexuellen und nicht-sexuellen Bedürfnissen bzw. Handlungen werden mit Tafelbildern anschaulich gemacht. Hitchcocks *Psycho* dient als Beispiel für die Rolle der Mutter in der Entwicklung eines Serienkillers, aber auch Harris' und Demmes *The Silence of the Lambs* wird erwähnt. Die Gefährdung des Forschers wird ausführlich beleuchtet. Einer der Höhepunkte des Vortrags ist die Schilderung eines Interviews, in dem der Gewalttäter über seine Machtgefühle gesprochen und dabei ausgeführt habe, dass er sich am mächtigsten fühle, wenn er durch einen Bezirk mit potentiellen Opfern fahre und sich dafür entscheide, nicht zu töten: Dann zerstöre er nicht Leben, sondern schaffe es – und er fühle sich dabei wie Gott.

Der Vortrag ist mitreißend, die Fähigkeit des Vortragenden, Situationen und Personen zu vergegenwärtigen, bewundernswert. Die asymmetrische Kommunikation zwischen dem Experten und seinem Publikum kommt exemplarisch zum Ausdruck. Die Kamera zeigt abwechselnd Herrn Müller, sein gebanntes Publikum sowie die stillgestellten Repräsentationen des 'Bösen': Dias von berühmten Tätern sowie von ihren Opfern als schrecklich zugerichtete Frauenleichen. Als Inszenierungen des immerwährenden Kampfes gegen das 'Böse' sind diese Sequenzen nicht ohne Vorbild in der Filmgeschichte, sondern erinnern in Einstellungen und Schnittfolgen unmittelbar an die Sequenzen in Fritz Langs Film *Das Testament des Dr. Mabuse* (1932), in denen Professor Baum seinen Studenten die Entwicklung des internierten Dr. Mabuse erläutert. Die Inszenierung des *Profilers* wird Teil der Geschichte des Unterhaltungsmediums, noch dort, wo die Unterschiede am auffälligsten scheinen, drängen sich die

Verweisungszusammenhängen energisch auf.⁶⁴ In Langs Film fühlt sich Baum so in das Objekt seiner Untersuchungen ein, dass Mabuse schließlich ganz von ihm Besitz ergreifen kann. Der große Arzt setzt dazu an, als großer Verbrecher und Repräsentant Mabuses die ganze Welt zu unterjochen.

Für mich hat Zurborns Dokumentation ihre Pointe in dieser indirekten Ironisierung: In den synchronen und diachronen Verweisungszusammenhängen, also in der immerwährenden Selbstbezüglichkeit des populären Verbrechensdiskurses, lösen sich das Pathos der Selbstinszenierung und die dramatische Stilisierung des Verbrechens auf. Während der europäische *Profiler* als würdiger Nachfolger der Gründungsfiguren der Zunft gezeigt wird, der auf seine eigene Initiierung durch ebenfalls europäische Verbrecherfiguren verweisen kann, wird Herr Müller im Geflecht der filmhistorischen Verweise zum *Remake* eines Verbrechers und Verbrechensexperthen der Literatur- und Filmgeschichte.

64 Das wäre exemplarisch an den unterschiedlichen Sprechweisen: Prof. Baum bevorzugt eine getragene, das Unheimliche betonende Vortragsweise, während Herr Müller frei und fast flapsig-kolloquial spricht und damit die gleiche Wirkung erzielt. Wir haben es offenkundig gelernt, das 'Böse' ironisch zu markieren, ohne daß wir ihm deshalb seine Präsenz absprechen wollen, und ohne Verminderung des diskursiven Prunks.

Literatur

- Bartels, Klaus (1997): Serial Killers: Erhabenheit in Fortsetzung. Kriminalhistorische Aspekte der Ästhetik. In: Kriminologisches Journal, Beiheft 6. Weinheim: Juventa, S. 160-181.
- Beckman, Karen (2001): Review of "Psycho Paths: Tracking the Serial Killer through Contemporary American Film and Fiction". In: Journal of Criminal Justice and Popular Culture 8, 1 <http://www.albany.edu/scj/jcipc/vol8is1/beckman.html> (26.2.2001)), S. 61-65.
- Black, Joel (1991): The Aesthetics of Murder. A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Blank, Gunter (1994): Elvis Lecter. In: BUBIZIN/MAEDIZIN. URL: <http://www.maasmedia.net/bubizin/blank.htm> (17.01.2001).
- Brussel, James A. (1968): Casebook of a Crime Psychiatrist. New York: Bernard Geis Associates.
- Büsser, Martin (2000): Lustmord – Mordlust. Das Sexualverbrechen als ästhetisches Sujet im 20. Jahrhundert. Mainz: Ventil.
- Canter, David (2000): Criminal Shadows. The Inner Narratives of Evil. (1994). Irvin, TX: Authorlink.
- Carlisle, Al C. (1998): The Divided Self: Toward an Understanding of the Dark Side of the Serial Killer. (1993). In: Contemporary Perspectives on Serial Murder. Ed. by Ronald M. Holmes and Stephen T. Holmes. Thousand Oaks, London, and New Dehli: Sage, S. 85-100.
- Connelly, Michael (1997): The Poet (1996). New York: Warner Books.
- Cooper, Dennis (1991): Frisk. A Novel. New York, NY: Grove Press.
- DeLillo, Don (1997): Underworld. New York, NY: Scribner.
- Douglas, John, and Mark Olshaker (1996): Mindhunter: Inside the FBI's Elite Serial Crime Unit. (1995). (Pocket Star Book) New York u. a.: Simon and Schuster.
- Dies. (1998): Die Seele des Mörders. 25 Jahre in der FBI-Spezialeinheit für Serienverbrechen. (1995). Aus dem Amerikanischen von Jörn Ingwersen (1996). Spiegel Buch. München: Goldmann.
- Dies. (2000): The Anatomy of Motive. (1999). New York u. a.: Pocket Books.

Durham, Alexis M. III, H. Preston Elrod, and Patrick T. Kinkade (1995): Images of Crime and Justice: Murder and the "True Crime" Genre. In: *Journal of Criminal Justice* 23, S. 143-152.

Egger, Steven A. (1990): Linkage Blindness: A Systemic Myopia. In S. A. E.: *Serial murder: An Elusive Phenomenon*. With contributions from Richard H. Doney.. (et al.). New York, NY, Westport, CT, and London: Praeger, S. 163-176.

Ders. (1998): *The Killers Among Us: An Examination of Serial Murder and Its Investigation*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.

Ellis, Bret Easton (1991): *American Psycho. A Novel*. London: Macmillan.

Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. (1975). Übersetzt von Walter Seitter. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 184) Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Godwin, Maurice (ed.) (1999): *Hunting Serial Predators: A Multivariate Classification Approach to Profiling Violent Behavior*. Boca Raton, FL: CRC Press.

Ders. (ed.) (2000): *Criminal Psychology and Forensic Technology: A Collaborative Approach to Effective Profiling*. Boca Raton, FL: CRC Press.

Griem, Julika (1997): Das weiße Rauschen im Herz der Finsternis. Stephen Wrights Reise durch die Wildnis der Medienkultur. In: *Rowohlt LiteraturMagazin* 39, S. 34-51.

Harbort, Stephan (2001): *Das Hannibal-Syndrom. Phänomen Serienmord*. Leipzig: Militzke.

Hare, Robert D. (1999): *Without Conscience. The Disturbing World of the Psychopaths Among Us*. (1993). New York and London: The Guilford Press.

Harris, Thomas (1998a): *Red Dragon*. (1981). (Delta Book) New York: Dell Publishing.

Ders. (1998b): *The Silence of the Lambs*. (1988). New York: St. Martin's Griffin.

Ders. (2000): *Hannibal*. (1999). New York: Dell Publishing.

Holmes, Ronald M. (1990): *Profiling Violent Crimes. An Investigative Tool*. Newbury Park, CA, London, and New Dehli: Sage.

Jackson, Janet L., and Debra A. Bekerian (eds.) (1997): *Offender Profiling: Theory, Research and Practice*. (Wiley Series in Psychology of Crime, Policing, and Law) Chichester u. a.: John Wiley.

Jenkins, Philip (1994): *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*. New York: A. de Gruyter.

Ders. (1998): *Moral Panic: Changing Concepts of the Child Molester in Modern America*. New Haven and London: Yale University Press.

Ders. (1999): *Synthetic Panics: The Symbolic Politics of Designer Drugs*. New York and London: New York University Press.

Ders. (2001): *Pedophiles and Priests: Anatomy of a Contemporary Crisis*. New York und Oxford: Oxford University Press.

Keppel, Robert D., and William J. Birnes (1995): *The Riverman: Ted Bundy and I Hunt for the Green River Killer*. Foreword by Ann Rule. New York u. a.: Pocket Books.

Dies. (1997): *Signature Killers. Interpreting the Calling Card of the Serial Murderer*. Foreword by Ann Rule. New York u. a.: Pocket Books.

King, Brian (ed.) (1997): *Lustmord. The Writing and Artifacts of Murderers*. Preface by Herbert Mullin. Burbank: Bloat.

Korem, Dan (1997): *The Art of Profiling. Reading People Right the First Time*. Richardson, TX: International Focus Press.

Lamott, Franziska (2001): *Die vermessene Frau. Hysterien um 1900*. München: Fink.

Leps, Marie-Christine (1992): *Apprehending the Criminal: The Production of Deviance in Nineteenth-Century Discourse. (Post-Contemporary Interventions)* Durham, NC and London: Duke University Press.

Lewis, Dorothy Otnow, and Frank W. Putnam (Guest-eds.) (1996): *Dissociative Identity Disorder/Multiple Personality Disorder. (Child and Adolescent Psychiatric Clinics of North America. Philadelphia, Pa. : W. B. Saunders Co., Vol. 5)*.

Liebl, Franz (o. J.): *Unbekannte Theorie-Objekte der Trendforschung (XXIX): Der Serienmord als Instrument des wertorientierten Managements*. URL: <http://www.uni-wh.de/de/wiwi/lehrstuhle/liebl/moerder.htm> (zuletzt am 21.3.1999, inzwischen nicht mehr im Netz).

Linder, Joachim (1999): *Fahnder und Verbrecher in Fritz Langs deutschen Polizeifilmen*. (2000). In: *SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft* 18, S. 181-215.

Ders. (2001): Serienkiller: Untote in den Massenmedien. Anmerkungen zu Texten von Jason Moss, Joyce Carol Oates und Gardner McKay. In: LITERATURKRITIK.DE 3 (6), URL: <http://www.literaturkritik.de/txt/2001-06/2001-06-0065.html> (3. Juni 2001).

Ders. und Claus-Michael Ort (1999): Zur sozialen Konstruktion der Übertretung und zu ihrer Repräsentation im 20. Jahrhundert. In: Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart. Hg. von Joachim Linder und Claus-Michael Ort in Zusammenarbeit mit Jörg Schönert und Marianne Wünsch. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 70) Tübingen: Niemeyer, S. 3-80.

Lindner, Martin (1999): Der Mythos 'Lustmord'. Serienmörder in der deutschen Literatur, dem Film und der bildenden Kunst zwischen 1892 und 1932. In: Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart. Hg. von Joachim Linder und Claus-Michael Ort. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 70) Tübingen: Niemeyer, S. 273-305.

Lombroso, Cesare (1907): Neue Verbrecherstudien. Autorisierte Übersetzung aus dem Italienischen von Dr. Ernst Jentsch. Mit 35 Abbildungen im Text und auf 2 Tafeln. Halle a. S.: Marhold.

McFeely, William S. (2000): Proximity to Death. New York and London: Norton.

Meloy, J. Reid (1988): The Psychopathic Mind. Origins, Dynamics, and Treatment. Northvale, NJ, London: Jason Aronson Inc.

Michaud, Stephen G., and Hugh Aynesworth (2000): Ted Bundy: Conversations with a Killer. The Death Row Interviews. Updated Edition of the New York Times Bestseller with foreword by Robert H. Keppel, Ph. D. President, Institute of Forensics. Irving, TX: Authorlink Press.

Moss, Jason, with Jeffrey Kottler, Ph.D. (2000): The Last Victim. A True-Life Journey into the Mind of the Serial Killer. (1999). New York: Warner Books.

Norris, Joel (1989): Serial Killers. (1988). (Anchor Books) New York u. a.: Doubleday.

Oates, Joyce Carol (1994): 'I Had No Other Thrill or Happiness' (Review Essay). In: New York Review of Books, March 24, 1994 (URL derzeit nicht verfügbar).

Dies. (1996): Zombie. A Novel. (1995). A William Abrahams Book. New York: Plume/Penguin.

O'Reilly-Fleming, Thomas (1996): The Evolution of Multiple Mass Murder in Historical Perspective. In: Serial and Mass Murder: Theory, Research and Policy. Ed. by Thomas O'Reilly-Fleming. Toronto: Canadian's Scholar Press, S. 1-38.

Petherick, Wayne (1999): Criminal Profiling: Fact, Fictions, Fantasy and Fallacy. URL: <http://www.crimelibrary.com/serial4/criminalprofiling> (12.01.2000).

Porsdam, Helle (1999): Legally Speaking. Contemporary American Culture and the Law. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.

Regener, Susanne (1999): Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen. München: Fink.

Ressler, Robert K., and Tom Shachtman (1992): Whoever Fights Monsters. My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI. New York: St. Martin's Press.

Dies. (1993): Ich jagte Hannibal Lecter. Die Geschichte des Agenten, der 20 Jahre lang Serienmörder zur Strecke brachte. (1992). Aus dem Englischen von Peter Pfaffinger. (Heyne Taschenbuch 8564, Wahre Verbrechen). München: Heyne.

Rose, Hilary, and Steven Rose (eds.) (2001): Alas, Poor Darwin. Arguments Against Evolutionary Psychology. London: Vintage.

Rossmo, D. Kim (1995): Geographic Profiling: Target Patterns of Serial Murderers. Diss. Simon Frasier University.

Rule, Ann (1989): The Stranger Beside Me. Revised and Updated Edition. Signet. New York e. a.: Penguin.

Dies. (1996): Dead by Sunset. Perfect Husband, Perfect Killer? (1995). New York u. a.: Pocket Books.

Schechter, Harold, and David Everitt (1996): The A-Z Encyclopedia of Serial Killers. New York u. a.: Pocket Books.

Schetsche, Michael (1997): Der Wille, der Trieb und das Deutungsmuster vom Lustmord. [Http://alf.zfn.uni-bremen.de/~mschet/lustmord.html](http://alf.zfn.uni-bremen.de/~mschet/lustmord.html) (23.04.2000).

Seltzer, Mark (1996): Murder By Numbers. M. S. On the Culture of Serial Killing. Feed Magazine. URL: <http://www.feedmag.com/96.08seltzer/96.08seltzer.html> (2.2.2001).

Ders. (1998): Serial Killers. Death and Life in America's Wound Culture. New York and London: Routledge.

Shattuck, Roger (1997): *Forbidden Knowledge. From Prometheus to Pornography.* (1996). San Diego, New York, and London: Harcourt Brace.

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

Stingelin, Martin (1999): *Verbrechen als Lebenskunst. Das Problem der Identität, die Identifizierung von Verbrechern und die Identifikation mit Verbrechern bei Friedrich Nietzsche.* In: *Verbrechen – Justiz – Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart.* Hg. von Joachim Linder und Claus-Michael Ort in Zusammenarbeit mit Jörg Schönert und Marianne Wunsch. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 70) Tübingen: Niemeyer, S. 135-154.

Thompson, Jim (1991): *The Killer Inside Me.* (1952). (First Vintage Crime/Black Lizard Edition) New York: Vintage.

Tithecott, Richard (1997): *Of Men and Monsters: Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer.* Foreword by James R. Kincaid. Madison: University of Wisconsin Press.

Turvey, Brent E. (1997): *Behavior Evidence: Understanding Motives and Developing Suspects in Unsolved Serial Rapes Through Behavioral Profiling Techniques.* (MS).

Wilson, Colin, and Donald Seaman (1983): *The Encyclopedia of Modern Murder 1962-1982.* New York: Putnam.

Wilson, Edward O. (1999): *Consilience. The Unity of Knowledge.* (1998). London: Little, Brown and Company (UK) / Abacus Book.

Winnberg, Jakob (1999): "This is not an exit": The Portrayal and Criticism of Existentialism in Bret Easton Ellis's *American Psycho.* (1995). URL: [Http://www.dweworldcom.com/brian/psycho/opinion/forums/thread.cfm?threadID=107&thread_groupID=4](http://www.dweworldcom.com/brian/psycho/opinion/forums/thread.cfm?threadID=107&thread_groupID=4) (1. Mai 2001).

Winter, Michael (2000): *Einen Menschen ganz für sich zu haben / Der Killer in uns: Joyce Carol Oates' Roman 'Zombie.'* In: *Süddeutsche Zeitung (Literaturbeilage),* 22.3.2000, S. L7.

Winter, Rainer (2000): *Faszination Serienkiller. Zur sozialen Konstruktion einer populären Figur.* In: *Medien praktisch.* Jg. 24, H. 94 (Thema: Gewalt und Medien 2) (April 2000), S. 18-23.

Wright, Stephen (1996): *going native*. (1994). London (UK): Abacus (Little, Brown and Company UK).