



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Jack the Ripper im frühen Film“

Der Beginn von Serienmordverfilmungen am Beispiel von Jack the Ripper

Verfasserin

Mag. Eva-Maria Gruber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Danksagung

„Keine Schuld ist dringender als die, Danke zu sagen.“

Marcus Tullius Cicero (106-43), röm. Redner und Schriftsteller

An dieser Stelle sei all jenen Menschen gedankt, die mich nicht nur während der Entstehung dieser Diplomarbeit unterstützt, sondern mich durch meine gesamte Studienzeit begleitet haben.

Mein Dank gilt in erster Linie meinen Eltern, die mir in jeder erdenklichen Situation mit Rat und Tat zur Seite gestanden haben.

Ganz besonders bedanken möchte ich mich bei Karin, Alex und Melanie für die zahlreichen Korrekturhilfen und Verbesserungsvorschläge sowie Kritik und Lob zur richtigen Zeit. Außerdem bedanke ich mich bei meiner Schwester, Anna, Stefan und allen anderen, die mir mit interessanten Gesprächen weitergeholfen und mir die Zeit des Schreibens erleichtert haben.

Nicht zuletzt möchte ich meinem Diplomarbeitsbetreuer Dr. Ulrich Meurer, M.A. danken, der mit viel Enthusiasmus mein Thema unterstützt und trotz unzähliger Diplomanden stets ein offenes Ohr für mich hatte.

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung, Forschungsgegenstand, Methode	7
2	Gesellschaftlicher Wandel und Serialität des 19. Jahrhunderts	9
2.1	Veränderte Wohnbedingungen: Die Großstadt	9
2.2	Imagination der Ware und ferner Welten.....	10
2.3	Neues Zeitverständnis und Entwicklung der Freizeitgesellschaft.....	12
2.4	Serienmord und Lustmord: Schöpfungen des 19. Jahrhunderts	15
3	Jack the Ripper – Der Aufschlitzer von Whitechapel	18
3.1	„The Autumn of terror“	18
3.2	Tatort: Whitechapel.....	19
3.3	Die Opfer	21
3.4	Die Verdächtigen	22
3.5	Die Rolle der Polizei	25
3.6	Die Briefe von Jack the Ripper	26
3.7	Die Rolle der Medien	28
3.8	Serienmorde in Massenmedien als Auslöser für das Kino?	31
4	Die Entwicklung des Films und die Entstehung des Kinos.....	32
4.1	Der Film: Vom Novum zum Massenmedium	35
4.2	Serielles Morden im Kino – Der Serienmörderfilm.....	38
4.3	Motive und Ästhetiken des Serienmörderfilms	42
4.4	Sprache und Analyse des Serienmörderfilms.....	44
5	Jack the Ripper in Literatur und Film	46
6	Analyse von Jack the Ripper im frühen Film	47
6.1	Das Wachsfigurenkabinett (D, 1924).....	48

6.2	The Lodger – A Story of the London Fog (GB, 1927)	57
6.3	Die Büchse der Pandora (D, 1929).....	66
6.4	The Phantom Fiend (GB, 1932).....	73
6.5	Zusammenfassung der Analyseergebnisse.....	80
7	Resümee	83
8	Filmographie.....	85
9	Literaturverzeichnis	86
10	Abbildungsverzeichnis	92
11	Anhang.....	93
11.1	Abstract.....	93
11.2	Lebenslauf	94

Anmerkung:

In der vorliegenden Arbeit wird aufgrund der besseren Lesbarkeit und Verständlichkeit auf genderneutrale Formulierungen verzichtet.

1 Einführung, Forschungsgegenstand, Methode

„Jede Gesellschaft hat ihre Leichen im Keller, deren Verwesungsgeruch zu bestimmten Zeiten nach oben drängt und zu anderen im Verborgenen bleibt. Geschichten über Serienkiller spielen dabei keine unbedeutende Rolle, können sie doch auf einer individuellen Ebene die Krankheit einer ganzen Zivilisation zur Schau stellen, um sie dadurch zeitweilen zu neutralisieren.“¹

Bis in die Gegenwart stehen Jack the Ripper und seine abscheulichen Morde im London des ausgehenden 19. Jahrhunderts für den Inbegriff eines Serienmörders. Parallel zu seinen Verbrechen gelang es ihm aber auch, die damals in der viktorianischen Bevölkerung unerwähnt gebliebenen gesellschaftlichen Probleme der Prostitution und Armut ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken. Bis heute im Schatten der Anonymität verborgen, fesselt er nun bereits über 100 Jahre immer wieder aufs Neue. Deshalb verwundert es nicht, dass alle paar Jahre neue Mythen und Verschwörungstheorien auftauchen und kontrovers diskutiert werden.

Vor allem das internationale Medienecho über die Serienmorde trug dazu bei, dass Jack the Ripper zum Inbegriff des Serienmörders emporstieg. Doch nicht nur heute, auch schon damals faszinierte der Ripper nicht nur Kriminologen und Polizisten. Unzählige Journalisten, Schriftsteller und Künstler wurden von den unaufgeklärten Taten inspiriert und inszenierten sie in unterschiedlichster Form. Das Medium Film, das ebenfalls Ende des 19. Jahrhunderts seine Geburtsstunde erfuhr, griff die abscheulichen Londoner Morde ebenfalls rasch auf. Daher stellt folgender Forschungsgegenstand den Mittelpunkt vorliegender Diplomarbeit dar: Auf Basis der Bearbeitung von den Besonderheiten des späten 19. Jahrhunderts soll der Beginn von Serienmordverfilmungen erarbeitet werden. Die historische Nähe von den Taten Jack the Rippers zur Entwicklung des (frühen) Kinos bzw. Films bilden dafür eine der Grundlagen. Eine reale Aufarbeitung der Fakten rund um Jack the Ripper dient in weiterer Folge der filmanalytischen Untersuchung von vier ausgesuchten Verfilmungen des Mythos.

¹ Schwab, Angelica (2001): Serienkiller in Wirklichkeit und Film: Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung. Hamburg: LIT Verlag, S. 60

Anhand folgender Forschungsfrage werden die ausgewählten Verfilmungen des Jack the Ripper-Mythos mittels der Filmanalyse untersucht:

„Welche filmischen Mittel und Methoden werden im frühen Film verwendet, um Jack the Ripper darzustellen?“

Diese Diplomarbeit soll mitunter dazu beitragen, den bisherigen Forschungsstand in einem Werk zusammenzufassen und weiterführend neue Erkenntnisse aufzeigen. Mit Hilfe der filmanalytischen Untersuchung auf Basis der vorangegangenen theoretischen Erkenntnisse sollen außerdem Rückschlüsse auf die Faszination rund um den Mythos von Jack the Ripper geschlossen werden. Dafür wird auf die Gegebenheiten und Besonderheiten des späten 19. Jahrhunderts sowie auf den realen Fall besonderes Augenmerk gelegt, um in weiterer Folge auf die vier analysierten Verfilmungen schließen zu können.

2 Gesellschaftlicher Wandel und Serialität des 19. Jahrhunderts

Die industrielle Revolution des 19. Jahrhunderts bedingte, neben dem gesellschaftlichen Wandel, zahlreiche weitere Veränderungen wie die Entwicklung von Großstädten, Bevölkerungswachstum, maschinelle Produktion und in weiterer Folge die Entstehung des Films. Im nachfolgenden Kapitel werden diese Veränderungen und die Konzentration auf Serialität bzw. serielle Produktion beleuchtet.

2.1 Veränderte Wohnbedingungen: Die Großstadt

„Die Bevölkerungszahlen explodierten gleichsam. Der Lebensraum der Menschen wurde durch die entstehende Massengesellschaft verdichtet und zugleich anonymisiert. Kontexte gingen verloren und mussten durch Einzeleindrücke ersetzt werden. [...] Das brachte Orientierungslosigkeit mit sich und führte zu einem zunehmenden Bedarf an Unterhaltung und Zerstreuung.“²

Auslöser für die Entstehung der erwähnten Massengesellschaft war unter anderem die veränderte Wohnstruktur im ausgehenden 19. Jahrhundert. Die einzelnen Bevölkerungsschichten wurden räumlich getrennt. Dadurch entstanden mehr oder weniger scharf getrennte Funktionsbereiche wie Fabriksgelände, Einkaufsgegenden, Arbeiterwohngegenden sowie ein Stadtkern mit repräsentativen Verwaltungsgebäuden und dem kulturellen Bereich mit Theatern und Museen. Dem Großstadtbewohner wurde mit dieser Entwicklung der tägliche Einblick in den sozialen Gesamtzusammenhang genommen, er erlebte nur noch einzelne Ausschnitte aus der städtischen Realität.³ Die dadurch entstandene Orientierungslosigkeit der Bevölkerung führte zu einem zunehmenden Bedarf an leichter Unterhaltung und Zerstreuung. Vor allem technische Sensationen dienten als Kompensation der entfremdeten Industriearbeit, in der der Mensch fremdbestimmt und ohnmächtig mehr und mehr an Bedeutung verlor.⁴

² Faulstich, Werner (2005): Filmgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG., S. 17

³ Vgl. Engell, Lorenz (1992): Die Fortsetzung des 19. Jahrhunderts mit anderen Mitteln. Vorgeschichte und Entstehung der Kinematographie. Voraussetzungen der Filmgeschichte. In: ders.: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt/New York: Campus Verlag., S. 22-23

⁴ Vgl. Faulstich, Werner (2005): S. 17

2.2 Imagination der Ware und ferner Welten

Das **Warenhaus** entstand Mitte des 19. Jahrhunderts und hatte sich spätestens seit den 1890er Jahren in sämtlichen Großstädten Europas und Amerikas etabliert. Seine Attraktivität bestand nicht mehr darin, Waren für die Kundschaft bereitzustellen, sondern Waren und deren möglichen Gebrauch bekannt und begehrenswert zu machen. Dazu bediente man sich vor allem optischen Mitteln der Repräsentation. Neben Reklamezetteln und Zeitungsannoncen gehörten dazu vor allem die Warenpräsentation im **Schaufenster** sowie die Gestaltung der Fassaden. Entscheidend für den zunehmenden Erfolg des Warenhauses, das zu Beginn als überdimensionales Einzelhandelsgeschäft geführt wurde und sich sukzessive zu einem Warenmix ausweitete, waren Innovationen. Neben Verkaufsinnovationen wie die feste Preisausschilderung, das Rückgaberecht bei Barbezahlung oder strikte Gleichbehandlung der Kunden betraf dies auch den Einsatz modernster Technik. Lifte, Rolltreppen, Rohrpost oder das Telefon wurden gemeinsam mit der neuartigen Arbeitsorganisation zu einem Sinnbild der Großstadt.⁵

Diese Stimulierung des Konsums durch Imagination sowie die (zumindest symbolische) Aufhebung gesellschaftlicher Unterschiede, wird in den letzten 30 Jahren des 19. Jahrhunderts auch zum Prinzip neuer, großstädtischer Möglichkeiten der Vergnügung.⁶ Vor allem die **Weltausstellungen** konnten sich im Laufe der Jahre als technische und kunsthandwerkliche Ausstellung etablieren und wurden zu

*„Kathedralen des Waren-Imaginären des 19. Jahrhunderts“.*⁷

Für die Weltausstellung erbaute Bauwerke wie der Kristallpalast 1856 in London oder der Eiffelturm 1889 in Paris wurden zu Wahrzeichen eines ganzen

⁵ Vgl. Schwarz, Werner Michael (2006): Karneval der Waren. Warenhaus und Überschreitung. S. 71-85. In: Breuss, Susanne / Eder, Franz X. (Hrsg.): Konsumieren in Österreich. 19. und 20. Jahrhundert. Wien: StudienVerlag, S. 71-78

⁶ Vgl. Schwarz, Werner Michael (2006): S. 78

⁷ Paech, Joachim (1997): Literatur und Film. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, S. 80

Jahrhunderts.⁸ Aufgrund der Tatsache, dass Weltausstellungen es vermochten, „ganze Welten“ zu liefern, spricht Theodor Herzl von leistbaren Reisen für all jene Leute, die sich solche niemals leisten könnten⁹. Die Simulation originalgetreuer Lebenswelten, wie die Nachbildung eines afrikanischen Dorfes oder einer japanischen Teestube, erfüllte die Phantasien der Großstadtbewohner und ließ sich für ein kleines Eintrittsgeld erleben.¹⁰

Während im Warenhaus die Ware zum Gegenstand der Imagination wurde, so wurde die Imagination in den Erlebniswelten der Weltausstellungen selbst zur Ware.¹¹ Werner Hofmann behauptet, dass die Weltausstellungen die Funktion der Warenmärkte übernommen hatten, sich jedoch durch ihren ideologischen Aufwand und ihre weltanschauliche Programmatik von ihnen unterschieden.¹² So dienten sie weniger dem direkten Verkauf oder Umsatz, sondern schlicht der Repräsentation. Dies ist mit dem Prinzip des Schaufensters vergleichbar.

„Der Gegenstand wird kostümiert, mit Feierlichkeit umkleidet.“¹³

So wird laut Hofmann nicht die Wirklichkeit des Kunstwerks oder des Gebrauchsgegenstandes in Anspruch genommen, sondern jene des Fetischs¹⁴. Der Fetisch wird damit zum Strukturmerkmal des gesamten 19. Jahrhunderts und gerade die Weltausstellungen sind jene Orte, an denen er sich am deutlichsten zu erkennen gab.¹⁵

⁸ Vgl. Paech, Joachim (1997): S. 80

⁹ Vgl. Schwarz, Werner Michael (2006): S. 78-79

¹⁰ Vgl. Schwarz, Werner Michael (2006): S. 78-79

¹¹ Vgl. Schwarz, Werner Michael (2006): S. 79

¹² Vgl. Hofmann, Werner (1974): Die Welt als Schaustellung. Zit. nach: Paech, Joachim (1997): Literatur und Film. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. S. 80-81

¹³ Vgl. Hofmann, Werner (1974): S. 81

¹⁴ Fetisch steht in diesem Zusammenhang für einen Gegenstand, „dessen Genuss bewusst an die Stelle eines anderen, aus irgend einem Grunde nicht erreichbaren, getreten ist, d.h. der Fetisch gewährt Befriedigung aus der bewussten Selbsttäuschung über den wahren (Waren-)Charakter des Substituts.“ (vgl. Paech, Joachim (1997): Literatur und Film, S. 81).

¹⁵ Vgl. Hofmann, Werner (1974); Zit. nach Paech, Joachim (1997): S. 81

2.3 Neues Zeitverständnis und Entwicklung der Freizeitgesellschaft

Völlig neu war die neu erkämpfte Freizeit der Arbeiter des 19. Jahrhunderts, ein Element bürgerlicher Freiheiten. Durch die drastische Senkung der Arbeitsstunden¹⁶ begann man erstmals zwischen Arbeitszeit und eigener, freier Zeit, abseits von Arbeit und Mühe zu unterscheiden.¹⁷ Zusätzlich fand eine Steigerung der Reallöhne statt: Zwischen Mitte des 19. Jahrhunderts und dem Ersten Weltkrieg stiegen die Löhne der Arbeiter um mehr als das Doppelte. Dies wirkte sich positiv auf die Konsumkraft aus. Konnte sich um 1800 nur etwa 10% der Bevölkerung mehr als die Grundbedürfnisse leisten, so waren es Ende des 19. Jahrhunderts bereits 40%. Die Kombination aus einem relativ stabilen Arbeitsmarkt, Zuwächse der Löhne sowie die sinkenden Arbeitszeiten vermittelten der Bevölkerung ein Gefühl relativer Sicherheit. Das Mehr an Zeit und Geld konnte erstmals in Vergnügungen investiert werden.¹⁸

Neben der Etablierung der Eisenbahn wurde auch die Fließbandarbeit zu einem weiteren Synonym des 19. Jahrhunderts und der fortschreitenden Industrialisierung. Neben enormer Zeitersparnis in der Warenproduktion veränderte sie die Vorstellung von Bewegungsabläufen: Einzelne Bewegungsphasen wurden aufgesplittert und später am Fließband wieder zusammengesetzt. Diese neue Vorstellung von zusammengesetzten Bewegungen wurde grundlegend für die Organisation von Arbeitsabläufen in Fabriken und im Sinne der Arbeitseffektivität eingesetzt.¹⁹ Der beschleunigte Prozess, ermöglicht durch den technischen Fortschritt, war Grundvoraussetzung für die Massenproduktion von Waren.²⁰

¹⁶ Zwischen Mitte des 19. Jahrhunderts und dem 1. Weltkrieg sank die wöchentliche Arbeitszeit der Industrie in Deutschland beispielsweise von ca. 80 auf 55 Stunden. In Österreich wurde um 1918 die 48-Stunden-Woche für Arbeiter parlamentarisch beschlossen.

Vgl. König, Wolfgang (2000): Geschichte der Konsumgesellschaft. Stuttgart: König Verlag. S. 125-127 und Berger, Peter (2008): Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert. 2. Auflage. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG, S. 63

¹⁷ Vgl. König, Wolfgang (2000): S. 127

¹⁸ Vgl. König, Wolfgang (2000): S. 124-125

¹⁹ Vgl. Paech, Joachim (1997): S. 82-83

²⁰ Vgl. Steinacher, Karin (2011): „Keeping up with the Joneses“ Zur Wechselwirkung zwischen Konsum und Werbung in Österreich von 1970-1980 am Beispiel von o.b., Römerquelle und Stiefelkönig. Diplomarbeit, Universität Wien, S.12

So hatte auch die serielle Fertigung von Waren positiven Einfluss auf das Zeitbudget der Großstadtbevölkerung. Durch die Umstellung der Nahrungsmittelherstellung auf industrielle Produktionsmethoden erfuhr die städtische Mittelschicht große Erleichterung im Haushalt. Lebensmittel in Konservendosen sowie die Erfindung von Fertiggerichten, wie die Tütensuppe oder das Puddingpulver, machten Produkte länger haltbar und erleichterten die Haushaltsführung.²¹

Auch die veränderten Reisemöglichkeiten hatten positiven Einfluss auf das Zeitbudget der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Durch die neuen Verkehrsmittel Eisenbahn, Auto und zu guter Letzt auch das Flugzeug entstand eine völlig neue Raumerfahrung und –wahrnehmung. Lorenz Engell nennt diese Veränderung den Konsum von Raum.²² Reisen wurden erschwinglicher, leichter und schneller durchführbar. Dadurch erhielten sie ebenfalls eine Warenform. Der zu durchquerende Raum wurde zum Konsumobjekt. Engell nennt als Beispiel die Landschaft, die am Abteifenster vorbeizieht und zu einer schnell ablaufenden Kette von visuellen und bildhaften Einzeleindrücken wird. Die Landschaft selbst wurde dadurch zweidimensional, auch in anderen Fortbewegungsmitteln wie dem Auto oder dem Flugzeug bleibt dieser Dimensionsverlust bestehen.²³

Durch die gewonnene (Frei-)Zeit verlangte die Bevölkerung des 19. Jahrhunderts nach unterschiedlichen Möglichkeiten, diese sinnvoll nutzen zu können. Die Erfindung des Kinos kam daher gerade recht. In diesem Zusammenhang überrascht es nicht, dass der Film neben den zahlreichen anderen Innovationen der Großstadt ebenfalls in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts seine Geburtsstunde erfuhr. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass aufgrund der Anonymität der Großstadt und den Imaginationsmethoden von Warenhaus, Schaufenster und Weltausstellung, die Sehnsucht nach der Verfügbarkeit von „einem Stückchen Welt“ wuchs: der Film (auf dem im Kapitel 5 ausführlich

²¹ Vgl. Engell, Lorenz (1992): Die Fortsetzung des 19. Jahrhunderts mit anderen Mitteln. Vorgeschichte und Entstehung der Kinematographie. Voraussetzungen der Filmgeschichte. In: ders.: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt/New York: Campus Verlag., S. 16-18

²² Vgl. Engell, Lorenz (1992): S. 20

²³ Vgl. Engell, Lorenz (1992): S. 18-22

eingegangen wird) kann als eine Antwort auf diesen gesellschaftlichen Bedarf gedeutet werden.²⁴

Die Bildung der Großstädte brachte zahlreiche Veränderungen für die Gesellschaft mit sich und bildete sich gleichzeitig zu einem hervorragenden Terrain für ein weiteres Phänomen des 19. Jahrhunderts heraus: dem Serienmord.

²⁴ Vgl. Faulstich, Werner (2005): S. 17

2.4 Serienmord und Lustmord: Schöpfungen des 19. Jahrhunderts

Die Termini „Serienmord“ bzw. „Serienmörder“ stammen aus der realen Kriminologie. Nach Stéphane Bourgoïn sind zwei Kriterien wesentlich für einen Serienmord: An erster Stelle steht der Wiederholungsaspekt. Ein Serienmörder muss mindestens drei Morde begangen haben, um als solcher zu gelten. Das zweite Merkmal ist der Trieb, Menschen töten zu wollen. Daher sind Serienmorde nicht als Nebeneffekte oder gar Folgen anderer Delikte, wie zum Beispiel gewinnorientierte Auftragsmorde, Raubmord oder Vollstreckungen von Todesurteilen, zu betrachten, sondern als das eigentliche Delikt selbst.²⁵ Ronald M. Holmes wird die „Erfindung“ des Begriffes Serienmörder zugeschrieben. In dem Werk *DIE SEELE DES VERBRECHERS* von Reinhard Haller, werden von Holmes definierte, typische Merkmale des Serienmords genannt:

„Das zentrale Element ist der Wiederholungscharakter, wobei die Umstände der Verbrechen, die Auswahl der Opfer und das Tatortbild auffallende Parallelen zeigen. [...] sie ereignen sich nahezu ausschließlich unter vier Augen, gleichsam in einem intimen Rahmen, welcher nach außen nichts durchdringen lässt. Täter und Opfer sind sich bei Serienmorden meist völlig unbekannt.“²⁶

Im Gegensatz zu anderen Morden scheiden die meisten Motive (wie beispielsweise Gewinnsucht, Eifersucht, Mitleid oder Rache) bei Serienmördern aus. Das Hauptmotiv bei seriellen Morden ist die Lust am Mordakt. Das bedeutet, die Morde werden mit oder zur sexuellen Befriedigung verübt, der motivationale Hintergrund zur Tat entsteht durch den triebbedingten Lustgewinn.²⁷

„Dem Wesen des Sexualtriebes entsprechend bleibt es nicht bei einer Tat, sondern der Täter wird zu immer neuen Situationen seiner Befriedigung getrieben, gleichgültig ob zwischen den einzelnen Morden Tage, Monate oder Jahre liegen.“²⁸

²⁵ Vgl. Bourgoïn, Stéphane (1995): *Serienmörder. Pathologie und Soziologie einer Tötungsart*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, S. 14-15

²⁶ Haller, Reinhard (2006): *Die Seele des Verbrechers*. St. Pölten/Wien: Residenz Verlag, S. 176-177

²⁷ Vgl. Juhnke, Karl (2001): *Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung*. 1. Auflage. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH., S. 5

²⁸ Juhnke, Karl (2001): S. 5

Der Begriff „Lustmord“ entsteht Ende des 19. Jahrhunderts in der deutschen Sprache und gilt als Erfindung der Moderne²⁹. Etymologisch lässt sich die Entstehung des Begriffes Lustmord als

„mord aus wollust, nach volbrachter notzucht“³⁰

dem erstmaligen Erscheinen im DEUTSCHEN WÖRTERBUCH der Gebrüder Grimm im Jahre 1885 zuordnen. Seit diesem Zeitpunkt wurde der Begriff rasch verbreitet und war bereits 1900 ein fester Bestandteil aller bekannten Nachschlagewerke.³¹

Der Lustmörder als serieller Täter zählt zum elementaren Bildarchiv des verdichteten Erfahrungsraums der Großstadt. Dabei ist die Verbindung von Grausamkeit, sexueller Lust und Mord an sich kein neues kulturelles Phänomen, denn auch schon im 18. Jahrhundert wurde Mord mit ästhetischer Kunst verbunden.³² Sexuell motivierte Morde wurden demnach auch schon früher und nicht nur im deutschsprachigen Raum begangen, doch mit der Entstehung des Begriffes „Lustmord“ wird diesem Phänomen mehr Aufmerksamkeit zuteil. Neben einem „lustmörderischen Boom“ in Wissenschaft, Kunst und Literatur werden um die Jahrhundertwende zahlreiche Serienmorde begangen, die als Definition für den Lustmord fungieren können: Vinzenz Verzeni in Italien (1873), Jack the Ripper in England (1888) sowie Fritz Haarmann (1925) und Peter Kürten (1931) in Deutschland.

Das Sujet des Lustmords wurde zum Ausdruck einer antibürgerlichen Rebellion, insbesondere im Expressionismus und Surrealismus finden sich daher zahlreiche Lustmorddarstellungen (wie beispielsweise DAS WACHSFIGURENKABINETT, vgl. Kapitel 6.1).³³ Die Darstellungsweisen des Serienmörders änderte sich stets mit den einzelnen Epochen: Während der Lustmörder im Expressionismus als

²⁹ Komfort-Hein, Susanne/ Scholz, Susanne (2007): Lustmord – zu einem kulturellen Phantasma um 1900. In: dies.: Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus: Ulrike Hemer Verlag, S. 7

³⁰ Vgl. Siebenpfeiffer, Hania (2002): Böse Lust. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie, S. 186

³¹ Vgl. Siebenpfeiffer, Hania (2002): S. 186

³² Irina Gradinari (2011, S. 31) erwähnt in diesem Zusammenhang die Werke von Marquis des Sade im 18. Jahrhundert, DER MORD ALS SCHÖNE KUNST BETRACHTET (1827) von Thomas de Quincey und DIE METHODE DER KOMPOSITION (1846) von Edgar Allan Poe.

³³ Vgl. Gradinari, Irina (2011): Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa. Bielefeld: transcript Verlag, S. 31-32

antibürgerlicher Rebell definiert wird, wird der Typus der Neuen Sachlichkeit als „angepasster Kleinbürger“ ausgewiesen (beispielsweise THE LODGER, vgl. Kapitel 6.2 oder THE PHANTOM FIEND, vgl. Kapitel 6.4).³⁴

Nach Susanne Komfort-Hein und Susanne Scholz ist die bekannteste und wegweisendste Signatur des Lustmordes das Phantasma rund um Jack the Ripper. Der Fall der ungeklärten Prostituiertenmorde wurde zur Ursprungserzählung des Serienmordnarrativs im 20. Jahrhundert, obwohl bereits zuvor serielle und sexuell motivierte Morde bekannt waren. Das semiotische und kulturelle Wissen rundum diese Taten war zum Zeitpunkt der Morde in den Köpfen der Bevölkerung bereits tief verankert. Dies verhalf dem imaginären Protagonisten zum Inbegriff des Serienmörders zu avancieren.³⁵

³⁴ Vgl. Siebenpfeiffer, Hania (2005): Böse Lust. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik. Köln/Wien: Böhlau Verlag, S. 186

Anm: Die hier erwähnten filmischen Adaptionen von Jack the Ripper werden im empirischen Teil dieser Arbeit ausführlich analysiert.

³⁵ Vgl. Komfort-Hein, Susanne/ Scholz, Susanne (2007): S. 7-8

3 Jack the Ripper – Der Aufschlitzer von Whitechapel

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnt, zählt Jack the Ripper zu den bekanntesten Serienmördern der Geschichte. Im Herbst 1888 hielt er mit grausamen Prostituiertenmorden ganz London in Atem. Der sogenannte „Autumn of terror“ begann Ende August 1888 und endete knapp zweieinhalb Monate später.³⁶ Nachfolgend wird der reale Fall, der Auslöser für zahlreiche Mythen sowie literarische und filmische Adaptionen war, kurz skizziert, um in weiterer Folge auf die analysierten Verfilmungen schließen zu können.

3.1 „The Autumn of terror“

Die schreckliche Mordserie begann am 31. August 1888 mit dem Mord an Mary Ann Nicholls, genannt „Polly“, im Londoner Armenviertel Whitechapel. Der Täter durchschnitt ihr die Kehle von einem Ohr zu anderem und verwüstete ihren Unterleib mit zahlreichen Messerstichen. Ein und demselben Täter werden bis heute insgesamt fünf bis zehn Prostituiertenmorde zugerechnet.³⁷ Jener Name, der mit diesen grausamen Taten seit über einem Jahrhundert untrennbar verbunden ist, lautet „Jack the Ripper“. Das Pseudonym hatte sich der Täter in einem Brief an die Nachrichtenagentur „Central News Agency“ (vgl. Kapitel 3.6) selbst gegeben.³⁸

Die vermeintlichen Morde und Opfer des „Dirnenmörders von Whitechapel“ hatten zahlreiche Gemeinsamkeiten: So ereigneten sich alle ihm zugerechneten Taten zwischen Mitternacht und den frühen Morgenstunden sowie stets an Wochenenden oder Feiertagen. Die Morde wurden meist an öffentlichen Plätzen verübt. Alle Opfer waren ausschließlich Frauen und (mit einer Ausnahme) zwischen 40 und 50 Jahren alt. Sie wurden allesamt mit durchschnittener Kehle oder Halsschlagader aufgefunden. An einigen Opfern wurden zusätzlich Verstümmelungen, hauptsächlich im Unterleib, sowie Organentnahmen durchgeführt. Daher wird bis heute davon ausgegangen, dass der Täter anatomisches bzw. chirurgisches Wissen besaß. Zudem waren alle sehr arm,

³⁶ Vgl. Murakami, Peter & Julia (2003): Lexikon der Serienmörder. 450 Fallstudien einer pathologischen Tötungsart. 9. Auflage. München: Ullstein Heyne List Verlag, S. 101-102

³⁷ Vgl. Murakami, Peter & Julia (2003): S. 101-104

³⁸ Vgl. Püstow/Schachner (2008), S. 7

hatten ein Alkoholproblem, keinen ständigen Wohnsitz und gingen – zumindest hin und wieder – der Prostitution nach, um sich über Wasser halten zu können. Alle lebten zum Tatzeitpunkt im Armenviertel Whitechapel, einem Schmelztiegel der gescheiterten und erfolglosen Existenzen³⁹, obwohl sie nicht ursprünglich aus dieser Gegend stammten. Aufgrund von Arbeitslosigkeit, Alkoholsucht und gescheiterter Beziehungen waren sie am Ende jedoch alle im Londoner East End gelandet und mussten dort ihr Ende finden.⁴⁰

Der abrupte Abbruch der Mordserie knapp zweieinhalb Monate nach dem ersten Opfer warf zahlreiche Fragen auf. Neben der Identität des Täters ist bis heute auch das plötzliche Auftauchen bzw. Verschwinden von Jack the Ripper ein Rätsel für hunderte Schriftsteller, Publizisten und Kriminologen.⁴¹

3.2 Tatort: Whitechapel

Großbritannien war im viktorianischen Zeitalter (*Königin Victoria regierte von 1837 bis 1901*) ein wohlhabendes Imperium mit weltweiten Kolonien. London hatte sich mit seinen vier Millionen Einwohnern zu einer geschäftigen Metropole entwickelt. Die arme Bevölkerung war hauptsächlich im London's East End, speziell im Bezirk Whitechapel, zu finden und setzte sich hauptsächlich aus Immigranten und Juden, die vor ethnischer Verfolgung in Osteuropa geflohen waren, zusammen. East End zeichnete sich zunehmend durch Übervölkerung (nicht selten lebten bis zu acht Personen in einem einzigen Raum) und fehlenden Sanitäranlagen aus. Aufgrund der dadurch entstandenen Krankheiten wurde mehr als die Hälfte der Kinder in East End nicht älter als fünf Jahre. Diejenigen, die überlebten, litten unter Missbrauch, Vernachlässigung und Armut. In dieser Zeit, gekennzeichnet von hoher Arbeitslosigkeit und wirtschaftlicher Depression, hatten die Menschen kaum Möglichkeiten ihre eigene Situation zu verbessern – so wandten sich viele Frauen gezwungenermaßen der Prostitution zu. Schätzungen zufolge gab es 1888 mehr als 1.200 Prostituierte in Whitechapel.⁴²

³⁹ Vgl. Püstow/Schachner (2008), S. 7

⁴⁰ Vgl. Püstow/Schachner (2008), S. 7/S. 33-39

⁴¹ Vgl. Murakami, Peter & Julia (2003): S. 103

⁴² Vgl. Anderson, Jennifer Joline (2012): S. 16-20

Jack London zeigte in seinem 1903 erschienenen Werk „THE PEOPLE OF THE ABYSS“⁴³ auf eindrückliche Weise die Lebensumstände im damaligen East End. Das Werk zeichnet vor allem die völlig neuen Wege der Recherche aus: London mischte sich für einige Monate direkt unter die Bevölkerung, um direkt vor Ort zu recherchieren und einen Einblick in das tägliche Leben in East End aus erster Hand zu erhalten.⁴⁴

Die britische Bevölkerung unter der Herrschaft von Königin Victoria galt als sehr konservativ – über die vermehrte Prostitution in den ärmeren Stadtteilen wurde geschwiegen. Daher war es umso schockierender, dass Jack the Rippers Opfer ausschließlich Prostituierte waren. Die grausamen Morde zwangen die Bevölkerung über gesellschaftliche Probleme zu diskutieren. Aufgrund ihrer konservativen Einstellung dachten zahlreiche Briten, die Opfer hätten genau das bekommen, was sie verdient hatten und Jack the Ripper hätte mit seinen Morden der britischen Gesellschaft einen Gefallen getan.⁴⁵

⁴³ London, Jack (1903): The People of the Abyss. [Online-Zugriff: <http://london.sonoma.edu/Writings/PeopleOfTheAbyss/>, Abruf: 10. Jänner 2010]

⁴⁴ Vgl. http://www.jacktheripper.de/dokumente/menschen_der_tiefe/ [Abruf: 10. Jänner 2013]

⁴⁵ Vgl. Anderson, Jennifer Joline (2012): S. 16-20

3.3 Die Opfer

Die genaue Anzahl der Jack the Ripper-Opfer ist bis heute stark umstritten. Am häufigsten werden ihm fünf Morde zugeordnet – die sogenannten „kanonischen Fünf“. Jede dieser Taten blieb ungelöst, weil die Polizei bis heute nicht genau sagen kann, ob alle einem einzelnen Killer zugesprochen werden können.⁴⁶ Dazu zählen:

- *Mary Ann Nichols*, getötet am Freitag, 31. August 1888
- *Annie Chapman*, getötet am Samstag, 8. September 1888
- *Elizabeth Stride*, getötet am Sonntag, 30. September 1888
- *Catherine Eddowes*, getötet am Sonntag, 30. September 1888
- *Mary Jane Kelly*, getötet am Freitag, 9. November 1888

Diese Liste leitet sich aus den Notizen von Sir Melville Macnaghten, dem damaligen Polizeipräsidenten der Metropolitan Police, ab. Alle fünf Frauen gingen der Prostitution nach und wurden am Wochenende oder einem Feiertag umgebracht. Daher wird davon ausgegangen, dass es sich beim Täter um eine berufstätige Person gehandelt hat.⁴⁷

Bis auf die junge Mary Kelly (beim Tatzeitpunkt ca. 25 Jahre alt) waren alle Opfer etwa im gleichen Alter und auch vom selben gesellschaftlichen Stand. Mary Kelly war auch das einzige Opfer, das in einem geschlossenen Raum getötet und buchstäblich zerfleischt wurde⁴⁸. Als Tatwaffe diente bei allen fünf Morden ein Messer.⁴⁹

⁴⁶ Vgl. <http://www.met.police.uk/history/ripper.htm> [Abruf: 07. März 2013] und <http://www.jacktheripper.de/opfer/> [Abruf: 07. März 2013]

⁴⁷ Vgl. <http://www.jacktheripper.de/opfer/> [Abruf: 07. März 2013]

⁴⁸ Vgl. <http://www.jacktheripper.de/opfer/> [Abruf: 07. März 2013]

⁴⁹ Vgl. <http://www.jacktheripper.de/opfer/> [Abruf: 07. März 2013]

3.4 Die Verdächtigen

Die fehlende Identifizierung des Täters schuf Raum für Spekulationen um denselben: Bald schon wurden Menschen aus allen gesellschaftlichen Schichten der Taten verdächtigt.⁵⁰ Bis heute wurden mehr als siebenzig unterschiedliche Männer von Ermittlern, Journalisten und Laien als Jack the Ripper verdächtigt. Die Metropolitan Police of London grenzt diese Zahl deutlich ein und nennt heute vier Personen, die von den damaligen Polizeibeamten in die Riege der Haupttatverdächtigen aufgenommen wurden⁵¹:

- *Aaron Kosminski*: ein armer, jüdischer Bewohner von Whitechapel. Laut einem Bericht der Polizei hatte er einen großen Hass auf Frauen, insbesondere auf Prostituierte und große möderische Neigungen. Kosminski hatte aber keine anatomischen Kenntnisse und passt auf keine Zeugenbeschreibung über den Täter.⁵²
- *Montague John Drutt*: 31-jähriger Anwalt und Lehrer, beging Selbstmord im Dezember 1888. Aufgrund seiner Homosexualität kann er jedoch weitgehendst als tatsächlicher Täter ausgeschlossen werden.⁵³
- *Michael Ostrog*: 55-jähriger russischer Dieb und Trickbetrüger, der hauptsächlich in Heimen und Asylanstalten unterkam. War Frauen gegenüber gewohnheitsmäßig grausam und trug lange Zeit chirurgische Instrumente bei sich.⁵⁴
- *Dr. Francis J. Tumblety*: 56-jähriger „Quacksalber“ amerikanischer Herkunft, im November 1888 wegen Sittlichkeitsvergehen verhaftet, floh einen Monat später außer Landes. Für seine Täterschaft spricht, dass er einen großen Hass gegen Frauen hegte und rudimentäre Kenntnisse der menschlichen Anatomie besaß. Dagegen jedoch, dass auch er

⁵⁰ Vgl. Scholz, Susanne (2007): S. 32

⁵¹ Vgl. <http://www.met.police.uk/history/ripper.htm> [Abruf: 05. März 2013]

⁵² Vgl. <http://www.met.police.uk/history/ripper.htm> und <http://www.jacktheripper.de/tatverdaechtige/kosminski/> [Abruf: 05. März 2013]

⁵³ Vgl. <http://www.met.police.uk/history/ripper.htm> und <http://www.jacktheripper.de/tatverdaechtige/druitt/> [Abruf: 05. März 2013]

⁵⁴ Vgl. <http://www.met.police.uk/history/ripper.htm> und <http://www.jacktheripper.de/tatverdaechtige/ostrog/> [Abruf: 05. März 2013]

höchstwahrscheinlich homosexuelle Neigungen hatte und sich während des Mordes an Mary Kelly vermutlich in Haft befand.⁵⁵

Die ersten drei Hauptverdächtigen wurden in dem am 23. Februar 1894 verfassten Memorandum von Sir Melville Macnaghten genannt.

3.4.1 Exkurs: War Jack the Ripper eine Frau?

Bis heute wurde die Identität des Täters nie geklärt. Immer wieder tauchte in den vergangenen Jahren die Vermutung auf, dass Jack the Ripper auch durchaus eine Frau gewesen sein könnte. So veröffentlichte beispielsweise John Morris im Jahr 2012 sein Buch „JACK THE RIPPER – THE HAND OF A WOMAN“⁵⁶. Der frühere Rechtsanwalt geht davon aus, dass die Massenmorde von einer Frau verübt wurden und unterstreicht seine These mit dem Fakt, dass keines der Opfer vor oder nach dem Mord sexuell missbraucht wurde. Für Morris gibt es keinen Zweifel daran, dass die Taten von einer weiblichen Täterin durchgeführt wurden. Wichtige Hinweise seien während und nach der Aufklärung der Morde jedoch ignoriert worden, weil stets davon ausgegangen wurde, dass der Täter männlich war. John Morris glaubt auch den Namen der wahren Täterin zu kennen:

„Elisabeth Williams [...] hat die Frauen getötet, weil sie keine Kinder bekommen konnte, sich deshalb leer und nutzlos fühlte.“⁵⁷

Elisabeth, genannt „Lizzie“, Williams war die Ehefrau des Verdächtigen Sir John Williams, der als Gynäkologe in seiner Klinik Abtreibungen vollzog und deshalb ins Visier der Ermittler kam. Als weitere Untermauerung für Morris' These hätten die damaligen Ermittler drei Knöpfe von Frauenschuhen im Blut eines der Opfer gefunden. Bei einem weiteren Jack the Ripper zugeordnetem Fall auch Reste

⁵⁵ Vgl. <http://www.met.police.uk/history/ripper.htm> und <http://www.jacktheripper.de/tatverdaechtige/tumblety/> [Abruf: 05. März 2013]

⁵⁶ Morris, John (2012): Jack the Ripper: The Hand of a Woman. Wales: Seren Books.

⁵⁷ Artikel auf welt.de: „Jacqueline the Ripper – War der Killer eine Frau?“ vom 10. Mai 2012 [<http://www.welt.de/vermisches/weltgeschehen/article106285512/Jacqueline-the-Ripper-War-der-Killer-eine-Frau.html>], Abruf: 13. Jänner 2013]

eines Frauenumhangs, einer Bluse sowie eines Hutes – alles Sachen, die nicht den ermordeten Prostituierten selbst gehört hätten.⁵⁸

Dieser Behauptung steht die heutige Definition von Serienkillern gegenüber, die den Kreis der möglichen Täter im Vorhinein eingrenzt: So wird heute oft behauptet, der „typische“ Serienmörder sei in der Regel männlich, weiß, zwischen 25 und 35 Jahre alt, kommt aus einer zerrütteten Familie und mordet stets innerhalb seiner eigenen ethnischen Gruppe.⁵⁹ Eine weibliche Täterin wird in dieser Definition grundsätzlich ausgeschlossen.

Morris' Vermutung widersprechen auch Deborah Cameron und Elizabeth Frazer, die in einer feministischen Analyse den Serienmord als männliche Domäne kategorisieren:

„Einen weiblichen Peter Sutcliffe hat es nie gegeben. Frauen haben sehr brutale Morde begangen; sie haben wiederholt getötet, sie haben willkürlich getötet. Aber in sämtlichen Aufzeichnungen und Berichten von Verbrechen hat keine Frau getan, was Peter Sutcliffe (oder Jack the Ripper [...]) getan hat. Nur Männer, so scheint es, sind zwanghafte Einzeljäger, getrieben von der Lust am Töten – einem sexuellen Begehren, das sich in Mord entlädt.“⁶⁰

Diese verschiedenen Standpunkte und die daraus resultierenden Diskussionen zeigen, dass der Mythos um Jack the Ripper auch nach mehr als 100 Jahren noch ein ebenso kontroverses wie interessantes Thema für die Gesellschaft ist.

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Vgl. Egger, Steven (1990) Serial Murder: A Synthesis of Literature and Research. In: Egger, Steven (Hrsg.): Serial Murder. An Elusive Phenomenon. New York: Praeger.

⁶⁰ Cameron, Deborah / Frazer, Elizabeth (1993): Lust am Töten. Eine feministische Analyse von Sexualmorden. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, S. 27

3.5 Die Rolle der Polizei

Ein Grund, warum die Jack the Ripper Morde bis heute nicht aufgeklärt wurden, ist, dass die Polizei 1888 nur sehr wenige Möglichkeiten hatte, einen Mord- bzw. Kriminalfall aufzudecken. Fingerabdrücke wurden erst 14 Jahre später zur Aufdeckung von Kriminalfällen entdeckt und von DNA-Analysen konnte zum damaligen Zeitpunkt nur geträumt werden. So blieb es den Polizeibeamten verwehrt, physische Hinweise auf den Täter, wie beispielsweise Blut, Haare oder Hautpartikel zu analysieren. 1888 war es auch noch nicht möglich, verschiedene Blutgruppen oder tierisches von menschlichem Blut zu unterscheiden. Das beste Mittel der Verbrechensverhinderung war die nächtliche Streife der Londoner Polizei. Allerdings waren die Polizisten mit einer Öllampe, einer Trillerpfeife und Knütteln recht dürftig ausgestattet.⁶¹ So konnte die Polizei nur den Täter auf frischer Tat ertappen oder auf die Hilfe eines Augenzeugen hoffen.^{62:}

„In 1888, they were not able to distinguish blood types or even tell human blood from animal blood, so if a suspect had been found with the victim's blood on his clothing, he could claim the blood was from an animal – there were many slaughterhouses in Whitechapel – and there would be no prove otherwise. The best hope police had of convicting a criminal was to locate an eyewitness or catch the killer in the act.“⁶³

Die eigentliche Polizeiarbeit beschränkte sich daher auf die Sicherung des Tatortes, das Verhör der Zeugen, die Fertigung von Tatortskizzen und das Schreiben des Berichtes.⁶⁴

⁶¹ Vgl. Anderson, Jennifer Joline (2012): S. 7 und <http://www.jacktheripper.de/ermittler/> [Abruf: 05. März 2013]

⁶² Vgl. Anderson, Jennifer Joline (2012): S. 7

⁶³ Anderson, Jennifer Joline (2012): S. 7

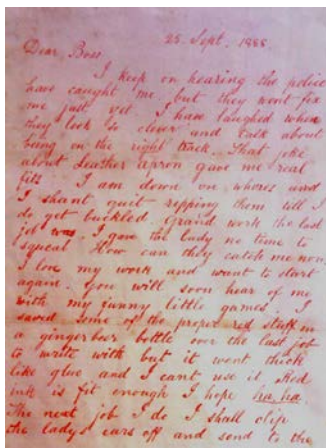
⁶⁴ Vgl. <http://www.jacktheripper.de/ermittler/> [Abruf: 05. März 2013]

3.6 Die Briefe von Jack the Ripper

Während der Mordserie dienten mitunter Briefe als wichtigste Indizien um den Täter zu schnappen. Hunderte Bekennerschreiben und Briefe trafen bei den ansässigen Polizeistationen und Redaktionen der Tageszeitungen ein. Die große Mehrheit dieser Schreiben wird jedoch Trittbrettfahrern zugewiesen, lediglich drei Briefe, auf die im Folgenden explizit eingegangen wird, gelten als authentisch.⁶⁵

Der erste „echte“ Brief von Jack the Ripper traf am 27. September 1888 bei der Londoner Central News Agency ein und war an „*The Boss*“ adressiert. Der Absender des Briefes kündigte an, das Ohr des nächsten Opfers abzuschneiden⁶⁶. Vorerst wurde der Brief als Scherz abgetan. Erst als das Opfer Catherine Eddowes drei Tage später mit einem teilweise abgeschnittenen Ohr aufgefunden wurde, schenkte man dem Schreiben Beachtung. Die Polizei veröffentlichte den Brief in der Hoffnung, dass jemand aus der Bevölkerung die Handschrift wiedererkennen würde –allerdings erfolglos. „Jack the Ripper“ als Pseudonym taucht in diesem Brief zum ersten Mal auf und erlangte durch die Veröffentlichung von Polizei Massenmedien ein weltweites Echo.⁶⁷ (vgl. dazu Kapitel 3.7)

Dear Boss, 25. Sept. 1888



I keep on hearing the police have caught me but they wont fix me just yet. I have laughed when they look so clever and talk about being on the right track. That joke about Leather Apron gave me real fits. I am down on whores and I shant quit ripping them till I do get buckled. Grand work the last job was. I gave the lady no time to squeal. How can they catch me now. I love my work and want to start again. You will soon hear of me with my funny little games. I saved some of the proper red stuff in a ginger beer bottle over the last job to write with but it went thick like glue and I cant use it. Red ink is fit enough I hope ha. ha. The next job I do I shall clip the ladys ears off and send to the police officers just for jolly wouldn't you. Keep this letter back till I do a bit more work, then give it out straight. My knife's so nice and sharp I want to get to work right away if I get a chance. Good Luck.

Yours truly, Jack the Ripper (Dont mind me giving the trade name) PS Wasnt good enough to post this before I got all the red ink off my hands curse it. No luck yet. They say I'm a doctor now. ha ha

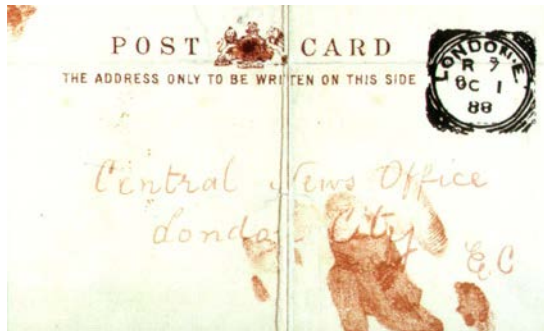
Abbildung 1 Jack the Ripper Brief "Dear Boss"

⁶⁵ Vgl. <http://www.jacktheripper.de/briefe/> [Abruf: 10. Jänner 2013]

⁶⁶ http://www.jacktheripper.de/briefe/dear_boss/ [Abruf: 10. Jänner 2013]

⁶⁷ Vgl. http://www.jacktheripper.de/briefe/dear_boss/ [Abruf: 10. Jänner 2013]

Das zweite Schreiben, das Jack the Ripper zugewiesen wird, ist heute unter dem Namen „Saucy Jacky Postkarte“ bekannt. Die Karte trug den Poststempel vom 01. Oktober 1888 und traf am selben Tag in der Central News Agency ein. Sie war ebenso wie das erste Bekennerschreiben mit roter Tinte geschrieben, war jedoch auf beiden Seiten mit Blut befleckt. Zudem sind verschmierte Fingerabdrücke erkennbar.⁶⁸

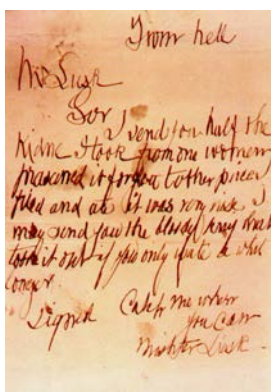


I was not coddling dear old Boss when I gave you the tip. You'll hear about Saucy Jacky's work tomorrow. Double event this time. Number one squealed a bit. Couldn't finish straight off. Had not time to get ears for police. Thanks for keeping last letter back till I got to work again.

*Jack the Ripper*⁶⁹

Abbildung 2 Jack the Ripper Brief "Saucy Jacky"⁷⁰

Am 16. Oktober 1888 erhielt George Lusk, Vorsitzender der Whitechapel Bürgerabwehr, eine kleine Schachtel, in der sich eine menschliche Niere und ein weiterer Brief Jack the Rippers befanden. Medizinische Ermittlungen ergaben, dass die zugesandte Niere „*very similar tot he one removed from Catharine Eddowes*“ war. Der Absender des Briefes behauptet, den fehlenden Teil der Niere gebraten und gegessen zu haben („*tother piece I fried and ate*“).⁷¹



From hell.

*Mr Lusk,
Sor
I send you half the Kidne I took from one woman and prasarved it for you tother piece I fried and ate it was very nise. I may send you the bloody knif that took it out if you only wate a whil longer
signed
Catch me when you can Mishter Lusk*⁷²

Abbildung 3 Brief von Jack the Ripper "From Hell"

⁶⁸ http://www.jacktheripper.de/briefe/saucy_jacky/ [Abruf: 10. Jänner 2013]

⁶⁹ http://www.jacktheripper.de/briefe/saucy_jacky/ [Abruf: 10. Jänner 2013]

⁷⁰ http://www.jacktheripper.de/briefe/saucy_jacky/ [Abruf: 10. Jänner 2013]

⁷¹ Vgl. http://www.jacktheripper.de/briefe/saucy_jacky/ [Abruf: 10. Jänner 2013]

⁷² http://www.jacktheripper.de/briefe/from_hell/ [Abruf: 10. Jänner 2013]

3.7 Die Rolle der Medien

„Was wir über Serienmord wissen, das wissen wir zumeist aus den Medien.“⁷³

Der Fall des Jack the Ripper gilt als der erste Serienmordfall der modernen Kriminal- und Kulturgeschichte⁷⁴. Hauptgrund dafür ist das weltweite Medienecho, das die Taten von Whitechapel hervorriefen: Neben Großbritannien wurde auch in anderen europäischen Ländern und sogar in Übersee darüber berichtet. Obwohl man Jack the Ripper nicht als ersten Serienmörder generell oder Englands bezeichnen kann, so war er wohl der erste, der mit seinen Taten einen weltweiten Medienrummel auslöste.⁷⁵

Der folgende Beitrag aus dem Berliner Tagblatt vom 2. Oktober 1888 zeigt, wie detailreich auch außerhalb Londons über die Taten von Jack the Ripper berichtet wurde:

"Die Blutthaten [sic!] in London nehmen noch immer kein Ende. An zwei voneinander entlegenen Punkten des Londoner Ostendes wurden in der Nacht zum Sonntag abermal zwei Frauen in grässlicher Weise ermordet, allem Anschein nach von derselben Person, welche die früheren Morde in diesem Stadttheile verübt hat. Die eine Leiche war furchtbar verstümmelt. Die Opfer sind, [...], wieder Frauen schlechten Rufs. Von dem Thäter [sic!] fehlt jede Spur. In Whitechapel herrscht hochgradige Erregung. Die Polizei ist völlig rathlos [sic!].“⁷⁶

Ende des 19. Jahrhunderts hatte die Zeitung als Massenmedium ihren endgültigen Durchbruch erreicht.⁷⁷ Im Fall von Jack the Ripper spielte sie eine wesentliche Rolle: Da die richterlichen Anhörungen zu dieser Zeit in aller Öffentlichkeit stattfanden, war neben unzähligen Schaulustigen auch eine Schar

⁷³ Höltgen, Stefan/ Wetzels, Michael (Hrsg.) (2010): Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur. Berlin: Bertz + Fischer GbR, S. 8

⁷⁴ Vgl. Höltgen, Stefan (2007): Am Anfang war die Tat. Jack the Ripper im frühen Film. In: Komfort-Hein, Susanne/ Scholz, Susanne (Hrsg.): LustMord. Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus, S. 73

⁷⁵ Vgl. Höltgen (2007), S. 73

⁷⁶ http://www.jacktheripper.de/zeitungsarchiv/berliner_tageblatt/1888_oktober_02.php [Abruf: 05. März 2013]

⁷⁷ Vgl. Püstow/Schachner (2008): S. 9

von Journalisten bei den Verhandlungen anwesend, um Informationen für die Berichterstattung über die grausamen Morde in London zu erhalten.⁷⁸

Die Fragen nach dem Mörder sowie nach der Verantwortung der moralischen Verwahrlosung in Whitechapel wurden täglich in der viktorianischen Presse ausführlich diskutiert. Susanne Scholz⁷⁹ erwähnt in diesem Zusammenhang vor allem den investigativen Journalisten George R. Sims, der 1883 mit „How THE POOR LIVE“ eine erschütternde Sozialreportage des Londoner Ostendes verfasst hatte. Sims erkannte schon sehr früh (und schrieb auch in seinen täglichen Kolumnen darüber), dass Nachrichten eine vermarktbare Ware sind und der Sensationsjournalismus Auflagen erzielen konnte, die Zeitungen wie beispielsweise der *Daily Telegraph* bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht erlebt hatte. Vor allem die Serialität der Morde und die Tatsache, dass die Polizei bei der Suche nach dem Täter im Dunklen tappte, steigerte die Auflage. Diese vorerst „offene Serie“ führte dazu, dass die Leser der Zeitungen nach immer mehr Informationen gierten.⁸⁰

Dass die Redaktionen und Journalisten stets so gut mit Neuigkeiten und Details versorgt waren, lag unter anderem daran, dass es eine direkte Verbindung zwischen der Metropolitan Police und der Central News Agency gab. Journalisten wussten über jeden Brief und jede neue Spur sofort Bescheid und gaben diese Informationen entsprechend aufbereitet an ihre Rezipienten weiter. Um die Zeitungsverkäufe weiter anzuregen lag es nahe, die Idee der Serialität, die durch

„die Lokalität, die Zielgruppe und die Umstände der Taten nahegelegt wurde, für die öffentliche Meinung ein wenig aufzupolieren.“⁸¹

Die Form des Fortsetzungsromans bzw. der Fortsetzungsgeschichte kam im Fall von Jack the Ripper gerade recht.

⁷⁸ Vgl. Püstow/Schachner (2008): S. 27

⁷⁹ Scholz, Susanne (2007): The Making of Jack the Ripper. Autorschaft und Serialität um 1900. In: Komfort-Hein, Susanne/ Scholz, Susanne (Hrsg.): LustMord. Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus, S. 21-36

⁸⁰ Vgl. Scholz, Susanne (2007): S. 30

⁸¹ Scholz, Susanne (2007): S. 30

Mangels eines vorzeigbaren Tatverdächtigen wurden zahlreiche Täterprofile erstellt. Das „Phantom“ erhielt endlich seinen Namen, als der bereits erwähnte mit Jack the Ripper unterzeichnete Bekennerbrief bei der Polizei eintraf – ein wahrer Glücksfall für die Presse:

„Während ‚the Whitechapel murderer‘ für ein nach Sensationen gierendes Publikum einfach zu unspezifisch bleibt, ist ‚Jack the Ripper‘ pressetechnisch ganz anders verwertbar: Mit diesem Autorennamen lässt sich Auflage machen.“⁸²

Aus diesem Grund wird noch bis heute vermutet, dass zahlreiche der über 360 bei der Polizei eingelangten Bekennerbriefen von Journalisten selbst stammten, um neue Sensationen zu erschaffen. Die öffentliche Hysterie sowie das Gruseln der Leser erhöhten sich mit der Menge der eingegangenen Ripperbriefe.⁸³

⁸² Scholz, Susanne (2007): S. 31

⁸³ Vgl. Scholz, Susanne (2007): S. 31-32

3.8 Serienmorde in Massenmedien als Auslöser für das Kino?

Das 19. Jahrhundert ist, wie in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben, geprägt von Massenereignissen und Serialität. Der Wiederholungscharakter von den Erfindungen des Fließbands, der Eisenbahn und des Fortsetzungsromans in den Tageszeitungen zeichnet ein eindeutiges Bild der Hochmoderne. Es kann daher behauptet werden, dass die Serie ein Phänomen der Moderne bzw. des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist.

Dadurch ist es nicht verwunderlich, dass der berühmteste Serienmörder aller Zeiten gerade in dieser Zeit so großes Aufsehen erregte. Seine Taten, geprägt vom Seriencharakter, eignen sich hervorragend für Reproduktionen und stehen für die Gesellschaft eines ganzen Jahrhunderts: die Anonymität der Großstadt, die Verwahrlosung einzelner Stadtteile, das Aufzeigen der Prostitution etc. Der Film steht seinesgleichen ebenfalls für die serielle Produktion und zeichnet sich durch die Möglichkeit der beliebigen Wiederholung aus. Deshalb kann zwar nicht von einem direkten Zusammenhang zwischen Jack the Ripper und der Entstehung des Films gesprochen werden, jedoch gibt es gewisse Parallelen und beide zeichnen ein eindeutiges Bild. Die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts giert nach Sensationen und Serialität und sowohl der Film als auch der Aufschlitzer von Whitechapel erfüllen dieses Verlangen. Die Sensationslust des Publikums kann durch die Entwicklung des Films erstmals auch mit bewegten Bildern gestillt werden.

So können Serienmorde in Massenmedien zwar nicht als Auslöser für das Kino verstanden werden, aufgrund der zahlreichen Berührungspunkte besteht jedoch eine genetische Kopplung. Aus heutiger Sicht kann daher die These aufgestellt werden, dass der Film als Massenmedium nicht zufällig in genau jener Zeit, die von Massenproduktion, Massenunterhaltung und einer Masse an Morden geprägt war, entstanden ist. Vielmehr werden dadurch das Verlangen und die Gier nach Aufregendem gestillt. Neben der Sensation des neuen Mediums an sich gilt dies auch für die gezeigten Inhalte.

4 Die Entwicklung des Films und die Entstehung des Kinos

*„[Der] Film ist bekanntlich die einzige Kunst, deren Geburtstag wir kennen. Die Anfänge aller anderen Künste verlieren sich im Nebel vorgeschichtlicher Zeit.“
(Béla Balázs)⁸⁴*

Joachim Paech beschreibt den Film als ein Kind der Industrialisierung des ausgehenden 19. Jahrhunderts⁸⁵, an dessen Ende man seinen Geburtstag stellen kann, den Balázs im eingehenden Zitat erwähnt. Schon am 1. November 1895 führten die Brüder Skladanowsky Filme mit ihrem Bioskop im Berliner Varieté Wintergarten vor. Die offizielle Geburtsstunde des Films wird jedoch der ersten öffentlichen Vorführung des Kinematographen der Brüder Lumière im Indischen Salon des Grand Café in Paris am 28. Dezember 1895 zugeschrieben.⁸⁶

Die ersten Filme zeigten einen einfahrenden Zug in den Bahnhof und Arbeiter, die die Lumièrische Fabrik verlassen. In den ersten Filmvorführungen war vor allem der Novitätscharakter des Films, also *wie* der Film etwas zeigte, wesentlich. Der Inhalt, also *was* gezeigt wurde, war in der Anfangszeit sekundär.⁸⁷ Man spricht in diesem Zusammenhang vom *cinema of attractions*: Dieser Terminus beschreibt die Anfangsphase des Kinos von 1895 bis etwa 1907. In dieser Zeitspanne ging es weniger um die Inhalte der Filme, sondern schlicht um die technische Möglichkeit, diese überhaupt zeigen zu können.⁸⁸ So wurden Bilder aus fernen Ländern, berühmte Erzählungen wie beispielsweise Homers „Odyssee“, akrobatische oder komische Nummern als Attraktion gezeigt.⁸⁹

⁸⁴ Balázs, Béla (1972): Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Erstausgabe 1949. Wien: Globus Verlag, S. 12

⁸⁵ Vgl. Paech, Joachim (1997): S. 1

⁸⁶ Vgl. Paech, Joachim (1997): S. 1-2

Der Kinematograph wurde bereits 1897 wieder verboten, nachdem auf einem Pariser Benefizbasar 121 Menschen, darunter zahlreiche Adelige, ums Leben kamen. Vgl. Naughton, John/ Smith, Adam (1998): Kino. München/London/New York: Prestel-Verlag, S. 13

⁸⁷ Vgl. Paech, Joachim (1997): S. 2

⁸⁸ Vgl. Gunning, Tom (1990): The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsaesser, Thomas: Early cinema: space – frame – narrative. London: British Film Institute, S. 56-63

⁸⁹ Vgl. Paech, Joachim (1997): S. 2

Bald wurde das zahlende Publikum der endlosen Straßenszenen und Gartenschlauch-Missgeschicke überdrüssig und verlangte etwas Neues. Dieses wurde auch geliefert, und zwar von Georges Méliès, der zwischen 1896 und 1914 hunderte Fantasiefilme mit simplen Geschichten veröffentlichte. Seinen endgültigen Durchbruch als „Vater“ des Trick-, Horror- und Kostümfilms feierte Méliès im Jahr 1902 mit dem Science-Fiction-Klassiker *DIE REISE ZUM MOND*.⁹⁰

Der Geburtsort, oder besser *die Geburtsorte*, des Films sind in unterschiedlichen Ländern zu finden und dennoch immer ähnlich: Die Vaudeville-Theater in den USA, Café-concerts in Paris, Variétés in Berlin oder die Music-Hall in London.⁹¹ Bevor das Kino als Ort für Filmvorführungen diente, war der Film untrennbar mit sämtlichen Einrichtungen der damaligen Unterhaltungsindustrie, wie den Varietés, Music-Halls und den Schaustellern auf den Jahrmärkten verbunden.⁹² Vor allem durch die Institution Kino wurde die Filmtechnologie nachhaltig geprägt. Joseph Garncarz definiert das Kino als einen für die Öffentlichkeit zugänglichen Raum, der für die Projektion von Filmen eigens eingerichtet wurde.⁹³ Dabei ist diese Definition von zahlreicher historischer Vielfalt gekennzeichnet. So können unterschiedliche Aspekte zur geschichtlichen Entwicklung gezählt werden:

„Ob mobil oder ortsfest, ob ein Kurzfilmprogramm gezeigt wird oder ein abendfüllender Spielfilm, ob der Raum groß oder klein, repräsentativ oder unansehnlich ist, ob im Saal getrunken oder geraucht werden darf, ob Eintrittsgeld erhoben wird oder nicht, welches Publikum adressiert und angezogen wird – alle diese Aspekte gehören zum kulturellen Profil der Kinos.“⁹⁴

Weiters gibt es eine enge Verbindung der kinematographischen und der historischen Entwicklung: Sowohl die wissenschaftliche Form der Geschichtsschreibung als auch die Kinematographie wurzeln im 19. Jahrhundert. Michel Foucault, einer der bekanntesten französischen Philosophen, beschreibt

⁹⁰ Vgl. Naughton, John/ Smith, Adam (1998): *Kino*. München/London/New York: Prestel-Verlag, S. 12-13

⁹¹ Vgl. Paech, Joachim (1997): *Literatur und Film*. 2, überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, S. 1

⁹² Vgl. Paech, Joachim (1997): S. 2

⁹³ Vgl. Garncarz, Joseph (2006): S. 66

⁹⁴ Vgl. Garncarz, Joseph (2006): S. 66

dieses Jahrhundert als Zeitalter der Geschichtsschreibung als Wissenschaft, als Zeitalter des Historismus und zugleich als das Zeitalter der Kinematographie und der Bewegung überhaupt.⁹⁵ Für Lorenz Engell gibt es natürlich bestehende, tief greifende Unterschiede zwischen Kinematographie und Geschichtsschreibung. So beschreibt er die Geschichte als makroskopischen, komplexen und abstrakten Bewegungsablauf. Die Kinematographie hingegen widmet sich den kleinen, äußerlich sichtbaren Bewegungen. Dies zeigt sich unter anderem an den ersten gezeigten Sujets in den Kinos: die Wellen am Strand, Blätter im Wind oder die Einfahrt eines Zuges in den Bahnhof.⁹⁶ Das Medium Film ermöglichte den Menschen Ende des 19. Jahrhunderts, sich den zahllosen gesellschaftlichen Veränderungen durch eine neue psychosoziale Wirklichkeitspositionierung zu nähern. Der Film und das Kino verhalfen zu einem Tausch von realer Realität zu Imagination und Illusion, auch wenn dieses Erlebnis auf die Filmdauer beschränkt war.⁹⁷

⁹⁵ Vgl. Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 17ff

⁹⁶ Vgl. Engell, Lorenz (1992): S. 12-13

⁹⁷ Vgl. Faulstich, Werner (2005): S. 18

4.1 Der Film: Vom Novum zum Massenmedium

Der Film als neues Medium griff einzelne Teilleistungen von bereits vorhandenen Medien auf und bündelte diese zu einer innovativen Gestalt. Faulstich spricht hier von *Funktionensynkretismus*, einer Kombination von einzelnen Funktionen älterer Medien, um dem neuen gesellschaftlichen wie technischen Bedarf zu entsprechen. Vom traditionellen Medium Theater wurden die szenischen Live-Inszenierungen übernommen. Der Schauspieler wurde zum Filmschauspieler „verdoppelt“. Die klassische Theater-Bühne wird im Film von der Realität ersetzt. Das Festhalten der authentischen Wirklichkeit und Realität wurde vom Medium Fotografie übernommen. Das dritte benutzte Medium ist jenes des Erzählers bzw. Bänkel- und Moritatensängers. Davon übernahm der Film neben der Enthebung von Zeit und Raum auch das Erzählen von fiktiven Geschichten. Der Unterschied von Film und Erzähler liegt darin, dass das Erzählte nicht mehr nur in der Phantasie der Zuhörer stattfindet, sondern in Form der bewegten Bilder selbst zur Wirklichkeit wird.⁹⁸

Ab 1896 wurden Filme zum Fixbestandteil in den Programmen internationaler Varietés. Dies geschah aus zwei Gründen: Zum einen wurden technische Erfindungen bzw. Erneuerungen gerne in Varietés gezeigt. Zum anderen ersetzte der Film die von den Künstlern unbeliebte Schlussnummer, da die Zuschauer zu diesem Zeitpunkt meist schon den Saal verließen. Schnell wurde der Film zur beliebtesten Variéténummer gekürt und blieb dies für einen Zeitraum von mindestens zwanzig Jahren.⁹⁹ Gezeigt wurde fast ausschließlich aktuelle Filmberichterstattung, die sogenannte „optische Berichterstattung“. Darunter sind bewegte Bilder von gesellschaftlich relevanten Themen und Nachrichten zu verstehen.¹⁰⁰

Trotz der historischen Wichtigkeit von Varietés wurde der Film vor allem durch das Wanderkino der breiten Bevölkerung zugänglich. Wanderkinos entstanden im Kontext des Schaustellergewerbes und wurzelten vor allem im ländlichen Gebiet. Schausteller nutzten dafür die vorhandene Infrastruktur von regelmäßig

⁹⁸ Vgl. Faulstich, Werner (2005): S. 18

⁹⁹ Vgl. Garncarz, Joseph (2006): S. 68

¹⁰⁰ Vgl. Garncarz, Joseph (2006): S. 68-70

stattfindenden Festen, Märkten und Messen und zogen dafür von Ort zu Ort. Dadurch gelang es ihnen, das neue Medium Film auch in die entlegensten Ortschaften zu bringen. Die Programme dauerten meist nicht mehr als 15 bis 20 Minuten und beinhalteten Filme unterschiedlicher Machart wie Märchen- oder Zauberfilme, Komödien sowie nicht-fiktionale Filme wie Reise- und Industriebilder.¹⁰¹

Ab 1905 ist ein wahrer Boom an ortsfesten Kinos zu beobachten, die vor dieser Zeit an der geringen Variabilität und des geringen Filmangebots scheiterten. Durch die große Expansion des Wanderkinomarktes stieg aber auch das Angebot an Filmen, der Grundvoraussetzung für einen ortsfesten Spielbetrieb. Die ersten Kinos wurden in leer stehende Ladenlokale eingebaut („Ladenkinos“), die sich in den Zentren von (Groß-)Städten befanden. Sie glichen Unterhaltungskneipen, da neben dem Filmprogramm auch Bier konsumiert werden konnte. Vor allem die Warenhäuser, die an den Hauptverkehrsstraßen der modernen Großstädte lagen, beschafften den Ladenkinos große Laufkundschaft und belebten das Filmgeschäft.

Die neue Technologie des Films hatte sich also noch vor Beginn des Ersten Weltkrieges im Jahr 1914 zu einem Massenmedium entwickelt. So hatte die Durchsetzung des Films große Auswirkungen auf bereits bestehende Medieninstitutionen.¹⁰² Die allgegenwärtige Präsenz der Ladenkinos sowie die niedrige Preispolitik im Vergleich zu anderen Unterhaltungsmöglichkeiten führten zu einer Vergrößerung des Zuschauervolumens, der Kinobesuch wurde bald zur täglichen Routine der Stadtbevölkerung.¹⁰³ Die Entstehung des Films als Massenmedium ist aber nicht allein der Preispolitik der Ladenkinos zu verdanken, sondern auch dem schnellen Wachsen der Großstädte, dem höheren Einkommen der Bevölkerung sowie der Zunahme an frei verfügbarer Zeit für alle Bevölkerungsschichten.¹⁰⁴ Da die Ladenkinos das Programm nun als Alleinunterhalter bestreiten mussten, verlängerten sich die Filme auf 60 Minuten

¹⁰¹ Vgl. Garncarz, Joseph (2006): S. 70-76

¹⁰² Vgl. Garncarz, Joseph (2006): „Medienevolution“ oder „Medienrevolution“? Zur Struktur des Medienwandels um 1900. In: Schnell, Ralf (Hrsg.): Medienrevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung. Bielefeld: transcript Verlag. S. 63

¹⁰³ Vgl. Garncarz, Joseph (2006): S. 76-77

¹⁰⁴ Vgl. Garncarz, Joseph (2006): S. 77

oder mehr. Das Drama als neue filmische Form führte die Zuschauer in eigens erdachte fiktionale und inszenierte Welten ein, wie sie es bereits vom traditionellen Sprechtheater gewöhnt waren.¹⁰⁵

Bereits in den 1920er Jahren hatte das Kino die Entstehungsphase und die Vergangenheit als „kleines, schmutziges Ladenkino“ überwunden und war zu riesigen Palästen mit tausenden Plätzen für die Kinobesucher mutiert. Die Auswirkungen der Nachkriegszeit, Arbeitslosigkeit und Inflation bescherten den Kinos die größten Zuschauerzahlen aller Zeiten. Im Jahr 1925 gab es in der deutschen Metropole Berlin bereits 342 Kinos mit einer Gesamtkapazität von 147.612 Plätzen.¹⁰⁶ Für Siegfried Kracauer waren diese Paläste längst viel mehr als reine Orte für Filmvorführungen:

„Die großen Lichtspielhäuser in Berlin sind Paläste der Zerstreuung; sie als Kinos zu bezeichnen, wäre despektierlich. [...] Gepflegter Prunk an der Oberfläche ist das Kennzeichen dieser Massen-Theater. Sie sind wie die Hotelhallen Kultstätten des Vergnügens, ihr Glanz bezweckt die Erbauung.“¹⁰⁷

Genau diese Kinopaläste wurden Zufluchtsort für die ganze Bevölkerung, sowohl für „die kleinen Ladenmädchen“¹⁰⁸, die Büroangestellten, Fabrikarbeiter als auch für die zahllosen Arbeitslosen. Das Kino und die gezeigten Filme ermöglichten allen Bevölkerungsschichten, der Inflation, der Wirtschaftskrise und dem sozialen Elend zumindest für ein paar Stunden zu entfliehen.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Vgl. Garncarz, Joseph (2006): S. 78-79

¹⁰⁶ Vgl. Paech, Anne/ Paech, Joachim (2000): Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. S. 95-96

¹⁰⁷ Kracauer, Siegfried (1977): Kult der Zerstreuung. In: ders., Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, S. 311

¹⁰⁸ Vgl. Kracauer, Siegfried (1977): Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: ders., Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, S. 279-294

¹⁰⁹ Vgl. Paech, Anne/ Paech, Joachim (2000): S. 98

4.2 Serielles Morden im Kino – Der Serienmörderfilm

„Den Serienmörderfilm kennzeichnet gegenüber anderen Filmen des Horror- und Thriller-Genres ein besonders ‚simulatives Verhältnis‘ zur außersystemischen Wirklichkeit. [...] der Serienmörderfilm [bezieht sich] beständig auf die Alltagserfahrung seiner Rezipienten. Ihm sind die im Film referierten und mehr oder weniger künstlerisch bearbeiteten Fälle von Serienmord entweder aus anderen Medien bekannt oder die filmischen Sujets weisen Ähnlichkeiten (in Struktur, Motivlage, ...) zu solchen Fällen auf.“¹¹⁰

Wie einleitend beschrieben, beziehen sich Serienmörderfilme stets mehr oder weniger auf die Realität bzw. reale Mordfälle. Diese expliziten Verweise an die „echte“ Kriminalhistorie sind von Anfang an in der Filmgeschichte zu finden. Stefan Höltgen nennt in diesem Zusammenhang Paul Lenis DAS WACHSFIGURENKABINETT (1924) und G. W. Pabsts Lulu-Adaption DIE BÜCHSE DER PANDORA (1929) als früheste Beispiele. Bis heute gibt es mehr als 25 unterschiedliche filmische Adaptionen des Ripper-Falles, die den bis heute ungeklärten Serienmordfall aufgreifen. Dazu kommt eine Vielzahl an Filmen über andere Serienmörder aus der Kriminalgeschichte sowie zahlreiche Verfilmungen fiktiver Serienmörder oder Filme, die einzelne Motive aus wahren Kriminalfällen in ihre Erzählungen einbauen.¹¹¹

Die Lust am sogenannten „filmischen Horror“ kann als Massenphänomen bezeichnet werden, das tief in der Geisteswelt des 19. Jahrhunderts verwurzelt ist. Neben Literaten und Philosophen dieser Zeit griffen später auch die Filmemacher die Urängste der Gesellschaft in ihren Werken auf. Der Serienmörderfilm behandelt stets existenzielle Fragen über das Leben und den Tod sowie den Kampf zwischen Gut und Böse. Charakteristisch ist, dass das Böse, Andere, Fremde, also der eigentliche Antagonist, im Mittelpunkt steht. Die Filme bieten eine

„rituelle Entäußerung grundlegender Ängste, mit dem Ziel, diese zu distanzieren, kontrollieren und schließlich zu überwinden.“¹¹²

¹¹⁰ Höltgen, Stefan (2010): Schnittstellen: Serienmord im Film. Marburg: Schüren Verlag GmbH, S. 9

¹¹¹ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 9-10

¹¹² Vossen, Ursula (Hrsg.) (2004): Filmgenres: Horrorfilm. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S.13

Im Kino können sich die Zuschauer dieser Ängste und dem Schrecken in all seinen extremen Darstellungen geradezu lustvoll hingeben, ohne negative Auswirkungen auf ihr eigenes Leben befürchten zu müssen, sitzen sie doch sicher im Kinosessel.¹¹³

Die Zahl der bis heute erschienenen Serienmörderfilme ist schwer zu ermitteln, vor allem, weil es sich um kein eigenes abgrenzbares Filmgenre handelt, sondern eher um ein Motiv innerhalb verschiedener Genres. Der Serienmörderfilm kann, je nach Plot und Inhalt, unterschiedlichen Kategorien zugeteilt werden.¹¹⁴ Die meisten Genres, die dem Publikum schon im Vorhinein vermitteln, was es erwarten kann (z.B. Horror, Comedy, Melodram, Western oder Actionabenteuer), waren schon in der Stummfilmzeit vorhanden. Der Tonfilm brachte vor allem in die Kriminalverfilmungen neue Spannungselemente.¹¹⁵ Stefan Höltgen behandelt die Serienmörderfilme in seinem Buch SCHNITTSTELLEN jedoch wie ein eigenes Genre, da sich einige seiner Motive und Strukturen „genreartig“ entwickelt haben:

„So verfügt der Serienmörderfilm von Beginn an über ein relativ festes Motivinventar, das im Verlauf seiner Geschichte ergänzt und variiert wird – stets im Diskurs zwischen Vorwissen/Erwartungshaltung auf der Zuschauerseite und ästhetischer Progression/Erwartungshaltung auf der Produktionsseite.“¹¹⁶

Höltgen teilt die Geschichte der Serienmörderfilme in vier Phasen¹¹⁷, die von jeweils wichtigen Zäsuren der Filmgeschichte voneinander trennbar werden.

1. Phase: Die *frühe Phase* des Serienmörderfilms beginnt 1895 mit der Entwicklung des Kinos und endet mit dem Zweiten Weltkrieg 1945, der mit

¹¹³ Vgl. Vossen, Ursula (Hrsg.) (2004): Filmgenres: Horrorfilm. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S.13-15

¹¹⁴ Werner Faulstich klassifiziert zehn „Hauptgenres“ in Filmen: 1. Western, 2. Kriminalfilm, 3. Melodrama, 4. Science Fiction, 5. Abenteuerfilm, 6. Horrorfilm, 7. Thriller, 8. Komödie, 9. Musikfilm, 10. Erotik/Pornofilm. Vgl. Faulstich, Werner (2004): Medienwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG, S. 121

¹¹⁵ Vgl. Naughton, John/ Smith, Adam (1998): Kino. München/London/New York: Prestel-Verlag, S. 23

¹¹⁶ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 57

¹¹⁷ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 58-60

der Flucht zahlreicher Autorenfilmer ins Ausland verbunden ist. Auch die Entwicklung des Filmtons sowie der Filmfarbe fällt in diese Phase – beides laut Hölting wichtige Errungenschaften der Filmwelt, die eine wichtige Rolle für die Authentisierung des Serienmörderfilms spielen.

2. Phase: Die *klassische Phase* dauert von 1946 bis 1959 und ist gekennzeichnet von auffällig vielen deutschen Exilregisseuren (wie zum Beispiel Fritz Lang).
3. Phase: Die *moderne Phase* des Serienmörderfilms beginnt mit Hitchcocks *PSYCHO* und Mike Powells *PEEPING TOM*. In der Phase, in der das Fernsehen zunehmend an Popularität gewinnt, entwickelt sich der Slasher-Film.
4. Phase: Die letzte Zäsur in der Filmgeschichte wird durch Jonathan Demmes *SILENCE OF THE LAMBS* (USA, 1990) eingeläutet – ab diesem Moment fließen zunehmend Ästhetiken des *postmodernen Kinos* in den Serienmörderfilm ein. *SILENCE OF THE LAMBS* wurde erstmals mit einem hohen Budget produziert, einem breiten Publikum präsentiert und zeichnet sich durch den hohen Grad ästhetisierter Gewaltdarstellungen aus.

Im Zusammenhang mit Verfilmungen über Jack the Ripper wird nur die erste Phase in Betracht gezogen.

Filme, die sich mit historischen oder fiktiven Serienkillern beschäftigten, standen zum Zeitpunkt ihrer Entstehung oft im Abseits, hatten meist mit Zensur zu kämpfen und wurden selten von großen Studios produziert bzw. finanziert. Erst in den vergangenen Jahren, der zuvor beschriebenen 4. Phase der Serienmörderfilme, schafften sie den Sprung in das *main stream-Kino*. Anspruchsvolle Filmemacher und Drehbuchautoren interessierten sich jedoch seit Anbeginn der Filmgeschichte für die Faszination des Serienmordes und brachten eine Reihe von Werken hervor, die vorerst ignoriert oder der Subkultur zugeordnet wurden, heute aber zu den Meilensteinen der Filmgeschichte zählen.¹¹⁸

¹¹⁸ vgl. Schwab, Angelica (2001): *Serienkiller in Wirklichkeit und Film: Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung*. Hamburg: LIT Verlag, S. 66-67

Vor allem Gesellschaften, die sich im Umbruch befinden, zeigen sich von der Figur eines Serienmörders fasziniert. So wurde in Deutschland in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg (Weimarer Kino) eine Reihe von Filmen veröffentlicht, in der Serienkiller eine mehr oder weniger große Rolle spielen. Schwab nennt in diesem Zusammenhang Meisterwerke des expressionistischen Stummfilms wie Robert Wienes *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919) und *ORLACS HÄNDE* (1924), Paul Lenis *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (1924) und *DIE BÜCHSE DER PANDORA* (1927) von G.W. Pabst. Die Figur des Mörders verweist dabei stets subtil aber dennoch kontinuierlich auf das künstlerische Schaffen. So spielen alle genannten Filme im Künstler- oder Schausteller-Milieu und thematisieren allesamt eine Form der Kunstproduktion und –repräsentation. Neben dem deutschen Kino beschäftigten sich auch Filmemacher aus Großbritannien mit dem Phänomen des Serienmörders, wie beispielsweise Alfred Hitchcock, der den „Jack the Ripper“-Stoff in einer dreistündigen Abhandlung namens *THE LODGER* (1926) auf die Leinwand brachte.¹¹⁹

¹¹⁹ vgl. Schwab, Angelica (2001): S. 27

4.3 Motive und Ästhetiken des Serienmörderfilms

Das Erlebnis des Spielfilms wird oft mit Traumarbeit gleichgesetzt, im Mittelpunkt steht dabei die Latenz¹²⁰. Gleichsam wie der Traum als Mittel dient, Verdrängtes aufzuarbeiten, fungiert die Filmrezeption als

„gesellschaftlich bzw. medienspezifisch angebotene Aufarbeitung und Bewältigung individueller Ängste und Sehnsüchte.“¹²¹

Der Sinn eines Films ist somit nicht mehr normativ vorgegeben, sondern wird für jeden einzelnen erst analytisch ermittelt. Dadurch wird Filmanalyse in gewissem Maße auch zur Selbstanalyse.¹²² Bezogen auf diese Definition dient vor allem der (frühe) Serienmörderfilm zur Aufarbeitung der individuellen Ängste der Rezipienten. Zudem ist eine Beziehung zwischen Kino und psychoanalytischer Theorie des Unbewussten vorhanden: Neben dem gemeinsamen „symbolischen“ Geburtsjahr 1895, teilen sie auch gemeinsame Klischees. Dient der Psychoanalyse der Traum als Grundlage, so wird das Kino oft als „Traumfabrik“ bezeichnet.¹²³

„Die Bedeutung des Sexuellen, die Dominanz affektiver Prozesse, die Betonung visueller Phantasie: das Kino scheint von einer Matrix psychischer Aktivitäten bestimmt, die dem Gegenstand psychoanalytischer Theorie entspricht.“¹²⁴

In den Anfängen des Serienmordfilms wurden die meisten Standardfilmmotive erstmals filmisch erprobt und größtenteils auch begründet. Sie zählen bis heute zu den festen Bestandteilen dieses Subgenres.¹²⁵ Die oben beschriebene direkte Verbindung von Film zum Traum ermöglicht eine Interpretation der Filmmotive

¹²⁰ Latenz bedeutet „Vorhandensein einer Sache, die (noch) nicht in Erscheinung getreten ist“. Vgl. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Latenz#Bedeutung1> [Abruf: 12. März 2013]

¹²¹ Faulstich, Werner (2004): Medienwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG., S. 120

¹²² Vgl. Faulstich, Werner (2004): S. 120

¹²³ Vgl. Kapelhoff, Hermann (2004): Kino und Psychoanalyse. S. 130-168 In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, S. 130

¹²⁴ Kapelhoff, Hermann (2004): S. 130

¹²⁵ Vgl. Lange-Kirchheim, Astrid/ Pfeiffer, Joachim/ Strasser, Petra (Hrsg.) (2011): Kindheiten. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Band 30. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, S. 58

anhand der Traumdeutung. Das Haupt- oder Leitmotiv der Serienmörderfilme ist, klarerweise, die Darstellung bzw. Aufarbeitung des Phänomens Serienmord. Zahlreiche Bildmotive, in den frühesten Serienmordverfilmungen bereits eingeführt, verstärken die Darstellung dieser kriminalistischen Besonderheit.¹²⁶

So war **die Treppe** bei Serienmörderfilme bis in die 1960er Jahre wichtiger Bestandteil des Plots.¹²⁷ Lotte Eisner beschreibt das Treppenmotiv als typisches Motiv des Weimarer Kinos.¹²⁸ Die Treppe kann als Symbol der Macht verstanden werden, das durch die Stufen unterschiedliche Positionen kennzeichnet und Hierarchien verdeutlicht: Wird ein Gast von oben herab begrüßt, muss sich dieser von unten nähern und spürt sofort Macht, Rang und Wohlstand seines Gastgebers.¹²⁹ Sigmund Freud stellt die Treppe bzw. das Treppensteigen als Symbol sexueller Erregung und des Geschlechtsverkehrs vor. Vor allem angesichts der Zensur von frühen Filmen ist die Treppe als sexueller Subtext logisch, da direkt inszenierte sexuelle Paratexte sofort zensuriert werden würden.¹³⁰ Eine Treppe symbolisiert den Übergang von einer Ebene in eine andere, den Zugang zur Transzendenz, und lässt den Zuschauer auf gewisse Weise den Tod erahnen. Weiters steht die Treppe für den Aufstieg, der nur mit Anstrengung und Mühe erreicht werden kann und kann so als sichtbarer Aspekt der Zeit gedeutet werden.¹³¹

Das Messer ist vor allem in der frühen Phase des Serienmörderfilms das maßgebliche Mordinstrument.¹³² Nach Sigmund Freuds Traumdeutung sind sämtliche Waffen und Werkzeuge, allen voran das Messer, Symbole des männlichen Geschlechtsteiles. Daher ist auch in diesem Fall der Bezug von Tatwaffe zu Lustmord und Serienmord unverkennbar.¹³³

¹²⁶ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 322

¹²⁷ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 68

¹²⁸ Vgl. Eisner, Lotte (1980): S. 116-123

¹²⁹ <http://www.oogeschichte.at/Treppen.519.0.html> [Abruf: 10. März 2013]

¹³⁰ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 68 sowie Tögel, Christfried (1987): Träume, Phantasie und Wirklichkeit. Psychologie populär. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, S. 49

¹³¹ Vgl. Klippel, Nina (2010): Sequenzanalyse zu „The Godfather I“ von Francis Ford Coppola. München: GRIN Verlag.

¹³² Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 68

¹³³ Vgl. Herzenberger, Elisabeth (2011): Sexualität: die Sexualsymbole im Traum nach Sigmund Freud. <http://suite101.de/article/sexualitaet-die-sexualsymbole-im-traum-nach-sigmund-freud-a100175#axzz2LqjUQQ1> [Abruf: 23. Februar 2013] sowie Tögel, Christfried (1987): S. 49

Vor allem in den frühen „Jack the Ripper“-Filmen, aber auch in anderen Serienmörderfilmen, ist **der Nebel** ein Standardmotiv. Durch das Verschwindende und das Unsichtbare wird die Gefahr des Täters verschleiert. Diese unbewussten und unheimlichen Vorgänge werden durch zahlreiche **Schatten** noch maßgeblich verstärkt. Der Unsicherheit und dem Ungeklärten wird oft eine Figur auf der Suche nach der Wahrheit gegenübergestellt, meist in Form eines Journalisten, Psychoanalytikers oder Detektivs.

Schon die frühesten Serienmörderfilme (wie DIE BÜCHSE DER PANDORA) arbeiten auf der Bildebene mit der unvermittelt wirkenden **Großaufnahme** von Körperteilen, insbesondere Gesichtern, oder Gegenständen (vor allem Messern), um das Geschehen auf der Leinwand für den Zuschauer „heranzuholen“. Die Distanz zwischen Zuschauerraum und dem Filmraum wird dadurch vergessen gemacht, um die Bedrohung, die vom Filmtäter ausgeht, konkret spürbar zu machen. Diese Angst entlädt sich in der Affektreaktion als Angst oder Schock.¹³⁴

4.4 Sprache und Analyse des Serienmörderfilms

Die genannten Hauptmotive des (frühen) Serienmörderfilms sind entscheidende Bestandteile der Filmsprache. Für Werner Faulstich sind die wichtigen Techniken der Filmsprache die *Symbolisierung* und das *Splitting*. Symbolisierung heißt in diesem Zusammenhang, dass einem Objekt oder einer Person eine zusätzliche Bedeutung verliehen wird. Oder anders gesagt:

„etwas meint auf einmal etwas ganz anderes als das, was es eigentlich ist“¹³⁵.

Es handelt sich um eine deutliche Verschiebung, um Zusammenhänge neu verorten zu können. Splitten bedeutet wiederum das Aufteilen bzw. Aufspalten auf verschiedene Ereignisse, Personen oder Gegenstände. Auch hier ist die Funktion, die eigentliche Handlung bzw. Bedeutung zu zerreißen und Zusammenhänge auszuklammern. Durch die neue Verschachtelung der Aspekte

¹³⁴ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 325

¹³⁵ Faulstich, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG, S. 23

wird das eigentlich Gemeinte „unkenntlich“ gemacht.¹³⁶

Zwei weitere Begriffe, entnommen aus der Literaturwissenschaft und eng miteinander verbunden, bieten sich ebenso an, die Symbolwirkung des Films zu beschreiben: *Metonymie* und *Synekdoche*. Metonymie beschreibt eine rhetorische Figur, in der ein assoziiertes Detail benutzt wird, um einen Gegenstand oder eine Idee darzustellen. In Folge dieser „Ersatzbedeutung“ kann beispielsweise anstatt von einem König auch von der Krone gesprochen werden. Im Film werden metonymische Details oft verwendet, so vermittelt ein Bild eines Thermometers oder von Schweiß unwillkürlich eine Idee der Temperatur bzw. Hitze. Eine Synekdoche wiederum bildet eine rhetorische Figur, in der entweder ein Teil für das Ganze oder das Ganze für einen Teil stehen kann. Dieses „par-pro-toto-Verhältnis“ hat zumeist allegorischen Charakter, wenn beispielsweise eine Person mit einem politischen System personifiziert wird oder eine Halle mit Fabrikmaschinen als Teil für das Ganze einer Großstadtgesellschaft und deren Industrialisierung steht.¹³⁷

Es kann gefolgert werden, dass sämtliche Motive des Serienmörderfilms neben ihrer „eigentlichen“ Bedeutung auch eine Ersatz- bzw. weiterführende Bedeutung haben. Wie schon beschrieben, steht deshalb der Nebel nicht nur für das schlechte Wetter in London, sondern auch für das Bedrohliche und Unheimliche des unbekannten Täters, das durch den Einsatz dieses filmästhetischen Mittels zusätzlich verstärkt wird. Auch das Messer steht nicht nur für die Tatwaffe an sich, sondern gleichzeitig als Symbol und Synekdoche für das sexuelle Verlangen des Mörders.

¹³⁶ Vgl. Faulstich, Werner (2008): S. 23

¹³⁷ Vgl. Monaco, James (2006): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. 8. Auflage. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 166-172 sowie Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, S. 103

5 Jack the Ripper in Literatur und Film

Jack the Ripper ist nicht nur der bekannteste Serien- bzw. Lustmörder der Moderne, sondern aufgrund der Anonymität des Täters auch ein ausschließlich mediales Phänomen. Er existiert bis heute nur als Erzählung, wenn auch in vielfältiger Form. Von Beginn an war neben den kriminologischen und kriminalistischen Diskursen vor allem der literarische und publizistische Diskurs involviert.¹³⁸

Das Phänomen Jack the Ripper war seit dem Bekanntwerden der Taten Vorlage und Inspiration für unzählige dokumentarische und fiktionale Werke in Literatur und Film. Dazu zählen neben den bereits erwähnten Zeitungs- und Medienberichten auch zahlreiche fiktive Texte. Die erste deutschsprachige Verarbeitung wurde nur wenige Jahre nach den Londoner Morden von Frank Wedekind verfasst: *DIE BÜCHSE DER PANDORA. MONSTRETRAGÖDIE* aus dem Jahr 1894. Das Stück wurde durch die Inszenierung eines Lustmordes und dem Auftritt von Jack the Ripper zu einem Skandal. Daher verzichtete Wedekind auf eine Publikation und gestaltete die *MONSTRETRAGÖDIE* zu zwei aufeinander bezogene, aber unabhängig voneinander publizierten Dramen um: *ERDGEIST* von 1895 und in *DIE BÜCHSE DER PANDORA* von 1902.¹³⁹

Der früheste Film, der sich mit dem Mythos von Jack the Ripper beschäftigt, wurde unter dem Namen *THE LIFE OF A LONDON BOBBY* (Regie: George A. Smith) bereits am 18. Juli 1903 veröffentlicht und gilt heute als verschollen. Jack the Ripper selbst tritt zwar nicht im Film auf, jedoch wird Whitechapel, jener Ort, an dem der Täter sein Unwesen trieb, gezeigt, um beim Zuschauer Unbehagen hervorzurufen.

¹³⁸ Vgl. Siebenpfeiffer, Hania (2007): Re-Writing Jack the Ripper. Zur Semiotik des Lustmords in Frank Wedekinds Monstretragödie (1894) und Gustav Pabsts Die Büchse der Pandora (1929). In: Komfort-Hein, Susanne/ Scholz, Susanne (Hrsg.): LustMord. Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag. S. 55

¹³⁹ Vgl. Siebenpfeiffer, Hania (2007): S. 55-57

Den damaligen zeitgenössischen Rezipienten dürfte der massenmedial aufbereitete Serienmordfall 15 Jahre nach den Taten noch gut in Erinnerung gewesen sein.¹⁴⁰

Mit *THE LIFE OF A LONDON BOBBY* beginnt somit die Geschichte des Serienmörderfilms.¹⁴¹ Im Jahr 1909 tauchen vier weitere Jack the Ripper Filme auf¹⁴²: *BERLIN JACK THE RIPPER*, *SPRING HEeled JACK*, *EL DESTRIADOR* (mexikanisch für „The Ripper“) und der Kurzfilm *MYSTERIOUS LODGER*, eine Anspielung auf den Roman „The Lodger“ von Marie Belloc Lowndes.¹⁴³ Sechs Jahre später wird in *FARMER SPUDD AND HIS MISSUS TAKE A TRIP TO TOWN* der Ripper-Stoff ein weiteres Mal aufgegriffen: Das titelgebende Paar besucht Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett, schläft dort jedoch ein und wird im Traum von der Wachsfigur Jack the Rippers verfolgt. Dieses Sujet wird auch in der ersten, heute noch zugänglichen, filmischen Ripper-Adaption (*Anm. DAS WACHSFIGURENKABINETT*) umgesetzt.¹⁴⁴

6 Analyse von Jack the Ripper im frühen Film

Die ersten Jack the Ripper-Verfilmungen, die für eine Analyse heute noch zugänglich sind, sollen im Folgenden genauer untersucht werden. Im konkreten Fall handelt es sich um vier ausgewählte Werke, die in chronologischer Reihenfolge bearbeitet und analysiert werden: Die drei Stummfilme *DAS WACHSFIGURENKABINETT* von Paul Leni (D, 1924), *THE LODGER – A STORY OF THE LONDON FOG* von Alfred Hitchcock (GB, 1927), *DIE BÜCHSE DER PANDORA* von G.W. Pabst (D, 1929) sowie *A PHANTOM FIEND*, das erste Ton-Remake von *THE LODGER*, unter der Regie von Maurice Elvey (GB, 1932).

¹⁴⁰ Vgl. Höltgen, Stefan (2007): Am Anfang war die Tat. Jack the Ripper im frühen Film. In: Komfort-Hein, Susanne/ Scholz, Susanne (Hrsg.): *LustMord. Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900*. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag., S. 73f. sowie Höltgen, Stefan (2010): S. 60

¹⁴¹ Vgl. Höltgen, Stefan (2007): S. 74

¹⁴² Aufgrund der Unzugänglichkeit bzw. Verschollenheit konnten die frühen Verfilmungen von Jack the Ripper nicht für die Analyse herangezogen werden.

¹⁴³ Vgl. Höltgen, Stefan (2007): S. 73-75

¹⁴⁴ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 60

6.1 Das Wachsfigurenkabinett (D, 1924)

Paul Lenis Film aus dem Jahr 1924 zählt zur Kategorie der Episodenfilme. In *DAS WACHSFIGURENKABINETT* umgibt eine Rahmenhandlung drei verschiedene Kurzgeschichten. Diesen Rahmen stellt die Geschichte eines jungen Poeten dar, der von einem Schaubudenbesitzer den Auftrag erhält, Geschichten zu den in der Schaubude ausgestellten Wachsfiguren *Harun al Raschid*, *Iwan der Schreckliche* und *Jack the Ripper* zu verfassen. Die erste Episode behandelt *Harun al Raschid*, den Kalif von Bagdad. Als Tyrann obliegt ihm die Macht, über die Schicksale der Menschen zu entscheiden, am Ende siegen aber Klugheit und List. In der zweiten Episode erscheint *Iwan der Schreckliche* als Inkarnation unersättlicher Begierden und Grausamkeiten, der körperliche Folterungen mit seelischen Torturen verbindet. Am Ende verfällt er selbst dem Wahnsinn.

Die dritte Episode verknüpft im Rahmen eines Traumes *Jack the Ripper* mit den Personen der Rahmenhandlung. Die Tochter des Schaubudenbesitzers und der Dichter werden von Jack the Ripper über die Szenerie eines Jahrmarktes verfolgt. Just in dem Moment, als Jack the Ripper im Traum die Brust des Dichters mit einem Messer durchbohren will, wacht dieser schreiend auf.¹⁴⁵

Aufgrund der filmhistorischen Zugehörigkeit von *DAS WACHSFIGURENKABINETT* zum expressionistischen Film und zum Weimarer Kino sei nachfolgend kurz auf die Besonderheiten dieser Zeit eingegangen.

6.1.1 Exkurs: Weimarer Kino und Expressionismus

Die Jahre nach dem ersten Weltkrieg bedeuteten eine neue Epoche für Deutschland: Der deutsche Kaiser dankte am 9. November 1918 ab, die Weimarer Republik wurde ausgerufen.¹⁴⁶ Die Bevölkerung litt unter der Zerstörung der Monarchie. Mystizismus, Magie und das Unerklärbare wurden zu den bedeutenden Themen der 1920er Jahre. Das Elend und die Angst vor einer

¹⁴⁵ vgl. Dahlke, Günther/ Karl, Günther (Hrsg.) (1988): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. S. 105-107; vgl. ebenso: Höltnen, Stefan (2009): Schnittstellen. Verlag. S. 61 sowie Krusche, Dieter (2008): Reclams Filmführer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, S. 771

¹⁴⁶ Vgl. Kaes, Anton (2004): Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne. S. 39-98 In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, S. 39

ungewissen Zukunft trugen zur Entwicklung des Expressionismus bei. Der Mensch fühlte sich zwischen sich und der Natur, darum strebte er nach abstrakter Kunst. Man wandte sich neben dem Impressionismus auch vom Naturalismus ab, zudem wurde die Psychologie verworfen, der Intellekt herrschte.¹⁴⁷ So kann der Expressionismus als Umkehrung zum Naturalismus, dem Lebensgefühl des 19. Jahrhunderts, gedeutet werden. Der Mensch wurde ins Zentrum gerückt und steht im Expressionismus in der Mitte der Schöpfung.¹⁴⁸ Seine Anfänge hatte der Expressionismus in der Kunst, vor allem in der Malerei, weitete sich aber schnell auf Architektur, Film und Theater aus und wurde somit zu einem neuen Lebensgefühl, gar zu einer neuen Weltanschauung.¹⁴⁹

Im expressionistischen Film versucht der Regisseur, seine Schauspieler so weit vom Leben wegzuholen wie nur möglich – je naturalistischer ein fertiger Film wirkt, desto kunstvoller ist sein Aufbau. Deshalb werden neben zahlreichen Nah- und Weitaufnahmen auch Großaufnahmen verwendet und diese in Beziehung zueinander gesetzt, um ein neues Ganzes zu schaffen. Die Inhalte der expressionistischen Filme lassen sich in der Realität nicht wiederfinden, da die Intention lautet, nicht die Wirklichkeit so darzustellen wie sie ist, sondern im Gegensatz dazu eine neue Welt des Mystischen und Unerklärbaren zu schaffen.¹⁵⁰ Vor allem den Licht- und Schattenspielen im expressionistischen Film gilt große Aufmerksamkeit. Während die Lichtgebung eigentlich zu den Aufgaben von Kamera und Regie zählt, wurden in expressionistischen Filmen Licht und Schatten auf die Dekors direkt aufgemalt. Dadurch wurde das Mystische zusätzlich unterstützt, denn in einer Filmwelt, in der auf natürliches (Sonnen-)Licht verzichtet wird, wirken Darsteller und Requisiten zwangsläufig realitätsfremd. So meint Rudolf Kurtz

„[...] Das Licht hat den expressionistischen Filmen die Seele eingehaucht.“¹⁵¹

¹⁴⁷ Vgl. Eisner, Lotte (1980): S. 15-18

¹⁴⁸ Vgl. Huebner, Friedrich Markus (1982): Der Expressionismus in Deutschland. In: Anz, Thomas/ Stark, Michael: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart: Metzlersche J.B. Verlag, S. 3-6

¹⁴⁹ Vgl. Huebner, Friedrich Markus (1982): S. 3-13

¹⁵⁰ Vgl. Kurtz, Rudolf (2007): Expressionismus und Film (Nachdruck der Ausgabe von 1926), Zürich: Chronos Verlag, S.51-54

¹⁵¹ Kurtz, Rudolf (2007): S. 60

Die Form- und Linienführung der expressionistischen Dekoration wird durch Hell- und Dunkelkontraste zusätzlich verstärkt und verliert dadurch zunehmend an Wirklichkeitsbezug. Die Fremdartigkeit sowie das Irreale werden durch das künstliche Licht vermehrt herausgestrichen.¹⁵² Der expressionistische Film kehrt die Störungen der menschlichen Seele mit diesen Mitteln nach außen und zeigt sie dem Zuschauer in Gestaltwerdung des eigenen Unbewussten. Schlüsselwerke sind neben DAS CABINETT DES DR. CALIGARI (1919/20) von Robert Wiene auch der 1920 entstandene Film DER GOLEM, DER IN DIE WELT KAM von Paul Wegener sowie DAS WACHSFIGURENKABINETT (1923) von Paul Leni.¹⁵³

Für viele Kritiker ist DAS WACHSFIGURENKABINETT, vor allem die Episode mit Jack the Ripper, als Nachfolge des expressionistischen Erfolgs DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) zu deuten. Die Autoren sehen insbesondere die verwinkelte Stadtarchitektur im expressionistischen Traum zitiert.¹⁵⁴ Kracauer geht noch einen Schritt weiter und sieht Jack the Ripper als „Caligari und Cesare zugleich“ und analysiert DAS WACHSFIGURENKABINETT als einen krönenden Abschluss der Tyrannenfilme, die er als wichtigste Erscheinungsform des Weimarer Kinos beschreibt.¹⁵⁵ Leni und andere Emigranten transportierten das sogenannte „caligareske Erbe“ später auch nach Hollywood.¹⁵⁶

Lenis DAS WACHSFIGURENKABINETT wurde zu einem Wegweiser der Filmgeschichte: Alle paar Jahre tauchen Grusel- und Horrorfilme auf, deren Handlungsort ein Wachsfigurenkabinett ist, wie beispielsweise DAS WACHSFIGURENKABINETT DES GRAUENS (1969, USA) oder HOUSE OF WAX (USA, 2005). Dabei lassen sich alle auf Lenis Original zurückführen.¹⁵⁷ Auch das Prinzip der Episodenerzählung ist Vorbild für spätere Serienmordverfilmungen

¹⁵² Vgl. Kurtz, Rudolf (2007): S. 56-61

¹⁵³ Vgl. Faulstich, Werner (2005): Filmgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG, S. 72

¹⁵⁴ Vgl. Bär, Gerald (2005): S. 647; Höltgen, Stefan (2010): S. 61; Eisner, Lotte (1980): S. 113

¹⁵⁵ Vgl. Krakauer, Siegfried (1993): S. 95

¹⁵⁶ Vgl. Vossen, Ursula (Hrsg.) (2004): Filmgenres: Horrorfilm. Stuttgart: Philipp Reclam jun. S. 34

¹⁵⁷ Vgl. Ramge, Ralf (2006): Das Dokument des Grauens. Eine Chronik des Horrorfilms. Vorläufige Version, 31. August 2006. http://retro-park.ch/pdf/Das_Dokument_des_Grauens.pdf [Abruf: 18. März 2013], S. 261

und auch Horrorfilme, wie beispielsweise für die amerikanische TV-Serie der 1960er Jahre THE TWILIGHT ZONE.¹⁵⁸

DAS WACHSFIGURENKABINETT wird immer wieder aufgrund der dramaturgischen Unausgeglichenheit kritisiert. Kritik wird vor allem an der ersten Episode geübt, die zu lang und zu laut erscheint und dadurch den Rest des Films erdrückt. Dennoch werden die Qualitäten der einzelnen Episoden ebenso erwähnt: Sind in den ersten beiden Episoden vor allem die Filmbauten und Schauspieler Conrad Veidt überzeugend, besticht die dritte Episode durch Kameratechnik und Montage, die suggestiv eine Atmosphäre unheimlicher Bedrohung erzeugen.¹⁵⁹

Analyse von DAS WACHSFIGURENKABINETT

Das narrative System von Lenis Film besteht aus einer Rahmenhandlung, aus der sich drei verschiedene Erzählepisoden konstituieren, die jeweils vom Anblick einer Wachsfigur ausgelöst werden. Jede einzelne Abkoppelung bringt eigene diegetische Handlungsräume hervor, die durch verschiedene Handlungsorte charakterisiert werden und von verschiedenen Figuren dominiert werden. Dazu zählen Bagdad, Sankt Petersburg und schließlich der Jahrmarkt.¹⁶⁰ Diese bildästhetischen Strategien werden durch eine Folge farblicher Dominanten verstärkt, die bei der jüngsten Restaurierung des Films zum Vorschein gekommen sind: Gelb steht für Bagdad, Rot/Violett für Russland und Blau für den expressionistischen Traum vom Jahrmarkt.¹⁶¹

Der Prozess des literarischen Arbeitens wird in allen drei Episoden filmisch dargestellt, als sich der junge Autor in die Charaktere, über die er schreibt, hineinversetzt. Seine Freundin, die ihm während dem Schreiben über die Schulter blickt, als auch er selbst werden zu Protagonisten in seinen

¹⁵⁸ Vgl. Vossen, Ursula (Hrsg.) (2004): S. 132

¹⁵⁹ Vgl. Krusche, Dieter (2008): Reclams Filmführer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, S. 771

¹⁶⁰ Vgl. Pitassio, Francesco (2006): Wachsfiguren? Zur Beziehung von Figur, Akteur und bildlicher Darstellung in Das Wachsfigurenkabinett von Paul Leni (D, 1924). Übersetzung von Christoph Wahl. In: montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Jg. 15, Nr. 2, S. 63-83, S. 72-73

¹⁶¹ Vgl. Pitassio, Francesco (2006): S. 81

Erzählungen. Beide nehmen in den verschiedenen Episoden unterschiedliche Rollen ein.¹⁶² Francesco Pitassio fasst dies folgendermaßen zusammen:

„[...] wird der Akt des Erzählens unmittelbar dargestellt, variiert und schließlich durch den Traum ersetzt, in dem die phantastische Erzählung ihren Höhepunkt findet.“¹⁶³

DAS WACHSFIGURENKABINETT spielt in sogenannten „Dämmerzonen“ zwischen Sinnestäuschung und Phantasie, Traum und Wachzustand sowie Verdrängung und Begehren.¹⁶⁴ Auch für den Filmtheoretiker Siegfried Kracauer ist die bedeutsamste Szene des Films jene mit Jack the Ripper eine relativ kurze Sequenz, die zu den größten Leistungen der Filmkunst zählt.¹⁶⁵

Wie bereits erwähnt erscheint die dritte und letzte Episode von DAS WACHSFIGURENKABINETT im Gegensatz zu den beiden vorangegangenen Teilen, die zusammen knapp 75 Minuten der Laufzeit in Anspruch nehmen, erschreckend kurz. Aber trotz der Kürze von etwa acht Minuten reicht die Laufzeit durch expressionistische Bildgestaltung und das skurrile Bühnenbild völlig aus, um die ausgehende Gefahr von Jack the Ripper zu inszenieren. Ralf Ramge meint sogar, dass die heftige Bildsprache nicht länger als fünf Minuten auszuhalten wäre.¹⁶⁶

Während der Autor versucht, die Geschichte über die Wachsfigur von Jack the Ripper auf Papier zu bringen, schläft er ein. In weiterer Folge träumt er einen expressionistischen Kurzfilm, in dem er und seine Geliebte von Jack the Ripper verfolgt werden und an dessen Ende der Dichter durch das Messer des Serienmörders sein Leben verliert.¹⁶⁷ Die Traumsequenz wird eingeleitet von

¹⁶² Vgl. Bär, Gerald (2005): Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V. S. 646

¹⁶³ Pitassio, Francesco (2006): S. 68

¹⁶⁴ Vgl. Kaes, Anton (2004): Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne. S. 39-98 In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, S. 51

¹⁶⁵ Krakauer, Siegfried (1993): Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Berlin: Suhrkamp Verlag, S. 94

¹⁶⁶ Vgl. Ramge, Ralf (2006): Das Dokument des Grauens. Eine Chronik des Horrorfilms. Vorläufige Version, 31. August 2006. http://retro-park.ch/pdf/Das_Dokument_des_Grauens.pdf [Abruf: 18. März 2013], S. 268

¹⁶⁷ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): Schnittstellen. S. 61

einer Doppelbelichtung, die den einschlafenden Poeten und den leeren, nächtlichen Jahrmarkt zeigt (vgl. Abb. 4 und 5).¹⁶⁸

Die komplette Traumszene findet in völlig expressionistischer Umgebung statt. Die Stadtarchitektur ist verwinkelt, spitze Winkel treffen im gotischen Stil in der gesamten Bildkomposition aufeinander. Mit den Mitteln der Doppel- und Überbelichtung der einzelnen Sequenzen wird der expressionistische Ausdruck zusätzlich unterstützt.

Der Traum steht für die psychologische Ebene, das Unterbewusstsein wird gemäß dem expressionistischen Stil in den Mittelpunkt gerückt. Unterstützt wird die mystische Stimmung von der Bildfarbe Blau, die laut Farbdeutung (unter anderem) das Unbewusste, Unbekannte und die Finsternis symbolisiert.¹⁶⁹

Abbildung 4: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Beginn der Jack the Ripper Episode	Abbildung 5: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Beginn der Traumsequenz
	
01:16:52-01:18:49	01:18:50

Die Tochter des Schaubudenbesitzers stürzt sich angsterfüllt in die Arme des jungen Autors – die Wachsfigur von Jack the Ripper ist zum Leben erwacht. Beide fliehen vor der drohenden Gefahr des Rippers, dieser folgt ihnen langsam und todbringend hinterher¹⁷⁰.

Jack the Ripper, dargestellt von Werner Krauss, bleibt auch in der Traumsequenz stets eine Wachsfigur (vgl. Abb. 6). Sein Gesicht wirkt wie eine starre Maske ohne jegliche Mimik, wie das Antlitz eines Untoten. Sämtliche Bewegungen der Figur wurden auf ein Minimum reduziert. Kraus verkörpert die Gefahr des

¹⁶⁸ Vgl. Ramge, Ralf (2006): S. 268

¹⁶⁹ Vgl. http://www.lichtkreis.at/html/Wissenswelten/Welt_der_Farben/wirkung-farbe-blau.htm
[Abruf: 18. April 2013]

¹⁷⁰ Ramge, Ralf (2006): S. 268

Serienmörders in jeder seiner Bewegungen.¹⁷¹ Der expressionistische Schauspielstil von Krauss wird aufgrund seiner Intensität, seiner Wandelbarkeit und seinem Körperausdruck als der am besten zum Weimarer Kino passende beschrieben.¹⁷²

Die angsteinflößende Wirkung von Jack the Ripper wird mit den für den Serienmörder typischen Kleidungsstücken Hut, Mantel und dem verhüllenden Schal zusätzlich unterstützt (vgl. Abb. 6). Obwohl DAS WACHSFIGURENKABINETT stilistisch wenig mit den darauffolgenden Verfilmungen des Mythos gemeinsam haben, werden diese Elemente für die Verkörperung von Jack the Ripper in allen weiteren Inszenierungen übernommen.

Abbildung 6: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Verfolgung durch Jack the Ripper	
	
01:20:32	01:21:13

Die Angst spielt im expressionistischen Umfeld eine wesentliche Rolle. Mit Hilfe zahlreicher Überblendungen, Mehrfachdarstellungen von Jack the Ripper und zugleich expressionistischer Körperausdrucksformen wird die Angst während der kompletten Traumsequenz filmisch dargestellt und hervorgehoben.

Mit Hilfe der erstarrten Mimik gelingt es Werner Kraus, die Angst auf die Zuschauerebene zu transportieren. Um zusätzliche Spannung zu kreieren, werden schnelle Wechselbilder von Opfer und Täter verwendet, um die immer näher kommende Bedrohung filmästhetisch umzusetzen. Dadurch wird die Unheimlichkeit des todbringenden Verfolgers wesentlich gesteigert, die Angst der Verfolgten wird mit jedem Schnitt deutlicher. Mit angsterfüllten Posen gehen sie in Deckung, die Hände werden als „Schutzschilder“ vor die Gesichter gehalten. Angstverzerrte Gesichtszüge und weit aufgerissene Augen der vermeintlichen

¹⁷¹ Vgl. Ramge, Ralf (2006): S. 268

¹⁷² Vgl. Pitassio, Francesco (2006): S. 70

Opfer unterstützen die angsterfüllte Stimmung. Zudem erscheinen die Verfolgten im Vergleich zu Jack the Ripper immer kleiner zu werden, die Gefahr nimmt durch die visuelle Überzeichnung Überhand (vgl. Abb. 7).

Abbildung 7: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Darstellung der Angst	
	
01:22:06	01:22:08

Am Ende der Episode werden der Dichter und seine Geliebte mit Hilfe der Mehrfachdarstellung von geisterhaften Erscheinungen des Rippers förmlich eingekreist. Jack rammt dem Dichter ein Messer ins Herz. Durch diesen Schreck erwacht der Dichter aus seinem Traum und das vermeintliche Messer entpuppt sich als Füllfederhalter in seiner Hand, Jack the Ripper steht nach wie als Wachsfigur vor in der Ecke. Glücklicherweise fallen sich der Autor und die Tochter des Schaubudenbesitzers in die Arme und küssen sich, danach ist der Film zu Ende.¹⁷³

Abbildung 8: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Mordszene		
		
01:22:19 Mordszene	01:22:22	01:22:36 <i>Der Dichter erwacht aus dem Traum.</i>

Mit dem wahren Fall von Jack the Ripper hat diese Inszenierung von Paul Leni nichts gemein – die Fakten sind für DAS WACHSFIGURENKABINETT nicht maßgeblich. Einzig und allein die Figur des Mörders sowie das Messer als

¹⁷³ Vgl. Ramge, Ralf (2006): S. 268

Tatwaffe wurden aus der Realität in die filmische Erzählung übernommen und mit Hilfe einer Wachsfigur in eine völlig andere Umgebung verpflanzt. Weder der Schauplatz Jahrmarkt noch die Verfolgung des Poeten und seiner Freundin weisen Parallelen zum realen Vorfall auf. Doch in diesem Fall stört dies auch nicht – die letzte Episode von *DAS WACHSFIGURENKABINETT* stellt nicht den Anspruch, das Geschehene filmisch in Szene zu setzen. Dem Genre des expressionistischen Films entsprechend geht es darum, das Böse und Bedrohliche zu inszenieren. Jack the Ripper eignet sich dabei hervorragend für die Rolle des Tyrannen, der metonymisch für die Tyrannei des Krieges steht.

Gemäß dem Serienmörderfilm finden dennoch einige Bildmotive Einzug in *DAS WACHSFIGURENKABINETT*: Das bedrohliche Messer, das am Ende zum Mordwerkzeug wird ist ebenso maßgeblich wie der in Schatten und Nebel eingehüllte Schauplatz. So kann *DAS WACHSFIGURENKABINETT* zwar nicht als realistische Verfilmung des Jack the Ripper Mythos interpretiert werden, dennoch zeigt sie, dass auch im Expressionismus das Phänomen des Serienmörders aufgegriffen wurde um, wie in einem der früheren Kapitel bereits erwähnt wurde, dem Publikum eine Möglichkeit zu geben, sich von grundlegenden Ängsten rituell zu entäußern.

Drei Jahre nach Paul Leni wurde der Jack the Ripper-Mythos in Großbritannien filmisch umgesetzt: Alfred Hitchcock wandte sich in *THE LODGER – A STORY OF THE LONDON FOG* im Jahr 1927 völlig von seinem expressionistischen Vorgänger ab und wählte das Genre des Thrillers.

6.2 The Lodger – A Story of the London Fog (GB, 1927)

Alfred Hitchcock inszeniert im Jahr 1927 *THE LODGER* – eine Geschichte, die auf dem Jack the Ripper-Mythos beruht: Gerade als Jonathan Drew als Untermieter bei den Buntings einzieht, beunruhigt eine Serie geheimnisvoller Frauenmorde die Londoner Bevölkerung. Detektiv Joe Chandler, häufiger Gast im Haus und verliebt in die Tochter Daisy, kommt der neue Mieter verdächtig vor. Währenddessen verlieben sich der neue Mieter und Daisy. Dieser wird jedoch kurze Zeit später auf Veranlassung von Detektiv Chandler verhaftet, da sich der Verdacht, er sei der gesuchte Massenmörder, verhärtet hat. Drew gelingt die Flucht, wird jedoch von einer wütenden Menschenmenge verfolgt. Als Drew gelyncht werden soll, erfährt Chandler, dass der wahre Täter gefasst wurde und rettet ihn im letzten Moment. Am Ende klärt sich auch das verdächtige Verhalten von Jonathan Drew: Seine Schwester war das erste Opfer des Frauenmörders und er wollte den Täter selbst zur Strecke bringen.¹⁷⁴

Obwohl *THE PLEASURE GARDEN* (1925) und *THE MOUNTAIN EAGLE* (1925/26) als erste eigenständige Arbeiten Hitchcocks zählen, ist *THE LODGER* nach eigenen Angaben des Regisseurs der erste richtige Hitchcockfilm.¹⁷⁵

Die Geschichte beruht auf dem Theaterstück „Who is he?“ nach dem Roman von Mrs. Belloc Lowndes. Das Stück spielt in einer Fremdenpension, deren Inhaberin sich davor fürchtet, dass ihr neuer Mieter ein gesuchter Mörder ist. Der Gesuchte wird „der Rächer“ genannt und stellt eine Art Jack the Ripper dar. Die Geschichte wird ausschließlich aus der Sicht der Pensionsinhaberin erzählt. Durch den Argwohn, den die Vermieterin gegenüber ihrem Gast hegt und der sich bis zum Verdacht, der Mieter sei der Mörder, gesteigert wird, überträgt sich diese Emotion und Reaktion auf den Zuschauer.¹⁷⁶

Das Theaterstück diente als Vorlage für Hitchcock und wurde für den Plot von *THE LODGER* adaptiert.

¹⁷⁴ Vgl. Krusche, Dieter (2008): Reclams Filmführer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. S. 422

¹⁷⁵ Vgl. Truffaut, Francois (2003): Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? 7. Auflage, Taschenbucheausgabe. München: Wilhelm Heyne Verlag. S. 37

¹⁷⁶ Vgl. Truffaut, Francois (2003): S. 37 sowie Jendricke, Bernhard (1993): Alfred Hitchcock. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 35

Während der Mieter in der Roman- und Theatervorlage wirklich der Schuldige ist, ist er in Hitchcocks Film unschuldig und wird zu Unrecht verdächtigt. Hitchcock hätte gerne ein offenes Ende für THE LODGER gehabt, jedoch waren Produzenten, Verleiher und auch der Hauptdarsteller Ivor Novello dagegen, um das positive Image Novellos nicht zu gefährden.¹⁷⁷

THE LODGER wurde zum Prototyp des Hitchcock-Films¹⁷⁸ und hob ihn gleichzeitig vom Mittelmaß des damaligen britischen Films ab. Es wurde eine Vielzahl von Themen, Motiven und dramaturgischen Konstellationen angelegt, die sich durch das gesamte spätere Werk von Hitchcock ziehen. Beispielhaft dafür ist die Ausgangssituation in THE LODGER,

„nämlich der plötzliche Einbruch des Bösen, der Gewalt und des Verbrechens in das wohlgeordnete Leben harmloser Menschen.“¹⁷⁹

Im dramaturgischen Mittelpunkt steht nicht die Kriminalgeschichte des Serienmörders an sich, sondern vielmehr das Verhalten der kleinbürgerlichen Gesellschaft im Angesicht der Bedrohung. Die Konfrontation des harmlosen Bürgers mit der unter der Oberfläche brodelnden Gefahr sowie das Motiv des unschuldig verdächtigten Durchschnittsmenschen tauchen auch in seinen späteren Filmen immer wieder auf (z.B. DER FALSCHER MANN, 1956).¹⁸⁰

Auch die Vorliebe für blonde Hauptdarstellerinnen wird in diesem ersten richtigen Hitchcock-Film deutlich: June Howard Tripp in der Rolle der Tochter des Hauses passte perfekt in das Bild der schönen, kühlen Blondine. Diese Vorliebe zog sich auch durch all seine späteren Filme mit Darstellerinnen wie Kim Novak, Vera Miles oder auch Grace Kelly, der zukünftigen Fürstin von Monaco.¹⁸¹ Die blonde Haarfarbe sämtlicher Opfer in THE LODGER unterstützt das Faible des Regisseurs.

¹⁷⁷ Vgl. Hahn, Ronald M./ Giesen, Rolf (1999): Alfred Hitchcock. München: Droemersch Verlagsgesellschaft. S. 33-34

¹⁷⁸ Aus Mangel an Statisten trat Hitchcock in THE LODGER erstmals selbst kurz im Film auf. Dieses kurze Erscheinen wurde zum „obligatorischen Gag“ (Cameo) in all seinen Filmen. Vgl. Gronemeyer, Andrea (1998): Film. Köln: DuMont Buchverlag. S. 107

¹⁷⁹ Jendricke, Bernhard (1993): Alfred Hitchcock. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 35

¹⁸⁰ Vgl. Gronemeyer, Andrea (1998): S. 107

¹⁸¹ Vgl. Naughton, John/ Smith, Adam (1998): Kino. München/London/New York: Prestel-Verlag. S. 55

Analyse von THE LODGER

THE LODGER kann als Scharnier zwischen DAS WACHSFIGURENKABINETT und DIE BÜCHSE DER PANDORA gesehen werden, da Motive und Ästhetiken aus beiden aufgegriffen bzw. vorweggenommen werden. So deutet bereits der Untertitel des Films „A Story of the London Fog“ auf eines der Standardmotive in allen Jack the Ripper-Verfilmungen hin: den Nebel.¹⁸² Dieser dient neben der Verschleierung des Verdächtigen auch zur Mystifizierung des Tatortes Londons.

Bei Hitchcocks THE LODGER finden erstmals die modernen Massenmedien der damaligen Zeit Telefon, Zeitung und Radio Einzug in den Serienmörderfilm.¹⁸³ Sie dienen im Laufe des Films immer wieder als Informanten für das Publikum.

Abbildung 9: THE LODGER, Einsatz von Massenmedien

		
00:02:38-02:45 Telefon in Redaktion	00:02:54-00:03:36 Schreibmaschine in Nachrichtenagentur	00:08:23-00:08:35 Zeitung

Zu Beginn von THE LODGER spielen die Massenmedien sogar die Hauptrolle, wie Hitchcock explizit erklärt:

„[...] Die Polizei kommt, dann die Journalisten. Man folgt einem der Journalisten zum Telefon. Er ist nicht bei der Zeitung, sondern Reporter einer Agentur. Er ruft dort an. Dann sieht man, wie die Neuigkeit sich ausbreitet. Zuerst wird die Nachricht in der Agentur in die Maschine geschrieben, dabei kann man ein paar Sätze lesen. Dann läuft sie über den Fernschreiber. [...]. Dann kommt sie übers Radio, Leute hören zu. Schließlich leuchtet sie als Laufschrift auf über einer Straße, wie am Times Square. Jedesmal gebe ich eine zusätzliche Information, und man erfährt etwas mehr über das Verbrechen.“¹⁸⁴

¹⁸² Vgl. Hölting, Stefan (2007): S. 77

¹⁸³ Vgl. Hölting, Stefan (2010): S. 64

¹⁸⁴ Truffaut, Francois (2003): S. 38-39

Dadurch erfährt das Publikum wesentliche Details über den Serienmörder: Der Täter, dessen Opfer ausschließlich blonde Frauen sind, mordet immer dienstags. Er trägt ein schwarzes Cape und einen schwarzen Koffer.¹⁸⁵ Zusätzlich hinterlässt der Mörder bei allen Opfern einen Zettel, auf dem in einem Dreieck „The Avenger“ steht. Diese Details, die allesamt schon zu Beginn des Films enthüllt werden, weisen zahlreiche Parallelen zum realen Fall auf.

Die Fülle an Information, die das Publikum dadurch schon am Anfang des Films besitzt, wird als Suspense bezeichnet. Das bedeutet, dass der Zuschauer an vielen Stellen der Erzählung mehr weiß, als die Figuren im Film. Hitchcock wird oft als „Meister des Suspense“ bezeichnet. Francois Truffaut definiert diesen Begriff folgendermaßen:

„Suspense bedeutet zunächst die Dramatisierung des Erzählmaterials eines Films oder auch die intensivste Darstellung dramatischer Situationen, die möglich ist. [...] Die Kunst, Suspense zu schaffen, ist zugleich die Kunst, da Publikum zu packen, es am Film zu beteiligen. Einen Film machen, das ist bei dieser Art von Kino ein Spiel nicht mehr zu zweit (Regisseur + Film), sondern zu dritt (Regisseur + Film + Publikum).“¹⁸⁶

Dabei ist es unerlässlich, dass das Publikum über sämtliche Einzelheiten, die für den Handlungsstrang eine Rolle spielen, vollständig informiert ist. Damit weiß es ab einem bestimmten Zeitpunkt Informationen und Umstände, die den handelnden Personen nicht bekannt sind. Dadurch fiebert der Zuschauer mit den Hauptpersonen mit, möchte ihnen helfen, es gelingt ihm aber nicht.¹⁸⁷

Die Figur des Jack the Ripper selbst, im Film „The Avenger“ genannt, wird erst nach elf Minuten eingeführt.¹⁸⁸ Ähnlich wie bei DAS WACHSFIGURENKABINETT erscheint Jack the Ripper auch bei THE LODGER verhüllt: Einerseits in den Londoner Nebel, andererseits eingehüllt in Mantel, Schal und Hut (vgl. Abb. 10). Der Koffer, der durch diese Kombination der verschleiernenden Elemente erscheint

¹⁸⁵ Vgl. Truffaut, Francois (2003): S. 39

¹⁸⁶ Truffaut, Francois (2003): S. 12-13

¹⁸⁷ Vgl. Truffaut, Francois (2003): S. 62 sowie Gronemeyer, Andrea (1998): S. 107

¹⁸⁸ Hierbei ist anzumerken, dass der Mieter zwar als Täter bzw. Jack the Ripper verdächtigt wird, sich am Ende des Films jedoch herausstellt, dass dies zu Unrecht geschah.

der Mieter noch geheimnisvoller und mysteriöser. Die Einführung des Mieters passiert dabei nach einem für Hitchcock typischen Prinzip: Das Bedrohliche, Gefährliche kommt von außen in eine „heile Welt“. Dies wird mit Hilfe des Kamerablickwinkels inszeniert, indem der Zuschauer den Mieter nur aus Sicht der Vermieterin sieht – quasi von innen nach außen. Dadurch wird die Gefahr, die der Fremde (möglicherweise) in sich birgt, für den Rezipienten automatisch verstärkt.

Abbildung 10: THE LODGER - Erscheinen des Mieters		
		
00:11:05	00:11:10	00:11:21

Die Zuschaueridentifikation ändert sich im Laufe des Films, da Hitchcock die Darstellungsweise des Mieters äußerst subtil inszeniert. In der ersten Hälfte des Films ist er schwarz gekleidet und wird stets im Schatten gezeigt, wodurch sich die Zuschauer nicht mit ihm identifizieren können. Nach dem Bekanntwerden des zweiten Mordes und des zunehmenden Verdachts, dass der Mieter der mysteriöse Täter ist, badet er förmlich im Licht. Durch die helle Kleidung wird ihm die unbewusste Sympathie des Publikums zuteil.¹⁸⁹ Die Rezipienten identifizieren sich also nach etwa der Hälfte des Films mit dem Verdächtigen, auch wenn dies nur auf einer unterbewussten Ebene geschieht.

Neben Verwendung der Massenmedien taucht auch das Treppenmotiv, das maßgeblich in den weiteren Hitchcock-Filmen wurde, bei THE LODGER erstmals in einem Serienmörderfilm auf. Die Treppe dient als symbolische Verbindung von zwei unterschiedlichen Ebenen: Die bodenständige, bürgerliche Ebene der Vermieter mit der unheimlichen und mysteriösen Ebene des Mieters.

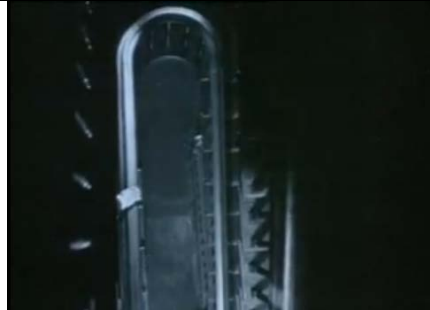
¹⁸⁹ Vgl. Duncan, Paul (2003): Alfred Hitchcock. Sämtliche Filme. Köln: Taschen GmbH. S. 31

Abbildung 11: THE LODGER – Treppenmotiv

		
12:20	15:26-15:33	25:57-26:03

Die Treppe dient als Synekdoche für die Verbindung von Gut und Böse: Beides befindet sich im selben Haus, ist aber nicht ebenbürtig und muss daher auf verschiedenen Ebenen untergebracht werden. Der schmale Grat des Treppenhauses verbindet diese beiden Gegensätze und versucht beide anzunähern. Dies gelingt aber nicht, so bleibt das Geheimnisvolle und Mysteriöse stets abgeschirmt von der gutbürgerlichen Ebene der Vermieter.

Charakteristisch für Hitchcock sind viele kreisförmig fließende Kameraaufnahmen. Die Kamera wird nach dem Vorbild deutscher Filme sorgfältig um die Schauplätze bewegt. Paul Duncan erwähnt in diesem Bezug eine Aufnahme, die direkt in einen Treppenhausschacht blickt. Für den Zuschauer ist nur eine

Abbildung 12: THE LODGER - Treppenhausschacht	
26:34-26:42	

Hand sichtbar, die das Geländer hält und sich dreht, als der Mieter die Treppen hinaufgeht. Die auf- und abwärts führende Treppe wird zu einem Lieblingsmotiv von Hitchcock, das sich in zahlreichen Filmen, wie beispielsweise VERDACHT (1941) oder VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN (1958), wiederholt.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Vgl. Duncan, Paul (2003): S. 29

Handschellen tauchen an zwei signifikanten Stellen des Films auf. Zuerst fesselt der Polizist Daisy aus Spaß mit den Handschellen (vgl. Abb. 13a). Am Ende des Films versucht der Mieter, vor der ihn verfolgenden Meute zu fliehen und klettert über ein Gitter. Er bleibt dabei mit den Handschellen hängen (vgl. Abb. 13b).

Abbildung 13: THE LODGER – Handschellen	
	
00:23:08 13a Handschellen an Daisy	1:05:59 13b Handschellen am Mieter

Für Hitchcock haben die Handschellen eine tiefere psychologische Bedeutung: An etwas gebunden bzw. gefesselt zu sein. Dieses Symbol aus dem Bereich des Fetischismus kann als eines der direktesten und konkretesten für den Freiheitsverlust gedeutet werden.¹⁹¹ Dies trifft einerseits Daisy, die zu Beginn des Films ihre Freiheit an den Polizisten verloren hat, der sie ehelichen will, sobald der Avenger gefasst wird. Andererseits trifft dieser Freiheitsverlust den Mieter, der (zu Unrecht) verdächtigt und verfolgt wird.

Die erwähnte Szene des an das Gitter gefesselten Mieters lässt noch eine weitere Interpretationsmöglichkeit zu: die der katholischen Ikonographie. Hitchcock dachte nach eigenen Aussagen bei der Inszenierung dieser Sequenz an die Gestalt von Jesus Christus.¹⁹² Obwohl der Regisseur stets betonte,

Abbildung 14: THE LODGER - Katholische Ikonographie

00:13:06

¹⁹¹ Vgl. Truffaut, Francois (2003): S. 41

¹⁹² Vgl. Truffaut, Francois (2003): S. 41

kein katholischer Künstler zu sein¹⁹³, verwendete er oft katholische Symbole wie Kreuze, in seinen Filmen. So auch in THE LODGER (vgl. Abb. 14).

Mangels des Filmtons inszenierte Hitchcock einige Szenen so, dass sich der Zuschauer die Geräusche förmlich sehen konnte. Eine oft zitierte Sequenz aus THE LODGER ist jene, in der sich der Mieter in seinem Quartier eingerichtet hat und dann im Zimmer auf und ab geht. Ein Deckenleuchter schaukelt hin und her. Das Publikum sieht in einer Doppelbelichtung beide Details:

Abbildung 15: THE LODGER - Inszenierung des Tons



00:17:43-00:17:59

„Da wir damals ja noch keinen Ton hatten, habe ich einen Boden aus sehr dickem Glas machen lassen, durch das hindurch man den Mieter sehen konnte. Natürlich wären heute einige dieser Effekte überflüssig und durch Lauteffekte, das Geräusch von Schritten, zu ersetzen.“¹⁹⁴

So wird THE LODGER oft als der klangvollste Stummfilm, der je gemacht wurde bezeichnet, in dem der Ton überall zu sehen ist.¹⁹⁵ Neben der erwähnten Szene mit dem Glasboden bezieht sich diese Aussage vor allem auf die viel verwendeten Dialog-Schrifttafeln oder die Inszenierung des Radios.¹⁹⁶ Zusätzlich nutzt Hitchcock zahlreiche nahe Einstellungsgrößen wie Nah- und Großaufnahmen, um das Geschehen näher an den Zuschauer heranzurücken und die psychische und emotionale Distanz aufzuheben.¹⁹⁷

Vor allem mit der Technik des Suspense aber auch mit den zahlreichen mysteriösen Elementen schafft es Hitchcock, den Mythos rund um Jack the Ripper sehr spannend auf die Leinwand zu bringen: Zwar stellt sich am Ende des Filmes für den Zuschauer heraus, dass der Verdächtige nicht der gesuchte

¹⁹³ Vgl. Duncan, Paul (2003): S. 28

¹⁹⁴ Truffaut, Francois (2003): S. 40-41

¹⁹⁵ Höltgen, Stefan (2010): S. 66

¹⁹⁶ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 66

¹⁹⁷ Vgl. Höltgen, Stefan (2010): S. 65

Mörder ist, dennoch wurden zahlreiche Details aus der Realität in die Diegese übernommen. Ähnlich wie der wahre Jack the Ripper mordet der Avenger immer am selben Tag (im Film immer dienstags, in der Realität an Wochenenden bzw. Feiertagen). Auch das Opferschema ist ähnlich: Waren es beim wahren Jack the Ripper stets Prostituierte, sind es beim filmischen Täter blonde Frauen – ein typisches Merkmal für Hitchcock Filme. Auch der Hinweis, dass der Serienmörder immer einen schwarzen Koffer bei sich trägt, lässt auf das Indiz, dass Jack the Ripper anatomische Kenntnisse besaß und mit Chirurgenbesteck seine Opfer ausschlachtete, schließen. Die kleinen Notizzettel, die der Avenger bei seinen blonden Opfern hinterlässt, können als Metonymie für die Briefe Jack the Rippers gedeutet werden. Während im realen Fall der Ripper Briefe an die Polizei verfasste und Details über sich preis gab, markiert der Avenger sozusagen seine Opfer, um die Polizei sogleich aufzuklären, dass es sich stets um ein und denselben Täter handelt.

Zusammenfassend handelt es sich bei THE LODGER um eine Verfilmung des Jack the Ripper Mythos handelt, die sehr viele Elemente aus der Realität verwendet, dennoch keine originalgetreue Wiedergabe des realen Falles darstellt.

6.3 Die Büchse der Pandora (D, 1929)

Wedekinds Dramen ERDGEIST und BÜCHSE DER PANDORA, die den Aufstieg und Untergang der Tänzerin Lulu behandeln, wurden von G.W. Pabst im Jahr 1929 in einem Film zusammengefasst.

Das junge, gut aussehende Showgirl Lulu, in das sich nahezu alle Männer (und auch Frauen)¹⁹⁸ verlieben, bringt allen Verehrern den Tod. Durch einen von ihr inszenierten Skandal ehelicht sie Dr. Schön, einen wohlhabenden und einflussreichen Zeitungsherausgeber. In der Hochzeitsnacht kommt es zu einem Handgemenge, Dr. Schön wird schließlich erschossen. Lulu kommt vor Gericht, wird für schuldig befunden, kann jedoch im letzten Moment aus dem Gerichtssaal fliehen und beginnt eine Affäre mit dem Sohn von Dr. Schön. Auf der ewigen Flucht vor der Polizei werden sie immer wieder erpresst und landen schließlich in London. Im letzten Akt des Films wird Lulu selbst Opfer des geheimnisvollen Jack the Rippers.¹⁹⁹ Um Lulus Leben in Reichtum und den darauffolgenden Abstieg filmisch zu inszenieren, werden alle Stationen genau nachgezeichnet: Luxusappartement, Revue, Hochzeitsempfang, Gerichtssaal, Londoner Straße im Nebel und schließlich jene Absteige, in der sie Opfer eines Lustmörders wird.²⁰⁰

Interessant ist, dass Louise Brooks in ihrer Verkörperung als Lulu für das Ideal der sogenannten „neuen Frau“ stand, eine Folge des gesellschaftlichen Modernisierungsprozesses und dem damit veränderten Rollenverständnis der Geschlechter zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Protagonistinnen des neuen Frauenbildes waren vor allem Akademikerinnen, Schriftstellerinnen, Tänzerinnen oder Künstlerinnen. Sie wohnten in Großstädten, brachen mit dem traditionellen Lebensstil ihrer eigenen Mütter und lebten jenseits der konventionellen Ehe. Vielmehr übten sie einen Beruf aus und lebten in „ebenbürtigen Beziehungen“ – was jedoch nicht automatisch den Wunsch nach Kindern oder Familie ausschloss. Der neue Frauentypus hatte die finanziellen Möglichkeiten, einen

¹⁹⁸ Anm: Die Büchse der Pandora ist der erste Film, in dem eine lesbische Frau gezeigt wurde. Vgl. Scheugl, Hans (1978): Sexualität und Neurose im Film. Die Kinomythen von Griffith bis Warhol. München: Heyne. S. 204

¹⁹⁹ vgl. Dahlke, Günther/ Karl, Günther (Hrsg.) (1988): S. 176-178 sowie Krusche, Dieter (2008): Reclams Filmführer. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. S. 124

²⁰⁰ Vgl. Kaes, Anton (2004): Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne. S. 39-98 In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. S. 92

normabweichenden Lebensstil zu führen und sich den Konsum von Mode, Kultur und Unterhaltung zu leisten. Die Werbung, Romane und vor allem Frauenzeitschriften wie „DIE DAME“ brachten das Bild der „neuen Frau“ an die Öffentlichkeit. So wurden Bubikopf, Zigarettenthaler und knielange Röcke zu den Modeerscheinungen einer Massenkultur.²⁰¹ Aus diesem Grund ist es auch wenig verwunderlich, dass Lulu im Film in genau diesem Heft blättert – es handelt sich dabei um eine der ersten Rückkoppelungen von Mode- und Filmindustrie.²⁰² Erst mit Beginn der Weltwirtschaftskrise und ihren sozialen Folgen verlor das Image der „neuen Frau“ an Glanz und verschwand schließlich ebenso so schnell aus dem Alltag, als es auftauchte.²⁰³ Aufgrund ihrer triebhaft-kindlichen Ausstrahlung galt Louise Brooks für Pabst als die Idealbesetzung für die Figur der Lulu.

Ein entscheidender Meilenstein der Filmgeschichte ist diesem frühen Serienmörderfilm zu verdanken: Die Einführung des „unsichtbaren Schnitts“, der Übergänge verflüssigte und Handlungen beschleunigte. Erstmals wurde die neue Technik von G.W. Pabst in *DIE BÜCHSE DER PANDORA* angewendet. Die Innovation lag darin, dass die Kamera an Stellen im Film wechselte, an denen sich etwas bewegte.²⁰⁴ Der unsichtbare Schnitt als wirksame Montageform sichert bis heute die Verständlichkeit des Gezeigten, in dem erzähl- und darstellungsökonomische Sachverhalte schnell auf den Punkt gebracht werden und die Zuschauer in das Geschehen einbezogen werden. Das bedeutet nicht, dass es keinen Schnitt gibt, sondern dass dieser vom Rezipienten nicht bewusst wahrgenommen wird. Um diesen Eindruck zu erreichen, prallen unterschiedliche Einstellungsgrößen niemals kontrastiv aufeinander, sondern werden in einem fließenden Übergang so vermittelt, als näherte sich der Zuschauer selbst an die gezeigte Situation an.²⁰⁵

²⁰¹ Vgl. <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/alltag/frau/> [Abruf: 23. Mai 2013]

²⁰² Vgl. Kaes, Anton (2004): S. 92

²⁰³ Vgl. <http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/alltag/frau/> [Abruf: 23. Mai 2013]

²⁰⁴ Vgl. Naughton, John/ Smith, Adam (1998): Kino. München/London/New York: Prestel-Verlag. S. 27

²⁰⁵ Vgl. Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. S. 143

Analyse von DIE BÜCHSE DER PANDORA

Wie schon in DAS WACHSFIGURENKABINETT wird die Figur des Rippers in DIE BÜCHSE DER PANDORA episodenhaft an das Ende des Films gestellt. So dauert der 8. Akt des Films nur 23 Minuten (Gesamtdauer des Films 131 Minuten). Die Ripper-Episode beginnt mit dem Auftauchen einer dunklen Figur mit Hut und Mantel, die durch den Londoner Nebel spaziert (siehe Abb. 16).

Auch hier dienen der Mantel mit hochgestelltem Kragen in Kombination mit dem Hut als zusätzliches Mittel der Verschleierung und Mystifizierung des Rippers. Diese Darstellung von Jack the Ripper haben, wie bereits erwähnt, alle untersuchten Ripper-Verfilmungen gemein.

Abbildung 16: DIE BÜCHSE DER PANDORA - Erscheinen von Jack the Ripper



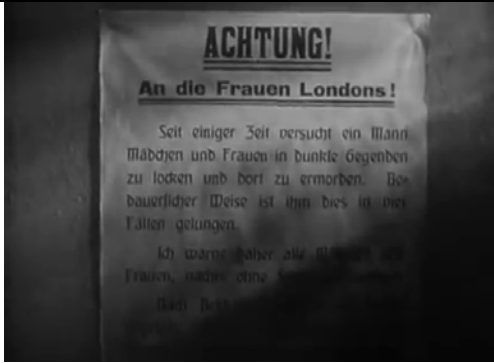
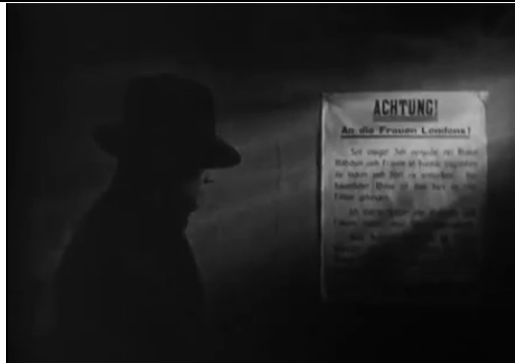
01:48:08

Neben der Hintergrundmusik (Weihnachtslieder) dient auch der Blick Jack the Rippers in ein Wohnzimmer mit Weihnachtsbaum als metonymische Information, um die erzählte Zeit als Weihnachtszeit zu definieren. Dies kann als sarkastisches Detail gedeutet werden: Der Ripper treibt auch in der Zeit der Liebe und des Friedens sein Unwesen und schenkt dem Weihnachtsfest keine Beachtung.

Im Gegensatz zum Originalstoff von Wedekind baut Pabst einiges an Mehrinformation in den Film ein. So wird die Schlussepisode des 8. Akts durch die Einblendung des Fahndungsplakates nach Jack the Ripper (vgl. Abb. 17) begonnen. Die Zuschauer erfahren, dass der Ripper in den vergangenen Wochen bereits vier Frauen in London ermordet hat. Auf dem Plakat wird der

Täter als „blass mit ungewöhnlich schmalen Schultern und kleinen, unsicheren Augen“ beschrieben. Den Bewohnerinnen Londons wird geraten, besonders achtsam zu sein.

Abbildung 17: DIE BÜCHSE DER PANDORA - Fahndungsplakat²⁰⁶

	
01:58:11 – 01:58:47	01:58:43

Aus dichtem Nebel taucht die schon eingangs gezeigte Figur auf und wirft Schatten auf das Plakat – aufgrund der unheimlichen Erscheinungsweise ist es dem Zuschauer ab diesem Moment bewusst: bei der verummten Figur handelt sich um Jack the Ripper. Der Nebel dient als eine Art visuelle Begleitmusik, der die Unheimlichkeit der Großaufnahmen der Sequenz noch zusätzlich intensiviert.²⁰⁷ In diesem Londoner Nebel trifft Lulu auf Jack the Ripper und nimmt ihn trotz der Warnungen auf dem Fahndungsplakat als Freier mit in ihr Quartier. Obwohl Jack zuerst abgeneigt ist, mitzukommen (*Zwischentitel „Ich habe kein Geld!“*), gelingt es Lulu, ihn zu überreden.

Bildästhetisch arbeitet Pabst häufig mit dem Stilmittel der Großaufnahme. Im Gegensatz zu DAS WACHSFIGURENKABINETT, das seinen expressionistischen Stil hauptsächlich durch Weit- und Totalaufnahmen erlangt, sind die gemeinsamen

²⁰⁶ Transkript: „Achtung! An die Frauen Londons! Seit einiger Zeit versucht ein Mann Mädchen und Frauen in dunkle Gegenden zu locken und dort zu ermorden. Bedauerlicher Weise ist ihm dies in vier Fällen gelungen. Ich warne daher alle Mädchen und Frauen, nachts ohne [...]“ (Der Rest ist nicht lesbar) In der englischen Fassung ist eine zusätzliche Schrifttafel mit folgendem Text eingeblendet: „ATTENTION! WOMEN OF LONDON / For some time a man has been attempting to lure young girls and women into dark areas to murder them. Unfortunately, in four cases he has succeeded. Therefore, all young girls and women are warned against going outdoors at night without protection. The man is described as being just under six feet tall, pale with unusually small shoulders and small, unsteady eyes. – The Mayor“ vgl. Höltgen (2010): S. 67

²⁰⁷ Vgl. Höltgen (2010): S. 67

Szenen von Lulu und Jack the Ripper von Groß- und Nahaufnahmen gekennzeichnet (vgl. Abb. 18). So schreibt auch Lotte Eisner:

*„Die Großaufnahmen bestimmen den Charakter dieses Films.“*²⁰⁸

Die Mimik der Figuren drückt neben dem sexuellen Verlangen die Mordlust des Rippers aus. Mit Hilfe der Großaufnahmen gelingt es Pabst auch, die emotionale Seite der Figuren zu zeigen und zu betonen.²⁰⁹

Abbildung 18: DIE BÜCHSE DER PANDORA – Großaufnahmen		
		
02:00:24	02:00:34	02:07:08

Die Emotionalisierung der Figuren durch die Großaufnahme gilt vor allem für Messerszene: Als Jack the Ripper auf der Treppe ein Springmesser zückt, dieses jedoch fallen lässt, wird dem Zuschauer zusätzlich durch seine Mimik und Gestik signalisiert, dass er eigentlich keine Mordabsichten hegt. Erst das Brotmesser in Lulus Quartier (vgl. Abb. 19) wird ihr zum Verhängnis – dadurch findet sie ihren Tod. Das Messer wird damit zum Symbol und Synekdoche für Gefahr und Mord. Konnte beides mit dem Wegwerfen des mitgebrachten Springmessers noch verhindert werden, ist sie umso größer durch die Banalität eines einfachen Brotmessers. Das Messer, das Lulu letztendlich den Tod bringt, steht als Synekdoche für einen Akt gegen die Sexualität als elementare Naturgewalt, die zuerst vernichtet und dann selbst vernichtet wird. Sünden und Sexualität ohne Reue oder Sündenbewusstsein werden bestraft.²¹⁰

²⁰⁸ Eisner, Lotte (1990): S. 314

²⁰⁹ Vgl. Hölting, Stefan (2010): S. 68-69

²¹⁰ Vgl. Kaes, Anton (2004): Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne. S. 39-98 In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. S. 92

Nach Kaes verfällt der psychotische Mörder Jack the Ripper beim Anblick des Messers in Kastrationsängste. Dies erinnere an den bürgerlichen Protagonisten und dessen Messerphobie in Pabsts GEHEIMNISSE EINER SEELE (1926), der die Kraft der Psychoanalyse bei der Heilung sexueller Dysfunktion behandelt.²¹¹ Diese Verbindung lässt darauf schließen, dass sich G.W. Pabst in seinen Filmen sehr intensiv mit dem Thema sexueller Triebhaftigkeit beschäftigte.

Abbildung 19: DIE BÜCHSE DER PANDORA – Messerdarstellungen	
	
02:00:45 Springmesser im Treppenhaus	02:07:13 Das Brotmesser als Mordwaffe

Ähnlich wie THE LODGER und im Gegensatz zu DAS WACHSFIGURENKABINETT enthält DIE BÜCHSE DER PANDORA einige Elemente, die dem realen Fall Jack the Rippers entsprechen. Lulu arbeitet als Prostituierte und fällt damit in das potenzielle Beuteschema des Serienmörders. Das Messer als filmische Tatwaffe hat ebenso Gemeinsamkeit mit der Realität und dient, wie bereits beschrieben, darüber hinaus als Metonymie für das männliche sexuelle Verlangen. Die visuelle Darstellung des Täters mit Mantel, Hut und Schal entspricht der damaligen Vorstellung von Jack the Ripper.

Dennoch ist zu sagen, dass auch bei dieser filmischen Inszenierung mehr auf die Figur des unheimlichen und mysteriösen Schlächters geachtet wurde, als auf die Details des realen Falles. Jack the Ripper dient in DIE BÜCHSE DER PANDORA gewissermaßen als eine Art moralische Instanz: Lulu erhält ihre (gerechte) Strafe dafür, dass sie ihren Körper verkauft und allen Männern in ihrer Umgebung den Tod brachte. Dass sie in ihren letzten Lebensstunden auf den Ripper trifft und

²¹¹ Vgl. Kaes, Anton (2004): S. 92

dadurch selbst den Tod findet, kann einerseits als Zufall, andererseits als Wink des Schicksals gedeutet werden.

Über das weitere Leben von Jack the Ripper erhält der Zuschauer keine Informationen – zwar weiß man aufgrund des Fahndungsplakates, dass Lulu sein fünftes Opfer ist, ob er nach ihr mit dem Morden aufhört, bleibt ungenannt. Gemäß den kanonischen Fünf müsste Jack the Ripper nach Lulu sein serielles Morden beenden, auf diese Tatsache wird jedoch nicht eingegangen. Dies liegt aber vor allem daran, dass Jack the Ripper in dieser Inszenierung nicht im Mittelpunkt steht, sondern ähnlich wie in DAS WACHSFIGURENKABINETT erst am Ende des Filmes erscheint.

Drei Jahre nach DER BÜCHSE DER PANDORA wurde in Großbritannien der Ripper-Mythos ein weiteres Mal verfilmt: Diesmal in Form eines Ton-Remakes von Alfred Hitchcocks THE LODGER mit dem Titel THE PHANTOM FIEND.

6.4 The Phantom Fiend (GB, 1932)

Bei THE PHANTOM FIEND aus dem Jahr 1932 handelt es sich um das erste Ton-Remake von Hitchcocks Stummfilmklassiker THE LODGER. Ivor Novello, der schon im Original die Hauptrolle spielte, hatte auch 5 Jahre später die Titelrolle inne und leitete zudem das Team der Drehbuchautoren.²¹² THE PHANTOM FIEND entstand nur fünf Jahre nach Hitchcocks Original. Die erste Tonverfilmung des Jack the Ripper-Mythos wird auch „a talkie remake“ genannt.²¹³ Der eigentliche Name des Films lautet wie in der originalen Fassung THE LODGER, veröffentlicht wurde das Remake allerdings unter dem Titel THE PHANTOM FIEND in den USA und als MEURTRE in Frankreich.²¹⁴

Der Plot ist der stummen Hitchcock-Vorlage ähnlich: Ein Verrückter, der nachts Prostituierte verfolgt und ermordet, terrorisiert London. Die Zeitungen verkünden zu Beginn des Films, dass ein weiterer „Telefonzellenmord“ von einem Täter mit dem Pseudonym „The Avenger“ begangen wurde. Zur gleichen Zeit mietet sich Michael Angeloff, ein ungarischer Musiker, bei den Eltern von Daisy Bunting ein. Schon nach kurzer Zeit entwickelt sich eine Romanze zwischen Angeloff und Daisy. Die Morde gehen indes weiter und bald schon ist Angeloff ein Verdächtiger der Polizei, deren einziger Anhaltspunkt ist, dass der Täter ein ausländischer Musiker ist. Anders als im Original ist der Freund von Daisy kein Polizeibeamter sondern Journalist, der alle Informationen über den Mieter an seinen Zeitungsherausgeber weiterleitet. Am Ende des Films taucht der wahre Mörder auf: Er ist der Bruder von Michael Angeloff und wird von diesem in einem Kampf getötet.²¹⁵

²¹² Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0023145/plotsummary?ref_=tt_ov_pl [Abruf: 13. März 2013]

²¹³ Als erster Tonfilm gilt THE JAZZ SINGER (USA, 1927), der in Deutschland jedoch noch als Stummfilm aufgeführt worden ist. Aufgrund von Patentstreitigkeiten wurden die deutschen Kinos nur sehr zaghaft für Tonfilme umgerüstet, daher wurde erst zwei Jahre später auch dem deutschen Publikum mit THE SINGING FOOL (USA, 1928) der erste Tonfilm angeboten. Die ersten in Deutschland produzierten Tonfilme folgten 1929: DICH HAB ICH GELIEBT (D, 1929), MELODIE DES HERZENS (D, 1929) und DIE NACHT GEHÖRT UNS (D, 1929). Zuvor wurde die Filmmusik, je nach Größe des Kinos, vom Grammophon oder live von einzelnen Musikern oder ganzen Orchestern gespielt.²¹³ (vgl. Vgl. Altenloh, Emilie (1914): Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena: o.V. S. 20)

²¹⁴ Vgl. <http://www.alostfilm.com/2011/10/lodger-1932.html> [Abruf: 25. März 2013]

²¹⁵ Vgl. http://www.imdb.com/title/tt0023145/plotsummary?ref_=tt_ov_pl [Abruf: 13. März 2013]

Analyse von The Phantom Fiend

Einige Szenen von THE PHANTOM FIEND erinnern deutlich an Hitchcocks Original. An erster Stelle seien hier die zahlreichen Treppens motive genannt. Kaum eine Sequenz kommt ohne die Treppe aus. Als Verbindungselement der verschiedenen Ebenen im Haus der Buntings ebenso als Handlungsort ist das Treppensmotiv omnipräsent (vgl. Abb. 20). Auffallend ist auch, dass bei der Inszenierung der Treppen auch stets Schatten im Einsatz sind.

Neu ist die Einführung einer dritten Ebene. Das Ehepaar Bunting wohnt im Erdgeschoß, Angeloff wird im ersten Stockwerk einquartiert. Anders als bei THE LODGER ist Daisys Zimmer im zweiten Stockwerk. Auch das Entfernen der Frauenportraits im Zimmer des Mieters erinnert an Hitchcocks Inszenierung (00:19:25-00:19:47).

Abbildung 20 THE PHANTOM FIEND – Treppensmotiv

		
00:05:14	00:11:15-00:11:59	00:22:58-00:23:46

Ein weiterer Verbindungspunkt zu Hitchcocks THE LODGER ist der oftmalige Einsatz von Massenmedien. Zeitungen, Plakate und auch das Telefon dienen bei THE PHANTOM FIEND als Übermittler und Informanten für das Publikum. Dadurch gelingt es dem Regisseur, weitere Neuigkeiten des Falles zusätzlich zu den geführten Dialogen zu transportieren.

Vor allem das relativ neue Massenmedium Telefon ist in THE PHANTOM FIEND allgegenwärtig. Joe Martin, der Journalist und Freund von Tochter Daisy, nutzt häufig das Telefon der Buntings, um mit seinem Herausgeber in Kontakt zu treten. Das ist auch der Grund für ihn, unangekündigt und zu jeder Zeit hereinzuschneien. So überrascht es nicht, dass zu Beginn des Films die Buntings darüber sprechen, die Telefonrechnung nicht bezahlen zu können und daher

einen Untermieter aufnehmen zu müssen. Auch bei der Opferwahl des Avengers spielt das Telefon eine wesentliche Rolle: Im Gegensatz zu anderen Jack the Ripper Verfilmungen, in denen die Opfer als junge oder blonde Frauen beschrieben werden, sind die Opfer bei THE PHANTOM FIEND Frauen, die öffentliche Telefonzellen nutzen. Mehr erfahren die Zuschauer nicht über das Motiv des Serientäters – möglicherweise sind weitere Motivbeschreibungen der Kürzung des Films zum Opfer gefallen.

Abbildung 21 THE PHANTOM FIEND – Einsatz von Massenmedien		
		
00:13:34-00:13:50 Zeitung	00:11:36-00:12:41 Telefon	00:52:46 Plakat

Daisy arbeitet, anders als im Original, nicht als Showgirl oder wie im realen Fall als Prostituierte, sondern als Telefonistin in einer Telefonzentrale. Während der Arbeit wird sie Zeugin eines weiteren Mordes, indem das Opfer von der Telefonzelle einen Notruf absendet. Als ihr Freund Joe diese Information erhält, wird Daisy zur wichtigsten Zeugin der Ermittlung.

Anders als bei Hitchcocks Vorlage ist die Einführung des Mieters. Diese passiert schon in der vierten Minute und wirkt weniger mysteriös und unheimlich. Michael Angeloff wirkt weniger gefährlich als der Mieter in THE LODGER – Hut und Mantel sind zwar präsent, der Nebel als verhüllendes Element fehlt völlig, ebenso der Schal. Auch der Kamerablickwinkel unterscheidet sich wesentlich von der Vorlage (vgl. Abb. 22). Während in THE LODGER die Tür aus dem geschützten Raum geöffnet wird und die Gefahr hineingelassen wird, folgt die Kamera in THE PHANTOM FIEND dem Mieter und begleitet ihn zur Tür der Buntings. Der Zuschauer sieht aus seiner Sicht und folgt seinem Blick in den geschützten Raum. Durch das Hineingehen des vermeintlich Bösen in die zuvor schon

erwähnte „heile Welt“ der Vermieter, wird dem Mieter im Remake eine aktivere Rolle zugesprochen als im Original.

Abbildung 22 THE PHANTOM FIEND – Einführung des Mieters	
	
00:04:47	00:04:57

Insgesamt wirkt der Avenger durch die hellere Bildsprache freundlicher und weniger gefährlich als in Hitchcocks Original. Beispielsweise trifft Angeloff im Park auf Daisy und unternimmt mit ihr einen kleinen Spaziergang im Park – und dies bei ungefährlichem Sonnenschein. Diese „freundliche“ Atmosphäre ändert sich erst am Ende von THE PHANTOM FIEND, als der wahre Jack the Ripper auftaucht und versucht, Daisy zu töten.

Der künstlerische Aspekt spielt in THE PHANTOM FIEND eine große Rolle. Angeloff stellt sich der Familie Bunting als ungarischer Musiker vor und spielt in vielen Szenen des Films Klavier. Bemerkenswert ist der namentliche Bezug des Mieters „Michel Angeloff“ zum italienischen Renaissancekünstler „Michelangelo“. Möglicherweise ist es der mittlerweile schlechten Tonqualität des Films geschuldet, doch versteht man als Zuschauer stets „Michelangelo“. Ob ein direkter bzw. gewollter Zusammenhang mit dem berühmten Maler besteht, kann nicht nachgewiesen werden. Es kann jedoch vermutet werden, dass der Name des Protagonisten künstlerische Affinität ausdrücken soll. Dem Mieter wird damit mit visuellen und auditiven Mitteln ein Kunstsinn zugesprochen, der ihn automatisch gebildet erscheinen lässt.

Diese künstlerische Affinität ist eine Gemeinsamkeit mit DAS WACHSFIGURENKABINETT. Auch in der expressionistischen Version des Ripper-Mythos ist der Hauptdarsteller durch das Schreiben und seinen Beruf als Autor im Künstlermilieu tätig.

Abbildung 23 THE PHANTOM FIEND – Künstlerischer Aspekt

		
00:06:35	00:21:08-00:21:53	00:28:44

Die Idee des zu Unrecht Verdächtigten, eingeführt von Alfred Hitchcock, zieht sich in THE PHANTOM FIEND fort: Der Verdacht, Michael Angeloff sei der gesuchte Telefonzellenmörder, schwebt ab Minute 50 über dem Mieter. Sein Vermieter informiert Scotland Yard, Angeloff wird umgehend festgenommen. Die Festnahme mit Handschellen kann als direkte Parallele zu Hitchcocks THE LODGER gedeutet werden und steht auch hier als Metonymie für den Freiheitsverlust. Aber auch im Remake dienen die Handschellen nicht nur der Verhaftung, sondern spielen in weiterer Folge eine wichtige Rolle: Sie dienen als Mordwerkzeug für Michael Angeloff, als er seinen eigenen Bruder als den wahren Jack the Ripper erkennt (vgl. Abb 24).

Abbildung 24 THE PHANTOM FIEND – Inszenierung der Handschellen

	
00:51:43 Festnahme Angeloffs durch Scotland Yard	01:00:18-1:00:45 Angeloff tötet seinen Bruder mit Handschellen

Angeloff gelingt nach der Festnahme die Flucht. Er flüchtet in eine Bar, seine Hände eingehüllt in einen Schal bzw. ein Tuch, um die Handschellen zu verdecken. Der Regisseur filmt den Mieter, beim Tisch sitzend, durch ein Treppengeländer. Für den Zuschauer wirkt dies auf den ersten Blick so, als sei Michael Angeloff bereits hinter Gittern bzw. im Gefängnis. Die Vorverurteilung wird mit Hilfe dieses filmischen Mittels perfekt in Szene gesetzt (vgl. Abb. 25).

Der Mieter trinkt sein bestelltes Bier, ohne das Glas mit seinen Händen zu berühren – durch dieses auffällige Verhalten wird er von einigen Bargästen als der gesuchte Avenger identifiziert. Mit seinen Händen deutet der Mieter unter dem Schal eine Pistole an, dadurch kann er aus der Bar entkommen. Ähnlich wie im Original wird der Mieter daraufhin von einer wütenden Meute durch die Londoner Straßen verfolgt.

Abbildung 25 THE PHANTOM FIEND – Michael Angeloff in der Bar



Die Filmsprache wird erst in den letzten Filmminuten mystisch: Aus dem Londoner Nebel taucht der wahre Jack the Ripper auf und versucht, Daisy anzugreifen. Michael Angeloff gelingt es, sie im letzten Moment zu retten und erwürgt den Ripper, der sich als Angeloffs Bruder entpuppt. Interessant an dieser Schlussepisode ist, dass ebenso wie bei DAS WACHSFIGURENKABINETT als auch bei DIE BÜCHSE DER PANDORA der „wahre“ Jack the Ripper erst in den letzten Minuten der filmischen Adaption in den Plot eingeführt wird (Abb. 26).

Abbildung 26 THE PHANTOM FIEND – Einführung von Jack the Ripper



Auch bei THE PHANTOM FIEND handelt der eigentliche Film von der Verdächtigung und Verfolgung eines vermeintlich Unschuldigen, der erst am Ende durch das Auftauchen des wahren Täters von dieser Schuld befreit wird, sich jedoch gleichzeitig am Mord desselben schuldig macht.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es sich bei THE PHANTOM FIEND schlicht um ein Remake von THE LODGER handelt. Zwar gibt es einige Unterschiede im Plot, die in der Analyse herausgearbeitet wurden, dennoch wird deutlich, dass der Film nicht den Anspruch erhebt, den wahren Ripper-Fall abzubilden, sondern Hitchcocks Original. Wie auch in den anderen analysierten Filmen wird Jack the Ripper als einsilbiger, mystischer und unheimlicher Fremder inszeniert. Hut und Mantel dienen auch in THE PHANTOM FIEND als zusätzliche Verschleierungsmittel, um das Unheimliche des Mieters noch mehr hervorstreichen. Das Erscheinen des wahren Täters wurde wie bei DAS WACHSFIGURENKABINETT und DIE BÜCHSE DER PANDORA episodenhaft an das Ende gestellt, der Auftritt des gesuchten Serienmörders dauert nur wenige Minuten.

Alles in allem handelt es sich bei THE PHANTOM FIEND um ein solides Remake, das jedoch nicht weitere Fakten des realen Falles in den Plot aufnahm, sondern sich bemühte, das Original so gut wie möglich nachzubilden und sich doch an einigen Stellen von ihm zu unterscheiden.

6.5 Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Das Ziel der vorangegangenen Analyse war die Beantwortung der folgenden Forschungsfrage: „*Welche filmischen Mittel und Methoden werden im frühen Film verwendet, um Jack the Ripper darzustellen?*“ Im Folgenden werden die wichtigsten Untersuchungsergebnisse zusammengefasst.

In weniger als einem Jahrzehnt (1924 bis 1932) wurde der Mythos rund um Jack the Ripper vier Mal auf die Leinwand gebracht: DAS WACHSFIGURENKABINETT, THE LODGER, DIE BÜCHSE DER PANDORA und THE PHANTOM FIEND griffen das Phänomen des Londoner Serienmörders auf unterschiedliche Weise auf und inszenierten den Ripper immer wieder neu.

Im Vergleich zu den drei anderen untersuchten Verfilmungen, stellt DAS WACHSFIGURENKABINETT eine Ausnahme dar, da es einen geringeren Realitätsanspruch stellt. Die Handlung ist expressionistisch, was den Schluss nahelegt, dass genau das Gegenteil einer Realitätsabbildung initiiert wurde. Weitere Hinweise auf diese Absicht zeigen sich in den folgenden Tatsachen: Der Kunstanspruch zeigt sich schon am Filmset – es ist während der gesamten Filmdauer für den Zuschauer ersichtlich, dass DAS WACHSFIGURENKABINETT zur Gänze im Studio gedreht wurde. Das Opfer des Rippers ist im Gegensatz zur Realität ein Mann. Zudem ist der Tatort des Serienmörders nicht (nachweisbar) in London, sondern beschränkt sich auf die Kulisse eines Jahrmarktes. Wie ausführlich im Analyseteil beschrieben, erhebt der Film jedoch aufgrund seiner Zugehörigkeit zum Expressionismus und dem Weimarer Kino nicht den Anspruch, Realität abzubilden. Vielmehr wird die Figur von Jack the Ripper als Metonymie für die Tyrannei des Krieges verwendet und um das Bedrohliche und Mysteriöse darzustellen.

Die anderen drei untersuchten Verfilmungen sind mit ihrer Geschichte und deren Umsetzung näher an der Realität. Dies zeigt sich beispielsweise an der Auswahl der Opfer, die im Gegensatz zu DAS WACHSFIGURENKABINETT Frauen bzw. sogar Prostituierte sind. Auch die weiblichen Hauptdarstellerinnen der Filme entsprechen im weitesten Sinn dem Beuteschema des Rippers: So ist Daisy in

THE LODGER Showgirl und Lulu in DIE BÜCHSE DER PANDORA selbst Prostituierte. Die Hauptdarstellerin in THE PHANTOM FIEND arbeitet als Telefonistin, dies ist aber wahrscheinlich daraus entstanden, dass es sich um einen der ersten Tonfilme handelt und die Begeisterung am gesprochenen Wort im Vordergrund stand.

Die Szenerien der drei Filme spielen in London, wobei jeweils unterschiedliche Details auf die englische Großstadt hinweisen. So sind es bei THE LODGER der Untertitel „*A Story of the London Fog*“ sowie kleine Details wie beispielsweise der Big Ben, der zwischendurch immer wieder die Tageszeit anzeigt. Bei DIE BÜCHSE DER PANDORA erfährt der Zuschauer vor allem durch das Fahndungsplakat, das an die Bewohnerinnen von London gerichtet ist, wo die Handlung spielt. In THE PHANTOM FIEND dienen die gezeigten Massenmedien als Übermittler des Handlungsortes. Der Nebel, der als stilistisches Element in allen Jack the Ripper-Verfilmungen verwendet wird, steht zusätzlich als metonymisches Detail für London.

Auffällig ist, dass Whitechapel als Tatort nie genannt wird. Rückschlüsse auf das Londoner Armenviertel lassen sich vor allem in DIE BÜCHSE DER PANDORA finden, da der gesamte letzte Akt mit Jack the Ripper in einer armen Szenerie inszeniert wird. THE LODGER und THE PHANTOM FIEND bilden nicht unbedingt die unterste Gesellschaftsschicht ab, sondern eher die Mittelschicht. Dies liegt aber auch daran, dass beide Filme die Geschichte des neuen Mieters bei Familie Bunting nachzeichnet und nicht das Leben der Opfer.

Weitere Fakten wurden aus der Realität übernommen: Als Mordwaffe dient in allen untersuchten Filmen das Messer. Zudem passieren sämtliche Morde in der Dunkelheit der Nacht – auch der „wahre“ Jack the Ripper mordete stets zwischen Mitternacht und den frühen Morgenstunden. Alfred Hitchcock griff in THE LODGER auch die Briefe von Jack the Ripper auf, indem der Täter im Film bei seinen Opfern stets kleine Zettelchen mit der Aufschrift „The Avenger“ hinterließ.

Das Pseudonym „Jack the Ripper“ wird in den Filmen (mit Ausnahme von DAS WACHSFIGURENKABINETT) namentlich nie genannt. Stattdessen wird der gesuchte Serienmörder als „The Avenger“ oder schlicht als Mann, der Mädchen

ermordet, beschrieben. Bei der visuellen Darstellung des Rippers haben alle untersuchten Filme gemein, dass er stets verhüllt in Hut, Mantel und zumeist mit Schal auftritt. In *THE LODGER* und *THE PHANTOM FIEND* wurde bei der Darstellung des Rippers zusätzlich auf das reale Detail des Arztkoffers Wert gelegt, der an einigen Stellen sehr präsent in Szene gesetzt wird. In sämtlichen Darstellungen erscheint der Ripper unnahbar, mysteriös und geheimnisvoll.

Aufgrund der bedrohlichen Erscheinung des Hauptdarstellers waren Rückschlüsse des damaligen Publikums auf Jack the Ripper auch ohne der namentlichen Erwähnung vorherzusehen.

Aufgrund der expressionistischen Zugehörigkeit von *DAS WACHSFIGURENKABINETT*, kann somit Hitchcocks *THE LODGER* aus dem Jahr 1927 als erste Ripper-Verfilmung mit Realitätsbezug bezeichnet werden. Besonders ist, dass sich der gesamte Film und nicht nur eine (kurze) Episode mit dem Mythos befasst und Hitchcock die Details mit allem, was ihn auch in späteren Filmen als Regisseur ausmacht, verarbeitet: Blonde Frauen als Opfer, eine eher argwöhnische Mutter, die in dem fremden Mieter den gesuchten Mörder sieht.

Das Remake von Maurice Elvey, *THE PHANTOM FIEND* aus dem Jahr 1932, muss ebenso wie *DAS WACHSFIGURENKABINETT* in einem Punkt eigenständig betrachtet werden: Als einziger der vier Filme handelt es sich beim Hitchcock-Remake um einen Tonfilm. So liegt es auf der Hand, dass einige Dinge der Bildebene auf die Tonebene übertragen wurden. Der Tonfilm hat erstmals die Möglichkeit, Inhalte nicht mehr nur visuell sondern gleichzeitig auch auditiv zu übertragen. Daher wird beispielsweise mit den Massenmedien anders umgegangen: Stand bei *THE LODGER* noch die Zeitung und das geschriebene Wort im Mittelpunkt, ist es bei *THE PHANTOM FIEND* das Telefon. Durch das gesprochene Wort und dem „Hörensagen“ ist es ferner möglich, weitere Details in den Handlungsstrang zu integrieren.

Zusammengefasst wurden vor allem in den drei Filmen *The Lodger*, *DIE BÜCHSE DER PANDORA* und *THE PHANTOM FIEND* zahlreiche Details und Fakten aus der Realität für die filmische Inszenierung übernommen. Jack the Ripper wird vor allem als geheimnisvoller, in sich gekehrter Fremder dargestellt. Hauptaugenmerk liegt stets darauf, dass den Ripper eine mystische,

geheimnisvolle Aura umgibt. Dies wurde mit filmischen Mitteln der Großaufnahme sowie Aufnahmen bei Nacht und im Nebel umgesetzt. DAS WACHSFIGURENKABINETT steht, wie bereits beschrieben, aufgrund der eigenständigen Umsetzung im expressionistischen Stil, außer Konkurrenz.

7 Resümee

Die untersuchten Verfilmungen können einerseits aufgrund der historischen Nähe zum tatsächlichen Fall 1888 und andererseits zum parallel dazu entstandenen Kino als Meilensteine der Filmgeschichte bezeichnet werden. Sie bilden, mehr oder weniger, realitätsgetreu Fakten ab und läuten den Beginn für ein neues Filmgenre ein: den Serienmörderfilm.

Jack the Ripper, bis heute einer der bekanntesten Serienmörder aller Zeiten, eignete sich hervorragend, um diesen Beginn zu markieren. Er ist ein perfektes Synonym für das ausgehende 19. Jahrhundert: Die Anonymität der Großstadt, die Serialität der Zeit (u.a. ausgedrückt durch Fließbandarbeit) und die Ignoranz gegenüber gesellschaftlichen Problemen wie der Prostitution oder der Armut der viktorianischen Bevölkerung werden durch den Ripper in einer Person zusammengefasst. Die grauenhaften Taten des Schlächters von London waren dem damaligen Publikum noch gut in Erinnerung. So reichten schon einige wenige Fakten, um den gesuchten Mörder in den Filmen als den Ripper zu klassifizieren, ohne sein Pseudonym eindeutig nennen zu müssen. Die wenigen, abscheulichen Details, die über den wahren Täter mittels der Massenmedien verbreitet wurden, blieben den Menschen im Gedächtnis. Der Mörder blieb jedoch immer ein Phantom, daher wird es nie zu 100 Prozent gelingen, den wahren Fall abzubilden. Die Regisseure der 1920er und 1930er Jahre legten viel Augenmerk auf das mystische und geheimnisvolle Auftreten des Protagonisten, gehüllt in die verschleiernenden Kleidungsstücke Hut, Mantel und Schal. Zusätzlich unterstützt durch den Londoner Nebel, wusste man sofort, um wen es sich bei dem gesuchten Täter handeln müsste. Allein die Tatsache, dass die vier Jack the Ripper Verfilmungen, die im Zuge dieser Arbeit untersucht wurden, innerhalb

eines Jahrzehnts entstanden sind, deutet auf die immerwährende Brisanz des Themas hin. Das Faszinosum des berühmtesten Serienmörders aller Zeiten wurde stets auf neuartige Weise inszeniert, dennoch haben sämtliche Filme eines gemeinsam: Die grauenhaften Taten bzw. die Anonymität des Täters stehen stets im Mittelpunkt.

Des Weiteren soll nicht unerwähnt bleiben, dass der frühe Film über Jack the Ripper wichtige Grundlagen für die Filmgeschichte schuf. Neben den Standardmotiven für den Serienmörderfilm (wie u.a. die Treppe, der Nebel oder das Messer), wurden einige filmhistorische Innovationen begründet. Dies gilt besonders für den unsichtbaren Schnitt, der heute in allen filmischen Erzeugnissen verwendet wird.

Im Zuge dieser Diplomarbeit konnte einerseits die Frage nach der Darstellung von Jack the Ripper im frühen Film beantwortet werden, andererseits wurden auch andere, neue Aspekte bearbeitet. Der Zusammenhang von Serienmord und der Entwicklung des Films wurde in den Raum gestellt und kann aus derzeitiger Sicht folgendermaßen beantwortet werden: Zwar kann nicht von einem direkten Einfluss von Jack the Ripper oder anderen Serienmördern Ende des 19. Jahrhunderts auf den frühen Film gesprochen werden, dennoch wurde aufgrund der zahlreichen Gemeinsamkeiten eine genetische Kopplung entdeckt. So kann zusammengefasst davon ausgegangen werden, dass der Film in einer Zeit, geprägt von Serialität und Massenproduktion, gerade recht kam. Die Sensationssgier des Publikums konnte mit Hilfe der bewegten Bilder auf eine neuartige Weise gestillt werden. Das Phantasma rund um Jack the Ripper eignete sich daher hervorragend für unzählige Reproduktion.

Abschließend ist zu sagen, dass es im Zuge dieser Forschungsarbeit gelungen ist, zahlreiche Aspekte rund um das späte 19. Jahrhundert, Jack the Ripper und die Entstehung des Films in einem Werk zusammenzufassen und neue Perspektiven aufzuzeigen. Diese können in Zukunft als Grundlage für weitere filmhistorische Untersuchungen dienen.

8 Filmographie

DIE BÜCHSE DER PANDORA

Deutschland 1929, Regie: Georg Wilhelm Pabst, 131 Min., s/w, Stummfilm

Darsteller: Louise Brooks (Lulu), Fritz Kortner (Dr. Schön), Franz Lederer (Alwa, Sohn Dr. Schöns), Gustav Diessl (Jack the Ripper), u.a.

THE LODGER

GB 1927, Regie: Alfred Hitchcock, 74 Min, s/w, Stummfilm

Darsteller: Ivor Novello (Der Mieter), Marie Ault (Mrs. Bunting), Arthur Chesney (Mr. Bunting), June Howard Tripp (Daisy Bunting, die Tochter), Malcolm Keen (Joe Chandler, Kriminalpolizist), u.a.

THE PHANTOM FIEND

GB 1932, Regie: Maurice Elvey, 85 Min., s/w, Tonfilm

Darsteller: Ivor Novello (The Avenger/ Der Mieter), Barbara Everest (Mrs. Bunting), A.W. Baskcomb (Mr. Bunting), Elizabeth Allan (Daisy Bunting, die Tochter), Kynaston Reeves (Journalist Bob Mitchell), Shayle Gardner (Detective Snell), u.a.

DAS WACHSFIGURENKABINETT

Deutschland 1924, Regie: Paul Leni, 83 Min., s/w, Stummfilm

Darsteller: Emil Jannings (Harun al Raschid), Conrad Veidt (Iwan der Schreckliche), Werner Krauss (Jack the Ripper), John Gottowt (Besitzer des Kabinetts), Wilhelm Dieterle (Dichter/Assad, der Pastetenbäcker/Bräutigam), u.a.

9 Literaturverzeichnis

- Anderson**, Jennifer Joline (2012): Unsolved Mysteries - Jack the Ripper. Minneapolis: ABDO Publishing Company.
- Balázs**, Béla (1972): Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Erstausgabe 1949. Wien: Globus Verlag.
- Berger**, Peter (2008): Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert. 2. Auflage. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.
- Bär**, Gerald (2005): Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm. Amsterdam/New York: Editions Rodopi B.V.
- Bourgoin**, Stéphane (1995): Serienmörder. Pathologie und Soziologie einer Tötungsart. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Cameron**, Deborah / Frazer, Elizabeth (1993): Lust am Töten. Eine feministische Analyse von Sexualmorden. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH.
- Dahlke**, Günther/ Karl, Günther (Hrsg.) (1988): Deutsche Spielfilme von den Anfängen bis 1933. Ein Filmführer. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
- Duncan**, Paul (2003): Alfred Hitchcock. Sämtliche Filme. Köln: Taschen GmbH.
- Eisner**, Lotte H. (1990): Die dämonische Leinwand. Überarbeitete, erweiterte und autorisierte Neuauflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Egger**, Steven (1990) Serial Murder: A Synthesis of Literature and Research. In: Egger, Steven (Hrsg.): Serial Murder. An Elusive Phenomenon. New York: Praeger. S. 3-34.
- Engell**, Lorenz (1992): Die Fortsetzung des 19. Jahrhunderts mit anderen Mitteln. Vorgeschichte und Entstehung der Kinematographie. Voraussetzungen der Filmgeschichte. In: ders.: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt/New York: Campus Verlag. S. 9-40.
- Faulstich**, Werner (2008): Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG.

- Faulstich**, Werner (2005): Filmgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG.
- Faulstich**, Werner (2004): Medienwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag GmbH & Co. KG.
- Foucault**, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Garncarz**, Joseph (2006): „Medienevolution“ oder „Medienrevolution“? Zur Struktur des Medienwandels um 1900. In: Schnell, Ralf (Hrsg.): Medienrevolutionen. Beiträge zur Mediengeschichte der Wahrnehmung. Bielefeld: transcript Verlag. S. 63-83
- Gradinari**, Irina (2011): Genre, Gender und Lustmord. Mörderische Geschlechterfantasien in der deutschsprachigen Gegenwartsprosa. Bielefeld: transcript Verlag.
- Gronemeyer**, Andrea (1998): Film. Köln: DuMont Buchverlag.
- Gunning**, Tom (1990): The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsaesser, Thomas: Early cinema: space – frame – narrative. London: British Film Institute. S. 56-63
- Hahn**, Ronald M./ Giesen, Rolf (1999): Alfred Hitchcock. München: Droemersch Verlagsanstalt.
- Haller**, Reinhard (2006): Die Seele des Verbrechers. St. Pölten/Wien: Residenz Verlag.
- Hickethier**, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. 4. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Hofmann**, Werner (1974): Die Welt als Schaustellung. Zit. nach: Paech, Joachim (1997): Literatur und Film. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Höltgen**, Stefan (2010): Schnittstellen: Serienmord im Film. Marburg: Schüren Verlag GmbH.
- Höltgen**, Stefan/ Wetzel, Michael (Hrsg.) (2010): Killer/Culture. Serienmord in der populären Kultur. Berlin: Bertz + Fischer GbR

- Höltgen**, Stefan (2007): Im Anfang war die Tat. Jack the Ripper im frühen Film. In: Komfort-Hein, Susanne/ Scholz, Susanne (Hrsg.): LustMord. Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus. S. 73-90.
- Huebner**, Friedrich Markus (1982): Der Expressionismus in Deutschland. In: Anz, Thomas/ Stark, Michael: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart: Metzlersche J.B. Verlag, S. 3-6.
- Jendricke**, Bernhard (1993): Alfred Hitchcock. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Juhnke**, Karl (2001): Das Erzählmotiv des Serienmörders im Spielfilm. Eine filmwissenschaftliche Untersuchung. 1. Auflage. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag GmbH.
- Kaes**, Anton (2004): Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne. In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. S. 39-98.
- Kapelhoff**, Hermann: Kino und Psychoanalyse. In: Jacobsen, Wolfgang/ Kaes, Anton/ Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. 2. Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag. S. 130-168.
- Klippel**, Nina (2010): Sequenzanalyse zu „The Godfather I“ von Francis Ford Coppola. München: GRIN Verlag.
- Komfort-Hein**, Susanne/ Scholz, Susanne (2007): Lustmord – zu einem kulturellen Phantasma um 1900. In: dies.: Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus: Ulrike Hemer Verlag.
- König**, Wolfgang (2000): Geschichte der Konsumgesellschaft. Stuttgart: König Verlag.
- Kracauer**, Siegfried (1977): Kult der Zerstreuung. In: ders., Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. S. 311-317.
- Kracauer**, Siegfried (1977): Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In: ders., Das Ornament der Masse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag. S. 279-294.

- Kracauer**, Siegfried (1993): Von Caligari zu Hitler: eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Kurtz**, Rudolf (2007): Expressionismus und Film (Nachdruck der Ausgabe von 1926), Zürich: Chronos Verlag.
- Lange-Kirchheim**, Astrid/ Pfeiffer, Joachim/ Strasser, Petra (Hrsg.) (2011): Kindheiten. Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Band 30. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.
- Monaco**, James (2006): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. 8. Auflage. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Morris**, John (2012): Jack the Ripper: The Hand of a Woman. Wales: Seren Books.
- Murakami**, Peter & Julia (2003): Lexikon der Serienmörder. 450 Fallstudien einer pathologischen Tötungsart. 9. Auflage. München: Ullstein Heyne List Verlag.
- Naughton**, John/ Smith, Adam (1998): Kino. München/London/New York: Prestel-Verlag.
- Paech**, Anne/ Paech, Joachim (2000): Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Paech**, Joachim (1997): Literatur und Film. 2., überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag.
- Pitassio**, Francesco (2006): Wachsfiguren? Zur Beziehung von Figur, Akteur und bildlicher Darstellung in Das Wachsfigurenkabinett von Paul Leni (D, 1924). Übersetzung von Christoph Wahl. In: montage/av: Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. Jg. 15, Nr. 2, S. 63-83.
- Scheugl**, Hans (1978): Sexualität und Neurose im Film. Die Kinomythen von Griffith bis Warhol. München: Heyne.
- Scholz**, Susanne (2007): The Making of Jack the Ripper. Autorschaft und Serialität um 1900. In: Komfort-Hein, Susanne/ Scholz, Susanne (Hrsg.): LustMord. Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus, S. 21-36.

- Schwab**, Angelica (2001): Serienkiller in Wirklichkeit und Film: Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung. Hamburg: LIT Verlag.
- Schwarz**, Werner Michael (2006): Karneval der Waren. Warenhaus und Überschreitung. In: Breuss, Susanne / Eder, Franz X. (Hrsg.): Konsumieren in Österreich. 19. und 20. Jahrhundert. Wien: StudienVerlag. S. 71-85.
- Siebenpfeiffer**, Hania (2007): Re-Writing Jack the Ripper. Zur Semiotik des Lustmords in Frank Wedekinds Monstretragödie (1894) und Gustav Pabsts Die Büchse der Pandora (1929). In: Komfort-Hein, Susanne/ Scholz, Susanne (Hrsg.): LustMord. Medialisierung eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag. S. 55-72.
- Siebenpfeiffer**, Hania (2002): Böse Lust. Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie.
- Steinacher**, Karin (2011): „Keeping up with the Joneses“ Zur Wechselwirkung zwischen Konsum und Werbung in Österreich von 1970-1980 am Beispiel von o.b., Römerquelle und Stiefelkönig. Diplomarbeit, Universität Wien.
- Tögel**, Christfried (1987): Träume, Phantasie und Wirklichkeit. Psychologie populär. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- Truffaut**, Francois (2003): Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? 7. Auflage, Taschenbucherstausgabe. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Vossen**, Ursula (Hrsg.) (2004): Filmgenres: Horrorfilm. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Internetquellen

<http://www.alostfilm.com/2011/10/lodger-1932.html> [Abruf: 25. März 2013]

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Latenz#Bedeutung1> [Abruf: 12. März 2013]

<http://www.dhm.de/lemo/html/weimar/alltag/frau/> [Abruf: 23. Mai 2013]is

Herzenberger, Elisabeth (2011): Sexualität: die Sexuelsymbole im Traum nach Sigmund Freud. <http://suite101.de/article/sexualitaet-die-sexuelsymbole-im-traum-nach-sigmund-freud-a100175#axzz2LqjUQQ1> [Abruf: 23. Februar 2013]

http://www.imdb.com/title/tt0023145/plotsummary?ref=tt_ov_pl [Abruf: 13. März 2013]

<http://www.jacktheripper.de/> [Abruf: 2013]

London, Jack (1903): The People of the Abyss. [Online-Zugriff: <http://london.sonoma.edu/Writings/PeopleOfTheAbyss/>, Abruf: 10. Jänner 2010]

<http://www.met.police.uk/> [Abruf: März 2013]

<http://www.oogeschichte.at/Treppen.519.0.html> [Abruf: 10. März 2013]

Ramge, Ralf (2006): Das Dokument des Grauens. Eine Chronik des Horrorfilms. Vorläufige Version, 31. August 2006. http://retro-park.ch/pdf/Das_Dokument_des_Grauens.pdf [Abruf: 18. März 2013]

Artikel auf welt.de: „Jacqueline the Ripper – War der Killer eine Frau?“ vom 10. Mai 2012
[<http://www.welt.de/vermishtes/weltgeschehen/article106285512/Jacqueline-the-Ripper-War-der-Killer-eine-Frau.html>, Abruf: 13. Jänner 2013]

10 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Jack the Ripper Brief "Dear Boss"	26
Abbildung 2 Jack the Ripper Brief "Saucy Jacky"	27
Abbildung 3 Brief von Jack the Ripper "From Hell"	27
Abbildung 4: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Beginn der Jack the Ripper Episode....	53
Abbildung 5: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Beginn der Traumsequenz	53
Abbildung 6: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Verfolgung durch Jack the Ripper	54
Abbildung 7: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Darstellung der Angst	55
Abbildung 8: DAS WACHSFIGURENKABINETT – Mordszene.....	55
Abbildung 9: THE LODGER, Einsatz von Massenmedien.....	59
Abbildung 10: THE LODGER - Erscheinen des Mieters.....	61
Abbildung 11: THE LODGER - Treppenmotiv	62
Abbildung 12: THE LODGER - Treppenhausschacht	62
Abbildung 13: THE LODGER - Handschellen.....	63
Abbildung 14: THE LODGER - Katholische Ikonographie	63
Abbildung 15: THE LODGER - Inszenierung des Tons	64
Abbildung 16: DIE BÜCHSE DER PANDORA - Erscheinen von Jack the Ripper	68
Abbildung 17: DIE BÜCHSE DER PANDORA - Fahndungsplakat	69
Abbildung 18: DIE BÜCHSE DER PANDORA – Großaufnahmen.....	70
Abbildung 19: DIE BÜCHSE DER PANDORA - Messerdarstellungen	71
Abbildung 20 THE PHANTOM FIEND - Treppenmotiv	74
Abbildung 21 THE PHANTOM FIEND – Einsatz von Massenmedien.....	75
Abbildung 22 THE PHANTOM FIEND – Einführung des Mieters.....	76
Abbildung 23 THE PHANTOM FIEND – Künstlerischer Aspekt.....	77
Abbildung 24 THE PHANTOM FIEND – Inszenierung der Handschellen	77
Abbildung 25 THE PHANTOM FIEND – Michael Angeloff in der Bar.....	78
Abbildung 26 THE PHANTOM FIEND – Einführung von Jack the Ripper	78

11 Anhang

11.1 Abstract

In dieser Diplomarbeit wird die Darstellung von Jack the Ripper, einem der berühmtesten Serienmörder aller Zeiten, im frühen Film untersucht. Neben einer historischen Untersuchung des realen Falles und der bekannten Fakten des Aufschlitzers von Whitechapel dienen vor allem der gesellschaftliche Wandel und der Fokus auf Serialität im späten 19. Jahrhunderts als Basis für die filmanalytische Untersuchung. Weiteres Augenmerk wird auf die zeitgleiche Entstehung des neuen Massenmediums Film gelegt. Die entdeckten zahlreichen Gemeinsamkeiten von Film und Lustmord ließen die These aufstellen, dass beide einander in einer gewissen Art bedingen.

Die Darstellung des Rippers wird anhand den ersten für die Analyse zugänglichen Filme DAS WACHSFIGURENKABINETT, THE LODGER, DIE BÜCHSE DER PANDORA und THE PHANTOM FIEND filmanalytisch untersucht. Sie bilden, mehr oder weniger, realitätsgetreu Fakten ab und läuten den Beginn für ein neues Filmgenre ein: den Serienmörderfilm. Aufgrund der zeitlichen Nähe des realen Falles und der filmischen Reproduktion bedurfte es nur einigen wenigen Details, um dem damaligen Publikum die Taten von 1888 wieder ins Gedächtnis zu rufen.

Zudem können sie als Meilensteinen der Filmgeschichte bezeichnet werden, da sie neben wichtigen Standardmotiven für den Serienmörderfilm, wie beispielsweise die Treppe oder das Messer, filmhistorische Innovationen begründeten – wie allen voran den unsichtbaren Schnitt.

Schlüsselwörter: Jack the Ripper, früher Film, Serienmörderfilm, Das Wachsfigurenkabinett, The Lodger, Die Büchse der Pandora, The Phantom Fiend

11.2 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Mag. Eva-Maria Gruber
Geburtsdaten	11. Jänner 1987, Bruck an der Mur
Staatsbürgerschaft	Österreich

Studium

Juni 2013	Abschluss Magisterstudium Publizistik, Universität Wien
seit Oktober 2007	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Universität Wien

Schule

Juni 2006	BLT-Matura mit Ausgezeichnetem Erfolg
2001 bis 2006	Bundeslehranstalten für Tourismus Semmering
1997 bis 2001	Hauptschule Kindberg (Steiermark)

Berufserfahrung

Seit Juli 2013	Junior Consultant bei Haslinger, Keck. PR, Wien
März 2011 bis Dezember 2012	PR Assistenz bei Reichl und Partner, Wien
Februar 2008 bis März 2011	Redaktionsmitarbeiterin bei ATV „Hi Society“ und ORF „Chili – Society mit Dominic Heinzl“

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	fließend in Wort und Schrift
Französisch	Grundkenntnisse