

Fritz Lang, M — Eine Stadt sucht einen Mörder

Heike Schwarz

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Schwarz, Heike. 2015. "Fritz Lang, M — Eine Stadt sucht einen Mörder." In Große Werke des Films: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 2013/2014, edited by Günter Butzer and Hubert Zapf, 39-60. Tübingen: Narr Francke Attempto.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



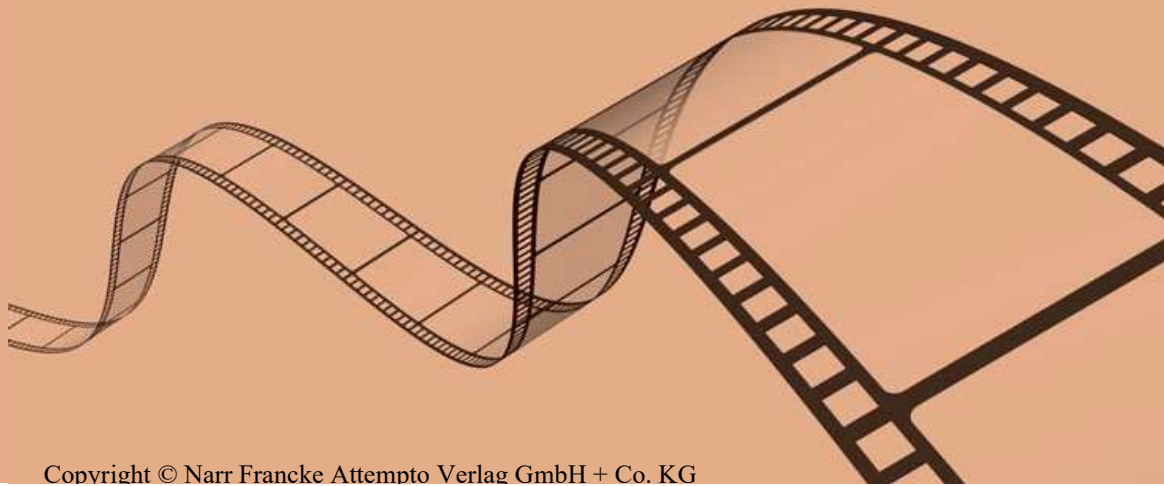
Günter Butzer / Hubert Zapf (Hrsg.)

Große Werke des Films



1

francke
VERLAG



Große Werke des Films ①

Herausgegeben von Günter Butzer und Hubert Zapf

Große Werke des Films

1

Eine Ringvorlesung
an der Universität Augsburg
2013/2014

herausgegeben von
Günter Butzer und Hubert Zapf

francke |
VERLAG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildungen

© Blend Images / Fotolia.com | © nabihali / Fotolia.com

© 2015 · Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem und säurefreiem Werkdruckpapier.

Internet: www.francke.de
E-Mail: info@francke.de

Printed in Germany

ISBN 978-3-7720-8567-3

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

S. 7

Günter Butzer

Friedrich Wilhelm Murnau, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922)

S. 9

Heike Schwarz

Fritz Lang, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931)

S. 39

Johanna Hartmann

Ernst Lubitsch, *To Be or Not to Be* (1942)

S. 61

Katja Sarkowsky

John Ford, *The Searchers* (1956)

S. 83

Ingo Kammerer

Alfred Hitchcock, *Psycho* (1960)

S. 105

Adina Sorian

Federico Fellini, *Otto e mezzo* (1963)

S. 127

Michael Sauter

Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove or:
How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964)

S. 145

Susanna Layh

Jean-Luc Godard, *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965)

S. 163

Julia Koloda

Pier Paolo Pasolini, *Medea* (1969)

S. 189

Hanno Ehrlicher

Iván Zulueta, *Arrebato* (1979)

S. 209

Franz Fromholzer

Krzysztof Kieślowski, *Dekalog 5 / Ein kurzer Film über das Töten* (1988)

S. 229

David Kerler

David Lynch, *Lost Highway* (1997)

S. 253

Linda Ledwinka

Alexander Sokurov, *Faust* (2011)

S. 277

Die Beiträgerinnen und Beiträger

S. 297

Fritz Lang, *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*

Heike Schwarz

Die Natur hat eine merkwürdige Vorliebe dafür, solche Personen in Hülle und Fülle vorzubringen; natura non fecit saltus, sie macht keinen Sprung, sie liebt Übergänge und hält auch im großen die Welt in einem Übergangszustand zwischen Schwachsinn und Gesundheit.

Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 249

In Fritz Langs künstlichen Stadtkulissen für seinen ersten Tonfilm *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* aus dem Jahre 1931 amalgamiert die visuelle Reinszenierung einer grausamen Realität von Serienmorden mit filmisch einzigartigen Mitteln und formiert sich so zu einem Psychogramm des menschlichen Individuums und zu einem psychologischen Portrait und Soziogramm einer anonymisierten Metropole. Lang erweist sich hier, wie auch in seinen anderen Werken, als Dramaturg und Kommentator des bestialisch Realen, der immanenten Grausamkeit der menschlichen Psyche und des zwanghaften Handelns des Menschen als Massentier.¹ Nicht nur der einsame, dem allgemeinen Lebensrhythmus entzogene Serienmörder Hans Beckert wird einer detaillierten Analyse durch die Filmkamera unterzogen, auch das durch Kollektivismus und massengesellschaftlich geprägte Getöse der Großstadt wird psychopathologisch seziert und sprichwörtlich durchleuchtet, wobei der Filmkonsument als Zeuge und Analyseinstanz wirkt. Lang erweist sich als Portraitist des Menschen in seiner pathologischen Abgründigkeit, der nicht nur als zwanghafter Einzeltäter auftritt, sondern auch als von niederen Instinkten getriebener, der Massenkultur und ihrer zerstörerischen Kraft zuträglicher, williger Gehilfe fungiert. Langs Filme, darunter *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922), *Metropolis* (1927) und die später im amerikanischen Exil entstandenen mittleren Werke *Fury* (1936) und *You Only Live Once* (1937), können somit als filmische Psychogramme gelten, die Lang als Analysten und sogar Profiler mit Kameraauge definieren. Die komplette Überwachung des Versuchssubjekts ‚Mensch‘ dokumentiert, im Sinne eines Freudschen Kulturpessimismus,² auch das Pathologische in der menschlichen Psyche, wenngleich Lang Momente der Empathie für das Andere auch zulässt und somit auf Krisenmomente des scheinbar Normalen hinweist. Langs Diktion der Darstellung des Pathologischen beeinflusst auch die Neuverfilmung von *M* (1951) durch den amerikanischen Regisseur Joseph

¹ Nichtsdestotrotz schafft Lang mit seinem Film auch ein liebevoll gestaltetes Werk über die Außenseiter der Gesellschaft wie Bettler und Berliner Originale.

² Siehe dazu Sigmund Freuds Auslassungen zum Aggressions- und Selbstvernichtungstrieb des Menschen in seiner kulturtheoretischen Schrift *Das Unbehagen in der Kultur*, welche ein Jahr vor Herausgabe des Films *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* im Jahre 1930 erschien.

Losey zwanzig Jahre nach Erscheinen des Klassikers *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*. Vom Berlin der Weimarer Republik wird das Geschehen in das Los Angeles der 1950er verlegt, die Abgründe der Psyche des Mörders wird der amerikanischen, psychoanalytischen Erklärungskonvention der pathologischen Mutter-Sohn Beziehung angepasst, das Soziogramm der Massenkultur ergibt eine kritische Reflektion einer kapitalistisch geprägten empathielosen Gangsterwelt.

I. Abgründe und Absonderliches: Das Psychopathologische

Fritz Langs Meisterwerk *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* komponiert Kriminalfilm, Psychogramm eines Psychopathen,³ sowie Gesellschafts- und Zeitgeistkritik zu einem ästhetisch einzigartigen Film, der die Thematik des Serienmordes allerdings nicht sensationalisiert, sondern durch Perspektivenwechsel eine Komplexität aufweist und den Blick in die Psyche eines Zwangstäters bietet. Die Darstellung der Morde wird hier komplett ausgeklammert. Im historischen Rückblick wird die politische Turbulenz der Weimarer Republik deutlich, als sich extreme politische Tendenzen zu einer Vorahnung der absoluten Vernichtung aufbauschen.⁴ Der Moloch der Großstadt zeigt sich schon im zeitgleich entstandenen Film *Berlin, Alexanderplatz* (1931) von Regisseur Piel Jutzi nach Alfred Döblins Gesellschaftsroman (1929). Der psychopathische Serientäter wird in späteren deutschen Filmen seinen Platz finden: *Nachts wenn der Teufel kam* (1957) mit Mario Adorf als debilem Frauenmörder und *Es geschah am hellichten Tag* (1958) mit Gerd Fröhe als von seiner Frau tyrannisiertem Kindermörder. Die Idee dazu liefert Dürrenmatts Vorlage, die später als *Das Versprechen* (1958) in Romanform erscheint und wiederum im Jahre 2001 von Sean Penn als *The Pledge* in den USA verfilmt wird. In Fritz Langs Film soll die Austilgung des ‚Abnormalen‘, welches von der Gesellschaft und vor allem von im Untergrund agierenden Ganoven zum Abartigen degradiert wird, die vormals vorherrschende Grundordnung wieder herstellen. Der Anführer der Verbrecher (Gustav Gründgens) verweist in seiner Lederuniform und seiner Diktion bereits auf die kommenden Herrschaftsstrukturen des Dritten Reiches hin. So wird deutlich, dass die Geschichte der kollektiven Jagd auf den Serienmörder Hans Beckert gerade auch diese gesellschaftlichen Umbrüche reflektiert. Fritz Lang portraitiert aber auch die systematische Arbeit der Kriminologen, deren Fallanalyse die in den 1920ern entwickelte Krimi-

³ Eine Grunddiagnose ‚Psychopath‘ gibt es nicht. Üblicherweise wird heute in den USA im *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM)* und im *International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (ICD)* der WHO von ‚antisozialer‘ Persönlichkeitsstörung gesprochen und z.B. auf Empathielosigkeit verwiesen. Der Begriff des *psychopath* wurde 1941 vom amerikanischen Psychiater Hervey Cleckley in seiner Studie *The Mask of Sanity* begründet. Von Interesse ist dies hier bezüglich eines psychisch auffälligen, zwanghaft handelnden Menschen als Serientäter, ohne die Verbindung Psychopathologie/Krimineller grundsätzlich zu unterstellen, wobei die scheinbare ‚Normalität‘ des Täters im Sinne Cleckleys anwendbar wäre.

⁴ Zu den Modellen des Politischen während der Weimarer Zeit in Bezug auf *M* siehe Kunkel, „Weimars Politainment“.

nalpsychologie umfasst. Der Film endet mit dem unvergessenen Monolog, den der gestellte, von Todesangst verschreckte Kindermörder vor einem aus Verbrechern zusammengesetzten Tribunal hält: „Immer muss ich durch die Straßen gehen, und immer spüre ich, da ist einer hinter mir her. Das bin ich selber und *verfolgt* mich“.⁵ Es stellt sich die Frage nach der Schuldfähigkeit eines triebgesteuerten Serienmörders und wie die Gesellschaft, die im Rausch einer Selbstjustiz dem Gewaltmonopol der Polizei trotzt, mit solchen getriebenen Tätern umzugehen hat, wenn sie sich nicht selbst Schuld aufladen will.⁶ Zu Beginn des Films singen die Kinder in einem Hinterhof einen scheinbar harmlosen Reim: „Warte, warte nur ein Weilchen, bald kommt der Schwarze Mann zu dir“ (Lang, *M*, 00:01:10), eine Variation des Haarmann-Liedes über den Serienmörder Fritz Haarmann.⁷ Wenn die Mutter auf ihr Kind Elsie wartet, ihm das Essen zubereitet und den Namen des Kindes durch das dunkle Treppenhaus ausruft, dann wartet sie vergebens. Der Schatten des Schwarzen Mannes hat Elsie bereits erreicht.

In der Abhandlung *Kriminalpsychologie – Psychologie des Täters: Ein Handbuch für Juristen, Justiz-, Verwaltungs- und Polizeibeamte, Ärzte, Pädagogen und Gebildete aller Stände* von Dr. Erich Wulffen, seinerseits Ministerialdirektor und Vorstand der Abteilung für Strafsachen, Gnaden- und Gefängniswesen im sächsischen Justizministerium im Jahre 1925, wird die Einführung einer kriminalpsychologischen Wissenschaft in die Lehrpläne der Kriminalisten gefordert. Nur durch eine wissenschaftlich fundierte „Einsicht in das Innere des Verbrechers“ und Einordnungsmöglichkeit der Handlung, könne demnach die Genesis menschlicher Verhaltensweisen verstanden werden (S. 27). Wulffen spricht im Vorwort von einer intuitiven Gewissheit, einer instinktiven, intensiven Einfühlung des Forschers, der im Bereich der zu etablierenden Kriminalpsychologie eine Möglichkeit findet, den Täter systematisch zu erfassen, um ihn schließlich zu stellen (S. 8). Durch wilde und steinige Pfade führe die große Aufgabe der Kriminalpsychologie: „Aufschreiben im tiefsten Schmerz der Verzweiflung möchte das bessere Menschtum, das uns geblieben ist, um all das Ungeheure, was geschehen ist und geschieht“ (S. 460).

Die Diskrepanz von notwendiger Empathie einerseits, also der Einsicht in die Abgründe des Täters und das „innerste Selbst“⁸, dem ungeheuren Anderen, betont

⁵ Lang, *M*, 01:38:22. Beckert spricht hier von sich und seinem *alter ego* oder seiner dunklen Seite in der dritten Person (meine Hervorhebung). Nachweise im Folgenden in Klammern im Text.

⁶ Zur allgemeinen Rechtssprechung und den jeweiligen Reformen zur Unterbringung psychisch kranker Täter siehe Kuban, *Das Recht der Verwahrung und Unterbringung am Beispiel der „Irrengesetzgebung“ zwischen 1794 und 1994*.

⁷ Die Kinder verwenden hier einen rhythmischen Aufzählreim, der Text ist eine Abwandlung des Haarmann-Liedes, welches wiederum eine Variation eines Liedtextes aus der Operette *Marietta* ist, die 1923 uraufgeführt wurde und wohlbekannt war.

⁸ Hiermit sei kurz auf den Film *Silence of the Lambs* (1991) von Jonathon Demme verwiesen, der das Genre des Serialkillerfilms in den 1990ern grundlegend beeinflusst hat, und in dessen deutscher Synchronisierung die FBI-Agentin Clarice Starling vom Serienmörder Hannibal Lecter auf die Notwendigkeit der „Einfühlung“ ins innerste Selbst hingewiesen wird (im englischen Original heißt es: „look deep within yourself“; 00:00:14). Auf Demmes Film folgten in den USA und auch Deutschland unzählige (populär)wissenschaftliche Bücher, die das Phänomen des Serienmörders und des Profiling verbreiteten. Siehe dazu Harbort, *Das Hannibal-Syndrom*.

schon Wulffen. Seit den 1990ern werden selten populärwissenschaftliche Veröffentlichungen zu Serienmördern ohne Hinweis auf den mittlerweile legendären US-Kriminalisten und FBI-Psychologen Robert Ressler veröffentlicht, der diesen Konflikt mit Bezug auf Nietzsches *Jenseits von Gut und Böse* ebenfalls erwähnt:⁹ „Irgendjemand hat einmal gesagt, dass derjenige, der gegen Monster ankämpft, darauf acht geben muss, dass er im Laufe dieses Kampfes nicht selbst zum Monster wird. Aber wenn du lange genug in den Abgrund blickst, blickt der Abgrund in dich hinein.“¹⁰ Zwar wird Ressler als Begründer des Behavioral Science Unit des FBI angesehen,¹¹ systematisiert hat die Wissenschaft zur Erforschung serieller Mordtaten jedoch tatsächlich Ernst Gennat in der Weimarer Republik der 1920er, jener liebevoll ‚Buddah‘ genannte Berliner Kriminalkommissar, den Fritz Lang in *M* als den gefürchteten ‚dicken Lohmann‘ portraitiert.¹²

Durch den Prozess der ‚Einfühlung‘¹³ ist eine Teilhabe oder ein Verständnis gegenüber dem Serientäter Beckert in *M* nur zu einem gewissen Grad möglich, durch eine Kategorisierung von Täterprofilen jedoch, wie sie in *M* durch die Arbeit der Polizei systematisiert wird, und die Verfolgung Beckerts mit der Kamera kann eine Innenschau des Täters und dessen seelischer Abgründe, zumindest momentan, evoziert werden, woraus sich äußerste Spannungsmomente ergeben können. In einem dramatischen Höhepunkt am Ende des Films spricht die Figur des Hans Beckert – kongenial von Peter Lorre verkörpert – direkt in die Filmkamera. Was vom Schwarzen Mann, der uns als unheimlicher Schatten, der über der Stadt liegt, zu Beginn des Films in einem Kinderreim begegnet, bleibt, ist die Erkenntnis, dass der Täter hier von seinem eigenen Abgrund bereits verschlungen wurde.

Phänomen Serienmord; Pfeiffer, *Der Zwang zur Serie*; Simpson, *Psycho Paths. Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*.

- ⁹ Siehe dazu den österreichischen Profiler Thomas Müller, der seinem Buch *Bestie Mensch* ebenfalls Resslers Zitat voranstellt. Der gewalttätig inszenierte US-amerikanische Film *The Flock* (2007), in dem Richard Gere einen Profiler mimit, beginnt mit eben genau diesem Zitat, welches eine Stimme aus dem Off vorträgt (00:01:35).
- ¹⁰ Siehe Ressler, *Whoever Fights Monsters. My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI*. In *Jenseits von Gut und Böse* heißt es bei Nietzsche im Aphorismus Nr. 146: „Wer mit Ungeheuern kämpft, mag zusehen, dass er nicht selbst dabei zum Ungeheuer wird. Und wenn du lange in einen Abgrund blickst, blickt der Abgrund auch in dich hinein.“ Siehe Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, S. 274.
- ¹¹ Die seit 1972 existierende Abteilung heisst nun Behavioral Research and Instruction Unit.
- ¹² Die Figur des Kommissar Lohmann, der in *M* von Otto Wernicke gespielt wird, taucht später in Langs letztem Film *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (1960) noch einmal auf, dargestellt von Gerd Fröbe, der im Film ein Buch über Kriminalpsychologie gut lesbar in Händen hält. Zur historischen Figur des umtriebigen Kriminalkommissars Gennat und der Begründung seiner sogenannten ‚Fallanalyse‘ siehe Stürickow, *Der Kommissar vom Alexanderplatz. Kriminalfälle im historischen Berlin*.
- ¹³ Zum Begriff der Einfühlung oder Empathie in Bezug auf literarische Empathie siehe auch Keen, *Empathy and the Novel*.

II. Zeitdokument und Zeitüberdauerndes: Fritz Langs *M*

In Fritz Langs erstem Tonfilm wird die scheinbare Ordnung einer Großstadt (Berlin) in ihren Grundfesten erschüttert: ein unbekannter Kindermörder versetzt mit seinen wiederholten Taten die Bevölkerung in Angst und Schrecken. Eine beispiellose Jagd auf den Triebtäter beginnt. Die Institution der Polizei steht vor einem Rätsel, mit systematischen Studien und kriminalpsychologischer Theorie will sie den Täter einkreisen. Sogar die Milieus der Verbrecher und Bettler sind durch ständige Polizeirazzien alarmiert und genervt, planen nun selbst, den Täter dingfest zu machen, um wieder ungestört agieren zu können. Derweil ist Hans Beckert, der von Wahnsinn getriebene Mörder, nicht nur Jagdobjekt von Establishment und von im Untergrund operierenden Gruppierungen, sondern selbst Gejagter seiner eigenen Mordlust – versinnbildlicht durch eine gepiffene Sequenz aus Edvard Griegs *Peer Gynt*. In der Halle des Bergkönigs.¹⁴

Im Zentrum seines Filmes steht für Lang die Auflösung der Frage nach den Motiven der Menschen, ihre Beweggründe für ihr Handeln, vor allem die des Täters: „What makes him tick?“, fragt Lang (Ostrowicz, S. 173). Langs Filmtransformation des Falles Peter Kürten weist *M* auch als Zeitdokument auf. Über seinen Film schreibt Lang:

Jede Zeitung bringt täglich Berichte über menschliche Tragödien und Komödien, über Absonderliches und Allgemeingültiges, und diese Berichte sind von einer solchen Phantastik oder Zufälligkeit oder Romantik [...] erfüllt, daß kein Dramaturg irgendeines großen Konzerns wagen könnte, einen solchen Stoff vorzuschlagen, ohne ein schallendes Hohngelächter über sich ergehen lassen zu müssen über die Unwahrscheinlichkeit oder Zufälligkeit, oder Kitschigkeit der Konflikte. So ist das Leben.¹⁵

Deutlich wird, dass Langs Version von *M* viele Genres vereint und auf multiplen Ebenen arbeitet. So ist der Film eine zeitgeschichtliche Dokumentation der gesellschaftlichen Zustände während der Weimarer Republik in einer fiktiven Großstadt, wohl Berlin, in der die Menschen sich in sozialen Gruppierungen organisieren, seien es Bettlerbörsen oder Gaunerorganisationen, die sich öffentlich Ringvereine nennen.¹⁶ Der Film kann somit als Beispiel des Sozialrealismus mit restlichen Anklängen an expressionistische Bildaufbereitung hin zu Ansätzen der Neuen Sachlichkeit, aber auch des Film Noir gelten, wobei Anklänge des Komischen, Absurden und Grotesken offensichtlich werden, wenn Lang die Gaunergruppen portraitiert.¹⁷ Langs Sozi-

¹⁴ Zur Einordnung des Liedmotivs siehe Urs Büttner, „Hans Beckert in der Halle des Bergkönigs“.

¹⁵ Lang, „Mein Film“, S. 655.

¹⁶ Zu den sogenannten Ringvereinen und der Kriminellenszene Berlins während der Weimarer Republik siehe Feraru, *Muskel Adolf & Co. – Die „Ringvereine“ und das organisierte Verbrechen in Berlin*.

¹⁷ Für die Rollen der Gauner hat Fritz Lang auf verschiedene etablierte Schauspieler zurückgegriffen. So ist Theo Lingen als ‚Bauernfänger‘, Paul Kemp als gewitzter Taschendieb, der elegante Fritz Odemar als Falschspieler und der vierschrötige Friedrich Gnaß als Einbrecher zu sehen. Als Haupt der Bande agiert der Bühnenstar Gustav Gründgens in einer seiner ersten Filmrollen.

alrealismus zeigt sich im Film als minutiöser Bericht über Polizeiarbeit und die Systematisierung der Kriminologie und Kriminalistik und verweist auf den gerade erst aufkommenden Bereich der sogenannten ‚Fallanalyse‘, die heute allgemein als ‚Profiling‘ bezeichnet wird.¹⁸ Historische Figuren, wie der Berliner Kriminalkommissar Ernst Gennat, Begründer der Fallanalyse, welcher später das US-amerikanische Profiling beeinflusste, mischen sich mit Berliner Originalen, so dass der Film als deutliches Zeitdokument gelten kann. *M* kann darüber hinaus als Psychogramm des Serientäters Beckert gelesen werden, dem der Filmbetrachter auf seinen Streifzügen durch die Straßen folgt, als wäre er sein *alter ego*, von dem Beckert in seinem Entschuldungsmonolog am Ende des Filmes spricht. Als Gerichts-drama im letzten Teil des Films, welcher in seiner Ernsthaftigkeit der Gewitztheit der vorherigen Szenen gegenübersteht, zeigt sich Langs deutliches Manifest gegen Selbstjustiz als einen Anstoß zu einer Debatte um den Sinn der Todesstrafe – allerdings nach Gutdünken umgedeutet, wie etwa von Vertretern des aufkommenden Nationalsozialismus, die den Film als einen Appell zugunsten der Todesstrafe interpretierten.¹⁹ Nicht zuletzt kann der Film als ein Musterstück über Massenhysterie und Macht gelten, die von aufgetriebenen aber auch verängstigten Massen als Mob ausgeht. Dieses Motiv wird Lang später noch einmal verstärkt in seiner darauf folgenden ersten US-Filmproduktion *Fury* (1937) verwenden.

Debatten löste der Film tatsächlich aus. Die zeitgenössische Kritik war relativ vernichtend.²⁰ Das Publikum schockiert. Allerdings betreibt Lang hier keine ‚Hollywoodisierung‘, keine Hyperbel, sondern dokumentiert in erschreckender Weise eine vorhandene Realität, kritisiert in drastisch offener Weise den aufkommenden bzw. real existierenden Nationalsozialismus inklusive dessen Rhetorik von Abartigkeit und Entartung, sowie das Verhalten des Publikums, das den Sensationen des seriellen Mord- und Mörderkults innerhalb der exzessiven Massenkultur erliegt, dem Konsum des undenkbar Entsetzlichen, dem seriellen Kindermord. Die Sensationsgier der Massen, welche im aufgepeitschten Rhythmus einer seriellen Konsumwelt treibt, entspricht dem Verständnis des französischen Philosophen Guy Debords in seiner *Société du Spectacle* (1967), in der die Reproduktion des Spektakels in Bildern und Nachrichten als einziges soziales Bindemittel und derart als „instrument of unification“ fungiert (Debord, *Society of the Spectacle*, S. 1).

Die Dreharbeiten zum Projekt *M* beginnen unter dem Titel *M – Mörder unter uns*. Als *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* kam die Produktion schließlich am 11. Mai 1931 in die Kinosäle, nachdem zu Langs Erstaunen die Zensur nicht einschritt. Der Film erlitt in diversen Fremdsprachenversionen – Lorre hatte Wochen später vor seltsamer Kulisse seinen Text neu aufzusagen, Darsteller wurden ausgetauscht – 1932 einige Verzerrungen und wurde in der BRD 1960 in gekürzter und malträtierte

¹⁸ Profiling meint nichts anderes als ‚Fallanalyse‘. Der Begriff wurde von Robert Ressler in den 1970ern für den amerikanischen Raum verwendet. Er ging durch die zahlreichen filmischen Darstellungen von Serientätern in den allgemeinen Sprachgebrauch über.

¹⁹ Angeblich hätte Goebbels in seinem Tagebuch vermerkt, dass Langs Film ein Aufruf für die Todesstrafe wäre (vgl. Gunning, S. 192).

²⁰ Siehe Kunkel, „Weimars Politainment“, S. 149.

Version (mit Filmmusik sowie einer kontinuierlichen Geräuschkulisse) erneut herausgebracht unter dem seltsamen Titel *M – Dein Mörder sieht dich an*. In dieser Variante wird das Format 1:1.19 auf das Standardformat 1:1.33 modifiziert, mit der Folge, dass den Darstellern oftmals der Kopf abgetrennt wird. Ungefähr 2636 m der ursprünglichen Fassung sind erhalten, 2001 gab es eine 108-minütige Version,²¹ gegenwärtig liegt eine restaurierte Form mit ca. 3024 Filmmetern aus dem Jahre 2011 vor.

Der Genremix aus Kriminalfilm,²² Psychogramm und Soziogramm, Dokumentation und Sozialrealismus des Absurden, Komischen und Grotesken zeigt sich auch in künstlerisch-ästhetischer Sicht. Der Ton als Unterstützer einer mimetischen Darstellungsweise wird hier in eher eigenständiger Art und Weise verstanden, also teilweise losgelöst vom Bild. Es gibt im Film keine ständige, sich gegenseitig unterstützende Verkoppelung von Ton und Bild, sodass der Ton eben nicht den realistischen Bildabfolgen zu einer Komplettierung der Gegenillusion verhilft, sondern eine vom Bild auch losgelöste Funktion innehat. Im Gegenpol des Tons erkennt man die Perspektivierung des Bildes. Etwa wenn Hans Beckert von der gepfiffenen Tonfolge regelrecht verfolgt wird, das Motiv weiterhin hört, auch wenn er sich die Ohren zuhält (Lang, *M*, 00:52:28). Der Ton wird hier also nicht nur zur Untermalung einer naturalistischen Sichtweise verwendet, sondern erhält durch Fokalisierungstendenzen zum Teil ein Eigenleben und dient zur Intensivierung und Akzentuierung eines *stream of consciousness*. Das gepfiffene Leitmotiv aus Edward Griegs *Peer-Gynt-Suite Nr. 1* „In der Halle des Bergkönigs“ (in der Sequenz, welche den Beinahemord am nordischen Helden Peer Gynt durch Trolle beschreibt) taucht im gesamten Film fünf Mal auf und ist für den Zuschauer als Ausdruck des seelischen Zustandes des Mörders leicht einzuordnen.²³ Je nachdem auf welche Art und Weise das Leitmotiv gepfiffen wird – ruhig, gelassen oder gehetzt – deutet es auf die Stimmungslage des Mörders hin und verweist eindeutig auf das kommende Grauen eines drohenden Mordes. Die Melodie wird also zum Gefahrensignal. Sie wird dem Mörder schlussendlich auch zum Verhängnis, wenn ein blinder Mann das Pfeifen wiedererkennt und dem Mörder zuordnen kann. Das Pfeifen als Signal gilt auch als akustisches Zeichen für den ersten Auftritt des „dicken Lohmann“ (Lang, *M*, 00:23:00) und als Kennungsmarke, das die Bettler als Netz über die Stadt legen (Lang, *M*, 01:01:20).

Neben den innovativen Einschüben des Tons, gilt Langs Einsatz der Parallelmontage, welche verschiedene Erzählstränge miteinander verknüpft, als revolutionär. Die literarische Montage, die eine fragmentierte Wirklichkeitserfahrung durch das Zusammenfügen verschiedener Textpassagen und Genres bereits kennt, liefert dies in Romanen wie Jon Dos Passos *Manhattan Transfer* (1925) oder Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929). Die später als *cross-reading* oder *cut-up* angewandte Montagetechnik

²¹ Diese Informationen werden der DVD von 2003 vorangestellt.

²² Zur Geschichte des deutschen Kriminalfilms siehe Kracauer, *Von Caligari bis Hitler*.

²³ Beckert kauft für Elsie einen Luftballon (Lang, *M*, 00:05:52). Das Publikum sieht Beckert beim Verfassen eines anonymen Briefes von hinten (Lang, *M*, 00:09:00). Beckert erblickt ein mögliches Opfer (Lang, *M*, 00:51:13–00:51:26) und ist verzweifelt, weil er keinen Erfolg hat (Lang, *M*, 00:52:28 sowie 00:53:22). Der Bettler erkennt die Melodie wieder (Lang, *M*, 00:54:47).

der Literatur zeigt bei *M* eine ironisierende Parallelisierung zweier völlig gegensätzlicher Gruppen, nämlich die der Verbrecher und der Polizei, wobei hier nicht nur die Schnittfolge der Bilder eine Rolle spielt, sondern auch der Einsatz der Tonspur, etwa wenn sich Ton und Bild überlappen, die Stimmen aus der Gangsterwelt in die Welt der gesetzlichen Institutionen getragen, oder Sätze parallel zusammengeschnitten werden. Während zweier, gleichzeitig stattfindender Konferenzen, das Treffen der Vertreter der Ringvereine der Ganoven, sowie die Zusammenkunft der gesetzlichen Vertreter, beginnt der Schränker (Gustav Gründgens) eine Geste mit dem Satz „Ich bitte...“, der vom Polizeipräsidenten mit den Worten „...sich dazu zu äußern“ beendet wird, indem er die Geste des Schränkers übernimmt (Lang, *M*, 00:34:02). So gegensätzlich die Parteien sind, so ähnlich werden hier ihre Charakterzüge, unterstützt von Langs Schnitttechnik, gezeichnet.

III. Psychopathologie der Masse: Kippfiguren der Hysterie

In *M* nimmt Lang nicht nur die grausamen Taten des Peter Kürten (Vampir von Düsseldorf)²⁴ auf, sondern verleiht dem Film die Turbulenz der Weimarer Zeit ein. Trotz lebendigem kulturellem und liberalem Avantgardismus²⁵ ist die Gesellschaft geprägt von Kriegstraumata, Brünningschen Notverordnungen, sowie bitterer Armut, Massenarbeitslosigkeit und politischen Extremen, die sich zu einer Atmosphäre der Krise aufbauen, charakterisiert durch Gewaltbereitschaft und „politisch-gesellschaftlicher Desorientierung“ (Vogt, „M – Mörder unter uns“, S. 276). Diese Umstände lässt Lang nicht unkommentiert. Das Verhalten der Menschen – zum Massenmensch in einer Metropole geworden – steht in *M* ebenso im Fokus, denn die Reaktionen der Bevölkerung auf Beckerts Verbrechen zeigt die Menschenmassen²⁶ als Kippfiguren der hysterischen Überreaktion. Langs Faszination für kriminelle Handlungen, soziologische und pathologische Vorgänge wird gespeist von Szenarien, die ihm aus Paris und Berlin bekannt sind (vgl. Lang, *Zum Beispiel Fritz Lang*). Lang porträtiert also nicht nur das (verkommene) Individuum, sondern auch die Verfilzungen und Auswucherungen einer Gesellschaft, insbesondere der Verbrecherwelt, zeigt aber auch den vermeintlich respektablen Bürger und den Verlust des

²⁴ Ernst Gennat ermittelt in Düsseldorf mit seiner ‚Mordinspektion M‘, in Berlin werden die Neuigkeiten zum Fall des Vampirs von Düsseldorf ständig verbreitet. Zeitungen erscheinen täglich in mehreren Ausgaben und Extraausgaben.

²⁵ Die Weimarer Republik bringt in den Goldenen Zwanzigern unzählige Schlager hervor, darunter u.a. die Stars Kurt Gerron mit der Großstadtfanterie und dem Gassenhauer „Mein Bruder macht beim Tonfilm die Geräusche“, Marlene Dietrich singt „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“, Max Hansen veräppelt Adolf Hitler in „Waren Sie schon mal in mich verliebt“. Der jüdische Sänger Hansen kann später nach Dänemark fliehen, Gerron wird von den Nazis in Auschwitz ermordet.

²⁶ Zum Begriff ‚Masse‘ in Langs Film *M* siehe auch Santana-Acuña, „M‘ wie Masse. Langs Film als Beitrag zur Sozialtheorie“.

kontrollierenden Über-Ichs und somit Tendenzen zum Hysterischen, Panischen, Paranoiden und Irrationalen.

Von einem Plakat, das 10000 Mark Belohnung bietet und von acht vermissten oder bereits toten Kindern zeugt (Jungen und Mädchen), zoomt die Kamera über die Köpfe der angestauten Menge hinweg (Lang, *M*, 00:09:45). Eine Stimme liest den Text, leitet aber bereits in die nächste Szene weiter, in der Bürger eines Stammtisches gezeigt werden: „...und jeder, der neben dir sitzt, kann der Mörder sein“, heißt es im vorgelesenen Zeitungsartikel (Lang, *M*, 00:10:02). Die nun folgende gegenseitige Denunziation und Bezeichnung der Stammtischteilnehmer unterstreicht die allgemeine Hysterie und Paranoia, die von den Menschen Besitz ergreift. Die Szene endet im Tumult mit dem Satz: „Du Verleumder, du gemeiner Ehrabschneider“ (Lang, *M*, 00:11:45). Nach einem abrupten Schnitt in eine Privatwohnung werden genau diese Worte von einer anderen Figur während einer Polizeidurchsuchung wiederholt. Anlass war eine anonyme Anzeige. „Jeder Mensch auf der Straße kann der Täter sein“, entschuldigt sich der Polizist (Lang, *M*, 00:12:15). Mit diesen Worten findet sich der Zuseher sogleich auf der Straße und erblickt einen Bürger, der einem Kind die Uhrzeit nennt. Sofort gilt er einem anderen als Verdächtiger. Die Kameraperspektive in extremer Untersicht und Obersicht unterstreicht das Chaos, die Hysterie, welche die Menge nun antreibt. Ein Verdächtiger wird in der Masse schier erdrückt, die Panik, welche die Massen pulsieren lässt, wird von einer langen Einstellung dokumentiert, während die Menge „Aufhängen!“ schreit (Lang, *M*, 00:13:44).

Dieser Zustand der gegenseitigen Bezeichnung und Angst zeigt die Psychologie oder Pathologisierung nicht nur des Einzelnen, des Mörders, sondern der angesteckten Massen. Der französische Sozialpsychologe Gustav LeBon beschreibt abfällig in seinem Werk *Psychologie der Massen* (1895) den Menschen, der in der Neuzeit vollkommen in der Masse aufgeht: „Die bewusste Persönlichkeit schwindet, die Gefühle und Gedanken aller einzelnen sind nach derselben Richtung orientiert. Es bildet sich eine Gemeinschaftsseele, die wohl veränderlich, aber von ganz bestimmter Art ist“ (S. 29). Im Sinne von Elias Canetti, der auf die Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges in *Masse und Macht* (1960) verweist, verschieben sich die Dominanzen hin zur Masse, die quasi über den Einzelnen hinauswächst und als Hetzmeute zu einer ernsthaften Gefahr wird. In der Masse, der Meute, Canetti spricht auch von Hetzmassen, potenziert sich der Hass auf einen Sündenbock, der nur symbolisch fungieren muss, um zum zentralen Ziel der aufgebrachtten Masse zu werden, um ihre „dunkle Bewegungstendenz“ abzuladen (S. 31). Was also der Einzelne nicht wagt, in der Masse aufgelöst scheint er es zu wagen. Der Mensch als asoziales, empathieloses Wesen kann erst in der Auflösung des Individualismus in der Anonymität der Massen Erleichterung finden und mit anderen Menschen, vor denen der Einzelne eventuelle Berührungängste habe, zu einer Einheit verschmelzen. Mit Freud in *Massenpsychologie und Ich-Analyse* übersetzt heißt das: „Das Heterogene versinkt im Homogenen“ (S. 11). Im sozialen (Herden)Trieb – Sigmund Freud erwähnt hier auch den ‚herd instinct‘ oder ‚the group mind‘ (S. 7) – verändert sich der Einzelne. Das Bindemittel der Massen (Freud), sozusagen der Kitt, ist im Falle von *M* die Angst vor dem Fremden, dem Mörder und natürlich die Jagd auf ihn. Hier zeigt sich auch in den Worten

Freuds jene ‚Unverantwortlichkeit der Masse‘: „Es genügte uns²⁷ zu sagen, das Individuum komme in der Masse unter Bedingungen, die ihm gestatten, die Verdrängungen seiner unbewussten Triebregungen abzuwerfen“ (S. 12). LeBon rezipierend spricht Freud hier von der hypnotisierten Masse, die durch Suggestion und Ansteckung einem Primitivismus und einer Wildheit anheimfällt (vgl. S. 14–15). Der Mensch wird, so Freud, zum Barbar (vgl. S. 15). José Ortega y Gasset bringt es in *Der Aufstand der Massen* (1930) auf den Punkt: „Wenn die Masse selbständig handelt, tut sie es nur auf eine Art: Sie lyncht“ (S. 122).

Dieser Unkontrolliertheit der kollektiven Dynamik steht in *M* immer noch die Ordnungsmacht der staatlichen Institutionen gegenüber, welche nun nicht nur den einzelnen Mörder finden, sondern auch die Menschen insgesamt kontrollieren muss.



Abb. 1: Die Massen stürzen sich auf einen Verdächtigen

Als oppositionelle Kraft, in die gleiche Richtung der Mörderjagd tendierend, fungieren die Organisationen der Verbrecher, die Ringvereine, die sich auch Gesangsvereine nannten, welche wiederum Jagd auf den Mörder machen, da sie durch vermehrte Polizeirazzien in ihrer ureigenen Ordnung des kriminellen Dunstes gestört sind: „Wir müssen wieder geordnete Verhältnisse bekommen“ (Lang, *M*, 00:32:59). Die Verbrecher, peinlichst genau in Unterorganisationen gegliedert, sich einer strengen Hierarchie unterordnend, werden angeführt von einer sprichwörtlichen ‚Führerfigur‘, dem Schränker. Das Ziel ist die Dingfestmachung und, wie es der Schränker formuliert, die „Ausmerzung“ des pathologischen Mörders, des Anderen, von dem sich die gewöhnlichen Verbrecher sehr wohl abgrenzen: „Diese Bestie hat kein Recht zu existieren, die muss weg“ (Lang, *M*, 00:33:34). Erst die Organisation der Straßenüberwachung, die von der Bettlerorganisation *en détail* realisiert wird, bringt den gewünschten Erfolg (Lang, *M*, 00:42:48). Durch die inoffizielle Rasterfandung der scheinbar unsichtbaren Bettler wird der Mörder gefasst, der sich allerdings selbst verrät, da er seinen *modus operandi* wiederholt und vergnügt sein Lied pfeift (Lang, *M*, 00:54:47).

²⁷ Seltsamerweise spricht Freud in diesem Abschnitt immer im Plural; er spricht also quasi in der Masse.

IV. Surveillance Culture: Kategorisierung, Kartographisierung und Überwachung

Mit der Kontrolle über den Raum²⁸ hat der Polizeiapparat keinen Erfolg, es sind die scheinbar Unkontrollierbaren, die Bettler, die ein effektives Netz über die Stadt spannen. Wenn ein Blinder erkennt, dass der Mörder wieder durch die Straßen ‚flanirt‘, ist dieses Kontrollsystem unüberbrückbar. Lang zeigt hier die Straßenkarteneinteilung der Bettler (Lang, *M*, 00:43:21) äquivalent zur Kartierung der Kriminalpolizei (Lang, *M*, 00:17:26) und der Kontrolle über die Stadtgeographie durch die Ganoven, wenn der Lederhandschuh des Schränkers auf der Karte weilt (Lang, *M*, 00:40:24). Diesen graphisch replizierten Überblick über den Moloch ‚Großstadt‘ erhält der Zuseher in Langs Version von Anfang an aber nicht, nur bei Losey wird zu Beginn ein *establishing shot* über Los Angeles gezeigt (Losey, *M*, 00:00:36). Der Beginn von Langs Film unterläuft die Erwartungshaltung des Publikums, das sich an Kinokonventionen gewöhnt hatte. Zunächst wird eine Graphik mit einer Hand, in welcher der Buchstabe ‚M‘ markiert ist, eingeblendet. Es gibt keinerlei musikalische Untermalung, wie sie etwa in Langs Stummfilmen und üblicherweise als Eingangsmusik abläuft.²⁹ Eine Graphik „Ein Fritz Lang Film“ wird eingeblendet, es folgt ein einzelner Tonschlag und sekundenlanges Stück Schwarzfilm. In die Dunkelheit der Leinwand hinein ertönt die Stimme eines kleinen Mädchens, die den makabren Abzählreim des Haarmann-Liedes hörbar macht: „Warte, warte nur ein Weilchen/Bald kommt der Schwarze Mann zu dir/Mit dem kleinen Hackebeilchen/Macht er Schabefleisch aus dir“ (Lang, *M*, 00:01:08). Durch eine panoptische Kameraeinstellung von rechts oben sind so die möglichen Opfer des Kindermörders sichtbar.³⁰ Beckert wiederum, stets als serieller Mörderflaneur auf den Straßen der Großstadt unterwegs, hat diese potentiellen Opfer ebenfalls auf seinem Radar, wenn er die Stadt nach ihnen abscannt.

Teilweise wird der Blick des Zusehers zu einem Kameraauge, das – natürlich nur im Duktus des Films existent – eine räumliche Überwachung übernimmt.³¹ Wenn Elsie bereits ermordet worden ist, symbolisiert durch den ins Bild rollenden Ball und

²⁸ Über die Korrelation der aktuell diskutierten Überwachung des öffentlichen Raumes zur Eindämmung der kriminellen Handlungen, sowie der allgemein als Surveillance Studies bezeichnete Bereich der Überwachungstheorien siehe Zurawski, *Raum – Weltbild – Kontrolle: Raumvorstellungen als Grundlage gesellschaftlicher Ordnung und ihrer Überwachung*. Zur Definition der Surveillance Studies siehe Kirstie Ball, Kevin D. Haggerty, u.a. (Hg.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*.

²⁹ Diese Eingangsmusik wurde der Schnittversion von Langs *M* im Jahre 1960 zugefügt. Lang hatte hier keine Autorität mehr.

³⁰ Lang zeigt eine Gesellschaftsklasse, wie es seinerzeit das Berliner Original Heinrich Rudolf Zille in *Zille sein Milljöh* (1913) graphisch und grotesk aufarbeitete. Aus diesem Milieu wird der Mörder seine Opfer ‚abgreifen‘, Kinder der Mittelschicht werden von ihren Eltern aus der Schule abgeholt und sind den Verlockungen der Südfrüchte- und Spielzeugläden nicht derart zugetan.

³¹ Eine ähnliche Perspektive nimmt der Zuseher ein, wenn er exklusiv den Täter vor dem Spiegel erblickt und überprüfen kann, ob die Polizei mit ihrem Täterprofil recht behält (Lang, *M*, 00:15:54).

den in der Oberleitung verfangenen Luftballon (Lang, *M*, 00:08:04), wird zeitgleich ihre Abwesenheit von verschiedenen Orten offensichtlich: das Treppenhaus, der Dachboden, der Esstisch (Lang, *M*, 00:07:48). Nach einer Abblende wird der Zuseher Zeuge der nun anlaufenden seriellen Kultur der Mediensation. Schon Frau Beckmann kauft ein als Sensation angekündigtes Blatt, auf den Straßen wird unmittelbar nach dem Mord bereits in einer Extraausgabe berichtet, von den ungeduldierten, aufgestachelten Massen konsumiert.³² In diesem Strom schwimmt der Serienmörder, wenn er in seinem Brief schreibt: „Ich bin noch nicht am Ende“ (Lang, *M*, 00:09:02). Wie Anton Kaes zeigt, ist Beckerts seriellles Handeln verknüpft mit der seriell aufgereizten Atmosphäre (vgl. Kaes, *M*, S. 29). Die Kräfte in Langs Film scheinen also zwischen Kontrollwahn und Kontrollverlust zu oszillieren. Die Verbrecher verlangen Kontrolle, verlieren sie aber wegen massiver Razzien, verlieren sie beinahe, wenn sie den Täter, der selbst keine Kontrolle mehr hat, lynchen wollen.

Während eines Telefongesprächs zwischen Innenminister und Polizeipräsident beschreibt der Polizeipräsident präzise das Jonglieren mit diesen Mächten und einer nötigen Kontrolle. Hier beschreibt Lang die ‚Kleinarbeit‘ des Polizeiapparates, der die primäre Ordnungsmacht beansprucht. Während der Polizeipräsident dem Innenminister ausdrücklich versichert, dass die Polizei „jederzeit auf dem Sprung steht“, sieht man Polizisten fast gelangweilt beim Essen und beim Konsum von Bier sitzen (Lang, *M*, 00:16:40), die Ordnung wird also von allen untergraben. Der alltägliche Aberwitz jenseits der perfekten Kontrollierbarkeit zeigt sich auch, wenn sich Zeugen streiten, ob eine Mütze grün oder rot war (Lang, *M*, 00:19:01). Das Durchsuchen des Tatortes schließlich zeigt eine panperspektivische Aufnahme von einem schräg von oben gefilmten Winkel, die graphisch dargestellte Einzirkelung des Tatortes und die Erweiterung des zu untersuchenden Gebietes, in der Mitte abgebildet der Tatort selbst (Lang, *M*, 00:16:54). Diese Einstellung wird später durch die Landkarte wiederholt, auf welche die lederne Hand des Schränkers deutet, um die Jagd auf den Mörder zu systematisieren und Kontrollmacht zu signalisieren. Nicht nur die Klassifizierung durch Fingerabdrücke, Psychogramme, Diagnosen und Karteikarten, Vernehmungsprotokolle und Zeitkontrollen sowie die Auswertung des handgeschriebenen Briefes durch die Polizei zeigt die technologisierte Katalogisierung der Menschen, auch das systematische Vorgehen der Ganoven und sogar der Bettler, die ihre vorgegebenen Straßenzüge überwachen, beweist, dass es keinen Ort des Verborgenen geben kann. Selbst das Chaos, ausgelöst durch die Abnormität des Mörders, soll durch Überwachen und Kategorisieren in eine Form der Disziplin gebracht werden. Langs serielle Narration³³ zeigt nicht nur, dass die Perspektiven in *M* – *Eine Stadt sucht einen Mörder* mehrfach überlagert sind, der Kamerawinkel kann auch als eine Art Beobachtung gedeutet werden, die während einer Labortestreihe mit Partizipanten deren Reaktion beobachtet, etwa wenn die Teilnehmer eines Stammtisches schließlich in aggressives Verhalten abgleiten (Lang, *M*, 00:11:36).

³² Zur seriellen Kultur der Sensationsnachrichten meint Anton Kaes: „mass-marketed representations feed on each other in constant serial repetition“ (Kaes, *M*, S. 28).

³³ Vgl. ebd., S. 36.

Im städtischen Raum wechseln sich durch Tonspurüberlappung verbundene Sequenzen mit geräuschlosen Abschnitten ab, die in Stummfilmgeschwindigkeit gezeigt werden. Die stark kontrastierenden Schwarzweißbilder offenbaren die totale Überwachung des öffentlichen Raumes, so z.B. sichtbar bei den Vorbereitungen einer Polizeirazzia (Lang, *M*, 00:21:29). Selbst Langs Sichtachsen, die er in einzelnen Einstellungen zur Visualisierung einer solchen Über-Ordnung zeigt, verweisen auf den Zusammenhang von filmischem Blick und der „Funktionsweise des hierarchisierenden und zwingenden Blickes“, wie sie Angelica Schwab in ihrer Studie zu Serienmördern im Film aufweist (S. 136). Schwab sieht Lang hier als Visualisierer von Foucaults Blick der panoptischen Raumüberwachungs-Darstellungen im Sinne des Panopticon von Jeremy Bentham (S. 137). Dieser allumfassende Über-Blick zeigt sich etwa, wenn einzelne Männer den Mörder schließlich vor einem Gebäudeeingang stellen (Lang, *M*, 01:01:56). In diesen Frequenzen stimmt Langs Bildsprache mit jener von modernen Überwachungskameras überein, was den Filmakteuren, die sich mitten im Geschehen befinden, nicht hilfreich erscheint, da sie kurze Zeit den Mörder aus den Augen verlieren. Dennoch gibt es für Beckert, durch die Kombination der polizeilichen Katalogisierung von psychisch Erkrankten, Täterprofilen und Beweismitteln am Tatort mit der Aktivität der Unterwelt, aus diesem Gesamtapparat kein Entrinnen.

V. Konfrontation mit dem Anderen: Psychogramm des Täters

Beckert, der gehetzte und markierte Triebmensch, tickt sprichwörtlich gegen den Strom und gegen die Gesetze der Zeit selbst, wenn er auf einem Dachboden gegen eine Uhr stößt, deren Zeiger entgegen des Uhrzeigersinns laufen (Lang, *M*, 01:17:10). Beckert ist also sprichwörtlich der ‚Außenseiter‘, wie der Schränker betont, der das Geschäft von Polizei und Verbrechen verdirbt. Der Schränker fordert während einer Ganovensitzung „geordnete Verhältnisse“, da das „Renommee der Verbrecher“ leiden würde (Lang, *M*, 00:33:32). Der Polizeipräsident etwa spricht von der „Beliebtheit der Polizei“, also auch dem Renommee, welches ebenfalls lädiert sei (Lang, *M*, 00:20:15). Diese ironisierende Gleichstellung von Gegenspielern zeigt aber, dass nur Beckert der totale Andere ist: „Zwischen dem und uns, da ziehen wir einen dicken Strich“, sagt der Schränker (Lang, *M*, 00:33:36) und „Diese Bestie hat kein Recht, die muss ausgerottet werden, vertilgt, ohne Gnade und Barmherzigkeit“ (Lang, *M*, 00:33:44). Während sich also teilweise komisch anmutende Parallelen zwischen Polizei und Unterwelt manifestieren, bleibt der Täter zunächst ein Rätsel. Im Zigarrenrauch der Konferenzen vermehrt sich auch das Nebulöse, das den Täter umgibt.

Fungiert hier der Film aber auch als Entwicklungsmittel für Empathie? In seiner *Geschichte und Mythologie des Film-Thrillers* schreibt Georg Seeßlen über die Figur des Mörders, welche dem Zuschauer nicht fremd bleibt, an dessen Sichtweise und Perspektive der Zuseher teilnimmt: „Seine Unscheinbarkeit, ja kindische Gewöhnlichkeit machen ihn so gefährlich und zwingen die gesellschaftlichen Kräfte, ihr Wesen zu offenbaren“ (S. 54). Hier findet also bereits eine Koppelung von Individuum und

Gesellschaft, vom einzelnen Menschen an die Masse oder Massenkultur statt. Nun kann man fragen, wenn man die Figur Hans Beckert, jenen kindischen, kindlichen und linkischen, aber dennoch den Kindern gegenüber charmanten Verbrecher betrachtet, ob man Seeßlens weiterer Charakterisierung zustimmt, wenn er sagt, dass „dieser Mörder mit seinem unfassbaren Tun auf dieselben Widersprüche reagiert wie die, die ihn jagen, nur ist er der totale Sklave seiner anarchistischen Triebe und kann sie nicht, wie die anderen, sozial machen“ (S. 54–55). Wohl eher macht hier Beckert seine anarchistischen Triebe sehr wohl „sozial“, indem er nicht konform zur sozialen Masse agiert, aber ihr Gefühlsleben vor sich her treibt und beeinflusst, etwa, wenn er sich in Briefform an die Polizei wendet und betont, dass er nicht aufhören werde. Er wird durch seine Taten ein *soziales Phänomen*, zu einem die Masse einenden Objekt, wird zu einem zentralen Fokus der öffentlichen Hysterie, deren Ursache, deren Urheber er ist.

Seeßlen ordnet den Täter Beckert ein als „Nachfahr der Schlafwandler, geteilten Persönlichkeiten und menschlichen Marionetten aus den phantastischen Filmen des deutschen Stummfilms“ (S. 55). Beckert ist in der Tat, in klassischem und popkulturellem Sinne, ‚gespalten‘, er wandelt und taumelt zwischen verschiedenen Gemütszuständen und seelischen Verfassungen hin und her, ist getrieben, schier Opfer seiner eigenen Triebe und kann kein ‚sozial verträgliches‘ Kontinuum oder eine persönliche Balance erreichen. Als gesplattene Persönlichkeit kann er gelten, weil auch die Darstellung des Täters Beckert in der Spiegelszene den literarischen und filmischen Konventionen bzw. Stereotypisierungen der Doppelnatur oder der sogenannten *multiplen Persönlichkeit* des pathologischen Mörders entspricht.³⁴



Abb. 2: Beckert posiert vor dem Spiegel

Wie später Norman Bates (dargestellt von Anthony Perkins) in Hitchcocks Schwarz-weißmeisterwerk *Psycho* (1960) nach Robert Blochs gleichnamiger Novelle, wird

³⁴ Was generell als psychische Spaltung definiert wird, wird genretypisch in Filmen durch Spiegel und Spiegelungen repräsentiert, wenn sich die Protagonisten betrachten und womöglich in unzählige Reflektionen zerbrechen, was der inneren Multiplizität oder dem Vorgang der Dissoziation entsprechen soll. Entsprechende spätere Beispiele sind amerikanische Filme wie *The Three Faces of Eve* (1957) oder *Sybil* (1976). In *Secret Window* (2004), der Verfilmung der Erzählung „Secret Window, Secret Garden“ (1990) von Stephen King, wird die Darstellungskonvention des multiplen Protagonisten mit Hilfe eines Spiegels fortgesetzt.

auch Beckert durch seine Mimik entlarvt. Bates ist Norman, Normal und Norma, die mordende Mutter, welche sich in der mimischen, aber auch theatralischen Verwandlung durch *crossdressing*, also das Verkleiden manifestiert. Die Umwandlung ist dem Charakter sozusagen ins Gesicht geschrieben. Ähnlich agiert hier auch Peter Lorre als Hans Beckert. Die Einstellungen geben auch ihm genug Zeit, die Gefühlswelt sichtlich zu versinnbildlichen. Wenn Beckert vor einem Spiegel posiert, wird die Symbolik des Spiegels als Vervielfältigungsmittel verwendet, um die innere Spaltung zu initiieren und zu akzentuieren (Abbildung 2). Ebenso ersichtlich werden Beckerts innere Verwandlungen, wenn er vor einem Schaufenster pausiert, von einer Raute aus Messern umrahmt, während er sein potentiell Opfer erblickt und von seinen Trieben sichtlich übermannt wird und sich ‚verwandelt‘ (Lang, *M*, 00:50:03).

Während des erwähnten Telefongesprächs des Innenministers mit dem Polizeipräsidenten sieht man dessen Schilderung der schwierigen Polizeiarbeit: Fingerabdruckdatei sowie Graphologie. Während der Graphologe die Schrift und die Psyche des Täters analysiert, sieht der Zuseher zum ersten Mal den Täter von vorne und zwar beim Stichwort „Ausdruck von Schauspielerei“ (Lang, *M*, 00:15:33). Hans Beckert steht vor einem Spiegel und zieht Gesichter, schauspielert also – ein Umstand, der auch später während der Schaugerichtsszene in seiner Miene wieder sichtbar wird, wenn er in Panik ausruft: „Aber meine Herren, das muss ein Irrtum sein...“ (Lang, *M*, 01:32:40). Während hier nun der Graphologe von der „pathologisch starke[n] Sexualität dieses Triebmenschen“ spricht, beobachten wir Beckerts Wechsel des Gesichtsausdruckes (Lang, *M*, 00:15:53).

In einem *medium close-up* von leicht unten sehen wir das Spiegelbild sowie die Gestalt selbst, die vor dem Spiegel steht. Während wir also die Stimme des Graphologen hören, zeigt uns das *cut-away*, wie Beckert tief in den Spiegel blickt, die Stimme spricht von „Indolenz und Trägheit“ (Lang, *M*, 00:15:34), die nach außen hin vorherrsche, Beckert lächelt sich an. Beckert mag sich also in der Öffentlichkeit beherrschen, zu einem gewissen Grad, denn die Taten selbst erfordern ein hohes Maß an Beherrschung, wenn ein mögliches Opfer angesprochen und sein Vertrauen ausgenutzt wird. Indolenz in Bezug auf Gleichgültigkeit gegenüber der öffentlichen Reaktion ist nicht vorhanden, denn Beckert reagiert sehr wohl in Form eines Briefes. All das stellt die Frage nach seiner Zurechnungsfähigkeit und deutet unter Umständen auch auf ein sehr wohl überlegtes Handeln. Joseph Loseys Mörder ist das Gegenteil von indolent, denn er scheint, neben der üblichen mutterfeindlichen psychoanalytischen Hollywoodisierung, an einer entsetzlich entmenslichten Welt zerbrochen zu sein und reagiert auf sie in übertriebener Weise. Als die Stimme des Graphologen dramatisch von einem „intensiv fühlbare[n] Zug von Wahnsinn“ spricht, starrt sich Beckert entsetzt an (Lang, *M*, 00:15:54). Ein Erkennen oder reines Minenspiel? Dies scheint die These der Geisteskrankheit durch den Graphologen zu unterstreichen. Es ist hier nur der Zuseher, der jetzt die Identität des Täters kennt. Er kann nun in gewissem Maße die Kenntnis oder Unkenntnis der Polizei überprüfen.

Die Spiegelung Beckerts weist bereits auf die Bildsprache der inneren Spaltung hin, das Gegenüber, also das Spiegelbild, die Seele, scheint nicht kontinuierlich zu bestehen, sondern aus verschiedenen Anteilen zusammengesetzt und variabel zu

sein. Beckerts Indolenz oder scheinbare Harmlosigkeit birgt also schon den Kern des Wahnsinns, wenn sich Beckert im Spiegel ‚erkennt‘ und vor sich selbst erschrickt. Wie Dr. Jekyll enthält er bereits seinen Anteil Mr. Hyde. Interessant erscheint, dass sich lediglich das Spiegelbild verändert, die Figur im Vordergrund tut dies aber nur unwesentlich, da diese Mimik des Körpers vor dem Spiegel nicht detailliert erkennbar ist. Reflektion findet also keinen Weg zurück in die reale Welt, sondern existiert hier nur in der Fiktion der Spiegelung, dennoch kann sich Beckert, wie Narziss, im Spiegelbild entblößen, uns seinen wahren Kern oder seine Schatten-seiten zeigen. Diese Kernszene, die aus der kürzeren Fassung herausgeschnitten war, stellt also generell die Frage nach Identität, dem Ich oder dem gespaltenen Ich und der Selbstreflexion oder den äußeren Rollenspielen oder Reflexionen im Anderen. Neben der „privaten Harmlosigkeit“ (Lang, *M*, 00:35:39), wie ein Kriminologe im Film meint, lauert das Monster. Referenz sind hier Haarmann, Grossmann, Denke und Kürten, deren grausame serielle Taten eingebettet waren in ein kleinbürgerliches Leben.³⁵

In der wissenschaftlichen Debatte zur menschlichen Sexualität stellt Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis* aus dem Jahre 1886, dem Erscheinungsjahr von Robert Louis Stevensons *Story of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* – dem prototypisch gespaltenen fiktionalen Charakter – eine Analyse menschlichen Triebverhaltens und seinen damals als pathologisch eingeordneten Formen dar. Krafft-Ebing spricht von „Lustmord“, welcher eine „Gefahr für die allgemeine Wohlfahrt“ darstelle (S. 342). In diesem Zusammenhang ist von Wollust und Sadismus die Rede, vom grausamsten aller Mordgelüste (vgl. S. 63 ff.).³⁶ Er zitiert Lombroso, der mit seiner Theorie zur Physiognomie, also der Wissenschaft zur systematischen Einordnung der äußeren Erscheinung von Lebewesen, eine Analyse der menschlichen Gesichtszüge erschuf, derer sich die Nationalsozialisten bemächtigten, um ihre Rassenideologie zu begründen. Man müsse quasi nur auf die Gesichtszüge eines Menschen blicken, um ihn als Verbrecher einzuordnen. Die seit der Antike gelehrt Theorie der Physiognomik oder Lombrosos Theorien aber könnten selbst Beckert hier Angst machen, wie Anton Kaes vorschlägt, denn sein Gesicht muss er genau untersuchen, ob man die Schuld womöglich schon sehen kann (vgl. Kaes, *M*, S. 56).

VI. Selbstjustiz und Scheingerichte: Von Gut und Böse bei Lang und Losey

In einem dramatischen Höhepunkt am Ende des Films spricht die Figur des Hans Beckert direkt in die Filmkamera. Die scheinbare Unmöglichkeit, sich mit einem Kindermörder zu identifizieren oder ihn gar zu verstehen, korreliert mit dem in Szene gesetzten Monolog des Triebtäters, während die Moral und trügerische Ethik

³⁵ Zum Fall des Peter Kürten, dessen Kleinbürgerlichkeit in keinster Weise seinen Sadismus widerspiegelte, siehe Berg, *Der Sadist: Der Fall Peter Kürten*.

³⁶ Zum Begriff des Lustmordes in der Weimarer Republik siehe Tatar, *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*.

einer hysterischen und hysterisierten Gesellschaft, die den Mörder unschädlich machen will, scheinbar verloren geht. Lang betont, dass die Szene selbst den Mörder nicht zeige, wie er sich verteidige, sondern zu erklären versuche, welches unkontrollierbare Grauen er vor sich selbst spüre (Lang, *Zum Beispiel Fritz Lang*, 00:03:33 (Teil 4)). Goebbels hätte, so Lang, diese Ausschnitte in einem Dokumentarfilm verwendet, um ‚entartete Filmkunst‘ zu erläutern. Lorre, geboren in Ungarn als László Löwenstein, galt den Nazis als Prototyp des Unmenschen, wie sie im antisemitischen Propagandafilm *Der ewige Jude* von 1940 als degeneriert und verdorben dargestellt werden. Zu Langs Beckertfigur wird hier gesagt: „Nach dem Schlagwort, nicht der Mörder, sondern der Ermordete ist schuldig, wird versucht, das normale Rechtsempfinden zu verdrehen und durch Mitleid erregende Darstellung des Verbrechers das Verbrechen zu beschönigen und zu entschuldigen“ (Hippler, *Der ewige Jude*, 00:43:22). Dieses „normale Rechtsempfinden“ kumuliert zum Lynchen des Mörders. Der panische Beckert findet sich vor einem Femegericht wieder, das von dem in Ledermontur gekleideten Schränker als Haupttrichter (an)geleitet wird. Es muss Beckert sofort klar sein, was hier mit ihm geschehen soll. Er fordert in Todesangst, an die Polizei ausgeliefert zu werden, was der Menge, die sich in einem verlassenen Gewölbe versammelt hat, nur Gelächter entlockt (Lang, *M*, 01:36:12).

Der Schränker als Personifizierung des Ganoventums, das der Gesellschaft eigene Regeln selbst im Juristischen aufoktroyieren will, gibt sich als intellektuell überlegen und menschlich, indem er dem Täter einen Anwalt zur Seite stellt. Hier zeigt Lang in der Tat auf, dass ein „normales Rechtsempfinden“, also die Lynchjustiz, einer humanistischen Gesellschaft nicht ansteht. Der Anwalt, dem Lang etliche Einstellungen widmet, gilt als Stimme der Ratio, der Vernunft, der Menschlichkeit gegenüber dem Geisteskranken, dem Unverständlichen. Eine Anerkennung von Unzurechnungsfähigkeit wird vom Schränker komplett abgelehnt, er nennt den geltenden Paragraphen 51 einen „Jagdschein“, auf den der Mörder sich womöglich künftig einfach beruft, um weiter zu morden (Lang, *M*, 01:36:31).

In *Der geborene Verbrecher* (1896) referiert Eugen Bleuler über verbrecherisches Handeln: „Hat Jemand die Wahl, schlecht oder gut zu sein, das Böse oder das Gute zu tun, so liegt die entscheidende Ursache bei ihm“ (S. 51). Wenn aber, nach Bleuler, eine „abnorme Hirnsituation“ (S. 52) vorherrsche, dann könne konstatiert werden: „Der Defekt des Verbrechers trägt alle Charaktere des Krankhaften“ (S. 53). Ähnlich des Anwalts im Film von Lang, verweist Bleuler also auf die Krankhaftigkeit und die Frage, wie zum „Schutze der Gesellschaft“ (S. 58) zu verfahren sei. Bleuler ist hier eindeutig: „Zunächst ist festzuhalten, dass man niemanden, sei er Mensch oder Tier, gesund oder krank, ehrlich oder ein Verbrecher, mehr Uebles zufügen soll als notwendig“ (S. 73). Bleuler appelliert an Kultiviertheit und Mitleid, um eine humane Gesellschaft zu erhalten. Schließlich folgert er: „Die Verbrecher sollen also, gerade wie die Geisteskranken, so human behandelt werden als unsere Mittel erlauben“ (S. 74). Gegen eine Hinrichtung der Verbrecher spräche allgemein die folgende Verurteilung des Einzelnen (S. 75).³⁷

³⁷ Zur nicht bewiesenen abschreckenden Wirkung der Todesstrafe siehe Hermann, „Die Abschreckungswirkung der Todesstrafe – ein Artefakt der Forschung?“.

Schon 1904 wird in „Kriminalpsychologie und strafrechtliche Psychopathologie auf naturwissenschaftlicher Grundlage“ (Leipzig 1904) von der „medizinisch-psychologischen Aufgabe“ gesprochen, wenn es um Schuldfähigkeit eines Täters geht (Wulffen, S. 15). Aus dem psychiatrischen Gutachten über den Düsseldorfer Mörder Peter Kürten von Prof. Dr. Franz Sioli geht hervor: „Es geht nicht an, Kürten nur als schwarzen Verbrecher zu betrachten, sondern er muss in seiner Ganzheit betrachtet werden als ein Mensch, dem auch zarte Gefühle und Triebe nicht fremd sind“ (S. 27). Er habe eine „eigentümliche Manifestation eines Doppel-Ichs“ (S. 27).³⁸ Angedeutet wird eine Art Dissoziation von Beckert selbst, wenn er während seines Monologes die Augen derart verdreht, dass die Iris nicht mehr zu sehen ist. Die Frage ist, ob man seiner Performance glauben schenken mag, denn Beckert kämpft um sein Leben. Dennoch kann ein Doppel-Ich von der Schuld nicht lossprechen, wie es womöglich Robert Lifton mit seiner Theorie des *doubling* anwenden und ihm Dr. Jekyll hinsichtlich Hyde zustimmen würde.³⁹ Man kann hier also nur von einer inneren Zerrissenheit Beckerts sprechen und dennoch von fast schizophren aufgeladenen inneren Stimmen. Der frühere Paragraph 51 (Absatz 2) des *StGB Strafgesetzbuch des Deutschen Reiches* (1871) hätte eigentlich tatsächlich ‚Schutz‘ gewährt: „Eine strafbare Handlung ist nicht vorhanden, wenn der Thäter zur Zeit der Begehung der Handlung sich in einem Zustande von Bewusstlosigkeit oder krankhafter Störung der Geistesthätigkeit befand, durch welchen seine freie Willensbestimmung ausgeschlossen war“ (S. 224). *Nulla poena sine culpa* kann nach heutigem Recht gemäß *StGB* Paragraph 20 gelten, der von „Schwachsinn oder einer anderen seelischen Abartigkeit“ (S. 202) in Bezug auf Schuldunfähigkeit spricht. Deutlich wird, dass Beckert nach eigener Aussage willentlich nicht anders kann.

Nach dem erschütternden Monolog steht für den Schränker fest, dass der Zwang zu morden ein Todesurteil zur Folge haben wird: „Dieser Mensch muss ausgelöscht werden wie ein Schadenfeuer, dieser Mensch muss ausgerottet werden, dieser Mensch muss weg“ (Lang, M, 01:40:54). Der Anwalt spricht vom Moment des Zwangs, der Beckert freispräche (Lang, M, 01:42:38). Die Reaktion im Publikum entspricht einem Vortrag einer Frau, der mit dem Appell endet: „Frag doch die Mütter, die Mütter sollst du fragen“ (Lang, M, 01:43:20). Der Zuseher wird hier von einem Extrem ins andere transportiert. Empathiemomente für den Mörder, dessen offensichtliche Todesangst, die Vernunft oder Einsicht, einem Staat zu überlassen, auf institutionellem Wege solche Täter zu behandeln und zu verwahren und die Gefühlsverstrickung der Opferangehörigen sowie der Wunsch, den Mörder zu richten, sind unvereinbare Gegensätze.

Die Versammelten scheinen hier völlig in Rage zu geraten, auf den Aufruf einer weiblichen Stimme („keine Gnade für den Mörder, keine Gnade“; Lang, M, 01:43:29), ertönen Schreie „Schlagt ihn tot, den Hund!“ und Lang zeigt Nahaufnah-

³⁸ In der englischen Version von Langers Film heißt es in Beckerts Monolog „My other self is my monster...I can't escape, the voice urges me on“. In der französischen Version *Le Maudit* spricht Beckert von „le démon“, dem Dämon, der in seinem Inneren lauert.

³⁹ Zum Konzept des umstrittenen *doubling* siehe Lifton, *The Nazi Doctors: Medical Killing and the Psychology of Genocide*.

men von geifernden Zusehern, die den Mörder sofort hinrichten wollen: „Abkillen, die Bestie!“ (Lang, *M*, 01:43:36). Wie vorher schon Lorre als Beckert, blicken uns die Gesichter teilweise direkt an. Im Vergleich dazu bieten sich Einstellungen aus Langs erstem US-Film *Fury* (*Blinde Wut*) aus dem Jahre 1937 an, in dem die geifernde Menge dabei zusieht, wie ein der Entführung eines kleinen Mädchens Verdächtiger (Spencer Tracy als Sympathieträger), welcher sich später als unschuldig herausstellt, scheinbar bei lebendigem Leib verbrennt (Lang, *Fury*, 00:41:43). Der Mensch ist bei Lang also auch geiferndes Massentier ohne Hemmungen und getrieben von Blutgier und Rache, bei *Fury* geht sie einen Schritt weiter, legt Feuer und ergötzt sich am vermeintlichen Tod des in der Zelle Gefangenen.

Die Monologe der Täter Hans Beckert und Martin W. Harrow zeigen auf, dass hier kein anonymen Täter im Sinne einer gefahrlos weiter existierenden Gesellschaft unschädlich gemacht werden muss, sondern sich auch komplexe Fragen bezüglich menschlichen Gruppenverhaltens ergeben. Joseph Losey,⁴⁰ der extrem dem Vorbild verhaftet bleibt und dennoch teilweise eine eigene Bildsprache und Kontextualisierung findet, verbindet die Jagd der Stadt Los Angeles auf den „Babykiller“ mit einer Kritik an einem von kapitalistischen Prinzipien getriebenen Ganoventum.⁴¹ Bei Losey kontrolliert der scheinbar dem Establishment angehörende sadistische Boss Charlie Marshall (Howard da Silva) neben Spielhöllen auch Radiostationen, Fernsehsender und Zeitungen, von denen er verlangt, als Retter der Moral gepriesen zu werden, wenn er den Kindermörder fasst: „An exclusive story, pictures by no means“ (Losey, *M*, 01:10:38). Dazu bildet Marshall die „Operation M“ (Losey, *M*, 00:29:37). Angehörige der stark hierarchisierten Ganovenschaft (Losey, *M*, 00:26:37) können nur durch Geldzahlungen zur Jagd angestachelt werden: „You got your dough, now beat it“ (Losey, *M*, 01:14:30). Was Bettler bei Lang vollbringen, vollführen bei Losey Taxifahrer, die durch ein nicht mehr existierendes Los Angeles fahren, das nicht künstlich in einem Studio entstanden ist. Loseys pädophil veranlagter, fetischbesessener Täter wird vom Bild der toten Mutter traumatisiert und spielt als Pied Piper auf einer bildsprachlich eindeutigen Flöte.⁴² Ein Psychiater spricht von „childhood injury or serious neglect“ (Losey, *M*, 00:35:00).

Stärkstes Element in Loseys Adaption ist eindeutig die Figur des alkoholkranken Anwalts Dan Langley (Lang+Losey!), der für den skrupellosen Marshall arbeitet und als Moralinstanz der Geschäftemacherei Marshalls gegenübersteht. Hier hat Luther Adler als überragender Darsteller einen eigenen Monolog, während Wayne sich abmüht, einen von Schuld geplagten Kindermörder zu etablieren (Abb. 3).

⁴⁰ Zum fast vergessenen Regisseur Joseph Losey sei auf folgende Biographie verwiesen: Hirsch, *Joseph Losey*.

⁴¹ Losey übernimmt jedoch etliche Einstellungen 1:1, so etwa Elsie Tischgedeck, die Szene in einer Laube sowie eine Einbruchsszene. Dennoch profitiert der Film von Loseys Sprachwitz und der Darstellung der Stadt in ihrer tatsächlichen Alltäglichkeit.

⁴² Wie James Leahy überzeugend darstellt, sind die sexuellen Verweise in Loseys *M* überdeutlich. Die Besetzung mit dem sympathischen und attraktiven David Wayne stellt hier einen interessanten Coup dar, ähnlich wie Hitchcocks Strategie in *Psycho* (vgl. Leahy, *The Cinema of Joseph Losey*, S. 51).



Abb. 3: Harrow vor dem Scheingericht

Langleys Versuch, den wütenden Mob hinzuhalten, bis die Presse ihre Story hat, endet in der Katastrophe. Als er anmerkt, dass man durch Lynchjustiz nicht besser wäre als der Mörder selbst, der blind in einer zerstörerischen Welt taumelt, dass man sich durch Verbrechen nicht zum Richter qualifiziert, unterbricht ihn Marshall: „Don’t be a philosopher, be funny, make them laugh“ (Langley, *M*, 01:25:55). Die Verbrecher nehmen sogar von den Ärmsten (Langley spricht vom „lunch money“, das den Kindern gestohlen wird, wenn die Väter die Spielautomaten füttern), aber sie sind nur Teil einer konsumierenden, dumpfen Masse, die durch Bosse kontrolliert wird. Langleys Hassausbruch zeigt seine komplette Abscheu vor dieser korrupten Welt: „I can’t help to think who are the killers! Who killed our children’s hope?“ (Losey, *M*, 01:26:31). Marshall erschießt Langley, die Polizei taucht auf. Langley taumelt und stirbt. „Could be a murder after all“, sagt der Polizeipräsident, Marshall wird nicht davon kommen. Als Harrow abgeführt wird, schreit er nur noch „wrong, wrong, wrong“ (Losey, *M*, 01:27:36). Bei Lang jedoch wird Beckert von der Polizei kurz vor seiner Exekutierung durch die Unterwelt aufgelesen und später „im Namen des Volkes“ verurteilt, wobei nicht klar wird, was mit ihm geschieht. Lang überlässt den Zuseher nicht im Dunst des Monologes des herausragenden Lorre. Er bremst die Spannung, indem er zum letzten Mal auf Frau Beckmann verweist, die als trauernde Mutter in die Kamera spricht: „Man muss eben noch besser auf die Kinder acht geben“ (Lang, *M*, 01:45:24). In einer Massengesellschaft voller Zwangscharaktere, mag man mit David Riesmans *The Lonely Crowd* (1950) antworten, ist dies jedoch von vergeblicher Mühe.

Filmographie

M – Eine Stadt sucht einen Mörder. Produktion: Seymour Nebenzahl, Nero-Film, Deutschland, 1931. Regie: Fritz Lang. Drehbuch: Egon Jacobson, Fritz Lang, Thea von Harbou. Kamera: Fritz Arno Wagner. Musik: Edvard Grieg *Peer Gynt-Suite Nr. 1* (Melodie „Aus der Halle des Bergkönigs“). Darsteller: Peter Lorre (Hans Beckert), Gustav Gründgens (Schränker), Friedrich Gnäß (Einbrecher), Theo Lingen (Bauernfänger), Paul Kemp (Taschendieb), Fritz Oedmar (Falschspieler), Otto Wernicke (Kriminalkommissar Karl Lohmann), Ernst-Stahl Nachbar (Polizeipräsident), Ellen Widmann (Mutter Beckmann), Georg John (blinder Balloonverkäufer).

M. Produktion: Seymour Nebenzahl (als Seymour Nebenzal), USA, 1951. Regie: Joseph Losey. Drehbuch: Norman Reilly Raine, Leo Katcher, Waldo Salt. Kamera: Ernest Laszlo. Musik: Michel Michelet. Darsteller: David Wayne (Martin W. Harrow), Luther Adler (Dan Langley), Howard da Silva (Inspektor Carney), Martin Gabel (Charlie Marshall), Roy Engel (Polizeichef Regan).

Bibliographie

- Ball, Kirstie, Kevin D. Haggerty, u.a. (Hg.), *Routledge Handbook of Surveillance Studies*. London 2012.
- Bean, Philip, *Madness and Crime*. Cullompton 2008.
- Berg, Karl, *Der Sadist. Der Fall Peter Kürten. Gerichtsärztliches und Kriminalpsychologisches zu den Taten des Düsseldorfer Mörders Peter Kürten*. München 2004.
- Bleuler, Eugen, *Der geborene Verbrecher. Eine kritische Studie*. München 1896.
- Büttner, Urs, „Hans Beckert in der Halle des Bergkönigs. Fritz Langs Travestie des nordischen Helden Peer Gynt“. In: *Fritz Lang: M – eine Stadt sucht einen Mörder. Texte und Kontexte*. Hg. v. Christoph Bareither u. Urs Büttner. Würzburg 2010, S. 43–54.
- Canetti, Elias, *Masse und Macht*. Frankfurt/M. 2011.
- Debord, Guy, *Society of the Spectacle*. Detroit, MI 1983.
- Feraru, Peter, *Muskel Adolf & Co. – Die „Ringvereine“ und das organisierte Verbrechen in Berlin*. Berlin 1995.
- Freud, Sigmund, *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Hamburg 2010.
- Grafe, Frieda u. Enno Patalas, *Fritz Lang*. München 1986.
- Gunning, Tom, *The Films of Fritz Lang. Allegories and Modernity*. London 2000.
- Harbort, Stephan, *Das Hannibal-Syndrom. Phänomen Serienmord*. Leipzig 2001.
- Hermann, Dieter, „Die Abschreckungswirkung der Todesstrafe – ein Artefakt der Forschung?“ In: *Festschrift für Heinz Schöch zum 70. Geburtstag am 20. August 2010. Verbrechen – Strafe – Resozialisierung*. Hg. v. Hans-Jörg Albrecht, Dieter Dölling u. Heinz Schöch. Berlin 2010, S. 791–808.
- Hirsch, Foster, *Joseph Losey*. Boston, MA 1980.
- Kaes, Anton, *M*. London 2001.
- Keen, Suzanne, *Empathy and the Novel*. Oxford 2007.
- Kindhäuser, Urs (Hg.), *Strafgesetzbuch*. Vierte Auflage. Baden-Baden 2010.
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari bis Hitler. Ein Betrag zur Geschichte des deutschen Films*. Hamburg 1958.

- Kuban, Sandra, *Das Recht der Verwahrung und Unterbringung am Beispiel der „Irrengesetzgebung“ zwischen 1794 und 1945*. Bern 1997.
- Kunkel, Sönke, „Weimars Politainment. Zukunftsentwürfe und Modellierungen des Politischen in der deutschen Unterhaltungsgesellschaft (1924-1931)“. In: *Fritz Lang: M – eine Stadt sucht einen Mörder. Texte und Kontexte*. Hg. v. Christoph Bareither u. Urs Büttner. Würzburg 2010, S. 149–159.
- Lang, Fritz, „Mein Film M – Ein Tatsachenbericht“. In: *Filmwoche*, 9.21 (1931), S. 655–659.
- Le Bon, Gustave, *Psychologie der Massen*. Hamburg 2009.
- Leahy, James, *The Cinema of Joseph Losey*. London 1967.
- Lifton, Robert, *The Nazi Doctors. Medical Killing and the Psychology of Genocide*. New York 1986.
- Lueder, Carl (Hg.), *Strafgesetzbuch für das Deutsche Reich*. Erlangen 1876.
- Müller, Thomas, *Bestie Mensch*. Berlin 2006.
- Musil, Robert, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg 1952.
- Nietzsche, Friedrich, *Jenseits von Gut und Böse*. Erweiterte Ausgabe. Altenmünster 2012.
- Ortega y Gasset, José, *Der Aufstand der Massen*. München 2012.
- Ostrowicz, Philipp A., „M und die Ordnungen des Films“. In: *Schattenbilder, Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau*. Hg. v. Maik Bozza u. Michael Herrman. Bielefeld 2009, S. 173–190.
- Pfeiffer, Hans, *Der Zwang zur Serie*. Leipzig 1996.
- Ressler, Robert, *Whoever Fights Monsters. My Twenty Years Tracking Serial Killers for the FBI*. New York 1992.
- Riesman, David, *The Lonely Crowd*. New Haven, CT 1966.
- Ryan, Michael, „Fritz Lang’s Radio Aesthetic. M. Eine Stadt sucht einen Mörder.“ In: *German Studies Review*, 36.2 (2013), S. 259–279.
- Santana-Acuña, Alvaro, „M’ wie Masse. Langs Film als Beitrag zur Sozialtheorie.“ In: *Fritz Lang: M – eine Stadt sucht einen Mörder. Texte und Kontexte*. Hg. v. Christoph Bareither u. Urs Büttner. Würzburg 2010, S. 159–170.
- Schwab, Angelica, *Serienkiller in Wirklichkeit und Film*. Münster 2001.
- Seeßlen, Georg, *Zur Geschichte des Kriminalfilms*. Berlin 1987.
- Simpson, Philip L., *Psycho Paths. Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale, IL 2000.
- Sioli, Franz, *Die psychiatrische Begutachtung des Düsseldorfer Mörders Peter Kürten*. Amsterdam 1931.
- Stürickow, Regina, *Der Komissar vom Alexanderplatz. Kriminalfälle im historischen Berlin*. Berlin 2000.
- Tatar, Maria, *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton, NJ 1995.
- Vogt, Guntram, „M – Mörder unter uns“. In: *Reclam Filmklassiker*. Band I. Hg. v. Thomas Koebner. Stuttgart 1995, S. 275–280.
- Von Krafft-Ebing, Richard, *Psychopathia Sexualis*. Berlin 1919.
- Wulffen, Erich, *Kriminalpsychologie. Psychologie d. Täters. Ein Handbuch für Juristen, Justiz-, Verwaltungs- u. Polizeibeamte, Ärzte, Pädagogen u. Gebildete aller Stände*. Hamburg 1926.
- Zurawski, Nils, *Raum – Weltbild – Kontrolle. Raumvorstellungen als Grundlage gesellschaftlicher Ordnung und ihrer Überwachung*. Opladen 2014.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Lang, *M*, 00:13:34

Abb. 3: Losey, *M*, 01:20:00

Abb. 2: Lang, *M*, 00:15:50

Die Beiträgerinnen und Beiträger

Günter Butzer ist Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Kulturelles Erinnern und Vergessen, Kanon und Massenkommunikation, literaturwissenschaftliche Symbolforschung, Theorie der inneren Rede, Medienkulturen des Jenseits. Veröffentlichungen: (Hg., mit Bettina Bannasch) *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*, Berlin, New York 2007; *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*, München 2008; (Hg., mit Joachim Jacob) *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, München, Paderborn 2012; (Hg., mit Joachim Jacob) *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, 2., erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 2012; (Hg., mit Hubert Zapf) *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. 6, Tübingen, Basel 2013.

Hanno Ehrlicher ist seit 2011 Professor für Romanische Literaturwissenschaft (Iberoromania) an der Universität Augsburg, wo er derzeit auch als Geschäftsführender Direktor das Institut für Spanien-, Portugal- und Lateinamerikaforschung leitet. Studium der Neueren Deutschen Literatur, der spanischen und katalanischen Philologie in Würzburg, Salamanca und Berlin. Er promovierte an der Freien Universität Berlin im Fach Komparatistik und habilitierte sich an der Universität Heidelberg in romanischer Literaturwissenschaft. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit, des spanischsprachigen Films (Buñuel, Saura, Almodóvar, u.a.), der Avantgardeliteraturen in Europa und Lateinamerika und der Erforschung von Kulturzeitschriften der Moderne im spanischsprachigen Kulturraum (www.revistas-culturales.de). Bisherige Publikationen (in Auswahl): *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgardebewegungen*, Berlin 2001; *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*, München 2010; (Hg., mit Nanette Reißler-Pipka) *Almacenes de un tiempo en fuga. Revistas culturales en la modernidad hispánica*, Aachen 2014.

Franz Fromholzer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Er studierte Germanistik, Geschichte und Hispanistik in Regensburg, Augsburg und Valladolid. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Frühen Neuzeit (insbesondere des 17. Jahrhunderts), Psalmendichtung, interkulturelle Germanistik, Gegenwartsliteratur, Stilistik. Publikationen: *Gefangen im Gewissen. Evidenz und Polyphonie der Gewissensentscheidung auf dem deutschsprachigen Theater der Frühen Neuzeit*, München 2013 (Dissertation). Mitherausgeber der Tagungsbände *Noch nie war das Böse so gut. Die Aktualität einer alten Differenz*, Heidelberg 2011 und *Polnisch-deutsche Duette. Interkulturelle Begegnungen in Literatur, Film, Journalismus (1990-2012)*, Dresden 2013. Diverse Aufsätze unter anderem zu Schiller,

Nietzsche, Brecht und zahlreichen Gegenwartsautorinnen und -autoren (Marcel Beyer, Katharina Hacker, Felicitas Hoppe z.B.).

Johanna Hartmann arbeitet seit 2010 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Englische Sprachwissenschaft und Neuere und Neueste Geschichte an der Universität Augsburg und schloss ihr Studium 2009 bzw. 2010 mit dem ersten Staatsexamen für das gymnasiale Lehramt und der Magistra Artium ab. Sie promovierte 2014 mit einer Arbeit zu „Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works“. Im akademischen Jahr 2014/15 lehrte und forschte sie an der University of Texas at Austin als Assistant Professor am English Department. Ihre Forschungsinteressen liegen im Bereich der Intermedialitäts- und Ekphrasisforschung, der amerikanischen Gegenwartsliteratur, dem amerikanischen Drama des 20. Jahrhunderts und der Interrelation von Politik und Literatur. Aktuelle Publikationsprojekte sind die Sammelbände *Censorship & Exile*, Göttingen 2015 (Hg., mit Hubert Zapf), ein Buchprojekt das infolge der gemeinsam mit Hubert Zapf organisierten, gleichnamigen Konferenz entstand, und *Zones of Focused Ambiguities in Siri Hustvedt’s Works. Interdisciplinary Essays*, Berlin 2015 (Hg., mit Christine Marks und Hubert Zapf) und die Monographie *Literary Visuality in Siri Hustvedt’s Works*, Würzburg 2015.

Ingo Kammerer ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Didaktik der deutschen Sprache und Literatur an der Universität Augsburg. Studium und Promotion (2008) zu genrespezifischer Filmdidaktik im Deutschunterricht in Ludwigsburg. Forschungsschwerpunkte: Literatur- und Mediendidaktik, Film. Publikationen (Auswahl): *Literaturverfilmung im Deutschunterricht. Zur filmischen Transformation literarischen Erzählens am Beispiel von „Tonio Kröger“* (2006); *Das Exil des Thrillerhelden. Über die auf- und anregende Wirkung von Fremdheit und Fremde im Genrekin* (2007); *Mediale Sichtweisen auf Literatur* (Mhg. 2008); *Film – Genre – Werkstatt. Textsortensystematisch fundierte Filmdidaktik im Fach Deutsch* (2009); *Filmanalyse im Deutschunterricht: Spielfilmklassiker* (2012); *Dokumentarfilm im Deutschunterricht* (Mhg. 2014); *Georg Büchner lesen. Lesewege und Lesezeichen zum literarischen Werk* (i.V.).

David R. Kerler ist Akademischer Rat a. Z. am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft. Er studierte Englische Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Angewandte Sprachwissenschaft Spanisch an der Universität Augsburg und an der Universidad de Sevilla; Promotion 2011 an der Universität Augsburg mit dem Thema „Postmoderne Palimpseste. Studien zur (meta-) hermeneutischen Tiefenstruktur intertextueller Erzählverfahren im Gegenwartsroman“. Bisherige Publikationen setzen sich insbesondere mit der postmodernen Literatur auseinander, unter besonderer Berücksichtigung poststrukturalistischer Literaturtheorien sowie der Themenbereiche der Erinnerung und des Traumas. Sein derzeitiges Forschungsinteresse gilt dem Wechselspiel von Melancholie und Archivierungsprozessen in der Lyrik der englischen Romantik.

Julia Koloda ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Ethik der Textkulturen im Rahmen des Elitenetzwerkes Bayern, Philosophie, Psychologie und Vergleichende Literaturwissenschaft an den Universitäten Augsburg und Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Antike, Mythos und Mythentheorie, Filmtheorie, Medialität, Medientheorie. Publikationen erfolgten bis jetzt im populärwissenschaftlichen Bereich.

Susanna Layh ist Akademische Rätin als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Spanische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und am Queen Mary and Westfield College in London. 2011 promovierte sie im Fach Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Augsburg. Forschungsschwerpunkte: Utopie-, Anti-Utopie und Dystopie-Forschung, postapokalyptische Literatur, (postapokalyptische) Robinsonaden, Großstadtliteratur, Gegenwartsdramatik. Publikationen: *Finstere neue Welten. Gattungsparadigmatische Transformationen der literarischen Utopie und Dystopie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014 (Dissertation). Verschiedene Aufsätze und wissenschaftliche Beiträge im Bereich der Utopie-/Dystopieforschung wie der (postapokalyptischen) Robinsonaden.

Linda Ledwinka ist seit 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft/Europäische Literaturen der Universität Augsburg. Sie studierte Vergleichende Literaturwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Politikwissenschaft an der Universität Augsburg und der Südböhmischen Universität Budweis. Derzeit Promotion zum Thema Bekenntnisliteratur. Forschungsschwerpunkte: Intermedialität (Literatur und Film, Fotografie und Literatur, Kunst und Film), Autobiographie und Autofiktion, Theorie des Authentischen, Heldentypologien.

Katja Sarkowsky ist seit Oktober 2013 W3-Professorin für *American Studies* an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Sie studierte Amerikanistik, Germanistik und Neue Englischsprachige Literaturen sowie *Women's Studies* an der Universität Trier, am *Trenton State College* (New Jersey, USA) und der Goethe-Universität Frankfurt/Main. 2003 wurde sie im Rahmen des Graduiertenkollegs „Geschlechterverhältnisse und Öffentlichkeiten. Dimensionen von Erfahrung“ (Frankfurt/Kassel) an der Goethe-Universität promoviert, war dann zunächst als Assistentin der Geschäftsführung des Zentrums für Nordamerikaforschung (ZENAF) und als Akademische Rätin in der Frankfurter Amerikanistik tätig, bevor sie 2008 den Ruf auf die Juniorprofessur „Neuere Englischsprachige Literaturen und Kulturwissenschaft“ an der Universität Augsburg erhielt. Forschungsschwerpunkte umfassen indigene Literaturen in den USA und Kanada, *life writing*, *Ethnic Studies*, literaturwissenschaftliche Stadtforschung und Kulturtheorie; ihr besonderes Interesse gilt der Verknüpfung von literatur- und kulturwissenschaftlichen mit gesellschaftswissenschaftlichen Fra-

gestellungen. Sie ist Autorin zahlreicher Aufsätze zur indigenen und asiatisch-amerikanischen Literatur und zur literarischen Konstruktion New Yorks sowie der Monographie *AlterNative Spaces. Constructions of Space in Native American and First Nations Literatures* (2007) und Mitherausgeberin zweier interdisziplinärer Sammelbände zu Migration, Literatur und Politik in Kanada und Europa.

Michael Sauter ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl Amerikanistik der Universität Augsburg und Koordinator des Elitestudiengangs Ethik der Textkulturen. Er studierte Amerikanistik, Angewandte Sprachwissenschaft und Kommunikationswissenschaften an der Universität Augsburg und der University of California, San Diego. Seine Dissertation zu *Ethical Aspects in the Novels of Philip Roth* erscheint 2015. Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der modernen und postmodernen amerikanischen Literatur und der Literaturtheorie, insbesondere *Ecocriticism* und *Ethical Criticism*. Er ist Mitglied des DFG-Netzwerks „Environmental Crisis and the Transnational Imagination“ (Universität Augsburg, 2014–2016). Im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Transmedialität forscht er zu Film, Fernsehen und digitalen Medien. Gemeinsam mit Timo Müller ist er Herausgeber des Sammelbandes *Literature, Ecology, Ethics. Recent Trends in Ecocriticism*.

Heike Schwarz ist seit 2010 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Amerikanistik und Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Amerikanistik, Politik und Philosophie sowie Staats- und Völkerrecht an der Universität Augsburg und der University of Reading (UK). Forschungsschwerpunkte: neben Komparatistik vor allem amerikanische Literatur, Film und Kunst der Gegenwart, insbesondere die Analyse der Darstellungs- und Wahrnehmungsformen von psychiatrischen Diagnosen und Erkrankungen wie neuro-degenerative Diagnosen (insbesondere Alzheimer) und dissoziative Erkrankungen (z.B. Dissoziative Identitätsstörung). Weitere Schwerpunkte: *Ecocriticism* und „Ecopsychology“, Ökodystopien, Posthumanismus und *Animal Studies*. Veröffentlichungen u.a. *Beware of the Other Side(s). Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction* (American Culture Studies, Bielefeld 2013), Aufsätze zu Woody Allens *Blue Jasmine*, Siri Hustvedts *The Blazing World* und zeitgenössischer amerikanischer Literatur. Arbeit an einer Herausgeberschaft zu *Madness in the Woods. The Ecological Uncanny in Literature and Film* sowie an der Monographie *Green Nostalgia. Neurosis. Ecopathology in American Fiction*.

Adina Sorian ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Englische Literaturwissenschaft der Universität Augsburg. Sie studierte Englische Literaturwissenschaft, Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Amerikanistik an der Universität Augsburg, der Universität Wien und der Queen Mary University of London (Modern Languages und Film). Besondere Schwerpunkte ihrer Forschung: Literatur des 21. Jahrhunderts, Psychoanalyse, Literaturtheorie und Film. Derzeit Arbeit an einer Dissertation über das Lacansche Reale in zeitgenössischer Literatur und Film an der Universität Augsburg. Titel der Arbeit: *Reading the Real. Toward a Reevaluation of La-*

canian Theory in the Study of Fiction and Film. Neben Zeitschriftenartikeln und Fachbeiträgen in Tagungsbänden in den Bereichen zeitgenössische englische Prosaliteratur und Drama publizierte sie Beiträge zu Wim Wenders für das Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.