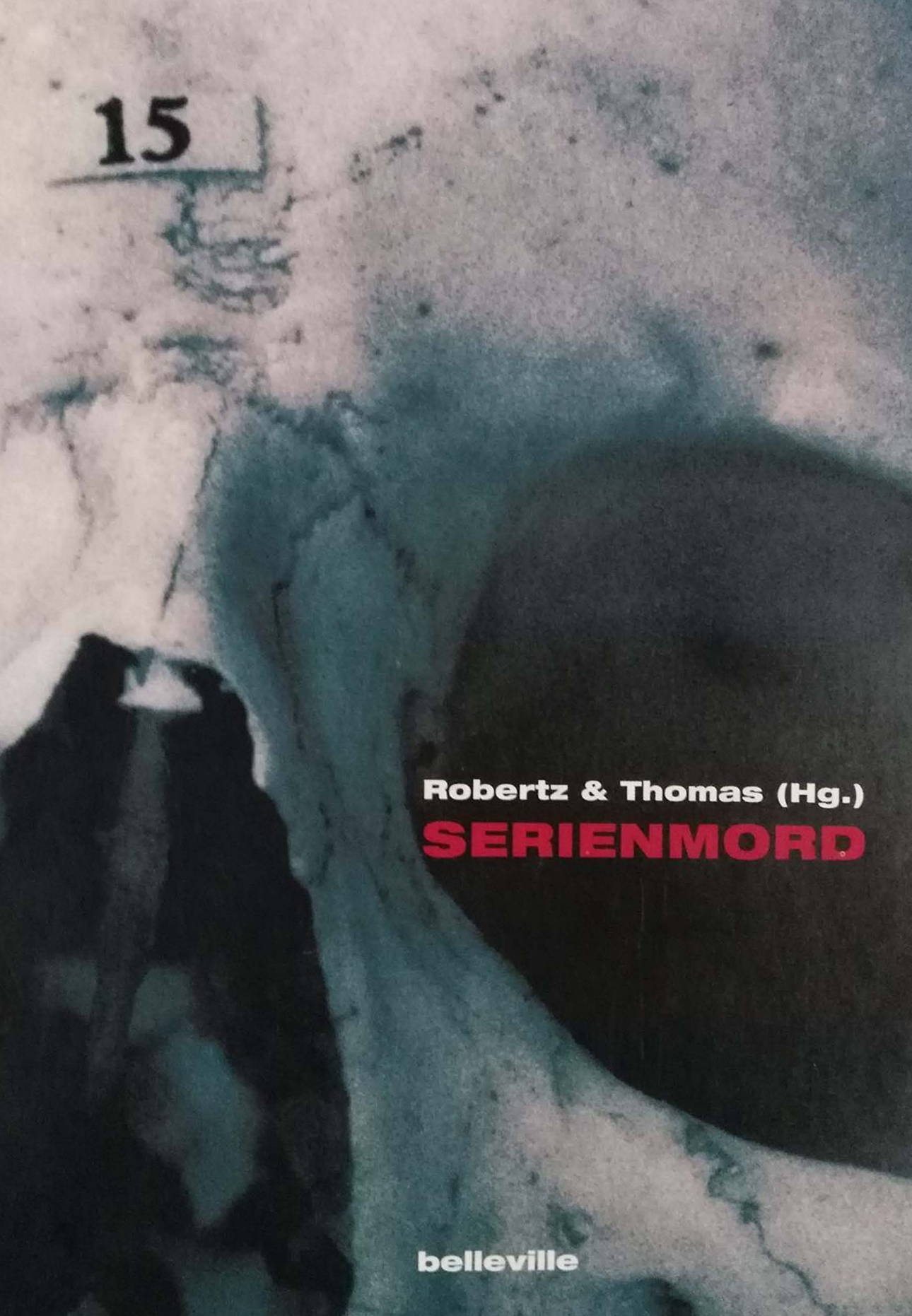

Robertz & Thomas (Hg.)

SERIENMORD

belleville

Frank J. Robertz & Alexandra Thomas (Hrsg.)
unter Mitarbeit von Wolf-R. Kemper und Sebastian Scheerer

Serienmord.

Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens

belleville

Kontaktmöglichkeit per e-mail:
Frank_Robertz@bigfoot.de
a_thomas@freenet.de

Vorsatzblätter
Die Hände von Karl Großmann (1863–1922)

Otto Dix (1), George Grosz (5) und René Magritte (1) © VG Bild-Kunst, Bonn 2004

Alle Rechte vorbehalten
© 2004 belleville Verlag Michael Farin
Hormayrstraße 15 • 80997 München
Layout: Heidi Sorg & Christof Leistl, Munchen
Druck & Bindung: Druckhaus Köthen
ISBN 3-936298-09-2

Cover-Fotografie: Jörn Gnaß, Institut für
Rechtsmedizin der Universität Hamburg

Inhalt

Michael Farin
Vorwort 9

Kriminologie I – Der Riss im Spiegel:
Der Versuch einer Rekonstruktion und Verortung

Frank J. Robertz
Serienmord als Gegenstand der Kriminologie
Grundlagen einer Spurensuche auf den Wegen mörderischer Phantasien 15
Al Carlisle
Zur Entstehung der dunklen Seite des Serienmörders 51
Stephan Harbort
Zur Vorstellungs- und Erlebniswelt sadistischer Serienmörder
Phänomenologische, fallanalytische und ätiologische Bemerkungen
zu bewusstseinsdominanten Gewalt- und Tötungsphantasien 61
Brin Hodgskiss/Micki Pistorius/Mark Welman
Eine psychodynamische Erklärung von Serienmord 78
Alexandra Wenig
Serienmord in Deutschland 1900–1945
Eine historische Betrachtung des Phänomens serieller Tötungen 91
Ronald M. Holmes/Angela West/Stephen T. Holmes
Briefe von verurteilten und mutmaßlichen Serienmördern
Eine Analyse ihrer formalen Merkmale 110
Dita Simon-Peters
Prognose, Behandlung und Unterbringungsmöglichkeiten von
Serienmördern 131

Kriminologie II – Das fehlende Glied:
Auf der Suche nach den konstituierenden Merkmalen der Täterpersönlichkeit

Kai Bammann
Zwischen Realität, Fiktion und Konstruktion:
Auf der Suche nach dem weiblichen Serienkiller 143
Gerd F. Kirchhoff
Viktimologische Aspekte zum Thema ‹Serienmord› 156
Hans-Joachim Gerst
Die rechtliche Bedeutung von Interviews mit inhaftierten
Serienmördern für Deutschland 166
David Canter
Täterprofiling und differenzielle Täteranalyse 186

Harald Dern
Serienmord und Polizeiarbeit 214
Frank J. Robertz
‹Die Entwicklung zu einem Serienmörder
ist keine einfache Angelegenheit.›
Ein Interview mit zwei Legenden der Serienmord-Forschung:
Ann Wolbert Burgess und Robert Roy Hazelwood

Zwischen-Reflexion

Frank J. Robertz
Warum Serienmord fasziniert
Ein kriminologisch-kulturwissenschaftliches Essay 243

Kulturwissenschaften I – Die kalte Muse:
Serielles Töten als soziokulturelles Phänomen der Moderne

Alexandra Thomas
Serienmord als Gegenstand der Kulturwissenschaften.
Ein Streifzug durch das Reich der Zeichen, Mythen und Diskurse 253
Kathrin Hoffmann-Curtius:
Frauenmord als künstlerisches Thema der Moderne 282
Claudia Müller-Ebeling
Das Böse in der Kunst
– oder der Serienmörder im Dienste der Kunst 301
Stefan Andriopoulos
Ungeheuer, Vampire, Werwölfe: Fiktionale Strategien der
Horrorliteratur in kriminologischen Darstellungen von Serienmördern 314
Kai Bammann
Vom Werwolf zum Serienmörder:
Über den Versuch, das Unfassbare zu verstehen 330
Michael Schetsche
Der Wille, der Trieb und das Deutungsmuster vom Lustmord 346
Michael Fischer
Haarmann: no-fault-responsibility als Selbstkonzept 365
Beate Kramer
Serienmörder als autonome Einzige 386

Kulturwissenschaften II – Der schaurige Schein:
Serienmord als massenmediales Ereignis

Manuel Nüsser
... und das Gute ist zu langweilig.
Über die Wahrnehmung der Gewalt in den Medien 405

Wolf-R. Kemper
Discographie des Grauens – Über Popmusik & Serienmörder 408

Klaus Bartels
Semiotik des Serienmords 420

Susanne Regener
Mediale Codierung: Die Figur des Serienmörders Bruno Lüdke 442

Joachim Linder
Der Serienkiller als Kunstproduzent.
Zu den populären Repräsentationen multipler Tötungen 461

Franz Liebl
Gunholder Value:
Serienmord als Baustein des wertorientierten Managements 489

Alexandra Thomas
Memento mori – Serienmord als Akt der «Selbstbewerkstelligung»
und Kommunikation 500

Ausblick & Anhang

Sebastian Scheerer
Haben Serienkiller eine Zukunft? 517

Alexandra Thomas
Zehn Mythen über Serienmord 527

Frank J. Robertz/Alexandra Thomas/Wolf-R. Kemper/Sebastian Scheerer
Frequently Asked Questions (FAQ)
Dreizehn Fragen zu Serienmord ... und einige Antworten 529

Zu den Autoren 543

Mediale Codierung: Die Figur des Serienmörders Bruno Lüdke[1]

Susanne Regener

Serienmörder

Niemals wird endgültig geklärt werden, ob Bruno Lüdke völlig unschuldig oder ein Serienmörder war, der angeblich zwischen 51 und 84 Menschen umgebracht hat. Was aber an diesem deutschen Fall aus den 1940er Jahren studiert werden kann, ist die Bildwerdung einer Serienmörder*figur* durch Medien. Über die politische Zäsur des Endes des Zweiten Weltkrieges hinweg gelangte in den 50er Jahren Text- und Bildmaterial aus polizeilich-kriminalistischen Zusammenhängen in die Hände von Journalisten, die die Interpretation einer Interpretation des Falles Lüdke lieferten.

Was unter dem NS-Regime nicht mehr gelang, nämlich Lüdke als «Bestie» zu präsentieren, wurde in der Nachkriegszeit realisiert. Vordergründig ist es eine Auseinandersetzung mit den Machenschaften der nationalsozialistischen Polizei und dem Reichssicherheitshauptamt, zugleich bildet sich in der Serienmördergeschichte «eine Art nach innen gerichtete Kompensation eines nach außen verlorenen Krieges» (QRT 1999, 97) ab.

Der Fall Bruno Lüdke ist als ein Vorläufer für jene Pathologisierung von Kommunikationsformen zu verstehen, die der US-Amerikaner Mark Seltzer unter «wound culture» faßt (Seltzer 1998, 21; 253–292). Gemeint ist eine Kultur, in der Gewalt und Tod zum Theater für die Lebenden werden und die spektakuläre öffentliche Exposition des Privaten, des Intimen, zunimmt. Die Lust an persönlicher Entblößung und die Schaulust sind auch in Europa als Formen öffentlicher Gewalt zu sehen: Verwundete Körper und verwundete Geister kursieren in den Medien. Die Figur des Serienkillers bedient die Funktion eines Fetischs in der öffentlichen Kultur, weil Gewalt singularisiert und ihre allgemeine Existenz im Sinne psychischer oder körperlicher Gewaltausübung durch Institutionen oder Gemeinschaften verschwiegen wird (Freccero 1997, 48).

Wie etwa zeitgleich der spektakuläre Fall des Ed Gein in den USA (Farin/Schmid 1996, 381–389) ist vergleichbar auch der *Fall Bruno Lüdke* einer, der in den 1950er Jahren verschiedene Stadien medialer Repräsentationen erlebte. Visualisierungen, Zuschreibungen und Erklärungsmuster sollen bei diesem deutschen Beispiel als Teil der sozialen, politischen und kulturellen Ordnung begriffen werden. Der folgende Beitrag handelt von der *Diskursfigur Verbrecher*. Ich interessiere mich für die Konstruktion einer besonderen Anschauungsweise vom gesellschaftlichen Außenseiter wie sie in wissenschaftlichen, literarischen, dokumentarischen, publizistischen und fiktionalen Zusammenhängen zum Ausdruck kommt, sowohl in Gestalt von Texten als auch von fotografischen und anderen ikonographischen Artefakten. Der *Fall Bruno Lüdke* ist aus kulturwissenschaftlicher Sicht auch deshalb interessant, weil er, ungeachtet des Endes des Nationalsozialismus, Kontinuitäten stereotyper Verbrecherbilder aufweist. Insbe-

[1] Überarbeitete Version des Beitrages «Mediale Transformationen eines (vermeintlichen) Serienmörders: Der Fall Bruno Ludke», in: *Kriminologisches Journal*, 33 (2001).

sondere werden Fragen nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Sensationsjournalismus angesprochen, die die Verwobenheit von institutioneller Prägung des Verbrecherbildes und populärer Rezeption verdeutlichen sollen.[2]

Die Überlieferung

Obwohl Lüdke bereits 1943 von der Berliner Polizei verhaftet wurde, erfuhr die Öffentlichkeit erst nach dem Krieg von diesem «Monster in Menschengestalt» (Blaauw 1994a, 284), wie die *Neue Zeit* 1946 titelte. Zuerst wurde der Lüdke-Fall 1950 in einem Artikel in *Der Spiegel* über Kriminalfälle der NS-Zeit aufgerollt, aber sehr viel ausführlicher verarbeitete 1956/57 die Zeitschrift *Münchner Illustrierte*[3] die historische Kriminalgeschichte mit vielen Illustrationen zu einem «Dokumentarbericht» in Fortsetzungen. Der Journalist Will Berthold hatte die Story *Nachts, wenn der Teufel kam* nach Original-Polizeiakten verfaßt. Der Stoff wurde noch 1957 von dem Remigranten Robert Siodmak unter demselben Titel verfilmt und 1958 mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet (Blaauw 1994a, 296; Jacobsen 1998, 41f.).

Wir haben es bei diesem Fall mit einer Art historischen *Phantomatisierung* eines Serienmörders zu tun. Was wir wissen, ist: Im Deutschen Reich gab es viele unaufgeklärte Mordfälle; man vermutete einen Serientäter dahinter; Lüdke wurde verdächtigt; in geheimer Mission sollte der Fall Lüdke zum Paradebeispiel der NS-Kriminologie und Entartungstheorie ausgebaut werden. Das Vorgehen blieb aber ohne Erfolg, weil an entscheidenden Stellen an der «Wahrheit» gezweifelt wurde und der fortschreitende Krieg das Projekt verhinderte. Die Zweifel von kriminalistischen Fachleuten zum Zeitpunkt der Inhaftierung Lüdkes wurden erst spät, nämlich in den vergangenen Jahren weitgehend bestätigt: Eine umfangreiche Aktenuntersuchung ergab, daß die Geständnisse von dem geistig Behinderten erpreßt worden waren und ihnen keine einzige reale Tat zugrunde lag (Blaauw 1994a).

Wir haben es im Fall Lüdke mit einem Fundus von verschiedenen Quellen wissenschaftlich-kriminologischer Provenienz (aus den 1940er Jahren) und medialen Aufbereitungen (aus den 1950er Jahren) zu tun, die nicht nur zeigen, wie wissenschaftliche Stereotype in die Medien transformiert werden, sondern auch deren ungebrochene Wirkmächtigkeit über das Ende des deutschen Faschismus hinaus belegen.

Mein diskursanalytisches Verfahren zielt nicht darauf, die Richtigkeit von Straftatbeständen zu untersuchen oder gar die Wahrheiten des Falles oder seine phantasmatische Struktur nachzuvollziehen.[4] Ich will hingegen zeigen, welche Bilder vom sogenannten

[2] Siehe auch dazu die stärker allgemeiner und übergreifender vorgehende Untersuchung von Cremer-Schäfer/Stehr 1990; die Ebene der Strafrechtsproblematik und deren normierende Funktion werde ich nur streifen.

[3] Nr. 41 (1956) bis Nr. 3 (1957), im folgenden MI abgekürzt. Die MI ist eine großformatige (DIN A 3) Wochenzeitschrift mit vielen schwarz/weiß-Fotos. Mit zahlreichen Abbildungen und wenig Text wurde zu politischen Ereignissen (z.B. Suez-Krise, Ungarn-Aufstand) und Filmgeschäft, Wiederaufbau, Naturkatastrophen etc. Stellung genommen; feste Rubriken waren Fortsetzungsromane und Tatsachenberichte in Fortsetzungen; die Seitenzahl schwankte zwischen 34 und 50.

[4] Allerdings erwähnenswert ist die Hartnäckigkeit mit der sich die spektakuläre Legende hält: In dem kürzlich erschienenen Lexikon der Serienmörder (Murakami 2000, 118–120) wird zwar die Glaubwürdigkeit

grausamen Serienmörder existieren, in Bewegung geraten, tradiert werden und Tatsachen schaffen, die von der Moralisierung des Verhaltens in den 50er Jahren erzählen.

Bruno Lüdke war schon zum Zeitpunkt seiner Verhaftung ein Außenseiter der Gesellschaft, der sich zur propagandistischen Medialisierung eignete. Im Alter von 35 Jahren wurde er im März 1943 unter dringendem Tatverdacht des Mordes an einer Witwe in Köpenick von dem Berliner Kriminalkommissar Heinrich Franz festgenommen. Während des Verhörs soll Lüdke 20 weitere Morde und im Verlauf der viermonatigen Untersuchungen durch eine Berliner Sonderkommission nochmals 31 Morde (überwiegend an Frauen) im Zeitraum zwischen 1924 und 1943 an etwa 40 verschiedenen Tatorten gestanden haben. Lüdke war wegen kleinerer Diebstähle vorbestraft und vom Erbgesundheitsgericht in Berlin 1939 als unzurechnungsfähig erklärt und zur Unfruchtbarmachung verurteilt worden.[5] Bereits 1943 hatte die Hamburger Kriminalpolizei eine Reihe von diesen Geständnissen, die den Norddeutschen Raum betrafen, eindeutig widerlegt. Nachdem diese Erkenntnisse an die Kriminalleitstelle Berlin übermittelt worden waren, stoppte man die, für die Rekonstruktion der Taten eingerichtete Sonderkommission sofort. Ein Problem war entstanden, das der seinerzeit in diesem Fall in Hamburg ermittelnde Kriminalrat Faulhaber 1958 (S. 72) so beschreibt: «Nach den Hamburger Feststellungen mußte bei Lüdke mit einem gänzlichen Geständniswiderruf gerechnet werden, sofern er der Justiz zugeführt oder auch nur einem andern Kriminalbeamten gegenüber – wie in Hamburg geschehen und den Berlinern vorgeschlagen – sich hätte frei aussprechen und sich einen Verteidiger nehmen durfen. Ein offizieller Geständniswiderruf mußte aber auf alle Fälle verhindert werden, nachdem man bereits den Nazigewaltigen Himmler und Goebbels unter Lichtbild- und Filmdemonstrationen von dem großen Erfolg berichtet hatte. Goebbels hatte die ‹Vierteilung der Bestie› angedroht.» Bruno Lüdke wurde auf Grund der Hamburger Expertise isoliert, alsbald nach Wien überführt, wo er kriminalmedizinischen und kriminalanthropologischen Untersuchungen unterzogen wurde. Überliefert ist die Stellungnahme des leitenden Arztes, der die geforderte Liquidation ablehnte, weil er den Nachweis eines «kriminellen Typus» als gescheitert ansah. Auf ungeklärte Weise ist Ludke im April 1944 im Polizeigefängnis in Wien gestorben (Blaauw 1994a, 273–279).

Der *Fall Bruno Ludke* ist gekennzeichnet (a) von dem kriminalistischen wie kriminalanthropologischen Versuch, Ludke 1943/44 als Morder und «Bestie» zu identifizieren, und (b) von der eigentlichen «Verurteilung» durch Zeitschriften (*Der Spiegel*, *Münchner Illustrierte*) und Spielfilm in den 1950er Jahren.

Ein Verbrecher, wie man ihn in Bruno Lüdke sehen wollte, war im Nationalsozialismus Inbegriff eines nicht-zivilisierten Wesens. Kriminelle gehörten in rassehygienischer Hin-

des Ludke-Falles aufgrund der neuen Erkenntnisse in Frage gestellt, aber trotzdem noch einmal vorgestellt und lexikalisch eingereiht. QRT (1999, 99) spricht irrtümlich von Ludke als dem «erfolgreichste[n] Serienkiller Deutschlands».

[5] Blaauw 1994a, 9–22. Blaauw (1994b) kann nachweisen, daß in Bezug auf Verhörstrategie (Ludke sagte angeblich nur dann die Wahrheit, wenn er mit Kriminalkommissar Franz allein war), Zeugenbefragung, Protokollanfertigung, Rekonstruktion von Tatgeschehen etc. nicht nur unseriös, sondern auch manipulativ und suggestiv vorgegangen wurde. Zur Kritik aus den 50er Jahren siehe auch Kosyra 1956.

sicht zur Kategorie der «Minderwertigen»(Weingart u.a. 1988, 154f.). Ich werde im Folgenden versuchen, zwei Stränge der Repräsentation nachzuzeichnen, die auf bedeutsame Weise eine Verquickung eingehen: wissenschaftliche Erfassung des Delinquenten und mediale Mythenbildung. Ein bestimmter kriminologischer Diskurs ist offenbar dazu disponiert, in Form von *evil kitsch* (Seltzer 1998) an die Öffentlichkeit zu treten. Die Thematisierung des Falles Lüdke durch einen Spielfilm beeinflußte die Öffentlichkeit nicht nur auf der Ebene der ‹Wahrheit-der-Ereignisse›, sondern gerade auch in der Frage: Wie sieht ein Serienmörder aus.

Der Film

Siodmaks Film *Nachts, wenn der Teufel kam*[6], beruht auf der gleichnamigen Artikelserie der *Münchner Illustrierten* und inszeniert den vermeintlichen Mörder als Bestie, die überführt wird. Nicht nur der Mörder, auch die SS verkörpert hier das Böse – so die plakative Botschaft –, während in die Kriminalpolizei ein naiver Glaube gesetzt wird, daß sie von politischen und ideologischen Einflüssen unabhängig sei.

Im Film *Nachts, wenn der Teufel kam* geht es nicht um die Psychologie eines Serienmörders, um Tatumstände, Motive oder Hintergründe. Statt dessen wird der Mörder gezeichnet: Der Schauspieler Mario Adorf verkörpert in kongenialer Weise den geisteskranken, dumpfen Hilfsarbeiter und Frauenmörder.[7] Die Anklage des Films (wie des Zeitungsartikels) *Nachts, wenn der Teufel kam* ist, daß die SS den angeblich «größten Mordfall der Kriminalgeschichte» (MI, Nr. 41, 16) vertuscht hätte. Die Gewalttätigkeit des Regimes, die kriegerischen Handlungen und die Menschentötungen, werden individualisiert: Bruno Ludke erscheint als Stellvertreter für die Gewalt des Nazi-Regimes und die Geschichte um den Serienmörder als eine Projektionsfläche für Verschiebungen möglicher kollektiver Verantwortung. Bei diesem Anti-Nazi-Film wollte Siodmak die «Verbrechensgeschichte zu einer ‹Parabel› des ‹Dritten Reiches› machen» (Prümm 1998, 61).

Wenn wir in Betracht nehmen, daß die Tatvorwürfe Resultat einer Fiktion sind, dann wird die Idee der politisch-medialen Inszenierung noch plausibler. Die beiden Schwestern Ludkes hatten aufgrund der Erkenntnisse der Kriminologen 1958 beim Zivilgericht in Hamburg dagegen geklagt, daß der Name ihres Bruders in dem Spielfilm verwendet wurde. Die Gegenseite, Gloria Filmverleih, hielt daran fest, daß Lüdke aufgrund seiner eigenen Geständnisse arretiert worden sei und der Film außerdem ein authentisches Bild der damaligen Zeit wiedergebe. Das Gericht schließlich rehabilitiert die populären Darstellungen von Ludke als Instinktmensch und Serienmörder primitiver Art in Presse und Film und gibt damit auch einer Geschichtsklitterung statt (Blaauw 1994a, 290–296).[8]

[6] *Nachts, wenn der Teufel kam*, R: Robert Siodmak, BRD 1957. Im Vorspann des Films heißt es: «Nach dem Tatsachenbericht von Will Berthold». Ausführliche Filmbeschreibung siehe Fuchs 1998.

[7] Oder wie zeitgenössische Presseberichte hervorhoben: «einen Darsteller von beklemmender Echtheit» (Jacobsen 1998, 41).

[8] In der DDR protestierte Gunter Prodohl in *Zeit im Bild* 1958 gegen Artikelserie und Film *Nachts, wenn der Teufel kam* und diagnostizierte eine «wohlausgeklügelte faschistische Propaganda»; siehe Herrmann 1994, 136.

Das Archiv

Die Nachkriegsmedien halten an der Authentizität des Falles fest und – was für diesen Zusammenhang entscheidender ist – sie übernehmen auch wissenschaftlich-kriminalistische Muster. Das Archiv-Material aus den 1940er Jahren gelangt in die Hände von Journalisten, die wissen, was sich gut verkauft.

Unter dem Titel «Geheime Reichssache Bruno Lüdke» war 1943/44 von der Kriminalpolizei eine umfangreiche Beweisapparatur angelegt worden, denn schließlich sollte eine Mörderfigur präsentiert werden, die für Zweidrittel aller unaufgeklärten Kapitalverbrechen im Deutschen Reich verantwortlich gemacht wurde. Man glaubte an einen sensationellen polizeilichen Erfolg. Das gesamte historische Archivmaterial umfaßt annähernd 400 Akten (Blaauw 1994a, 12; Herrmann 1994, 239), die die Grundlage für das geplante Propagandadossier abgeben sollten. Aufgrund des frühzeitigen Abbruchs der Sonderkommission war auch die nationalsozialistische Medialisierungsstrategie nicht zur Gänze entfaltet worden. Eine dreibändige Dokumentation zum Fall Lüdke kann als Ansatz für eine solche Öffentlichkeitsarbeit angesehen werden. Das *Album der Morde* war nach dem Krieg im Berliner Kriminalmuseum ausgestellt. Darin sind 51 Morde dokumentiert, illustriert mit Fotografien der Opfer, der Tatorte, der Verletzungen sowie Fotos von Lüdke an ehemaligen Tatorten. Diese umfangreiche, bebilderte Dokumentation sollte dazu dienen – so meine These –, das Bild von der «Bestie» zu kreieren, jene Figur, die erst in der 1950er Jahren ein Publikum fand. Als museales Objekt ist es von Dauer, ist Zeugnis und Trophäe.

Einem kriminalpolizeilichen Standard entsprechend wird der Täter in dem musealen Dokument zunächst mit erkennungsdienstlichen Fotografien vorgestellt (Abb. 1): Kopf und Körper sind in eine Apparatur eingespannt, die ihn nötigen, in einer bestimmten, vorgegebenen Pose zu verharren. Zu sehen sind Brustporträts von Lüdke im Profil, von vorn und im Halbprofil mit Kopfbedeckung. Das ist das übliche Porträt der Polizei-Kartei, daran hat sich bis heute nichts geändert. Die mittlere Ansicht von vorn wird für Ermittlungen und Zeugenbefragungen benutzt, während das Profilbild wissenschaftlichen Vergleichungs- und Deutungszwecken dient. Fotografien dieser Art wurden seit den 1920er Jahren auch in der Rassenforschung verwendet und waren zur Zeit des Nationalsozialismus als Ansichten der guten und der schlechten Rasse sehr verbreitet (Regener 1999, 253–263). Nach dem Krieg wurde in den Artikeln zu Ludke in *Der Spiegel* und der *Munchner Illustrierten* eine andere Ästhetik eingeführt, die die Dramatik der Erfassung des Mörders inszeniert: Die erste Abbildung für Bertholds Bericht *Nachts, wenn der Teufel kam* ist ein Profilfoto, das zum Schattenriß geschwärzt wurde (Abb. 2).

Die Verfremdung hatte eine symbolische Funktion, wie die Bildlegende dazu zu erkennen gibt: «Der Schatten des Massenmörders geisterte durch ganz Deutschland. Dieses Bild – bei einer Vernehmung aufgenommen – wurde geheimgehalten wie alles über Bruno Ludke.» (MI, Nr. 41, 16) Die plakative Bildunterschrift sollte sagen: Ein Geheimnis ist aufzudecken, wir beleuchten, wir enthüllen, wir demaskieren dieses Gesicht. Der Chefredakteur der *Munchner Illustrierten* schrieb im Vorspann zur Artikelserie: «Die Machthaber des Dritten Reiches unterdrückten die Wahrheit. Ein Massenmörder wie Lüdke

Der T ä t e r .

Arbeiter Bruno L ü d k e ,
am 3. 4. 1908 in Bln. - Köpenick geb.,
in Bln. - Köpenick, Grüne Trift 32 wohnhaft gewesen.

Festgenommen am 18. 3. 1943 in Bln. - Köpenick.

Abb. 1 Anonym. «Bruno Lüdke – Album der Morde», 1944 (Polizeihistorische Sammlung Berlin)

wäre der These von der ‹Herrenrasse› abträglich gewesen und hätte das Vertrauen in die polizeistaatliche Sicherheit erschüttert. Also durften die Zeitungen über diesen Fall nicht berichten, so beispiellos er auch war.» (MI, Nr. 41, 17) Die Zeitung der Nachkriegszeit stilisierte sich zum Aufklärungsorgan: «Der Fall Lüdke [...] ist ein Beispiel dafür, daß auch jenseits der Politik alles möglich ist, wenn die Presse unterdrückt, wenn sie gelenkt wird.» (Ebd.) Doch mit welchen ästhetischen Mitteln wurde hier versucht, die *Wahrheit* herauszuarbeiten? Die Silhouette steht in der Tradition von Physiognomik und Charakterkunde, mit denen gerade im Nationalsozialismus die rassische Analyse vorangetrieben wurde. Eine solche ästhetische Kontinuität verweist auf mangelnde Reflexion und das Phantasma, man könne an der Oberfläche oder im Profilaufriß Charakterdeutungen vornehmen.

Das polizeiliche Archiv verzeichnet Lüdkes Rassenzugehörigkeit: «161 cm groß, Rasse – fälisch, allgemeiner Zustand gut, Körperbau kräftig, Gesichtsausdruck stumpf und etwas blöde [...]» (Herrmann 1994, 139). In einem medizinischen Gutachten, das 1940 zur Zwangssterilisation von Lüdke führte, hieß es: «Lüdke zeigt äußerlich schon einen blöden Gesichtsausdruck, stottert. Der Hinterkopf ist stark abgeflacht, der Gesichtsausdruck ist direkt tierisch, ähnlich wie bei einem Orang-Utan.»(Ebd.) Hier wird an eine Atavismus-Theorie angeknüpft, wie sie zum Beispiel von dem italienischen Kriminal-

Abb. 2 Anonym. Aus: *Münchner Illustrierte* Nr. 41 (1956)

anthropologen Cesare Lombroso im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vertreten wurde, und ein Bild entworfen, wonach ein Krimineller in irgendeiner Form unmenschlich, eben tierisch sei. Diese Muster werden von der Presse zu einem späteren Zeitpunkt übernommen.

Das *Album der Morde* enthält auch Ganzkörper-Nacktaufnahmen von Lüdke, die beim Erkennungsdienst in dieser Zeit für wissenschaftliche Auswertungen sogenannter degenerativer Merkmale angefertigt wurden.[9] Für die Nachkriegspresse stellten sie wahrscheinlich ein Tabu dar, denn diese Fotografien wanderten nicht aus dem Archiv heraus, wohl aber andere, ähnlich erniedrigende Bilder, auf denen Lüdke nur mit einer Unterhose bekleidet ist.

Die aktenkundig gewordenen Vorstrafen, die Sterilisation und erste kriminalbiologische Untersuchungen sind die Bestandteile des Archivs, die in den Fiktionalisierungen das Muster vom «doofen Bruno» entstehen lassen: Im Film hänseln ihn Kinder und infanti-

[9] Die Vorbilder dazu stammten aus der Anthropologie/Ethnologie des 19. Jahrhunderts; Angehörige fremder Ethnien wurden nackt an einer Meßlatte vorgeführt – Abbildungen, die in den Heimatländern der Forscher *Museen der Menschenrassen* bestücken sollten. Zu diesen Zusammenhängen siehe Regener 1999a, 145–160. Nacktaufnahmen von Kriminellen wurden in den sogenannten Kriminalbiologischen Sammelstellen archiviert.

lisieren ihn Erwachsene, er erscheint als einsilbige, plumpe Figur, man nennt ihn «doof», «dösig», «irre», «schwachsinnig». In Bertholds sogenanntem Tatsachenbericht wird Lüdke als «nach außen scheinbar nur [...] harmloser Halbidiot» (MI, Nr. 45, 17) bezeichnet. Diagnosen werden hier übernommen, die im Nationalsozialismus die Konnotationen medizinischer Unheilbarkeit und Minderwertigkeit hatten (Weingart u.a. 1988, 465). Ganz im Sinne einer historischen Ausgrenzungspolitik des sogenannten gesellschaftlich Anormalen argumentierte die *Münchner Illustrierte* in der Nachkriegszeit, wenn empört beschrieben wurde, daß der «rabiate, ungehobelte Bursche [...] Narrenfreiheit genoß» (MI, Nr. 45, 17).

Im *Spiegel*-Artikel wurde aus dem «primitiven Burschen» ein gefährlicher «Tiermensch», der sich beim Verhör folgendermaßen verhalten haben sollte: «Luedke blieb tierhaft ungerührt. Zusammengeduckt saß er auf seinem Stuhl, den Kopf unmittelbar über dem Rumpf, das Gesicht auf den Boden gerichtet. Nur seine kleinen Augen sahen auf den Beamten, wie ein riesiges, sprungbereites Tier, das überlegt, ob es seinem Dompteur gehorchen oder ihn angehen soll.» (*Der Spiegel* 1950, 25) Wieder wird mit dem Tiervergleich auf einen angeblich angeborenen Makel verwiesen. Festzustellen ist eine diskursive Kontinuität der Atavismuslehre des 19. Jahrhunderts: Die atavistische Minderwertigkeit ist geistiger und körperlicher Art; das verbrecherische Wesen ist äußerlich, an seiner Anatomie, sichtbar; Anatomie ist Schicksal.

1944 hatte man aber, wie bereits erwähnt, Bruno Lüdke in Wien im *Kriminalmedizinischen Zentralinstitut der Sicherheitspolizei* auf den angenommenen kriminell disponierten Typus hin untersucht und diese Annahme verworfen (Blaauw 1994a, 267–283). Neben der Anwendung psychiatrischer Fragebogen-Tests ging es bei einer solchen Untersuchung auch um das Körperbild-Lesen: Man glaubte, die äußere Form entspräche einem charakterlichen Zustand und sage etwas über eine mögliche kriminelle Disposition aus.[10] Dieser Weg der Erkenntnisbildung scheint in den Medien der Nachkriegszeit noch sehr lebendig gewesen zu sein. In der *Münchner Illustrierten* wird Lüdke immer wieder als von nicht normalem Äußeren beschrieben: «Dieses brutale, verschlagene Gesicht, diese kleinen, tückischen Augen, dieses dumme, stupide Grinsen ...» (MI, Nr. 1/1957), an anderer Stelle: «ein Mensch von abschreckender Häßlichkeit» (MI, Nr. 2/1957), eben «eine Bestie in Menschengestalt» (MI, Nr. 43/1956).

Das polizeiliche Archiv bekam in zweifacher Hinsicht Bedeutung: um Lüdke ausfindig zu machen und ihm dann ein Profil zu geben. Zunächst führte das Aktenstudium des 1943 ermittelnden Kriminalkommissars Franz dazu, Lüdke zu verdächtigen, da er genau in die Erbtheorie der Rassenhygieniker eingepaßt werden konnte: Lüdke war vorbestraft, schwachsinnig, häßlich, tierähnlich. Ein «geborener Verbrecher»? Dieser Ausdruck für einen anlagebedingten Schwerkriminellen stammt von Lombroso und ist sprachlich vielfach modifiziert worden: Gewohnheitsverbrecher, Zustandsverbrecher, Berufsverbrecher. Grundgedanke für die Kennzeichnung war, daß Erbanlage und Disposition zur Kriminalität aufeinander bezogen seien. Aber nicht nur Anlage, sondern

[10] Wichtigstes Paradigma war die Konstitutionstypologie von Ernst Kretschmer, siehe Regener 1999b, 305f.

auch die Umwelt als Kriminalität auslösender Faktor spielte im kriminologischen Diskurs der rassenbiologischen und nationalsozialistischen Bewegung eine Rolle. Die so modifizierte Lombrososche Formel lautete nun: «Man kann somit wohl in etwas geändertem Sinne von geborenen Verbrechern reden, indem Menschen mit angeborenen ererbten Mängeln, die eine verminderte soziale Anpassungsfähigkeit bedingen, in Verbindung mit bestimmten Umweltwirkungen immer wieder sich vergehen.» (Riedl 1932, 145) Vor diesem Hintergrund entfaltet sich das Archiv als Bildgeber für öffentlich wirksame Vorurteile. Es gibt weitere Anlässe, von einer Kontinuität des Denkens über Verbrecher von den 1940er zu den 1950er Jahren zu sprechen.

Die Illustrierte

In Siodmaks Film *Nachts, wenn der Teufel kam* wird die Lebensumwelt Bruno Lüdkes auf eine Scheune reduziert und damit das Klischee vom schlechten Milieu reproduziert, in dem Verbrecher zu finden seien. Hier wird gezeigt, wie sich die Filmfigur Lüdke im Halbdunkel einer eigentlichen Tierbehausung geborgen fühlt, ein paar Habseligkeiten sind in einer großen Kiste verstaut. Der Film visualisiert die kurzen Bemerkungen in Bertholds Artikel: Brunos Familie wird dort als ärmlich, aber rechtschaffen beschrieben, die den Sohn jedoch nicht unter Kontrolle hat. Als Kind sei er auf den Hinterkopf gefallen. Dadurch geistig zurückgeblieben, habe er nur die Hilfsschule abschließen können.

Ein weiteres Muster von Anormalität war das Unterwegssein, das Reisen von einem Ort zum anderen, die Unstetigkeit im Lebenswandel. Im Artikel der *Münchner Illustrierten* wurden die angeblichen Reisen Lüdkes strukturbildend eingesetzt, indem man in jedem Serienabschnitt neue Orte seiner angeblichen Taten vorstellte. Jede Woche aufs neue wurde der Empörung Ausdruck verliehen: «Bruno Lüdke aus Köpenick, der Massenmörder ohnegleichen, trampte in diesen zwanzig Jahren kreuz und quer durch Deutschland und suchte sich seine Opfer – meist Frauen.» (MI, Nr. 44, 21) In den Akten stand, Bruno sei ein Einzelgänger gewesen und hätte schon als Schüler ziellos in der Gegend herumgestreunt, später «entwickelte er einen regelrechten Wandertrieb, blieb oft mehrere Tage hintereinander von zu Hause fort» (Herrmann 1994, 141). Herumschleichen, wandern, sich bewegen ohne Ziel, das waren Verdachtsmomente – Assoziationen zu Landstreichern und wandernden sogenannten Zigeunern wurden hier bewußt evoziert. Denn das waren Bevölkerungsgruppen, die im Nationalsozialismus besonders stigmatisiert und verfolgt wurden. «Asoziales Landstreichen» war per se als deviant definiert (Wagner 1996, 344–374). Die Annahme eines Wandertriebes Lüdkes war geradezu notwendig, waren doch die ihm zugeschriebenen Mordfälle in ganz Deutschland verteilt. Unterstellungen wurden protokolliert, was in dieser Zeit zur Routine der Kriminalpolizei gehörte (ebd.).

Fest steht, daß Bruno Lüdke (außer einer Ferienreise im Kindesalter) niemals Berlin verlassen hat. Außerdem konnte er weder lesen noch schreiben noch rechnen und wußte nicht, wie man in den Besitz einer Fahrkarte kam. Die Überprüfung von Tatzeiten,

In Siodmaks Film wird Lüdke den Ärzten auf einer Bühne vorgeführt; eine Szene, die das ganze Ausmaß seiner geistigen Beschränktheit zeigen soll.

Reichsbahnfahrplänen, Tatortbeschreibungen etc. hat so viele Unstimmigkeiten ergeben, daß man von «dubiosen Ermittlungsmethoden» sprechen muß und von regelrechten Inszenierungen des Kriminalkommissars Franz an den Tatorten (Blaauw 1994b).

Das Motiv Wandern/Umhertreiben hat im Nachkriegsdeutschland wiederum besondere Konnotationen negativer Art. Mitte der 50er Jahre waren endlich die Kriegsflüchtlinge und Vertriebenen seßhaft geworden. Begriffe wie Heimat und Heimatliebe wurden zu identitätsstiftenden Mustern der sich im Wiederaufbau befindenden deutschen Gesellschaft.[11] Wie vor dem Krieg wurde auch jetzt ein unstetes, heimatloses Leben mit (Klein-)Kriminalität in Verbindung gebracht: «Bei seinem Umhertreiben pflegte Lüdke von Lebensmitteln zu leben, die er sich durch Bettelei verschaffte. Durch sein unterwürfiges Wesen und seine offensichtlich übertrieben dargestellte Beschränktheit gelang es ihm in den meisten Fällen, besonders bei Frauen Mitleid zu erregen [...]» (MI, Nr. 2/1957, 25) Die Dramaturgie der Zeitungsgeschichte ist eine der Reaktivierung bedrohlicher Muster, die auf eine zum Außenseiter etikettierte Person projiziert werden. Die Medien der 50er Jahren schreiben das Bild anormaler Männlichkeit bei Lüdke fort. Er wird in seinem Äußeren als tierähnlich, in seinem Charakter als ungehobelt, unstetig, in seinem Wesen berechnend und Frauen gegenüber als kindlich dargestellt.

Die Aufklärungsreisen zu mutmaßlichen Tatorten im Sommer 1943 wurden von einer Sondermordkommission durchgeführt. Bruno Lüdke wurde dabei vielfach fotografiert. Man kann das Fotomaterial grob in zwei Kategorien einteilen: in Porträts, die Schnappschüssen ähneln, und Tatortaufnahmen mit Modell, die die Täterschaft Lüdkes beweisen sollten. Die *Münchner Illustrierte* übernimmt ohne jede Bezugnahme Bildmaterial aus den Unterlagen und versieht es mit neuen Bildlegenden. Aus den kriminalpolizeilichen Unterlagen geht hervor, daß Kriminalkommissar Franz Lüdke immer direkt an die Tatorte herangebracht und durch Suggestivfragen und «Nachhelfen» ihn zu Geständnissen bewegt hatte (Blaauw 1994a, 312–317). Die Sonderkommission scheint die Inszenierung beherrscht zu haben, denn durch die Dokumentation der Reisen Lüdkes mit der Mordkommission und die Rekonstruktionen der Tathergänge wurde überhaupt erst ein Serientäter aus Lüdke gemacht. Zum «Beweis» wurde er an den Tatorten fotografiert, zumeist allein. Mal ist er in einem Kornfeld zu sehen, mal von hinten und von der Seite an einer Straße (Abb. 3) oder in einem Innenraum (Abb. 4). Im *Album der Morde* werden die Fotos mit nüchternen Erklärungen versehen: «Lüdke zeigt im Kornfeld den Tatort»; «Lüdke zeigt von der Reichsautobahn aus den Weg» oder «Lüdke beim Tatorttermin im Gastzimmer». Das heißt, die Fotografien werden als Beweise für eine Wirklichkeit abgelegt und sollen die einzelnen Fallbeschreibungen in ihrer Glaubwürdigkeit unterstreichen.

Einmal wird Bruno Lüdke als Hauptperson inmitten der Polizeigruppe an einem Tatort fotografiert. Das Bild trägt in der Illustrierten die Unterschrift: «Der Teufel denkt nach.» (MI, Nr. 41/1956) Oder man hatte ihn veranlaßt, den *modus operandi* an Modellen zu

[11] In dieser Zeit war der deutsche Heimatfilm sehr populär; ein Genre, das das Sich-Niederlassen und Familiengründung emotionalisierte. Siehe Seidl 1987.

L ü d k e auf der Reichsautobahn.

L ü d k e zeigt von der Reichsautobahn aus den Weg

Abb. 3 Anonym. «Bruno Lüdke – Album der Morde» (Polizeihistorische Sammlung Berlin)

veranschaulichen, wobei er die mit Handschellen versehenen Hände bei einem Polizisten zum Würgegriff ansetzt (MI, Nr. 41/1956) und sogar mit eigenem Körper die Stellung von Leichen rekonstruiert (MI, Nr.46/1956). Diese vom Redakteur Will Berthold benutzten Bildmaterialien wurden in der populären Wochenzeitschrift zu einer Art moderner Moritat neu zusammengesetzt. Dabei stehen Bilder plus Legenden für sich, sie sind vom Text unabhängig und erzählen die ganze Geschichte in Kurzfassung. Das Beweisfoto von Abb. 3 wird folgendermaßen kolportiert: «Mord an der Autobahn. Zwei Jahre, nachdem Lüdke die Buchhändlerin Berta Berger nahe der Autobahn Berlin-Magdeburg ermordet hatte, hielt die ‹Sonderkommission Lüdke› einen Lokaltermin ab. Freimütig erzählte der Massenmörder – wie gewöhnlich im blauen Anzug, die Schirmmütze auf dem Kopf – daß er an dieser Stelle die Frau in den Wald gelockt und nach hundert Metern ermordet hatte.»[12] Abb. 4 wird als exemplarisches Dokument reproduziert: «SO WAR ES DAMALS: Mit teuflischer Genauigkeit führte Bruno Lüdke an den verschiedenen Tatorten vor, wie er gemordet hatte.» (MI, Nr. 43/1956, 18) Der Text soll die Wahrnehmung lenken und den Leser über die Bildinhalte hinaus in eine phantastische, schaurige Geschichte einbeziehen. Dabei werden immer wieder charakterliche Deformationen und anormale Verhaltensweisen plakativ hervorgehoben: der naive Massenmörder, hinterhältig, teuflisch, kaltschnäuzig, gewalttätig usw. Ein Vorfall, der auch in Siodmaks Film besonders dramatisch umgesetzt wurde, sollte das Tierhafte und Triebhafte Lüdkes verdeutlichen. Es wird erzählt, wie er während eines Verhörs ohne Vorwarnung die einzige Frau in der Gruppe, die Protokollführerin, überfällt: «Bruno Lüdke springt auf. Ein, zwei Sätze. Er stürzt sich auf Trude S. und reißt sie zu Boden. Bevor noch jemand eingreifen kann, schnüren ihr seine brutalen Pranken den Hals zusammen.» (MI, Nr. 50/1956, 25)

Die Sichtbarkeit

Die Figur Lüdkes wurde durch die Medialisierung in den 50er Jahren nicht nur zur Projektionsfläche für das Böse, das Unberechenbare, das Grausame, also für Extreme menschlichen Verhaltens, sondern an ihr wurden auch gesellschaftliche Normen der Nachkriegszeit deutlich. Drei Porträts, die die *Münchner Illustrierte* halbseitig reproduzierte, zeigen Lüdke nur mit einer Badehose bekleidet. Die Entblößung (Abb. 5) und der kahlgeschorene Kopf sollten als Zeichen der Verrohung gelesen werden. In diesem Sinne wurde geschrieben: «LIEBER FRESSEN ALS ESSEN war Bruno Lüdkes Devise. Quantität ging ihm vor Qualität. In der Untersuchungshaft sagte der Massenmörder nur aus, wenn er sich vorher den Wanst vollgeschlagen hatte.» (MI, Nr. 44/1956, 21)

Maßlos zu essen war sowohl in der Kriegs- wie Nachkriegszeit ein Tabu (Wildt 1994, 20–31); daß ein Krimineller nur mit Speisen, Rauchwaren und Alkohol geständig gemacht werden konnte, wertete man in den Medien nicht als Indiz für einen Zweifel an den Aussagen, sondern als Zeichen seiner Verschlagenheit. Als anormal wurde auch Lüdkes Männlichkeit bezeichnet: «Die bei einem normalen Menschen angeborene Vor-

[12] MI, Nr. 47/1956, 22. Hier wird benannt, was Lüdke überhaupt erst identifizierbar macht in der Fotoserie: der uniforme Anzug und die Schirmmütze. In diesem Aufzug unterscheidet er sich nicht nur von den ihn begleitenden Kriminalbeamten, es wird auch seine Herkunft aus dem Arbeitermilieu konnotiert.

Abb. 4 Anonym. «Bruno Lüdke – Album der Morde» (Polizeihistorische Sammlung Berlin)

sorge war bei ihm überhaupt nicht entwickelt. Sein ganzes Streben war, recht gut zu essen, wenig zu arbeiten und hinter den Frauen herzulaufen.» (MI, Nr. 2/1957, 27) Lüdke hatte – so die *Münchner Illustrierte* – ein Problem im Umgang mit Frauen, weil er «ein Mensch von abschreckender Häßlichkeit» (ebd.) war. Die Verbindung von Kriminalität und ihrer Sichtbarkeit am Körper – der überkommene Kurzschluß positivistischer Kriminalanthropologie – geht in die Medialisierung des «Normen- und Werte-Verbundes» der 50er Jahre ein.[13]

Das Sichtbarkeitsparadigma findet in der Abformung von Lüdkes Kopf, aus der dann eine Büste modelliert wurde (Abb. 6), eine besondere trophäenartige Ausdrucksform. Dieses Objekt ist während der kriminalbiologischen Untersuchungen in Wien entstan-

[13] Siehe Cremer-Schäfer/Stehr 1990, die von der «Phase der Anwendung des traditionellen Kriminalitätskonzeptes» (S. 91) bis Ende der 50er Jahre sprechen. Keine Beachtung findet allerdings in diesem Ansatz das Sichtbarkeitsparadigma, dessen Langlebigkeit und Modifikationen für das Image vom Mörder erst noch untersucht werden müßten.

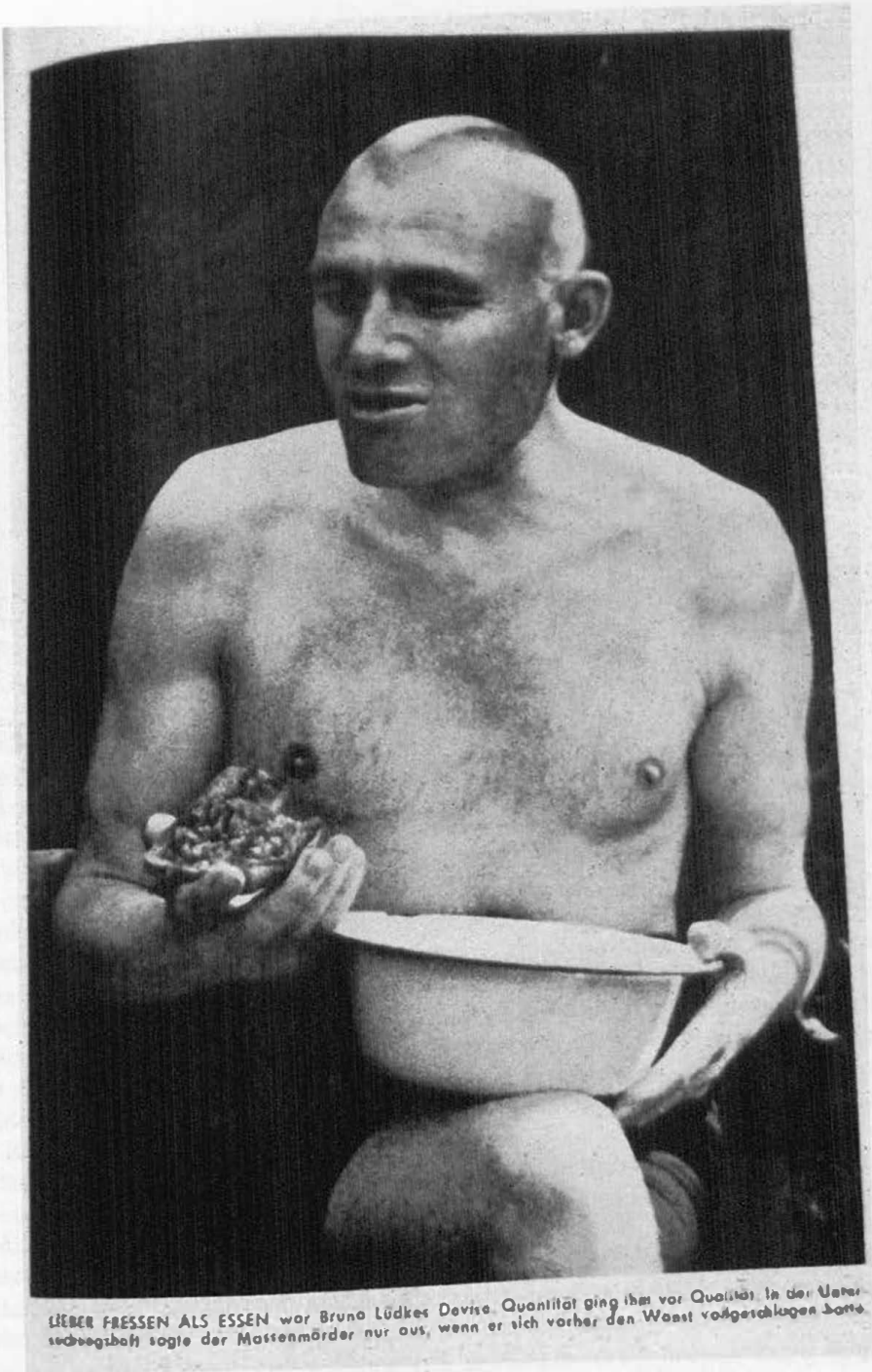

Abb. 5 Anonym. Aus: *Münchner Illustrierte* Nr. 44 (1956)

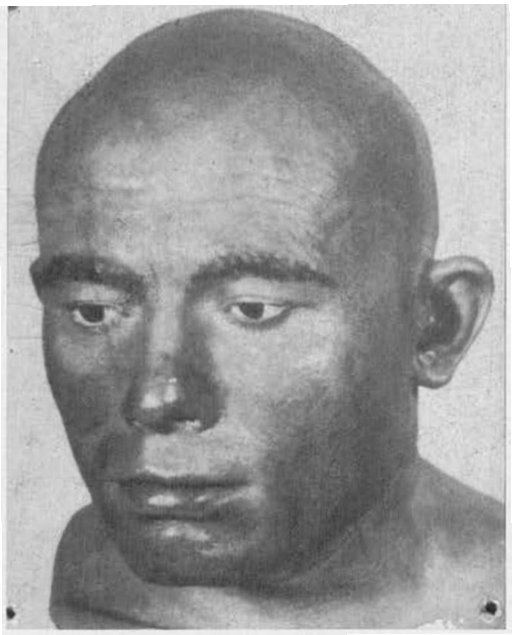

Abb. 6 Anonym. Fotografie der Büste Bruno Lüdkes (Polizeihistorische Sammlung Berlin)

den und wird dort noch heute im Institut für Gerichtsmedizin aufbewahrt. Die Lebendbüste ist im Grunde eine Vorverurteilung. Man kannte die Praxis, von Mördern nach ihrer Hinrichtung Masken anzufertigen für eine Ausstellung im Kriminalmuseum (Regener 1993). Bei Bruno Lüdke hatte man aber gar nicht erst das Ende der Ermittlungen, die Verurteilung und den Henkertod abgewartet. Für die Berliner Polizei stand schon nach kurzer Zeit fest: Lüdke ist schuldig, ein Massenmörder, ein Degenerierter, ein ‹großer Fisch›, ein Ermittlungserfolg. Es ging aber nicht nur darum, mit der Lebendbüste diesen Erfolg in eine sichtbare Trophäe zu verwandeln und damit der Öffentlichkeit Effizienz zu demonstrieren. Lüdkes Kopfabguß sollte, ebenso wie eine Totenmaske, Beweis und Studienobjekt für charakteristische körperliche Merkmale (das hieß atavistische und sonstige Degenerationsmerkmale bei Verbrechern) sein (Poller 1925, 122–124). Solche Objekte sollten im Kriminalmuseum auf wundersame Weise für sich sprechen; sie waren bedeutungsvolle Zeichen oder Abdrücke des Bösen (Regener 1999b).

Die *Münchner Illustrierte* druckt nicht das fertige Produkt, sondern drei Aufnahmen, die den Moulagisten bei der Eingipsung zeigen (Abb. 7). Unter der Überschrift: «So wurde der Teufel für die Nachwelt konserviert» demonstrierte man polizeiliche Verfügungsgewalt. Auf der Bilderfolge wird Lüdke bei lebendigem Leibe stillgestellt und mundtot gemacht.[14] Die Büste selbst ist mit eingesetzten Glasaugen, modellierten Ohren und Augenbrauen so bearbeitet, als sollte dem Abguß nachträglich Lebensechtheit verliehen werden.

[14] In ähnlicher Weise wird mit Hannibal Lecter in Jonathan Demmes Film *Silence of the Lambs* verfahren, als dem Gefangenen für einen Transport eine Maskenapparatur angelegt wird.

Nachts, wenn der Teufel kam

Wir enthüllen die „Geheime Reichssache Bruno Lüdke", den größten und bisher vertuschten Mordfall der Kriminalgeschichte. Unser Dokumentarbericht wurde nach amtlichen Unterlagen aufgezeichnet von Will Berthold

So wurde der Teufel für die Nachwelt konserviert

Abb. 7 Anonym. Aus: *Münchner Illustrierte* Nr. 43 (1956)

Ein Gipsabdruck von Lüdkes rechter Hand war jahrzehntelang Ausstellungsstück im Berliner Kriminalmuseum. Die Vorstellung, die Hand sei ein Wesenszeichen des Menschen, reicht weit in die Geschichte der Physiognomik zurück. Als *pars pro toto* sollte die Handbildung auf das Innere des Menschen verweisen, die Hand sei «Gleichnis oder Symbol der nämlichen Wesenheit [...], die auch alle übrigen Glieder des Leibes schaffend bewohnt und nach ihrem Bilde gestaltet» (Koelsch 1929, 10f.). Daß solche Vorstellungen und pseudo-wissenschaftlichen Mythen auch in der Nachkriegszeit populär waren, kann man dem Kommentar zur Fotografie der Gipshand in der *Münchner Illustrierten* (Abb. 8) entnehmen: «EINE PRATZE, AN DER BLUT KLEBT. [...] Ein Experte, der von dem Massenmörder nichts wußte, sagte dazu: ‹Diese Hand weist auf schwere Störungen im Kopf hin. Der Mann ist gewalttätig...›» (MI, Nr.46/1956, 26)

Die Bestie

Während man in der Boulevardzeitung in stereotyper Weise von der «Bestie in Menschengestalt» spricht, exemplifiziert das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* die Atavismustheorie des 19. Jahrhunderts: «Bruno präsentierte sich dem Kriminalkommissar als etwas zurückgebliebener Neandertaler. Das fliehende Gesicht mit vortretendem Unterkiefer, starken Backenknochen und der breit aufgesetzten Nase, die niedrige, weit nach hinten fliehende Stirn mit dem anschließenden Flachschädel, die überlangen, stets nach unten hängenden Arme an dem gedrungenen, leicht nach vorn gebeugten Rumpf erinnerten mit den kleinen, merkwürdig bald stumpfen, bald lebhaften tiefliegenden Augen an einen großen, starken Menschenaffen.»(*Der Spiegel* 1950, 24) Und auch der Bildent-

Abb. 8 Fotografie des Gipsabdruckes von Bruno Lüdkes rechter Hand. Anonym. Aus: *Münchner Illustrierte* Nr. 46 (1956)

wurf eines im Faschismus als abnorm/asozial kategorisierten Menschen wird unbefragt übernommen: Lüdke sei Hilfsschüler, geistig zurückgeblieben, schwachsinnig, rauchte, trank, ein gefräßiger Faulpelz, Dieb, herumstreunend, in den Reaktionen tierhaft, im Körperbau «gleich einem riesenhaften Gorilla», schreibt *Der Spiegel*.

Unter dem Mantel der NS-Kritik wird in den Medien der 50er Jahre NS-Ideologie weitertransportiert, die auf Konzepten positivistischen kriminalanthropologischen Denkens des 19. Jahrhunderts aufbaut. Sensationspresse und Film überliefern uns eine Fiktion der Fiktion, der nachträglich (sogar gerichtlich) dokumentarischer Wert zugesprochen wurde.

Die Gründe dafür, daß in den 50er Jahren die öffentliche Phantasie an solche Fiktionen gebunden wird, haben sicherlich etwas damit zu tun, wie sich die Überlebenden zu Krieg und Gewalt aber auch der Kultur des Nationalsozialismus positionierten. Mit dem *Fall Lüdke* schienen Probleme der deutschen Nachkriegsgesellschaft individualisiert und an den Rand der Gesellschaft (ver-)geschoben: Ein großer Teil der deutschen Soldaten war direkt oder indirekt im Krieg an Verwüstungen und Morden beteiligt, und die Bevölkerung war wissend, duldend oder apathisch gegenüber dem Terror des Nazi-Regimes gewesen. Da ist eine Verletzung auf die mit einer besonderen Form der Verdrängung reagiert wird: Ausdruck der *wound culture* ist die Konzentration des Bösen und Unvorstellbaren auf eine Person. Die mediale Aufbereitung der Serienmördergeschichte ist Teil der «Vergangenheitspolitik», die im Nachkriegsdeutschland einen bestimmten Umgang mit Kriegsverbrechern, heimkehrenden Soldaten und Mitläufern pflegte (Frei 1999). *Nachts, wenn der Teufel kam* – Spielfilm und Zeitungsbericht haben die Singularisie-

rung von Gewalt inszeniert und Verbrechen und Täterschaft (am *Fall Bruno Lüdke*) als besonders exzentrisch und individualistisch gezeichnet. Dieser Trophäen- und Fetischkult verbindet die beiden Dekaden miteinander, denn auch die Propagandisten der NS-Zeit wollten Bruno Lüdke zu einem bösen Abbild machen.

Der *Fall Lüdke* ist ein Mythos des 50er-Jahre-Journalismus – er funktioniert als Alibi (Barthes), und noch dazu wird das Publikum durch den Abdruck von Leserzuschriften einbezogen und selbst zum «Mythenbastler» (Stehr 1999, 4). Man glaubte, Wahrheit entstehe durch Redundanz von Aussagen. Daß dabei auch ein traditioneller täterfixierter und biologistischer wissenschaftlicher Diskurs popularisiert und fortgeschrieben wurde, ist im Grunde nicht verwunderlich. Denn erst in den 1960er Jahren wird bekanntlich durch die Kritische Kriminologie radikal mit vergangenen Konzepten gebrochen (Sack 1978). Ob moderne kriminologische Ansätze Auswirkungen auf sowohl die kriminalistische Praxis als auch auf populäre Vorstellungen von Serienkillern haben, ist erst noch zu untersuchen. Die beim FBI entwickelte Methode des *profiling* mit der computergestützten Klassifizierung von Serientätern ist auf den ersten Blick eine Fortsetzung stigmatisierenden Vorgehens. Die theoretischen Implikationen sind stark täterzentriert. Das Image des Serienmörders in den Medien scheint sich ebenso wenig verändert zu haben: «Die Bestie» – so wurde mit rotem Schriftzug das en-face-Foto von Luis Alfredo Garavito aus dem Polizeiarchiv Bogotá in der Boulevardpresse betitelt wurde (Hamburger Morgenpost, 1.11.1999): Die Mythologisierung des Serienmörders wird weitergetrieben.

Literaturangaben

Berthold, W. (1957): Nachts, wenn der Teufel kam, *Münchner Illustrierte*, Nr. 41–Nr. 52, 1956 und Nr. 1–Nr. 3.

Blaauw, J.A. (1994a): Bruno Lüdke: Seriemoordenaar: De werkelijkheid achter de bekentenissen van ‹de grootste seriemoordenaar› uit de Duitse criminele geschiedenis, Baarn.

Blaauw, J.A. (1994b): Kriminalistische Scharlatanerien: Bruno Lüdke – Deutschlands größter Massenmörder?, Kriminalistik 11, 1994b, 705–712.

Bruno Lüdke – Album der Morde, Der Polizeipräsident, Polizeihistorische Sammlung Berlin. (Ich danke Dr. Barbara Schönefeld für die freundliche Unterstützung meiner Recherche.)

Cremer-Schäfer, H./Stehr, J. (1990): Der Normen- & Werte-Verbund. Strafrecht, Medien und herrschende Moral, Kriminologisches Journal 22, 82–104.

Der Spiegel, 2. 3.1950, Das Spiel ist aus – Arthur Nebe: Glanz und Elend der deutschen Kriminalpolizei. Der Fall Bruno Lüdke, 22. Fortsetzung.

Farin, M./Schmid, H. (Hg.) (1996): Ed Gein – A Quiet Man, München.

Faulhaber, G. (1958): Nachts, wenn der Teufel kam. Eine Stellungsnahme zu der Filmbesprechung in Heft 12/1957, Deutsche Polizei, 72.

Freccero, C. (1997): Historical Violence, Censorship and the Serial Killer: The Case of American Psycho, diacritics 27, 44–58.

Frei, N. (1999): Vergangenheitspolitik: Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit, München.

Fuchs, Ch. (1998): Nachts, wenn der Teufel kam, Wacker, H. (Hg.), Enzyklopädie des Kriminalfilms,10. Erg.-Lfg., Meitingen, 1–9.

Herrmann, K. (1994): «non liquet? Massenmörder Bruno Lüdke?», Herrmann, K. u.a. (Hg.), Neuköllner Pitaval: Wahre Kriminalgeschichten aus Berlin, Berlin, 112–161.

Jacobsen, W. (1998): Kann ich mal das Salz haben?, Jacobsen/Prinzler (Hg.), Siodmak Bros. Berlin – Paris – London – Hollywood, Berlin, 9–48.

Koelsch, A. (1929): Hände und was sie sagen, Zürich.
Kosyra, H. (1956): Ein Mörder stellt sich nach 23 Jahren ..., Kriminalistik 1956, 87f.
Murakami, P./Murakami, J. (2000): Lexikon der Serienmörder: 450 Fallstudien einer pathologischen Tötungsart, München.
Poller (1925): «Moulageverfahren im Dienste der Polizei», Gundlach, W., Die Polizei der Gegenwart in Wort und Bild, Berlin u.a., 122–124.
Prümm, K. (1998): Universeller Erzähler. Realist des Unmittelbaren, Jakobsen, W./Prinzler, H. H. (Hg.), Siodmak Bros. Berlin – Paris – London – Hollywood, Berlin, 61–182.
QRT [i.e. LEINER, M.K.] (1999): Tekknologic Tekknoknowledge Tekgnosis. Ein Theoremix, hg. v. Lamberty, T./Wulf, F., Berlin.
Regener, S. (1993): Totenmasken, Ethnologia Europaea 23, 153–170.
Regener, S. (1939a): Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München
Regener, S. (1999b): Metaphysik des Bösen: Zur Anschaungspraxis von Kriminalmuseen: Kaupen-Haas, H./Saller, Ch. (Hg.), Wissenschaftlicher Rassismus: Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften, Frankfurt a.M. u.a., 304–304.
Riedl, M. (1932): Kriminalbiologie: Volk und Rasse 7, 145–149.
Sack, F. (1978): Probleme der Kriminalsoziologie: König, R. (Hg.), Handbuch der empirischen Sozialforschung, Bd. 12, Stuttgart, 192–492.
Seltzer, M. (1998): Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture, New York u.a.
Seidl, C. (1987): Der deutsche Film der fünfziger Jahre, München.
Stehr, J. (1999): Die alltägliche Erfindung von Kriminalgeschichten: Kriminologisches Journal 31, 2–20.
Wagner, P. (1996): Volksgemeinschaft ohne Verbrecher. Konzeptionen und Praxis der Kriminalpolizei in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, Hamburg.
Weingart, P./Kroll, J./Bayertz, K. (1988): Rasse, Blut und Gene: Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland, Frankfurt a.M.
Wildt, M. (1994): Am Beginn der ‹Konsumgesellschaft›: Mangelerfahrung, Lebenshaltung, Wohlstandshoffnung in Westdeutschland in den fünfziger Jahren, Hamburg.
Willke, J. (1956): Nachts, wenn der Teufel kam, Münchner Illustrierte, Nr. 41.