

# Kriminologisches Journal

Belegexemplar

Michael Fischer:  
Mensch-Tier-Vergleiche und die  
Skandalisierung von Gewalt

Susanne Regener:  
„Eine Bestie in Menschengestalt“  
Serienmörder zwischen Wissenschaft  
und populären Medien:  
Der Fall Bruno Lüdke

Kai Bammann:  
Deportationsstrafe und Ausweisung:  
Ein Beitrag zur Vergangenheit und  
Gegenwart der Landesverweisung aus dem  
Blickwinkel der „sozialen Ausschließung“

1/01

John Blad:  
Die Staatsanwaltschaft  
in der Nachbarschaft

---

# Kriminologisches Journal

---

Das Kriminologische Journal wird herausgegeben vom Wissenschaftlichen Beirat im Namen des Arbeitskreises Junger KriminologInnen.

**Wissenschaftlicher Beirat:** Gerlinda Smaus, Universität Saarbrücken (Beirats-Sprecherin); Martina Althoff, Rijksuniversiteit Groningen; Manfred Brusten, Universität GHS Wuppertal; Helga Cremer-Schäfer, Universität Frankfurt; Johannes Feest, Universität Bremen; Detlev Frehsee, Universität Bielefeld; Albrecht Funk, Berlin; Henner Hess, Universität Frankfurt; Sibylle Kappel, Dortmund; Hans-Jürgen Kerner, Universität Tübingen; Reinhard Kreissl, München; Franziska Lamott, München; Rüdiger Lautmann, Universität Bremen; Werner Lehne, Universität Hamburg; Gabi Löscher, Universität Hamburg; Lieselotte Pongratz, Universität Hamburg; Stephan Quensel, Universität Bremen; Fritz Sack, Universität Hamburg; Sebastian Scheerer, Universität Hamburg; Karl F. Schumann, Universität Bremen; Lydia Seus, Universität Bremen; Johannes Stehr, Universität Hamburg; Wolfgang Stangl, Wien; Heinz Steinert, Universität Frankfurt.

**Redaktion:** Carmen Gransee, Kleiner Schäferkamp 19, 20357 Hamburg, Tel. (0 40) 44 18 35 04, E-Mail: Carmen.Gransee@t-online.de (verantwortlich); Anina Mischau, Heinbuckel 22, 69257 Wiesenbach, Tel.: (0 62 23) 971906; Henning Schmidt-Semisch, Helmstedter Str. 8, 28215 Bremen, Tel.: (04 21) 35 13 51; Sebastian Scheerer, Rothestr. 70, 22765 Hamburg. Die Redaktion bittet die Leserinnen und Leser um ihre Mitwirkung durch interessante Mitteilungen, Veranstaltungshinweise, Aufsätze, Forschungsberichte, Diskussionsbeiträge, Rezensionen- und Übersetzungsangebote, aber auch Beschwerden über Inhalt oder Zustellungsprobleme an eine der vorstehenden Adressen. Vor Zusendung von Manuskripten in vierfacher Ausfertigung bitten wir Sie, das Merkblatt über die formale Gestaltung bei der Redaktion anzufordern.

Die Zeitschrift wird regelmäßig in nationalen und internationalen Informationsdiensten erfaßt, u. a. in PSYNDEX und dem Referatdienst Psychologischer Index der Zentralstelle für Psychologische Information und Dokumentation, Trier.

Die Zeitschrift und alle in ihr enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Speicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

**Verlag:** Das Kriminologische Journal erscheint vierteljährlich im Juventa Verlag GmbH, Ehretstraße 3, 69469 Weinheim, Tel. (0 62 01) 90 20-0. Verantwortlich für Anzeigen: Silke Schweim, Juventa Verlag, Ehretstraße 3, 69469 Weinheim, Telefon: (0 62 01) 90 20-14, Telefax (0 62 01) 90 20 13, E-Mail: juventa@juventa.de. Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 12 vom 1. Mai 1997, Jahresabonnement DM 83,- zuzüglich Versandkosten; Einzelheft DM 26,- (bei Bezug durch den Verlag zuzüglich Versandkosten). Zusätzlich zu den 4 Heften pro Jahrgang erscheint jährlich ein Beiheft. Das Beiheft wird den Abonnenten außerhalb des Abonnements zu einem ermäßigten Preis mit Rückgaberecht geliefert. Der Gesamtbezugspreis (Abonnementspreis inkl. Versandkosten Inland DM 8,-) ist preisgebunden.

Abbestellung muß spätestens 6 Wochen vor Ablauf des Jahresabonnements erfolgen. Bestellungen sind zu richten an den Verlag oder den Buchhandel.

Diesem Heft liegt ein Prospekt der Universität Bielefeld und des Juventa Verlags, Weinheim, bei.

Gesamtherstellung: Druckerei Humbach & Nemazal GmbH, 85276 Pfaffenhofen.

ISSN 0341-1966

---

# Kriminologisches Journal

33. Jahrgang / Heft 1 / 2001

---

## KOMMENTAR

- Michael Fischer: Mensch-Tier-Vergleiche und die Skandalisierung von Gewalt 2

## AUFSÄTZE

- Susanne Regener: Mediale Transformationen eines (vermeintlichen) Serienmörders: Der Fall Bruno Lüdke 7

- Kai Bammann: Deportationsstrafe und Ausweisung. Ein Beitrag zur Vergangenheit und Gegenwart der Landesverweisung aus dem Blickwinkel der „sozialen Ausschließung“ 28

## DISKUSSION

- John Blad: Die Staatsanwaltschaft in der Nachbarschaft 43

## TAGUNGSBERICHT

- Werner Lehne/Detlef Nogala: „Die Polizei als Organisation mit Gewaltlizenzen. Möglichkeiten und Grenzen der Kontrolle“ 54

## BESPRECHUNGEN

- Rafael Behr: Cop Culture – Der Alltag des Gewaltmonopols: Männlichkeit, Handlungsmuster und Kultur. (Feest) 62

- Ernst-Joachim Lampe, Strafphilosophie. Studien zur Strafgerechtigkeit. (Müller-Tuckfeld) 64

- H.-M. Weber: Die Abschaffung der lebenslangen Freiheitsstrafe. (Scheerer) 67

- Helga Cremer-Schäfer/Heinz Steinert: Straflust und Repression. (v. Swaaningen) 70

- Mafia global – Neuere englischsprachige Veröffentlichungen zum Thema organisierte Kriminalität. (v. Lampe) 73

- Richard F. Wetzell: Inventing the Criminal. A History of German Criminology 1880-1945. (Krasmann) 77

## INFORMATIONEN

- Tagungsankündigung: „Zwischen Anomie und Inszenierung – Interpretationen der Kriminalitätsentwicklung“ 80

## Mediale Transformationen eines (vermeintlichen) Serienmörders: Der Fall Bruno Lüdke

---

*Vorstellungen über Serienmörder werden nicht erst in der Gegenwart als Gegenstand medialer Verarbeitung spektakulär in Szene gesetzt. Anhand des Falles Bruno Lüdke, der in den Jahren des Nationalsozialismus propagandistisch ausgenutzt werden sollte, werden die filmischen und belletristischen Darstellungen der 1950er Jahre über diesen vermeintlichen Verbrecher untersucht. Unter einer diskursanalytischen Perspektive sollen die Zusammenhänge von wissenschaftlichen und populären Mythen in ihrer Historizität und Transformation aufgezeigt werden.*

*The article discusses the case of Bruno Lüdke, a supposed serial killer, who was chosen by German National Social Police as a prototype of the degenerate criminal. In the after-war-period the case aroused special interest and was subject of articles in newspapers, journals and of a feature film. From the cultural anthropology's point of view the article stresses the continuity of epistemologies and visual representations in popular culture as well as in science.*

### Serienmörder

Ein Mörder gilt als das personifizierte Böse, als Verstoß gegen die herrschende Moral. In Literatur, Printmedien und im Film wird das Böse ästhetisiert; es verliert nicht seinen Schrecken, aber wo es darstellbar wird, wird es auf eine Weise auch verfügbar (Schmidt-Biggemann 1993, S. 7-12). Serienkiller sind in den letzten Jahren durch die Medien zu besonderen ‚Helden‘ geworden. Serienkiller sind extrem, sie sind mehr als nur Mehrfachmörder. Nach der Definition des FBI sind sie von mörderischer Gefräßigkeit, die immer auf einer pathologischen Sexualität beruht oder von versteckten sexuellen Motiven geleitet ist<sup>1</sup>. Der geniale Hannibal Lecter und der irre James Gumb sind Figuren aus dem international erfolgreichen amerikanischen Film *Silence of the Lambs*<sup>2</sup> und stellen Idealfiguren der Serienkillertypologie (sogenannte systematisch bzw. chaotisch vorgehende Serienkiller) dar (Bourgoin 1995, S. 13-40).

---

1 Serienkiller ist die Eindeutschung von *Serial Killer*, ein Begriff der in den 1970er Jahren vom FBI für pathologische männliche Mörder erfunden wurde. An der Prägung des Begriffs war der FBI-Agent Robert Ressler maßgeblich beteiligt (siehe Ressler/Shachtman 1992). Für Ansätze, die den Begriff *Serial Killer* auch auf Mörderinnen erweitern siehe Pearson 1998.

2 Unter der Regie von Jonathan Demme, USA 1991 nach dem gleichlautenden Roman von Thomas Harris, New York 1988, deutsche Ausgabe: Das Schweigen der Lämmer, München 1990.

In den USA verwandeln sich Serienkiller durch Merchandising-Produkte zu Ikonen und Volkshelden (Springer 1996, S. 361-380). *True Crime* nennt man den Stoff, der Aufsehen, Gruseln, Spannung und den Blick in menschliche Abgründe verspricht; längst nicht mehr nur für ein amerikanisches Publikum, sondern auch für den deutschen Markt werden in dieser Sparte *wahre Verbrechen* aufbereitet<sup>3</sup>. Die Thematisierung von psychopathologischen Serienkillern ist in einem breiten Spektrum von kriminologischen und psychologischen Untersuchungen, feministischen und kulturwissenschaftlichen Studien zu finden und eben auch in literarischen, journalistischen und filmischen Bearbeitungen. Ein großer Teil dieses Materials „has taken the form of lurid, purely descriptive case histories, which often resemble nothing more than collections of evil kitsch“ (Seltzer 1998, S. 108). Die Ausstellung des Bösen (in Film, Literatur, Zeitung) gewinnt Einfluß auf das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit, das heißt Muster von Normalität/Anormalität werden vermittelt, die etwas über das soziale und kollektive Zugehörigkeitsgefühl berichten, über das Verhältnis des privaten Körpers zum öffentlichen Raum. „Wound culture“, so benennt Mark Seltzer (1998, S. 21; S. 253-292) die pathologische öffentliche Sphäre der amerikanischen Kultur, in der Gewalt und Tod zum Theater für die Lebenden wird. *Wound culture* – das ist auch die spektakuläre öffentliche Exposition des Privaten, des Intimen zum Beispiel in Fernseh-Talkshows. 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, S. 48).

Serienmörder wurden erst durch ihre Medialisierung sichtbar und besonders zum öffentlichen Objekt, seit der beginnende Sensationsjournalismus der Boulevardpresse die Morde für ein Massenpublikum aufbereitete. Mit *Jack the Ripper* startete in den 1880er Jahren in Europa die Serienmörder-Geschichte, *Jack the Ripper* war der erste moderne Medienheld<sup>4</sup>. Eingebettet in eine spannende

---

3 In den 1980er und 90er Jahren übersetzte man jene, in den USA beliebten *True Crime*-Bücher in Serie für den deutschsprachigen Markt (Verlag Bastei Lübbe). Im Heyne-Verlag entstand Anfang der 90er Jahre die Reihe „Wahre Geschichten“ mit dokumentarischen Erzählungen über Serienkiller aus den USA und Deutschland. In den letzten Jahren drängen nicht nur verstärkt amerikanische Fernsehserien (z.B. *Millennium*, *Profiler*) und Spielfilme über Serienkiller in das deutsche Fernsehen, auch hierzulande entstehen Produktionen für Kino und TV. Siehe z.B. den Kinofilm: „Der Totmacher“, D 1995, Regie: Romuald Karmakar. Fürs Fernsehen z.B. der Pilotfilm „Du stirbst, wie ich es will!“ (D 1997) unter der Regie von Thomas Jauch (März 1998). Siehe auch im ZDF „Ein Mann für alle Fälle“, Pilotfilm vom 3.10.98 über einen Psychopathen; „Die Hure Babylon“, Regie: Erwin Keusch, D 1998; „Der Serienkiller“, D 1997, Regie: Kaspar Heidelberg, Sat.1, 6.10.98.

4 Die Sensationspresse baute auf Formen und Themen der volkstümlichen Kultur auf, z.B. die melodramatische Moritat. Siehe Walkowitz 1997, S. 107-135; Walkowitz 1992. Immer wieder sind im Sensationsjournalismus Serienmörder zur Berühmtheit gelangt, wie in Deutschland Fritz Haarmann (1920er Jahre), Jürgen Bartsch (1960er Jahre), Fritz Honka (1970er Jahre) oder in jüngster Vergangenheit Thomas Holst, der sogenannte Heidemörder.

und voyeuristische Story waren Beobachtungen über Prostituierte und die Lebensweise sozialer Unterschichten, moralische Lektionen und stereotype Zuschreibungen, die sowohl über Klassen- und Geschlechterfragen als auch über kulturelle Vorstellungen vom Verbrecher der viktorianischen Gesellschaft Auskunft gaben.

In den 1950er Jahren gab es in den USA den spektakulären Fall des Ed Gein, der in Wisconsin mindestens zwei Frauen umgebracht und kannibalistisch zuge richtet hatte.

Ed Gein wird Vorbild für die Porträts von Norman Bates in *Psycho* (Regie: Hitchcock, USA 1960), Leatherface in *The Texas Chain Saw Massacre* (Regie: Hooper, USA 1986) und James Gumb in *Silence of the Lambs* (Regie: Demme, USA 1991). Ende 1957 werden in den Magazinen *LIFE*, *Newsweek* und *Time* die ersten Berichte über diesen Killer veröffentlicht, und bis in die Gegenwart wurde der Fall Ed Gein in zahlreichen literarischen und filmischen Produkten wieder und wieder erwähnt, behandelt, analysiert (Farin/Schmid 1996, S. 381-389). „Wann immer und wie auch immer auf Ed Gein Bezug genommen wird, immer konkurriert die Legende mit den ‚Fakten‘“ (Rodenkirchen 1996, S. 49). Jede neue Bearbeitung und Erzählung konstruiert auch eine neue Realität.

Obwohl heute nicht mehr im öffentlichen Gedächtnis, 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 interessant, weil er, ungeachtet des Endes vom Nationalsozialismus, Kontinuitäten stereotyper Verbrecherbilder aufweist. Insbesondere werden Fragen nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Sensationsjournalismus angesprochen, die die Verwobenheit von institutioneller Prägung des Verbrecherbildes und populärer Rezeption verdeutlichen sollen<sup>5</sup>.

## 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, S. 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

---

5 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.

*Münchener Illustrierte*<sup>6</sup> 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, S. 296; Jacobsen 1998, S. 41 f).

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<sup>7</sup>. Ich hingegen will zeigen, welche Bilder vom sogenannten 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 Franz

---

6 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.

7 Allerdings erwähnenswert ist die Hartnäckigkeit mit der sich die spektakuläre Legende hält: In dem kürzlich erschienenen Lexikon der Serienmörder (Murakami 2000, S. 118-120) wird zwar die Glaubwürdigkeit des Lüdke-Falles aufgrund der neuen Erkenntnisse in Frage gestellt, aber trotzdem noch einmal vorgestellt und lexikalisch eingereiht. QRT (1999, S. 99) spricht irrtümlich von Lüdke als dem „erfolgreichste[n] Serienkiller Deutschlands“.

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<sup>8</sup>. Bereits 1943 hatte die Hamburger Kriminalpolizei eine Reihe von Geständnissen aus dem Norddeutschen Raum 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 dürfen. 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 Lüdke im April 1944 im Polizeigefängnis in Wien gestorben (Blaauw 1994a, S. 273-279).

Der *Fall Bruno Lüdke* ist gekennzeichnet (a) von dem kriminalistischen wie kriminalanthropologischen Versuch, Lüdke 1943/44 als Mörder 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 Hinsicht zur Kategorie der „Minderwertigen“ (Weingart u.a. 1988, S. 154 f). 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 Öffent-

---

8 Blaauw (1994a, S. 9-22 und 1994b) kann nachweisen, daß in bezug auf Verhörstrategie (Lüdke sagte angeblich nur dann die Wahrheit, wenn er mit Kriminalkommissar Franz allein war), Zeugenbefragungen, Protokollanfertigung, Rekonstruktionen von Tatgeschehen etc. nicht nur unseriös, sondern auch manipulativ und suggestiv vorgegangen wurde. Zur Kritik aus den 50er Jahren siehe auch Kosyra 1956.

lichkeit 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*<sup>9</sup>, beruht auf der gleichnamigen Artikelserie der *Münchener Illustrierten* und inszeniert den vermeintlichen Mörder als Bestie, die überführt wird. Aus heutiger Sicht ist der Film in seiner Aussage seltsam ambivalent. Sein artistischer Stil ist ganz dem *film noir* verpflichtet; seine Figuren sind überzeichnet: Mario Adorf in der Rolle des Mörders Lüdke, Werner Peters als Nazi-Charge, Hannes Messemer als SS-Mann. „Die Normalen [Claus Holm als Kriminalkommissar, Annemarie Düringer als Kriminalassistentin] wirken bizarrer (...) als die Truppe der Monster (...) auf scheckliche Weise (ist) *Nachts, wenn der Teufel kam* (...) all den Satiren auf die Nachkriegszeit enger verwandt als jedem moralischen Kammerspiel (...)“ (Göttler 1993, S. 184). Die ästhetische Unentschiedenheit ändert nichts an der plakativen Zeichnung von guten oder bösen Menschen. Der Film will ein Exempel nationalsozialistischer Vertuschungsstrategie geben und inszeniert kurzgefaßt folgende Geschichte: Bruno Lüdke ermordet eine Kellnerin; der Zuschauer ist von Anfang an eingeweiht. Verdächtig wird jedoch der SS-Mann Keun, der mit dem Opfer ein außereheliches Verhältnis hatte. Das Reichssicherheitshauptamt schaltet sich ein, denn mit dieser Verhaftung wird dem Ansehen der SS geschadet. Der verwundet von der Front zurückgekehrte Kriminalkommissar Kersten ist aber ohnehin schon auf der Spur eines Serienmörders, wodurch Keun entlastet werden könnte. Der Fall Bruno Lüdke, so sieht es das Reichssicherheitshauptamt, soll zum Modellfall für die ideologische Legitimation der Ausmerzung sogenannter krankhafter Elemente gemacht werden. Die Untersuchung wird zur „Geheimen Reichssache“. Kommissar Kersten erwirbt sich auf wunderbare Weise Bruno Lüdkes Vertrauen, macht ihn geständig, reist mit einer Sonderkommission von Tatort zu Tatort und weist ihm 53 (von insgesamt 80 vermuteten) Morde nach. Dann – zum Zeitpunkt des bereits fortgeschrittenen Krieges – tritt eine Wendung ein: Der Fall Lüdke wird zum innenpolitischen Problem, denn der Öffentlichkeit könne man nur schwer oder gar nicht erklären, weshalb Lüdke vor und während der nationalsozialistischen Herrschaft unbeachtet morden konnte. Auf Befehl des Führers muß die Aktion vertuscht werden, da, wie es im Film heißt, zum gegenwärtigen Zeitpunkt die Bekanntgabe eines Massenmörders ungeschickt ist. Daraufhin wird Keun ermordet, Kersten an die Front geschickt und Lüdke in Wien getötet. 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 kongeni-

---

9 *Nachts, wenn der Teufel kam*, Regie: Robert Siodmak, BRD 1957. Im Vorspann des Films heißt es: „Nach dem Tatsachenbericht von Will Berthold“. Ausführliche Filmbeschreibung siehe Schmidt 1998.

aler Weise den geisteskranken, dumpfen Hilfsarbeiter und Frauenmörder<sup>10</sup>. 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, S. 16) vertuscht hätte. Die Gewalttätigkeit des Regimes, die kriegerischen Handlungen und die Menschentötungen, werden individualisiert: Bruno Lüdke 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, S. 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 Lüdkes 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 Lüdke als Instinkt Mensch und Serienmörder primitiver Art in Presse und Film und gibt damit auch einer Geschlichtsklitterung statt (Blaauw 1994a, 290-296)<sup>11</sup>.

## 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 anähernd 400 Akten (Blaauw 1994a, S. 12; Herrmann 1994, S. 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

---

10 Oder wie zeitgenössische Presseberichte hervorhoben: „einen Darsteller von beklemmender Echtheit“ (Jacobsen 1998, S. 41).

11 In der DDR protestierte Günter Prodöhl in *Zeit im Bild* 1958 gegen Artikelserie und Film *Nachts, wenn der Teufel kam* und diagnostizierte eine „wohlausgeklügelte faschistische Propaganda“ (siehe Herrmann 1994, S. 136).

Tatorten. Diese umfangreiche bebilderte Dokumentation sollte dazu dienen – so meine These –, das Bild von der „Bestie“ systematisch aufzubauen, jene Figur, die erst in der 1950er Jahren ein Publikum fand. Als museales Objekt ist es von Dauer, ist Zeugnis und Trophäe.

Abb. 1 Anonym. „Bruno Lüdke – Album der Morde“, 1944 (Polzeihistorische Sammlung Berlin)



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 Vergleichs- 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, S. 253-263). Nach dem Krieg wurde in den Artikeln zu Lüdke in *Der Spiegel* und der *Münchener 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 Lüdke“ (MI, Nr. 41, S. 16). Die plakative Bildunterschrift sollte sagen: Ein Geheimnis ist aufzudecken, wir beleuchten, wir enthüllen, wir demaskieren dieses Gesicht. Der Chefredakteur der



*Münchener Illustrierten* schrieb im Vorspann zur Artikelserie: „Die Machthaber des Dritten Reiches unterdrückten die Wahrheit. Ein Massenmörder wie Lüdke 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, S. 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 rassistische 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, S.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 Kriminalanthropologen Cesare Lombroso 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<sup>12</sup>. 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 infantilisieren 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, S. 17) bezeichnet. Diagnosen werden hier übernommen, die im Nationalsozialismus die Konnotationen medizinischer Unheilbarkeit und Minderwertigkeit hatten (Weingart u.a. 1988, S. 465). Ganz im Sinne einer historischen Ausgrenzungspolitik des sogenannten gesellschaftlich Anormalen argumentierte die *Münchener Illustrierte* in der Nachkriegszeit, wenn empört beschrieben wurde, daß der „rabiante, ungehobelte Bursche (...) Narrenfreiheit genoß“ (MI, Nr. 45, S. 17).

Im *Spiegel*-Artikel wurde aus dem „primitiven Burschen“ ein gefährlicher „Tierschensch“, 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, S. 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, S. 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<sup>13</sup>. Dieser Weg der Erkenntnisbildung scheint in der Medialisierung der Nachkriegszeit noch sehr lebendig gewesen zu sein. In der *Münchener Illustrierten* wird

---

12 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 1999, S. 145-160. Nacktaufnahmen von Kriminellen wurden in den sogenannten Kriminalbiologischen Sammelstellen archiviert.

13 Wichtigstes Paradigma war die Konstitutionstypologie von Ernst Kretschmer (siehe Regener 1999, S. 305 f). In Siodmaks Film wird Lüdke den Ärzten auf einer Bühne vorgeführt; eine Szene, die das ganze Ausmaß seiner geistigen Beschränktheit zeigen soll.

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 Cesare Lombroso aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und ist sprachlich vielfach modifiziert worden: Gewohnheitsverbrecher, Zustandsverbrecher, Berufsverbrecher. Grundgedanke für die Kennzeichnung war, daß Erbanlage und Disposition zur Kriminalität aufeinanderbezogen seien. Aber nicht nur Anlage, sondern 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 geänderten 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, S. 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 *Münchener 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, trampete in diesen zwanzig Jahren kreuz und quer durch Deutschland und suchte sich seine Opfer – meist Frauen“ (MI, Nr. 44, S. 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, S. 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, S. 344-374). Die Annahme eines Wandertriebes bei Lüdke 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, 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 im Wiederaufbau sich befindenden deutschen Gesellschaft<sup>14</sup>. 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, S. 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 Schnapsschüssen ähneln, und Tatortaufnahmen mit Modell, die die Täterschaft Lüdkes beweisen sollten. Die *Münchener Illustrierte* übernimmt ohne jede Bezugnahme Bildmaterial aus den Unterlagen und versteht 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, S. 312-317). Die Sonderkommission scheint die Inszenierung beherrscht zu haben, denn durch die Dokumentation der Reisen Lüdkes mit der Mordkommission und die Rekonstruktionen der Tather-

---

14 In dieser Zeit war der deutsche Heimatfilm sehr populär; ein Genre, das das Sich-Niederlassen und Familiengründung emotionalisierte (siehe Seidl 1987).

gänge 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

Abb. 3 Anonym. „Bruno Lüdke – Album der Morde“ (Polizeihistorische Sammlung Berlin)



L ü d k e auf der Reichsautobahn.



L ü d k e zeigt von der Reichsautobahn aus den Weg  
zum Tatort und Fundort.



zeigt von der Reichsautobahn aus den Weg zum Tatort und Fundort“ 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, das *modus operandi* an Modellen zu 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“<sup>15</sup>. Abb. 4

15 MI, Nr. 47/1956, S. 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.

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, S. 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, kaltschneuzig, gewalttätig usw. Ein Vorfall, der auch in Siodmaks Film besonders dramatisch umgesetzt wird, soll 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, S. 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 *Münchener Illustrierte* halbseitig reproduzierte, zeigen Lüdke nur mit einer Badehose bekleidet. Die Entblößung (Abb. 5) und der kahlgeschorene Kopf sollten als Zeichen der Verrohung und Unzivilisiertheit 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, S. 21).

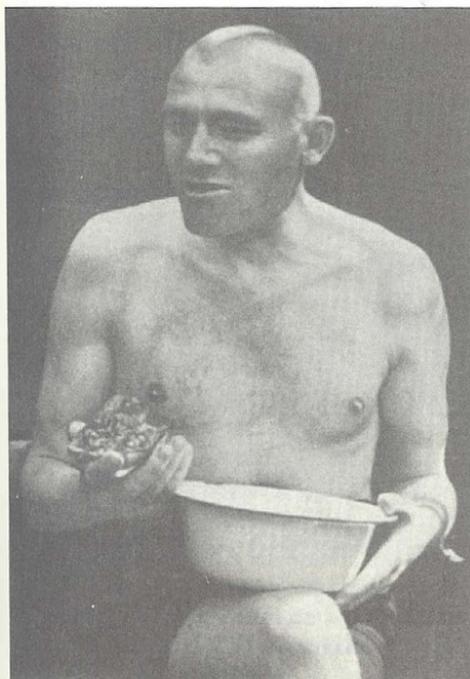


Abb. 5 Anonym. Aus: *Münchener Illustrierte* Nr. 44 (1956)

Maßlos zu essen war sowohl in der Kriegs- wie Nachkriegszeit ein Tabu (Wildt 1994, S. 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 Vorsorge 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, S. 27). Lüdke hatte – so die *Münchener 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<sup>16</sup>.

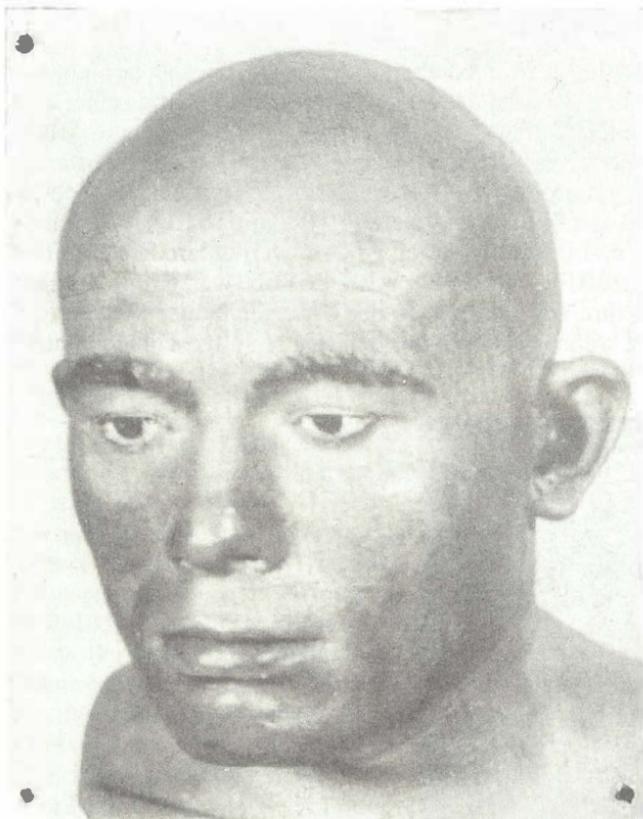


Abb. 6 Anonym.  
Fotografie der  
Büste Bruno  
Lüdkes (Polizei-  
historische  
Sammlung Berlin)

16 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.

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 entstanden und wird dort noch heute im Institut für Gerichtsmedizin aufbewahrt. Die Lebedbüste 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 hätte 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 Lebedbüste 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, S.122-124). Solche Objekte sollten im Kriminalmuseum auf wundersame Weise für sich sprechen; sie waren bedeutungsvolle Zeichen oder Abdrücke des Bösen (Regener 1999b).

Die *Münchener Illustrierte* zeigt 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<sup>17</sup>. Die Büste selbst ist mit ein-

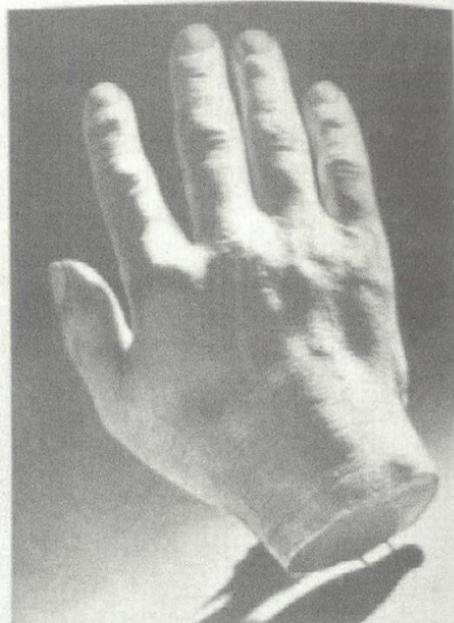
Abb. 7 Anonym. Aus: Münchener Illustrierte Nr. 43 (1956)



17 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.

gesetzten Glasaugen modellierten Ohren und Augenbrauen so bearbeitet, als sollte dem Abguß nachträglich Lebensechtheit verliehen werden.

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, S. 10 f). Daß solche Vorstellungen und pseudowissenschaftlichen Mythen auch in der Nachkriegszeit populär waren, kann man dem Kommentar zur Fotografie der Gipshand in der *Münchener 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, S. 26).



EINE PRATZE, AN DER BLUT KLEBT. Von Prof. Sawer-  
bruch erhielt der Bremer Zahnarzt W. H. den in der  
Berliner *Charlie* angefertigten Gipsabdruck einer Hand  
Lüdkes, Ein Experte, der von dem Massenmörder nicht  
wußte, sagte dazu: „Diese Hand weist auf schwere  
Störungen im Kopf hin. Der Mann ist gewalttätig...“

Abb. 8 Gipsabdruck von  
Bruno Lüdkes rechter Hand.  
Anonym: Aus: *Münchener  
Illustrierte* Nr. 46 (1956)

## 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 fließende Stirn mit dem anschließenden Flachschildel, die überlangen, stets nach unten hängenden Arme an dem gedrunghenen, leicht nach vorn gebeugten Rumpf erinnerten mit den kleinen, merkwürdig bald stumpfen, bald lebhaften tiefliegenden Augen an einen großen, starken Menschenaffen“ (Der Spiegel 1950, S.24). Und auch der Bildentwurf 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 (veroder) geschoben: Ein großer Teil der deutschen Soldaten war direkt oder indirekt im Krieg an Verwüstungen und Morden beteiligt, und die Bevölkerung war wissend, dulndend 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 Singularisierung 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 1982, S. 104) und noch dazu wird das Publikum durch den Abdruck von Leserzuschriften einbezogen und selbst zum „Mythenbastler“ (Stehr 1999, S. 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 ist jüngst mit rotem Schriftzug das En-face-Foto von Luis Alfredo Garavito aus dem Polizeiarchiv Bogotá in der Boulevardpresse betitelt worden (Hamburger Morgenpost, 1.11.1999, Titel).

## Literatur

- BERTHOLD, W., Nachts, wenn der Teufel kam, in: Münchner Illustrierte, Nr. 41 – Nr. 52, 1956 und Nr.1 – Nr. 3, 1957.
- BLAAUW, J. A., Bruno Lüdke: Seriemoordenaar: De werkelijkheid achter de bekentnissen van 'de grootste seriemoordenaar' uit de Duitse criminele geschiedenis, Baarn 1994a.
- BLAAUW, J. A., Kriminalistische Scharlatanerien: Bruno Lüdke – Deutschlands größter Massenmörder?, in: Kriminalistik 11, 1994b, S. 705-712.
- BOURGOIN, ST., Serienmörder: Pathologie und Soziologie einer Tötungsart, Reinbek b. Hamburg 1995.
- 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., Der Normen- & Werte-Verbund. Strafrecht, Medien und herrschende Moral, in: Kriminologisches Journal 22, 1990, S. 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.), Ed Gein – A Quiet Man, München 1996.
- FAULHABER, G., Nachts, wenn der Teufel kam. Eine Stellungnahme zu der Filmbesprechung in Heft 12/1957, in: Deutsche Polizei, 1958, S. 72.
- FRECCERO, C., Historical Violence, Censorship and the Serial Killer: The Case of *American Psycho*, in: diacritics 27, 1997, S. 44-58.
- FREI, N., Vergangenheitspolitik: Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit, München 1999.
- GÖTTLER, F., „Westdeutscher Nachkriegsfilm“, in: JACOBSEN, W. u.a. (Hg.), Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/Weimar 1993, S. 171-210.
- GOULD, ST. J., Der falsch vermessene Mensch, Frankfurt a.M. 1988.
- HERRMANN, K., „non liquet? Massenmörder Bruno Lüdke?“ in: HERRMANN, K. u.a. (Hg.), Neuköllner Pitaval: Wahre Kriminalgeschichten aus Berlin, Berlin 1994, S. 112-161.
- JACOBSEN, W., Kann ich mal das Salz haben?, in: JACOBSEN, W./PRINZLER, H. H. (Hg.), Siodmak Bros. Berlin – Paris – London – Hollywood, Berlin 1998, S. 9-48.
- KOELSCH, A., Hände und was sie sagen, Zürich 1929.
- KOSYRA, H., Ein Mörder stellt sich nach 23 Jahren, in: Kriminalistik 1956, S. 87 f.
- MURAKAMI, P. und J., Lexikon der Serienmörder: 450 Fallstudien einer pathologischen Tötungsart, München 2000.
- PEARSON, P., When she was bad: How Women get away with Murder, London 1998.
- POLLER, „Moulageverfahren im Dienste der Polizei“, in: GUNDLACH, W., Die Polizei der Gegenwart in Wort und Bild, Berlin/Hamburg 1925, S. 122-124.
- PRÜMM, K., Universeller Erzähler. Realist des Unmittelbaren, in: JACOBSEN, W./PRINZLER, H. H. (Hg.), Siodmak Bros. Berlin – Paris – London – Hollywood, Berlin 1998, S. 61-182.
- ✓ QRT [i.e. LEINER, M.K.], Teknologic Tekknoknowledge Tekgnosis. Ein Theoremix, hg. v. LAMBERTY, T./WULF, F., Berlin 1999.
- REGENER, S., Totenmasken, in: Ethnologia Europaea 23, 1993, S. 153-170.

- REGENER, S., Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München 1999a.
- REGENER, S., Metaphysik des Bösen: Zur Anschauungspraxis von Kriminalmuseen, in: KAUPEN-HAAS, H./SALLER, Ch. (Hg.), Wissenschaftlicher Rassismus: Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften, Frankfurt a.M./New York 1999b, S. 304-324.
- RESSLER, R./SHACHTMAN, T., Ich jagte Hannibal Lecter: Die Geschichte des Agenten, der 20 Jahre lang Serienmörder zur Strecke brachte, 5. Aufl., München 1992.
- RIEDL, M., Kriminalbiologie, in: Volk und Rasse 7, 1932, S. 145-149.
- RODENKIRCHEN, F., Die Leere und die Fülle, in: FARIN, M./SCHMID, H. (Hg.), Ed Gein – A Quiet Man, München 1996, S. 49-68.
- ROTHMALER, CH., Von ‚haltlosen Psychopathinnen‘ und ‚konstitutionellen Sittlichkeitsverbrechern‘: Die Kriminalbiologische Untersuchungs- und Sammelstelle der Hamburger Gefangenenanstalten 1926 bis 1945, in: KAUPEN-HAAS, H./SALLER, Ch. (Hg.), Wissenschaftlicher Rassismus: Analysen einer Kontinuität in den Human- und Naturwissenschaften, Frankfurt a.M./New York 1999, S. 257-303.
- SACK, F., Probleme der Kriminalsoziologie, in: KÖNIG, R. (Hg.), Handbuch der empirischen Sozialforschung, Bd. 12, Stuttgart 1978, S. 192-492.
- SCHMIDT, CH., Nachts, wenn der Teufel kam, in: WACKER, H. (Hg.), Enzyklopädie des Kriminalfilms, 10. Erg.-Lfg., Meitingen 1998, S. 1-9.
- SCHMIDT-BIGGEMANN, W., Vorwort. Über die unfassliche Evidenz des Bösen, in: Colpe, C./SCHMIDT-BIGGEMANN, W. (Hg.), Das Böse: Eine historische Phänomenologie des Unerklärlichen, Frankfurt a.M. 1993, S. 7-12.
- SELTZER, M., Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture, New York/London 1998.
- SEIDL, C., Der deutsche Film der fünfziger Jahre, München 1987.
- SPRINGER, B. und K., Kannibale und Liebe, in: FARIN, M./SCHMID, H. (Hg.), Ed Gein – A Quiet Man, München 1996, S. 361-380.
- STEHR, J., Die alltägliche Erfindung von Kriminalitätsgeschichten, in: Kriminologisches Journal 31, 1999, S. 2-20.
- VIERNSTEIN, TH., Die kriminalbiologische Untersuchung der Strafgefangenen in Bayern, in: Mitteilungen der Kriminalbiologischen Gesellschaft, Bd. 3, Graz 1931, S. 30-38.
- WAGNER, P., Volksgemeinschaft ohne Verbrecher. Konzeptionen und Praxis der Kriminalpolizei in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus, Hamburg 1996.
- WALKOWITZ, J. R., Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt, in: CORBIN, A. (Hg.), Die sexuelle Gewalt in der Geschichte, Frankfurt a.M. 1997, S. 107-135.
- WALKOWITZ, J. R., City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London, London 1992.
- WEINGART, P./KROLL, J./BAYERTZ, K., Rasse, Blut und Gene: Geschichte der Eugenik und Rassenhygiene in Deutschland, Frankfurt a.M. 1988.
- WILDT, M., Am Beginn der 'Konsumgesellschaft': Mangelserfahrung, Lebenshaltung, Wohlstandshoffnung in Westdeutschland in den fünfziger Jahren, Hamburg 1994.
- WILLKE, J., Nachts, wenn der Teufel kam, Münchner Illustrierte, Nr. 41, 1956.

(Juni 2000)

Rappstr. 18  
20146 Hamburg