



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Fakt und Fiktion – Darstellung von Gewalt in
Verfilmungen des Kriminalfalls Jack the Ripper“

Verfasserin

Barbara Reiter, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Annette Storr

Danksagung

Danke Zeit.

Danke Freunde, besonders A – Z.

Danke Eltern, ohne euch gäbe es diese Arbeit nicht.

Danke Studienkolleginnen, besonders Bianca, Julia, Veronika, Franzi.

Danke Fr. Annette Storr, für die aufmunternden und motivierenden Worte.

Danke all den Menschen, für ihr Ohr, ihre Hand, ihre Gedanken und ihre Zeit.

Einleitung	1
1. Der Fall – Jack the Ripper	3
1.1. Historischer Kontext	3
1.2. Der Umgang mit historischen Quellen	4
1.3. Kriminalakt	5
1.3.1. Opfer	5
1.3.2. Täter	7
1.3.3. Briefe	12
1.3.3.1. „Dear Boss“ Brief	13
1.3.3.2. „Saucy Jacky“ Postkarte	14
1.3.3.3. „From Hell“ Brief	15
1.3.4. Ermittler	15
1.4. Mediengeschichtlich	16
1.5. Künstlerische Adaptionen des Falles	17
2. Gewaltdarstellung	20
2.1. Gewalt und Angst	20
2.2. Gewalt im Film	21
2.3. Der Serienmörderfilm	23
3. Filmanalyse	26
3.1. Methode	26
3.2. <i>Jack the Ripper</i> (CH/BRD, 1976)	32
3.2.1. Handlungsanalyse	33
3.2.2. Figurenanalyse	37
3.2.2.1. Opfer	37
3.2.2.2. Täter	38
3.2.3. Analyse der Gewaltdarstellung in <i>Jack the Ripper</i> (CH/BRD, 1976)	40
3.3. <i>From Hell</i> (USA, 2001)	47

3.3.1. Handlungsanalyse	47
3.3.2. Figurenanalyse	57
3.3.2.1. Opfer	57
3.3.2.2. Kommissar	58
3.3.2.3. Täter	58
3.3.3. Analyse der Gewaltdarstellung in <i>From Hell</i> (USA, 2001)	59
4. Zusammenfassung der Analyseergebnisse	65
Literaturverzeichnis	67
Internetquellen	70
Abbildungsverzeichnis	71
Filmografie	72
Abstract	73
Curriculum Vitae	74

Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit untersucht den Kriminalfall, der landläufig unter Jack the Ripper bekannt ist, in seiner medialen Umsetzung im Film, anhand von *Jack the Ripper* (CH/BRD, 1976) und *From Hell* (USA, 2001) analysiert die Arbeit im Detail, wie Gewalt gegen Frauen in diesen Filmen dargestellt wird. Die Forschungsfrage der Diplomarbeit lautet: Inwieweit unterscheidet sich die Darstellung von Gewalt in den zu untersuchenden Filmen? Weitere Aspekte lauten: Wie ändert sich die Darstellung der Jack the Ripper-Morde? Wie wird Gewalt in den Verfilmungen dargestellt? Wie viele Fakten stecken in der Fiktion?

Schon seit jeher besteht ein generelles gesellschaftliches Interesse an Kriminalfällen, speziell am Phänomen des Serienmordes. Die Hauptvorlesung im Wintersemester 2010 *Vorlesung zu Filmgeschichte – Serienmord als ästhetisches und kulturhistorisches Phänomen* von Dr. Michaela Wunsch, M.A. beschäftigte sich mit diesem zeitgeschichtlichen Themenkomplex und hat mein persönliches Interesse geweckt. Der Fall Jack the Ripper aus dem Jahre 1888 gilt als einer der größten ungelösten Kriminalfälle der neueren Zeit. Er wurde mehrfach intermedial übersetzt, zum Beispiel in Filmen, Fernsehserien, Hörspielen, Musicals und Opern, und war in Vergangenheit und Gegenwart stets ein Garant für kommerzielle Erfolge, mitunter deshalb, weil der Fall den Bogen zwischen Psychologie, Fiktion und historischem Hintergrund auf eine einzigartige Weise spannt.

Um den zeitlichen Kontext nicht außer Acht zu lassen, wurden die zwei zu untersuchenden Filme aus unterschiedlichen Zeiten gewählt. *Jack the Ripper* (CH/BRD, 1976) ist eine der ältesten Verfilmungen des Kriminalfalls und *From Hell* (USA, 2001) ist einer der neuesten Spielfilme, die das Thema Jack the Ripper behandeln. Diese beiden Verfilmungen zeigen die drastische Veränderung in der Darstellung von Fakten sowie die Anpassung geschichtlicher Ereignisse an das Zielpublikum der sich wandelnden Gesellschaft. Ein weiteres Phänomen ist der Cashcow¹ Effekt. Der Inhalt rückt in den Hintergrund und der Star ist im Mittelpunkt des Geschehens: Johnny Depp, der Protagonist von *From Hell* (USA, 2001) oder auch Klaus Kinski in *Jack the Ripper* (CH/BRD, 1976).

¹ Unter dem Begriff Cashcow wird ein „dauerhaft ertragreiches, gewinnträchtiges Produkt, Unternehmen, Teilunternehmen“ verstanden. Dieter Herberg/Michael Kinne/Doris Steffens (Hg.), *Neuer Wortschatz. Neologismen der 90er Jahre im Deutschen*, in: *Schriften des Instituts*, Berlin: Walter de Gruyter 2004, S. 54.

Diese Arbeit ist wie folgt strukturiert: Zunächst wird auf den geschichtlichen Hintergrund des Kriminalfalls eingegangen. Diskutiert werden die kriminologischen Entwicklungen zu dieser Zeit. Die Auswertung von Fingerabdrücken oder die Erforschung der DNA waren noch nicht bekannt. Demzufolge mussten andere Mittel herangezogen werden, auf die ich im ersten Kapitel eingehen werde. Um das Phänomen Jack the Ripper und seine Einbettung in eine bestimmte historische Epoche besser zu verstehen, wird auf die historische Quellenlage, den breiteren gesellschaftlichen Kontext, sowie auf die politischen Auswirkungen der Suche nach Jack the Ripper eingegangen.

Die Identität des Rippers ist bis heute ungeklärt. Die meisten Beweismittel tauchten erst in den letzten 30 Jahren dank ‚Ripperologen‘, also Ripperforscher auf. Auch heute noch kursieren etliche Theorien, wer der Mörder hätte sein können. So wird in einem weiteren Kapitel auf ausgesuchte Verschwörungstheorien und mögliche Täter eingegangen.

Weltweit beschäftigten sich Medien mit der Frage des unauffindbaren Mörders. Welche Faszination dieser ungewöhnliche Fall ausgeübt hat und offensichtlich bis heute ausübt, zeigt sich nicht zuletzt in den künstlerischen Adaptionen auf der Bühne, wie auch in Film und Fernsehen. Besonders seit dem Aufkommen des Mediums Film Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Fall nicht nur im Roman, sondern auch im Film neu verarbeitet.

Der theoretische Teil beinhaltet eine Definition der Begriffe Gewalt, Angst und Serienmörderfilm, welche bei der folgenden Filmanalyse mit einbezogen werden. Bei der Analyse der für diese Arbeit ausgewählten Filme werden neben den konkreten filmanalytischen Fragestellungen nach Gewaltdarstellung, dramaturgischem Ablauf, Zeichnung der Charaktere auch andere Fragen beantwortet. So wird anhand einer Handlungsanalyse klar das Geschehen aufgezeigt und in der Figurenanalyse die Opfer und Täter beschrieben um schließlich auf den Wahrheitsgehalt des Jack the Ripper-Falls eingehen zu können. Mit Hilfe der Filmanalyse auf der Basis der vorangegangenen theoretischen Diskussion soll gezeigt werden, inwieweit sich die Darstellung der Jack the Ripper-Morde in den zwei untersuchten Filmen verändert. Zunächst soll im folgenden Kapitel den Lesern² jedoch der Fall Jack the Ripper nahegebracht und in seinem historischen Kontext eingebettet werden.

² Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

1. Der Fall – Jack the Ripper

Jack the Ripper wird der Täter genannt, welcher im Jahr 1888 in London Frauen ermordete. Diese Frauen gingen der Prostitution nach und die Identität des Mörders wurde nie geklärt. Die genaue Opferanzahl wird meist nur vermutet, und es gibt unterschiedliche Theorien in Bezug auf den Täter als auch verschiedene Ansichten, wer zu den Opfern gehörte.

Dieser „Herbst des Schreckens“³, wie in der damaligen Presse und bis heute die Periode der Morde genannt wird, wird noch nach 126 Jahren immer wieder aufs Neue aufgerollt. Informationen über den Fall findet man in den Akten der damaligen Polizei und in Artikeln der Presse. Auf der einen Seite verschwanden einige Originaldokumente im Laufe der Zeit, auf der anderen Seite wiederum tauchten, besonders seit dem Aufkommen kriminologischer Erkenntnisse, neue Briefe oder Aufzeichnungen auf.⁴ Dank der enormen Medienpräsenz und des breiten Interesses finden sich seit dem Geschehen 1888 einige Werke, die den Fall klar darlegen und sich auf die Kriminalakte - überlieferte Briefe sowie Zeugenaussagen und die damalige Presse - beziehen. Seit 1996 gibt es die Website www.casebook.org, welche den Fall genauestens aufarbeitet. Auch die deutschsprachige Homepage, auf die ich mich in der Diplomarbeit beziehe, www.jacktheripper.de, liefert die Briefe sowie Zeitungsartikel und die Fakten über den Fall. Eine allumfassende Einführung liefert unter anderem das Werk *Jack the Ripper. Anatomie einer Legende* von Thomas Schachner und Hendrik Püstow, welches 2006 verfasst wurde. Wobei erstgenannter Autor die Seite www.jacktheripper.de betreut⁵.

1.1. Historischer Kontext

Um die historischen Quellen - die Briefe, Zeitungsartikel und Kriminalakte - darzulegen, wird vorerst die politische Situation der damaligen Zeit in London erläutert.

Im Herbst 1888 hatte die bürgerliche Mittelschicht Angst vor Klassenkonflikten und Degeneration in der städtischen Gesellschaft. Grund dafür war das Viertel East End London,

³ Kevin Swafford, *Class in Late Victorian Britain: The Narrative Concern with Social Hierarchy and its Representation*, New York: Cambria 2007.

⁴ Vgl. Hendrik Püstow/Thomas Schachner, *Jack the Ripper. Anatomie einer Legende*, Leipzig: Militzke 2006, S. 9 f.

⁵ Vgl. Frank Gundermann: „Ripperologe‘ aus Leidenschaft: Schachner betreibt Homepage über Serienmörder“, in: *Aachener Zeitung*, 2014, (31.07.2014) <http://www.aachener-zeitung.de/news/aus-aller-welt/ripperologe-aus-leidenschaft-schachner-betreibt-homepage-ueber-serienmoerder-1.285110> [20.08.2008].

welches als Schauplatz der Jack the Ripper-Morde und Symbol sozialer Unruhen und städtischen Verfalls galt.⁶ Durch Reportagen über das arme London, die im Laufe der 1880er Jahre in der Boulevardpresse erschienen sind, wurden die gutbürgerlichen Leser, besonders in Anbetracht der gefährlichen, räumlichen Nähe auf die üble und deprimierende Lebenslage der armen Unterschicht im East End aufmerksam.⁷ Um dieser Misere entgegenzuwirken, gab es seitens der besorgten Reformer aus der Mittelschicht zahlreiche Maßnahmen, wie religiöse Missionen, Sozialsiedlungen, Versuche zur Verbesserung der Wohnsituation sowie statistische Erhebungen über die soziale Lage.⁸ Die Besorgnis seitens der Wohlhabenden schlug jedoch schnell in Angst vor den unteren Klassen um. Denn Ende der 1880er Jahre gab es Demonstrationen im reichen West End, organisiert von sozialistischen Gruppierungen, es kam zu Plünderungen und vereinzelt Tumulten. Die Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung geriet ins Schwanken, daraufhin wurden weitere Demonstrationen für eineinhalb Jahre untersagt. Ihren Höhepunkt erreichte die prekäre Lage am „blutigen Sonntag“⁹, dem 18. November 1887, als die Londoner Arbeiterklasse zum Trafalgar Square vorzudringen versuchte, jedoch von der Polizei darin gehindert wurden. Der Kriminalfall ist insofern eng mit den turbulenten gesellschaftlichen Entwicklungen Londons im späten 19. Jahrhundert verknüpft, da sie das Misstrauen der Bevölkerung Londons untereinander, als auch den Klassenhass weiter nährten.¹⁰

1.2. Der Umgang mit historischen Quellen

Da die historisch-kritische Methode die Basis historischen Arbeitens bildet, muss bei der Quellenkritik die Frage beantwortet werden, ob eine Quelle vertrauenswürdig ist und ob sie die relevanten Informationen in ausreichendem Umfang und hinreichender Qualität liefert.¹¹ Dies beschäftigte mich, besonders am Anfang der Recherche, besonders die Frage: ‚Welche Quelle über den Fall Jack the Ripper ist zu gebrauchen?‘, wurde gestellt. Um die Vertrauenswürdigkeit der Quelle zu hinterfragen, werden Informationen zum Kontext der Entstehung sowie auch zur Überlieferung der Quelle gebraucht. Durch Arbeiten mit

⁶ Vgl. Judith R. Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt.“, in: Die sexuelle Gewalt in der Geschichte, hrsg. v. Alain Corbin, Frankfurt am Main: Fischer 1997, S.109.

⁷ Ebd., S. 109.

⁸ B. Webb, zit. nach Gareth Stedman-Jones, *Outcast London: A Study on the Relationship between Classes in Victorian Society*, 1971, S. 285. Zit. nach Walkowitz, S. 109.

⁹ Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt.“, S. 109.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 110.

¹¹ Vgl. Estella Kühmstedt, *Klug recherchiert: für Historiker*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2001, S. 20.

unterschiedlichen Quellen wird verdeutlicht, dass historisch Arbeiten auch kritisch zu arbeiten bedeutet. Der Historiker Paul Kirn meint in seiner *Einführung in die Geschichtswissenschaft*: „Quellen nennen wir alle Texte, Gegenstände oder Tatsachen, aus denen Kenntnis der Vergangenheit gewonnen werden kann.“¹² Kenntnisreiche Quellen finden sich um den Jack the Ripper-Fall reichlich, es sind etliche Briefe, Postkarten, Polizeiberichte und Memoranden vorhanden. Wie nun mit diesen Quellen umgegangen wird, erläutert Klaus Arnold in seinem Beitrag „Der wissenschaftliche Umgang mit den Quellen“¹³ und meint, dass Akten, welche als „Schriftstücke, die zur Vorbereitung und Durchführung eines Rechts- oder Verwaltungsgeschäfts angelegt wurden“¹⁴ wie etwa Dekrete, Berichte, Memoranden, Aktennotizen usw. als Materie des fortschrittlichen Schriftguts angesehen werden.¹⁵ In diesem Sinne werden auch die von 1888 überlieferten Ripper-Akte inklusive der enthaltenen Briefe, Zeugenaussagen, Berichte und Memoranden als wichtige Zeugnisse der Vergangenheit bewertet und stellen dadurch einen wichtigen Teil der Diplomarbeit dar.

1.3. Kriminalakt

Es sind die Opfer, die ungefähre Tatzeit, die mögliche Tatwaffe und etliche Verdächtige bekannt. Wie bereits angemerkt, finden sich einige Aufzeichnungen des Falles, obwohl zu dieser Zeit die kriminologischen Entwicklungen am Anfang waren, gab es z.B. um einen Tatort genau zu beschreiben die sogenannte Planskizze, eine detaillierte Tatortskizze.¹⁶ 1892 wurden die offiziellen Untersuchungen zum Fall Jack the Ripper eingestellt, von Ripperforschern wird jedoch bis heute noch weitergeforscht.¹⁷

1.3.1. Opfer

Die tatsächliche Zahl der von Jack the Ripper ermordeten, ist bis heute nicht geklärt. Fünf Opfer, welche auch die „kanonischen Fünf“¹⁸ genannt werden, werden dem Mörder Jack the

¹² Paul Kirn: *Einführung in die Geschichtswissenschaft*, Berlin: De Gruyter 1968, S. 29.

¹³ In: *Geschichte ein Grundkurs*, hrsg. v. Hans Jürgen Goertz, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 48-65.

¹⁴ Klaus Arnold, „Der wissenschaftliche Umgang mit den Quellen“, in: *Geschichte: ein Grundkurs*, hrsg. v. Hans Jürgen Goertz, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998, S. 49.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 49.

¹⁶ Peter Becker, *Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik*, Darmstadt: Primus 2005, S. 84.

¹⁷ Püstow/Schachner, *Jack the Ripper*, S. 9.

¹⁸ Vgl. Max Duperray, *Jack the Ripper as Neo-Victorian Gothic Fiction*, in: Kohlke, Marie-Luise, Gutleben, Christian (eds.) *Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*. Amsterdam: Rodopi B.V. 2012, S. 192.

Ripper jedenfalls zugeordnet. Gemeinsam ist allen Opfern, dass sie, zumindest zeitweise, als Prostituierte arbeiteten. Zur damaligen Zeit war die Ausübung der Prostitution oft die einzige Möglichkeit für Frauen, um in den Armenvierteln Londons ein Einkommen zu haben.¹⁹ „Illegale Zuhälterbanden, wie beispielsweise die *Old Nichols* Gang behandelten diese Frauen als ihr Eigentum [...].“²⁰ Zu den Opfern gehören Mary Ann Nichols, ermordet am 31. August; Annie Chapman, getötet am 8. September; Catherine Eddowes und Elizabeth Stride (der Doppelmord geschah am 30. September), zuletzt Mary Jane Kelly, welche am 9. November starb. Die Morde wurden in der Nacht und am Wochenende verübt. Alle fünf Prostituierten-Morde wurden in einer dichtbesiedelten Gegend begangen, jedoch gab es keine Zeugen und die Polizei fand keine Indizien oder Motive für die Morde, somit wurde der Mörder nie gefasst.²¹

Alle fünf Opfer wiesen ähnliche sexuelle Verstümmelungen auf, welche erkennen ließen, dass der Mörder über bestimmte Fertigkeiten und ein genaues Wissen über die weibliche Anatomie verfügen musste.²² Nachdem Jack the Ripper die Opfer erdrosselte und ihnen die Kehle durchschnitt, weidete er die Leichen regelrecht aus. Hatte er genügend Zeit, entfernte er den Uterus und andere innere Organe und Eingeweide und verstreute sie auf der Straße. So zitiert Walkowitz die Schilderung des Bezirksarztes Dr. Phillips über den Schauplatz des Mordes an Annie Chapman:

„Die Beine waren angezogen, so daß die Füße auf dem Boden standen und die Knie nach außen gebogen waren. Das Gesicht war geschwollen und lag auf der rechten Seite, die Zunge war herausgestreckt [...] Dünndarm und andere Magenteile lagen unterhalb der rechten Schulter auf dem Boden, befestigt mit einer Darmschlinge. Ein anderer Magenteil lag über der linken Schulter; alles war voller Blut [...] Die Kehle war mit einem tiefen Schnitt durchtrennt.“²³

Obwohl während so einer Prozedur viel Zeit verfliegt, hatte der Mörder noch die Muße, Chapmans persönliches Hab und Gut neben ihre Füße zu legen und „demonstrierte so, mit welcher kaltblütiger Überlegung er zu Werke ging“²⁴.

¹⁹ Vgl. Püstow/Schachner, *Jack the Ripper*, S. 18.

²⁰ Püstow/Schachner, *Jack the Ripper*, S. 15.

²¹ Vgl. Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt.“, S. 112.

²² Vgl. ebd., S. 112.

²³ Vgl. ebd., S. 116.

²⁴ Ebd., S. 116. Anm.: Da die meisten Frauen im East End Viertel keinen festen Wohnsitz hatten, war es sehr üblich, dass sie ihre ganzen Habseligkeiten bei sich trugen. Vgl. Püstow/Schachner, *Jack the Ripper*, S. 16.

Im Folgenden zitiert Walkowitz Dr. Halsted vom London Hospital:

„Diesmal bestand kein Zweifel [dass der Mörder] bestimmte Körperteile herausgeschnitten hatte, die man in feiner Gesellschaft normalerweise nicht erwähnt, und diese Perversion erregte fast noch stärker als der Mord selbst den Hass der Menschenmenge, die sich am folgenden Tag am Schauplatz des Verbrechens versammelte.“²⁵

Hier wird deutlich, wie die Wahrnehmung der Mordserie in Zusammenhang mit den im Umbruch befindlichen Geschlechterverhältnissen des späten 19. Jahrhunderts steht: Die Stadt bzw. der öffentliche Raum wurde zu einem gefährlichen Ort für Frauen, wenn sie die, wie Judith R. Walkowitz es beschreibt, „engen Grenzen von Heim und Herd überschreiten und es wagen, in den öffentlichen Raum vorzudringen“²⁶. Die Autorin macht gerade in diesem Aspekt auch einen wesentlichen Grund für die anhaltende Faszination an der Materie aus. Walkowitz schreibt in ihrem Artikel „Jack the Ripper und der Mythos der männlichen Gewalt“: „Im Laufe von hundert Jahren wurden die Morde Jack the Rippers zum modernen Mythos männlicher Gewalt gegen Frauen.“²⁷

1.3.2. Täter

Seit Beginn der blutigen Mordserie gab es Spekulationen über mögliche Täter. Diese Annahmen, wie auch die vielfältigen, historisch mehr oder wenig gut belegten Anschuldigungen werden im Folgenden diskutiert. Die Taten selbst lieferten einige Anhaltspunkte, welche Rückschlüsse auf den möglichen Mörder zulassen. So wurde etwa, aufgrund der Tatsache, dass die Opfer an Wochenenden oder Feiertagen ermordet wurden, in den Ermittlungen davon ausgegangen, dass der Täter einem Beruf nachging. Die Tatzeit war zwischen 0:00 Uhr und den frühen Morgenstunden.²⁸ Bereits während der Mordserie kam es auch zu Spekulationen über den möglichen gesellschaftlichen Hintergrund des Täters. Anonym wurde der Mörder nacheinander als „russisch-jüdischer Anarchist, Polizist, Bewohner von Whitechapel, Triebtäter aus der Oberschicht, religiöser Fanatiker, wahnsinniger Arzt, Soziologe oder sogar als Frau identifiziert“.²⁹ Die britische Tageszeitung *Times* veröffentlichte etwa einen Leserbrief eines Dr. Forbes Winslow, in dem er schrieb, der Mörder könne nicht aus der Klasse des „Lederschürzen“³⁰ sein, sondern sei ein „mordlustiger

²⁵ D. G. Halsted, *Doctor in the Nineties*, 1959, S.48. Zit. nach Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt“, S. 116.

²⁶ Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt“, S. 109.

²⁷ Ebd., S.116.

²⁸ Vgl. Püstow/Schachner, *Jack the Ripper*, S. 33.

²⁹ Vgl. Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt“, S. 117.

³⁰ Vgl. ebd., S. 121 f., Anm.: Ein jüdischer Schuster, der Geld von Prostituierten erpresste.

Irrer‘ [aus der] oberen Gesellschaftsschicht, wie das pervertierte Können, mit dem die Verstümmelungen ausgeführt wurden, und das Geschick des Mörders, seiner Verhaftung zu entgehen, beweisen.“³¹ „Der allgemeine Verdacht richtete sich nicht mehr auf das East End, sondern auf das West End.“³² Die Londoner Polizei konzentrierte sich in ihren Ermittlungen jedoch auf einen Täter aus der Unterschicht und führte flächendeckend Hausdurchsuchungen in Whitechapel durch, jedoch nicht in den Bezirken, in denen überwiegend Mitglieder der Oberschicht lebten.³³

Da die Anzahl der von verschiedenen Seiten genannten Verdächtigen sehr groß war und von Joseph Carey Merrick, der als ‚Elefantenmensch‘ bezeichnet wurde, über Lewis Carroll bis hin zu Oscar Wilde reichte, werden hier nur einige der damals Verdächtigen beschrieben. Auf einige Tatverdächtige, wie den damaligen Lebensgefährten Mary Kellys³⁴, Joseph Barnett und auch den Amerikaner Francis Tumblety wird nun genauer eingegangen. Da diese zu den am meist diskutierten Tatverdächtigen zählen. Ebenso werden die im vom Scotland Yard Beamten Sir Melville Macnaghten in einem Memorandum zum Fall gesammelten Verdächtigen beschrieben.

Joseph Barnett wurde nach dem Mord an Mary Kelly vier Stunden lang von der Polizei befragt, die dann aber zum Schluss kam, er sei nicht der Täter gewesen.³⁵ Der Ripperforscher Bruce Paley, der über 15 Jahre an dem Fall gearbeitet hat, kam schlussendlich zur These, er sei der Mörder gewesen. Barnett war der damalige Lebenspartner von Mary Kelly, obwohl zur Tatzeit getrennt, hatte er trotzdem noch regelmäßig Kontakt zu ihr. Einige Indizien sprechen dafür, dass er der Mörder sei. Er war 170 cm groß, Bartträger, 30 Jahre alt, körperlich stark und wusste aufgrund seines Berufes als Fischträger mit einem Messer umzugehen.³⁶ Ihn plagte auch eine rege Abneigung gegen Prostitution, da er diese für die Probleme Mary Kellys verantwortlich machte.³⁷ Auch auf das Profil eines neuzeitlichen Serienmörders passt Joseph Barnett laut Schachner³⁸ in seinem Text über Joseph Barnett: So kommen viele Mörder aus

³¹ Vgl. ebd., S. 122.

³² Ebd., S. 122.

³³ Vgl. ebd., S. 122.

³⁴ Anm.: Mary Kelly galt als das fünfte Opfer Jack the Rippers, auf diese wird im Kapitel *Opfer* genauer eingegangen.

³⁵ Vgl. Mark Olshaker / John E. Douglas: *The Cases That Haunt Us: From Jack the Ripper to Jon Benet Ramsey, Mindhunters*, New York: 2000, S. 60.

³⁶ Vgl. ebd., S. 60 f.

³⁷ Vgl. Püstow/Schachner, *Jack the Ripper*, S. 172.

³⁸ Vgl. ebd., S. 167 ff.

gestörten Familienverhältnissen, geprägt von gefühllosen, distanzierten Eltern³⁹. Als sein Vater starb, war er 6 Jahre alt, sieben Jahre später verließ die Mutter ihre Kinder.⁴⁰ Die Morde begannen kurz nach dem Verlust des Berufs von Joseph Barnett und auch zum Wiedereinstieg von Mary Kelly in die Prostitution. So zeichnen sich diese Ereignisse als sehr belastend und stressig für Joseph Barnett aus. Der Verlust eines Jobs oder einer Beziehung ein auslösender Faktor für so eine Tat sein. Auch wenn diese Beweise für den möglichen Mörder sprechen, hatte Joseph Barnett zu den Zeitpunkten der Morde laut Polizeibericht ein Alibi und die Polizei hatte auch damals keinen dringenden Verdacht gegen ihn.⁴¹

Ein weiterer Verdächtiger war Francis Tumblety. Er wurde in Briefen des Chief-Inspektors John G. Littlechilds als „höchst verdächtig eingestuft [als] dreckiger, flegelhafter, ignoranter und unbedachter Nichtsnutz, [der] völlig frei von Erziehung sei“.⁴² Damals gab es Berichte darüber, dass ein Unbekannter, vermutlich ein Amerikaner Interesse gezeigt haben soll, konservierte weibliche Fortpflanzungsorgane kaufen zu wollen.⁴³ Tumblety wurde vermutlich damit in Verbindung gebracht, sodass er als Tatverdächtiger im Fall Jack the Ripper angesehen wurde. Nicht nur sein Hass gegen Frauen, insbesondere gegen Prostituierte, sondern auch die Tatsache, dass die Mordserie mit Tumbletys Eintreffen begann und mit seinem Verschwinden aus London endete, lenkten den Verdacht auf ihn. Zudem besaß er anatomische Kenntnisse und sammelte angeblich weibliche Fortpflanzungsorgane. Gegen ihn jedoch spricht, dass er möglicherweise am Tag des Todes von Mary Kelly noch in Haft saß.⁴⁴

Die drei Hauptverdächtigen, welche in dem am 23. Februar 1894 von Sir Melville Macnaghten⁴⁵ verfassten Memorandum⁴⁶ genannt wurden, hießen Michael Ostrog, Aaron Kosminski und Montague John Druit.

³⁹ Anm.: Dieser Ansicht stehe ich skeptisch gegenüber, da der Autor keine Quelle angibt, ist es nicht ersichtlich, woher diese Information stammt.

⁴⁰ Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 173.

⁴¹ Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 173.

⁴² Patrick Höfling/Thomas Schachner, „Francis Tumblety“ <http://www.jacktheripper.de/tatverdaechtige/tumblety/> (15.10.2014).

⁴³ Vgl. Times (London), 27. September 1888. Zit. nach Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 244.

⁴⁴ Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 246.

⁴⁵ Anm.: Sir Melville Macnaghten war ein hochrangiger Scotland Yard-Beamter. Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 30. Anm.: Er war zwar zu den Zeiten der Ripper-Morde kein direkter Ermittler, da er erst ab 1889 zu Scotland Yard kam, aber er hat an Hand der Polizeiakten die Beweise im Memorandum belegt. Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 38.

⁴⁶ Anm.: Dieses Memorandum zählt zu den bekanntesten Dokumenten der Ripper Forschung. Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 37 f.

Montague John Druitt beschreibt Macnaghten etwa als einen

„Doktor⁴⁷, der aus einer angesehenen Familie stammt. Er verschwand zur Zeit des Mordes⁴⁸ im Miller's Court. Seine Leiche wurde am 31. Dezember aus der Themse gezogen, etwa 7 Wochen nach dem Mord. Er war sexuell gestört und aufgrund einer geheimen Information, zweifle ich zwar ein wenig daran, aber seine eigene Familie glaubt, dass er der Mörder war.“⁴⁹

Olshaker und Douglas erklären, dass er zwar als ‚Doktor‘ beschrieben wurde, in Wahrheit aber als Lehrer tätig war.⁵⁰ Druitt galt als Barträger, gut und anständig gekleidet und entsprach dem gleichen Alter,⁵¹ wie auch der Mörder beschrieben wurde. Es gab aber auch Gegenargumente, wie etwa seine Körpergröße, welche als zu klein beschrieben wurde oder auch seine Statur, die als zu schlank für den wahren Mörder gesehen wurde. Nicht nur sein Äußeres, sondern auch sein Wohnort Blackheath sprach eher gegen den Verdacht, da er vom Tatort zu weit entfernt lag. Ein weiteres Indiz gegen den Tatverdacht ist, dass Montague John Druitt keine anatomischen Kenntnisse besaß.⁵²

Über den zweiten Hauptverdächtigen, dem polnischen Juden Aaron Kosminksi wurde geschrieben:

„Dieser Mann verfiel dem Wahnsinn, da er sich über viele Jahre hinweg dem Laster der Selbstbefriedigung hingeeben hatte. Er hatte einen großen Hass auf Frauen, besonders auf Prostituierte und hatte starke mörderische Neigungen. Er wurde etwa im März 1889 in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen. Es gab viele Sachverhalte in Verbindung mit diesem Mann, die ihn zu einem überzeugenden Verdächtigen machten.“⁵³

So weist seine Persönlichkeit in einigen Punkten Parallelen zu einem, im 20. Jahrhundert, erstellten FBI Profil auf und er wurde auch während der Ermittlungen mehrmals von Polizeibeamten als der wahre Täter benannt. Auch kannte er sich in Whitechapel sehr gut aus, er litt an Schizophrenie und hörte angeblich Stimmen, die ihn zu Morden zwangen.⁵⁴ Gegen Kominski als Täter sprachen unter anderem Aussagen über ihn, welche ihn zwar als leicht aufbrausend, jedoch nicht als gewalttätig oder gar mörderisch veranlagt sahen, ebenso hatte er

⁴⁷Anm.: Dies entsprach nicht der Wahrheit, denn er war Lehrer und Anwalt. Vgl. Püstow/Schachner, S. 187 f.

⁴⁸Anm.: Hier wird der Zeitpunkt des letzten anerkannten Jack the Ripper Mordes erwähnt, nämlich der an Mary Kelly, Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 187.

⁴⁹Thomas Schachner, „Montague John Druitt“, <http://www.jacktheripper.de/tatverdaechtige/druitt/> (15.10.2014) [19.01.2005]. Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 187.

⁵⁰Vgl. Olshaker/Douglas, The Cases That Haunt Us: From Jack the Ripper to Jon Benet Ramsey, S. 76.

⁵¹Anm.: Druitt war zum Zeitpunkt der Morde 31 Jahre alt. Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 188.

⁵²Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 191.

⁵³Thomas Schachner, „Aaron Kosminksi“, <http://www.jacktheripper.de/tatverdaechtige/kosminksi/> (15.10.2014) [19.01.05].

⁵⁴Vgl. Olshaker/Douglas, The Cases That Haunt Us: From Jack the Ripper to Jon Benet Ramsey, Mindhunters 2000, S. 77.

auch keine anatomischen Kenntnisse und aufgrund seines schäbigen, schmutzigen Auftretens, ist es fraglich ob ihm in diesem Zustand Prostituierte überhaupt Aufmerksamkeit schenkten.⁵⁵

Der dritte Hauptverdächtige war Michael Ostrog. Macnaghten beschreibt, dass er ein

„verrückter, russischer Arzt und ein Sträfling, und ohne Frage ein mörderischer Wahnsinniger [war]. Man sagt ihm nach, dass er Frauen gegenüber gewohnheitsmäßig grausam war und dass er lange Zeit chirurgische Messer und andere Instrumente bei sich trug. Seine Vorgeschichten waren von aller schlimmster Sorte und sein Aufenthalt zur Zeit der Whitechapel Morde konnte nie hinreichend geklärt werden.“⁵⁶

Der mehrfach straffällig gewordene Ostrog wurde aufgrund von Diebstahl und Betrug oftmals zu Gefängnisstrafen verurteilt. So wird er von Schachner und Püstow als Lügner, Dieb, Hochstapler, Trickbetrüger, aber nicht immer als Mörder beschrieben, da auch keinerlei Verdacht der damaligen Polizei bestand.⁵⁷

Einige Serienmörder wie Frederick Bailey Deeming⁵⁸ und auch der Engländer Dr. Thomas Neill Cream⁵⁹ behaupteten der gefürchtete Jack the Ripper gewesen zu sein. Beide wurden 1892 hingerichtet. Die letzten Worte von Dr. Thomas Neill Cream kurz bevor er am Galgen im Gefängnis Newgate erhängt wurde, waren ‚I am Jack the‘, doch er war zum Zeitpunkt der Morde inhaftiert.⁶⁰

Auf weitere Verdächtige wird hier kein Augenmerk gelegt, obwohl noch erwähnenswert ist, dass auch eine Frau verdächtigt wurde, so wurde 1888 die Theorie aufgestellt, dass eine Frau, mit dem Spitzname Jill the Ripper ihre Verbrechen durch Verstümmelungen tarnte.⁶¹

⁵⁵ Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 207 f.

⁵⁶ Thomas Schachner, „Michael Ostrog“, <http://www.jacktheripper.de/tatverdaechtige/ostrog/> (15.10.2014) [19.01.05].

⁵⁷ Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 227.

⁵⁸ Anm.: Deeming (1853-1892) wurde in Liverpool geboren, ermordete seine Frau Mary, sowie seine vier Kinder, anschließend tötete er seine zweite Frau Emily in Australien. Er zementierte seine Opfer im Boden ein. Vgl. Peter Murakami/Julia Murakami, Lexikon der Serienmörder, Ullstein: München 2003, S. 581 f.

⁵⁹ Anm.: Cream: 3 Jahre nach dem „autumn of terror“ vergifte der Prostituiertenkiller in London mittels Strychnin innerhalb von sechs Monaten vier Straßendirnen. Vgl. Jörg von Uthmann, Killer, Krimis Kommissare. Kleine Kulturgeschichte des Mordes, München: Beck 2006, S. 148 f.

⁶⁰ Vgl. Michael Newton, Die große Enzyklopädie der Serienmörder, Graz: Stocker 2002, S. 190.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 190.

1.3.3. Briefe

Jack the Ripper gehörte wie der ‚Zodiac Killer‘ David Berkowitz⁶² oder der Pole Lukian Staniak zu der Art von Mördern, die Bekennerbriefe an die Polizei und die Medien schickten.⁶³ Der Beiname Jack the Ripper war ein Grund dafür, dass der Mörder im Gedächtnis der Menschheit blieb. Vor dem Doppelmord vom 30. September 1888 bekam die Nachrichtenagentur Central News Agency einen anonymen Brief zugesandt, welcher die Verbrechen ankündigte und mit Jack the Ripper unterzeichnet war.⁶⁴ Eine Kopie des Briefes und eine weitere Postkarte des Mörders wurden in allen Zeitungen veröffentlicht. Die ersten beiden Briefe gaben den Wortlaut für die übrigen an, 350 Stück sind in den Akten von Scotland Yard archiviert.⁶⁵ Beide waren adressiert an den ‚lieben Chef‘, spöttisch und ironisch im Klang. Der Schreiber prahlte mit den Verbrechen, sowohl vergangenen als auch noch folgenden. Die Briefe betonten, wie sehr er seine Arbeit genoss. So zitiert Walkowitz „Ich habe es auf Huren abgesehen [...] und ich höre nicht auf, sie aufzuschlitzen, bis man mich überführt“⁶⁶. Die Briefe trugen dazu bei, dass Jack the Ripper als Medienereignis dargestellt wurde.⁶⁷ Obwohl auch einige meinen, dass die ersten beiden Briefe „das Werk eines rührigen Journalisten“⁶⁸ waren.

⁶² Anm.: Berkowitz war ein gebürtiger New Yorker und ermordete junge Frauen und Paare, die im Auto saßen oder nichts ahnend die Straße entlanggingen. 1999 verfilmte Spike Lee die Geschichte mit „Summer of Sam“. Vgl. Greig, Serienmörder. Die Faszination des Bösen, S. 114 ff.

⁶³ Murakami/Murakami, Lexikon der Serienmörder, S. 173.

⁶⁴ Vgl. Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt.“, S. 117.

⁶⁵ Vgl. ebd., S.117, Vgl.

⁶⁶ Ebd., S. 117.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 117.

⁶⁸ Ebd., S. 117.

1.3.3.1. "Dear Boss" Brief

Der wohl bekannteste Brief, welcher am 25. September 1888 verfasst und zwei Tage später an die Polizei gesandt wurde, gab dem Täter ab sofort einen Namen, nämlich Jack the Ripper. Ob der hier dargelegte Brief nun tatsächlich vom Mörder stammte, wurde nie bewiesen, aber auch nicht falsifiziert. Wenn man aber jedoch bedenkt, dass der Brief vor dem Doppelmord vom 30. September 1888 geschrieben wurde, in welchem der Mörder versuchte das Ohr von Catherine Eddowes abzutrennen, müsste der Schreiber der Täter sein, da er noch anführt: „The next job I do I shall clip the ladys ears off and send to the police officers“.⁶⁹

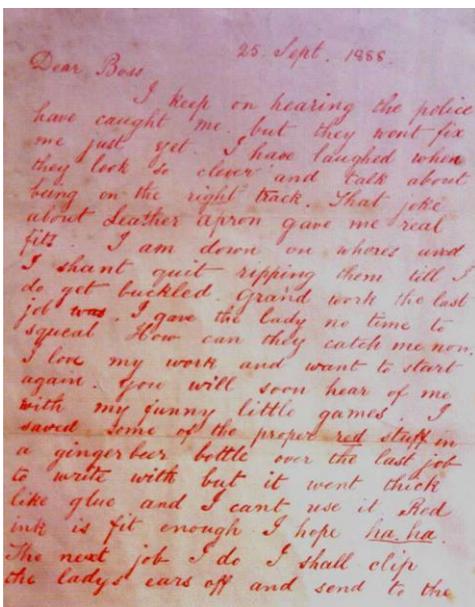


Abb. 1 Vorderansicht „Dear Boss“ Brief

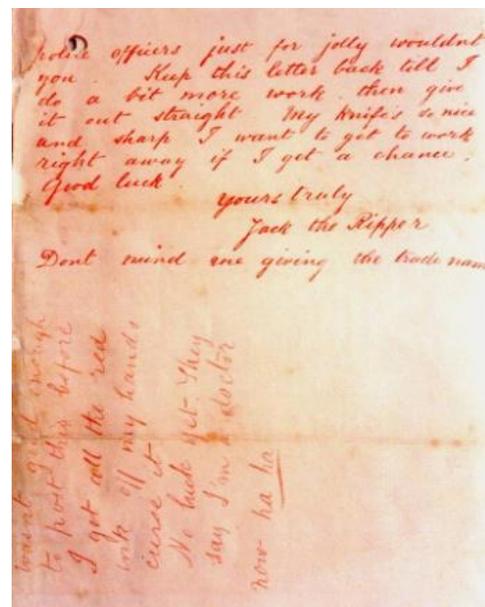


Abb. 2 Rückansicht „Dear Boss“ Brief

⁶⁹ Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 113 f.

1.3.3.2. „Saucy Jacky“ Postkarte

Die Karte war wie der ‚Dear Boss‘ Brief mit roter Tinte geschrieben und mit Fingerabdrücken⁷⁰, sowie Blutflecken übersät. Sie trug das Datum vom 1. Oktober 1888 und traf auch zeitgleich in der Polizeistation ein. Der Stempel des East End Londons zierte die Karte. Obwohl die Handschriften der Karte und des Briefes unterschiedlich waren, blieb man der Meinung, dass der Schreiber der gleiche sei, da er sich auf den Vorgänger-Brief bezog. So steht auf der Postkarte geschrieben: „Thanks for keeping last letter back till I got to work again.“⁷¹

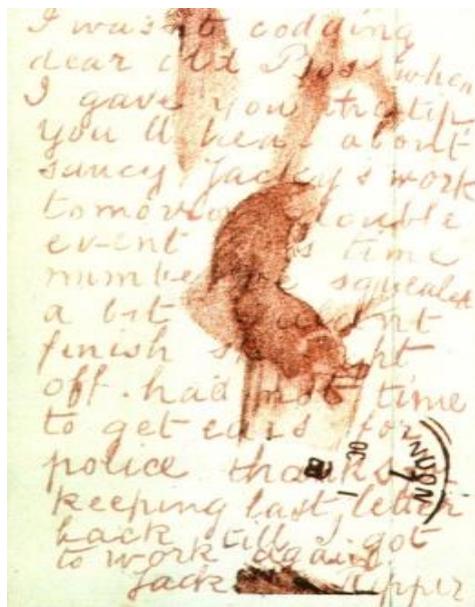


Abb. 3 „Saucy Jacky“ Postkarte

⁷⁰ Anm.: In England wurden erst ab dem Jahr 1901 Fingerabdrücke an Tatorten sichergestellt. Vgl. Becker, Dem Täter auf der Spur, S. 130.

⁷¹ Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 116.

1.3.3.3. „From Hell“ Brief

Am 16. Oktober 1888 erhielt George Lusk, Vorsitzender der Whitechapel Bürgerwehr, eine kleine Schachtel mit einer menschlichen Niere sowie einem weiteren Brief von Jack the Ripper, der sogenannte ‚From Hell‘ Brief. Der Brief ist heute nicht mehr im Original erhalten, die Schriftart ähnelt dem ‚Dear Boss‘ Brief, wobei die schlechte Handschrift etliche Rechtschreibfehler beinhaltet.⁷²

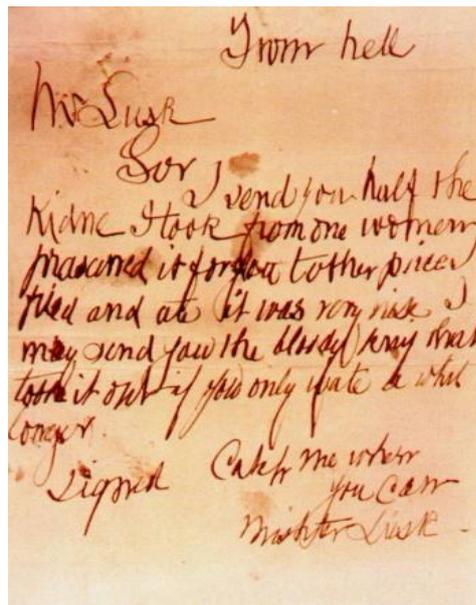


Abb. 4 „From Hell“ Brief

1.3.4. Ermittler

Im Folgenden wird zuerst der allgemeine Zustand der Londoner Polizei Ende des 19. Jahrhunderts dargelegt um dann die Kommissare des Falls Jack the Ripper zu erläutern.

Das East End mit Whitechapel, insbesondere im Umkreis der Dorset Street war eine sehr gefürchtete Gegend in London. Durch Raub, Vergewaltigung und Mord geprägt und mit nächtlichen Polizeistreifen gekennzeichnet, um so dem Schlimmsten entgegen zu wirken. Die Polizeibeamten waren zu dieser Zeit sehr mangelhaft ausgestattet. Lediglich eine Gaslampe, eine Trillerpfeife und einem am Gürtel befestigten Gummiknüppel trugen sie bei sich.⁷³ Auch die kriminalistische Aufklärung war erst am Anfang ihrer Forschung. Fotografie gab es zwar

⁷² Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, 2006, S. 118 f.

⁷³ Vgl. ebd., S. 15.

schon, aber lediglich in schwarz-weiß und in unzureichender Brauchbarkeit. Durch die mangelhafte Ausstattung und das kriminalistische Forschungsdefizit, beschränkten sich die Tätigkeiten eines Polizisten im Jahre 1888 auf die Sicherung des Tatorts, das Verhören von Zeugen und Zeuginnen, das Anfertigen von Tatortskizzen und schlussendlich das Schreiben eines Reports.⁷⁴

Am Fall Jack the Ripper arbeiteten einige Kommissare, wobei in dieser Diplomarbeit nur die Bekanntesten aufgelistet werden. Vor allem Inspektor Frederick George Abberline gelangte zu Berühmtheit, da er der einzige war, der Informationen an die Presse weitergab.⁷⁵ Abberline wurde auch im Film *From Hell* (2001, USA) verkörpert und wurde zum Protagonisten des Filmes. Ein weiterer Ermittler, Sir Robert Anderson, ließ einige Male den Gedanken anklagen, die Identität des Whitechapel-Mörders sei bekannt „[...] es gab keinerlei Zweifel über die Identität des Verbrechers [...]“⁷⁶ so zitiert Schachner den Vermerk in der Polizei Enzyklopädie von 1920. Auf weitere Ermittler wird in diesem Kapitel nicht näher eingegangen.

1.4. Mediengeschichtlich

„Bad news are good news“ wissen heutzutage Medienprofis sowie auch Journalisten. Der Fall Jack the Ripper war ein enormes Medienereignis. In etlichen Zeitungen Englands wurde berichtet, nicht nur in England, sondern international. Die Gesellschaft hatte Angst, war neugierig und konnte den Fall genauestens, durch das rege Medienaufkommen, mit verfolgen. Da der Hörfunk erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts etabliert wurde, waren Flugblätter und Zeitungen die einzige Informationsquelle, reißerische Schlagzeilen und überspitzte Berichterstattung garantierten hohe Absatzzahlen. Ein unbekannter Serienmörder war somit ein gefundenes Fressen für die Presse.

Die Ripper-Morde vollendeten die sexuellen Skandale im London der 1880er Jahre. Zu dieser Zeit hatten Feministinnen mit ihrer politischen Mobilisierung gegen die staatliche Regulierung der Prostitution und deren aktiven Teilnahme an der Kampagne gegen Mädchenhandel sowie Kinderprostitution beigetragen, diese „Ära von Sexualskandalen“

⁷⁴ Vgl. Becker, Dem Täter auf der Spur, S. 84 f. oder auch Vgl. Püstow/Schachner, „Ermittler“, <http://www.jacktheripper.de/ermittler/> (08.12.2014).

⁷⁵ Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 199 f.

⁷⁶ Vgl. Schachner/Püstow, „Sir Robert Anderson“, <http://www.jacktheripper.de/ermittler/anderson/> (30.08.2014) [19.07.06].

anzusprechen.⁷⁷ Auch gab es nun eine öffentliche Diskussion über Sexualität und sexuelle Missstände.⁷⁸ So veranlasste Josephine Butler⁷⁹ William T. Stead, Herausgeber der *Pall Mall Gazette*, den Londoner Mädchenhandel anzuprangern. Im Sommer 1885 erschien bereits das Blatt *Maiden Tribute of Modern Babylon*⁸⁰, welches zu einem der bekanntesten Beispiele für Sensationsjournalismus des 19. Jahrhunderts zählt. So war *Maiden Tribute of Modern Babylon* der Wegbereiter einer neuen Ära von billigen Boulevardblättern.⁸¹ In Boulevardzeitungen wurde Jack the Ripper als Medienheld dargestellt. Hier wurde der Terror männlicher Gewalt exzessiv angesprochen und der Fall war dadurch in aller Munde und für ein breites Publikum verfügbar.⁸² Für einen guten Lesestoff reichte eine „prickelnde sexuelle Story, die auf die Verbindung von Sex und Gewalt, von männlicher Vorherrschaft und weiblicher Passivität beruhte.“⁸³ Die extremen voyeuristischen Züge dieser Gesellschaft zeigten sich auch in der Berichterstattung über die Ermordeten. Zum Beispiel wurde die Einrichtung des Zimmers, in dem Mary Jane Kelly umgebracht wurde, von der Presse mit allen Einzelheiten geschildert.⁸⁴ Durch die rege mediale Aufarbeitung des Falles, konnte die voyeuristische Abhängigkeit der Londoner Gesellschaft gestillt werden.

Da man die Identität des Mörders nicht kannte, fokussierte man sich eher auf das soziale Bild der Opfer. So waren laut *Daily Telegraph* die ersten vier Ermordeten „Frauen mittleren Alters, alle verheiratet, lebten aber wegen zügelloser Gewohnheiten von ihren Männern getrennt. Zum Zeitpunkt ihrer Ermordung pflegten sie einen irregulären Lebenswandel und fristeten in Obdachlosenasylen ein kärgliches, riskantes Dasein“⁸⁵. Mittelschichtleser der *Times* oder der *Morning Post* sahen in den Morden eine moralische Lektion. Hier steht das Übel der armen Frauen im Vordergrund, die sich aufgrund finanzieller Schwierigkeiten genötigt sahen, auf die Straße zu gehen, und denen als Lohn der Tod bevorstand.⁸⁶ So entwickelten die verschiedenen

⁷⁷ Vgl. Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt.“, S. 110. Anm.: 1886 gab es den Contagious Diseases Act, ein Paragraf über ansteckende Geschlechtskrankheiten. Vgl. ebd., S. 110.

⁷⁸ Vgl. Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt.“, S. 110.

⁷⁹ Vgl. Jo Doezeema, „Loose Women or Lost Women? The re-emergence of the myth of ‘white slavery’“ in contemporary discourses of ‘trafficking in women’, in: Gender Issues, Vol. 18, Nr. 1, S. 23-55.

⁸⁰ Anm.: Stead dokumentierte im *Maiden Tribute* wie arme Mädchen aus dem Volk gefangen, unter Drogen gesetzt und schlussendlich an einen Interessenten der Oberschicht verkauft wurden. Eliza Armstrong Case, ist ein bekanntes Beispiel dafür. Vgl. Becker, Dem Täter auf der Spur, S. 90 ff.

⁸¹ Vgl. Walkowitz, „Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt.“, S. 111.

⁸² Vgl. ebd., S. 111.

⁸³ Ebd., S.111.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. 115.

⁸⁵ Ebd., S. 119.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 119.

Bevölkerungsgruppen sowohl auf Londons Straßen, wie auch verschiedene Zeitungen, je nach politischer Einstellung, ihre eigene Interpretation des ‚Autumn of Horror‘⁸⁷

1.5. Künstlerische Adaptionen des Falles

Aufgrund des medialen Interesses erhält der Fall Jack the Ripper Einzug in Romane, Kurzgeschichten und natürlich auch in den Film, welcher 1895 nur 7 Jahre nach dem ‚Autumn of Horror‘ erstmalig einem breiten Publikum vorgeführt wurde.⁸⁸ Da das frühe Kino, wie Tom Gunning⁸⁹ schreibt, ein Kino der Attraktionen war, waren besonders aus dem Leben gegriffene Geschichten sehr gefragt und brachten viel Publikum.

Schon seit Beginn des Mediums Films gab es filmische Adaptionen des Kriminalfalls Jack the Ripper. Leider sind einige davon verschollen und nur minimale Eckdaten sind bekannt.⁹⁰

Jack the Ripper war bisher Vorlage für mindestens 100 filmische Adaptionen. So gilt als eine der ersten filmischen Erwähnungen von Jack the Ripper *Das Wachsfigurenkabinett* (D, 1924) von Paul Leni. In diesem allerersten Serienmord-Film überhaupt, tritt Jack the Ripper am Ende auf.⁹¹ „Obwohl sich *Das Wachsfigurenkabinett* auf einen realen Serienmörder bezog, war dieser lediglich eine Inspiration für eine rein fiktive Filmerzählung.“⁹² *Das Wachsfigurenkabinett* ist ein Episodenfilm, bestehend aus drei Kurzfilmen. Im Film schreibt ein Schriftsteller über drei dort im Wachsfigurenkabinett ausgestellte Figuren: Harun al Raschid, Iwan den Schrecklichen und Jack the Ripper. Sobald der Autor mit der Jack the Ripper Wachsfigur konfrontiert wird, verfällt er in einen Schlafzustand und träumt, dass er und seine Geliebte, die Tochter des Wachsfigurenkabinettbesitzers, vom Ripper verfolgt werden und schlussendlich dadurch das Leben verlieren.⁹³ Zahlreiche Filme wurden über das Phänomen Ripper gedreht, einer der ersten Filme war noch Alfred Hitchcocks Stummfilm *The Lodger – A Story of the London Fog* 1927 gedreht, versteht er sich als „Scharnier zwischen

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 120.

⁸⁸ Vgl. Stefan Höltgen, Im Anfang war die Tat. Jack the Ripper im frühen Film, in: Susanne Komfort-Hein / Susanne Scholz [Hg.]: Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900. Königstein im Taunus: Helmer, 2007, S. 73.

⁸⁹ Vgl. Tom Gunning, The Cinema of Attractions: Early Items, Its Spectator, and the Avant-Garde, in: Robert Stam / Toby Miller: Film and Theory. Malden: Blackwell 2000, S. 229-235.

⁹⁰ Vgl. Höltgen, Im Anfang war die Tat, S. 73 f.

⁹¹ Vgl. Stefan Höltgen: *The Jewes are not the men That Will be Blamed for nothing*. <http://www.film.de/2003/01/01/%C2%BBthe-juwes-are-not-the-men-that-will-be-blamed-for-nothing%C2%AB/> (04.09.2014) [01.01.03].

⁹² Michaela Wünsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2010, S. 7.

⁹³ Vgl. Höltgen, Im Anfang war die Tat, S. 59 f.

„Das Wachsfigurenkabinett“ und „Die Büchse der Pandora“⁹⁴, da Hitchcock einerseits Techniken aus *Das Wachsfigurenkabinett* verwendet, andererseits auch Motive aus *Die Büchse der Pandora* einführt. So dauert der Auftritt des Jack the Rippers wie in den vorangegangenen Verfilmungen auch in *Die Büchse der Pandora* aus dem Jahre 1929 von Georg Wilhelm Pabst nur einige Minuten. Hier möchte Lulu Jack the Ripper als Freier in ihre Wohnung mitnehmen, wird aber schlussendlich ermordet. So steht der Lustmörder Jack the Ripper als Gegenspieler zur männertötenden Lulu.⁹⁵

Neuere Verfilmungen der Thematik sind z.B. *The Secret Identity of Jack the Ripper* (GB/USA, 1988), *Jack the Ripper Conspiracies* (USA, 2002) sowie die TV-Serien *Jack the Ripper – Das Ungeheuer von London* (OT: *Jack the Ripper*, GB, 1988) und *Whitechapel* (GB, 2009).⁹⁶ Im Zuge meiner Diplomarbeit werde ich auf die zwei filmischen Adaptionen des Falles *Jack the Ripper* (CH/BRD, 1976) und *From Hell* (USA, 2001) noch genauer eingehen.

Natürlich blieb es nicht nur bei Verfilmungen, die Londoner Mordserie fand ihren Weg sowohl auf die Theaterbühne als auch in Musicals und Opern.

Bereits 1904 thematisiert Benjamin Franklin Wedekind Jack the Ripper in seiner Erstfassung von *Die Büchse der Pandora*, welches das Ende der Lulu Tragödie darstellt. Im ersten Teil *Erdgeist* wird der Aufstieg der freizügigen Lulu gezeigt, wohingegen der zweite Teil ihren Untergang beinhaltet, welcher dadurch gekennzeichnet wird, dass sie Opfer von Londons Serienmörder Jack the Ripper wird. Jack the Ripper ist in dieser Fassung die einzige der männlichen Figuren, welche eine detaillierte Beschreibung erhält. So verbindet Wedekind das „zeitgenössische Verbrecherbild mit dem historisch nahen Mordfall aus London.“⁹⁷ In Alban Bergs Oper *Lulu* tritt auch Jack the Ripper auf um einen Mord zu begehen.⁹⁸

Jack the Ripper das Musical von 1974 (GB, 1974) wurde sogar noch 2012 in London⁹⁹ aufgeführt und *Ripper* (USA, 2011) feierte am renommierten Broadway Premiere und erhielt zudem zahlreiche Auszeichnungen.¹⁰⁰

⁹⁴ Ebd., S. 77.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 60 ff.

⁹⁶ Vgl. http://www.imdb.com/find?q=jack+the+ripper&&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr 2015, (22.01.2015).

⁹⁷ Höltgen, Im Anfang war die Tat, S. 81.

⁹⁸ Vgl. Sonja Heinrichs, Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers. München: Utz Verlag 2011, S. 72.

⁹⁹ Vgl. http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_j/jack_the_ripper.htm 2015, (18.01.2015).

¹⁰⁰ Vgl. <http://www.ripperthemusical.com/> 2013, (19.01.2015).

2. Gewaltdarstellung

Das nachstehende Kapitel behandelt die Begriffe ‚Gewalt‘, ‚Angst‘ sowie ‚Serienmörderfilm‘, die für die anschließende Filmanalyse relevant sind.

2.1. Gewalt und Angst

Es gibt viele Arten von Gewalt, von der Drohung bis zur Ohrfeige, von der Vergewaltigung bis zum Mord, jede dieser Begebenheiten inkludiert Gewalt. Im Rahmen dieser Diplomarbeit wird der Begriff Gewalt stark im Zusammenhang mit dem vorliegenden Fall Jack the Ripper und den zu behandelnden Filmen diskutiert. Der Terminus Gewalt ist sehr stark konnotiert mit der Emotion Angst. In Filmen, in denen der Mörder nicht bekannt ist, so wie in etlichen Jack the Ripper-Verfilmungen, wie in *From Hell* (USA, 2001)¹⁰¹, entsteht die Frage nach dem Unbekannten. So schreibt Wunsch: „Nicht nur die unheimliche Anwesenheit seiner Abwesenheit erzeugt Angst, sondern die Angst ist auch mit einer Erwartung verknüpft, die der leere Bildrahmen produziert.“¹⁰² So hat auch schon Deleuze den Begriff des ‚obsessiven Kadrierens‘ definiert, was so viel bedeutet wie „das Warten der Kamera darauf, dass eine Person ins Bildfeld tritt, etwas tut oder sagt und es wieder verlässt“¹⁰³. Wunsch führt seine Überlegung fort und meint „der Rahmen dynamisiert den Raum jenseits des Rahmens und baut im Serienkillerfilm, wie auch in vielen anderen Horrorfilmen, die Erwartung auf, dass jemand aus dem Off ins Bild tritt.“¹⁰⁴ Auch Sigmund Freud hat in seiner Abhandlung über Angst erläutert, sie habe eine „unverkennbare Beziehung zu Erwartung, sie ist Angst vor etwas. Es haftet ihr ein Charakter von Unbestimmtheit und Objektlosigkeit an [...]“¹⁰⁵ Nicht nur im Zuseher wird die Emotion Angst ausgelöst, sondern auch in den untersuchenden Filmen erzeugt Gewalt in den Figuren das Gefühl der Angst.

Gerade im Serienmörderfilm, der mit den Emotionen Angst und Schrecken arbeitet, die Erwartungsangst ist ein wichtiges Element. Jeder Rahmen im Bild verweist auf ein unbestimmtes Folgendes. Diese Ungewissheit allein löst schon Angst aus, wie Freud

¹⁰¹ Anm.: Auf den Film *From Hell* wird in der Filmanalyse noch genauer eingegangen.

¹⁰² Wunsch, *Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, S. 81

¹⁰³ Gilles Deleuze, *Bewegungs-Bild. Kino 1*. 1997, S. 107. Zit. nach. Wunsch, *Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, S. 81.

¹⁰⁴ Wunsch, *Im Inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, S. 81.

¹⁰⁵ Vgl. Freud, Sigmund: *Hemmung, Symptom und Angst*, in: *Hysterie und Angst*. S. 302. Zit. nach Wunsch, *Im Inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, S. 81.

darlegte.¹⁰⁶ So schrieb Freud über das Verhältnis von Erwartung und Hilflosigkeit in Bezug zur Angst, dass die Erwartungsangst die Angst vor der Wiederholung einer traumatischen Situation der Hilflosigkeit ist.¹⁰⁷ Eine Situation der Hilflosigkeit findet sich auch meist in Gewaltdarstellungen, wie nun Gewalt im Film dargestellt wird, erörtert das folgende Kapitel.

2.2. Gewalt im Film

Regisseure zeigen durch Gewaltdarstellungen „auf die real existierende Gewalt in der Gesellschaft, auf das Aggressionspotential des Menschen und die Gewaltphantasien in seiner Psyche“¹⁰⁸ hin. So ergibt sich die Aussage, gäbe es eine Gesellschaft ohne Gewalt, gäbe es keine Gewalt in den Medien. Nach Mikos sind Gewalthandlungen Ausdrücke des Begehrens, da sie sich auf ein Objekt richten.¹⁰⁹ Demnach gleicht Gewalt einer Interaktion. Hier sei zu unterscheiden zwischen psychischer und physischer Gewalt. Beide Arten von Gewalt können auf Dinge gerichtet sein oder gegen Menschen, sogar gegen die eigene Person ist Gewalt möglich.¹¹⁰ Nun finden diese Gewalthandlungen in Filmen statt, die für ein Publikum gemacht sind, welche auch diesem nachgehen. Den Ursprung dieses Interesses untersuchte Noël Carroll 1990 in ‚Warum Horror?‘ und bezog sich auf die Auswirkung von Horrorfilmen auf die Zuschauer.¹¹¹ Besonders behandelte er das Paradoxon, dass sich ein Publikum Bilder ansieht, die ekelnd oder gar abstoßend für den Menschen sind. Im Horrorfilm geht es laut Carroll „um die ganze narrative Struktur, in welcher die Präsentation des Schrecklichen aufgeführt wird.“¹¹² Gewaltdarstellungen finden sich besonders im Genre Slasherfilm: „In der Filmproduktion werden keine Einzelbilder gezeigt, sondern serielle Ketten von Bildern produziert, die im Kopf des Publikums zu laufenden Bildern zusammengefügt werden.[...] Das englische Wort ‚slash‘ bezieht sich nicht nur auf die sichtbaren Schnitte, die vom Killer ausgehen, sondern auch auf die Schnitttechnik, die zunächst durch die Montage unsichtbar gemacht wird.[...] Eine weitere Vorüberlegung ist, dass die Gewalt, die vom Killer ausgeht, die verdeckte gesellschaftliche und strukturelle Gewalt sichtbar macht, die mit der

¹⁰⁶ Wünsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 81.

¹⁰⁷ . Vgl. Freud: Hemmung, Symptom, Angst. S. 303. Zit. nach Wünsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 85.

¹⁰⁸ Werner C. Barg/Thomas Plöger, Kino der Grausamkeit, Frankfurt am Main: BfJ 1996, S. 5.

¹⁰⁹ Vgl. Mikos, Fernsehen im Erleben der Zuschauer, S. 170.

¹¹⁰ Vgl. ebd., S. 170.

¹¹¹ Noël Carroll, The Philosophy of Horror. 1990. Zit. nach Wünsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 7.

¹¹² Carroll, The Philosophy of Horror, S. 181. Zit. nach Wünsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 8.

geschlechtlichen und rassialisierten Codierung einhergeht.“¹¹³ Es geht aber auch, wie Mikos beschreibt, um „Konventionen und Regeln, um Recht und Tabu, um legitimierte und nicht legitimierte Gewalt“¹¹⁴

Um ein klares Bild der Darstellung von Gewalt zu bekommen, wird nun auf die wichtigsten Eigenschaften der Filmgewalt laut Kunczik eingegangen:

1. Strukturelle Gewalt oder auch soziale Ungerechtigkeit wird in Fernsehgewalt wenig Bedeutung geschenkt. „Gewalt wird nahezu ausschließlich in Verbindung mit Einzelschicksalen präsentiert“¹¹⁵, wobei personale Gewalt stets im Vordergrund steht und somit die Gewaltdarstellungen personenorientiert sind.
2. Die gewalttätigsten Hauptdarsteller sind unverheiratete Männer mittleren Alters. Wobei Gewalt stets im Zusammenspiel mit der maskulinen Rolle steht. Die Frau wird hier als passiv und verführerisch konnotiert.
3. Gewaltakte ereignen zwischen einander fremden Hauptdarstellern.
4. „Die Darstellung des Gewaltaktes selbst ist extrem unrealistisch.“¹¹⁶ Leidende Opfer, Blut oder Wunden kommen kaum im Film vor.
5. Gewalt versteht sich „als effizientes Instrument zur Zielerreichung oder zur Konfliktlösung.“¹¹⁷ Ein negativer Protagonist wird meist nur am Ende einer Handlung bestraft. Gewaltopfer dienen meist als Identifikationsobjekte einer untergeordneten Rolle, sie sind nur Nebenakteure.¹¹⁸
6. Gewalt wird oft auch von Gesetzeshütern eingesetzt. Hier handeln Privatdetektive und auch Polizisten nach Werten einer heilen und funktionierenden Welt. Ärzte werden in diesem Sinne auch zu ähnlichen Übermenschlichen hochstilisiert.
7. Zeugen eines Gewaltaktes sind meist passiv, versuchen also nicht zu helfen.¹¹⁹

Diese aufgelisteten Eigenschaften werden in der Filmanalyse berücksichtigt und es wird herausgearbeitet, welche dieser Charakteristika der zu analysierende Film beinhaltet.

¹¹³ Wünsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 15.

¹¹⁴ Mikos, Fernsehen im Erleben der Zuschauer, S. 172.

¹¹⁵ Michael Kunczik, Gewalt und Medien, Köln: Böhlau 1987, S. 25.

¹¹⁶ Ebd., S. 26.

¹¹⁷ Ebd., S. 26.

¹¹⁸ Vgl. ebd., S. 26.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 25 f.

2.3. Der Serienmörderfilm

Der Serienkiller scheint beliebt zu sein, nicht nur

„weil seine Taten und sein Innenleben auf einen inneren unzugänglichen und unerfahrbaren Kern zurückgeführt werden, er aber auch als das Abbild gesellschaftlicher Verhältnisse gilt. Der Serienkiller scheint etwas über die menschliche Wahrheit zu vermitteln, wenn man ihn richtig zu interpretieren weiß.“¹²⁰

Ein weiteres Merkmal des Mediums Film ist „die Vermittlung und oft auch Ununterscheidbarkeit zwischen Fiktion und Realität. Medien simulieren Realität und stellen diese nach.“¹²¹ So fügt Wunsch hinzu, Medien bilden keine vormediale Wirklichkeit ab, sondern „sind bei der Herstellung von Realität selbst beteiligt.“¹²²

„Den Titel eines Serienmörders darf jedoch nur der tragen, der mit zeitlichem Abstand unter Vorsatz mindestens drei Menschen ermordet hat.“¹²³ Der Serienmord versteht sich laut Thomas als Komponente einer Lebensdramaturgie des Mörders. Thomas führt weiterführend aus, dass der Mord zu einem Ritual wird, „das in ein pathologisches Selbst- bzw. Lebensszenario integriert wird. Zum festen Inventar dieses Inszenierungsmusters gehören der Täter mit seiner individuellen Sozialisation, seinen Phantasien, Traumata, psychosozialen Dysfunktionen, Fähigkeiten und Vorlieben – und seine 'Gegenspieler' (Polizei, Medien, Gesellschaft etc.), die den Rahmen vorgeben, in dem seine Taten zu betrachten sind. Das sind die beiden einzigen relativ festen Größen. Alles andere kann variieren oder modifiziert werden: Typus der Opfer, Mordwaffe, Tathergang oder Kontaktierung des Opfers.“¹²⁴ Die Autorin geht auch auf das gewisse Ritual eines Serienmörders ein, so schreibt sie:

„Da ein Mord ein zeitlich limitiertes Ereignis ist, kann der Täter dieses gewalttätige und destruktive Szenario nur fortsetzen, indem er die aktuelle Tat mittels Photos oder Video dokumentiert oder Körperteile bzw. Gegenstände des Opfers mitnimmt, gestaltet, konserviert und sich über diese Symbole, Stellvertreter des Mordes, an das zurückliegende Geschehen erinnert – bis zur nächsten Tötung.“¹²⁵

Demnach stellt er „eine Figur dar, die etwas zu sagen hat. Markenzeichen der Täter sind häufig ritualisierte Morde.“¹²⁶ Heinrichs führt weiter aus, dass der Mörder immer hochgradig

¹²⁰ Wunsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 10 f.

¹²¹ Birgit Recki: Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Film, S. 50. Zit. nach Wunsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 10.

¹²² Wunsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 11.

¹²³ Heinrichs, Erschreckende Augenblicke, S. 107.

¹²⁴ Thomas, Serienmord als Gegenstand der Kulturwissenschaften. Ein Streifzug durch das Reich der Zeichen, Mythen und Diskurse, 2004, S. 276.

¹²⁵ Ebd., S. 277.

¹²⁶ Heinrichs, Erschreckende Augenblicke, S. 109.

intelligent ist, Taten plant, welche zielführend sind, wobei diese kein Verbrechen sind, sondern aus Notwendigkeit zustande kommen. Der Serienmörder ist im Film eine Figur, „die häufig inszeniert wird, obwohl er durch seine Taten als Störfaktor der Ordnung gilt, ist es sein Ziel, auf die sozialen Missstände der Gesellschaft aufmerksam zu machen.“¹²⁷ Dadurch wird der Zuschauer angehalten das eigene Weltbild neu zu ordnen, denn beim Zusammenspiel von Psychopath und Protagonist fällt das Wertesystem aus dem Gleichgewicht.¹²⁸ Um den Begriff Serienmörder auf den Punkt zu bringen, erwähnt Heinrichs eine Definition von Röwekamp: „Der in der Regel weiße, männliche und sozial isolierte Serienmörder markiert zugleich kollektive Ängste und Vorurteile, Vorahnungen des Unheils oder der Fehlerhaftigkeit der sozialen Konstruktion. Seine Opfer sind immer wieder Frauen und andere, gemäß den herrschenden Normen minderwertige Männer.“¹²⁹

Da die Figur des Serienmörders in der Diplomarbeit zentral ist, wird vor allem die Genrebezeichnung Serienmörderfilm verwendet. Auf *Jack the Ripper* (CH/BRD, 1976) trifft zwar auch die Genrebezeichnung Slasherfilm zu, der Serienkiller ist jedoch das Element, das die Filme zusammenhält und das Thema einbettet, auch wenn die Filme stilistisch unterschiedlich sind.¹³⁰

Der Serienkiller wird als jemand dargestellt, der die Funktionsweise und Inhalte der Massenmedien adaptiert. Der Serienkillerfilm definiert sich vor allem durch drei Spannungselemente: Täter, Opfer und Gesellschaft mit einer Mischung aus Psychologie, Tabubrüchen und Rachefantasien. So führt Wunsch weiter aus, dass der Gewaltakt eines Serienmörders nicht nur das Ausleben seiner Fantasien durchlebt, sondern es besteht eine rege Verknüpfung zum Mord als Kunstwerk. Anders als im Slasherfilm, in dem der Mörder, als unmenschliche Maschine agiert, ist die Vorstellung vom Mord als Kunstwerk von der Idee geprägt, dass der Killer in seinen abscheulichen Taten seine Persönlichkeit kundtut. Diese Idee lässt sich auch im Profiling finden.¹³¹ So schreibt der Profiler John Douglas: „Vorerst gilt: Will man den Künstler verstehen und würdigen, muß man sich sein Werk ansehen. [...] Die erfolgreichen Serienmörder planen ihr Werk so sorgsam wie ein Maler ein Gemälde. Sie

¹²⁷ Ebd., S. 110.

¹²⁸ Vgl. ebd., S. 110.

¹²⁹ Burkhard Röwekamp, Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei, S. 162. Zit. nach: Heinrichs, Erschreckende Augenblicke, S. 109 f.

¹³⁰ Vgl. Wunsch. Im inneren Außen, Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 15.

¹³¹ Vgl. ebd., S. 153 ff.

betrachten das, was sie tun, als ihre Kunst und verfeinern sie im Laufe der Zeit.“¹³² Douglas und Olshaker führen noch weiter aus:

„Wenn dieser Mann andererseits Verbrechen in der Form begeht, daß er, sagen wir einen anderen beherrschen oder einen Schmerz zufügen kann, oder das Opfer bitten oder betteln läßt, dann ist das seine 'Handschrift'. Es drückt die Persönlichkeit des Mörders aus. Es ist etwas, das er tun muß.“¹³³

Thomas beschreibt in diesem Zusammenhang, dass spezifische Verletzungsmuster, so wie die des Rippers, einen Aspekt des Lebens oder der Persönlichkeit des Mörders symbolisieren, wie der Wunsch nach Macht und Kontrolle, „[...] sind die Geschlechtsorgane betroffen, so ist [...] einerseits unmittelbar die organische Ebene involviert, andererseits kann dieser Teilbereich aber auch auf weitergefasste, übergeordnete Konnotationen von ‚Weiblichkeit‘ oder ‚Männlichkeit‘ verweisen.“¹³⁴ Der weibliche Uterus steht beispielweise stellvertretend für die eigene Mutter, Frau oder gar für Demütigungen in der Kindheit. In diesem Sinne wird das Organ als Teil von einer Gesamtheit betrachtet.¹³⁵

Von Serien- und Lustmördern werden Frauen umgebracht, die in der Gesellschaft, in der sie sich befinden, als Störfaktoren angesehen wurden. So seien laut Linder Serienmörder „Vollstrecker eines allgemeinen Willens, der nicht zum Ausdruck gebracht werden darf.“¹³⁶ Auch insofern sind laut Linder die Gewaltdarstellungen in Serienmörderfilme funktional zu betrachten, sie „betonen die angeblich ausschlaggebenden ‚intrinsischen‘ Motive für das Morden und verdecken gleichzeitig dessen gesellschaftliche Funktionalität.“¹³⁷

„Der Serienmörderfilm kennzeichnet gegenüber anderen Filmen des Horror- und Thriller-Genres ein besonderes ‚simulatives Verhältnis‘ zur außerfilmischen Wirklichkeit.“¹³⁸ So wird der Serienmörderfilm im Gegensatz zum Thriller und Horrorfilm als Alltagserfahrung des Zuschauers verstanden. Dem Rezipienten sind die Serienmörder aus dem Film entweder aus anderen Medien bekannt oder die filmischen Motive zeigen Ähnlichkeiten in Struktur, Motivlage etc. zu solchen Vorkommnissen auf.¹³⁹

¹³² Douglas/Olshaker, *Die Seele des Mörders*, 1996, S. 135. Zit. nach Wunsch, *Im inneren Außen, Der Serienkiller als Medium des Unbewussten*, S. 169 f.

¹³³ Alexandra Thomas, „Serienmord als Gegenstand der Kulturwissenschaften. Ein Streifzug durch das Reich der Zeichen, Mythen und Diskurse.“, S. 259.

¹³⁴ Ebd., S. 259.

¹³⁵ Vgl. ebd. S. 259.

¹³⁶ Joachim Linder, „Männer, die morden. Zu zwei Romanen von Andrea Maria Schenkel, in: Höltgen/Wetzel: *Killer / Culture. Serienmord in der populären Kultur*, S. 32.

¹³⁷ Ebd., S. 32.

¹³⁸ Höltgen, *Schnittstellen. Serienmord im Film*. Marburg: Schüren, 2010 S. 13.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 13.

3. Filmanalyse

Im Folgenden wird die Methode der Filmanalyse erläutert, um Aufschluss darüber zu geben, wie der Forschungsfrage ‚Inwieweit verändert sich die Darstellung von Gewalt?‘ auf den Grund gegangen wird.

3.1. Methode

Wie schon Werner Faulstich schrieb, ist „Film ein hochkomplexes Medium“¹⁴⁰, das individuell interpretiert werden kann. Um diese komplexe Erscheinung zu verstehen, ist eine Analyse ein geeignetes Werkzeug. Seit Entstehung des Filmes haben sich verschiedene Analyseverfahren und Interpretationstechniken entwickelt. So definiert Helmut Korte Filmanalyse unter anderem als

„Versuch, das eigene subjektiv-objektiv determinierte Filmerlebnis durch Untersuchung der rezeptionsleitenden Signale, durch Datensammlung, Datenvergleich am Film und den filmischen Kontextfaktoren, durch Beobachtung und Interpretation schrittweise zu objektivieren“.¹⁴¹

Lothar Mikos kritisiert aber die Objektivierungsversuche:

„Das Problem der Filminterpretationen ist, dass sie außerfilmische Kategorien an die Filme herantragen und damit Bedeutungen des Films konstruieren, ohne sich dieses Konstruktionsprozesses bewusst zu sein, oder ihn selbstreflexiv zu thematisieren. [...] Filminterpretationen sind Bestandteil des Diskurses über Filme in den jeweiligen Gesellschaften, sie sind selbst Ausdruck der Ideologie, die sie vermeintlich im Film untersucht haben.“¹⁴²

Jaques Aumont und Michel Marie nennen drei Punkte die eine Filmanalyse ausmachen: Erstens existiere keine universelle Methode der Filmanalyse, zweitens sei die Analysetätigkeit endlos und drittens sei die Kenntnis der Geschichte des Films wie auch der bereits erschienenen Diskurse zum ausgewählten Exempel notwendig¹⁴³.

Nun stellt sich die Frage, welche Filmanalyse für diese Arbeit herangezogen werden soll. Werner Faulstich bietet in seinem Werk „Grundkurs Filmanalyse“ eine gute Einführung zum

¹⁴⁰ Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, Fink: UTB, 2008, S.11.

¹⁴¹ Peter Wuss, Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß, Berlin: Ed. Sigma 1993. S. 19 nach Helmut Korte, Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse. Erfahrungen im Umgang mit der Analyse von Filmen, in: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 3, 21-41.

¹⁴² Lothar Mikos, „Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse“, in: Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, hrsg. v. Yvonne Ehrenspeck/Burkhard Schäffer, Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 136.

¹⁴³ Vgl. Wuss, Filmanalyse und Psychologie, S. 19. nach Jaques Aumont/Michel Marie, L'Analyse des films, Paris: Nathan 1988, S. 29.

Thema Filmanalyse.¹⁴⁴ Faulstich definiert zwei Arten von Filmanalyse, einerseits die umfassende Medienanalyse andererseits die Analyse eines einzigen Filmes, genannt die Produktanalyse. In der Medienanalyse wird nicht nur auf das Produkt Film eingegangen, sondern es wird auf die Filmästhetik, Filmgeschichte, Filmförderung, Filmzensur, Filmwirtschaft, Filmpolitik und gar auf die Filmethik eingegangen. Die Produktanalyse hingegen bezieht sich vorrangig auf die Handlung im Film. Es werden die Fragen: was, wer, wie und wozu geklärt. Durch die anfängliche Handlungsanalyse, folgt die Analyse der Figuren, woraufhin die Verwendung der Bauformen des Erzählens geklärt werden um schlussendlich noch die Frage nach Normen und Werten abzudecken.¹⁴⁵ Zu bemerken ist, dass immer der gesamte Film betrachtet wird und das diese vier Teilbereiche in der Produktanalyse immer in Verbindung stehen, da es sich auch um das gleiche Produkt handelt. Die Produktanalyse eignet sich und wird als Analysemethodik herangezogen.

Das Produkt muss nun gesehen werden. „Das Abspielen [...] verläuft nur als Erlebnis, so dass wir den Film, den wir analysieren wollen, überhaupt erst einmal ‚anhalten‘ müssen. [...]“¹⁴⁶ Im Filmprotokoll steht das Gesehene klar und deutlich, ob nun ein Detail für wichtig anerkannt wird, hängt davon ab „ob ein Detail eine Funktion im gesamten Film hat oder nicht.“¹⁴⁷ Ein Sequenzprotokoll wird bei der vorliegenden Diplomarbeit nicht verlangt, da sich die Forschungsfrage ‚Inwiefern ändert sich die Darstellung von Gewalt?‘, nur auf die Gewaltdarstellungen im Film bezieht und somit ein komplettes Sequenzprotokoll hinfällig ist. Der zweite Teil der Analyse in der Produktanalyse gilt den Handelnden im Film. Hier wird auf die Zeichnung der Charaktere, sei es jetzt eine Selbst-, Fremd oder Erzählercharakterisierung, eingegangen. Die Figuren werden auch in Anbetracht auf den wahren Fall Jack the Rippers untersucht. Fragen wie ‚wieviel Wahrheitsgehalt beinhaltet diese Figur?‘ und ‚welche Beziehung hat diese Figur zur Nebenfigur?‘ werden geklärt. Um die Frage ‚Wie?‘ zu beantworten wird gezeigt, wie der Regisseur arbeitet und welche Bauformen benutzt werden. Großes Augenmerk liegt hier auf den Einstellungen und der Montage aber auch das Licht und die Musik sind wichtige Parameter, um die Gewaltdarstellungen spezifischer zu betrachten und analysieren zu können. Schlussendlich werden noch auf die im Film vermittelten Normen und Werte eingegangen: ‚Welche Moralvorstellungen werden etabliert? Welche Emotionen

¹⁴⁴ Vgl. Faulstich, Grundkurs Filmanalyse.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 26 f.

¹⁴⁶ Ebd., S. 63.

¹⁴⁷ Ebd., S. 70.

werden sichtbar?‘. Symbole werden geklärt, es werden Audiokommentare oder Interviews der Analyse zugezogen.

Um diese Filmanalyse zu bewerkstelligen, muss das Vokabular einer filmanalytischen Bearbeitung noch gefestigt und definiert werden. Hierzu wird auf Lothar Mikos verwiesen. Der Autor gibt einen präzisen Überblick über das Vokabular der Filmologie.¹⁴⁸ Um nun auf die Dramaturgie im Film einzugehen, wird auf die Begriffe Spannung und Suspense hingedeutet. Denn diese gelten als Wirkungsformen der Dramaturgie, die durch die „Verteilung von Wissen und der Aktivierung von Emotionen durch den Plot“¹⁴⁹ entstehen. Die erzählende Struktur führt zu den Fragen: Wie geht es nun weiter? Wie endet dieser Film? Diese Neugierde des Zusehenden bringt eine gewisse Erwartungshaltung hervor und ist stets existent.¹⁵⁰ So schreibt Mikos: „Diese gespannte Erwartung, die auch als Neugier auf den Fortgang der Handlung und das Ende des Films oder der Fernsehsendung begriffen werden kann, ist in jedem Film- oder Fernsehtext vorhanden.“¹⁵¹ Die unterschiedliche Gestaltung des Spannungsaufbaus entsteht durch die Dramaturgie, was zu einer differenzierten Auffassung des Zuschauers führt. Nicht nur die Neugier auf das Weiterführen der Handlung und das Ende des Films besteht, sondern es können auch weitere Formen, mit unterschiedlichem Spannungserleben produziert werden. Wenn zum Beispiel der Täter dem Kommissar oder auch dem Zuschauer nicht bekannt ist, spricht der amerikanische Filmwissenschaftler Edward Branigan von ‚Mystery‘¹⁵². Hier ermittelt einerseits der Detektiv, andererseits auch das Publikum. „Protagonist und Zuschauer haben denselben Wissensstand“.¹⁵³ Wenn nun aber der Zuschauer einen geringeren Wissensstand als der Protagonist aufweist, wird dieser im Laufe des Films durch die Figuren überrascht. Die Überraschung ist sozusagen die zweite Form der Spannung. Wenn nun aber das Publikum mehr als die handelnden Figuren weiß, kommt der Begriff ‚Suspense‘ ins Spiel.¹⁵⁴ Die Zuschauer erleben Suspense indem sie durch die Struktur des Films und der Dramaturgie entsprechende Informationen erhalten. Sie müssen nur diesen doppelten Blick wahrnehmen, denn „sie müssen wissen, was die Figur weiß, und sie müssen wissen, was sie als Zuschauer wissen – immer in Bezug auf die situative

¹⁴⁸ Vgl. Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart: UTB 2008.

¹⁴⁹ Ebd., S. 142.

¹⁵⁰ Vgl., ebd. S. 142.

¹⁵¹ Ebd., S. 142.

¹⁵² Vgl. Edward Branigan, Narrative Comprehension and Film, S. 74 f. Zit. nach Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 143.

¹⁵³ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 143.

¹⁵⁴ Vgl., Branigan, Narrative Comprehension and Film, S. 75. Zit. nach Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 143.

Rahmung der Handlung.¹⁵⁵ Dies bringt eine Diskontinuität von Plot und Story hervor, denn der Plot führt zu Suspense und die Story zur zweiten Form der Spannung, zu Surprise.¹⁵⁶

Eine weitere Gestaltungsform des Spannungsaufbaus ist ein Geheimnis im Mittelpunkt der Story, welches häufig durch Rückblenden realisiert wird. Diese bewirken eine Dramatisierung des Geschehenen, sie bieten außergewöhnliche Bilder von Körpern und lassen so den Zusehenden an der Geschichte teilnehmen.¹⁵⁷ Auch Bedrohung kann ein geeignetes Mittel zur Steigerung der Spannung sein. „Bedrohung entsteht durch ein Spiel mit dem Wissen und den Emotionen der Zuschauer.“¹⁵⁸ Hier ist die Rede von Emotionen wie Angst, Suspense, Spannung, Geschwindigkeit, Bewegung, Schreck, Geheimnis und Aufregung. Es entsteht eine Ambivalenz des Zuschauers, der zwischen Angst und Vergnügen schwankt. In einem Thriller zum Beispiel wird „die emotionale Stabilität sowohl seiner Figuren als auch der Zuschauer“¹⁵⁹ untergraben, wodurch diese verletztlich werden, dies kann bis zum Kontrollverlust führen. So kommt es durch außergewöhnliche Ereignisse zu einer Bedrohung der normalen Realität der Protagonisten. Diese verlieren, wie Mikos sagt, „das grundsätzliche Vertrauen in die alltägliche Wirklichkeit.“¹⁶⁰ Im Laufe des Filmes wird das Rätsel, das hinter der Bedrohung steht, gelöst.

Ernst Bloch differenziert zwischen positiven und negativen Erwartungsaffekten¹⁶¹. Hoffnung und Zuversicht zählen zu den positiven und Angst, Furcht, Schrecken und Verzweiflung zu den negativen Erwartungsaffekten. Diese Gefühle sind nicht nur unbestimmt und diffus, sondern auch auf die Zukunft, und auf das Eintreten eines Ereignisses gerichtet. Hier geht es nicht um das Mitgefühl für den Protagonisten, sondern darum, dass durch Dramaturgie und Gestaltungsmitteln Ereignisse entstehen, die den Zuschauenden in Angst, Furcht oder Schrecken versetzen.¹⁶²

Der Psychoanalytiker Michael Balint, der sich mit dem Phänomen Thrill beschäftigt hat, beschreibt passend die Gefühle, die bei einem Thriller ausschlaggebend sind¹⁶³. Mit Thrill

¹⁵⁵ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 144.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 144.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 146.

¹⁵⁸ Ebd., S. 152.

¹⁵⁹ Ebd., S. 152.

¹⁶⁰ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 152.

¹⁶¹ Vgl. Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung. Band 1. Frankfurt am Main, 1985, S. 121 ff.

¹⁶² Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 155.

¹⁶³ Michael Balint, Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre, Stuttgart: 1959, S. 20 f.

meint er die Angstlust, die den Verlust des Gleichgewichts, der Standfestigkeit, des zuverlässigen Kontaktes mit der sicheren Erde beinhaltet¹⁶⁴, vergleichbar mit der Angst bei einer Fahrt mit der Achterbahn. So erwähnt Balint bezüglich der Angstlust drei Aspekte:

„a) Ein gewisser Beitrag an bewusster Angst oder doch das Bewusstsein einer wirklichen äußeren Gefahr; b) der Umstand, dass man sich willentlich und absichtlich dieser äußeren Gefahr und der durch sie ausgelösten Furcht aussetzt; c) die Tatsache, dass man in der mehr oder weniger zuversichtlichen Hoffnung, die Furcht werde durchgestanden und beherrscht werden können und die Gefahr werde vorüber gehen, darauf vertraut, dass man bald wieder unverletzt zur sicheren Geborgenheit werde zurückkehren dürfen. Die Mischung von Furcht, Wonne und zuversichtlicher Hoffnung angesichts einer äußeren Gefahr ist das Grundelement aller Angstlust.“¹⁶⁵

Obwohl der Zusehende diese Angst zwar nicht direkt im realen Leben wahrnimmt, entsteht auch nur durch das Zusehen diese Furcht. Da dadurch keine wirkliche Gefahr für das eigene Leben besteht, wird hier auch von einer positiven Erlebnisform der Angst gesprochen.¹⁶⁶ Um nun Furcht im Zuseher zu erzeugen, müssen die Bilder aneinander gereiht sein, denn Filme bestehen nicht nur aus einzelnen Bildern und Einstellungen, sondern aus der Kombination von Bildern. So wird folgend auf den Schnitt und die Montage eingegangen, denn die Story entsteht nicht nur in der Aneinanderreihung der Bilder, sondern besonders dadurch, wie diese Bilder kombiniert werden, wie die Reihenfolge aussieht. Um diese Bilder zu einem sinnvollen Ganzen zusammenzufügen, wird durch die technische Methode des Schnitts eine Einheit geschaffen.¹⁶⁷ „Durch eine bestimmte Zusammenstellung der Bilder können spezifische Effekte erzielt werden.“¹⁶⁸ Der Schnitt schafft es auch die Reihenfolge von Bewegungen zu überwinden und räumliche Distanzen zu einem einheitlichen Raum zu verschmelzen, was den Schnitt dadurch zur wesentlichen Grundlage des Films macht.¹⁶⁹

Es kann von Schnitt gesprochen werden, wenn zwei Einstellungen kombiniert werden, zu sogenannten Szenen, wobei ein üblicher Spielfilm etwa 800 bis 1200 Einstellungen beinhaltet.¹⁷⁰ Dieser technische Vorgang des Schnitts wird Montage genannt, wodurch der Zusehende eine kontinuierliche Erzählung erhält. Jedoch nicht nur der rein technische Vorgang, sondern „die Herstellung narrativer und ästhetischer Strukturen durch diesen technischen Vorgang“¹⁷¹ ist Montage. Die Montage kann dadurch also Dinge und Erlebnisse

¹⁶⁴ Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 155.

¹⁶⁵ Balint, Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre, S. 20 f.

¹⁶⁶ Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 156.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 213.

¹⁶⁸ Ebd., S. 214.

¹⁶⁹ Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 214.

¹⁷⁰ Vgl. ebd., S. 215.

¹⁷¹ Ebd., S. 215.

zusammenführen, die in der außerfilmischen Realität niemals zusammengefügt werden hätten können. Einerseits weil sie zeitlich oder räumlich zu weit entfernt liegen, andererseits versetzen die unterschiedlichen Perspektiven der Kamera und Einstellungen den Zusehenden in eine Lage, die in der Realität kaum denkbar wäre.¹⁷²

Um in der Filmanalyse die Schnitttechniken zu erörtern, wird hier nun auf die vier Schnittarten verwiesen: der harte Schnitt, die Auf- und Abblende, die Überblendung, und die Trickblende.¹⁷³ Der harte Schnitt entsteht durch einfaches hintereinander reihen geschnittener Einstellungen und ist somit auch die am häufig verwendete Schnittart. Hier kommt es gerade darauf an, dass die Kontinuität nicht verletzt wird und die Einstellungen in Verbindung stehen.

Eine weitere Art des Schnitts ist die Aufblende bzw. Abblende. „Bei der Aufblende wird die Einstellung immer heller, bis sie fast weiß ist, bei der Abblende, immer dunkler, bis sie fast schwarz ist.“¹⁷⁴ Diese Form des Schnitts wird benutzt, wenn gezeigt werden soll, dass „die filmische Handlung sich nun in einem anderen zeitlichen oder räumlichen Kontext bewegt.“¹⁷⁵ Um Träume oder Erinnerungen eines Protagonisten zu zeigen, wird meist die Aufblende benutzt.¹⁷⁶

Trickblenden oder Überblendungen werden verwendet, wenn Rückblenden oder der Ortswechsel einer Handlung gezeigt werden sollen. Wenn die alte Einstellung von der neuen Einstellung überlagert wird, spricht man von einer Überblendung. Sie wird nicht nur für einen Ortswechsel benutzt, sondern auch als Übergang von einer Zeitebene in die andere. Wie es auch bei Trickblenden der Fall ist, gibt es hier unterschiedliche Formen, z.B. die Wischblende, wobei die erste Einstellung von der zweiten aus dem Bild geschoben wird, oder auch die Klappblende, bei der das Bild nach vorn oder hinten weg klappt und durch die zweite Einstellung ersetzt wird.¹⁷⁷

Diese theoretischen Überlegungen werden nun in der folgenden Filmanalyse eingebaut, um so die Darstellung der Gewalt detailliert darzulegen.

¹⁷² Vgl. ebd., S. 215.

¹⁷³ Vgl. Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 218.

¹⁷⁴ Mikos, Film- und Fernsehanalyse, S. 220.

¹⁷⁵ Ebd., S. 220.

¹⁷⁶ Vgl. ebd., S. 220.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 220 f.

3.2. *Jack the Ripper* (CH/BRD, 1976)

Der Film wurde 1976 unter Regie des spanischen Filmemachers Jesús Franco (Jess Franco) gedreht. Er wurde von Erwin C. Dietrich produziert, dauert 89 Minuten und trägt in der deutschen Version den Titel *Jack the Ripper – Der Dirnenmörder von London*. Zur filmanalytischen Bearbeitung wurde die *uncut* Version, freigegeben ab 18 Jahren verwendet.¹⁷⁸

Plot des Films

Im Film *Jack the Ripper* geht es um Dr. Orloff, einen in London ansässigen Arzt, welcher sich tagsüber um vor allem bedürftige Patienten kümmert und nachts Prostituierte ermordet. Die Leichen zerstückelt er in einem Gewächshaus und wirft den Leichensack meist in Beisein seiner geistig beeinträchtigten Komplizin Frieda in die Themse. Dr. Orloff ist bereits in London unter dem Namen Jack the Ripper bekannt. Frauen werden gewarnt, nicht alleine nachts durch die Gassen zu gehen. Trotzdem wird eine Prostituierte namens Sally Brown von Dr. Orloff ermordet, wobei ein blinder Bettler Zeuge ist und bereits am nächsten Tag bei der Polizei seine Zeugenaussage macht. Inspektor Selby leitet die Untersuchung, bespricht auch mit seiner Freundin Cynthia den Fall. Das zweite Opfer wird im Dirnenhaus ermordet, in dem Dr. Orloff die Leiche in einem der Zimmer liegen lässt. Währenddessen fischt ein Angler eine abgetrennte Frauenhand aus der Themse und bringt diese zur Polizeistation, wo ein Porträtzeichner nach Zeugenaussagen Jack the Ripper portraitiert. Der Fischer, Patient von Dr. Orloff, erkennt im Porträt seinen Arzt wieder, erhofft sich aber durch Erpressung Geld. Dr. Orloff jedoch bringt ihn nur zum Schweigen, indem er ihn umbringt. In der Zwischenzeit leidet Dr. Orloff an Alpträumen von seiner Mutter, welche selbst auch Prostituierte war und ihn in seinen jungen Jahren sexuell missbrauchte. Dieses Trauma führte zu seinem Hass auf Frauen, insbesondere auf Prostituierte. Die nächste Prostituierte wird im Wald sexuell genötigt und dann ins Gewächshaus gebracht, um dort ihre Verstümmelung fortzuführen. Als drittes Opfer sucht er sich Cynthia, die Freundin des Inspektors aus, welche sich inkognito auf die Suche nach Jack the Ripper macht. Jedoch ahnt Dr. Orloff, dass sie ihn auffliegen lassen

¹⁷⁸ Vgl. DVD *“Jack the Ripper”*, R.: Jesús Franco, CH/BRD 1976. Besetzung: Klaus Kinski – Dr. Dennis Orloff/Jack the Ripper; Josephine Chaplin – Cynthia; Andreas Mannkopf – Inspektor Selby; Ursula von Wiese – Miss Higgins; Herbert Fux – Fischer/Charlie; Lina Romay – Marika Stevenson; Olga Gebhard – Miss Baxter; Nikola Weisse – Frieda; Hans Gaugler – Blinder Bettler; Musik: Walter Baumgartner.

will und so kommt er ihr zuvor und bringt sie in sein Gewächshaus, um sich an ihr zu vergehen. Dank der ausgeprägten Sinne des blinden Bettlers, wird die Polizei zum Tatort geführt und rettet so das Leben von Cynthia. Dr. Orloff ergibt sich widerstandslos, bestreitet jedoch Jack the Ripper zu sein.

3.2.1. Handlungsanalyse

„Was geschieht im Film, wie verläuft die Handlung?“¹⁷⁹ diese Frage wird in der folgenden Handlungsanalyse beantwortet. Wie bereits im Methodenkapitel beschrieben, wird der Film um ihn zu analysieren angehalten, weil das kontinuierliche Abspielen nur als Erlebnis zählt. So meint Faulstich: „Wir müssen die lange Reihe sich unaufhörlich bewegender Bilder in ihren erzählerischen Kontext stellen und das nacheinander der Ereignisse rekonstruieren, um einen objektiven Bezugspunkt zu erhalten.“¹⁸⁰ Der Film wird nach Szenen immer wieder angehalten und zurück gespult, um das Gesehene darzulegen, und dadurch einen möglichst objektiven Standpunkt wiederzugeben.

Am Beginn sieht man eines der Wahrzeichen von London, den Big Ben, sowie auch die Themse. Es folgt ein Schwenk zum Lokal *Pike's Hole*. Die Leute amüsieren sich drinnen, es wird geraucht, getrunken und gelacht. Eine Prostituierte namens Sally kommt mit einem Mann im Arm heraus, er flüstert ihr ins Ohr, sie lehnt vorwurfsvoll ab und möchte nachts alleine weitergehen, vermutlich nach Hause. Ein Kutscher warnt sie bezüglich des Mörders in der Gegend. Sie, entgegen aller Warnungen, geht jedoch sehr selbstsicher und lächelnd alleine durch die Gassen. Nach kurzer Zeit merkt Sally, dass sie verfolgt wird. Nun erscheint das erste Mal Jack the Ripper¹⁸¹ im Bild. Man erkennt einen Mann mit Mantel und Hut bekleidet. Sallys Verfolger aber ist nur ein blinder Bettler, zuerst ist sie misstrauisch ihm gegenüber, gibt ihm dann doch ein paar Münzen. Sie stolziert weiter und nun kommt der Blick des gefürchteten Jack the Rippers ins Bild¹⁸². Plötzlich schnappt er sie und presst sie gegen eine Säule. Sie fängt vor Angst an zu schreien, er reißt ihr die Kleidung vom Körper und wirft sie zu Boden. Der Bettler hört Sallys Schreie und kommt zur Hilfe geeilt. Wieder erfolgt ein Schwenk auf Jack the Rippers Augen¹⁸³. Von seiner Seite her ist keine Reaktion erkennbar, bis

¹⁷⁹ Faulstich, Grundkurs Filmanalyse, S. 63.

¹⁸⁰ Ebd., S. 64.

¹⁸¹ Vgl. *Jack the Ripper*. Regie: Jess Franco, CH/BRD 1976, Ascot Elite Entertainment 2013. TC 00:03:10.

¹⁸² Vgl. ebd., TC 00:05:07.

¹⁸³ Vgl. ebd., TC 00:05:11.

auf ein kurzes Innehalten. Es folgt ein Szenenwechsel und Jack the Ripper trägt die Frau davon und geht Stufen¹⁸⁴ hinunter. Danach fährt er in einem Boot inklusive Leiche zu seiner geistig retardierten Gehilfin namens Frieda. Hier folgt die Einführung in sein Tatorthaus, welches mit Pflanzen übersät ist und als Gewächshaus bezeichnet wird. Nach Aufforderung schafft die Gehilfin die Leiche weg, indem sie mit dem Sack inklusive Leichenteile auf der Themse rudert, denn sie soll sie ins Wasser werfen. Zwei Fischer sehen sie und kennen Frieda, grüßen sie freundlich. Frieda rudert weiter, öffnet den Sack und holt ein Auge heraus, gibt es wieder hinein und wirft den Sack ins Wasser, schließlich rudert sie fort.

Dr. Orloff geht mit Stock und Arztkoffer in der Hand weg; in ein Haus hinein, es ist sowohl seine Praxis als auch sein Wohnsitz. Miss Baxter, seine Vermieterin, bietet ihm Tee an. Sie meint er solle nur noch Reiche verarzten, weil er Tag und Nacht arbeite, und so müsse er sich nicht um jeden Armen kümmern. Dr. Orloff, nicht interessiert an dem Gespräch, verhält sich introvertiert und geht durch das Wartezimmer, in welchem schon einige Patienten sind, unter anderem einer der Angler, der meint, sein Bein schmerze. So verarztet ihn Dr. Orloff und schneidet ihm ein Geschwür vom Bein. So hat man in dieser Szene Einblick in seinen Beruf erlangt und die folgende Szene führt wieder zu Dr. Orloffs anderer Persönlichkeit, zu Jack the Ripper. Denn am Tatort des ersten Opfers kratzt die Polizei Blut von der Säule. Auch Inspektor Selby von Scotland Yard trifft am Tatort ein. Zwei Zeugen, eine etwas ältere Frau, Miss Higgins, und der blinde Bettler geben ihre Zeugenaussage kund. Der blinde Mann schildert: „Er ist eine Persönlichkeit, auch wenn er von seinen Trieben geleitet wird [...] Schmalen Grat zwischen Genie und Wahnsinn, mehr Opfer als Henker [...] ein geistig arbeitender Mensch“¹⁸⁵. Ihm sei auch der Geruch einer seltenen tropischen Pflanze aufgefallen. Da hier das erste Mal der Hauptkommissar ins Bild kommt, wird in der folgenden Szene das private Leben des Inspektors gezeigt, in dem Inspektor Selby seine Freundin Cynthia während ihrer Ballettstunde besucht. Vom reinen Bild des guten Kommissars folgt wieder ein Szenenwechsel zum bösen Täter im Privaten. Es ist Nacht, Dr. Orloff liest in Büchern, er schaut ins Feuer des Ofens und hört das Gelächter seiner verstorbenen Mutter. Er versucht zu schlafen, wird jedoch vom Lachen geplagt und hat daraufhin einen Alptraum von seiner Mutter. Sie gibt ihm die Schuld an ihrem Tod durch einen Freier. Dr. Orloff kann nicht schlafen, deswegen möchte er das Haus wieder verlassen, doch Miss Baxter hält ihn davon ab.

¹⁸⁴ Sigmund Freud bespricht schon die Treppe und auch das Treppensteigen als sexuellen Akt, sowie auch sexueller Erregung. Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, 1961, S. 360. Anm.: So wird die Treppe bei Eisner als fester Bestandteil des Weimarer Kinos angesehen und wird auch als Symbol des Serienmörderfilms wahrgenommen. Vgl. Höltgen, *Schnittstellen*, S. 68.

¹⁸⁵ *Jack the Ripper*, 1976, TC 00:19:03.

Sie trinken Tee und sie möchte ihre Freundschaft kundtun: „Ich glaube, ich empfinde für sie wirkliche Freundschaft, mein Lieber [...] So sollte er doch bei aller Opferbereitschaft auch mal an sein eigenes Leben denken“¹⁸⁶. Sie hält ihm die Tasse an den Mund und meint „Ein Schlückchen nur“¹⁸⁷. Diese bemutternde Geste macht ihn wütend, er schreit sie an, sie steht dann heulend am Fenster und fragt „Warum haben Sie Angst vor Frauen, mein Freund?“¹⁸⁸ Er antwortet nicht und so führt er seine Taten weiter fort. Dr. Orloff geht aus und trifft auf eine Prostituierte, welche mit ihm ins Freudenhaus geht. Im Zimmer angekommen, entkleidet sie sich und küsst ihn. Während sie sein Geschlechtsteil im Mund hat, hält er ihren Kopf ganz fest in seinen Schoß gedrückt und erstickt sie somit. Sie schreit, doch als Hilfe kommt, ist Jack the Ripper schon auf der Flucht. Die ‚Puffmutter‘ und zwei Prostituierte gehen zur Ermordeten, welche Jeanny genannt wird, ins Zimmer, erschrecken vor Furcht und Ekel, als sie die abgetrennten Brüste und ihr blutüberströmtes Gesicht sehen.

Am nächsten Tag angelt der Fischer, welcher schon Frieda grüßte und kannte, eine abgetrennte Hand mit Ring aus der Themse und bringt diese auf die Polizeistation von Scotland Yard. Dort findet eine Aufnahme der Beweise samt Zeugen und Zeuginnen statt. Es wird versucht, den Täter zu beschreiben. Er wird als dezent gekleidet mit markantem Profil und graublondem Haar, sowie slawischen Backenknochen erörtert. Ein Porträtzeichner erstellt ein Phantombild vom Täter, welcher bereits den Namen Jack the Ripper trägt. Der Fischer erkennt ihn als Dr. Orloff, sagt aber aus, er weiß nicht, woher er ihm bekannt vorkäme.

In der nächsten Szene holt Inspektor Selby seine Freundin Cynthia von der Ballettschule ab. Während Inspektor Selby noch im Haus ist und Cynthia bereits in der Kutsche wartet, kommt Dr. Orloff vorbei, sie schauen einander in die Augen. Cynthia erkennt, dass das der Mörder sein müsse und schreit: „Anthony lauf ihm nach, das war der Mörder“¹⁸⁹. Jack the Ripper entkommt jedoch. Von dem privaten Bild des Inspektors wird wieder Jack the Ripper in seinem Element eingeführt. So befindet er sich abermals in einer Bar, das betrunkene Publikum genießt die Bühnenshow. Es gelingt ihm dank der Blumenverkäuferin ein Mädchen zu bekommen, mit welchem er dann eine Kutschenfahrt macht. Nach längerem Fahren bekommt sie Bedenken, dennoch küssen sich die beiden und nun zückt Jack the Ripper das Messer, schreiend läuft die Prostituierte namens Marike ängstlich keuchend durch Wald und

¹⁸⁶ Ebd., TC 00:31:50.

¹⁸⁷ Ebd., TC 00:32:34.

¹⁸⁸ Ebd., TC 00:35:55.

¹⁸⁹ Ebd., TC 00:51:30.

Nebel. Sie liefern sich eine Verfolgungsjagd, schlussendlich erwischt Dr. Orloff sein Opfer und entkleidet sie grob. Der Arzt sticht ihr in den Bauch, küsst und vergewaltigt sie anschließend, zuerst stehend am Baum, dann noch liegend in der Wiese. Er trägt sie hinfort, es regnet, er rudert, sie atmet noch. Sie befinden sich nun im Gewächshaus, Dr. Orloff nimmt das Messer und schneidet ihre Brüste sowie auch Arme ab. Am Morgen danach kommt wieder der Fischer ins Spiel, er beobachtet Jack the Ripper am Wasser.

Nun folgt erneut eine Ballettstunde: Cynthia freut sich auf ihre Ballett-Tournee, doch der Pianist meint, Scotland Yard hat keinen Erfolg bei der Suche nach Jack the Ripper.

Dieser kurzen Szene folgt wieder der Angler, welcher in das Fenster von Dr. Orloff klettert, mit der Absicht ihn zu erpressen. „Ich weiß, dass Sie Jack the Ripper sind.“¹⁹⁰ Mrs. Baxter, welche sich einen Stock tiefer befindet, nimmt ihr unbekannte Geräusche wahr, sie geht mit der Gaslampe auf die Suche und findet den erhängten Fischer.

Die nächste Szene spielt im Lusthaus *Pike's Hole*, Cynthia betritt als Prostituierte gekleidet das Lokal und sieht sich nach Jack the Ripper um. Währenddessen erscheint auf der Polizeistation eine Frau, die ihre Tochter Marike vermisst, dort geht auch ein Anruf von Cynthias Eltern ein, Cynthia sei nämlich nicht nach Hause gekommen. Der Inspektor und die Eltern wissen nur nicht, dass sie auf der Suche nach Jack the Ripper ist. Sie geht durch dunkle Gassen und trifft auf den blinden Bettler, er erkennt, dass sie keine echte Prostituierte ist. Sie macht sich weiter auf die Suche, bis sie schließlich in einer Bar endet. Der Wirt wollte eben schließen, meint aber, sie könne noch hinein auf ein Getränk, er gehe einstweilen das eingenommene Geld zählen. Dann kommt Dr. Orloff alias Jack the Ripper herein, erkennt sie und spricht sie an: „Irre ich oder sind wir uns nicht schon mal begegnet?“¹⁹¹, sie wollen Champagner trinken, sie geht hinunter zum Wirt, welcher sofort die Polizei verständigen solle, Jack the Ripper sei hier. Aber Jack the Ripper ist bereits weg, sie macht sich auf die Suche nach ihm, draußen überwältigt sie jedoch der Ripper und nimmt sie in der Kutsche mit. Aufgrund des Anrufs des Wirts bei der Polizei kommt auch schon Inspektor Selby in die Bar und meint auf Anfrage seines Kollegen, warum seine Freundin nun zum Opfer wurde: „Sie wollte mir helfen den Mörder zu finden.“¹⁹² Der blinde Mann ist auch anwesend und erinnert ihn an die Pflanzen und das Treibhaus im botanischen Garten. Dort befinden sich Opfer und

¹⁹⁰ Ebd., TC 01:08:11.

¹⁹¹ Ebd., TC 01:18:52.

¹⁹² Ebd., TC 01:22:21.

Täter. Jack the Ripper sagt über Cynthia gebeugt: „Verdammte Hure“¹⁹³, holt das Messer und erwähnt, dass er gemerkt hat, dass sie ihn nur zur Strecke bringen wollte. „[...] hast du mich längst getötet[...] als ich noch ein Kind war [...] Ich habe dich gleichzeitig geliebt und gehasst, aber jetzt will ich deinen Tod, weil ich dich nur noch hasse“¹⁹⁴. Seine Mutter habe ihn verführt und gestreichelt. „Du hast mich doch geliebt, wie kannst du mich umbringen“¹⁹⁵ entgegnet ihm Cynthia, „Weil du eine Hure bist, Mutter“.¹⁹⁶ Er tritt sie, reißt ihr die Kleidung vom Leibe, schreit sie an, als wäre sie seine eigene Mutter, vergewaltigt und küsst sie. In diesem Moment kommt die Polizei, welche man durch die Glastür erscheinen sieht. Jack the Ripper flieht ins Haus. Zunächst auf der Flucht, kommt er wie ausgewechselt mit Mantel, Hut und angezogenen Handschuhen zurück und streckt Inspektor Selby die Hände entgegen. Auf die Aussage: „Von jetzt ab, werden Sie zum Nachdenken Zeit haben. Scotland Yard hat einen großen Fisch im Netz. Sie sind Jack the Ripper.“¹⁹⁷ Darauf entgegnet ihm Dr. Orloff: „Das müssen sie noch beweisen.“¹⁹⁸ So endet die Verfilmung von Jess Franco.

3.2.2. Figurenanalyse

Die Figurenanalyse bezieht sich vor allem auf den Protagonisten des Films, Dr. Orloff alias Jack the Ripper. Das Täterprofil von Jack the Ripper wird mit dem Filmtäter Dr. Orloff verglichen, um so eine Umsetzung der Fakten darzulegen. Folglich wird auf die Opfer eingegangen, auf welche Gewalt ausgeübt wird, um diese Szenen dann genauer in dem darauffolgenden Kapitel über die Darstellung von Gewalt näher zu erläutern.

3.2.2.1. Opfer

Die Opfer des Täters sind hier vier Frauen, wobei es bei der letzteren nicht bis zum Mord kam. Die ersten drei Opfer gehen der Prostitution sowie auch des Showtanz‘ nach, die vierte Cynthia ist auch Tänzerin, jedoch gehobener Klasse, nämlich im Ballett, gibt sich aber als Prostituierte aus um als Lockvogel für Jack the Ripper zu agieren. Beruflich gesehen hatten die Opfer also alle Gemeinsamkeiten. Der Tatort hingegen hat sich geändert, wenn man nicht sogar von einer Verlagerung vom 'Öffentlichen ins Private' sprechen kann. So wird das erste

¹⁹³ Ebd., TC 01:23:09.

¹⁹⁴ Ebd., TC 01:23:28.

¹⁹⁵ Ebd., TC 01:23:50.

¹⁹⁶ Ebd., TC 01:23:53.

¹⁹⁷ Ebd., TC 01:27:38.

¹⁹⁸ Ebd., TC 01:27:48.

Opfer auf offener Straße ermordet. Hingegen wird die Zweite schon im geschlossenen, nämlich direkt im Freudenhaus in ihrem eigenen Bett umgebracht, wo er ihre Brüste abtrennt. Die dritte wird wiederum im Wald zugerichtet, vergewaltigt und anschließend trägt er sie ins Gewächshaus, wo Dr. Orloff dem Mädchen die Brüste sowie ihre Arme abtrennt und somit auch tötet. Dort ist auch der letzte Tathergang Jack the Rippers. Das vierte Opfer namens Cynthia wird getreten, gedemütigt und vergewaltigt, entkommt jedoch dank Polizeieinsatz dem Tod.

Alle vier Opfer gehen, mit einer Ausnahme, der Prostitution nach, sind schlank, leicht bekleidet und haben dunkles langes Haar. Sie sind das Spiegelbild seiner Mutter, welche auch der Prostitution nachging.

Die einzigen Frauen, welche Dr. Orloff nahe stehen, sind einerseits die geistig beeinträchtigte Frieda und andererseits Miss Baxter. Beide sind blond und daher nicht vergleichbar mit seiner Mutter. Auch würde auf der einen Seite der Intelligenzstand von Frieda dagegen sprechen, sowie auch ihre kindliche Art, auf der anderen Seite stellt Frieda eine Komplizin somit Mitwisslerin dar. Miss Baxter hingegen, ist aus gehobenem Stand und gebildeter, also auch nicht vergleichbar mit seiner Mutter und daher kein potentielles Opfer Jack the Rippers.

Dr. Orloff greift nur Frauen an, welche seine Mutter spiegeln. Aufgrund seiner negativen Erfahrung mit seiner Mutter, welche ihn sexuell missbrauchte, hat er enormen Hass aufgebaut. Einerseits plagt ihn zwar sein Hass erfüllter Geist, andererseits zeigt er seine gute Seite tagsüber, wenn er in seiner Arztpraxis Arme kostenlos bzw. zu sehr günstigen Tarifen behandelt. Im folgenden Abschnitt wird noch näher auf den Täter eingegangen.

3.3.2.2. Täter

Den Täter in *Jack the Ripper* stellt Klaus Kinski alias Dr. Orloff dar. Hier wird das Täterprofil eines psychisch Kranken gezeigt, nämlich eines schizophrenen. Schizophrenie¹⁹⁹ ist eine der schwersten psychischen Erkrankungen, sie wird als „Spaltung der Persönlichkeit“²⁰⁰ beschrieben. Bei einer schizophrenen Persönlichkeit sind der Gedankengang sowie auch die

¹⁹⁹ Anm.: „Schizophrenie (griech. *schizein* „spalten“, *phren* „Seele“)¹⁹⁹ Reinhard Barrabas, Kerngebiete der Psychologie. Eine Einführung an Filmbeispielen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, S.117.

²⁰⁰ Ebd., S. 117.

Gefühle gestört. Weitere Symptome sind ein „Rückzug von der Umwelt“²⁰¹ und auch die Ambivalenz, welche widersprüchliche Gefühle, Vorstellungen und Impulse nebeneinander aufweist.²⁰² So schreibt Mikos:

„Die prototypischen Situationen der Gewalterzählungen lassen sich im Wesentlichen auf zwei reduzieren: Eine Gruppe wird bedroht und kann nur überleben in dem sie sich mit Gewalt zur Wehr setzt; ein Individuum, hat lange unter Gewaltanwendung gelitten, bevor es selbst gewalttätig reagiert.“²⁰³

Demnach entspricht Dr. Orloff dem Individuum, welches durch die Gewaltanwendung seiner Mutter litt und nun selbst gewalttätig agiert. Um seine schizophrene Persönlichkeit und seine ambivalente Beziehung zu seiner Mutter zu verdeutlichen, folgt nun der Dialog zwischen Cynthia und Dr. Orloff am Ende des Filmes:

Dr. Orloff: „Du verdammte Hure. [pause] Das hätte dir so gepasst, [pause] du wolltest mich erledigen, [pause] mich zur Strecke bringen. [pause] Du Luder [pause] dabei hast du mich längst getötet [pause] als ich noch ein Kind war. [pause] Ich hab dich geliebt, [pause] ich habe dich gleichzeitig geliebt und gehasst, [pause] aber jetzt will ich deinen Tod, weil ich dich immer noch hasse [pause] und mit deinem Blut wasch ich mich dann von alle meinen Sünden frei [pause] sieh mal wie herrlich das Messer glänzt. [Cynthia:] Du hast mich doch geliebt, wie kannst du mich umbringen? [Dr. Orloff:] Weil du eine Hure bist, Mutter [pause] eine schmutzige Hure, weil ich sehen will, wie du leidest, [pause] weil ich dich zerstückeln will, wie du mich damals verführt hast [pause] du dreckige warum lachst du denn nicht warum schreist du so widerlich warum lachst du nicht, du hast es doch sonst gekonnt [pause] wenn ich nicht das machen wollte wie du wolltest hast du gelacht [pause] wenn ich vor Scham geweint hab, hast du gelacht [pause] wenn ich nicht wollte, dass du mich mit deinen ekelhaften Händen streichelst, hast du gelacht [pause] immer hast du versucht mich zu streicheln, [pause] mit diesen sanften Fingern die ganz zärtlich und warm waren auch wenn es kalt war [pause] und zu verführerisch. [Cynthia:] Nicht [pause] nein [pause] nicht [pause] nein [pause] nein [pause] nein [pause] ah [pause] ah. [Dr. Orloff:] Ich liebe dich du bist nicht wie die anderen.“²⁰⁴

Hier wird deutlich, dass Dr. Orloff eine sehr widersprüchliche Beziehung zu seiner Mutter hat. Einerseits liebt er sie, andererseits hasst er sie, weil er durch sie gelitten hat. Die Hände der Mutter werden auf der einen Seite als ekelhaft beschrieben und auf der anderen Seite als sanft, zärtlich und warm. Deshalb streichelt er die Hände der Opfer zuerst, aber schlussendlich trennt er die Arme von deren Körper.

Dr. Orloff mordet, da das Morden ihn einerseits loslöst und ihm Liebe gibt und andererseits aus hasserfüllter Erinnerung. Das Abschneiden der Geschlechtsteile, wie der Brüste, zeigt eine Richtung der Kastration, der 'Entweiblichung'. Einerseits trennt er die Brüste ab, welche er

²⁰¹ Ebd., S. 117.

²⁰² Vgl. ebd., S. 117.

²⁰³ Mikos: Fernsehen im Erleben der Zuschauer, S.174.

²⁰⁴ *Jack the Ripper*, 1976, TC 01:23:02.

von seiner Mutter zu Gesicht bekam und streicheln musste, andererseits die Arme, welche für die Tat seiner Mutter stehen, die sich auch an ihrem eigenen Sohn vergriff.

Weitere Merkmale der Schizophrenie sind „Störungen der Wahrnehmung, Wahn und Halluzination“²⁰⁵, wobei am häufigsten akustische Halluzinationen vorkommen.²⁰⁶ Auch bei Dr. Orloff erscheinen akustische Halluzinationen, z.B. als er von seiner Mutter, welche in Gestalt von Cynthia erscheint, halluziniert. Die Mutter ist auch der Grund für seine Erkrankung, so werden „lebensgeschichtlich bedeutsame Traumata, wie Kränkungen, überdauernde Gefühle von Hoffnungslosigkeit, Abhängigkeit und Missbrauchserfahrungen“²⁰⁷ als psychologische Faktoren der Schizophrenie beschrieben.

Der Polizeiarzt Dr. Thomas Bond führt in seinem Bericht über den Täter Jack the Ripper folgendes aus: „Der Mörder muss ein Mann mit physischer Stärke, kühlem Kopf und Wagemut gewesen sein [...] ein Mann, der unter periodischen Anfällen von Mord- und Erotik-Manien leidet.“²⁰⁸ So ist der fiktive Jack the Ripper alias Dr. Orloff dem wahren Täterprofil laut Dr. Bond sehr nahe.

3.2.3. Analyse der Gewaltdarstellungen in *Jack the Ripper* (CH/BRD, 1976)

Wie schon in der Handlungsanalyse genau beschrieben, folgt nun die detailgetreue Analyse der Gewaltdarstellung, insbesondere der Prostituierten-Morde.

Ein komplettes Filmprotokoll wird hier nicht abverlangt, jedoch benötigt es einer Protokollierung der Gewaltdarstellungen, da auch Faulstich meint, dass in der Praxis hauptsächlich bei dramaturgischen Schlüsselszenen eine Anfertigung eines Filmprotokolls üblich sei.²⁰⁹ Ein Filmprotokoll beinhaltet sechs verschiedene Details:

1. die Nummer der Einstellung
2. eine kurze Beschreibung der Handlung
3. Dialoge
4. Musik und Geräusche

²⁰⁵ Barrabas, Kerngebiete der Psychologie, S.118.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 119.

²⁰⁷ Ebd., S. 126.

²⁰⁸ Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 159. Anm.: Die gesamte Berichterstattung des Arztes, stellt einen der ersten Versuche ein Täterprofil zu eruieren dar. Vgl. ebd., S. 159.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 71.

5. Kameraführung: Einstellungsgrößen

6. Zeitdauer einer Einstellung in Sekunden²¹⁰

Um die Gewaltdarstellung zu beschreiben wird nun ein besonderes Augenmerk auf diese genannten Details gelegt.

Wie bereits in der Handlungsanalyse deutlich sichtbar, ist der Film geprägt von Morden. Die Darstellungen von Gewalt, insbesondere der Ripper Morde, werden nun genauer betrachtet und mithilfe von Screenshots der Szenen wird die Darstellung der Gewalt analysiert.

Wie schon im theoretischen Teil ausgearbeitet, wird zwischen psychischer und physischer Gewalt unterschieden. Da die Darstellung von Gewalt gesehen wird, wird der Fokus auf physische Gewalt gelegt. Schon in der fünften Minute hat Dr. Orloff sein erstes Opfer im Visier, es ist Nacht, Sally geht durch dunkle Gassen, befindet sich auf dem Heimweg, stolziert summend, in ihrer Hand ihre Abendtasche schwenkend. Allerdings verspürt sie ein unsicheres Gefühl, sie hält kurz inne, ein Schwenk zu Dr. Orloffs Augen und schon kommt er aus dem Schatten aus dem Nichts und packt sie von hinten an der Schulter. Es entsteht ein Zusammenspiel zwischen der erschreckten Sally und Dr. Orloff, der ganz klar vorgeht, ohne einen Laut von sich zu geben. Sally hingegen versucht sich zu wehren, schon teilweise entblößt wie in Abbildung 5 zu erkennen, mit einem schmerzverzerrten Gesichtsausdruck stürzt sie zu Boden, Dr. Orloff sticht ihr mit dem Messer in den Bauch. Aufgrund ihres ängstlichen und schmerzhaften Stöhnens wird der blinde Bettler auf sie aufmerksam. Wieder folgt eine Nahaufnahme der Augen des Dr. Orloffs, welcher nun seine Tat beenden muss. Die Filmmusik bleibt in dieser Szene komplett aus.



Abb. 5 Jack the Ripper TC 00:05:11



Abb. 6 Jack the Ripper TC 00:05:55

In Abbildung 6 wird sichtbar, wie Dr. Orloff sein erstes Opfer die Stiegen hinunterträgt. Stiegen gelten als ein gängiges Motiv des Serienmörderfilms. Wie Freud erwähnt, werden Stiegen als sexuelle Erregung und Bild des Geschlechtsverkehrs gesehen.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 70 f.

Eine weitere Szene, in der Jess Franco Gewalt darstellt, findet in der Ordination statt. Hier erzeugt Jess Franco vor allem Ekel und Schmerz im Zuschauer: der Fischer, ohne Betäubung, schreit schmerzhaft auf der Trage, als der Arzt sein Abszess vom Bein entfernt. In den folgenden Abbildungen ist gut zu erkennen, dass die Pinzette zuerst das Geschwür aufsticht und schlussendlich das Blut fließt.



Abb. 7 Jack the Ripper TC 00:15:24



Abb. 8 Jack the Ripper TC 00:15:33

Im Traum von Dr. Orloff wird psychische Gewalt dargestellt, welche Dr. Orloff als Kind zugefügt wurde. In Gestalt von Cynthia spiegelt der Traum seine Mutter wider. Diese habe ihn missbraucht, wie bereits beschrieben wurde. Sie ist sehr freizügig angezogen, die Bilder sind teilweise verschwommen und überlappend. Die Macht, welche seine Mutter damals hatte, hat Jack the Ripper nun über seine Opfer. Die Szene ist mit dramatischer Filmmusik unterlegt.



Abb. 9 Jack the Ripper TC 00:28:02



Abb. 10 Jack the Ripper TC 00:29:12

Ein weiteres Gewaltbeispiel ist der zweite Mord. Jeanny entblößt sich ohne Scham und fängt an ihn zu küssen. Dr. Orloff sitzt am Bett, Jeannys Kopf nun in seinem Schoß und sie fängt an, sein Geschlechtsteil mit ihrem Mund zu stimulieren. Er legt seine Hände um ihren Kopf und drückt sie noch fester hinein, bis sie keine Luft mehr bekommt und somit erstickt (Abbildung 12). Sie versucht sich zu wehren, aber sie ist zu schwach. Im Hintergrund läuft erheiternde Klaviermusik von der Bühne, die Jeannys Schreie übertönen.



Abb. 11 Jack the Ripper TC 00:35:35

Mehrere Frauen des Etablissements kommen in Jeannys Zimmer um nachzusehen, woher die Schreie kamen. Sie erschrecken beim Anblick der abgetrennten Brüste, die wie eine Trophäe drapiert sind.



Abb. 12 Jack the Ripper TC 00:37:44



Abb. 13 Jack the Ripper TC 00:37:45



Abb. 14 Jack the Ripper TC 00:37:54

Ihre glasigen Augen werden als Spiegel des traurigen Endes und das blutüberlaufende Gesicht des Opfers gezeigt.

Mit dem dritten Opfer Marike entsteht eine Verfolgungsjagd im dunklen, nebeligen Wald. Abwechselnd sieht man seinen kalten suchenden Blick und ihren ängstlichen Blick, bis schlussendlich Dr. Orloff sie erwischt und an einen Baum drückt. Sie wird entkleidet, wie in den folgenden Abbildungen ersichtlich, gewürgt und schlussendlich sticht er ihr noch mit dem Messer in die Magengegend.



Abb. 15 Jack the Ripper TC 00:59:18



Abb. 16 Jack the Ripper TC 00:59:28



Abb. 17 Jack the Ripper TC 00:59:36

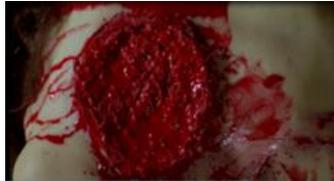


Abb. 18 Jack the Ripper TC 00:59:38



Abb. 19 Jack the Ripper TC 00:59:38

Er bringt sie in sein Treibhaus, sie ist noch nicht tot, liegt am Boden und nun schneidet Dr. Orloff ihre Brüste und auch ihre Arme ab, alles bei anfangs lebendigem Leibe.



**Abb. 20 Jack the Ripper TC
01:01:47**



**Abb. 21 Jack the Ripper TC
01:02:05**



**Abb. 22 Jack the Ripper TC
01:02:17**

Weil Charlie der Fischer weiß, dass Dr. Orloff Jack the Ripper ist, wird er erhängt. Der Fischer hatte sozusagen die Macht über ihn und wollte ihn erpressen. Jedoch möchte Dr. Orloff Macht ausüben und konnte nicht weitermachen, ohne seinen Gegenspieler aus dem Weg zu räumen. So wird er in der oberen Etage erhängt. Miss Baxter findet ihn und ist sehr erschrocken.



Abb. 23 Jack the Ripper TC 01:11:14

Die letzte Gewaltszene zeigt Cynthia, sie wird im Treibhaus am Boden festgehalten. Dr. Orloff führt einen Dialog mit seinem Opfer, wobei er hier das erste Mal mit einem Opfer kommuniziert und schlussendlich erkennt, dass sie anders ist als die anderen. Es kommt zu einer Vergewaltigung am Boden, bis diese durch den Polizeieinsatz unterbrochen wird.



Abb. 24 Jack the Ripper TC 01:25:04



Abb. 25 Jack the Ripper TC 01:25:55

Im Großen und Ganzen ist zu sagen, dass die Gewaltszenen – abgesehen von dem Mord an dem Fischer - immer eine sichtbare Vergewaltigung beinhalten. Der Lustmörder Jack the Ripper übt Macht aus, indem er seinen weiblichen Opfern zuerst Schmerzen zufügt. Sie versuchen sich zu wehren, bis sie entweder tot sind, oder so geschafft und voll Schmerz, dass sie diesen Akt über sich ergehen lassen müssen. Die Darstellung von Gewalt erfolgt in *Jack the Ripper* einerseits durch aktive sexuelle Gewalt, aber auch mittels Bildern des Blutes, des menschlichen Körpers, sei es durch ein Abszess, welches beim Zuschauen schmerzt, oder durch die blutig abgetrennten Körperteile der Opfer.

Wie bereits im theoretischen Teil erklärt, finden sich laut Kunczik wichtige Charakteristika der Filmgewalt. So zeigt *Jack the Ripper* wie schon Kunczik anmerkt, dass die Gewalt hauptsächlich in Verbindung mit einem Einzelschicksal dargelegt wird. Denn die Gewalt hat hier den Ursprung in der Kindheit des Dr. Orloffs. Hier wird keine Beachtung der Strukturellen Gewalt oder auch der sozialen Ungerechtigkeit geschenkt. Sondern der Schwerpunkt liegt in der personalen Gewalt und somit sind die Gewaltdarstellungen personenorientiert. Auch Punkt 2 von Kunczik wird bestätigt, denn Dr. Orloff ist ein unverheirateter Mann mittleren Alters. Im Film *Jack the Ripper* wird Gewalt stets mit der maskulinen Rolle verknüpft, wobei die Frau und auch meist Opfer passive und verführerische Eigenschaften annimmt. Den nächsten Punkt beinhaltet *Jack the Ripper* auch, denn Dr. Orloffs Opfer sind ihm unbekannte Prostituierte. Beim nächsten Punkt geht Jess Franco gegen die Eigenschaften der Filmgewalt laut Kunczik, denn die Gewaltakte sind realitätsnah und

leidende Opfer, Blut und Wunden werden sichtbar. Der fünfte Punkt laut Kunczik, dass Gewalt zur Zielerreichung oder zur Konfliktlösung dient, ist in *Jack the Ripper* teilweise zu erkennen. Wenn gesagt werden kann, dass das Ziel von Dr. Orloff es ist Frauen zu morden, sie leiden zu sehen, dies wird in den Gewaltdarstellungen sichtbar. Der negative Hauptdarsteller Dr. Orloff wird, wie schon Kunczik allgemein erörtert, am Ende der Filmhandlung bestraft, indem er durch die Polizei gestellt wird. Die Gewaltopfer von Dr. Orloff entsprechen, den Anforderungen laut Kunczik, denn sie dienen als Identifikationsobjekte einer sehr untergeordneten Rolle, sie sind nur Nebenakteure. Die Gewaltopfer im Film *Jack the Ripper*, hauptsächlich Prostituierte, haben von vornherein einen eher geringen Einfluss auf die Zuschauer. Auf den 6. Punkt, welcher aussagt, dass auch Vertreter von Recht und Ordnung Gewalt anwenden, wird in *Jack the Ripper* wenig Wert gelegt, obwohl anzumerken ist, wie auch schon Kunczik bemerkte, dass Ärzte, wie hier Dr. Orloff, zu ähnlichen Übermenschen hochstilisiert werden und so von den Patienten oder Mrs. Baxter sehr geschätzt werden. Den letzten Punkt, die unbeteiligten Zeugen, welche nicht helfen, bestätigt einerseits der Film, andererseits ist es nicht zu bejahen, denn während der Gewaltakte gab es keine richtigen Zeugen, nur den blinden Bettler, welcher zwar nicht aktiv gehandelt hat, er aber durch seine ausgeprägten Sinne zur Konfliktlösung beitrug.

In diesem Sinne sind die Eigenschaften der Gewalt im Film laut Kunczik zu großen Teilen in *Jack the Ripper* enthalten. Um nun auf die Gewalt in der zweiten Analyse einzugehen, wird vorrangig wieder auf den Plot sowie auf die Filmanalyse der zweiten ausgewählten *Jack the Ripper*-Verfilmung eingegangen.

3.3. *From Hell* (USA, 2001)

Beim Film *From Hell* aus dem Jahre 2001 führte das amerikanische Zwillingsspaar Albert und Allen Hughes Regie. Das Drehbuch beruht auf dem gleichnamigen Comic-Roman von Alan Moore, Eddie Campbell und Pete Mullins aus dem Jahre 1991. Produziert wurde der Film in den USA von Twentieth Century Fox Production.²¹¹

Plot des Films

From Hell handelt vom Fall Jack the Ripper. Hier wird eine Verschwörungstheorie rund um Prinz Albert aufgegriffen. Der Protagonist ist der Ermittler Frederick Abberline, welcher unter Drogeneinnahmen Visionen der Morde hat. Im Stadtteil Whitechapel in London Ende des 19. Jahrhunderts tötet ein Mann auf qualvolle Weise Prostituierte. Während der Ermittlungen lernt Frederick Abberline Mary Kelly kennen, eine Freundin der Opfer und selbst Prostituierte. Diese hilft ihm einerseits bei den Ermittlungen, andererseits entsteht zwischen ihnen eine Liebesgeschichte. Abberline erkennt, dass William Gull, der Leibarzt der Königin, Jack the Ripper ist. Dieser tötet im Auftrag des königlichen Hauses Prostituierte, denn die Freundinnen rund um Mary Kelly waren Zeuginnen der geheimen Hochzeit von Anne Crook und Prinz Edward Albert Victor sowie deren gemeinsamen Kindes Alice. Dieses Kind hätte nun Anspruch auf die Thronfolge - um dies zu unterbinden, wurden die Zeuginnen nacheinander ermordet. Frederick Abberline kommt bei seinem letzten Drogenrausch ums Leben, seine letzte Vision ist das Leben Mary Kellys, welche noch nach Irland fliehen kann, wo sie nun das Kind ihrer Freundin großzieht.

3.3.1. Handlungsanalyse

Der Film eröffnet mit dem geschriebenen Satz "One day men will look back and say I gave birth to the Twentieth Century. – Jack the Ripper 1888". Dieser einleitende Satz spiegelt das große Interesse rund um Jack the Ripper wider. Es folgt eine Drogeneinnahme Inspektor Frederick Abberlines.²¹² Man bekommt einen Blick durch Londons düstere Straßen, London

²¹¹Besetzung: Johnny Depp – Inspector Frederick Abberline; Heather Graham – Mary Kelly; Ian Holm – Sir William Gull; Robbie Coltrane – Sergeant Peter Godley; Ian Richardson – Sir Charles Warren; Jason Flemyng – Netley, Katrin Cartlidge – Annie Chapman; Terence Harvey – Benjamin Kidney; Susan Lynch – Liz Stride; Paul Rhys – Dr. Ferral; Lesley Sharp – Kate Eddowes.

²¹² Im Zusatzmaterial der DVD erklärt der Regisseur, dass die Figur des Inspektors drogenabhängig gemacht wurde, um so den Fall aufzuklären, denn durch den Rausch bekäme er die Visionen der Morde. Vgl. *From Hell*, 2001, Zusatzmaterial.

am Ende des 19. Jahrhunderts war geprägt durch Raub und Gewalt, wie es bereits im theoretischen Teil beschrieben und erläutert wurde. Die Szene spielt in Whitechapel. Der Film versucht also das wahre Bild Londons zu zeigen. In der dritten Minute kommen auch schon die Prostituierten ins Bild. Mary Kelly wird von McQueen und seinem Partner bedroht, es folgt eine Ohrfeige²¹³. McQueen ist einer der Nichols Brüder, wie auch schon in der Aufarbeitung des Falls besprochen, gab es diese Gang, auch unter dem Namen Nichols Gang bekannt, wirklich²¹⁴. Sie behandelten Frauen als ihr Eigentum, agierten als Zuhälter und nahmen den Frauen ihr Einkommen ab. So wird gleich von Anfang an die schlechte Lage rund um London und das arme Leben der Prostituierten erläutert. Es wird auch gezeigt, wie die Menschen damals schliefen. Die Prostituierten schlafen stehend, gehalten von einem Seil, welches in der Früh ohne Ankündigung abgetrennt wird, und alle Schlafenden unweigerlich aus dem Schlaf gerissen werden. So war es damals üblich, wenn man kein fixes Zuhause hatte, in einem sogenannten ‚Doss House‘ oder ‚Common Lodging House‘, zu übernachten, welche als Gasthäuser für Arme galten. Man schlief aufrecht an einer Wand gelehnt, wobei eine Wäscheleine den Schlafenden dadurch davor schützte, dass dieser nicht umfiel.²¹⁵ Nach diesem unbedachten Aufwachen, waschen sich die Freundinnen am Brunnen, Ann Crook kommt hinzu. Es folgt die Einführung in die Verschwörungstheorie. Ann Crook gibt ihr Kind an ihre Freundinnen ab, denn sie möchte mit Albert, ihrem Ehemann, alleine ein paar gemeinsame Stunden verbringen. Sie erklärt, sie wird ihnen Geld von Albert bringen. Es wird der Sexualakt²¹⁶ zwischen Prinz Albert und der Prostituierten Ann Crook gezeigt, in der nachfolgenden Szene entführt Benjamin Kidney, ein Mitarbeiter der Spezialeinheit, Ann Crook. Um so die erste Zeugin bzw. Verursacherin der verbotenen Hochzeit zwischen dem Prinz und der Prostituierten zu entfernen. Ann Crook wird von Kidney erpresst um zu sagen, wer noch alles von der Hochzeit und dem Kind wisse. Das erste Mordopfer ist Martha Tabram²¹⁷. Sie wird nach hinten gezerrt und es sind Messerblitze/Stiche sichtbar.²¹⁸ Inspektor Abberline befindet sich in einem Opiumrausch. In seiner Vision sieht er die Ermordung einer Frau, deren Unterrock in Blut getränkt ist. Durch eine Ohrfeige²¹⁹ von Sergeant Peter Godley wird er aus der Vision gerissen und kommt wieder zu Sinnen. Nun folgt eine Einführung in

²¹³ *From Hell*, 2001, TC 00:04:10.

²¹⁴ Vgl. Püstow/Schachner, *Jack the Ripper*, S. 15.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 18.

²¹⁶ *From Hell*, 2001, TC 00:07:59.

²¹⁷ Martha Tabram wird meist zu den Opfern *Jack the Rippers* gezählt, gehört aber nicht zu den bereits erwähnten kanonischen Fünf. Nicht nur die Tatzeit, sondern auch Tatort, Tatwaffe stimmen mit den kanonischen Fünf nicht überein. Vgl. Schachner/Püstow, *Jack the Ripper*, S. 33 f.

²¹⁸ *From Hell*, 2001, TC 00:10:00.

²¹⁹ *From Hell*, 2001, TC 00:12:15.

den Fall durch Godley, Abberline weiß allerdings schon durch seinen Traum Bescheid, aber Martha Tabram ist nicht die Frau aus seinen Träumen. Die Kommissare befinden sich in der Leichenhalle, in welcher sich die Leiche von Martha Tabram befindet. Godley: „Before he cut her throat, he removed her livelihood [pause] as a keepsake“.²²⁰ Hier nimmt der Mörder, wie Godley es erwähnt, ein Andenken an den Mord mit. Wie bereits im theoretischen Teil beschrieben, ist der Mord ein zeitlich limitiertes Geschehen - um dies fortzusetzen, braucht der Täter eine Erinnerung, dies geschieht durch die Mitnahme eines Körperteils²²¹, in diesem Falle des Uterus.²²² So steht die Gebärmutter nicht nur stellvertretend für die Erinnerung an den Mord, sondern es ist auch dadurch unmittelbar die organische Ebene betroffen. Der Uterus gilt als Symbol für die Frau, Mutter, dominante Weiblichkeit und auch für kindliche Demütigungen.²²³

Wieder folgt ein Szenenwechsel in das *The Royal London Hospital*. Gull und ein anderer Arzt sprechen über Ann Crook. Etliche interessierte Mediziner betrachten Ann, sie liegt im Schauraum und wird betäubt. Es folgt die Methode der Leukotomie²²⁴, wobei mit einem Hammer in den Kopf gehämmert wird, um ihre gewaltvolle Art zu zügeln, Gull erörtert seine Tat.

Der nächste Szenenwechsel führt ins *Ten Bells Pub*. Die Prostituierten sitzen an einem Tisch und reden über den Vorfall mit Ann Crook, sie klagen über ihre Geldnot, sowie auch über die Angst vor den Nichols Brüdern und wollen nun noch intensiver arbeiten. So kommt es schon in der nächsten Szene zu einem Sexualakt zwischen einem Freier und Polly, als sie ihren Lohn aufheben wollte, kommt McQueen. Er bedroht sie, hält ihr sein Messer an ihr Auge, um ihr das Geld abzunehmen. Ihr geschieht nichts, da ein Polizist die Situation entschärft. Polly ist nun verängstigt und weint, die andere Prostituierte will sie trösten und küssen. Aber sie ist

²²⁰ *From Hell*, 2001, TC 00:14:30.

²²¹ Anm.: Nicht nur die Mitnahme eines Körperteils, sondern auch das Fotografieren oder Filmen der Tat, dient als Erinnerung des Vorganges, so schreibt Thomas, dass der Mörder Körperteile oder Gegenstände des Opfers mitnimmt, gestaltet oder konserviert, um „sich über diese Symbole, Stellvertreter des Mordes an das zurückliegende Geschehen erinnert – bis zur nächsten Tötung.“ Thomas, *Serienmord als Gegenstand der Kulturwissenschaften. Ein Streifzug durch das Reich der Zeichen, Mythen und Diskurse* S. 277.

²²² Vgl. ebd., S. 277.

²²³ Vgl. ebd., S. 259.

²²⁴ Anm.: Bei der Leukotomie (griechisch: weiß, Schnitt) handelt es sich um einen psychochirurgischen Eingriff, bei dem der Chirurg auf beiden Seiten des Schädels Löcher bohrt und so in den Stirnhirnlappen Schnitte machen konnte. Vgl. Marietta Meier, „Soziale Heilung‘ als Ziel psychochirurgischer Eingriffe: Leukotomie im Spannungsfeld von Individuum, Anstalt und Gesellschaft“, in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*. Band: 54 2004 Heft 4. S. 413.

abgeneigt und entgegnet „You pig! You disgusting pig!“²²⁵ Daraufhin verlässt die andere Prostituierte Polly. In der nächsten Szene sitzt Polly Nichols in einer Kutsche, hinter ihr Jack the Ripper, welcher ihr ein vergiftetes Getränk, sowie auch Trauben anbietet. Sie wird ermordet. Sie liegt am Boden, ihre Kehle wird aufgeschlitzt, der Täter ist über sie gebeugt und damit beschäftigt ihre Geschlechtsteile zu bearbeiten. Neben ihr liegt der Sezierschiff ausgebreitet. Das Opfer wird von einem Polizisten entdeckt, der mit einer Trillerpfeife weitere Kollegen alarmiert, Menschenmassen kommen und bestaunen das Opfer. Kurze Zeit später treffen auch die Ermittler Frederick Abberline und Peter Godley am Tatort ein. Polly wird ins Leichenhaus gebracht, wo sie von den Pathologen begutachtet wird, die sich aufgrund des Anblicks ihres Unterleibs übergeben. Um nun die Opfer und deren Tathergang zu vergleichen, heißt es dann, Martha Tabram sei vergewaltigt, gefoltert und ermordet worden und Polly wurde genauestens bearbeitet, es sei also ein vollkommen anderer Tathergang gewesen. Abberline meint: „He’s taken at least one of her organs.“²²⁶ Wieder im Polizeirevier wird im Team der Fall besprochen. Abberline möchte, dass jeder Tierarzt, Fleischer und Kürschner durchleuchtet wird. Abberline geht zu seinem Chef, Sir Charles Warren, welcher meint, es sei kein Engländer gewesen und sagt: „Maybe one of these red Indians“.²²⁷ Doch Abberline ist fest davon überzeugt, dass der Täter ein gebildeter Mann sei, möglicherweise ein Arzt, ein Handwerker oder ein Fleischer. Unter dem Leichnam lagen Trauben, diese seien jedoch zu teuer für etliche Berufsgruppen. Sir Charles Warren führt seine Überlegungen fort, der Täter könnte womöglich ein Jude sein. Doch Abberline meint, es sei zu voreilig und zu besorgniserregend dies an die Öffentlichkeit zu bringen, er hätte gerne mehr Beweise.

In der folgenden Szene liegt Abberline in der Badewanne und nimmt Absinth mit Laudanum versetzt zu sich, wobei dieser Rausch wieder Visionen herbeiführt. Er träumt von seiner verstorbenen Frau, wie sie ihm im Bett erzählt, dass sie schwanger sei.

Am Friedhof findet das Begräbnis von Polly statt, wo die Freundinnen der Opfer von Abberline und Godley befragt werden. Diese meinen, McQueen sei der Täter, doch sie wollen nicht aussagen, denn sie haben zu viel Angst.

Wieder zurück in deren Bleibe, erzählt Mary Kelly ihren Freundinnen von ihrer Kindheit, sie sei aus Irland, ihre Mutter sei früh gestorben, habe immer gehungert. Daraufhin klagen sie,

²²⁵ *From Hell*, 2001, TC 00:19:20.

²²⁶ *From Hell*, 2001, TC 00:24:38.

²²⁷ *From Hell*, 2001, TC 00:25:38.

dass sie nie so viel verdienen, dass sie den Nichols Brüdern genug zahlen, aber auch selbst ausreichend zu essen haben. Sie besprechen nochmals die Ereignisse um Ann Crook und meinen, „[...] who took the rich artist man and her as well“²²⁸, sei keiner der Nichols Brüder gewesen. Sie könnten sich möglicherweise mit dieser Entführungsgeschichte an die Medien wenden und dafür bezahlt werden. Mary möchte zuerst mit dem Inspektor sprechen, im gleichen Moment stürzt der Eigentümer der Bleibe ins Zimmer: „Four bitches [...] You only paid for one person“²²⁹, der Mann ohrfeigt eine von den Prostituierten, welche nun alle das Zimmer verlassen müssen, sie gehen wieder auf die Straße. Von den harten Lebensumständen einer Prostituierten folgt ein Schwenk in den Alltag von Jack the Ripper. Ein Grammophon wird sichtbar, Musik ertönt. Jack the Ripper isst blutiges Fleisch und trinkt Rotwein, während er ein weiteres Fläschchen mit Laudanum vergiftet. An der Wand hängen Gemälde: verwachsene Portraits. Er kleidet sich an und schließt seinen Sezierkoffer, auf welchem das Logo der Freimaurer sichtbar wird.

Netley sitzt auf der Kutsche und lockt die Prostituierte mit dem vergifteten Getränk und den Trauben im Auftrag seines vornehmen Herrn, sei er gekommen, verkündet er der Auserwählten. Angekommen in der Straße, wo der vornehme Gentleman wartet, ist sie schon teilweise in betrunkenem Zustand. Es werden kurze Blitze, Blut und das Messer sichtbar. Annie Chapman wird ermordet.

Bei Tagesanbruch sind die Polizei und die Presse schon anwesend, in einem Hinterhof liegt nun blutüberströmt Annie Chapman. Ihre Eingeweide wurden herausgeschnitten und um ihren Hals und beiden Schultern gelegt, mehrere Organe wurden entfernt. Abberline erkennt: “[...]he’s carefully arranged them around her neck and shoulders“²³⁰ Es wird behauptet, es sei kein Mord aus Habgier, es seien Rituale. Weintrauben wurden benutzt, um die Opfer in falsche Sicherheit zu begeben. Frederick Abberline legt der Toten Münzen auf ihre Augen und erklärt diese seien für den Fährmann. Um ins Reich der Toten zu gelangen, muss laut Abberline der Tote den Fährmann bezahlen. Nach diesem Todesfall geht Abberline wieder zu seinem Vorgesetzten, denn er hätte gerne einen weiteren Arzt, welcher ihm bei den Opfern und der Obduktion hilft. Um diesen zu finden, begibt er sich in das London Hospital. Dort wird gerade ein medizinisches Phänomen vorgestellt, der Vorführer, ein Mediziner meint:

²²⁸ *From Hell*, 2001, TC 00:33:22.

²²⁹ *From Hell*, 2001, TC 00:34:21.

²³⁰ *From Hell*, 2001, TC 00:41:33.

„Attraction at a side show“.²³¹ Unter einem Laken wird der Elefantenmensch, John Merrick, vorgeführt. Abberline ist auch anwesend, auf der Suche nach einem Arzt, welcher ihm bei der Aufklärung des Falles hilfreich sein kann. Zuerst fragt er Dr. Ferral nach seiner Hilfe, dieser äußert jedoch nur rassistische Kommentare, etwa das die Mörder Juden oder orientalischer Herkunft seien. Gull unterbricht das Gespräch und so trifft Abberline den Leibarzt der königlichen Familie. Er war bis vor sechs Monaten praktizierender Arzt, doch erlitt einen Schlaganfall und seitdem ist er nur noch Dozent. Sie klären die Tatwaffe. Abberline legt den Bericht des Pathologen vor, folglich besprechen Gull und Abberline genauestens den Jack the Ripper-Fall. Laudanum sei ein Opiumpräparat, Jack the Ripper durchschneidet die Kehle von links nach rechts, also sei er Rechtshänder, Sezierbesteck führt er bei sich, der Mörder sei ein gebildeter Mann und habe ein oder mehrere Gehilfen.

Im Buckingham Palace spricht Gull mit der Königin über die Diagnose von Prinz Albert. Abberline befindet sich wieder im Polizeirevier, dort wird geklärt, wo noch gesucht werden soll. Die Polizisten sollen alle Verdächtigen anhalten, nicht nur Juden.

Netley ist angeschlagen und erklärt Gull, er sei nicht mehr in der Lage bei den Morden zu helfen. Er sei nicht so großartig wie Jack the Ripper und in allen Zeitungen werde davon berichtet. Auf die Aussage, er verstehe die grausamen Taten des Rippers nicht, antwortet Gull: „We‘re in hell.“²³²

Mary Kelly wird von Godley ‚entführt‘ und zu Abberline in die Kutsche gebracht, alle drei versuchen nun zu klären, wer der Täter sein könnte. Sie beobachten McQueen, haben aber keine Beweise. Wieder im *Ten Bells* bekommt Mary Kelly von Abberline eine Mahlzeit bezahlt, welche sie auch verschlingt. Sie kommen sich näher. Er erzählt ihr von seinen Visionen, fragt, wer, abgesehen von McQueen, noch zu den Tatverdächtigen gezählt werden könne, oder ob etwas Ungewohntes passiert sei. Sie erzählt von dem Vorfall mit Ann Crook. Godley erkennt, dass es sich um Ben Kidney handelt. „What would Ben Kidney and Special Branch be doing in Whitechapel?“²³³ Godley meint, die Spezialeinheit sei zu gefährlich, um sich mit ihr anzulegen.

²³¹ *From Hell*, 2001, TC 00:43:51.

²³² *From Hell*, 2001, TC 00:53:55.

²³³ *From Hell*, 2001, TC 00:56:24.

Abberline geht trotzdem zur Spezialeinheit, Ben Kidney ist nicht anwesend, so geht Abberline selbst ins Aktenzimmer und entdeckt den Akt über Ann Crook. Spezialabteilung *Cleveland Street*, kann er noch ablesen, wobei dann die Suche aufgegeben werden muss, da Ben Kidney wieder zurückkommt.

Auf der Suche nach Ann Crook und deren Sohn gehen Abberline und Mary Kelly ins Marylebone Work-House. Dort meint ein Angestellter, dass Ann aufgrund ihrer Erkrankung ein Teil ihres Gehirns entfernt wurde „[...] threatening to do harm to herself and others.“²³⁴ Die Frage nach dem Vater beantwortet Ann mit: „He’s a prince.“²³⁵ Mary Kelly meinte aber, er sei Maler, denn er habe die Freundin gemalt. Sie erzählt Abberline von der Hochzeit zwischen Ann und dem Künstler in der katholischen Kirche. Abberline berichtet ihr, dass das Kind im Waisenhaus ist. Folgend berichtet er auch von seiner Frau, welche bei der Geburt des Sohnes verstarb. Sie gehen zusammen in die Galerie. Er zeigt ihr das Bild von Prinz Albert, in welchem Mary den Maler erkennt. Es ist Prince Edward Albert Victor.

Abberline geht zu Sir William Gull, er möchte mit ihm sprechen. Bei Tee erzählt Abberline die Geschichte vom Prinzen. Gull meint jedoch, dass Prinz Edward Syphilis habe, das sei der Grund, dass er sie nicht getötet haben könnte. Er sei aber auch zu schwach, denn seine Krankheit sei schon zu fortgeschritten, außerdem wisse er nichts über die menschliche Anatomie. Man brauche eine ruhige Hand und eine beachtliche Kraft um solche Taten zu vollbringen, entgegnet Gull.

In der folgenden Szene wird ein Freimaurertreffen gezeigt, in welcher Dr. Ferral aufgenommen wird. Ben Kidney und Sir Charles Warren, auch beide Freimaurer, sprechen über den Jack the Ripper-Fall.

Abberline hält einen Brief in der Hand und bekommt eine Niere per Post zugesandt, wobei der Absender mit ‚From Hell‘ - wie im echten Fall - betitelt ist.

In der Bar erzählt Mary Kelly Kate vom wahren Namen des Ehemanns von Ann Crook, nämlich Prinz Albert. Sie Liz stößt mit einer belgischen Prostituierten, ihrer Geliebten, namens Ada hinzu. Abberline kommt und bittet Mary nach draußen, sie sprechen über das

²³⁴ *From Hell*, 2001, TC 01:01:17.

²³⁵ *From Hell*, 2001, TC 01:02:42.

Baby, Alice, und über ihre Herkunft, dass sie zusammen zurückkehren wollen. Er küsst sie. Die beiden werden von einem Polizist abgehalten, welcher aber nach genauem Hinsehen erkennt, dass es Inspektor Abberline ist.

Abberline und Godley besprechen den Fall während einer Kutschenfahrt. Als Tatverdächtiger wird Ben Kidney genannt. Da Prince Edward eine Bürgerliche geheiratet hat und alle Freundinnen während der Trauung anwesend waren, wüssten sie von der Existenz eines vermeintlichen Thronfolgers. Das nächste Opfer, Liz, trifft auf Jack the Ripper, der in der Kutsche sitzt. Er bietet ihr ein Getränk an, während es regnet. Währenddessen verlässt Kate die Unterkunft.

Liz erkennt, dass der Freier ein Messer hat, möchte fliehen, doch der Komplize, Netley, hält sie fest. Sie ist wehrlos, der Zuschauer fühlt mit ihr, die Angst in ihren Augen. Nicht einmal ein alter Mann, welcher durch die Straßen geht, hilft der jungen Prostituierten. Schon wird ihre Kehle durchgeschnitten. Die Tat wird jedoch von einem herbei kommenden Kutscher unterbrochen, welcher auch die Polizei verständigt. Die Ermittler erscheinen am Tatort.

Nur mit einem „Excuse me, Miss“²³⁶ wird Kates Kehle durchgeschnitten. Dieser Tatvorgang ist kaum ersichtlich, man sieht Jack the Ripper und im nächsten Bild hält sich das Opfer am Hals und Blut spritzt aus der Halsschlagader.

Abberline wird von der Spezialeinheit aufgehalten, er wird von drei Männern bedroht und an die Wand gedrückt, es folgt eine Kopfnuss für Abberline. Als er wieder zu Bewusstsein kommt, hört er schon vom zweiten Mord. Es ertönt die Trillerpfeife. In einer Nacht wurden zwei Frauen ermordet.

Zuvor schrieb noch Gull an die Wand, wo Catherine Eddowes Leiche liegt: „the Juwes are the men that will not be blamed for nothing“²³⁷ Sir Charles Warren erscheint nun auch am Tatort, er habe Angst vor einem Judenaufstand, Abberline solle es abwaschen, doch sei die Handschrift ein Beweismittel, denn für Abberline ist klar, dass nur ein gebildeter Mann der

²³⁶ *From Hell*, 2001, TC 01:21:41.

²³⁷ *From Hell*, 2001, TC 01:24:08.

Mörder sein könnte und dieser „jews“ schreiben könnte. Aber mit 'juwes' werden hier nicht Juden angesprochen.²³⁸ Sir Charles Warren suspendiert Abberline vom Dienst.

Abberline geht in die Bar, reicht dem Barkeeper einen Brief für Mary Kelly. Im Polizeirevier räumt Abberline seine Sachen ein, betrachtet die Fotos der Opfer und das Beweismaterial. (Münzen, Weintraubenstängel). Im darauffolgenden Opiumrausch sieht er eine Vision vom Mörder, inklusive Tatwaffe und die Ermordung von Mary Kelly, sowie auch das Freimaurer Logo. Es sind nur kurze Ausschnitte der Bilder zu sehen. In der Vision sind auch einige Erklärungen enthalten, wie das Ritual: von links nach rechts den Hals zu schneiden oder das Entfernen der Organe. „This isn't killing for profit [...] this is ritual.“²³⁹

Abberline erkundigt sich in einer Bibliothek über die Geschichte der Freimaurerei.

Mary Kelly liegt im Bett, Ada kommt herein, sie bringt etwas zu essen mit, hat von Marys Geld genommen. Mary erzählt ihr, dass sie London verlassen wird, darauf stoßen die beiden an.

Kidney erblickt Abberline, als dieser ins Haus von Gull geht. Währenddessen blickt Netley ins Fenster von Mary Kelly. Gull kleidet sich für eine Verabredung an, Abberline möchte mit ihm über die Freimaurer sprechen. Die Anordnung der Münzen bei den Füßen von Annie Chapman und die Fundorte der Leichen bilden einen fünfzackigen Stern, ein Symbol der Freimaurer. Die Art und Weise, die Entnahme der Organe, alles sei nach einem Ritual der Juden geschehen. Der Begründer der Freimaurer wurde von Juden getötet: „So Jack the Ripper isn't just merely killing whores. He's executing traitors.“²⁴⁰ So unterstellt Abberline Gull, er wollte die heimliche Ehe vertuschen. Gull wendet sich zu Abberline und sagt mit einem starren Blick und schwarzen Augen:

„Below the skin of history are Londons veins. These symbols, the mitre, the pentacle star, even someone as ignorant and degenerate as you can sense that they course with energy and meaning. I am that meaning. I am that energy One day men will look back and say I gave birth to the twentieth century.“²⁴¹

²³⁸ Anm.: Wie schon Olshaker und Douglas kurz anführen, wird hier auf Jubelo, Jubela und Jubelum eingegangen, der Freimaurerüberlieferung, ein weiterer Teil der Verschwörungstheorie, was schlussendlich widerlegt wurde. Vgl. Olshaker/Douglas, *The Cases That Haunt Us: From Jack the Ripper to Jon Benet Ramsey*, S. 42.

²³⁹ *From Hell*, 2001, TC 01:28:07.

²⁴⁰ *From Hell*, 2001, TC 01:32:23.

²⁴¹ *From Hell*, 2001, TC 01:33:55.

Abberline möchte ihn erschießen, doch Ben Kidney setzt ihn außer Gefecht. Ihm wird im Beisein von Kidney und Dr. Ferral der Mund verbunden und er wird in der Kutsche transportiert, schafft es jedoch, sich zu befreien.

Gull geht in Marys Zimmer, er setzt sich ans Bettende der schlafenden Prostituierten, währenddessen läuft Abberline Richtung Mary Kellys Unterkunft. Gull öffnet seinen Sezierkoffer, er senkt seinen Kopf zur Schlafenden und erwürgt sie. Dann nimmt er sein Messer. Kerzen werden angezündet. Der Raum ist voller Blut. Er nimmt unterschiedlichste Werkzeuge zur Bearbeitung des Opfers. Gull fühlt sich zurückversetzt in eine Vorlesung, er beschreibt das Herz und hält das Herz in der Hand und gibt es in den Teekessel, welcher ins offene Feuer gelangt.

Stunden später kommt Abberline beim Haus an, viele Polizisten sind schon anwesend, unter anderem der Polizeichef. Abberline droht ihm, würgt ihn, Godley hält ihn davon ab. Er verkündet, dass Abberline wieder die Ermittlungen leitet. Abberline erkennt am Haarbüschel, dass es nicht Mary sein kann. Er geht in die Bar und holt den Brief von Mary, in welchem steht, dass sie Alice holt und zurück nach Irland mit ihr geht und auf ein Wiedersehen hofft.

Im Buckingham Palace ist die Queen empört über die Ritualmorde, sie hätte davon nichts gewusst, aber nun ist die Bedrohung beiseite geschafft worden. Sie möchte sich von nun an davon distanzieren.

Vor den Freimaurern wird Gull verurteilt, an ihm wird eine Lobotomie durchgeführt.

Abberline verbrennt den Brief von Mary Kelly und wird sie nicht besuchen, sodass sie weiterhin in Sicherheit lebt. Im letzten Opiumrausch hat Abberline eine Vision von Mary Kelly und Alice am Meer. Godley kommt zu ihm, möchte ihn wecken, doch er ist tot. Sein Freund Godley misst Abberlines Puls, in seiner Hand findet er die Münzen für den Fährmann. Godley schließt seine Augen und legt die Münzen darauf mit den Worten: „Good night sweet Prince.“²⁴² Zuletzt sieht man noch die Augen mit den Münzen, auf welchen Queen Victoria geprägt ist.

²⁴² *From Hell*, 2001, TC 01:50:40.

3.3.2. Figurenanalyse

Im Film *From Hell* ist der Protagonist der Ermittler des Falles Inspektor Frederick Abberline. Wie bereits in der Handlungsanalyse beschrieben, ist die Handlung des Filmes den Fakten sehr nahe. So besitzen auch die Figuren im Film die Namen der realen Personen. In der Figurenanalyse wird einerseits auf den Kommissar eingegangen und welche fiktiven Eigenschaften ihm zugeteilt werden und andererseits werden die Opfer dargestellt.

3.3.2.1. Opfer

Der Polizeiarzt Dr. Thomas Bond meinte zu den Opfern, dass die Frauen, während ihre Kehle durchgetrennt wurde, am Boden lagen. In den ersten vier Fällen wurde die Kehle von links nach rechts durchgeschnitten, im fünften Fall, ist es aufgrund der Verstümmelung nicht möglich zu klären, in welche Richtung geschnitten wurde.²⁴³ So fügt Dr. Bond hinzu, dass seinem Wissen nach der Mörder „weder wissenschaftliche noch anatomische Kenntnisse besaß“²⁴⁴

Kunczik zitiert Selg: „Keine Vergewaltigung vollzieht sich ohne heftige Angst des Opfers, vielfach ist es Todesangst.“²⁴⁵ In diesem Sinne bekommen die Vergewaltigungsoffer des Jack the Rippers stets während der Tat Todesangst zu spüren. Diese Bilder der Todesangst sind bei der Darstellung der Gewalt in der Analyse ersichtlich. Die Opfer im Film heißen: Martha Tabram²⁴⁶, Polly Nichols, Annie Chapman, Liz Stride, Catherine Eddowes und Ada. Der letzte Mord hätte eigentlich Mary Kelly gelten sollen. So sind die Opfer des Filmes nach den wahren Opfern benannt.

²⁴³Vgl. Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 158.

²⁴⁴Ebd., S. 158.

²⁴⁵Herbert Selg, Die Entlarvung von ‚Entlarvern‘. Rezension von Kelmer und Stein, 1986, S. 97. Zit. nach Kunczik, Gewalt und Medien, S. 137.

²⁴⁶Anm.: Diese ist das einzige Opfer der Jack the Ripper Verfilmung, welche nicht zu den kanonischen fünf zählt.

3.3.3.2. Kommissar

Höltgen schreibt:

„Ein Jack the Ripper etwa verrichtet seine Abschlichtungen wie eine schwere Bürde, wie die von einem ehernen, unabänderlichen Gesetz befohlene Aufgabe. Kein Wunder, dass damit die Tat zunehmend an Reiz verliert, das ganze Interesse sich vielmehr dem Hintergrund der Motivgeschichte und Verbrechensaufklärung zuwendet. Die Todesstunde des Mörders aber schlägt endgültig mit dem Auftreten des Detektivs, der nunmehr die zentrale Rolle einnimmt und der unberechenbaren Größe mit einer höheren Logik der Berechnung zu Leibe rückt.“²⁴⁷

Im Falle von *From Hell*, wie schon vorher erwähnt, wird der Kommissar durch die Figur Frederick Abberline dargestellt, der gemeinsam mit seinem Kollegen Godley den Fall zu lösen versucht. Die Figur des Hellsehers, welche in den anfänglichen Entwürfen des Drehbuchs²⁴⁸ noch unabhängig von Abberline besteht, wird nun im Film eine Person. So entstand ein Film im Film: Abberlines Träume. Inspektor Frederick Abberline besitzt den gleichen Namen, wie der bekannteste Ermittler des realen Jack the Ripper-Falles. Im Film hat er seine Frau verloren und verliebt sich in eine der Prostituierten von London.

3.3.3.3. Täter

Neben den offiziell von der Londoner Polizei Verdächtigten gab es auch eine Reihe an Verschwörungstheorien und Mutmaßungen, wer der Mörder sein konnte. Einer der berühmtesten Verdächtigten war der Arzt Sir William Gull, ebenso wurden der Dichter und Mathematiker Lewis Carroll und der Enkel von Queen Victoria Prinz Albert Victor Christian Edward (1864-1892) verdächtigt, wobei zu letzterem die wohl bekannteste Verschwörungstheorie entstand.²⁴⁹ Der Prinz wird als frauenhassender Homosexueller beschrieben, der von der Syphilis wahnsinnig geworden sei. Da er Jäger war, beherrsche er die notwendigen Fähigkeiten um eine Frau auf diese Weise zu töten.²⁵⁰ Diese Tätertheorie behandelt der Film *From Hell*. So habe, wie bereits in der Handlungsanalyse beschrieben, Prinz Albert die Prostituierte Ann Crook kirchlich geheiratet, während der Trauung waren die Freundinnen anwesend, die den Bräutigam als Künstler wahrnahmen, da dieser die Frauen mehrmals malte. Aus deren Ehe stammt ein Kind, namens Alice. Ein Kind mit einer Prostituierten würde die Monarchie gefährden, als Thronfolgerin ungeeignet und nicht

²⁴⁷Zit. Höltgen/Wetzel: *Killer / Culture. Serienmord in der populären Kultur*. S. 17.

²⁴⁸Zusatzmaterial der DVD: Kommentar von Albert & Allen Hughes, Rafael Yglesias (Drehbuch), Peter Deming (Kamera) und Robbie Coltrane.

²⁴⁹Thomas Baer, *Mythos bleibt: Verschwörungstheorien* S. 93.

²⁵⁰Höltgen, *The Juwes are not the men That Will be Blamed for nothing*. <http://www.f-lm.de/2003/01/01/%C2%BBthe-juwes-are-not-the-men-that-will-be-blamed-for-nothing%C2%AB/>. (04.09.14)

akzeptiert, musste diese Geschichte samt deren Zeuginnen vertuscht werden. So kommt es zuerst zur Entführung von Ann Crook, Alice kam in ein Waisenhaus, und folglich wurden die Zeuginnen ermordet. Jack the Ripper ist in dieser Verfilmung Sir William Gull, der königliche Leibarzt. Dieser habe vor sechs Monaten einen Schlaganfall erlitten und könne seitdem nur noch unterrichten und nicht mehr als Arzt agieren. Er mordet aus Loyalität zur Königin und andererseits als treues Mitglied der Freimaurer. Der Täter ist wie im realen Fall ein gebildeter Arzt inklusive Gehilfin. Nah am realen Fall ist auch die Tatwaffe, denn sie muss „ein starkes Messer gewesen sein.“²⁵¹

3.3.1. Analyse der Gewaltdarstellung in *From Hell* (USA, 2001)

From Hell ist geprägt von Drohungen, welchen in aller Regel physische Gewalt folgt. Schon in den ersten zehn Minuten, wird Mary Kelly von McQueen an die Mauer gedrängt und bedroht, es folgt eine Ohrfeige.²⁵² Eine Drohung erfolgt auch zwischen zwei Männern, denn der Fahrer Netley wird von Benjamin Kidney bedroht.²⁵³ Auch wenn zu Beginn des Filmes viel physische Gewalt gezeigt wird, so wird der Fokus in der Filmanalyse auf die Darstellung der Morde gelegt. Inwiefern verändert sich die Darstellung von Gewalt? Im 2001 entstandenen Spielfilm passiert der erste Mord in der 10. Minute, hier wird Martha Tabram, eine Prostituierte, in den Hintergrund gezerrt. Ihr Mund wird ihr mit der Hand des Mörders zugehalten, sodass nur dumpfe Schreie zu hören sind. Die dramatische Instrumentalmusik baut die Spannung auf. Nach dem Zerren des Opfers in die Gasse, sind nur Messerblitze/Stiche sichtbar. Man hört das Blut tropfen, aber es ist noch keines erkennbar, Ekel ist noch nicht vorhanden. Der erste Mord dauert 10 Sekunden. Das Ungewisse erzeugt Angst und das Unbekannte festigt die Neugierde. Hier weiß der Zuschauer noch nicht, wer der Mörder ist, alles geschieht im Dunklen, im Schatten einer Gasse.

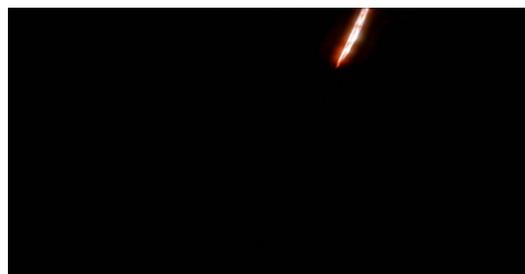


Abb. 26 *From Hell* TC 00:10:02

²⁵¹ Püstow/Schachner, Jack the Ripper, S. 159.

²⁵² *From Hell*, 2001, TC 00:04:10.

²⁵³ *From Hell*, 2001, TC 00:07:20.

In der Vision von Inspector Abberline sieht er das zweite Opfer, das von Kidney bedroht wird, er hält Polly das Messer an ihr Auge.²⁵⁴



Abb. 27 From Hell TC 00:11:34



Abb. 28 From Hell TC 00:20:38

Der Täter lockt die Prostituierte zu sich, indem er ihr Trauben und ein Getränk anbietet. Voller Dankbarkeit nimmt sie Trauben und Getränk an, ahnt jedoch noch nichts von seinem Vorhaben. Während er ihr von Kleopatra erzählt, schneidet er ihre Kehle durch, ihre Hand streift das Fensterglas entlang. Der Mörder macht sich an ihr zu schaffen, auf offener Straße ohne jeglichen Zeugen weit und breit. Man sieht den Mörder nur von hinten, sowie seinen Mantel und seinen Hut, der Sezierkoffer liegt ausgebreitet neben der Prostituierten. Als er fertig ist, begibt er sich davon und lässt sie auf dem Gehsteig liegen.

Das nächste Opfer wird von Netley wieder mit Trauben gelockt und in einer Gasse geschlachtet. Man hört noch Annie summen, dann die Messerklingen klirren, ein Aufprall ist zu hören und als Zuschauer beobachtet man den ängstlich, blickenden Netley. Das Bild wird abgeblendet und es ertönt ein Zugpfeifen sowie auch ein Rattern des Zuges. Anschließend sieht der Zuschauer kurze Bilder von Fliegen, der Toten, und ein Bild vom Schatten des Mörders in einer nebligen Nacht.



Abb. 29 From Hell TC 00:39:21

²⁵⁴From Hell, 2001, TC 00:18:21.

Immer wieder wird zwischen den einzelnen Einstellungen schwarz abgeblendet.



Abb. 30 From Hell TC 00:39:28



Abb. 31 From Hell TC 00:39:23

Fliegen symbolisieren die Kurzlebigkeit und gelten als Begleiter des Teufels – ‚Beelzebub‘- Herr der Fliegen, so steht die Fliege für den Teufel oder wird von diesem begleitet.²⁵⁵

Die nächste Prostituierte, die mit Trauben gelockt wird und leicht angetrunken wirkt, entdeckt, wie sich in der Regenpfütze das Messer des Täters spiegelt. Voller Angst versucht sie zu fliehen, wird jedoch vom Gehilfen „Jack the Rippers“ festgehalten. Sie ist wehrlos, der Zuschauer fühlt mit ihr, sieht die Angst in ihren Augen.



Abb. 32 From Hell TC 01:19:21



Abb. 33 From Hell TC 01:19:57

Von Netley festgehalten, wird ihre Kehle von Jack the Ripper durchtrennt. Netley lässt sie zu Boden fallen, da sie von einem herbeikommenden Mann mit Kutsche gestört werden, so verlassen sie zügig den Tatort.

In der nächsten Mordszene sagt der Ripper: „Excuse me Miss“²⁵⁶. Es folgt spannungsgeladene Instrumentalmusik. Die Kamera ist nur auf Cathy Adams gerichtet, im nächsten Augenblick, geht der Ripper, nur sein Schatten sichtbar vor ihr vorbei und man sieht in Abbildung 34: Cathy Adams durchgeschnittene Kehle. Das Geräusch des fließenden Blutes übertönt den Regen, sie hält sich ihren Hals und lehnt an der Wand, an der sie dann hinab rutscht.

²⁵⁵ Leander Petzoldt, Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister, München: Beck 2003. S. 33 f.

²⁵⁶ *From Hell*, 2001, TC 01:21:41.



Abb. 34 From Hell TC 01:21:43

Die nächste Gewaltszene ist wieder eine Vision des Inspectors Abberline: Er sieht Mary Kelly, während sie vom Ripper ermordet wird. Messer, Schreie und kurze Ausschnitte sind ersichtlich. Ein ausgeweideter Körper ist zu sehen, wie in Abbildung 36. Die Ausschnitte sind nur in kurzen Episoden sichtbar, dies ist auch ein Kennzeichen für einen Traum bzw. eine Vision.



Abb. 35 From Hell TC 01:27:46

Gull geht in Marys Zimmer, beim Eintreten erscheint ein unheimliches Echo. Gull setzt sich an das Bettende, öffnet den Sezierkoffer, leidenschaftliche Instrumentalmusik erklingt, nun würgt er sie mit seinen Händen (siehe Abbildung 36). Ein dumpfer Schrei des Opfers ist zu hören. Er nimmt seine Messer und bearbeitet sie mit seinen Utensilien aus dem Sezierkoffer. Überall im Raum befindet sich Blut. Dr. Gull fühlt sich in seine Lehrzeit zurückversetzt: Student: „Dr. Gull [...] Dr. Gull. [Gull:] Yes [genervt]. [Student:] You have been describing the heart. [Gull:] Yes [wieder in seinem Element] the human heart is [...] hard to burn [...]“²⁵⁷ Dr. Gull beschreibt das menschliche Herz, hält das blutgetränkte Herz in seiner Hand und legt es in den Teekessel, welchen er dann ins offene Feuer hängt. Der Teekessel kocht über, die Szene wird von dramatischer Instrumentalmusik überspielt, es folgt ein Blitz wie ein Feuer, welcher ihn in seine Vorlesung zurückversetzt, als er noch erfolgreich war.

²⁵⁷ *From Hell*, 2001, TC 01:38:55.



Abb. 36 From Hell TC 01:38:16



Abb. 37 From Hell TC 01:38:41



Abb. 38 From Hell TC 01:38:48

So sieht man bei den ersten drei Morden kaum Gewalt, der letzte, der blutrünstige Mord wird jedoch sehr genau und detailliert beschrieben und gezeigt.

Das Zusatzmaterial zum Film auf der DVD beinhaltet ein Interview der Regisseure, Albert und Allen Hughes. Hier wird der Drehbuchautor Rafael Yglesias erwähnt, welcher den Comic las und in dreieinhalb Wochen das Drehbuch umschrieb.²⁵⁸ Der Film unterscheidet sich in einigen Merkmalen von dem Comic, sie fügten die etlichen Kreuzszenen hinzu, achteten aber darauf, dass es nicht die Schwerfälligkeit des Comics übernahm. Für den Autor geht es um die Heuchelei von Sex und für die Regisseure geht es um die damalige Zeit: Wie es aussah, wie die Prostituierten rochen, wie Reiche lebten und wie ihr Alltag aussah. Die Diskriminierung der Londoner Juden, die sozialen Differenzen der verschiedenen Gesellschaftsschichten und der weit verbreitete Drogenkonsum werden im Film behandelt.²⁵⁹

Der Film *From Hell* beinhaltet sichtbare Gewaltdarstellung. Dies wurde in der Filmanalyse durch die Darlegung der Screenshots der Gewaltakte bestätigt. Ob nun der Film die wichtigsten Charakteristika laut Kunczik auch beinhaltet, wird folgend geklärt. Wobei schon der erste Punkt in *From Hell* nicht komplett berücksichtigt wird, denn die Gewaltakte stehen nicht ausschließlich in Verbindung mit Einzelschicksalen. Denn William Gull mordet im Auftrag der Königin. Der sozialen Ungerechtigkeit hingegen wird in der Jack the Ripper-Verfilmung vom Jahre 2001 Beachtung geschenkt, denn es wird auch auf die missliche Lage der Prostituierten klar eingegangen. Wobei personale Gewalt im Mittelpunkt steht und die Gewaltdarstellungen somit personenorientiert sind. Der zweite Punkt wird bestätigt, denn William Gull ist ein unverheirateter Mann mittleren Alters und die Opfer nehmen zwar auch nur als Identifikationsobjekt eine untergeordnete Rolle ein, aufgrund ihres Berufes der Prostitution und ihres armen Lebensstandards, jedoch spielen in dieser Verfilmung die Opfer eine wichtigere Rolle als in der älteren Verfilmung, denn das vermeintlich letzte Opfer auch zu den Protagonisten gezählt wird. Die Frau, wie auch schon Kunczik anmerkt, wird hier als

²⁵⁸ *From Hell*, Sonderausstattung: Kommentar, TC 00:02:58.

²⁵⁹ *From Hell*, Sonderausstattung: Kommentar, TC 00:04:15.

passiv und verführerisch beschrieben. Der dritte Punkt, dass Gewaltakte nur zwischen einander unbekannter Personen entstehen, ist bezogen auf die Hauptgewaltakte, nämlich der Morde, gewährleistet. Bei Drohungen von z.B. der *Nichols Gang* ist ein Bekanntheitsgrad, zwischen Täter und Opfer gegeben. Der folgende Aspekt des Fehlens von leidenden Opfer, Blut oder Wunden in der Darstellung von Gewalt ist in *From Hell* bestätigt, obwohl der letzte Gewaltakt Blut und Wunden in Teilsequenzen zeigt. Besonders im letzten Gewaltakt wird auch die Hochstilisierung des Arztes zu einem Übermenschen, welches schon Kunczik anmerkt, bestätigt. Auch die Zeugen eines Gewaltaktes, welche laut Kunczik passiv sind und nicht helfend, finden sich in der 2001 erschienen Verfilmung. So sind wie bereits erwähnt etliche Charakteristika der Filmgewalt laut Kunczik teilweise oder ganz enthalten.

4. Zusammenfassung der Analyseergebnisse

Wie bereits in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben, bearbeiten die zwei ausgewählten Serienmörderfilme den Fall Jack the Ripper. In beiden Filmen werden Gewaltdarstellungen sichtbar, wobei der ältere Film, *Jack the Ripper* (1976), auf die Vergewaltigung fokussiert und der neuere auf die Fähigkeiten des Arztes Wert legt. So wird auch im Tathergang sichtbar, dass Jess Franco hauptsächlich den Sexualakt filmt und die Hughes Brüder einen genialen Arzt darbieten, der kaltblütig im Auftrag der Königin und im Interesse seines Studiums sowie im Sinne der Freimaurerei tötet. Die Spannung wird dadurch erhalten, dass der Zuschauer bis zum Ende nicht weiß, wer der Mörder ist, und dass er durch unterschiedliche Fährten immer wieder von einem anderen Mörder ahnt. In der neueren Verfilmung ergibt sich die Spannung aus dem Unbekannten, dem Mitfiebern des Publikums auf der Jagd nach Jack the Ripper. Dies wird in der älteren Verfilmung komplett weggelassen, hier wird schon während des ersten Mordes klar, wer Jack the Ripper verkörpert. Während der ältere Film die Geschichte eines Täters stammend aus ärmlichen Verhältnissen, mit medizinischen Fertigkeiten aufgreift, der ein typisches Täterprofil aufweist, hat *From Hell* die Verschwörungstheorie, der Mörder sei der Leibarzt der Königin, zum Thema. Beide Filme stammen aus komplett anderen Jahrzehnten. Beide beinhalten eine Liebesgeschichte. Beide Inspektoren haben eine Liebesbeziehung mit einem vermeintlichen Opfer Jack the Rippers. Wobei in der älteren Verfilmung die Partnerin, eine aus der bürgerlichen Mittelschicht ist und in der neueren Verfilmung die Geliebte gar der Prostitution nachgeht. Ein weiterer Unterschied ist der Kern der Geschichte, denn *From Hell* legt den Fokus hauptsächlich auf die Liebesaffäre und in *Jack the Ripper* steht der Täter im Mittelpunkt des Filmes. Wohl zu beachten ist auch, dass beide Täter einen Gehilfen haben, wobei Frieda in der älteren Verfilmung geistig retardiert ist und Netley in der neueren Verfilmung ebenso Defizite hat. So kann behauptet werden, dass die Gehilfen nur Marionetten des Täters sind.

Die Filmanalyse erörtert nicht nur die Gewaltdarstellungen, sie gibt auch die faktennahe Darstellung wieder. Jedoch darf nicht vergessen werden, dass „der Realitätseindruck im Film die Mimesis des Fiktiven unter dem Eindruck des Realen ist.“²⁶⁰ So kann auch gesagt werden, dass „[d]ie vermeintlich wissenschaftlichen Erklärungen um den Serienmörder erwiesen sich

²⁶⁰Joachim Paech, *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler 1997, S. 168.

als nicht minder fiktionale Erzählungen als die Romane und Filme um den Serienkiller. Der Film ahmt also weniger die Realität nach, sondern die Fiktion, die er real erscheinen lässt.²⁶¹

Je mehr Informationen über den Mörder gegeben werden, wie es in der älteren Version von Jack the Ripper der Fall ist, je präsenter er auf der narrativen wie visuellen Ebene ist, desto weniger Spannung und Suspense werden erzeugt. *From Hell* hingegen bleibt bis zum Ende spannend, hier wird wieder auf das Unbekannte gesetzt.

So liegt es nahe, dass derlei grausame Taten, wie die des Jack the Rippers, Stoff für Verfilmungen bieten um dem Publikum Angst und Schrecken zu bescheren, besonders wenn der Horror auf Fakten beruht. Gleichzeitig aber liegt die schützende Leinwand zwischen dem Zuschauer und dem gewaltigen Elend. So war zwar die Filmanalyse eine brauchbare Methode, jedoch gilt es nicht zu vergessen, dass eine Filmanalyse unendlich viel Information hergibt, sodass noch weiterführend anhand der Filmanalyse etwaige Motive oder Darstellungen erforscht werden können. Die zwei untersuchten Filme *From Hell* und *Jack the Ripper* definieren sich vor allem durch die drei Spannungselemente: Täter, Opfer und Gesellschaft, mit einer gekonnten Mischung aus Psychologie, Tabubrüchen und auch Rachefantasien.

²⁶¹ Wünsch, Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten, S. 193.

Literaturverzeichnis

- Arnold, Klaus: Der wissenschaftliche Umgang mit den Quellen. In: Goertz, Hans-Jürgen: Geschichte. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007, S. 48-60.
- Aumont, Jaques / Michel Marie: L'Analyse des films, Paris: Nathan, 1988.
- Balint, Michael: Angstlust und Regression. Beitrag zur psychologischen Typenlehre. Stuttgart: 1959.
- Barg, Werner C. / Plöger, Thomas: Kino der Grausamkeit. Frankfurt: BfJ, 1996.
- Barrabas, Reinhard: Kerngebiete der Psychologie. Eine Einführung an Filmbeispielen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.
- Becker, Peter: Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik. Darmstadt: Primus, 2005.
- Bloch, Ernst: Das Prinzip der Hoffnung. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.
- Clover, Carol: Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film, 1996. In: Gelder, Ken: The Horror Reader. London/New York: Routledge, 2000. S. 294-311.
- Doezema, Jo: „Loose Women or Lost Women? The re-emergence of the myth of ‚white slavery‘ in contemporary discourses of ‚trafficking in women‘.“. In: Gender Issues, Vol. 18, Nr. 1, S. 23-55.
- Duperray, Max: Jack the Ripper as Neo-Victorian Gothic Fiction. In: Kohlke, Marie-Luise / Gutleben, Christian: Neo-Victorian Gothic: Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century. Rodopi B.V. Amsterdam, 2012, 167-196.
- Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Fink, 2008.
- Goertz, Hans-Jürgen: Geschichte. Ein Grundkurs. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.
- Greig, Charlotte: Serienmörder. Die Faszination des Bösen. Wien: Tosa, 2008.
- Gunning, Tom: The Cinema of Attractions: Early Items, Its Spectator, and the Avant-Garde. In: Stam, Robert / Miller, Toby: Film and Theory. Malden: Blackwell, 2000, S. 229-235.
- Habermas, Rebekka / Schwerhoff, Gerd [Hg.]: Verbrechen im Blick. Perspektiven der neuzeitlichen Kriminalitätsgeschichte. Frankfurt [u.a.]: Campus Verlag, 2009.
- Heinrichs, Sonja: Erschreckende Augenblicke. Die Dramaturgie des Psychothrillers. München: Herbert Utz Verlag, 2011.
- Herberg, Dieter / Kinne, Michael / Steffens, Doris (Hg.): Neuer Wortschatz. Neologismen der 90er Jahre im Deutschen. In: Schriften des Instituts, Berlin: Walter de Gruyter, 2004.

- Höltgen, Stefan / Wetzel, Michael [Hg.]: *Killer / Culture. Serienmord in der populären Kultur*. Berlin: Bertz+Fischer, 2010.
- Höltgen, Stefan: *Im Anfang war die Tat. Jack the Ripper im frühen Film*. In: Komfort-Hein, Susanne / Scholz, Susanne [Hg.]: *Lustmord. Medialisierungen eines kulturellen Phantasmas um 1900*. Königstein im Taunus: Helmer, 2007. S. 73-87.
- Höltgen, Stefan: *Schnittstellen. Serienmord im Film*. Marburg: Schüren, 2010.
- Jörg von Uthmann, *Killer, Krimis Kommissare. Kleine Kulturgeschichte des Mordes*, München: Beck, 2006,
- Kirn, Paul: *Einführung in die Geschichtswissenschaft*, Berlin: De Gruyter 1968,
- Korte, Helmut / Faulstich, Werner [Hg.]: *Filmanalyse interdisziplinär. Beiträge zu einem Symposium an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991.
- Krause, Marcus / Meteling, Arno / Stauff, Markus [Hg.]: *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*. München: Fink, 2011.
- Kühmstedt, Estella: *Klug recherchiert: für Historiker*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Kunczik, Michael, *Gewalt und Medien*. Köln: Böhlau, 1987.
- Larcher, Gerhard / Grabner, Franz / Wessely, Christian [Hg.]: *Visible Violence. Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film*. Münster: List, 1998.
- Marietta Meier, „Soziale Heilung“ als Ziel psychochirurgischer Eingriffe: Leukotomie im Spannungsfeld von Individuum, Anstalt und Gesellschaft“. In: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*. Band: 54 Heft 4, 2004.
- Mikos, Lothar: *Fernsehen im Erleben der Zuschauer. Vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium*. Berlin: Quintessenz, 1994.
- Mikos, Lothar: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: UTB, 2008.
- Mikos, Lothar: *Filmverstehen. Annäherung an ein Problem der Medienforschung*. In: *Texte Nr. 1, Oktober 1998. Sonderheft der Zeitschrift medien praktisch. Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik [Hg.] S.3-8*.
- Mikos, Lothar, „Zur Rolle ästhetischer Strukturen in der Filmanalyse“, in: *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*, hrsg. v. Yvonne Ehrenspeck/Burkhard Schäffer, Opladen: Leske +Budrich, 2003.
- Murakami, Peter / Murakami, Julia: *Lexikon der Serienmörder. 450 Fallstudien einer pathologischen Tötungsart*. München: Ullstein, 2003.
- Newton, Michael: *Die große Enzyklopädie der Serienmörder*. Graz: Stocker, 2002.

- Olshaker, Mark / Douglas, John E.: The Cases That Haunt Us: From Jack the Ripper to Jon Benet Ramsey. Mindhunters: New York, 2000.
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart: Metzler, 1997.
- Petzoldt, Leander, Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister, München: Beck, 2003.
- Püstow, Hendrik / Schachner, Thomas: Jack the Ripper. Anatomie einer Legende. Leipzig: Miltitzke, 2006.
- Regener, Susanne: Mediale Codierung: Die Figur des Serienmörders Bruno Lüdke. In: Robertz, Frank / Thomas, Alexandra [Hg.]: Serienmord. München: Belleville, 2004, S. 442-461.
- Swafford, Kevin: Class in Late Victorian Britain: The Narrative Concern with Social Hierarchy and its Representation, New York: Cambria, 2007.
- Thomas, Alexandra: Serienmord als Gegenstand der Kulturwissenschaften. Ein Streifzug durch das Reich der Zeichen, Mythen und Diskurse. In: Robertz, Frank / Thomas, Alexandra [Hg.]: Serienmord. München 2004, S. 253-282.
- Walkowitz, Judith R.: Jack the Ripper und der Mythos der männlichen Gewalt. In: Corbin, Alain[Hg.]: Die sexuelle Gewalt in der Geschichte. Frankfurt am Main: Fischer, 1997. S. 107-135.
- Wunsch, Michaela: Im inneren Außen. Der Serienkiller als Medium des Unbewussten. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2010.
- Wuss, Peter: Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. Berlin: Ed. Sigma, 1993.
- Zizek, Slavoj: Das Einzelne: Hitchcocks Universum. In: Bozovic et.al: Der Triumph des Blicks über das Auge. Wien, 2007, S. 201-274.

Internetquellen

- Gundermann, Frank: „ ‚Ripperologe‘ aus Leidenschaft: Schachner betreibt Homepage über Serienmörder“, in: Aachener Zeitung, 2014, (31.07.2014) <http://www.aachener-zeitung.de/news/aus-aller-welt/ripperologe-aus-leidenschaft-schachner-betreibt-homepage-ueber-serienmoerder-1.285110> [20.08.2008].
- Höltgen, Stefan: *The Juwes are not the men That Will be Blamed for nothing*. <http://www.f-lm.de/2003/01/01/%C2%BBthe-juwes-are-not-the-men-that-will-be-blamed-for-nothing%C2%AB/> (04.09.2014) [01.01.03].
- <http://www.jacktheripper.de/> 2018, (31.07.2014).
- www.casebook.org 2013, (08.11.2014).
- http://www.imdb.com/find?q=jack+the+ripper&&s=tt&ref_=fn_al_tt_mr, 2015, (22.01.2015).
- <http://www.ripperthemusical.com/> 2013, (19.01.2015).
- http://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_j/jack_the_ripper.htm 2015, (18.01.2015).

Abbildungsverzeichnis²⁶²

Abb. 1 Vorderansicht „Dear Boss“ Brief	13
Abb. 2 Rückansicht „Dear Boss“ Brief	13
Abb. 3 „Saucy Jacky“ Postkarte	14
Abb. 4 „From Hell“ Brief	15
Abb. 5 Jack the Ripper TC 00:05:11	41
Abb. 6 Jack the Ripper TC 00:05:55	41
Abb. 8 Jack the Ripper TC 00:15:33	42
Abb. 9 Jack the Ripper TC 00:28:02	42
Abb. 10 Jack the Ripper TC 00:29:12	42
Abb. 7 Jack the Ripper TC 00:15:24	42
Abb. 11 Jack the Ripper TC 00:35:35	43
Abb. 12 Jack the Ripper TC 00:37:44	43
Abb. 13 Jack the Ripper TC 00:37:45	43
Abb. 14 Jack the Ripper TC 00:37:54	43
Abb. 15 Jack the Ripper TC 00:59:18	43
Abb. 16 Jack the Ripper TC 00:59:28	43
Abb. 17 Jack the Ripper TC 00:59:36	44
Abb. 18 Jack the Ripper TC 00:59:38	44
Abb. 19 Jack the Ripper TC 00:59:38	44
Abb. 20 Jack the Ripper TC 01:01:47	44
Abb. 21 Jack the Ripper TC 01:02:05	44
Abb. 22 Jack the Ripper TC 01:02:17	44
Abb. 23 Jack the Ripper TC 01:11:14	44
Abb. 24 Jack the Ripper TC 01:25:04	45
Abb. 25 Jack the Ripper TC 01:25:55	45
Abb. 26 From Hell TC 00:10:02	59
Abb. 27 From Hell TC 00:11:34	60
Abb. 28 From Hell TC 00:20:38	60
Abb. 29 From Hell TC 00:39:21	60
Abb. 30 From Hell TC 00:39:28	61
Abb. 31 From Hell TC 00:39:23	61
Abb. 32 From Hell TC 01:19:21	61
Abb. 33 From Hell TC 01:19:57	61
Abb. 34 From Hell TC 01:21:43	62
Abb. 35 From Hell TC 01:27:46	62
Abb. 36 From Hell TC 01:38:16	63
Abb. 37 From Hell TC 01:38:41	63
Abb. 38 From Hell TC 01:38:48	63

²⁶² „Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Quellennachweis der Abbildungen

- Abbildungen 1 – 4:

<http://jacktheripper.de/briefe/> 2008, (28.11.2014)

- Abbildungen 5 – 25:

Der Dirnenmörder von London [Jack the Ripper]. R.: Jess Franco. Drehbuch: Jess –Franco. D/CH 1976. Fassung: DVD. Ascot Elite Home Entertainment 2013. 92 Min.

- Abbildungen 26 – 38:

From Hell. R.: Albert Hughes, Allen Hughes. Drehbuch: Terry Hayes, Rafael Yglesias. USA 2001. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2006. 117 Min.

Filmografie

- *Der Dirnenmörder von London [Jack the Ripper]*. R.: Jess Franco. Drehbuch: Jess – Franco. D/CH 1976. Fassung: DVD. Ascot Elite Home Entertainment 2013. 92 Min.
- *From Hell*. R.: Albert Hughes, Allen Hughes. Drehbuch: Terry Hayes, Rafael Yglesias. USA 2001. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2006. 117 Min.

Abstract

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung von Gewalt im Spielfilm, anhand von ausgewählten Jack the Ripper-Verfilmungen. Ausgehend von einer Darlegung der Fakten des Falles, eingebettet in den damaligen sozialen Kontext, beinhaltet der theoretische Teil einen Definitionsversuch des Begriffes Gewalt. Diskutiert werden hier allgemeine Theorien, wobei insbesondere auf Michael Kunczik eingegangen wird.

Auf Basis der vorangegangenen theoretischen Erkenntnisse werden mithilfe der Filmanalyse von Werner Faulstich die Handlung und die Charakteristika der Figuren dargelegt. Für die durchgeführte Filmanalyse wurden die Spielfilme *Jack the Ripper* (CH/BRD, 1976) und *From Hell* (USA, 2001) ausgewählt. Herausgearbeitet wird, dass die beiden Filme den Fall unterschiedlich darstellen und vor allem auch hinsichtlich der Inszenierung von Gewalt variieren. Der ältere zeigt deutlich mehr schockierende Szenen, der neuere Film hingegen setzt auf Spannung bis zum Ende, zeigt weniger konkrete Gewalt und bezieht sich stärker auf die Verschwörungstheorie rund um Jack the Ripper.

Die Ergebnisse der Analyse zeigen, dass der Kriminalfall Jack the Ripper unterschiedlich interpretiert werden kann und dadurch einerseits faktennahe bzw. faktenferne aber auch konkretere bzw. abstraktere Gewaltdarstellungen vorgenommen werden, andererseits unterstreicht die Analyse die wichtigen Komponenten auf die die Regisseure der Filme in der Inszenierung von einem der bekanntesten Mordfällen der Geschichte eingehen mochten.

Curriculum Vitae

Barbara Reiter, BA

10.Dezember 1986, in Mödling

barbara.reiter1@gmx.at

Ausbildung

2005 – 2015	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.
2009 – 2014	Bachelorstudium Bildungswissenschaft an der Universität Wien Bachelorarbeiten: „ <i>Inwiefern sieht sich der Lehrende als Burnout gefährdet? Eine Untersuchung anhand von 16 durchgeführten Interviews an Neuen Mittelschulen.</i> “ 2013; „ <i>Der Begriff ‚Fleiß‘ in der Industrieschulbewegung.</i> “ 2009.
1997 – 2005	Bundesrealgymnasium Untere Bachgasse Mödling mit Matura Fachbereichsarbeit in Geografie und Wirtschaftskunde: „ <i>Fremdenverkehr im Ötschergebiet</i> “ 2005.

Berufspraxis

Seit Febr. 2014	Ehrenamtlich im Theater Alsergrund
Seit Nov. 2013	Teilzeit in der Auftragssozialarbeit
Febr. 2013 – Dez. 2013	Assistentin in der Karriereberatung
Dez. 2009 – Jän. 2010	Praktikum in der Kinder- und Jugendpsychiatrie Hinterbrühl
Mai 2009 – Mai 2012	Geringfügig in der Bibliothek der SJ