

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 282

Artikel: Angst vor der Leerstelle : David Finchers Zodiac und das Genre des Serienkillerfilms
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-864366>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

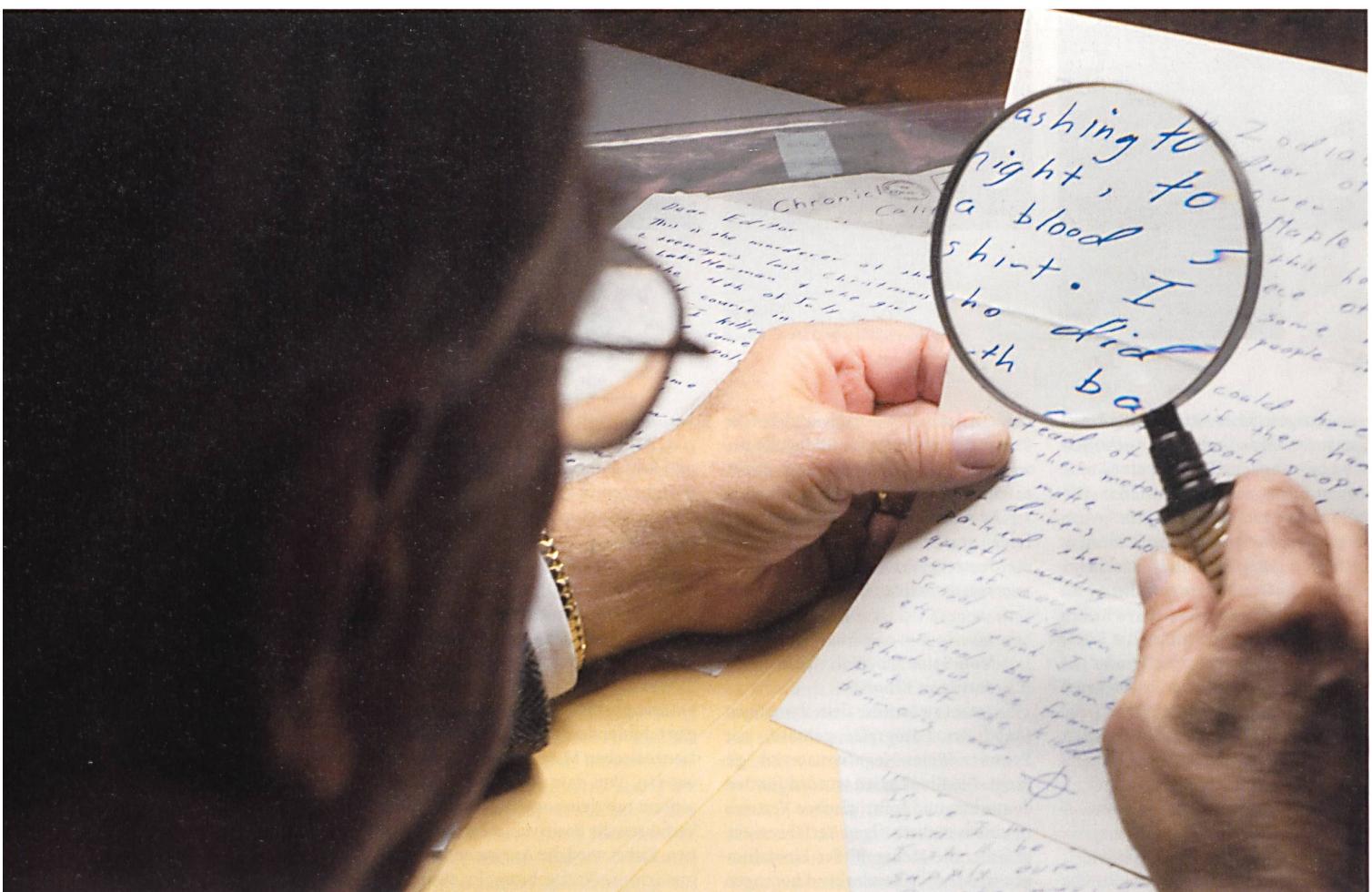
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Angst vor der Leerstelle

David Finchers ZODIAC und das Genre des Serienkillerfilms



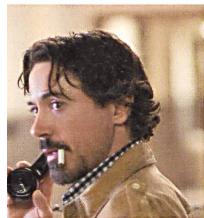
Der Begriff Serienkiller soll angeblich erst in den siebziger Jahren im Jargon des amerikanischen FBI aufgekommen sein, das Kino freilich hatte ihn schon längst erfunden. Bereits in Louis Feuillades Mitte der zehner Jahre gemachten Fortsetzungskrimis *FANTOMAS* und *LES VAMPIRES* wird in Serie gemordet, und zwar buchstäblich, von Episode zu Episode. Die morbide Faszination, welche Feuillade Anti-Helden in den Zuschauern weckte, ist dieselbe, dank welcher im Laufe der siebziger Jahre der Serienkiller zur regelrechten Kultfigur wurde und es bis heute geblieben ist.

Diese Lust am Serienmord ist indes nicht so zynisch, wie man meinen könnte. Denn so sehr der Serienkiller auch die Ängste einer Gesellschaft zu verkörpern scheint, ist er doch gerade ein Schutzschild vor diesen. So wie Feuillade für seine Krimireihen die zusammenhangslosen «faits divers», die vermischten Meldungen der Pariser Zeitungen, mit den darin berichteten Greueltaten zu einer stringenten Story arrangierte, so bringt der Serienkiller Ordnung ins beängstigende Chaos der alltäglichen Gewalt. Der Zusatz «Serie» in

seinem Namen verspricht eine – wenn auch verdrehte, also perverse – Logik, einen verborgenen Sinn, den es zu entschlüsseln gilt.

Kein Wunder hängen sich an Serienkiller-Stories gerne Verschwörungstheorien – hier wie dort geht es darum, die Lücke des Zufälligen und Sinnlosen zu schliessen durch den Masterplan einer Verschwörung oder dem Mastermind eines genialischen Killers.

Die Lücke im System, das Ausgeliefertsein an den sinnlosen Zufall hingegen ist das wirklich Erschreckende und weit beängstigender als die Vorstellung eines planmäßig vorgehenden Mörders. Entsprechend zelebriert das Gros der Serienkillerfilme den letztlich beruhigenden Totalzusammenhang: der Profiler auf den Spuren des Mörders wird zum selbstsicheren Interpreten, der für alles eine Erklärung hat. Mit dem Budenzauber eines falsch verstandenen Freudianismus findet sich zu jeder Tat ihre psychische Ursache: der Serienkiller wird zum Automaten, der blutrünstig zwar, aber doch berechenbar funktioniert.



Weitaus verstörender sind demgegenüber jene Filme, welche eine solche psychologisierende Hermeneutik des Serienkillers gar nicht erst möglich machen. John McNaughtons *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* von 1986, basierend auf dem realen Fall des Serienmörders Henry Lee Lucas, schockiert gerade durch die Planlosigkeit, mit der seine Hauptfigur vorgeht. Hinter den brutalen Morden Henrys steckt kein diabolisch-genialer Intellekt, keine ödipale Tragödie, schlicht keinerlei Geheimnis, das enträtselt werden will. Das Töten ist nur eine Weise, der Langeweile zu entkommen – was hier eigentlich totgeschlagen wird, ist die Zeit. Die bodenlose Sinnlosigkeit der Gewalt, vor welcher sonst die Figur des Serienmörders gerade abschirmen soll, tritt damit offen zu Tage, sie ist das eigentliche Thema des Films.

Bereits 1968 hatte Richard Fleischer mit seinem unterschätzten Film **THE BOSTON STRANGLER** über den authentischen Fall des Frauenmörders Albert DeSalvo die serielle Gewalt und deren Täter nicht als tiefgründiges Rätsel, sondern als sinnlose Leerstelle inszeniert. Wenn am Ende des Films der schizophrene DeSalvo während des Polizeiverhörs jene Morde nachspielt, die sein Bewusstsein verdrängt hatte, wird damit gleichwohl nichts erklärt. Die Szene scheint zwar paradigmatisch für all jene pseudo-psychoanalytischen Situationen in den Serienkillerfilmen, wo die Taten des Verbrechers ihre Deutung erhalten, und damit sinnvoll. Doch bei Fleischer ist genau das Gegenteil der Fall: Es ist, als würden durch das ausagierte Geständnis die Taten nur noch unverständlicher. Hatte man den Morden zuvor eine geheime Bedeutung unterstellt, so verflüchtigt sich nun jeglicher Sinn. Und mit ihm auch das ganze Subjekt. Erstarrt und abwesend steht DeSalvo in der letzten Einstellung des Films in der Ecke des hellen Verhörraumes und verblasst langsam. Aus dem

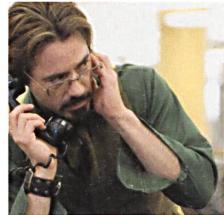
Serienkiller wird eine weisse Fläche, ein unbeschriebenes Blatt, auf dem keine Antworten, sondern nur der Abspann des Films geschrieben steht.

Von dieser Schlussszene her betrachtet, wird klar, dass es Fleischer auch im Rest des Films gerade darum geht, auf die Leerstelle hinzuweisen. Seine extreme Verwendung der Split-Screen-Technik, die ihm erlaubt, verschiedene Handlungsräume parallel zu zeigen, mag zunächst den Anschein erwecken, hier solle die Lückenlosigkeit der Polizeinachforschungen dargestellt werden. Tatsächlich aber macht das Panoptikon der aufgeteilten Leinwand den blinden Fleck, in dem sich der Serienkiller bewegt, nur noch deutlicher. Nicht in den vermeintlichen Tiefen der Seele, sondern in den Räumen zwischen den Bildern lauert die Gewalt. An die Stelle eines alleserklärenden Psychologismus ist das Spiel mit dem Medium und dessen Leerstellen getreten.

David Finchers **ZODIAC** untersucht diesen Zusammenhang zwischen Serienmord und Medium noch weitaus radikaler anhand eines realen Serienkillers, der Ende der sechziger Jahre in Nordkalifornien sein Unwesen trieb. Mit gerade mal sieben Opfern, von denen zwei den auf sie verübten Anschlag überlebten, gehört der Zodiac-Killer gewiss nicht zu den blutrünstigsten Mördern in der amerikanischen Kriminalgeschichte, und doch ist er bis heute einer der berühmtesten geblieben. Dies vor allem, weil der Zodiac-Killer wie kein zweiter begriffen hatte, dass es für den Ruhm weniger auf Taten denn auf Publicity ankommt.

In der Nacht vom 4. auf den 5. Juli wird ein Paar in einem Auto auf einem Parkplatz in Vallejo, Kalifornien, erschossen. Am 1. August 1969 erhalten drei verschiedene Zeitungen, darunter der San Francisco Chronicle, je einen anonymen Brief des Mörders. Der schreibende Killer wird zum Zeitungsknüller. Bis ins Jahr 1974 tauchen dreizehn weitere Briefe auf, die meisten adressiert an den San Francisco Chroni-





nicle, in denen der Zodiac-Killer sich zu weiteren Morden bekennt, darunter auch zu solchen, die er erwiesenermassen nicht begangen hat.

David Fincher hatte in *SE7EN* von 1995 noch in genreüblicher Manier die Taten eines Serienmörders und deren psychologisch-moralische Motiviertheit in den Vordergrund gestellt und damit einen eigentlichen Boom des Serienkillerfilms ausgelöst. Der verwischte Look seines Films, die Inszenierung des Killers als perfides Genie hat Schule gemacht.

Mit *ZODIAC* lässt er die Klischees, die er damals beförderte, nun gänzlich hinter sich. An der Person des Zodiac-Killers ist der Film nicht interessiert, er bleibt ein Phantom, nicht zuletzt auch visuell. Hauptfiguren des Films sind vielmehr die realen Personen, die dem Killer nachjagen: der Polizist Dave Toschi, der Kriminalreporter Paul Avery und schliesslich der Karikaturist Robert Graysmith, der aus der Überfülle an Fakten zwei Bücher über den Zodiac-Killer schrieb, die denn auch die Vorlage für Finchers Film bilden.

Doch auch an eine Tiefenanalyse der Jäger verschwendet Fincher keine Zeit. Was sie dazu trieb, ihr Leben ganz der Verfolgung dieses Serienmörders zu widmen, wird nicht erläutert. Als einzige Motivation wird der simpelste und zugleich einleuchtendste aller Gründe genannt: ein ungelöstes Geheimnis lässt einen nie in Ruhe, sei's ein Kreuzworträtsel oder eine ungeklärte Mordserie. Diese Gleichsetzung ist durchaus angebracht: Wenn der Zodiac-Killer seinen Briefen eine codierte Botschaft beilegt, in der seine Identität verschlüsselt sein soll, so ist diese Behauptung absolut wörtlich zu nehmen: ein Zeichenrätsel ist letztlich alles, was von dem Mörder bleibt.

Überraschend schnell verlässt Fincher die Schauplätze der tatsächlichen Morde und richtet seinen Blick auf die wahren Tatorte, die medialen Oberflächen, auf denen sich der Zodiac-Killer breit macht: die Briefe, die Zeitungsseiten,

das Kino, welche die Figur des Killers ebenso wie jene des Polizisten adaptiert, das Fernsehen und immer wieder die überlastete Telefonleitung. Nur ein einziges Mal nutzt der sonst für seine optischen Spielereien bekannte Fincher in diesem beeindruckend nüchternen Film die Möglichkeiten der digitalen Aufnahmetechnik für ein überaus treffendes Trickbild: Er zeigt, wie die Schrift des Zodiac buchstäblich den öffentlichen Raum besetzt.

«Ich werde in Zukunft nicht mehr ankündigen, wann ich meine Morde begehe, sie werden wie normale Raubüberfälle aussehen, wie Totschlag im Affekt oder auch wie vorgetäuschte Unfälle ...» so schreibt der Zodiac-Killer in einem Brief vom 9. November 1969. Die Ankündigung ist so unheimlich wie brillant: Er hat sich damit jedes ungeklärte Verbrechen von Amerika zu eigen gemacht und sich selbst zur Chiffre jener Leerstelle des gewalttätigen und sinnlosen Zufalls.

Wenn auch der Film zusammen mit dem Zodiac-Jäger Robert Graysmith am Ende die Identität des Killers aufzudecken scheint, ein Rest von Zweifel bleibt. Nicht umsonst hat der Zuschauer in Graysmiths Wohnung das Filmplakat zu Alfred Hitchcocks *THE WRONG MAN* gesehen.

Tatsächlich ist der Killer auf immer entkommen. Er hat sich im System der Massenkommunikation eingenistet. Wo Lücken offen bleiben und die Interpretation versagt, wo die Sprache ihren Mangel zeigt, da taucht die Angst auf. Genau dort hält sich der Zodiac bis heute versteckt.

Johannes Binotto

R: David Fincher; B: James Vanderbilt, nach «Zodiac» und «Zodiac unmasked» von Robert Graysmith; K: Harris Savides; S: Angus Wall; A: Donald Graham Burt; Ko: Casey Storm; M: David Shire. D (R): Jake Gyllenhaal (Robert Graysmith), Mark Ruffalo (Inspektor David Toschi), Robert Downey Jr. (Paul Avery), Anthony Edwards (Inspektor William Armstrong), Brian Cox (Melvin Bell). P: Paramount Pictures, Warner Bros., Phoenix Pictures; Brad Fischer, Cean Chaffin, Mike Medavoy, Arnold Messer, James Vanderbilt. USA 2007. 158 Min. V: Warner Bros. Zürich, Hamburg

