

Hans J. Wulff:

Von Giften, vom Vergiften?

Zu einer Narratologie der Giftmorde im Film

Der folgende Artikel erschien zuerst als: *Von Giften und vom Vergiften. Zu einer Narratologie der Giftmorde im Film*. Hamburg: Avinus 2016, 63 S. (= Hefte zur Medienkulturforschung, 14,2016).

Er ist gegenüber der Printausgabe geringfügig verändert. URL dieser Fassung: <http://www.derwulff/1-7>.

Abstract:

Es ist die These der folgenden Überlegungen, dass der Giftmord kulturgeschichtlich bis in die Antike zurückweist, zunächst als ein ruchloses Mittel, politische Gegner aus dem Weg zu räumen. Erst in der Neuzeit häufen sich Geschichten, die schließlich zu einer ganzen *formula* einer gewissen Form von Geschichten über das Gift als ein Mittel gerinnen, mit dem man in soziale Kleinaggregate – sprich: Familienstrukturen – eingreifen kann, um Beziehungen interpersoneller Gewalt zu beenden, um Erbfolgen zu manipulieren oder in den Besitz der Opfer zu gelangen. Immer ist ein privates Motiv der Befreiung oder der Bereicherung im Spiel, und immer geht es darum, die Tat zu verschleiern oder vor den Augen der anderen zum Verschwinden zu bringen. Der Giftmord wird zum Element einer „naiven“ Kriminologie der Privatperson. Erst im 20. Jahrhundert wird der Einsatz von Giften aus der dieser Privatisierung der Tat entbunden und zum Element politischer Aktion (im Krieg und im Terror) und zu einem Element, das schlicht der industriellen Produktionsweise zugeordnet wird, als Kollateralschaden gilt. In allen diesen Fällen geht es nicht mehr um private und individuelle Verantwortung – sie werden nicht mehr als Tatsachen des Kriminellen gewertet.

In der gegenwärtigen Produktion von Geschichten stehen vier Konzepte des Vergiftens gleichberechtigt nebeneinander, bilden vier verschiedene, formelhaft variierte Vergiftungs-Motive, die verschiedene Rechtsverhältnisse thematisieren: eine in der Logik der Macht begründete machiavellistische Beziehung zwischen Opfern und Tätern, eine auf strafrechtliche Verhältnisse ausgerichtete Bewertung des Vergiftens durch schuldfähige einzelne, eine dritte, die ihre Legitimation aus politischen Erwägungen (allerdings sehr verschiedener Couleur) bezieht, und eine vierte, die die Gefahren der industriellen Produktion als dieser inhärentes Risiko ansieht. Der Artikel wird einige Grundzüge des zweiten Motivkreises zunächst vorstellen, bevor am Ende auf neuere Adaptionen der drei anderen abgehoben wird.

1. Giftmord als weibliche Technik des Tötens
2. Dramaturgien des Giftmordens
 - 2.1 *Country-House-Murders*
 - 2.2 Giftsubstanzen
 - 2.3 Die Giftmordwelt des Jackie Chan
3. Kriminologische Aspekte
4. Giftmorde im Horizont von 'Herrschaft'

5. Massenvergiftungen

- 5.1 Terror
- 5.2 Giftgas im Krieg
- 5.3 Industrieproduktion und Kollateralschäden
6. Summa

Nein – Giftmorde im Western oder im Musical gibt es nicht! Sie sind dem Thriller vorbehalten, dem Krimi, auch in manchen düsteren Melodramen tauchen sie auf. Eine weibliche Gattung des Mordes, so behauptet es wenigstens der Volksglaube schon von altersher. Es sind intrigante Frauen, die in der Populärliteratur des 18. Jahrhunderts als Giftmischerinnen agieren (Schenda 1977, 407-409), und auch die modernen Formen des Giftmordes assoziiert man eher mit Täterinnen als mit Tätern. Dieses Wissen ist populär und verbreitet. Es wird sogar in populärer Kriminologie und im dort beheimateten TV-Film behandelt. In dem Dokumentarfilm *Das Blaubeer-Mariechen* (BRD 2009, Ute Bönnes, Gerald Endres) wird die Geschichte der Maria Velten erzählt, eine Kriegerwitwe mit sechs Kindern, zwei davon aus Beziehungen nach dem Krieg; sie wurde 1983 verhaftet und wegen fünffachen Giftmordes verurteilt; sie hatte zwischen 1963 und 1982 ihren Vater, eine Tante, zwei Ehemänner und einen Lebensgefährten mit Blaubeer-Pudding umgebracht – ihrer Spezialität –, in das sie das Pflanzenschutzmittel E605 gemischt hatte; die Farbe des Puddings überdeckte die Farbe des Gifts. Velten wurde in der Boulevard-Presse der Zeit „Blaubeer-Mariechen“, aber auch „Gifhexe vom Niederrhein“ genannt [1].

Die Imagination der heimtückischen Giftmörderin hält sich vor allem in den Schlagzeilen der Boulevardpresse. Erst vor kurzem ging die Geschichte der „Gift-Gaby“ durch die Schlagzeilen (*General-Anzeiger*, 20.11.2014, 27.1.2015). Die 53jährige MTA hatte versucht, die Mutter ihres Freundes mit in einem Mett-Brötchen versteckten Tabletten umzubringen,

nachdem sie mehrfach sich des Kontos der alten Frau bedient hatte. Das Opfer überlebte zwar, doch stand „Gift-Gaby“ wegen Mordversuchs aus Heimtücke und zur Verdeckung von zuvor begangenen Straftaten vor Gericht [2]. Seit dem 18. Jahrhundert nehmen die narrativen und dramatischen Medien – die Literatur und der Film insbesondere – die Vorlagen des Boulevard auf, reproduzieren tatsächliche oder nur vorgeblich historische Fälle, scheinen in eine dunkle Zone des Alltagslebens und der in ihm latenten Mordgelüste einzudringen versuchen. Die Unzahl der Filme aus diesem Bericht, die sich auf reale Fälle zurückbeziehen, vermag so nicht zu überraschen; allerdings haben sich auch Spielformen entwickelt, die das Vergiften so sehr übertreiben (vor allem die Jackie-Chan-Filme), dass das Motiv reflexiv und durchsichtig und als dramaturgisches Mittel gekennzeichnet wird.

Die Beobachtung weist aber auch darauf hin, dass weite Teile des populären Wissens sensationalistisch fundiert sind und von denjenigen Tätern und Geschehnissen handeln, die gegen alle Regeln des Alltags verstoßen. „Erzählen kann man nur vom Nicht-Alltag“, heißt es bei Karl-Markus Michel einmal (1975). Konventionen und Regeln, Recht und Tabu – alles Mittel, die den Alltag stabilisieren, und wenn sie außer Kraft gesetzt werden: Dann ist der Ansatz zur Erzählung gegeben. Dann lohnt es, über die Figur des Täters, seine Charakterzüge und Motive, was ihm widerfuhr und was in ihm vorging, nachzudenken. Man stößt auf die Spuren, die in die Tat einmündeten oder der Ereignisse, die sie auslöste. Manchmal konstituiert das populäre Gedächtnis die Täter als Monstren, als nicht-verstehbare Wesen, die einem ureigenen Impuls folgen; auch (oder sogar gerade) dann sind sie aber Faszinosa und bleiben im Gedächtnis erhalten, als Individuen wie „Jack the Ripper“ oder vor allem als verallgemeinerte Typen wie die „Giftmörderin“. Populäres Wissen ist stereotypes Wissen, Typage ihr symbolischer Motor. Populäres Gedächtnis ist eine Welt der Schimären und Strichzeichnungen. Es ist gerichtet nicht auf die Welt selbst, sondern auf Vorstellungen derselben. „Ich glaube, dass der Giftmord eine weibliche Domäne ist“ [3], auch wenn genaueres Hinsehen zeigt, dass die Realität der Tötungsdelikte tatsächlich ganz anders aussieht.

Die Stereotypen populären Gedächtnisses ruhen ihrerseits wieder auf tieferen Überzeugungen darüber auf, wie die Welt beschaffen ist. Das Modell der

„Giftmörderin“ verweist auf Annahmen über das Wesen des Weiblichen, seine Schwäche wie seine Listigkeit und Heimtücke. Auch wenn die Geschichten oft Realität für sich beanspruchen, sind sie eigentlich Manifestationen einer symbolischen Arbeit, die an der Verfestigung der Glaubensaussagen über das Wirkliche werkelt. Weil die Geschichten immer wieder neu erzählt werden, weil sich immer neue Exempla für die real geglaubten Stereotypen finden, verfestigen sie sich um so mehr. Modernisierung findet nur oberflächlich statt – es sind neuere Fälle, aber es sind ältere Typen, Formeln und Muster, die immer wiederkehren. Und gerade die Film- und Fernsehindustrie nimmt sich immer wieder ältere Fälle vor, dramatisiert sie neu [4]. Der Giftmord ist kriminelle Handarbeit, gehört einem Motivkomplex an, der an Aktualität längst eingebüßt hat.

Die narrative Analyse des Giftmordes stößt dort auf ein Problem, wenn sie Filme sucht, in denen das Motiv zum Kern der Erzählung oder einem ihrer Hauptthemen zählt. Dann wird das Korpus verschwindend klein, reduziert sich auf Filme wie *D.O.A. (Opfer der Unterwelt, USA 1949, Rudolph Maté; Remake USA 1988, D.O.A. / D.O.A. - Bei Ankunft Mord, USA 1988, Annabel Jankel, Rocky Morton), Notorious (Berüchtigt, USA 1946, Alfred Hitchcock)* und ähnliches (wobei man von den Biopics von Serien-Giftmördern absieht; man denke etwa an *The Iceman, USA 2012, Ariel Vromen, der Leben und Taten des Massenmörders Richard Kuklinsky dramatisiert*). Die meisten Filme, die auch Giftmorde enthalten und dramatisieren, nutzen das Gift als schlichtes und unauffälliges Mordmittel, setzen es *eher als Handlungsinstrument denn als narratives Motiv* ein. Gleichwohl lohnt die genauere Besichtigung, weil Giftmorde in Beziehung stehen zu diskursiven Tiefenthemen und Wesensannahmen über die Natur von Tätern und Opfern, zu Vorstellungen von politischer Macht und Geschichte, zu Fragen der Schuld und Verantwortung.

1. Giftmord als weibliche Technik des Tötens

Beispiele finden sich zu Hunderten. Eines der bekanntesten ist sicherlich *Arsenic and Old Lace (Arsen und Spitzenhäubchen, USA 1944, Frank Capra)* über die beiden Schwestern Hull (Abby / Josephine Hull, Martha / Jean Adair). Sie locken aus Mitleid

alte einsame und mittellose Männer in ihr Haus und bringen sie mit einer Mischung aus Wein und den Giften Arsen, Strychnin und Zyankali um, um sie „Gott näher zu bringen“; die Leichen beerdigt ihr schwachsinniger Neffe, der glaubt, er sei der Präsident und erbaue den Panama-Kanal, den er im Keller des kleinen Hauses wähnt [5]. Natürlich verstoßen die beiden betulich-tantenhaft agierenden Schwestern gegen Recht und Gesetz ebenso wie gegen elementare Regeln der Gastfreundschaft (und die Begründung ihres Tuns ist nachgerade zynisch), doch sind sie schlicht verrückt, der Giftmord ist nur komödiantisch, nicht dunkel-dramaturgisch gesetzt, die ihm so eigenen egoistischen Motive sind ausgespart. Der Giftmord bedarf der Intrige, möchte man schlussfolgern, der bösen Absicht, die sich nicht gewalttätig, sondern schleichend zur Tat wandelt.

Giftmorde geschehen in der populären Literatur und in der Boulevardpresse traditionellerweise im familiären Milieu [6], werden zudem meist von Frauen begangen. Es mag Rache sein, die die Täterin antreibt, oder Vergeltung für Gewalt oder Missachtung, die ihr angetan wurde. Oft geht es um das Erbe oder die Erbfolge: dann ist der schnöde Besitz das antreibende Moment. Die makaber-schwarze österreichische Komödie *Die Gottesanbeterin* (2001, Paul Harather) erzählt von einer geplagten Hausfrau (Christiane Hörbiger), die ihren despotischen herzkranken Ehemann mit einem tödlichen Medikamenten-Mix umbringt und dadurch einen Weg findet, sich gegen die Herrschaftsansprüche der folgenden Ehemänner zur Wehr zu setzen und den eigenen Reichtum zu mehren. Aus dem ersten Giftmord wird eine ganze Kette von Morden [7]. Wenn es um Erbfolgen geht, sind auch männliche Täter im Spiel. Für den unehelichen Sohn eines Lords geht es in *Kind Hearts and Coronets* (Großbritannien 1949, Robert Hamer) darum, alle, die in der Erbfolge der mütterlichen Adelsfamilie vor ihm stehen, auszuschalten, um die lebenslange Zurücksetzung zu rächen, der er ausgesetzt war. Es ist Louis Mazzini d'Ascoyne (Dennis Price), 10. Herzog von Chalfont, der in der Todeszelle eines Londoner Gefängnisses seine Memoiren schreibt und darin bekennt, dass er sechs Chalfonts auf verschiedene Weisen umgebracht habe (der wie alle anderen Chalfonts von Alec Guinness gespielte Pfarrer erlag einer Giftattacke); zwei andere starben eines natürlichen Todes. Gift wird hier als ein Mittel eingesetzt, das eher auf Unfall oder „normalen Tod“ hindeutet als auf schnöden Mord. Der Täter bleibt gewissermaßen ebenso unsichtbar wie die Tat, auch

wenn er den Gewinn eines Erbes einstreicht – das dieses ein Mordmotiv sein könnte, liegt aber nicht auf der Hand. D'Ascoyne wird kurz vor der Hinrichtung begnadigt, verlässt das Gefängnis – und lässt die Memoiren, in denen er die Morde geschildert hatte, fatalerweise in seiner Zelle liegen.

Neben dem Streben nach materiellem Gewinn weist der Giftmord oft auf sexuelle Beziehungen zurück. Ein eindrücklicher Fall ist David Leans Doku-Melodram *Madeleine* (Großbritannien 1950), das auf den Gerichtsprozess (1857) gegen Madeleine Smith aus einer angesehenen Glasgower Familie zurückgeht, der in der zeitgenössischen Presse als „trial of the century“ ausgerufen wurde: Die Heldin (Ann Todd) soll nach dem Willen ihres Vaters einen seriösen Langweiler heiraten; ihr Herz hat sie jedoch an einen gesellschaftlichen Außenseiter verloren, der sich seinerseits verspricht, mit seiner Heirat die bisher versagte soziale Anerkennung zugewinnen. Es kommt aber zu heftigem Streit; der Liebhaber wird ermordet aufgefunden, er wurde mit Arsen vergiftet, die junge Frau kommt vor Gericht, weil sie selbst im Besitz von Arsen gewesen war. Aber sie wird aus Mangel an Beweisen freigesprochen. Es endet eine Geschichte über eine Frau, die feststellen muss, dass sie nicht um ihrer selbst willen geliebt wurde, sondern nur Mittel zum Zweck gewesen war, in höhere Gesellschaftsschichten aufzusteigen. Sie hatte signalisiert, alle Beziehungen zu ihrer Familie abubrechen, um den Geliebten zu heiraten – doch dieser verriet sie, suchte sie unter moralischen Zwang zu setzen, sich dem patriarchalisch-strengen Vater gegenüber durchzusetzen.

Eine ganze Gruppe von Filmen wird oft nach dem Muster der giftigen Spinnenfamilie der „schwarzen Witwen“ als *Schwarze-Witwen-Filme* bezeichnet. „Schwarze Witwen“ – das sind intelligente, planende, mit Umsicht und Geduld handelnde Täterinnen ab 25, die Ehemänner, Familienmitglieder, Geliebte, Verlobte usw. umbringen [8]. Ein nachgerade prototypisches Beispiel ist *Black Widow* (*Die schwarze Witwe*, USA 1987, Bob Rafelson) über die Titelheldin Catherine Petersen (Theresa Russell), die einige reiche Männer kurz nach der Hochzeit verloren hatte. Die FBI-Agentin Alexandra Barnes (Debra Winger) untersucht die Fälle, reist nach Hawaii, arrangiert ein zufälliges Kennenlernen. Petersens neuen Partner findet auch die Agentin attraktiv, erhält sogar das Angebot, mit Petersen den Mann zu teilen. Als er stirbt (wiederum an Vergiftung), wird ausgerechnet

Barnes des Mordes angeklagt und verurteilt. Erst als Petersen in eine Falle gerät, weil sie mit Barnes offen über ihre Taten redet, kann sie als Mörderin überführt werden [9]. Die Filmgeschichte kennt sogar Beispiele für den *vorgetäuschten Giftmord*, oft in Verbindung mit Motiven der *amour fou*. Ein Beispiel ist John M. Stahls *Leave Her to Heaven (Todsünde, USA 1946)*: „Nach dem Tod ihres abgöttisch geliebten Vaters heiratet eine egozentrische junge Frau (Gene Tierney) einen Schriftsteller, der dem Toten auffällig ähnelt. In krankhafter Eifersucht räumt sie alles, was ihn ablenken könnte, aus dem Weg und begeht schließlich sogar Selbstmord, um damit einen Mord vorzutäuschen, für den der Ehemann unschuldig verurteilt wird“ (*Filmdienst*, 712).

Manchmal stehen die Morde am Ende komplexer Beziehungsgeschichten, tragen dann schnell den Charakter von „Befreiung“ und „verzweifelter Lösung“ [10]. Ein Beispiel ist *Die beiden Freundinnen* (BRD 1978, Axel Corti), der auf dem Bericht *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* von Alfred Döblin (1924) basiert, der wiederum auf einen tatsächlichen Fall aus dem Jahre 1922 zurückgeht: Er erzählt von einer Ehefrau, die von ihrem Mann, einem Tischler, brutal geschlagen und gedemütigt wird; sie flieht zu ihren Eltern von Berlin nach Braunschweig, kehrt vierzehn Tage später zu ihrem Mann zurück, doch hat die Gewalt kein Ende. In einem Jagdheim lernen sie einen Eisenbahnschaffner und seine Frau kennen, die ebenfalls von ihrem Mann geschlagen wird – eine Begegnung, die in das gegenseitige Versprechen der Frauen, ihre Ehemänner mit Arsen zu vergiften, einmündet.

2. Dramaturgien des Giftmordens

Die Dramaturgie des Giftmordens basiert auf der Tatsache der Heimlichkeit des Mordes und auf der Verborgenheit des Mordmittels. Gifte werden maskiert, in Pralinen gespritzt, in Lebensmittel oder Getränke verbracht, in Kuchenstücken oder Rotweingläsern verabreicht. Reine Tätergeschichten sind selten. Meist wird der Giftmord aus der Perspektive der Ermittler behandelt. Und anders als in anderen Detektivgeschichten ist nicht „Wer war der Täter?“ die erste Leitfrage der Untersuchung, sondern „Ist es eine Tat?“ oder, darauf aufbauend, „Wie wurde die Tat begangen?“ Erst danach stellt sich die Frage nach den Motiven des Täters. Die Ermittlung erschwert sich, wenn nicht der Täter selbst das Gift

verabreicht, sondern wenn das Opfer selbst oder Unbeteiligte die tödliche Substanz verabreichen. Weil zwischen Bereitstellen der Substanz und seiner Verabreichung eine Differenz aufklafft, kommt es manchmal zu fatalen Folgen – zu Verwechslungen („Der Falsche stirbt!“) oder gar zum Tod des Täters selbst. Die Aufklärung verlangt vom Ermittler nicht nur kriminologische und kriminaltechnische Findigkeit, sondern auch kommunikatives Können, weil der simple Beweis unmöglich erscheint. Da müssen nicht nur Motive, sondern ganze Handlungsketten aufgedeckt werden, um Licht in das Dunkel des Todes zu bringen.

2.1 Country-House-Murders

Die Motive des Giftmordes sind in aller Regel im sozialen Nahfeld der Täter verankert. Es finden sich aber nicht nur familiäre, sondern auch dörfliche Gemeinschaften, in denen Gift als Problemlösemittel eingesetzt wird. Ein eigenes Giftmord-Milieu sind die bieder-ironischen englischen TV-Dorfkrimis nach dem Muster von *Midsummer Murders (Inspector Barnaby, Großbritannien 1997ff)*, die wiederum die Tradition der *country houses* etwa in den Romanen Jane Austens fortschreiben [11]. Einige Beispiele: In *Tainted Fruit (Die Frucht des Bösen, 2001, Staffel 4, Folge 6)* stehen gleich drei Giftspritzenmorde im Zentrum der Handlung; auch in *The Garden of Death (Der Garten des Todes, 2000, Staffel 4, Folge 1)* wird die Ehefrau eines Reichen mit Gift (in diesem Fall handelt es sich um Fingerhut) umgebracht. In *The Magician's Nephew (Der Wald der lebenden Toten, 2008, Staffel 11, Folge 5)* sterben eine Bibliothekarin und ein Antiquar, die von einer Anhängerin des Toth-Kultes mit einem Dolch umgebracht werden – allerdings hatte die Täterin die Klingen mit einem exotischen Gift präpariert. Das Giftmordmotiv wird auch in anderen englischen Dorfkrimis genutzt. In der *Father-Brown*-Reihe findet sich z.B. der 60minüter *The Daughters of Jerusalem (Die Töchter Jerusalems, 2014; Staffel 2, Folge 6)*, in dem eine alte Dame während eines Backwettbewerbes gierig ein vergiftetes Kuchenstück zu sich nimmt und auf der Stelle stirbt. Sie war das erste Opfer einer ganzen Mordserie – der Rache eines Sohnes für die Verurteilung seines unschuldigen Vaters. Die sozialen Szenarien dieser Filme sind nur auf den ersten Blick betulich-kleinbürgerlich oder ländlich-adelig. Tatsächlich sind sie von Figuren bevölkert, die verschwiegene Vorgeschichten haben, oft lange ver-

gangene Schuld auf sich luden, eine latente Gewalttätigkeit und Heimtücke verbergen konnten, die in diesen Geschichten zum Ausbruch kommen.

Die englische Kriminalliteratur hatte eine eigene Tradition des Giftmordes und seiner Aufklärung. Ein bekanntes Beispiel: Die von Margaret Rutherford gespielte Hobby-Detektivin „Miss Marple“ kommt bei der Aufklärung einer Diebesbande auf die Spur. In *Murder She Said (16 Uhr 50 ab Paddington, Großbritannien 1961, George Pollock)* wird der Besitzer eines Landsitzes mit Arsen vergiftet. Der Film beruht auf einer Geschichte von Agatha Christie, auf die auch das Kammerstück der „Zehn kleinen Negerlein“ zurückgeht: Zehn Figuren treffen auf einem abgelegenen Schloss aufeinander, eingeladen von einem Unbekannten. Schon am ersten Abend beschuldigt eine Tonbandstimme die Anwesenden schwerer Kapitalverbrechen – und schon am ersten Abend bricht einer der Gäste, der den anderen seine Schuld eingestanden hatte, mit schmerzverzerrtem Gesicht tot zusammen; offenkundig hatte sich Gift in seinem Glas befunden. Die Morde gehen weiter; einer Frau wird eine Giftspritze verabreicht. Zwei überleben, stellen dem wahren Täter eine Falle. Es ist ein sterbenskranker Richter, der sich selbst am Ende mit Gift umbringt, der ungesühnte Verbrechen auf dem Wege des Mordes sühnen wollte. Die bekannteste Verfilmung [12] ist *Ten Little Indians (Geheimnis im blauen Schloß, Großbritannien 1965)* von George Pollock, der auch die Miss-Marple-Filme inszenierte.

Die wohl raffinierteste Ausführung des englischen Landhausfilms ist Robert Altmans *Gosford Park* (Großbritannien/USA 2001). Er spielt auf einem Landsitz im England des Jahres 1932. Der Hausherr Sir William McCordle wird am Morgen des zweiten Tages des Wochenendtreffens erstochen aufgefunden. Doch der Täter ist gar nicht der Diener Robert Parks (Clive Owen), der uneheliche Sohn der leitenden Wirtschafterin des Hauses Mrs. Wilson (Helen Mirren) und des Toten, der nach der Geburt fortgegeben worden war, sondern vielmehr Mrs. Wilson, die ihren ehemaligen Liebhaber vergiftet hatte; sie hatte damals in einer Fabrik McCordles gearbeitet und konnte nur so ihren Arbeitsplatz behalten. Altmans Film erfüllt die Forderungen des Dorfkrimis auf allen Ebenen – fast jeder der Anwesenden hat ein kleines, schmutziges Geheimnis, dunkle Flecken in der Biographie, verschwiegene Momente der

Schuld: verbotene Affären, heimliche Abtreibung, Ehekrach, verdeckte Finanznöte u.a.m.

Verweisen schon die *country houses* auf eine Tradition der Erzählung, die dem frühen 19. Jahrhundert zugehört, die sich als eigene Motivgeschichte aber bis in die Jetztzeit hat fortsetzen können, ist auch der Giftmord selbst eine eigentlich altmodische kriminelle Handarbeit, ein raffinierter, aber letztlich berechenbarer Versuch der Täter und Täterinnen, in die Realität einzugreifen.

2.2 Giftsubstanzen

Giftmord ist der Mord der Schwachen, könnte man meinen. Doch man irrt darin wohl – es ist auch der Mord der Raffinierten, derjenigen, die nicht wollen, dass man ihnen etwas nachweist, und die die Nicht-Nachweisbarkeit vorbereiten. Wenn das Unternehmen gelingt, ist der Giftmord Verursacher eines Todes, der „natürlich“ erscheint. Wird kein Verdacht erregt, kommt der Täter davon und kann die erstrebten (materiellen oder ideellen) Gewinne einstreichen.

Die Giftmörder der Geschichte bedienten sich oft des Arsens, einer weißen Substanz, die nicht nur geruchs- und geschmacklos ist, sondern das Opfer nicht sofort tötet und zu längerem Siechtum verurteilt. Bevor es dem britischen Chemiker James Marsh im 19. Jahrhundert gelang, Arsen chemisch nachzuweisen, hatten die Gerichte häufig keine eindeutigen Beweise. Ein perfekter Stoff also, der gleichermaßen tötet und den Täter oder sogar die Tat selbst verbirgt [13]. Als das Arsen nachweisbar wurde, wurde es als Mordmittel durch andere Gifte abgelöst. Eine bekannte Täterin war Christa Lehmann, die in den Jahren nach 1952 zunächst ihren Ehemann dem Pflanzenschutzmittel E605 umbrachte, sodann ihren Schwiegervater, der sich über ihre häufig wechselnden Liebschaften empörte, schließlich nicht – wie beabsichtigt – die Mutter einer Freundin, sondern diese selbst: mit einer vergifteten Cognac-Praline. E605 ähnelt Giften wie Sarin oder Tabun, die schon im Ersten Weltkrieg eingesetzt und später von den Nazis als Mordmittel eingesetzt wurden (der Fall wurde in dem TV-Dokudrama *Der Pralinenmord von Worms*, BRD 2010, Ulrike Gehring, dramatisiert).

Anders als der gewalttätige Mord mit Händen, Messern, Pistolen und ähnlichem Gerät ist der Giftmord eine *saubere Methode des Tötens*. Morde der

ersteren Gattung sind „schmutzig“, sie basieren auf Kampf, zerstören ganz offensichtlich die Opferkörper, hinterlassen Spuren (von Druckstellen und Wunden bis hin zum austretenden Blut). Gifte dringen dagegen in den Körper des Opfers ein und lösen dort unkontrollierbare und unsichtbare chemische und physiologische Prozesse aus, die am Ende zum Zusammenbruch des Organismus führen. Spuren hinterlassen sie nur im Opferkörper selbst; wird das Gift mit Spritzen verabreicht, finden sich vielleicht winzige Einstichstellen, die in neueren Gerichtsmedizinern-Filmen manchmal mühsam gefunden werden müssen (wenn nicht der Zufall hilft). Der *physisch-mechanischen Integrität* des Opferkörpers steht so eine *chemische Integrität* zur Seite – eine Differenzierung der Körpervorstellung, die unmittelbar in die Wahl der Mordmittel hineinwirkt. Der Einheit des physischen Körpers korrespondiert die Einheit eines „Stoffwechsel-Körpers“, dessen Stabilität seinerseits die Möglichkeit des (Weiter-)Lebens garantiert.

Schon Kinder müssen lernen, dass nicht alle Stoffe, die sie einnehmen könnten, dem körperlichen Wohlbefinden zuträglich sind – und die Gifte sind eine Stoffklasse, die sogar zum Tode führen können. Doch gibt es nicht nur bekömmliche und schädliche Substanzen. Die Toxikologie ist eine Schwesterdisziplin der Pharmazie, weil viele Stoffe ambivalent sind, der Gesundheit ebenso wie der tödlichen Schädigung beitragen können. Manche Gifte entstammen der Natur, andere sind Abfallprodukte industrieller Produktion, wiederum andere sind bewusst als Gifte hergestellt. Eine eigene Klasse der Gifte sind Naturgifte, die (in Literatur und Film) von Naturvölkern für die Jagd und vielleicht auch zum Krieg benutzt werden. Manche Gifte entstammen der vertrauten Pflanzenwelt des Alltags (so nutzt etwa eine alleinerziehende Mutter in Peter Kosminskys *White Oleander* [USA 2002] einen Extrakt aus dem Weißen Oleander, um ihren Liebhaber zu töten). Wiederum andere gehören dem Haushalt an, weil sie als Mittel gegen Ungeziefer (wie etwa Rattengifte à la Strychnin oder Zyklon B) oder als Pflanzenschutzmittel (wie etwa E605) verwendet werden [14]. In *Heathers* (USA 1989, Michael Lehmann) stirbt z.B. eine der Titelfiguren an einem Mix von Rohrreiniger und anderen Chemikalien. Nicht immer sind es feste Substanzen, sondern auch giftige Gase, die zum Tode führen; in *Der Mönch mit der Peitsche* (BRD 1967, Alfred Vohrer) etwa werden mehrere Bewohnerinnen eines Mädchenpensionats sowie einige jun-

ge Männer mittels eines Giftgases ermordet. Nochmals eigene Aufmerksamkeit verdienen Überdosierungen von Medikamenten, die zum Zweck des Mordes z.B. in manchen Film-Kliniken oder -Altersheimen verabreicht werden und die zum meist unerkannten Tod der Opfer führen.

Für die filmische Darstellung ist aber nicht die genaue Auswahl der Gifte von Belang, sondern die Tatsache des *absichtlichen Umbringens* mithilfe von giftigen Substanzen. Lange war das *Arsen* der allgemeine Name für „tödliches Gift“, die Prominenz des *Zyankalis* (Blausäure) – das man angeblich am Bittermandelgeruch erkennen kann – verdankt sich vielleicht der vielfach kolportierten Ausstattung von Spionen, Résistance-Kämpfern und anderen im Feindesland mit Giftkapseln, die sie im Falle, dass sie gestellt würden, zum Selbstmord verwenden konnten; auch war es das Gift, mit dem sich Nazi-Größen am Ende des Krieges umbrachten. Es finden sich aber alle möglichen anderen Gifte, vor allem auch Phantasie-Gifte. Ein in der Fiktion ideales Gift ist „geschmacklos, geruchlos, farblos – eine Substanz ohne greifbare Eigenschaften [...]“. Und hierzu lässt sich ergänzen, dass die ideale Vergiftung die ist, bei der das Opfer gleich nach der Aufnahme des Giftes ohne weiteren Widerstand mit einem Schlag stirbt“ (Klippel 2013, 98f). Dass das Gift bewusst und zielgerichtet eingesetzt wird, ist unstrittig; ob es aber „zum Unfassbaren, Undarstellbaren“ wird, wie Klippel fortführt (2013, 99), sei in Frage gestellt, weil es nicht um die Darstellung des Giftes selbst geht, sondern um seine Wirkungen. Man sieht es nicht (oder nur in den Behältnissen, in denen es transportiert oder verabreicht wird; vgl. *ibid.*, 103), aber es schafft einen klaren kausalen Zusammenhang zwischen Handlung und Effekt. Und es ist nichts Magisches (wie ein Zauberspruch) oder Phantastisches (wie die Anrührung durch einen Zauberstab), sondern etwas zutiefst Materielles, verlässt also die physikalisch-diegetische Realität nicht.

Eine tiefenthematische oder rezeptionsästhetische Analyse des Giftmords im Film steht aus. Einer der wenigen vorliegenden Versuche sind die Arbeiten von Klippel/Mittag/Wahrung (2012) und Klippel (2013). Die Autorinnen versuchen, die Rolle des Vergiftens in der Literatur- und Filmgeschichte mithilfe der Kategorie des *Abjekts* von Julia Kristeva zu fassen. In der neueren Filmtheorie „wird die psychoökonomische Funktion des Abjekten oft in Verbindung gebracht zur Darstellung von Gewalt, Folter,

Verstümmelung, Vergewaltigung und dergleichen, in der Annahme, dass sich in der kunstvermittelten Konfrontation von Zuschauern und als abjekt gesetzten Gegenständen eine Auseinandersetzung mit Verdrängtem und Verworfenem, Bedrohlichem und unzulässig Ersehntem einstelle“ [15]. Angesichts der Diesseitigkeit der Gifte und ihrer klaren Einbindung in das narrative Geflecht von Handlungsmotiven der Figuren bleibt aber die Frage offen, ob die Rückführung der Giftmorde auf Rezeptionsaffekte von Ekel und Abwehr tatsächlich greift (das dominante Beispiel der Autorinnen ist Charlie Chaplins *Monsieur Verdoux*, 1947). Sie muss angesichts der Fülle der Beispiele in Frage gestellt werden. Die geringe Quantität des Giftes, verbunden mit großer Wirkung, die Undetermination des Gifts (das oft auch heilende Wirkungen haben kann wie im Falle der Medikamente) und die Konstruktion der Identität des Opfers werden als „Motive des Vergiftens“ in den Gift-Diskursen bis 1900 bestimmt (ibid., 22ff), also gerade nicht mit dem rezeptionsästhetisch wirksamen Abjekten verbunden, sondern mit seinen diegetisch-funktionalen Qualitäten – es sei denn, man will das Abjekte als ambivalente Weltorientierung der Opfer-Figuren bestimmen, als grundlegende epistemologische Einstellung der Figuren.

Auch die Annahme, dass dem Gift *per se* die Qualität des Bösen zukomme, sollte in Zweifel gezogen werden. Es heißt bei Klippel (2012, 95): „Die übermächtige Wirkung einer kaum wahrnehmbaren kleinen Giftmenge erzeugt eine Entmaterialisierung des Tötungsaktes und gleichzeitig den Verdacht auf ungreifbare/unbegreifliche Widerwärtigkeit/Bösartigkeit.“ Nach dem von mir hier vertretenen Standpunkt ist die Vergiftung klar an die Materialität des Giftes gebunden, zudem ist sie Teil eines Vergiftungsplanes, also auch in die intentionalen Horizonte des Handlungsfeldes der Figuren einbezogen. Das gilt sogar für Märchen wie *Schneewittchen*, in der das Gift, mit dem der Apfel behandelt war, das die böse Königin überreicht hatte und an dem die junge Frau scheinbar gestorben war, ganz unspezifisch „Gift“ war; das glückliche Ende der Geschichte geht aber ganz auf die Materialität des Giftes zurück, wenn die Scheintote den Apfel wieder ausspucken kann und zu neuem Leben erwacht.

Also nicht das Abjektive als generelle Qualität des Mordens mit Gift, sondern als Manifestation ganz anderer Tiefenthemen der Giftmordgeschichten. Viele von ihnen transformieren den Mord und die Gifte,

die historisch nicht nur dem Thema der Kriminalitätsformen und -motive zugehören, sondern auch den Tiefendiskurs über Charakteristika des Weiblichen bedienen, in die Genreformen des Kriminal- und Detektivfilms. Gifte ähneln den *MacGuffins* der Hitchcock-Thriller (Fuxjäger 2006). Das gilt im übrigen auch für andere narrativ zentrale Stoffe, deren tatsächliche Zusammensetzung durchaus irrelevant ist. Ein prägnantes Beispiel ist Hitchcocks oben schon erwähnter Film *Notorious* (1946), der von einem Stoff handelt, der für die Antagonisten von größter Bedeutung ist. Ob es sich um Uran (wie in der amerikanischen Fassung) oder um Heroin (wie in der deutschen Erstsynchronisation) handelt, ist für die Funktionsbestimmung des Stoffs als *innerdiegetischer Wert- und Wirkgegenstand* aber irrelevant. Schon in den Dramaturgien der Hitchcock-Filme gilt: Ganz leer ist der MacGuffin nicht, kann er nicht sein. Er muss genau die funktionalen Bestimmungen erfüllen, die im Kontext auf ihm liegen. Er musste im besonderen Fall von *Notorious* rar und gefährlich sein, er musste teuer sein. Er muss aber vielleicht auch unverdächtig sein. In der Weise könnte man weitere Bestimmungsstücke auflisten: Der Besitz des MacGuffin muss verboten sein. Er ist Teil oder Instrument einer bösen Absicht. Usw.

Ähnlich müssen Gifte als *innerdiegetische Mordmittel* definiert werden. Ob es sich um Arsen, Zyankali, irgendein Naturgift oder ähnliches handelt, ist eigentlich irrelevant. Vielmehr steht der Name des Giftes für die Klasse der todbringenden Substanzen, die in der Handlung eines Films funktional (und meist intentional) eingesetzt werden. Es handelt sich um *Instrumente des Handelns*, der Realismus, der durch die Nennung bekannter Gifte scheinbar reklamiert wird, dient nur der *Indikation* eines narrativen Funktionselements. Darum auch können erfundene Gifte eingesetzt werden.

2.3 Die Giftmordwelt des Jackie Chan

Eine ganz eigene Gruppe von Giftmord-Filmen sind die Charlie-Chan-Filme. In den insgesamt 44 von Fox und Monogram produzierten Filmen der Jahre 1931-49 handeln diverse auch von Giften (als Überblick: Berlin 2000, Mitchell 1999, Seeblen 1981) [19]. Der ebenso clevere wie überlegt handelnde Detektiv chinesischer Herkunft trifft immer wieder auf raffinierte Giftmord-Komplote. Eine Auswahl: In *The Scarlet Clue* (1945, Phil Rosen) wird er enga-

giert, um Staatsgeheimnisse in der Entwicklung der Radar-Technologie zu schützen, und stößt dabei auf Mordanschläge in einer Radiostation, in der mit einer gelatineartigen Masse gefüllte Kapseln im Mikrofon platziert werden, die bei einer bestimmten Frequenz zerbrechen und ein Gift freisetzen, das im Zusammenhang mit Zigarrenrauch tödlich ist [20]. In *The Shanghai Cobra* (1945, Phil Karlson) entdeckt er, dass Besucher eines Restaurants mittels einer Fernsehkamera beobachtet werden und mit einer in einer Musikbox verborgenen Nadel, die mechanisch abgeschossen werden kann, mit dem Gift der Kobra getötet werden können [21]; die Handlung dreht sich eigentlich darum, dass Radium aus Regierungsbesitz gestohlen werden soll. In *The Chinese Ring* (1947, William Beaudine) wird eine chinesische Prinzessin mit vergifteten Pfeilen ermordet, die aus einem Luftgewehr abgefeuert werden [22]. Eigentlich war sie mit Millionen Dollars in die USA gekommen, um Flugzeuge für die chinesische Armee zu kaufen – allerdings ist das Geld verschwunden und wird möglicherweise dazu eingesetzt, das Geld für die Bewaffnung der Armee der Gegner auszugeben.

Die Charlie-Chan-Filme instrumentieren eine zu tiefst paranoide Welt, in der das Gift sich an allen Objekten finden kann, die man im Lauf des Tages berührt. Weil die Gefahr so wenig erkennbar ist, kann man ihr kaum vorbeugen. Es bedarf der Erkenntnis der Intrige, des bösen Plans, um die Voraussetzungen des Anschlags zu erkennen – und je absonderlicher die Strategie ist, das Gift am Opfer zu platzieren oder es ihm einzuflößen, desto höheren Sensationswert genießt die Frage der Techniken des Anschlags. Und die Frage, wie man dem Attentäter nachweisen soll, dass er das Gift eingesetzt hat.

Von welcher Art die Substanzen sind, ist in diesen detektivischen Spielen durchaus irrelevant. In dem Spionagefilm *Charlie Chan in Panama* (1940, Norman Foster) über ein Attentat auf den Panamakanal kommt ein Gift namens *boanide* zum Einsatz. Das Gift des auf Borneo lebenden Kopffäger-Volks der Dyak wird in *Charlie Chan at the Wax Museum* (*Charlie Chan im Wachsfigurenkabinett*, 1940, Lynn Shores) als tödliches „Tonga-Gift“ eingesetzt. In *Murder Over New York* (*Charlie Chan: Mord über New York*, 1940, Harry Lachman) kommt das rein fiktive Nervengas „Tetragen“ zum Einsatz.

3. Kriminologische Aspekte

Gifte sind unsichtbar und stellen darum für die filmische Darstellung ein Problem dar. Der gewalttätige Mord ist visuell attraktiv, ob man ihn explizit darstellt oder nur indiziert. Die Schauwerte, die der gewalttätige Mord dem Zuschauer anbietet, können bis zur Darstellung der Körperzerstückelung explizit dargeboten werden. Der Giftmord dagegen verweigert sich gegen visuelle Repräsentation bzw. macht es erforderlich, andere Wege zu gehen (ähnlich Klippel/Wahrig 2010). Man sieht den Mörder, der das Gift in ein Getränk oder in ein Lebensmittel bringt. Oder man sieht das Opfer, das das Gift einnimmt und plötzlich oder qualvoll stirbt. Die Tat selbst wird zum Gegenstand der Inszenierung, von der Vorbereitung bis zur Vollendung des Mordes. Oft wird – insbesondere im Kriminalfilm – die Frage, wie das Gift in den Körper des Opfers gelangte, zum eigentlichen Indiz, von dem aus Schlussfolgerungen auf den Täter gezogen werden können [16]. Steht die Frage im Raum, ob es überhaupt um einen Mord oder vielmehr um einen natürlichen Tod geht, bedarf es der forensisch-medizinischen Untersuchung. Detailliert wird erst im späten 20. Jahrhundert die Gerichtsmedizin als naturwissenschaftlich-exakte Untersuchungsmethode der Polizei in Kriminalhandlungen einbezogen. Der Körper des Opfers wird zum Träger der Spuren der mörderischen Tat, Rechtsmediziner werden zu „Leichendetektiven“ [17].

Für die kriminologische Durchdringung von Giftmorden ist die Frage des möglichen *Motivs* die Kernaufgabe der Kriminaler. Manchmal ist sogar unklar, ob der Giftmord gezielt war oder nicht. In dem *Tatort-Krimi Totentanz* (BRD 2002, Thomas Freundner) bricht in einer Szene-Disco eine junge Frau während des Tanzes zusammen – sie hatte statt einer Ecstasy-Pille eine Kapsel Zyankali geschluckt; die Frage stellt sich, ob sie das tatsächlich intendierte Ziel einer Gift-Attacke war oder ob sie nur Zufallsoffer gewesen ist, weil man in den Ermittlungen auch auf einen verborgenen Krieg zweier Discos stößt. Manchmal findet die Suche nach Motiven am Rande des Absurden statt. *Gift im Zoo* (BRD 1951, Wolfgang Staudte, Hans Müller) geht auf einen Fall im Frankfurter Zoo zurück, wurde aber in Hamburg auf dem Hagenbeck-Gelände gedreht (das in Frankfurt verwendete Natriumfluorid ist allerdings die einzige Verbindung zur Vorlage). Im Zoo kommen aus rätselhaften Gründen diverse Tiere um; der Zoo-Direktor Rettberg (Carl Raddatz) zieht seinen

Freund, den Kommissar Glasbrenner (Herrmann Speelmans) zurate, der ihn selbst als Täter entlarvt – Rettberg leidet an gespaltenem Bewusstsein und findet nachts keine Ruhe, irrt dann im Zoo umher; der Anblick der friedlich schlafenden Tiere hatte ihn so gereizt, dass er sich schließlich durch Natriumfluorid an ihnen rächte (*Der Spiegel*, 12.12.1951).

Die Form der Verabreichung des Gifts wirkt manchmal höchst künstlich und ist eher symbolisch als realistisch gemeint. *Georgette Meunier (Die Gottesanbeterin, aka: Tödliche Gier, BRD/Schweiz 1988, Tania Stöcklin, Cyrille Rey-Coquais)* erzählt von einer Mörderin (Tiziana Jelmini), die verbotenerweise ihren Bruder liebt, einen Apotheker heiratet, als Gattenmörderin unschuldig verurteilt wird und sich diverser Liebhaber beim Geschlechtsakt mit vergifteten Küssen entledigt [18]. In der Spionagekomödie *Hopscotch (Agentenpoker, aka: Bluff Poker - Ein Schlitzohr packt aus, USA 1980, Ronald Neame)* erzählt der Protagonist (Walter Matthau) von einem Giftangriff des CIA auf Fidel Castro, den man mit vergifteten Zigarren ermorden wollte. Die No-Budget-Produktion *Tödliche Verbindungen (BRD 2007, Edgar Kraus, Markus Kleinhans)* ist eine Groteske zwischen Kriminal- und Heimatfilm, geht wiederum auf einen Fall zurück, der 1978 in Bad Tölz vor Gericht verhandelt wurde und als „Tampon-Mord“ in die Literatur einging: Angelika Fritsch (Karin Steiner) starb an einer Blausäurevergiftung; das Gift hatte ihr heimlicher Liebhaber – ein Arbeiter in der Chemiefabrik – ihr verabreicht, indem er ihre Tampons in Blausäure tränkte, die das arglose Opfer verwendete und sich so selbst vergiftete. Auch ein mit Giften versetzter Teppich, der zum Tode eines aus Indien kommenden Geheimagenten führt, als dieser ihn betritt, zählt zu den Kuriosa des filmischen Giftmordes (in *Der Teppich des Grauens, BRD/Italien/Spanien 1968, Harald Reinl*). Kuriosa entstammen nicht nur der Phantasie der Drehbuchschreiber: Der Fall des Georgi Markow – ein regimekritischer bulgarischer Schriftsteller – wurde in einem Dokumentarfilm genauer aufbereitet: Markow war 1978 auf der Waterloo Bridge in London mit einem Regenschirm in die Wade gestochen worden; dabei wurde ihm eine kleine, mit der Platin-Iridium-Legierung Rizin imprägnierte kleine Kugel injiziert, die nach drei Tagen zu seinem Tod führte; der Film *Zum Schweigen gebracht - Georgi Markov und der Regenschirm-Mord (BRD 2012, Klaus Dixel)* untersucht die genaueren Umstände dieses „Regenschirm-

mordes“, der in die Annalen des Kalten Krieges eingegangen ist.

Für den Kriminaler und für den Detektiv geht es um Aufklärung, um das Durchdringen der Anlässe, Motive und Umstände der Tat. Dass am Ende ein Täter identifiziert wird, ist – vom Genre her gedacht – eine eher kontingente Tatsache, eine Schlussformel mehr denn eine narrativ zu erledigende Aufgabe. Das Besondere der Giftmordgeschichten besteht darin, dass in vielen Fällen das Gift selbst und die Verabreichung des Giftes eine erste Tatsache der Ermittlung sind, die dem Ermittler naturwissenschaftliche Kenntnisse und technische Phantasie abverlangen. Gifte werden so zu *Rätseln*, die es zu lösen gilt.

Die Raffinesse des Mordes, die Unsichtbarkeit oder Schwer-Nachweisbarkeit des Mordmittels prädestiniert den Giftmord als eine der Aufgaben, die der Detektiv zu erledigen hat. Es nimmt nicht wunder, dass insbesondere in den Detektivgeschichten – von den *Miss-Marple*-Geschichten, die Tode in der BBC-Serie *Midsummer Murders* über die *Columbo*-Filme bis hin zu den Fällen der TV-Serie *Pfarrer Braun* – die Aufklärung von Giftmorden so oft behandelt wird. Und dass Gerichtsmediziner, die die Spuren der Tat am Körper der Opfer sichern, die Feststellung von Gift als Einstieg in einen zunächst oft verborgenen Kriminal-Plot offenlegen (man denke vor allem an die frühen Episoden der US-TV-Serie *Quincy, M.E. [USA 1976-83]*) –, wird dann überaus plausibel.

4. Giftmorde im Horizont von 'Herrschaft'

Die meisten der bislang berichteten Beispiele entstammen der Sphäre der Kriminalität oder der der Liebesgeschichten. Dabei spielen Giftmorde auch in ganz anderen Bereichen des Lebens, der Gesellschaft und der Geschichte eine durchaus bemerkenswerte Rolle, ohne aber je zu festen Einheiten populären Wissens geworden zu sein. An den Rändern des kriminologischen Studiums der Giftmorde findet sich aber ein ganzes Feld strategischen Tötens mit Gift in einem anderen Rahmen des Wissens – hier geht es um Morde in der Sphäre der Macht, in Herrschaftshäusern, in königlichen Schlössern. Die Beseitigung von Konkurrenz, die Regulierung der Erbfolge, die Unterdrückung oppositioneller Bewegun-

gen und Köpfe – oft oder sogar immer bewegen sich die Geschichten dieses Motivkreises in einer Sphäre außerhalb des Strafrechts, es sei denn, die Herrschaftsverhältnisse werden umgestoßen und die Täter nachträglich vom neuen Regime zur Rechenschaft gezogen. Bevor es zu solchen Umbrüchen kommt, geschehen Giftmorde auch in den Handlungssphären der Macht heimlich, weil die Gefolgschaftstreue von Verbündeten stürzen könnte, würden sie öffentlich werden. Aber es gibt keine einzige Instanz, vor der die Mörder sich verantworten müssten. Sie agieren im Horizont ihrer persönlichen und institutionellen Machterhaltung.

Es sind die *Historienfilme*, die immer wieder auch Giftattacken auf die Akteure inszenieren. Die Titelheldin aus *Cleopatra* (USA 1963, Joseph L. Mankiewicz) muss erst einen Versuch überstehen, sie mit Gift zu beseitigen, bevor sie zur Königin werden kann. Die Karriere des römischen Kaisers Claudius ist von einer ganzen Reihe von Giftmorden begleitet, wie auch die 13teilige BBC-Serie *I, Claudius* (*Ich, Claudius - Kaiser und Gott*, 1976) berichtet. Claudius stirbt selbst an einem vergifteten Pilzgericht. Auch die barocken Höfe sind in der populären Darstellung voller Intrigen, es kommt immer wieder zu skrupellosen Angriffen auf das Leben der Höflinge und anderer Träger der Macht; in *L'Affaire des poisons* (*Frauen, die dem Satan dienen*, Frankreich/Italien 1955, Henri Decoin) – der Film spielt am Hof des Sonnenkönigs – landet die besonders intrigante Hebamme und Wahrsagerin Le Voisin (eigentlich: Cathérine Monvoisin Deshayes, gespielt von Viviane Romance) schließlich auf dem Scheiterhaufen. Der Film geht übrigens zurück auf die „Gifffäre“ um eine Serie von Morden in Frankreich (1675-82). Berühmt sind die Giftmorde im Rom der Zeit von Papst Alexander VI., der Zeit der Borgias; verwiesen sei jüngst auf die TV-Serie *The Borgias* (*Die Borgias - Sex. Macht. Mord. Amen.*, Ungarn [...] 2011-13, Serieninitiator: Neil Jordan); insbesondere die Figur der Lucrezia Borgia ist vielfach im Film als intrigante und rücksichtslose Giftmörderin porträtiert worden. Manchmal werden sogar in ganz anderen Filmen historische Bezüge hergestellt, auch wenn sie grotesk erscheinen (allerdings belegen sie, dass der Zusammenhang des Wissens ganze Sphären des Wissens und lange Zeiträume übergreifen kann): In dem in einem Haus in der Mojave-Wüste spielenden Kammerspiel *Castle in the Desert* (*Charlie Chan - Das Schloss in der Wüste*, 1942, Harry Lachman), in

dem die Besitzerin Abkömmling der Borgias ist [!], kommt es zu mehreren Giftmorden.

5. Massenvergiftungen

Wenn Gifte nicht mehr zur individuellen Tötung dienen, sondern als *Massenvernichtungswaffen* dienen können, eröffnet sich ein dem Giftmord unmittelbar benachbarter Motivkreis, der aber ganz andere Wertdiskurse berührt als das klassische Vergiften. Strafrecht und klassische Polizeiarbeit treten in neue Kontexte ein. Das mögen die Aufgaben der *inneren Sicherheit* sein wie in den Terrorangriffen mittels Gift, das mögen aber auch diskursive Probleme der *Verantwortlichkeit* resp. der Verantwortung sein, die im Strafrecht als Sanktionierbarkeit individueller Taten gefasst sind und die im Falle der Verwendung von Giften im Krieg oder aber in den Unfällen (und Abfällen) industrieller Produktion so ungreifbar werden. Nachgerade zynisch muss der gezielte und geplante *Massenmord* erscheinen, der mit dem Einsatz von Giftgasen eine neue Stufe der Anonymisierung, Rationalisierung und Industrialisierung des Tötens ermöglichte (dass hier die Rede von den Zyklon-B-Einsätzen in den KZs des Dritten Reichs ist, sei nicht weiter ausgeführt). Gifte treten hier neben andere Mittel des Massenmordens wie das Erschießen, das Verhungern-Lassen, die Vergasung usw. Aber sie werden ihres traditionellen narrativen und dramatischen Funktionshorizonts entbunden, erweisen sich als reine Mittel der geplanten Tat des Genozids.

Die Entdramatisierung ist tatsächlich Kennzeichen einer ganzen Reihe von Randformen, die hier gleichwohl zum Thema gemacht werden sollen, weil gerade sie das Kino nicht so sehr als dramatischen Raum nutzen, sondern es als Forum einer am Ende moralischen Auslotung von Werthorizonten nutzen, deren Akteure nicht mehr individuierte Figuren sind, sondern institutionelle Akteure des gesellschaftlichen Lebens, vor allem seiner ökonomischen und politischen Subsysteme.

5.1 Terror

Handelt der individuelle Giftmord von einer begrenzten Intrige, folgt er einer klaren Teleologie mit individuellen Opfern, sind die Taten der Massenvergiftung Eingriffe in die friedliche Ordnung der Alltagswelt. Es sind unterschiedliche Plots, die sie be-

dienen. Ein erster Typus sind Erpressungen der bürgerlichen Institutionen. Sie stehen dem Strafrechtlichen nahe, haben aber eine neue Qualität, weil sie androhen, Unschuldige zu töten, die zu den Tätern in keinerlei Beziehung stehen. Die Opfer sind nur 'Kollateralschäden', weil die Intrige um den Sachverhalt der Erpressung organisiert ist. Es sind Werte, die zur Disposition gestellt sind. Die Drohung: Wenn du nicht willst, dass Unschuldige sterben, musst Du etwas tun, was außerhalb der Rechtsordnung oder der Verfahrensordnung des Rechts steht.

Eine perfide Wendung, die diese neuen Umgangsformen mit Gift ermöglichten, kam mit den ABC-Waffen in die Welt der im filmischen Drama vorhandenen Wirk-Dinge: Es kann nun ein riesiges, persönlich gar nicht involviertes Heer von Opfern sein, das aus individuellen oder politisch-terroristischen Gründen in Gefahr gerät. Es sind vor allem die allgemeinen Versorgungssysteme (Nahrungsmittel und Wasser), die als Medien der Vergiftung benutzt werden können. Die Möglichkeit wurde sogar in Vorabendserien wie *Graf Yoster gibt sich die Ehre* in der Folge *Strahlendes Wasser* (BRD 1969, Wolfgang Braun) ausgeführt – hier versucht ein Unbekannter, die Stadt Nîmes um 10 Millionen Francs zu erpressen, indem er droht, die Trinkwasserversorgung der Stadt mit Strontium-90 zu verseuchen. Der kriminelle Hintergrund, der den Giftgaseinsatz motiviert, liegt auf der Hand. *Pursuit* (USA 1972, Michael Crichton) erzählt von gestohlenem Zwei-Komponenten-Giftgas, mit dem ein Giftgas-Attentat auf den Parteitag der Demokraten in San Diego verübt werden soll. In *The Rock (The Rock – Fels der Entscheidung)*, USA 1996, Michael Bay) soll die Stadt San Francisco zur Zahlung von 100 Millionen Dollar erpresst werden, anderenfalls man die Stadt mit 15 mit dem tödlichen VX-Gas bestückten Raketen auslöschende würde, die man zuvor aus einer Militärbasis gestohlen hatte.

Neben private Interessen können derartige Erpressungen auch im politischen Kontext stehen: In *Demolition U (Demolition University)*, USA 1997, Kevin S. Tenney) hilft ein US-Golfkriegsveteran islamistischen Terroristen bei der Besetzung eines amerikanischen Wasserwerkes – es soll die Freilassung eines Gesinnungsgenossen erpresst werden und man droht mit einer Vergiftung des gesamten Trinkwassers. Neben kommunalen Verwaltungen können auch Firmen zu Opfern von Erpressungen werden.

Da wird gedroht, das Bier einer spezifischen Brauerei zu vergiften (in dem TV-Krimi *Tatort - Trittbrettfahrer*, BRD 2000, Markus Fischer) oder tödliche Würste eines Fleischers auszuliefern (in der TV-Krimikomödie *Heiter bis tödlich: Der Würstchenmörder*, BRD 2012, Jakob Schäuffelen). Das Opfer der Erpressung ist in diesen Beispielen individualisiert, die möglichen Opfer des Erpressers dagegen anonym und allgemein. Deshalb auch spielt die lokale Presse eine so wichtige Rolle, weil sie zu jenen Boykotten anregen kann, die die produzierenden Firmen wirtschaftlich beschädigen, weshalb sie überhaupt erpressbar sind.

Der Zusammenhang von Massen-Vergiftung und Erpressung findet sich sicher nicht aus Zufall im Exploitation-Film. In dem Zombiefilm *La Revanche des mortes vivantes (Rache der Zombies)*, Frankreich 1987, Pierre B. Reinhard) etwa versuchen Unbekannte, den örtlichen Agrarchemie-Konzern zu erpressen und vergiften die Milch; ausschließlich Mädchen sterben, kommen aber als Zombies zurück.

Der zweite Typus, der eindeutig dem Terror zugeordnet ist, ist eine demonstrative Dokumentation von Gewalt als Angriff auf das bürgerliche Gemeinwesen. Nach der Infizierung von Salatbars mit Salmonellen-Bakterien, den die Bhagwan-Shree-Raynesh-Sekte (auch bekannt als *Osho*) im amerikanischen Oregon im Jahr 1984 vornahm, nach dem Giftgasanschlag der japanischen Ōmu Shinrikyō Sekte in der Tokyoter U-Bahn am 20.3.1995, den Anthrax-Anschlägen gegen amerikanische Senatoren nach dem 18.9.2001 in den USA und nach den Gerüchten, dass die Terror-Gruppe 'Islamischer Staat' Giftgas im Irak eingesetzt habe und Giftgasattentate in den westlichen Industrienationen plane, ist Gas als Mittel anonym-ungezielter Terroranschläge auch in der populären Kultur verarbeitet worden. Allerdings sind Filme dazu selten – zu sehr ist die Figur des Selbstmordattentäters dramatischer Vorwurf; markante Giftmörder-Figuren sind bislang kaum entworfen worden.

5.2 Giftgas im Krieg

Viele der historischen Filme handeln vom Giftmord als eigentlich politischem Instrument. Neben historischen Kontexten werden aber auch immer wieder politische, militärische und industrielle Handlungskontexte angerissen und mit dem Komplex der „Ver-

giftung“ bzw. des „Giftmords“ in Verbindung gebracht, die nicht an individuelle Interessen von historischen Figuren gebunden sind. Schon die Charlie-Chan-Filme deuteten auf weitere politisch-wirtschaftliche Horizonte hin, die Mordarbeit mit Gift plausibilisieren können. Ein Film wie *La pocharde* (*Die Giftmischerin*, Frankreich 1952, Georges Combret) bringt den Giftmord nicht mit der Psychologie von Tätern, sondern den Giftproduzenten zusammen: Eine als Trinkerin verschrieene Frau wird des Giftmordes an ihrem Mann beschuldigt, doch stellt sich heraus, dass der Täter ein Nachbar gewesen ist, der für das Verteidigungsministerium Giftgas herstellt.

Nun weiten sich die Horizonte der Motivationen des Tötens mittels Gift. Spätest seit den Giftgas-Einsätzen nach 1915 hat auch der Film mehrfach die Thematik angesprochen. Schon *Giftgas* (Deutschland 1929, Michail Dubson) brachte den Zusammenhang zum Weltkrieg direkt zur Sprache: Ein junger Chemiker (Hans Stüwe) entdeckt eine Verbindung, die für die Herstellung eines wirksamen Düngemittels genauso wie für tödliches Giftgas verwendet werden kann; gegen seinen Willen setzt die Leitung der chemischen Fabrik die Produktion von Giftgas durch, um so den Wert ihrer Aktien zu steigern; als er in die Fabrik einzudringen versucht, schießt der Direktor auf ihn und trifft dabei einen Gasbehälter – es kommt zur Katastrophe, bei der die ganze Stadt umkommt.

Es kann hier nicht darum gehen, die Giftgas-Filme in breiter Front darzustellen. Es ist aber deutlich, dass die Filme eine klare Verschiebung von der narrativen und dramatischen Tat hin zu den politischen, sozialen und moralischen Kontexten des Giftgases vornehmen [23]. Ein Film über die militante Pazifistin Clara Haber, die mit dem Chemiker Fritz Haber verheiratet war, einem der wichtigsten Giftgas-Befürworter, mag das Argument illustrieren: Der dokudramatische TV-Film *Clara Immerwahr* (BRD 2014, Harald Sicheritz) erzählt vor allem von der finalen Konfrontation der überzeugten Pazifistin mit ihrem Mann: Durch einen schweren Laborunfall erfährt sie (Katharina Schüttler) von seinen Plänen (Maximilian Brückner) – und stellt ihn zur Rede. Er beteuert zwar, er wolle niemanden vergiften, sondern „nur vorübergehend blind machen“. Fritz Haber verstrickt sich aber in Selbstrechtfertigungen und geht an die Front, um seine neue, eben doch tödliche Waffe einzusetzen. Am 22.4.1915 ist es so weit:

Chlorgas bringt bei Ypern Tausende französische Soldaten um. Wenige Tage später erschießt sich Clara im Garten der gemeinsamen Villa mit seiner Dienstpistole, während im Hause der Sieg gefeiert wird (*Die Welt*, 28.5.2014).

Im gleichen Horizont wären auch andere Filme über Gifte in anderen militärischen Auseinandersetzungen vorzustellen. Insbesondere das von den USA im Vietnamkrieg massenhaft eingesetzte Dioxin-Gift *Agent Orange* ist eine Massenvernichtungswaffe, die dramatisch noch kaum behandelt worden ist und auch in den meisten Vietnam-Kriegsfilmen ausgespart bleibt (es mag sein, dass hier nationale Scham das Verschweigen antreibt). Der Dokumentarfilm *Lighter than Orange - The Legacy of Dioxin in Vietnam* (BRD 2015, Matthias Leupold) geht offensiv mit dem Thema um, benennt die ca. drei Millionen Opfer, die das Entlaubungsmittel gehabt hat.

5.3 Industrieproduktion und Kollateralschäden

Toxic Effect (*Tödliches Gift*, Südafrika 1989, Robert Davies) behandelt Anwendungen von Dioxin der Landwirtschaft, benennt einen direkten Zusammenhang zwischen chemischen Kriegswaffen und Umweltvergiftung. Sprechen wir über Giftmord, treten eigenartigerweise weder militärisch genutzte Giftwaffen noch das Umweltgift und seine Auswirkungen ins Bewusstsein. Schon diese Beobachtung legt nahe, Umwelt- und Giftmordgifte voneinander zu trennen. Der Film *Das leise Gift* (Schweiz/BRD/Österreich 1984, Erwin Keusch) verarbeitet industriell verwendetes oder erzeugtes Dioxin als Anlass für einen TV-Öko-Thriller [24]: Nach der Explosion in einem Chemiekonzern soll der Werksphotograph (Peter Sattmann) Aufnahmen vom Unfallort für die Versicherung machen. Er findet einen toten Chemiker und nimmt die mysteriöse Ampulle an sich, die er bei ihm findet. Umweltschützer glauben, dass Dioxin ausgetreten ist. Der Photograph wird zusehends kränker, ist dem Gift zunehmend ausgesetzt. Dabei versucht die Werksleitung, den Unfall herunterzuspielen. Am Ende wird die Vertuschung des Giftaustritts gelungen sein.

Es mag wie ein fatales Zusammentreffen aussehen, dass wenige Monate nach der Erstaufführung des Films im indischen Bhopal aufgrund technischer

Pannen mehrere Tonnen giftiger Stoffe (darunter Dioxine) in die Atmosphäre gelangten, an denen Tausende von Menschen starben; der Vorfall ist mehrfach dramatisiert worden [25]. So unfassbar derartige Massentode sind, so sehr vermag es die Personalisierung, auch solche Gegenstände dramatisch für das Kino zu erschließen: Einer der bekanntesten Filme, die eine industriell verursachte Umweltvergiftung thematisieren, ist der auf einen realen Prozess zurückgehende Rechtsanwalts-Thriller *Erin Brockovich* (*Erin Brockovich – Eine wahre Geschichte*, USA 2000, Steven Soderbergh [26]): Eher zufällig stößt die Titelheldin (Julia Roberts) auf einen Umweltskandal ungeahnten Ausmaßes – aus einem Werk der Pacific Gas and Electric ist jahrelang gesundheitsschädliches Chrom(VI) in das Grundwasser gelangt und hat zur Erkrankung und sogar zum Tod von Anwohnern geführt. Der Film schildert den schwierigen und langwierigen Kampf, den Brockovich gegen den Konzern führen muss. Auch dieser Film thematisiert die Strategien des Verschweigens und des Verdunkelns, mit denen die Industrie versucht, sich aus jedem Schuldverhältnis herauszulügen. Aber er dramatisiert die Beziehung als Kampf eines Davids gegen den industriellen Goliath und behauptet am Ende, dass sich das Gemeinwohl und die Rechte der Geschädigten gegen alle ökonomische Macht zur Wehr setzen können.

Das Ende des Films mag imaginär erscheinen, weil es die Chance des einzelnen behauptet, gegen alle Wahrscheinlichkeit sein Recht auf Integrität des Körpers auch gegen mächtige Gegner durchzusetzen. Und vielleicht indiziert der Film eine Bewegung der Gerichtsbarkeit, das Prinzip der Verantwortung (resp. der Schuld) neu zu gewichten, auch formale Akteure zur Rechenschaft ziehen zu können. Das Feld des juristischen Umgangs mit Giften ist in Bewegung, soll das heißen. Ein Ende ist nicht in Sicht. Dass sich dabei auch die populären Wahrnehmungen des Hantierens mit Giften verändern, liegt auf der Hand. Auch hier: Ein Ende ist nicht in Sicht.

6. Summa

In der Interpretation der zahlreichen Geschichten über Giftmorde, seien sie erfunden oder auf reale Vorbilder gegründet, ist das Vergiften der *Mord der Schwachen* (u.a. in Rache-Geschichten) und der *Heimlichen*, die die Untat auf jeden Fall verstecken wollen, um in den Genuss des angestrebten Gewinns

zu kommen. Im Strafrecht wird der Giftmord in nahezu allen Fällen dem so umstrittenen 'Mordmerkmal' der *Heimtücke* zugeordnet, nach deren Bestimmung die Arg- und Wehrlosigkeit des Opfers bewusst "in feindlicher Willensrichtung" ausgenutzt wird (BGHSt 32, 4.7.1984, 382, 383f), eine Rubrikierung, die im populären Urteil der Geschichten geteilt wird. Für die Erzählung des Giftmordes ist sie zudem ein ausgezeichnete Vorwurf, weil die Geschichten von Tätern handeln, die fast immer als unverdächtige und rechtschaffene Bürger leben, und von Mitteln des Mordens, die raffiniert eingesetzt werden, selbst verborgen und schwer nachweisbar sind und gerade deshalb einen ausgezeichneten Gegenstand der detektivischen Ermittlung bilden, ein Rätsel eigenen Wertes, das auch für den Ermittler besondere Herausforderungen stellt.

Bewegt man sich aber an die Ränder des dramatischen Motivs, wird schnell deutlich, dass diese so plausibel erscheinende populär-kriminologische Interpretation brüchig ist. Doch was geschieht, wenn ein Diktator vergiftet wird, heimlich, weil sich der Täter gegen die Rache des Regimes schützen muss? Wenn der Täter zum moralischen Protagonisten wird? Bereits die Morde an historischen Königs- und Adelshöfen werfen die Frage auf, ob die Täter in den Kategorien bürgerlichen Strafrechts überhaupt angemessen beschrieben werden können. Und ob der Zuschauer in der Rezeption derartiger Intrigen einen anderen Weg als den der *naiven Wahrnehmung* des Giftmordes einschlägt, als müsse er die Bezugssysteme von Recht und Gerechtigkeit *pervertieren*, die in der Rezeption sonst so selbstverständlich gelten. Die Taten bleiben in einem allgemeinen moralischen Sinne verwerflich, kein Zweifel; und auch in der Geschichte selbst gelten sie als nicht-rechtschaffen; aber wenn der Giftmord in diesen Erzählungen ein allgemeines Mittel der Erhaltung von 'Macht' ist – stehen die Täter dann nicht unter einer anderen narrativ-diegetisch gerahmten Beurteilung ihrer Taten? Sind sie Antihelden, die die Geltung der rechtlichen Beurteilung ihres Tuns außer Kraft setzen?

Schon diese Beobachtungen weisen auf die moralisch wie juristisch fragile Frage hin, in welchem Ausmaß die Bestimmungsstücke des „Mordes“ auf derartige Ereignisse ausgedehnt werden können. Noch komplexer werden die Verhältnisse, wenn man terroristisch-ungezielte Giftanschläge, den strategischen Giftmord im Krieg oder den nachlässigen Umgang mit giftigen Substanzen als Abfallprodukten in-

dustrieller Produktion in die Betrachtung miteinbezieht: „Gezielt einen anderen / andere umbringen wollen“ oder „den Tod einzelner oder anderer billigend in Kauf nehmen“ – das sind im populären Rechtsverständnis zwei verschiedene Tatsachen. Treten politische oder ideologische Kontexte zur Tatsache des Giftmordens hinzu, wird die Isolierung eines gemeinsamen Begriffskerns offensichtlich noch schwieriger als derjenigen des *gemeinen Giftmordes*, soll das heißen.

Die Giftmord-Filme im engeren Sinne nehmen in alltagssprachlicher Semantik den Giftmord *als individuelle verantwortete Straftat* – und es ist anzunehmen, dass das populäre Wissen jene anderen Formen des giftverursachten Massenmordes *nicht* als „Mord“ kategorisiert. In der Summa des vorliegenden Aufblicks auf das Korpus der Film-Giftmorde bleibt das Konzept des 'Mordes' verklammert mit den Charakterzügen einzelner Figuren, bleibt letztlich private Tatsache – sogar in den historischen Beispielen ist die Verwendung von Gift eine der Techniken der Machterhaltung oder des Machterwerbs, nicht „Giftmord“ im engeren Sinne (auch wenn seit mehreren Dekaden eine Neubestimmung in Gang zu sein scheint).

Manchmal kommt es aber auch in der 'naiven' Anwendung des populären Konzepts des Giftmordes zu Verwirrungen: Selbst der Mord des Ehepaars Goebbels an seinen sechs Kindern wird nicht als Giftmord gesehen, sondern als 'Gebrauch eines Machtgifts in aussichtsloser Lage'. Es sind Giftmorde, die keiner normalen Gerichtsbarkeit unterliegen, sondern einen eigenen Bedeutungskreis bilden, als sei Goebbels einem Programm gefolgt, das den Familienmord mit den KZ-Massenmorden verbünde, als Taten von Tätern, die sich mit Kategorien der bürgerlich-verantwortungsvollen Person nicht mehr erfassen ließen.

Anmerkungen

[1] Der Film basiert auf einem Kapitel in Harbort (2008, 78-112). Der 45minütige Film war Teil der Feature-Reihe *Wenn Frauen morden*. Aus der gleichen TV-Reihe stammt auch der 45minüter *Der Enzianmord* (BRD 2009, Sissi Hüetlin): Werner Müller (28) besuchte 1967 einen Lehrgang beim Deutschen Wetterdienst. Sein Stubenkamerad Alois Blumoser war erkältet – des halb gab Müller eine Runde Enzianschnaps aus; die Flasche hatte er ein paar Tage vorher per Post erhalten. Blumoser trank sein Glas in einem Zug, krümmte sich und starb. Der Schnaps hatte eine tödliche Menge Blausäure enthalten und war eigent-

lich für Müller bestimmt – seine Frau hatte ihn geschickt; sie hatte einen Geliebten, der ihr das Gift besorgt hatte.

[2] Giftmörderinnen waren schon im 19. Jahrhundert auch Sujets der Sensationspresse. Ein bekanntes Beispiel ist Sophie Ursinus, eine Dame der vornehmsten Gesellschaft. Zuerst starb der junge Geliebte. Danach der alte Ehemann. Dann eine reiche Erbtante. Und schließlich sollte der Diener dran glauben. Sie alle wurden mutmaßlich vergiftet. Der Giftmordskandal um die Geheimrätin Ursinus (1760- 1836) erschütterte einst Berlin (*ÄrzteZeitung*, 26.11.2010). Etwas älter ist der etwas ältere Fall der Marie-Madeleine Marguerite d'Aubray, Marquise de Brinvilliers, die ihren Vater, zwei Brüder und versuchsweise ihre Schwester ermordet hatte. Weitere Giftmorde und Mordversuche wurden ihr nachgesagt, aber nie stichhaltig bewiesen. Der Fall ist als TV-Mehrteiler auch filmisch behandelt worden (*Die Marquise von B.*, BRD 1970, Franz Peter Wirth, mit Heidelinde Weis in der Titelrolle).

Ein zweites Beispiel: „Die berühmteste deutsche Serienmörderin ihrer Zeit war die Bremerin Gesche Gottfried. Anfang des 19. Jahrhunderts soll sie nachweislich 15 Opfer mit Arsen vergiftet haben. Zunächst traf es ihren Ehemann, dann ihre Mutter, ihre drei Kinder und ihren Vater. Weitere Morde folgten, daneben verteilte sie kleinere, nichttödliche Giftdosen in rauen Mengen. Warum sie das alles tat, ist letztlich bis heute rätselhaft. Ihren Mann könnte sie noch ermordet haben, um einer unglücklichen Ehe zu entkommen. Später scheint sie in einen wahren Tötungsrausch verfallen zu sein und zuletzt erweckte sie den Eindruck, als sehne sie sich danach, entdeckt zu werden“ (*Focus*, 2.11.2014). Der Fall ist mehrfach dramatisiert worden: *Bremer Freiheit: Frau Geesche Gottfried - Ein bürgerliches Trauerspiel* (1972, Rainer Werner Fassbinder; TV-Film mit Margit Carstensen); *Geesche Gottfried* (BRD 1978, Karl Fruchtmann; TV-Film mit Sabine Sinjen); *Geesches Gift* (BRD 1998, Walburg von Waldenfels, mit Geno Lechner in der Titelrolle). Eine weitere TV-Adaption von Fassbinders *Bremer Freiheit* ist der spröde TV-Film *Fru Geesches Frihed* (Dänemark 1973, Palle Kjaerulff-Schmidt, mit Brigitte Federspiel).

Zu den Giftmischerinnen aus dem *Pitaval* und dem *Neuen Pitaval* vgl. Niehaus 2005.

[3] Was sachlich nicht stimmt; nach der empirischen Studie von (Lanzerath 2009, 93) halten sich männliche und weibliche Täter in ungefähr die Waage. Andere Studien berichten sogar von 90% männlichen Tätern (ebd.). Schöner (1983, 243) berichtet, dass die im *Neuen Pitaval* berichteten Giftmorde zu 80% von Frauen begangen worden seien; eine Liste der Fälle findet sich *ibid.*, 318-321. Möglicherweise leistet auch der *Pitaval* seinen Beitrag zur „Verweiblichung“ der Annahmen über die Giftmordtäterschaft.

Das offenbar unrichtige populäre Urteil wird aber sogar im populären Film kolportiert. In *Pursuit to Algiers (Gefährliche Mission)*, Großbritannien 1945, Roy William Neill) bringt Sherlock Holmes (Basil Rathbone) es auf den Punkt: „Poison is a woman's weapon!“

[4] Es findet sich sogar ein Film, der das so verbreitete Motiv populären Wissens und populärer Literatur als Film-im-Film thematisiert, also als Recycling eines älte-

ren Motivs: *Method* (USA 2004, Duncan Roy) spielt am Set eines Films, der die Geschichte einer Serienmörderin aus dem 19. Jahrhundert erzählen soll (gespielt von Elizabeth Hurley), die ihre frisch angetrauten Ehemänner umbrachte, um an deren Geld zu kommen; während der Dreharbeiten kommt es zu Morden, der Film-im-Film ist nur noch Hintergrund des Geschehens in der Jetztzeit.

[5] Die Geschichte geht auf die Giftmörderin Amy Archer-Gilligan zurück, die 1917 überführt und verurteilt wurde und die 1962 im Irrenhaus starb.

[6] Ähnlich Klippel (2013, 94); die Autorin geht davon aus, dass der Giftmord auf „Lüge und Täuschung“ beruhe und „eine intime Nähe des Mörders/der Mörderin zum Opfer“ erfordere. Dem ist zuzustimmen, auch wenn es Dienstbotenmorde gibt, die von anderen Voraussetzungen ausgehen (dem Vertrauen auf Solidität der Dienstleistung etwa). Harbort (2008) geht sogar pauschal davon aus, dass die Opfer fast immer den Familien der Täterinnen angehören. Die zahlreichen Giftmörder der Geschichte, deren Leben und Taten auch filmisch verarbeitet wurden, unterstreichen die These zur Genüge. Selbst der Arzt William Palmer, der 1856 hingerichtet wurde und dessen Leben in dem TV-Zweiteiler *The Life and Crimes of William Palmer* (Großbritannien 1998, Alan Dossor) nachgespielt wird, hatte die meisten seiner Morde in der eigenen Familie verübt. Selbst die wenigen ostasiatischen Beispiele, die mir bekannt geworden sind, belegen die enge Assoziation Giftmord/Familienosphäre (wie etwa die Gattenmord-Geschichte *Dokufu Takahashi Oden*, Japan 1958, Nobuo Nakagawa).

Ein abweichendes Beispiel ist Genene Jones, eine Kinderkrankenschwester, die wahrscheinlich 46 Kinder zwischen 1971 und 1984 vergiftete; sie wurde 1985 verurteilt. Sie wurde gleich mehrfach zum Thema von Filmen: des Medizin-Thrillers *Deadly Medicine (Klinik des Todes)*, USA 1991, Richard A. Colla) und des Direct-to-Video Films *Mass Murder* (USA 2002, Jeff Meyers) sowie mehrerer TV-Dokumentationen. Ein eigenes, an *Arsenics and Old Lace* gemahnendes Beispiel ist *The Minus Man* (USA 1999, Hampton Fancher), dessen Titelheld Menschen vergiftet, die lebensüberdrüssig sind. Von diesen eindeutig kriminellen Täterinnen weicht die Figur der Marian (Audrey Hepburn) in dem Robin-Hood-Film *Robin and Marian (Robin und Marian)*, USA 1975, Richard Lester) scharf ab. Als der aus dem Morgenland zurückgekehrte Robin Hood (Sean Connery) das Kämpfen immer noch nicht aufgibt und Marian klar wird, dass es zu keiner Wiederaufnahme der romantischen Liebe der beiden kommen wird, tötet sie den schwer Verletzten in die Zelle ihres Klosters und verabreicht ihm einen tödlichen Trunk – nachdem sie selbst die Hälfte des Bechers getrunken hatte. Die beiden sterben vereint, reichen sich noch einmal die Hände, die sich nicht mehr berühren. Ein melancholischer Liebestod, eine finale Vereinigung, die die Widerstände der Realität gegen die Beziehung der beiden endgültig ausräumt. Der Mord ist gleichzeitig symbolisch belegt, weil er – wenn man so will – das „Ende der heroischen Helden“ anzeigt, deren Rolle sich angesichts der Vergänglichkeit des Aufstands gegen die Herrschenden sich erübrigt.

[7] Das Beispiel ist möglicherweise mit der im 18. und 19. Jahrhundert verbreiteten Interpretation der Giftmörderin als „hysterischer Persönlichkeit“ in Verbindung zu bringen; vgl. Schönert (1983, 112ff).

Das Morden mit Gift als eine die Persönlichkeit des Mörders immer mehr in Besitz nehmende Erfahrung ist als Motiv auch in der schwarzen Kleinbürger-Satire *The Young Poisoner's Handbook (Das Handbuch des jungen Giftmischers)*, Großbritannien/BRD/Frankreich 1994, Benjamin Ross) ausgearbeitet: Im Mittelpunkt steht ein 14-jähriger Hobby-Chemiker, der Gifte mischt und sie an Freunden und Familienmitgliedern ausprobiert. Er wird gefasst und in die Psychiatrie eingeliefert. Nach seiner Entlassung nimmt er das Morden wieder auf. Der Film geht auf die Verbrechen des Graham Frederick Young zurück.

[8] Der Begriff findet sich sogar in der Kriminologie; dort haben die Täterinnen meist 6-8 Opfer, die Mordphase dauert 10-15 Jahre. Und es dauert lange, bis Verdacht aufkommt. Vgl. zum Motivkomplex Queipo/Gyonsen-Yi (2013, 170-173).

Auch der Typus des *Todesengels (Angel of Death)* ist in der Kriminologie gebräuchlich; gemeint sind Mörder, die in helfenden Berufen arbeiten (vor allem in Kliniken und Altersheimen) und die ihnen Anempfohlenen und -befohlenen umbringen (oft ohne eigene Bereicherung anzustreben). Ein Beispiel aus der Filmgeschichte ist das TV-Dokudrama *Die Mörderschwestern* (Österreich 2011, Peter Kern) über vier Schwestern (die „Todesengel von Lainz“), die Patienten mit Morphin-, Insulin- und Rohhypnolinjektionen umbrachten, ihre Taten als Form praktischer Sterbehilfe ansahen. Verwiesen sei auch auf die TV-Dokumentation *Die Todesengel. Wenn Pfleger morden* (BRD 2006, Matthias Frank). Ein Beispiel ist *Zorn - Wie sie töten* (BRD 2016, Jochen Alexander Freydank) über eine Pflegerin (Berit / Susanna Simon), die in einem Altersheim Bewohner zu Tode spritzt.

[9] Weitere Filme, die dem *Schwarze-Witwe-Motiv* zugehören:

The Black Widow; USA 1947, Spencer Gordon Bennet, Fred C. Brannon. Spionagefilm.

Daughter of Darkness (Tochter der Finsternis); Großbritannien 1948, Lance Comfort.

Mama's Dirty Girls; USA 1974, John Hayes.

Black Widow Murders: The Blanche Taylor Moore Story; USA 1993, Alan Metzger. TV-Spielfilm nach den Morden der Titelfigur (gespielt von Elizabeth Montgomery).

Widow's Kiss (Widow's Kiss - Der Kuß der schwarzen Witwe); USA 1996, Peter Foldy.

Black Widower; USA 2006, Christopher Leitch. TV-Film. *Black Widow (Black Widow - Tödliche Verführung)*; USA 2008, Armand Mastroianni.

Martina Cole's Lady Killers: Mary Ann Cotton; Großbritannien 2008, Sean Crotty. TV-Film (45min) über die 1873 gehängte Titelfigur.

7 Khoon Maaf; Indien 2011, Vishal Bhardwaj.

Ebenfalls auf eine Insektenart verweist der weibliche Tätertypus der *Gottesanbeterin*; die Tiere töten die Männchen nach dem erfolgten Beischlaf. Auch die Frauen dieses Typus bedienen sich oft des Giftes als Tötungsinstrument. Zu den Filmen gehören:

Georgette Meunier (*Die Gottesanbeterin*; aka: *Tödliche Gier*); BRD/Schweiz 1988, Tania Stöcklin, Cyrille Rey-Coquais.

Praying Mantis (*Tödliche Gottesanbeterin*); USA 1993, James Keach.

Die Gottesanbeterin; Österreich 2001, Paul Harather.

Le festin de la mante (*Praying Mantis - Die Gottesanbeterin*); Belgien 2003, Marc Levie.

Zur Gottesanbeterin vgl. auch den Dokumentarfilm *Das Alien- Insekt - Die Gottesanbeterin* (Österreich 2001, Kurt Mündl) sowie den deutsch-spanischen Horror-Kriminalfilm *Das Geheimnis der schwarzen Witwe* (*Araña negra*, 1963, Franz Josef Gottlieb): Mehrere Teilnehmer einer früheren Mexiko- Expedition werden einer nach dem anderen mit einem Geschoss ermordet, das einer schwarzen Witwe nachempfunden und mit deren Gift getränkt ist.

Erinnert sei auch an die Giftmörderin Anna Marie Hahn, die Reihen älterer Männer in ihr Haus gelockt, getötet und um ihr Geld gebracht hatte; sie wurde 1937 hingerichtet; ihr Fall ist in der TV-Serie *Deadly Women* (1. Staffel, 6. Folge: *Predators*, USA 2008 John Mavety) zusammen mit den Giftmorden der Dorothea Puente berichtet.

[10] Auch Fassbinders moritatenhafte Aufbereitung des historischen Falls der Geesche Gottfried in *Bremer Freiheit* (1972) interpretiert die Morde als Befreiungsakte aus einer sie unterdrückenden, kleinbürgerlichen und biedereren Gesellschaft, also gerade nicht als Ausdruck von Hintertriebenheit, Verstellung und Börsartigkeit, sondern umgekehrt als grotesk-gewalttätige Auflehnung gegen die Repressivität der kleinbürgerlichen Lebenswelten Bremer Bürger im 19. Jahrhundert.

[11] Vgl. Graham (2002), der *Gosford Park* auf das Modell der *English country house novels* in der Prägung von Jane Austen zurückführt.

[12] Als weitere Filmadaptation des Stoffs sind mir bekannt geworden:

And Then There Were None (*Das letzte Wochenende*); USA 1945, René Clair.

Zehn kleine Negerlein; BRD 1969, Hans Quest. TV-Adaption des Theaterstücks.

Dix petits nègres (*Ein Unbekannter rechnet ab*; aka: *Zehn kleine Negerlein*); BRD [...] 1974, Peter Collinson.

Desyat negrityat; UdSSR 1987, Stanislav Govorukhin.

Ten Little Niggers (*Und dann gabs keines mehr*) ist eine Geschichte von Agatha Christie und erschien 1939. Sie wurde zum Modellfall für eine ganze Reihe weiterer Kammerstücke um Schuld und Vergeltung, die sich nicht explizit auf die Vorlage beziehen.

[13] Auch hierzu finden sich moderne Dramatisierungen. Ein Beispiel ist der TV-Spielfilm *Death in Small Doses* (*Der Giftmörder*, USA 1995, Sondra Locke), der von der an Arsenvergiftung gestorbenen Nancy Lyon erzählt, deren Mann Richard (Richard Thomas) des Mordes angeklagt wird, aber zu seiner Verteidigung auf die Depressionen seiner Frau hinweist und seinerseits die Vermutung ausspricht, sie habe sich selbst umgebracht. Der Film basiert – wie viele andere derartige Filme auch – auf realen

Geschehnissen, hier dem *Richard Lyon Trial* (1991-92) in Dallas.

Selbst die Filme des kleinen Dr.-Crippen-Korpus weisen zurück auf den homöopathischen Arzt Dr. Hawley Crippen, der 1910 seine Frau mit Scopolamin vergiftet und danach zerstückelt hatte (es bestehen bis heute Zweifel an der Tat, deretwegen Crippen 1910 hingerichtet wurde). *Dr. Crippen an Bord* (Deutschland 1942, Erich Engels) gibt die Geschichte einigermaßen auf den Gerichtsakten basierend wieder (zu Grunde lag ein Tatsachenbericht von Walter Ebert); quasi als Sequel entstand *Dr. Crippen lebt* (BRD 1958, wiederum unter der Regie von Erich Engels); *Dr. Crippen* (USA 1963, Robert Lynn) problematisiert das Urteil. An den Crippen-Fall angelehnt ist James Ronalds Roman *This Way Out* (1939), der von Robert Siodmak als *The Suspect* (*Unter Verdacht*, USA 1944) für den Film adaptiert wurde; hier geht es um einen Giftmord an einem Erpresser – und als er hört, dass eine junge Frau des Mörders verdächtigt wird, stellt sich der Täter.

[14] Im gleichen Film können vollkommen unterschiedliche Gifte zur Anwendung kommen – offenbar geht es nicht darum, die auch stoffliche Einheit einer Handlungswelt zu inszenieren, sondern vielmehr das Mordmittel zu exotisieren. Als Beispiel sei eine der Miss-Marple-Geschichten nach Agatha Christie erwähnt, die klare Affinitäten zum Giftmord aufweisen, auch wenn Gifte in dem Stoffzyklus eine nur marginale Rolle spielen: In *Murder Ahoy* (*Mörder ahoi!*, Großbritannien 1964, George Pollock) etwa stirbt eingangs der Erzählung ein Vorstandsmitglied der „Stiftung zur Besserung der Jugend“ in Milchester – der Mann war an Strychnin gestorben, mit dem sein Schnupftabak versetzt war. Später stirbt noch ein Mädchen, das eine Punktierung am Mittelfinger aufweist – man könnte Schlangen vermuten, heißt es im Dialog des Films, aber auch das schnell wirkende Curare-Gift, das bei den südamerikanischen Pygmäen beliebt sei; es werde durch ein Blasrohr verabreicht und gehe direkt in die Blutbahn, mit blitzschneller Wirkung. Eine nahezu groteske Variante findet sich in dem TV-Serienkrimi *Pfarrer Braun: Grimms Mörchen* (BRD 2010, Wolfgang F. Henschel), in dem die Titelfigur gegen eine Serie von Giftmorden an den Darstellern einer lange zurückliegenden Laientheater-Aufführung von *Schneewittchen und die sieben Zwerge* ermittelt.

Die Differenzierung der Gifte ist im übrigen selbst wieder ein Gegenstand populären Interesses, der sich auch filmisch niedergeschlagen hat. Verwiesen sei auf die englische Dokumentations-Serie *Deadly 60* (2009: 1. Staffel, 2010: 2. Staffel, 2011: 3. Staffel), die nicht allein über gefährliche Tiere, sondern auch über Naturgifte und deren Herkunft berichtet; die Serie hatte mehrere Sequels. Verwiesen sei auch auf den 60minütigen Schul- und Aufklärungsfilm *Gift: Unfall, Mord und Heilkraft* (Schweiz 2010), der vor allem von Giftunfällen mit Kindern berichtet sowie von Vergiftungsunfällen bei Nutz- und Haustieren. Verwiesen sei auch auf den 45minütigen TV-Dokumentarfilm *Vergiftet!* (BRD/Österreich 2010, Alfred Vendl und Steve Nicholls), der Giftwirkungen am Beispiel historischer Fälle vorstellt.

[15] Caroline Amann: „Abjekt“. Online: URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4515>.

[16] Ob man von dieser Verschiebung der Repräsentation den Kurzschluss ziehen kann, dass sich die Attribute des Gifts auf diejenigen übertragen, der die Tat begeht, erscheint aber zweifelhaft. Heike Klippel nimmt an, dass „die Untersuchung dieser Filmfiguren [...] ein großes Reservoir an Eigenschaften und Spezifika dessen entfalten [können], was man als ‚das Giftige‘ bezeichnen könnte. Die Interpretation der Opfer-Charakteristika dagegen ist geeignet, den Bereich der Konnotationen des ‚Vergifteten‘ bzw. Vergiftungswürdigen zu erschließen, das sich immer wieder mit der Vorstellung des Unausrottbaren verbindet“ (so in einer Projektbeschreibung, URL: <http://www.hbk-bs.de/hochschule/personen/heike-klippel/forschung/index.php>). Man hätte es fast mit einer Identifizierung von Figur und Mordmittel zu tun, was sicherlich viel zu weit geht. Natürlich lässt die Wahl der Mittel einen Schluss auf die Motive und der Charakteristik von Tätern zu; es kommt aber z.B. keinesfalls zur Übertragung der Konnotationen des Beils auf den Beilmörder.

[17] Vgl. zur sich verändernden Rolle der Rechtsmedizin im Krimi Wulff (2007). Zur wissenschaftshistorischen Differenzierung von Toxikologie, Pharmazie und Rechtsmedizin mit Blick auf die Auswirkungen auf die fiktionale Produktion vgl. Klippel/Mittag/Wahrig (2012) sowie Klippel/Wahrig (2010).

[18] Der *vergiftete Kuss* oder *Giftkuss* ist wohl am explizitesten behandelt worden in *Der Todeskuss des Dr. Fu Man Chu* (BRD/Spanien/USA 1968, Jess Franco): Der Titelheld (Christopher Lee) hatte sich in den südamerikanischen Regenwald zurückgezogen und dort ein 500 Jahre altes Inka-Gift wiederentdeckt, das zur Erblindung der Opfer führt und – beim nächsten Vollmond – zu deren Tod. Er infiziert zehn seiner Sklavinnen damit; sie sind immun dagegen und sollen seine Feinde küssen, um das Gift zu übertragen. Ein weiteres Beispiel findet sich in dem Spionagefilm *The Ambushers (Wenn Killer auf der Lauer liegen)*, USA 1967, Henry Levin): Hier sucht eine feindliche Spionin den Helden mit einem vergifteten Lippenstift zu töten; der Whisky, den sie vorher trank, enthält das Gegenmittel. Die Figur der „Poison Ivy“ in *Batman & Robin* (USA 1997, Joel Schumacher) hat giftige Lippen; mit einem Kuss tötet sie den Chemiker, der sie versehentlich mit dem Gift in Kontakt gebracht hatte, durch das sie zur ebenso verführerischen wie gefährlichen Mörderin mutierte.

Das Submotiv der „oralen Giftmorde“ findet sich bis heute, lebt wohl von der zynischen Ambivalenz des finalen Kusses: In dem TV-*Tatort*-Krimi *Unsterblich schön* (BRD 2010, Filippos Tsitos) gibt erst ganz am Ende – in der Aufklärung des Falls; das Geschehen ist in einem Flashback auch szenisch realisiert – der verlassene und zutiefst gekränkte Mann seiner in der Badewanne liegenden Frau den Abschiedskuss und kontaktiert so ihre Schleimhäute mit dem Geschmack von Erdnüssen, löst so den tödlichen allergischen Schock aus, an dem sie stirbt

[19] Auch die durch die Chan-Figur angeregten exotischen Detektive der 1930er und 1940er geraten immer wieder in Gift-Komplote. Ein Beispiel ist *Mr. Wong, Detective* (1938, William Nigh), in dem ein Chemiefabrikant tot im Büro aufgefunden wird; die einzige Spur sind Scherben eines höchst fragilen Glases; offenbar war das Opfer mit einem Gas ermordet worden – und die Frage, wie das Glas so pünktlich zerbrechen konnte, wird zum Zentrum der Ermittlungen.

[20] Ein ähnliches Arrangement findet sich auch in dem Charlie-Chan-Film *Docks of New Orleans* (1948, Derwin Abrahams), in dem Chan eine mit Gift gefüllte Vakuum-Röhre in einem Radio entdeckt, die in einem Konflikt um die Erbfolge in einem Chemie-Unternehmen bei einer bestimmten Frequenz implodiert. Schon in *Charlie Chan in Egypt (Charlie Chan in Ägypten)*, aka: *Das Geheimnis der Mumie*, 1935, Luis King), in dem der Sohn eines Archäologen beim Vielinespiel tot zusammenbricht, ist die Ursache eine aus extrem zerbrechlichen Glas gefertigte Röhre, die mit bestimmten Vibrationen des Vielinespiels explodiert.

Eine nahezu groteske Variante findet sich in der deutschen TV-Serien-Episode *In London weiß der Nebel mehr als wir* (1970, Michael Braun, Folge 35 der Serie *Graf Yoster gibt sich die Ehre*), als eine Sängerin bei der Aufnahme des Titelliedes tot zusammenbricht: Sie hatte das Nervengas „EB-Zymathomin“ eingeatmet, das ihr durch das Mikrofon verabreicht worden war. Dass obskure Giftmorde sich des öfteren in Serienkrimis finden, mag man damit befinden, dass damit die Suche nach Motiven gegenüber der Suche nach Indizien (oft der Mordwaffe) für die Erzählung wichtiger wird. In *Soko Wien: Der Preis der Macht* (Österreich 2014, Erhard Riedlsberger) etwa gilt der Mordplan eigentlich dem Mann, bringt aber fast die Tochter um: Das Pflanzengift Rizin hatte die Ehefrau auf der Rasierklinge des Rasierers ihres Mannes platziert, der sich aber einen Bart wachsen ließ, so dass die Tochter den Apparat als erste benutzte und sich dabei fast tödlich vergiftete.

[21] In *Der Zinker* (BRD 1963, Alfred Vohrer) verwendet der Täter das Gift der Schwarzen Mamba.

[22] Die Vergiftung mittels Pfeile ist auch schon in *Charlie Chan in London* (1934, Eugene Forde) als Mordmotiv verwendet; der Film spielt auf einem englischen Landsitz, auf dem der ursprüngliche Mord geschah, dessentwegen jemand unschuldig zum Tode verurteilt wurde; alle damals Anwesenden sind drei Tage vor dem Hinrichtungstermin auf dem Landsitz anwesend; tatsächlich kann der wahre Täter entlarvt werden.

[23] Ausnahmen sind Söldner- und Actionfilme, in denen Giftgas verwendet wird, um Gegner lautlos auszuschalten – manchmal werden gezielt einzelne Opfer oder Opfergruppen getötet, manchmal aber auch mit Massenmorden gedroht. Ein Beispiel ist *The Wild Geese (Die Wildgänse kommen)*, Großbritannien 1977, Andrew V. McLaglen).

Mehrere Filme haben in diversen Genre-Horizonten den Bio-Kampfstoff *Anthrax* dramatisiert, der bekannt wurde, weil Großbritannien 1942 auf der Insel Guinard Island vor Schottland Milzbranderreger getestet hatte,

worauf die Insel fast fünfzig Jahre lang Sperrgebiet war. Zu den Filmen dieses Sujets gehören der SF-Thriller *Anthrax* (USA 2001, Rick Stevenson) oder die beiden Dokumentarfilme *A Call to Arms* (USA 2009, Scott Miller) über verbotene Experimente der englischen und der US-Militärs mit dem Milzbranderreger sowie *Anthrax War* (USA 2009, Bob Coen) über geheime Anthrax-Angriffe und den Handel mit Biowaffen.

[24] Der Film wurde von einigen Kritikern als zu unentschieden kritisiert; vgl. etwa *Der Spiegel*, 3.9.1984. Das ZDF, das den Film ursprünglich produzieren wollte, stieg kurz vor Drehbeginn aus unbekanntem Gründen aus; endgültig produzierte der WDR; vgl. *Hamburger Abendblatt*, 5.9.1984.

Im *Animal Horror* – einer sehr großen Subgattung des Horrorfilms, in der Tiere oder Mutanten von Tieren als Inkarnationen des Bösen auftreten – ist die giftinduzierte Veränderung tierischen Genoms, Wachstumsverhalten etc. eine seit Jahren fest installierte Handlungsmotivation. Beispiele finden sich in der umfangreichen Liste in der Tierhorrorfilme-Ausgabe der *Medienwissenschaft: Berichte und Papiere*, 150, 2013, URL: http://berichte.derwulff.de/0150_13.

Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf das erst in jüngster Zeit sich entfaltende Motivensemble des Ökoterors. In dem *Tatort-Krimi Der hundertste Affe* (BRD 2016, Florian Baxmeyer) etwa droht eine Gruppe von Umweltaktivisten, Pflanzengift in das städtische Wassersystem einzuspeisen, um gegen einen Konzern zu protestieren, der einerseits genmanipuliertes Saatgut, andererseits dazugehörige Pflanzenschutzmittel verkauft und jeden Verdacht, dass das Spritzmittel zu Erkrankungen oder sogar Todesfällen führen könnte, zu unterdrücken sucht. Die Realität selbst liefert die Vorbilder für derartige Szenarien (hier: der US-Konzern Monsanto und sein Breitbandherbizid Glyphosat). Die dramatische Konstellation findet sich auch in TV-Serienproduktionen wie *Hauptstadtrevier: Giftmüll* (BRD 2013), der von einer verbotenen Gifteinleitung von Dimethylsulfat in die Spree erzählt, an deren Folgen eine Frau gestorben ist, die jedoch von der verursachenden Chemiefirma vertuscht wurde; erst der Rachefeldzug des Ehemannes der Toten führt dazu, dass die Sicherheitsbeauftragte der Firma die Vertuschung zugibt (als wolle der Film am Ende beteuern, dass die Arbeit der Kommissare doch noch für Gerechtigkeit sorgt – ein Ende, das sich vom durchaus vorherrschenden Realismus der Geschichte verabschiedet und deutlich Charakteristiken eines angeklebten Happy-Ends hat).

[25] Dramatisierungen sind *Bhopal Express* (Indien 1999, Mahesh Mathai), der TV-Spielfilm *One Night in Bhopal* (Großbritannien 2004, Steve Condie) und *Bhopal: A Prayer for Rain* (Indien/Großbritannien 2014, Ravi Kumar). Dokumentarisch nähert sich *Bhopali* (USA/Indien 2011, Van Maximilian Carlson) der Katastrophe an. Der 20minütige Dokumentarfilm *Sambhavna* (Großbritannien/Indien 2012, Joseph Malone, Charlotte Hardman) spielt in einem Krankenhaus während der Katastrophe. Schließlich sei auch *The Yes Men Fix the World (Die Yes-Men regeln die Welt)*, Frankreich/Großbritannien/USA 2009, Andy Bichlbaum, Mike Bonanno) erwähnt, in dem die Regisseure als Yes-Men u.a. die diejenigen anklagen,

die an der Bhopal- sowie an anderen Katastrophen Geld verdienten.

[26] Eine ähnliche Grundkonstellation spielt *A Civil Action (Zivilprozess)*, USA 1998, Steven Zaillian) durch. Hier geht es um von Großgerbereien vergiftetes Grundwasser. Erst die Klage einer Umweltbehörde erzwingt eine hohe Schadenersatzzahlung und die Schließung der beiden verursachenden Fabriken. Wie *Erin Brockovich* geht auch dieser Film auf einen tatsächlichen Prozess zurück. Von der Verdunkelung der Möglichkeiten von Giftgasunfällen oder tatsächlichen Katastrophen erzählt auch *Rage (Die Rache ist mein)*, USA 1972, George C. Scott): Als der Sohn eines Farmers an einem chemischen Kampfstoff stirbt, den ein Militärhubschrauber versehentlich versprüht hatte, suchen die verantwortlichen Militärs diese Tatsache gegenüber dem ebenfalls vergifteten Vater des Opfers zu verheimlichen.

Literatur

Berlin, Howard M. (2000) *The Charlie Chan Film Encyclopedia*. Jefferson, N.C. [...]: McFarland.

Burney, Ian (2006) *Poison, Detection and the Victorian Imagination*. Manchester [...]: Manchester University Press. Döblin, Alfred (1924) *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*. Berlin: Verlag die Schmiede.

Fuxjäger, Anton (2006) Der MacGuffin: Nichts oder doch nicht? Definition und dramaturgische Aspekte eines von Alfred Hitchcock angedeuteten Begriffs. In: *Maske und Kothurn* 52,2, S. 123-154.

Graham, Peter W. (2002) From *Mansfield Park* to *Gosford Park*: The English Country House from Austen to Altman. In: *Persuasions: The Jane Austen Journal* 24, S. 211-225.

Harbort, Stephan (2008) *Wenn Frauen morden. Spektakuläre Fälle. Vom Gattenmord bis zur Serientötung*. Frankfurt: Eichborn.

Klee, Ernst (1977) *Christa Lehmann. Das Geständnis der Giftmörderin*. Frankfurt: Krüger.

Klippel, Heike (2013) Tödliche Mischung. Zum Giftmotiv im Spielfilm. In: Ellmeier, Andrea / Ingrisch, Doris / Walkensteiner-Preschl, Claudia (Hrsg.): *Ratio und Intuition. Wissenskulturen in Musik, Theater, Film*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, S. 93-115.

Klippel, Heike / Mittag, Martina / Wahrig, Bettina (2012) Applying the Abject. Working with Kristeva's Concept of the Abject toward a Cultural History of Poisoning. In: *Cincinnati Romance Review* 35, S. 18-38.

Klippel, Heike / Wahrig, Bettina (2010) Unfassbar – das Unbegreifliche in Giftdiskurs und Film. In: Griem, Julika / Scholz, Susanne (Hrsg.): *Medialisierungen des Unsichtbaren um 1900*. München: Fink, S. 121-141.

- Lanzerath, Markus Antonius (2009) *Panoramawandel der Giftmorde. Eine Analyse von Sektionsfällen der Jahre 1946- 2005 aus dem Institut für Rechtsmedizin der Universität Bonn*. Diss. Bonn: Universität.
- Michel, Karl-Markus (1975) Unser Alltag. Nachruf zu Lebzeiten. In: *Kursbuch* 41, S. 1-40.
- Mitchell, Charles P. (1999) *A Guide to Charlie Chan Films*. Westport, Conn. [...]: Greenwood Press.
- Niehaus, Michael (2005) Die Figur der Giftmischerin als Fall der Literatur. In: *KulturPoetik* 5,2, S. 153-168.
- Queipo, Isabel Maurer / Hyon- son Yi [Hyunseon Lee] (Hrsg.) (2013) *Mörderinnen. Künstlerische und mediale Inszenierungen weiblicher Verbrechen*. Bielefeld: Transcript.
- Schenda, Rudolf (1977) *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770- 1910*. München: Deutscher Taschenbuch- Verlag.
- Schönert, Jörg (Hrsg.) (1983) *Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England und Frankreich 1850- 1880*. [...] Berlin: De Gruyter.
- Seeßlen, Georg (1981) Die orientalischen Detektive – Charlie Chan. In seinem: *Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv- Films*. Reinbek: Rowohlt, S. 165-176.
- Weiler, Inge (1998) *Giftmordwissen und Giftmörderinnen. Eine diskursgeschichtliche Studie*. Berlin: de Gruyter (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 65.).
- Wulff, Hans J. (2007) Anwälte der Toten - Dramaturgien des Leichnams im neueren Film- und Fernsehkrimi. In: *TV-Diskurs* 11,1 (= 38), S. 64-67.