

# **Governing Through the Practice of Media Interpretation**

Die latente Botschaft von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf  
moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin.  
Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse  
vor dem Hintergrund des CSI-Effekts.

## **Dissertation**

zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)  
am Fachbereich für Geisteswissenschaften der Universität Duisburg-Essen

Vorgelegt von Carina Jasmin Englert, M.A.  
(geboren in Wasserlos/Alzenau in Unterfranken)

### 1. Gutachter

Prof. Dr. Jo Reichertz  
Institut für Kommunikationswissenschaft  
Universität Duisburg-Essen

### 2. Gutachterin

Prof. Dr. Jutta Röser  
Institut für Kommunikationswissenschaft  
Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Mündliche Prüfung am 17.12.2012  
Prüfungsvorsitzende: Prof. Dr. Patricia Plummer  
Anglophone Studies  
Universität Duisburg-Essen

## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Eine (Fernseh-) Botschaft des CSI-Effekts? .....</b>	<b>6</b>
<b>2. Verbrechensaufklärung im medialen Unterhaltungsdiskurs .....</b>	<b>14</b>
2.1 Die Ursprünge des Kriminalgenres.....	18
2.2 Der Kriminalroman.....	20
2.2.1 Der (britische) klassische Kriminalroman: ‚Whodunit‘ .....	22
2.2.2 Der (amerikanische) ‚Hard-Boiled-Krimi‘ .....	24
2.2.3 Der ‚Polizei-Krimi‘ .....	25
2.2.4 Der ‚Amateur Sleuth‘ .....	26
2.2.5 Der forensische Kriminalroman: Von Profilern und Pathologen .....	27
2.3 Der Hörfunkkrimi.....	31
2.4 Filme über Verbrechen (-aufklärung) im Kino und Fernsehen .....	36
2.4.1 ‚Film noir‘ und ‚Gangsterfilm‘ im Kino .....	36
2.4.2 Der Detektiv- und der Polizeifilm im Fernsehen .....	39
2.5 Der (deutsche) Fernsehkrimi.....	39
2.5.1 Die Geschichte des (deutschen) Fernsehkrimis .....	41
2.5.2 Zwei Traditionslinien des Fernsehkrimis.....	44
2.5.3 Der Polizei-Krimi - Eine Definitionsmöglichkeit des Fernsehkrimis .....	46
<b>3. Die Definition des Untersuchungsgegenstandes .....</b>	<b>56</b>
3.1 Der Fernsehkrimi als Serienkrimi .....	57
3.2 Die Gattung Fernsehserie.....	61
3.3 Warum die Fernsehserie über Verbrechensaufklärung? .....	69
<b>4. Warum moderne Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik? .....</b>	<b>72</b>
4.1 Was ist Forensik?.....	73
4.2 Die Kriminalistik.....	79
4.3 Kriminaltechnik: Die naturwissenschaftlich-technische Kriminalistik .....	83
4.4 Rechtsmedizin, Gerichtliche Medizin oder Forensische Medizin?.....	84
<b>5. Ein Überblick über die Geschichte der Gerichts-/Rechtsmedizin und Kriminaltechnik .....</b>	<b>87</b>
5.1 Am Anfang stand das Glück: die ersten Fälle vor Gericht .....	91
5.2 Die Toxikologie und Pathologie als Ursprung der Rechtsmedizin.....	92
5.3 Die Anthropometrie: die menschliche Körpermasse .....	93
5.4 Die Phrenologie: Die Lehre des menschlichen Schädels .....	94
5.5 Der Lügendetektor .....	95
5.6 Von der ‚Daguerrotypie‘ über die (Atelier-) Fotografie zum ‚Portrait Parlé‘ .....	96

5.7	Die Bertillonage.....	97
5.8	Die Tatortskizze und das Tatortfoto.....	98
5.9	Die Fingerabdrücke und die Daktyloskopie.....	99
5.10	Die Blutgruppenbestimmung.....	103
5.11	Die Odontologie und die Untersuchung von Schädel und Knochen.....	105
5.12	Die dreidimensionale Gesichtsrekonstruktion.....	107
5.13	Die Haaranalyse.....	107
5.14	Die Ballistik.....	108
5.15	Die DNA-Analyse.....	109
5.16	Die neue Technik ab Ende des 20. Jahrhunderts und moderne Methoden.....	110
5.16.1	Die Einführung des Computers und der Datennetze.....	111
5.16.2	Die Einführung des Gaschromatographen.....	114
5.16.3	Die Einführung des (Elektronen-) Mikroskops.....	115
5.16.4	Die Einführung der forensischen Radiologie und der Infrarotstrahlung.....	116
5.16.5	Die Einführung des UV-Lichts.....	119
5.17	Definition von neuen Methoden der Kriminaltechnik und Rechtsmedizin.....	119
<b>6.</b>	<b>Der Ermittlungsstand: Der CSI-Effekt im Überblick.....</b>	<b>121</b>
6.1	Definitionsmöglichkeit(en) des CSI-Effekts in der Wissenschaft.....	122
6.2	Quantitative Untersuchungen zum CSI-Effekt.....	124
6.2.1	Michael J. Watkins 2004: Der CSI-Effekt auf Geschworene und Anwälte.....	125
6.2.2	<i>Maricopa County Attorney's Office</i> 2005: Der CSI-Effekt auf Staatsanwälte.....	132
6.2.3	Smith et al. 2007: Der CSI-Effekt auf die Beweisführung vor Gericht.....	134
6.2.4	Stinson et al. 2007: Der CSI-Effekt auf Polizisten und forensische Ermittler.....	139
6.3	Qualitative Untersuchungen zum CSI-Effekt.....	148
6.3.1	Elizabeth Harvey und Linda Derksen 2005: Der CSI-Effekt in der Presse.....	149
6.3.2	Katherine Ramsland 2006: Der CSI-Effekt auf die Entwicklung neuer Techniken ..	153
6.3.3	Tom R. Tyler 2006: Die Plausibilität des CSI-Effekts.....	155
6.3.4	Keuneke et al. 2011: Der CSI-Effekt in der deutschen Rechtsmedizin.....	160
6.4	Fazit aus den bisherigen Forschungen über den CSI-Effekt.....	165
<b>7.</b>	<b>Die Methode.....</b>	<b>168</b>
7.1	Die Grounded Theory.....	171
7.2	Die Grundzüge der hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse.....	177
7.2.1	Der Analysegegenstand Video.....	181
7.2.2	Die Analyseebene und Analyseeinheit der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse.....	181
7.2.3	Das Notationssystem der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse ...	186

7.2.4	Die Vorgehensweise der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse ....	188
7.3	Die Codierungen in der Videoanalyse und ihre praktische Anwendung .....	191
7.3.1	Die Einteilung des Videos in Sequenzen, Takes und Moves .....	192
7.3.2	Die ‚Stimme aus dem Off‘ und der ‚Voice-over-Kommentar‘ .....	193
7.3.3	Der ‚Aufbau der Aufnahme‘ (Ergänzung zu HANOS).....	195
7.3.4	Die ‚Kadrierung‘.....	197
7.3.5	Die ‚Einstellungsgröße‘ (Modifikation von HANOS, urspr. ‚Kameraeinstellung‘) ...	199
7.3.6	Die ‚(selektive) Bildschärfe‘ (Modifikation von HANOS, uspr. ‚Schärfentiefe‘) .....	201
7.3.7	Der ‚Zoom‘ und das ‚Justieren‘ (Ergänzung zu HANOS) .....	202
7.3.8	Der ‚Kameraschwenk‘ (Modifikation von HANOS, urspr. ‚Kamerabewegung‘).....	204
7.3.9	Die ‚Kamerafahrt‘ (Modifikation von HANOS, urspr. ‚Kamerabewegung‘).....	205
7.3.10	Die ‚Hand-/Wackelkamera oder Standkamera‘ .....	206
7.3.11	Das ‚Tempo Kamerabewegung‘ (Ergänzung zu HANOS).....	208
7.3.12	Die ‚Kameraperspektive‘ .....	209
7.3.13	Das ‚Licht‘ (Ergänzung zu HANOS).....	211
7.3.14	Der ‚Schnitt‘ .....	213
7.3.15	Die ‚Farb- oder Schwarz-Weiß-Aufnahme‘ .....	215
7.3.16	Die ‚Zeitlupe‘ und der ‚Zeitraffer‘.....	216
7.3.17	Die ‚Spezialeffekte‘ und ‚visuellen Effekte‘ (Ergänzung zu HANOS) .....	217
7.3.18	Die ‚Musik‘.....	220
7.3.19	Die ‚Soundeffekte‘.....	221
7.3.20	Die ‚Grafik‘ aus der Postproduktion.....	222
7.3.21	Der ‚Text‘ aus der Postproduktion .....	223
7.3.22	Das ‚Geschehen vor der Kamera‘ (Modifikation von HANOS, urspr. Handlung) ....	224
7.3.23	Das ‚Sprechtempo‘ (Ergänzung zu HANOS).....	228
7.3.24	Die ‚prosodische Eigenschaften‘ (Ergänzung zu HANOS).....	230
<b>8.</b>	<b>Die Sichtung des Datenmaterials und Theoretical Sampling .....</b>	<b>235</b>
8.1	Klassifikationssysteme von Fernsehprogrammen.....	235
8.1.1	Übersicht über Klassifikationssysteme von Fernsehsendungen.....	236
8.1.2	Die Klassifikation von Fernsehsendungen anhand ‚Genre‘, ‚Gattung‘ und ‚Format‘ .....	239
8.2	Das Datenmaterial und Theoretical Sampling.....	247
8.2.1	Theoretical Sampling anhand der Fragestellung: Klassifikation anhand inhaltlicher Merkmale.....	250
8.2.2	Theoretical Sampling anhand formaler Merkmale: Fiktionalität/Non-Fiktionalität und Informativität/Boulevardismus.....	266

<b>9.</b>	<b>Analyse der ermittelten Sequenzen im Hinblick auf die Forschungsfrage.....</b>	<b>281</b>
9.1	Analyse der Fernsehserie <i>Niedrig und Kuhnt – Kommissare ermitteln</i> .....	282
9.1.1	Zusammenfassende Darstellung der Sendung <i>Niedrig und Kuhnt</i> vom 08.03.2011 und Sequenzübersicht.....	283
9.1.2	Zusammenfassende Darstellung des ausgewählten Moves der Sendung <i>Niedrig und Kuhnt</i> .....	286
9.1.3	Notation und Codierung des ausgewählten Moves von <i>Niedrig und Kuhnt</i> .....	288
9.1.4	Hermeneutische Ausdeutung des ausgewählten Moves aus <i>Niedrig und Kuhnt</i> ...	292
9.1.5	Interpretation: Das Spiel der Farben und der Kleidungsstile.....	300
9.1.6	Verdichtung: Die Offenbarung .....	314
9.2	Analyse der Fernsehserie <i>Psych</i> .....	317
9.2.1	Zusammenfassende Darstellung der Sendung <i>Psych</i> vom 06.03.2011 und Sequenzübersicht.....	318
9.2.2	Zusammenfassende Darstellung des ausgewählten Moves der Sendung <i>Psych</i> ....	322
9.2.3	Notation und Codierung der ausgewählten Moves von <i>Psych</i> .....	324
9.2.4	Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus <i>Psych</i> .....	328
9.2.5	Interpretation: Der Kampf um die Deutungshoheit in einer Arena.....	347
9.2.6	Verdichtung: Das Lehrstück über Logik und Empirie in der Verbrechensaufklärung .....	354
9.3	Analyse der Fernsehserie <i>Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer</i> .....	362
9.3.1	Zusammenfassende Darstellung der Sendung <i>Ermittlungsakte</i> vom 09.03.2011 und Sequenzübersicht.....	363
9.3.2	Zusammenfassende Darstellung der ausgewählten Moves der Sendung <i>Ermittlungsakte</i> .....	367
9.3.3	Notation und Codierung der ausgewählten Moves von <i>Ermittlungsakte</i> .....	369
9.3.4	Hermeneutische Ausdeutung der Sequenz aus <i>Ermittlungsakte</i> .....	374
9.3.5	Interpretation: Die Dogmatik der Kriminaltechnik .....	398
9.3.6	Verdichtung: Das Heilsversprechen .....	400
9.4	Analyse der Fernsehserie <i>Aktenzeichen XY...ungelöst</i> .....	402
9.4.1	Zusammenfassende Darstellung der Sendung <i>Aktenzeichen XY</i> vom 12.01.2011 und Sequenzübersicht.....	403
9.4.2	Zusammenfassende Darstellung der ausgewählten Moves der Sendung <i>Aktenzeichen XY</i> .....	407
9.4.3	Notation und Codierung der ausgewählten Moves von <i>Aktenzeichen XY</i> .....	408
9.4.4	Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus <i>Aktenzeichen XY</i> .....	414
9.4.5	Interpretation: Die Irritation und Verwirrung um eine mysteriöse Geschichte ....	433
9.4.6	Verdichtung: Die Lektion anhand eines Paradoxons über eine Spur.....	437

9.5	Analyse der Fernsehserie <i>Der Kriminalist</i> .....	440
9.5.1	Zusammenfassende Darstellung der Sendung <i>Der Kriminalist</i> vom 18.03.2011 und Sequenzübersicht.....	440
9.5.2	Zusammenfassende Darstellung der ausgewählten Moves der Sendung <i>Der Kriminalist</i> .....	445
9.5.3	Notation und Codierung der ausgewählten Moves von <i>Der Kriminalist</i> .....	446
9.5.4	Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus <i>Der Kriminalist</i> .....	451
9.5.5	Interpretation: Das Wissen um das, was man nicht weiß.....	465
9.5.6	Verdichtung: Des Repetitorium .....	470
9.6	Analyse der Fernsehserie <i>CSI – Den Tätern auf der Spur</i> .....	472
9.6.1	Zusammenfassende Darstellung der Sendung <i>CSI</i> vom 10.03.2011 und Sequenzübersicht.....	473
9.6.2	Zusammenfassende Darstellung der ausgewählten Moves der Sendung <i>CSI</i> .....	477
9.6.3	Notation und Codierung der ausgewählten Moves von <i>CSI</i> .....	479
9.6.4	Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus <i>CSI</i> .....	484
9.6.5	Interpretation: Die Macht der ‚Wahrheit‘?.....	499
9.6.6	Verdichtung: Das Dogma in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin.....	505
9.7	Analyse der Fernsehserie <i>Autopsie – Mysteriöse Todesfälle</i> .....	507
9.7.1	Zusammenfassende Darstellung der Sendung <i>Autopsie</i> vom 16.01.2011 und Sequenzübersicht.....	508
9.7.2	Zusammenfassende Darstellung des ausgewählten Moves der Sendung <i>Autopsie</i> .....	513
9.7.3	Notation und Codierung der ausgewählten Moves von <i>Autopsie</i> .....	515
9.7.4	Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus <i>Autopsie</i> .....	519
9.7.5	Interpretation: Der Trugschluss über das Spurenlesen .....	532
9.7.6	Verdichtung: Die Aufklärung und der begründete Zweifel.....	536
9.8	Zusammenfassung und Reflexion der Verdichtungen .....	538
<b>10.</b>	<b>Reflexion der Ergebnisse (vor dem Hintergrund des CSI-Effekts) .....</b>	<b>546</b>
10.1	Von der Gouvernamentalität zur Governance.....	546
10.2	‚Governing Through the Practice of Media Interpretation‘ .....	553
<b>11.</b>	<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>565</b>
11.1	Gedruckte Quellen .....	565
11.2	Internetquellen .....	584
<b>12.</b>	<b>Anlagen.....</b>	<b>588</b>

## 1. Eine (Fernseh-) Botschaft des CSI-Effekts?

„Es gibt kein Indiz, es sei denn, man siehts“

Sherlock Holmes

Die Kunstfigur des britischen Detektivs Sherlock Holmes ist einer der bekanntesten literarischen Ermittler der Welt. Mit seinem Freund Dr. Watson löst er auch die kompliziertesten Kriminalfälle im London des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Mittels seiner guten Beobachtungsgabe, seinen von ihm angewendeten innovativen naturwissenschaftlichen Methoden und seines großen Intellekts wird er zu einem generationenübergreifenden Helden stilisiert und das obwohl er nicht der erste Detektiv gewesen ist, der mittels logischer Kombination und herausragender Beobachtungsgabe Kriminalfälle gelöst hat. Obgleich die Romanfiguren C. Auguste Dupin von Edgar Allan Poe und Inspektor Lecoq von Émile Gaboriau rund 20 bis 40 Jahre vor Sherlock Holmes als Detektive damit begonnen hatten, mittels ihres Intellekts und ihrer Fähigkeit zur logischen Kombination Verbrechen aufzuklären<sup>1</sup>, ist der literarische Detektiv Sherlock Holmes der bekanntere Ermittler. Seine Arbeitsweise fasziniert das Publikum so sehr, dass nicht nur Anfang des 20. Jahrhunderts, sondern auch heute noch, Briefe an seine fiktive Adresse – die Bakerstreet 221 B – gerichtet werden. Arthur Conan Doyle hat mit Sherlock Holmes einen Romanhelden geschaffen, der viel berühmter geworden ist als echte Ermittler – und das, obwohl er nie einen einzigen realen Fall gelöst hat (vgl. Voss-de Haan 2011: 14). Daher ist es wenig verwunderlich, dass dieser Held keine reine Romanfigur geblieben ist, sondern seinen Weg zunächst in das Kino, Radio und schließlich in das Fernsehen gefunden hat. Ein Leitspruch seiner Arbeit: „Es gibt kein Indiz, es sei denn, man siehts“, wird verkörpert durch die Lupe, die er ständig als wichtigstes kriminaltechnisches Utensil mit sich trägt und die ihn in seinen Kriminalfällen zur Lösung führt. Die Lupe wird schnell zu seinem Markenzeichen und unterscheidet ihn von den anderen Kriminalfiguren seiner Zeit gegen Ende des 19. Jahrhunderts bzw. Anfang des 20. Jahrhunderts. Doch die Lupe symbolisiert noch mehr, sie ist eines der ersten Symbole der Unterhaltungsindustrie für die (naturwissenschaftlichen) Methoden der Kriminaltechnik.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Doch selbst Inspektor Lecoq und C. Auguste Dupin sind nicht die ersten ‚Helden‘, die mittels logischer Kombination gegebener Beweise einen Kriminalfall aufklärten. Erste Erzählungen mit kriminalliterarischen Zügen sind bereits aus der Antike, z.B. von Sophokles, bekannt. Carlo Ginzburg behandelt in seinem Buch *Spurensicherung* die Entstehungsgeschichte des Spurenparadigmas, das sich von den einstigen bereits vor Jahrtausenden existierenden Jägern und Spezialisten des Spurenlesens über die (abendländischen) Märchen und Novellen des 15. Jahrhunderts zurückverfolgen lässt (vgl. Ginzburg 2011: 18ff.). Seit dem 19. Jahrhundert mehrten sich dann die Erzählungen um Personen, die mittels logischer Schlussfolgerung Rätsel lösten und Verbrechen aufklärten.

<sup>2</sup> Das öffentlich-rechtliche Fernsehen scheint sich dessen Erfolg bewusst und sendet 2011 eine Neuauflage des alten Sherlock Holmes in einer dreiteiligen Krimi-Reihe, die von BBC produziert worden ist. Hier löst Holmes mit seinem Gefährten Dr. Watson Kriminalfälle im London des 21. Jahrhunderts. Ebenso im Kinofilm *Sherlock Holmes – Spiel im Schatten* erfährt die Figur des Kriminalromans von Doyle Ende 2011 eine neue Interpretation.

Mittlerweile sind neben dem Roman und dem Kino das Radio und das Fernsehen sowie das Internet getreten und sie sind zu den wichtigsten gesellschaftlichen Massenmedien geworden. Als ‚tragendes‘ Medium des Unterhaltungsdiskurses in Deutschland wird allerdings v.a. das Fernsehen verstanden. Zwar wird das Radio noch häufiger als das Fernsehen genutzt, ist allerdings mittlerweile zu einem ‚Nebenbei-Medium‘ geworden, dem im Alltag meist keine ungeteilte Aufmerksamkeit zukommen, im Gegensatz zum Fernsehen (vgl. Engel/Ridder 2010). Würde man in diesem Unterhaltungsdiskurs, der insb. durch das Fernsehen bestimmt wird, einen Ermittler oder Detektiv mit Lupe darstellen, wäre das erstens nichts Neues mehr und zweitens würde es höchstens noch belächelt, bestenfalls als ‚oldschool‘ verstanden werden. Seit Sherlock Holmes hat sich v.a. im Hinblick auf die technische Ausrüstung eines Detektivs, heute häufig als ‚Kriminalist‘ bezeichnet, viel verändert. Zwar gehören auch Lupen heute noch zum Standardrepertoire eines jeden Kriminaltechnikers, allerdings bedient man sich mittlerweile neuester technischer Methoden, um Indizien sichtbar zu machen. Selbst kleinste Ionen und Moleküle bleiben den Ermittlern bspw. dank des Massenspektrometers nicht mehr verborgen.<sup>3</sup> Der Leitspruch von Sherlock Holmes ist jedoch im Hinblick auf die Aufklärung von Verbrechen auch für die modernen Ermittler noch immer gültig: „Es gibt kein Indiz, es sei denn, man siehts“ – nur die **Methoden des Sichtbarmachens** haben sich, insb. durch die technische Weiterentwicklung westlicher Gesellschaften, verbessert. Es bleiben an dieser Stelle damit zwei Veränderungen seit dem ersten Auftreten von Sherlock Holmes bis zu den heutigen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, mit denen sich diese Arbeit beschäftigt, festzuhalten: erstens die Verlagerung der Kriminalunterhaltung vom Roman hin zum Fernsehen und zweitens die Weiterentwicklung der kriminaltechnischen Methoden zur Verbrechensaufklärung.

Trotz dieser Veränderungen weisen der Romanheld Sherlock Holmes und heutige Helden der Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, wie Gilbert Grissom aus *CSI-Den Tätern auf der Spur* Gemeinsamkeiten auf: sie streben beide das Ziel an, Verbrechen aufzuklären. Sie folgen beide der Logik der Beobachtung des kleinsten Indiz<sup>3</sup>, welches zur Aufklärung des Verbrechens und zur Ergreifung des Verbrechens führt. Eine weitere wichtige Parallele: „Sie mach[t]en die Methoden der Wissenschaft, das analytische Denken und die Bedeutung von Indizien und Sachbeweisen überhaupt einer breiten Öffentlichkeit bekannt und damit akzeptabel“ (Voss-de Haan 2011: 14; Anm. C.J.E.). Wissenschaftler werden in den modernen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, zu neuen Ermittlern – genauer: zu neuen Ermittlern in Fernsehsendungen. Darüber hinaus besitzen Fernsehserien wie bspw. *CSI-Den Tätern auf der Spur* das Potenzial Naturwissenschaften ‚sexy‘ zu machen.<sup>4</sup> Sowohl Sherlock Holmes als auch die heutigen Fernsehhelden zeichnen sich über die Anwendung (natur-)

---

<sup>3</sup> Selbst in ‚gecleantem‘ Wohnungen, die von jeglichen Spuren (wie Fingerabdrücken, Hautschuppen oder Haaren) befreit worden sind, von Terroristen lassen sich nach dem Kriminalhauptkommissar beim Bundeskriminalamt und Sachverständigen für Daktyloskopie noch Fingerabdrücke feststellen (vgl. SWR 2011: 7).

<sup>4</sup> Dies erklärt auch der Kriminalbiologe Mark Benecke in einem persönlichen Gespräch (vgl. Anlage Nr. 1).



wissenschaftlicher Methoden hinaus durch ihre Gewandtheit im logischen Kombinieren aus. Jedoch existieren entscheidende Unterschiede zwischen Sherlock Holmes und den ‚modernen‘ Ermittlern. Erstens setzen die ‚modernen‘ Ermittler mehr als einst Sherlock Holmes moderne (naturwissenschaftliche hoch technologisierte) Methoden ein, neben denen das logische Schlussfolgern mehr in den Hintergrund zu treten scheint (vgl. Reichertz 2005; zu Profilern in Deutschland auch Reichertz 2003). Zweitens steht Holmes noch als Privatperson der Polizei bei der Verbrechensaufklärung zur Seite und zeigt auf, wie man einen Kriminalfall lösen **kann**, während in den Fernsehserien wie *CSI-Den Tätern auf der Spur* unter Zuhilfenahme moderner naturwissenschaftlicher Methoden **jedes** Verbrechen durch ein speziell zur Verbrechensaufklärung ausgebildetes Team (*CSI* als Akronym für *Criminal Scene Investigation*, deutsch Spurensicherung) aufgeklärt wird.

Diese naturwissenschaftlichen Methoden und (modernen) Ermittler werden Teil eines Medienangebots von Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung, über dessen (Aus-) Wirkungen auf die Wirklichkeit bereits geforscht wird. Insb. der amerikanische Wissenschaftsdiskurs über den ‚CSI-Effekt‘<sup>5</sup> beschäftigt sich seit Beginn des 21. Jahrhunderts damit, wie sich die in Fernsehserien gezeigten modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin auf das Publikum von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung auswirken. Diese größtenteils psychologischen Forschungsvorhaben beziehen sich vordergründig auf die US-amerikanische Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur*. In dieser Serie löst seit dem Jahr 2000 ein Ermittlerteam um den Teamleiter Dr. Gilbert Grissom (gespielt von William L. Peterson) in einer knappen dreiviertel Stunde in Las Vegas jedes ihnen angetragene Verbrechen. Mittels modernster Methoden der Kriminalistik und Gerichtsmedizin (*re-*) konstruieren die Ermittler den jeweiligen Tathergang bis in das kleinste Detail. Keine noch so verdeckte Spur entgeht den Spezialisten des CSI, kein Problem scheint zu schwierig, kein Tathergang zu unwahrscheinlich. Nichts ist bei *CSI-Den Tätern auf der Spur* unmöglich, wie in einem Artikel 2004 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zu lesen ist (vgl. Rehfeld 2004). Seit der deutschsprachigen Erstausstrahlung 2001 auf *VOX* erfreut sich die Serie nach den USA (vgl. Byers, Johnson 2009: XXII) ebenso in Deutschland zunehmender Beliebtheit. Hierfür sprechen nicht nur die über 209 Folgen in zehn Staffeln, sondern auch die unterschiedlichen Ableger der Serie, wie bspw. *CSI: Miami* (Erstausstrahlung in Deutschland 2004) und *CSI: New York* (Erstausstrahlung in Deutschland 2005).

Die (Aus-) Wirkungen dieser Fernsehserie auf ihre Rezipienten und auf die Wirklichkeit gestalten sich amerikanischen Studien zufolge vielschichtig und der CSI-Effekt stellt einen recht undifferenzierten Begriff dar. Es werden im Wissenschaftsdiskurs über den CSI-Effekt angebliche Auswirkungen auf Gerichtsverfahren festgestellt (vgl. u.a. Cole/Dioso-Villa 2009;

---

<sup>5</sup> ‚CSI‘ steht hier als Akronym für ‚Crime Scene Investigation‘ und stellt gleichzeitig die Abkürzung für die Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* dar.

Smith/Patry/Stinson 2007; Heinrick 2006; Taylor 2006), auf die Polizeiarbeit (vgl. u.a. Watkins 2004; Maricopa County 2005; Tyler 2006; Stinson/Patry/Smith 2007; Podlas 2009; Byers/Johnson 2009; Alan 2009; Stevens 2011), auf die forensische Ausbildung (vgl. Smith/Patry/Stinson 2007; Keuneke/Graß/Ritz-Timme 2010), auf Verbrechen (vgl. u.a. Smith/Patry/Stinson 2007) und auf das öffentliche Interesse an der Forensik (vgl. u.a. Smith/Patry/Stinson 2007).

Nach Beobachtungen von Simon A. Cole und Rachel Dioso-Villa ist in den Massenmedien seit 2002 immer wieder zu lesen, zu hören und insb. zu sehen, dass die Inhalte der Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* (Aus-) Wirkungen auf US-amerikanische Gerichtssäle und Verbrechensaufklärung im Hinblick auf das Verständnis von Ermittlungsarbeit und Beweisführung haben (vgl. Cole/Dioso-Villa 2009; ebenso Harvey/Derksen 2009: 3):

Beginning in 2002, popular media disseminated serious concerns that the integrity of the criminal trial was being compromised by the effects of television drama. Specifically, it was widely alleged that the popular CSI franchise, one of the most watched programs on television, was affecting jury deliberations and outcomes (Cole/Dioso-Villa 2009: 3).

Der Terminus ‚CSI-Effekt‘ stammt aus den amerikanischen Medien und ist erst im Anschluss daran im angelsächsischen Wissenschaftsdiskurs näher untersucht worden (z.B. BBC News 2003; Lovgren 2004; Lemaine 2004; Nanji 2005; Roane 2005; Winton 2005). Im deutschen Medien- und Wissenschaftsdiskurs taucht der CSI-Effekt nicht in der Häufigkeit auf wie im angelsächsischen Diskurs. Sein Begriffsschwerpunkt bei der Rezeption im gesamten Wissenschaftsdiskurs und im Diskurs der Medien über den CSI-Effekt bezieht sich insb. auf die Auswirkungen auf Gerichtsverhandlungen und auf die Polizeiarbeit in den Vereinigten Staaten von Amerika. Gemäß der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* bspw. scheinen die US-Juroren Fernsehmaßstäbe an die Realität anzulegen, die v.a. durch *CSI-Den Tätern auf der Spur* gesetzt werden (vgl. Rehfeld 2004; zur Erschwerung der Arbeit der Spurensicherung auch Huber 2011). Diese bestünden vordergründig aus dem unerschütterlichen Glauben an die forensische Wissenschaft, in welcher ‚die Wahrheit‘ zu liegen scheint. Das Fazit der Zeitung: Das, was die Anwesenden vor Gericht aus dem Fernsehen zu wissen glauben, säße also mit im Gerichtssaal und zöge reale Konsequenzen nach sich (vgl. Rehfeld 2004). Als Folge würden Anwälte ihre Plädoyers mit „Wir sind hier nicht bei CSI“ eröffnen und es würden sogenannte „Negative evidence witnesses“ (Rehfeld 2004: 2) vor Gericht geladen, die den Geschworenen erläutern, dass sich die tatsächliche kriminaltechnische Spurensuche nicht wie in der Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* vollzieht. Glaubt man diesen Beobachtungen würden sich also reale Konsequenzen der Serie in den US-Gerichtssälen zeigen. Diese Erkenntnisse sind sowohl im amerikanischen als auch im deutschen Diskurs der Medien sowie im wissenschaftlichen Diskurs über den CSI-Effekt zunächst lediglich durch einige Erfahrungsberichte und wenige methodisch vorgehende Untersuchungen gestützt worden.

Speziell im deutschen Wissenschaftsdiskurs sind Forschungen zum CSI-Effekt in Deutschland noch rar gesät. Lediglich Vladislav Tinchev beschäftigt sich mit dem visuellen Stil und der Ästhetik<sup>6</sup> von *CSI-Den Tätern auf der Spur* (vgl. Tinchev 2010) und Susanne Keuneke, Hildegard Graß sowie Stefanie Ritz-Timme behandeln in einer quantitativen Studie die Auswirkungen des CSI-Effekts auf die berufliche Orientierung Jugendlicher im Hinblick auf die Berufswahl in der deutschen Rechtsmedizin in Deutschland (vgl. Keuneke/Graß/Ritz-Timme 2010). Erwähnung findet der CSI-Effekt auch bei Jäckel als ein Beispiel der Medienwirkung, allerdings geht Jäckel nicht speziell auf ihn ein (vgl. Jäckel 2011: 24).<sup>7</sup> Im deutschen Wissenschaftsdiskurs zeigt sich also ein erheblicher Nachholbedarf im Hinblick auf die empirische als auch theoretische Untersuchung des CSI-Effekts sowie dessen Begriffsdeutungen.

Um diesem Nachholbedarf abzuhelpfen, beschäftigt sich die vorliegende Arbeit aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive mit dem CSI-Effekt, indem sie Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, die im Deutschen Fernsehen im Jahr 2011 gesendet worden sind, in den Blick nimmt. Der CSI-Effekt stellt, allgemein formuliert, eine Antwort auf die Frage dar, wie sich Fernsehserien über Verbrechensaufklärung auf die Rezipienten und überdies auf die Wirklichkeit auswirken. Im Mittelpunkt der bisherigen Forschungen, die sich mit dieser Fragestellung beschäftigt haben, stehen, wie bereits angedeutet, **allein die (Aus-) Wirkungen** von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung auf die Wirklichkeit bzw. auf die Rezipienten der Fernsehserien, insb. auf die Entscheidungsfindungen der Geschworenen vor Gericht, auf den Verlauf von Gerichtsverfahren im Allgemeinen, auf die Verbrecher, auf das Berufsbild und die Ausbildung von Forensikern, auf die Polizeiarbeit und auf das Interesse der Öffentlichkeit an der Forensik. Gemeinsamer Ausgangspunkt all dieser Forschungsvorhaben über den CSI-Effekt ist die verallgemeinerte Behauptung, dass Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, naturwissenschaftliche Methoden, insb. die DNA-Analyse als ein unfehlbares ‚Allheilmittel‘ darstellen (vgl. u.a. Byers/Johnson 2009: XVII; Harvey/Derksen 2009: 20). Bisher existieren v.a. im deutschen Wissenschaftsdiskurs noch keine nennenswerten empirischen oder theoretischen Untersuchungen, die sich mit den Medieninhalten von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung beschäftigen und die Behauptung stützen, dass naturwissenschaftliche Methoden zur Lösung von Kriminalfällen in Fernsehserien über Verbrechensaufklärung entscheidend beitragen. Die bisherigen Forschungen über die (Aus-) Wirkungen der Fernsehserien über Verbrechensaufklärung auf die Rezipienten und die Wirklichkeit, die als CSI-Effekt bezeichnet werden, gründen auf einer bislang nicht wissenschaftlich geprüften Behauptung. Durch die

---

<sup>6</sup> Im amerikanischen Wissenschaftsdiskurs sind mehr Studien über den visuellen Stil und die Ästhetik der Fernsehsendung *CSI-Den Tätern auf der Spur* zu finden (vgl. Cohan 2008: 50ff.; auch in Allan 2007: 79-128).

<sup>7</sup> Neben dem CSI-Effekt geht Jäckel auf den ‚Kylie-Effekt‘ sowie auf den ‚Werther-Effekt‘ ein, die beide als Auswirkungen von Medieninhalten auf das Verhalten von Rezipienten gedeutet werden können. Der ‚Kylie-Effekt‘ bezeichnet das sprunghafte Ansteigen von Brustkrebs-Vorsorgeuntersuchungen in Australien, nachdem die Sängerin Kylie Minogue ihre Brustkrebserkrankung öffentlich machte. Der ‚Werther-Effekt‘ umfasst die Auswirkungen des Werkes von Goethe *Die Leiden des jungen Werther* auf seine Rezipienten, die sich nach dem Lesen dieses Buches wie der Held des Buches kleideten und sich teilweise wie der Held des Buches Selbstmord begingen (vgl. hierzu Jäckel 2011: 17f.).

Konzentration auf die (Aus-) Wirkungen der Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Diskurs über den CSI-Effekt werden die tatsächlichen Medieninhalte, also die Botschaft(en), die solche Fernsehserien tragen können, vernachlässigt. Medieninhalte und ihre (Aus-) Wirkungen werden in den genannten Forschungen bislang voneinander getrennt betrachtet, etwas das insb. in der Gewaltforschung Jutta Röser zufolge zu beobachten ist und wenig sinnvoll erscheint:

Widersinnigerweise geht besonders die Anbindung an das medienzentrierte (!) Wirkungsmodell einher mit der weitgehenden Ignorierung des ‚Stimulus‘, also der Medienbotschaften in ihrem jeweils spezifischen, komplexen und sozialen Inhalt. In vielen Berichten über experimentelle Wirkungsstudien erfahren wir nichts oder doch nichts Genaues über die eigentliche Handlung und über die beteiligten Figuren in den verwendeten Medientexten. Mit wenig Problembewusstsein wird die Botschaft von Mediengewalt-Beispielen aus ForscherInnen-Perspektive vorab verallgemeinert (Röser 2000: 33).

Im Forschungsdiskurs über den CSI-Effekt existieren bisher weder Untersuchungen der eigentlichen Handlung der beteiligten Figuren in der Fernsehserie noch über die Figuren selbst. Der eigentliche Medieninhalt, nämlich die Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* oder ähnliche Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, in denen moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin eine wichtige Rolle spielen, ist bislang weder näher betrachtet noch systematisch analysiert worden. Eine Frage, die sich daher stellt, ist, ob die Botschaften im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, die die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung tragen, durch die Behauptung verallgemeinert werden können, dass alle Fernsehserien über Verbrechensaufklärung naturwissenschaftliche Methoden als unfehlbares ‚Allheilmittel‘ darstellen (vgl. u.a. Byers/Johnson 2009: XVII; Harvey/Derksen 2009: 20). Es wird daher in der vorliegenden Art zu überprüfen sein, ob die Botschaft über moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, die den Fernsehserien über Verbrechensaufklärung zugeschrieben wird, diesen tatsächlich inhärent ist.

Ziel dieser Arbeit ist es daher, die Botschaften herauszuarbeiten, die die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen. Der Aufmerksamkeitsfokus bei dieser Herausarbeitung von Botschaften im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin liegt auf den Formen des Führens bzw. Regierens, die den Botschaften inhärent sind. Durch die Berücksichtigung möglicher Formen des Führens bzw. Regierens bei der Verdichtung der Botschaften stehen nicht alleine die Medieninhalte im Fokus der Forschung, sondern ebenso mögliche (Aus-) Wirkungen auf die Rezipienten bzw. die Wirklichkeit. Auf diese Weise werden in der vorliegenden Arbeit die Medieninhalte nicht losgelöst von ihren (Aus-) Wirkungen betrachtet, sondern werden als miteinander verbunden verstanden. Unter dieser Zielsetzung wird erstens die Sinnstruktur der Fernsehserien über Verbrechensaufklärung unter Rückgriff auf die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse (re-) konstruiert, um zweitens die Sinnstrukturen zu Typen von Botschaften zu verdichten, die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen (können), besondere Berücksichtigung finden bei dieser Verdichtung

mögliche Formen des Führens bzw. Regierens, die diesen Botschaften inhärent sein können. Interessant wird weiterhin sein, welche Rolle das Medium, hier das Fernsehen, in diesen möglichen Formen des Führens bekleidet, ob es Vermittler, (eigenständiger) Akteur oder eine Art Aktivierer ist (vgl. hierzu Bidlo/Englert/Reichertz 2011 und 2013), der am Diskurs über Verbrechensaufklärung, speziell über die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin teilnimmt.

Die Mediengattung<sup>8</sup> der Fernsehserie eignet sich als Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit, da sie nicht nur für die Fernsehrezipienten im Fernsehprogramm eine hohe Relevanz besitzt (vgl. Prugger 1994: 90ff.)<sup>9</sup>, sondern da diese Fernsehgattung auch in der Diskussion über den CSI-Effekt, auf den diese Arbeit explizit Bezug nimmt, im Mittelpunkt des Interesses steht (vgl. Byers/Johnson 2009: XIV). Die Fernsehserie stellt darüber hinaus aufgrund der gleichbleibenden Beschaffenheit der Figuren und der immer wiederkehrenden Motive im Hinblick auf die Handlung in der Mediengattung Fernsehserie einen interessanten Untersuchungsgegenstand dar. In der Serie werden bspw. Stereotypen von Rollen, wie Ärzte oder Ermittler, ebenso gefestigt wie Milieu- sowie Spannungstereotypen und Stereotypen narrativer Handlungsabläufe (vgl. Prugger 1994: 94), bspw. ‚zuerst Mord, dann Ermittlung‘. Es bietet sich damit die Möglichkeit, aus dem Datenmaterial unterschiedlicher Fernsehserien über Verbrechensaufklärung sinnvolle Strukturen und Muster im untersuchten Handlungsfeld mittels einer typenbildenden Analyse zu entdecken und festzuhalten (vgl. Kelle/Kluge 2010: 112; Hervorhebungen im Original). Dieses Ziel ist nach Jo Reichertz dann erreicht,

[...] wenn ein hochaggregiertes Konzept, eine Sinnfigur gefunden bzw. mithilfe der Daten konstruiert wurde, in das alle untersuchten Elemente zu einem sinnvollen Ganzen integriert werden können und dieses Ganze im Rahmen einer bestimmten Interaktionsgemeinschaft verständlich (sinnvoll) macht. Die Frage, ob die so gewonnene Deutung mit der ‚Wirklichkeit im Text‘ tatsächlich korrespondiert, ist sinnlos, da eine wissenssoziologische Forschung sich stets und immer nur mit der ‚sozialen Realität‘ beschäftigt (Reichertz 1997: 108).

Das Handlungsfeld, dessen ‚soziale Realität‘ es mittels einer hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse herauszuarbeiten gilt, ist die Verbrechensaufklärung, im Speziellen die modernen Methoden Kriminaltechnik und die Gerichtsmedizin.

---

<sup>8</sup> Der Terminus ‚Gattung‘ wird in der Medienforschung vielseitig angewendet und seine Grenzen sind fließend. Meist wird er zur Bezeichnung der jeweiligen Form einer Fernsehsendung, z.B. Spielfilm, Magazin oder Serie, eingesetzt (vgl. u.a. Mikos/Eichner/Prommer/Wedel 2007: 19; Mikos 2008: 325; Faulstich 2008: 136; Gehrau 2001: 19), allerdings ist seine Verwendung im Diskurs über Fernsehsendungen nicht einheitlich. Ein Problem, das im Verlauf dieser Arbeit noch näher behandelt wird. Um bis zu dieser Auseinandersetzung dennoch mit dem Begriff der Gattung arbeiten zu können, wird er hier zur Bezeichnung der ‚Form einer Fernsehsendung‘ nach dem Verständnis von Mikos/Eichner/Prommer/Wedel 2007: 19, Mikos 2008: 325, Faulstich 2008: 136 und Gehrau 2001: 19 eingesetzt. Im Gegensatz hierzu sei das ‚Format‘, das ebenso häufig als ‚Form einer Fernsehsendung‘ verstanden wird als die jeweilige Ausprägung unterschiedlicher Formen einer Fernsehsendung‘ verstanden, z.B. kann die Gattung Fernsehserie in unterschiedlichen Ausprägungen als ‚Reality-TV‘ oder als ‚Doku-Soap‘ auftreten.

<sup>9</sup> Im Jahr 2011 sind Serien nicht weniger beliebt als vor fast 20 Jahren. Doch woran liegt das genau? Prisca Prugger spricht von ‚Geborgenheit und Altbekanntem‘, denn Serien bieten Konstanz durch ihre regelmäßige Ausstrahlung, die immer wiederkehrenden Charaktere sowie ihren fortgesetzten Handlungsstrang. Hierdurch können sie auf den Zuschauenden sowohl beruhigend als auch stabilisierend wirken, denn sie bieten ihren Rezipienten Identifikation und Orientierung an (vgl. Prugger 1994: 94f).

Unter der Fragestellung, welche Botschaften Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne Methoden – unter dem Einsatz moderner Technik – der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen und welche Formen des Führens diesen inhärent sind, wird zu Beginn der Arbeit die Geschichte des Kriminalgenres in dem medialen Unterhaltungsdiskurs erörtert, um die Entwicklung von Sherlock Holmes zu den heutigen Serienhelden des Fernsehens nachzuvollziehen und die Entwicklung des Verständnisses dessen, wie sich die Darstellung von Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin verändert hat, erklären zu können. In einem zweiten Schritt werden die grundlegenden Termini der Fragestellung definiert. Hierzu ist zunächst zu klären, was unter Rückgriff auf die Geschichte des Kriminalgenres in dem medialen Unterhaltungsdiskurs unter Fernsehserien über Verbrechensaufklärung zu verstehen ist. Weiterhin entscheidet die Definition von modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin über das Verständnis der Forschungsfrage. Im Anschluss hieran wird in einem kurzen Überblick der Forschungsstand um den CSI-Effekt erläutert, um die folgende kommunikationswissenschaftliche Forschung im wissenschaftlichen Diskurs über die Analyse von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung verorten zu können. Es folgt der Hauptteil dieser Arbeit, der mit der Erläuterung der angewendeten qualitativen Methode der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse beginnt. Zweiter Teil der empirischen Analyse ist die Auswahl der zu untersuchenden Fernsehserien, das Theoretical Sampling, um dann mit der Transkription der Sendungen und der tatsächlichen hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse fortzufahren. Am Ende jedes Hauptkapitels werden die Sendungen unter besonderer Berücksichtigung der Forschungsfrage reflektiert und theoretisch verortet. Am Ende der vorliegenden Arbeit werden die aus der Analyse stammenden Ergebnisse auf die eingeführte Fragestellung hin verdichtet. Ein abschließende Reflexion der Ergebnisse vor dem Hintergrund der Frage, ob die Botschaften im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, die die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung tragen, durch die Behauptung verallgemeinert werden können, dass alle Fernsehserien über Verbrechensaufklärung naturwissenschaftliche Methoden als unfehlbares ‚Allheilmittel‘ darstellendem und die Reflexion der methodischen Durchführung der kommunikationswissenschaftlichen Forschung rundet die Arbeit ab.

## 2. Verbrechensaufklärung im medialen Unterhaltungsdiskurs

Massenmedial inszenierte Unterhaltungsangebote sind omnipräsent, Unterhaltung ist zum „sozialen Totalphänomen“ (vgl. Saxer 2007: 19) lanciert. Das Fernsehen gilt als Leitmedium der ‚Entertainisierung‘<sup>10</sup> (vgl. Saxer 2007: 21) und ‚Boulevardisierung‘<sup>11</sup> (vgl. Kleiner/Nieland 2004), also der unterhaltsamen Darstellung von Informationen. Diese ‚Infotainisierung‘ der Informationskultur (vgl. Leder 1996: 92) und damit die *unterhaltend* dargestellte Information nehmen immer weiter zu. Termini wie ‚Infotainment‘ (vgl. Wittwen 1995), ‚Politainment‘ (vgl. Dörner 2001), ‚Edutainment‘ (vgl. Mangold 2004) und ‚Securitainment‘ (vgl. Bidlo/Englert 2009 und Bidlo/Englert/Reichert 2011) werden geprägt und drücken die enge Verbindung zwischen Unterhaltung und Information in den unterschiedlichen Diskursen, wie z.B. in dem Diskurs der Politik, dem Diskurs der Erziehung (insb. von Kindern) und dem Diskurs der Inneren Sicherheit aus. Der ‚Feel-Good-Faktor‘, d.h. die ansprechende Inszenierung<sup>12</sup> von Informationen, setzt sich in den Medien, insb. im Fernsehen, durch (vgl. Dörner 2001: 63) und ist in den vergangenen Jahren nach Jörg-Uwe Nieland quantitativ geradezu explodiert (vgl. Nieland 2011: 157).

Trotz zahlreicher wissenschaftlicher Forschungen, die sich mit der Unterhaltung in den Massenmedien beschäftigten, bleiben die Definitionen des Begriffs ‚Unterhaltung‘ unscharf und die Unterhaltung bleibt „[...] ein schillernder Begriff [...]“ (Altmeppen/Lanztsch/Will 2010: 11). Allgemein formuliert, kann Unterhaltung als Kurzweil, Zerstreuung (vgl. hierzu z.B. für den

---

<sup>10</sup> Im Zuge der ‚Entertainisierung‘ nimmt die Orientierung an unterhaltenden Formaten zum Zwecke der Kommunikation und ursprüngliche (Fernseh-) Formate wechseln vom Informations- in den Unterhaltungsmodus (Kamps 2007: 149).

<sup>11</sup> ‚Boulevardisierung‘ zeichnet sich durch einen allgemeinen Verfall journalistischer Standards (etwa Objektivität, umfassende Recherche, Wahrung ethischer Grundsätze etc.) aus; durch einen Rückgang rasonierender (z.B. Politik und Wirtschaft) und einen gleichzeitigen Anstieg unterhaltender Themen (u.a. Skandale, Sensationsmeldungen, Sex, Lifestyle), durch die der Massengeschmack bedient werden soll; eine Zunahme von Serviceleistungen; starke Personalisierungen und Emotionalisierungen sowie zynische und ironisierende Kommentare, die eine bestimmte ‚Diskurs-Hippness‘ unterstreichen wollen. Diese inhaltlichen Boulevardisierungstendenzen werden zudem sprachlich und optisch unterstützt, etwa durch die Annäherung an die Umgangssprache, Verwendung vieler Photos, vergrößerte Überschriften sowie plakative Aufmacher und Eye-Catcher“ (Kleiner/Nieland 2004: 2).

<sup>12</sup> ‚Inszenierung‘ ist insb. im Theater ein wichtiger Aspekt der Theatralität neben ‚Performance‘, ‚Wahrnehmung‘ und ‚Korporalität‘ (vgl. Fischer-Lichte 2000: 12). Jedoch lässt sich die Inszenierung über den Rahmen des Theaters hinaus, man denke in diesem Zusammenhang an die Theatermetapher von Erving Goffman, als „[...] potenziell kulturwissenschaftliche Grundkategorie [...]“ (Schicha 2003: 6f.) fassen. In den Medien, u.a. im Fernsehen, zielen „Inszenierungen [...] auf alltagsenthebende, gesteigerte Erfahrungen des Interessanten bzw. des interessant Gemachten“ (Karpstein-Eßbach 2004: 205). Dies hat nach Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen zur Folge, dass die realistische Darstellung bspw. im Fernsehkrimi, insb. der Polizeiarbeit, häufig unter der Forderung nach Unterhaltung zu kurz kommt (vgl. Hickethier/Lützen 1976a: 315ff.). Jedoch erläutern sie zudem, unter Rückgriff auf Dahlmüller et al., dass im Krimi-Genre zwar teilweise reale gesellschaftliche Umstände ausgeblendet werden, jedoch ebenso Anknüpfungspunkte an die (Alltags-) Realität existieren (vgl. Hickethier/Lützen 1976a: 329). Der Grad an Realität in Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung und der Realitätsgrad im gesamten Fernsehen ist Bestandteil zahlreicher Untersuchungen (vgl. u.a. Dahlmüller/Hund/Kommer 1973; Hickethier/Lützen 1976a: 327ff.; auch Radewagen 1985: 103; Döveling/Mikos/Nieland 2007; Thomas 2008; zum *Tatort* auch Kersten 2009; zu *Aktenzeichen XY... ungelöst* auch Pinsler 2010; Jaksch 2011), wird im Folgenden allerdings nicht mehr genauer untersucht, da die vorliegende Arbeit andere Schwerpunktsetzungen verfolgt. Im Vordergrund der vorliegenden Arbeit steht die nähere Betrachtung der latenten Botschaft über Verbrechensaufklärung, die durch das Gezeigte, das Geschehen vor der Kamera und das Zeigende, die Aktivität der Kamera, konstruiert wird.

Journalismus auch Schmidt 1971 sowie Meyen 2001; Gleich 2011: 283) und ‚Ablenkung‘ (vgl. u.a. Burmester 2011: 135) oder als „Füllstoff für freie Zeit“ (Leder 2011: 37) verstanden werden. In der Kulturanthropologie wird Unterhaltung als „[...] Ausdruck und Realisierung eines elementaren physischen, psychischen und sozialen Bedürfnisses [...]“ (Saxer 2007: 19) verstanden, denn Unterhaltung ist ein emotionales Geschehen, aus welchem mannigfaltige Gratifikationen für den Rezipienten resultieren können (vgl. Saxer 2007: 19), wie Zugehörigkeit, Autonomie und Kompetenz (hierzu auch ARD-Forschungsdienst 2012). Die mit der Unterhaltung verbundenen Gratifikationen können unterschiedlich ausfallen. Während bei der **unterhaltenden Darstellung** als erster Bereich der Unterhaltung, die immer noch vorrangig auf eine Information der Rezipienten zielt, nach Schicha und Brosda Gratifikationen wie Erholung, Entlastung, Stimulation und Spaß hervorgerufen werden können, werden die **unterhaltenden Inhalte** als zweiter Bereich der Unterhaltung, die vordringlich die Unterhaltung und nicht die Information des Rezipienten zum Ziel haben, häufig mit der Flucht des Rezipienten aus der realen Welt, Belanglosigkeit, Trivialität und Banalität verknüpft (vgl. Schicha/Brosda 2002: 10f). Doch unabhängig davon, ob es sich z.B. bei einer Fernsehsendung oder einem Roman um unterhaltende Darstellung oder unterhaltende Inhalte handelt, frei von jeglicher Information ist keines dieser ‚Medienangebote‘ und – was für die vorliegende Arbeit noch wichtiger erscheint – (Aus-) Wirkungen besitzen sowohl die unterhaltenden Darstellungen als auch die unterhaltenden Inhalte. Die Zuschauenden tauchen gerne in die ‚Also-ob-Welten‘<sup>13</sup> der Unterhaltung ein, in denen sie auf eine augenscheinlich **bessere** Wirklichkeit stoßen (vgl. Dörner 2001: 60f). Tatsächliche Probleme und Entbehrungen werden durch Unterhaltungserlebnisse aufgegriffen und zur Utopie erhoben (vgl. Dyer 2002: 19ff). Auf diese Weise finden „Enttäuschungen und Sehnsüchte des realen Lebens [...] ihre Erfüllung im Liebesgeflüster der ‚Daily Soaps‘, dem Actionstunt des Autobahnpolizisten und der gerechten Bestrafung des Gelegenheitsdiebes“ (vgl. Bidlo/Englert 2009: 246). So verstanden, ist Unterhaltung viel mehr als reiner Zeitvertreib<sup>14</sup>. Unterhaltende Fernsehsendungen über Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik lassen sich somit nicht auf den reinen Unterhaltungswert reduzieren. Vielmehr gehen Unterhaltung und Information in Fernsehsendungen (über Verbrechensaufklärung) eine Verbindung ein. Fälschlicherweise wird nach dem Alltagsverständnis häufig davon ausgegangen, dass Unterhaltung und Information sich ausschließen bzw. dass unterhaltende Fernsehsendungen nicht ‚angemessen‘ informieren können. Dies steht im Gegensatz zu der Hypothese von der man im Rahmen des ‚Edutainment‘- bzw. ‚Entertainment-Education‘-Ansatzes ausgeht: „Entertainment-Education (E-E) is the process of purposely designing and implementing a media message to both entertain and educate, in order to increase

---

<sup>13</sup> Die ‚Als-ob-Welt‘ stellt eine rein fiktionale Welt dar. Ihre Logik orientiert sich an der ausgezeichneten Wirklichkeit, ist jedoch durch einen anderen Erkenntnisstil gekennzeichnet. Durch die Möglichkeit der Identifikation des Zuschauers mit dem Gezeigten, bieten ‚Als-ob-Welten‘ dem Zuschauenden die Möglichkeit, an dieser fiktionalen Welt teilzunehmen und die gewonnenen Erkenntnisse in die Alltagswelt zu transferieren (vgl. Dörner 2001: 60f.).

<sup>14</sup> Weitere Formen der Unterhaltung und die Qualitätsfrage der Fernsehunterhaltung auch bei Dietrich Leder 2011 S. 38ff.



audience members' knowledge about an educational issue, create favourable attitudes, shift social norms, and change overt behavior" (Singhal/Rogers 2004: 5). Besonders unterhaltende Gattungen werden hier als effektiv bei der Informationsvermittlung eingeschätzt, was auch Meyer und Schicha einräumen: „Infotainment kann in hohem Maße informieren“ (Meyer/Schicha 2002: 57) und Vergnügen begünstigt die Informationsaufnahme im informellen Lernprozess vor dem Hintergrund des ‚Factual Entertainment‘ (vgl. hierz auch Mikos 2011: 58). Die Eingänglichkeit der Inhalte von unterhaltenden Fernsehsendungen besitzt zudem den Vorteil, dass das Geschehen in der Realität oft ambivalent und unscharf erscheint, während ein Geschehen durch die Inszenierung in Fernsehsendungen, aber auch in Romanen oder Kinofilmen klar strukturiert und leicht verständlich wird (vgl. Hickethier/Bleicher 1998: 369), ohne dass eine detaillierte Einführung in den jeweiligen Sachverhalt notwendig ist.

So funktioniert auch das Kriminalgenre.<sup>15</sup> Es gibt gute und böse Charaktere, ein oder mehrere Verbrechen, einen oder mehrere Ermittler und einen oder mehrere Verbrecher. Das Geschehen folgt einer gewissen – und dem Krimileser, -hörer oder -zuschauer meist bekannten – Struktur, die im Wesentlichen immer eine **ähnliche**, hier zunächst grob dargestellte Abfolge aufweist: Zu Beginn geschieht ein Verbrechen, das durch einen oder mehrere Ermittler aufgeklärt werden soll. Die Ermittlungsarbeit beginnt, bspw. werden Tatorte untersucht und Zeugen befragt. Der Ermittler oder das Ermittlerteam kombinieren die Beweise und Indizien und klären am Ende den Fall auf und der oder die Verbrecher werden ihrer Strafe zugeführt. Selbst wenn der Krimi von dieser Abfolge in Teilen abweicht, ist er dennoch als Krimi erkennbar und „[...] damit den Konventionen des Genres unterworfen“ (Viehoff 2005: 93; Hervorhebungen im Original).<sup>16</sup>

Das Kriminalgenre besitzt eine lange Geschichte, allerdings bleiben die meisten Konventionen des Genres in unterschiedlichen Medien und verschiedenen gesellschaftlichen Diskursen weitgehend konstant. Ob Zeitung, Zeitschrift, Buch, Kino, Radio, Fernsehen oder Internet, in keinem dieser Massenmedien fehlt das Krimigenre. Sowohl Rezipienten als auch Produzenten sind von den Geschichten über Verbrechensaufklärung und von den unterschiedlichen dort auftauchenden Helden fasziniert. Besonders im Fernsehen sind Krimis – oder moderner: ‚Crime-Sendungen‘ – nicht mehr wegzudenken und werden in ihrer Anzahl im Vergleich zu anderen Fernsehgenres lediglich durch Werbung oder Sportsendungen übertroffen (vgl. Viehoff 2005: 89.). Die Tendenz ist steigend: in den letzten fünf Jahrzehnten wird in den USA von einer ‚Television's Crime Wave‘ gesprochen (vgl. Lichter/Lichter 1983: 9). Auch im deutschen Fernsehen werden in den letzten

---

<sup>15</sup> In dieser Arbeit wird im Folgenden das Kriminalgenre mit all seinen Ausprägungen untersucht, da Fernsehserie über Verbrechensaufklärung von (Online-) Fernsehzeitschriften, die als Orientierung im Programm dienen, meist als ‚Krimiserie‘ oder ‚Fernsehkrimi‘ bezeichnet werden und so dem Kriminalgenre zugerechnet werden.

<sup>16</sup> Bezogen auf die Serie beschreibt Mikos das Genre in Abgrenzung zur Gattung wie folgt: „Endlosserien, Reihen und Mehrteiler sind jedoch lediglich Gattungen, in denen bestimmte formale Aspekte dominieren. Erst Krimireihen, Arztreihen oder Familienserien können als Genres bezeichnet werden“ (Mikos 1994: 167). Weitere Definitionen der Termini Genre und Gattung erfolgt in einem späteren Kapitel, daher sei diese Definition zunächst lediglich zum besseren Verständnis des ‚Genre‘-Begriffs angeführt.

zehn Jahren aus dem angloamerikanischen Sprachraum stammende Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung zunehmend gesendet. Worte wie ‚Profiler‘ (vgl. Reichertz 2005) oder ‚Crime Time‘ (vgl. Wehn 2002) halten Einzug in die deutsche Fernsehlandschaft. Es lässt sich beobachten, dass insb. die Gerichtsmedizin und die Kriminaltechnik sowohl in amerikanischen als auch in deutschen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im deutschen Fernsehen thematisiert werden. Diese geographisch und sozial entrückten Fernsehserien beziehen sich in ihrer Thematik somit nicht auf das Alltägliche, sondern auf das, was nicht alltäglich im Leben der Rezipienten ist (vgl. Röser/Thomas/Peil 2010: 8). Generell spielen Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin im deutschen Fernsehen eine wichtige Rolle (vgl. hierzu Brittnacher 2004: 114; auch Weber 2011a; ebenso Kleinrath 2011). Aus dem amerikanischen Fernsehdiskurs sind bspw. neben *CSI-Den Tätern auf der Spur* auch *Law & Order* (Erstausstrahlung in Deutschland bereits 1992), *Without a Trace – Spurlos verschwunden* (Erstausstrahlung in Deutschland 2003), *Criminal Intent-Verbrechen im Visier* (Erstausstrahlung in Deutschland 2004), *Navy CIS* (Erstausstrahlung in Deutschland 2005), *Lie to me* (Erstausstrahlung in Deutschland 2010) oder *Law & Order Paris* (Erstausstrahlung in Deutschland 2011) im deutschen Fernsehen bekannt. Nicht zu vergessen sind darüber hinaus aus Deutschland stammende Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung wie z.B. *Der Kommissar* (Erstausstrahlung in Deutschland 1969), *Tatort* (Erstausstrahlung in Deutschland 1970), die *Soko*-Reihen (z.B. *Soko 5113* seit 1978 oder *Soko Köln* seit 2003) und *Großstadtrevier* (Erstausstrahlung in Deutschland 1986).<sup>17</sup>

Denkt man an die einst von Logik und Beobachtung geleiteten Ermittlungen von Sherlock Holmes zeigt sich, dass das Kriminalgenre, welches ursprünglich vom britischen Kriminalroman abstammt, von neuen Medien verändert bzw. immer wieder neu erfunden worden ist und wird (vgl. Holzmann 2005), denn „[...] technische Medien fungieren nicht nur als Übermittler von Wissen, Erfahrung und Sinn(lichkeit), sie eröffnen auch neue Erkenntnis- und Erfahrungsräume und Sensibilisierung für andersgeartete Facetten von Wirklichkeit“ (Holzmann 2004: 32). Dies reflektieren Autoren bei ihren Geschichten und schreiben diese so, dass sie sich jeweils für andere Medien wie Radio, Kino, Fernsehen oder auch das Internet eignen.<sup>18</sup> Trotz oder gerade wegen der zahlreichen Veränderungen, denen sich die Produzenten und das Kriminalgenre selbst stellen mussten und müssen, besitzt dieses Genre eine eigene, erfolgreiche Geschichte, denn dem

---

<sup>17</sup> Ein Gesamtüberblick über sämtliche Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung, die seit Beginn 2011 in Deutschland gesendet wurden, findet sich zu Beginn der empirischen Untersuchung in dieser Arbeit. Eine ausführliche Übersicht über sämtliche Krimiserien, die im deutschen Fernsehen (bis 2000) ausgestrahlt wurden, ist bei Martin Compart einzusehen (vgl. Compart 2000).

<sup>18</sup> Ein aktuelles Beispiel für eine mediale Verschränkung von Kriminalroman und Internet ist der ‚forensischen Kriminalroman‘ *Level 26: Dark Origins* von Anthony E. Zuiker (Produzent von *CSI-Den Tätern auf der Spur*), Duane Swierczynski, und Axel Merz. Die Autoren erzählen die Geschichte eines pathologischen Serienmörders, der seine (sexuell motivierten) Verbrechen auf Video aufnimmt. Mit dem Roman ist eine ‚Social Community‘ im Internet verbunden, welche diese Videos zur Verfügung stellt. In dem Buch befindet sich nach einigen Kapiteln ein Code, der im Internet eingegeben werden muss, um dann die zu den jeweiligen Stellen des Buches gehörigen Videos abrufen zu können. Zuiker, Swierczynski und Merz sprechen hier von dem ersten ‚Diginovel‘ der Welt (vgl. Zuiker/Swierczynski/Merz 2009). Diese Verschränkung zwischen Buch wird durch die Beschreibung möglich, dass der Täter seine Vorgehensweise filmt und dass diese Filme dann dem Rezipienten im Internet zugänglich gemacht werden.

Krimigenre ist es gelungen, seine Geschichte über den Medienwechsel fortzuschreiben, sodass „[...] die Entwicklung des Krimis im Fernsehen [...] deshalb – unter dem Blickwinkel einer allgemeinen Medienentwicklung – eine Erfolgsgeschichte in allen Medien [darstellt] [...]“ (Viehoff 2005: 99). Zum Wesentlichen des Kriminalgenres gehört es, dass es sich seit seiner Entstehung in unterschiedlichen Medien, wie Buch, Kino oder Fernsehen, entwickelt hat (vgl. Franceschini/Würmann 2004: 8). Dieses Genre hat sich in seiner über 200-jährigen Geschichte den unterschiedlichen Epochen mit ihren Anforderungen und Gegebenheiten angepasst, indem es Sprach- und Kulturgrenzen überwand, die Bedürfnisse unterschiedlicher (inter-) nationaler Märkte und Leser adaptierte und die aktuelle Zeitgeschichte (mit ihren Vorbildern und Verhaltensweisen) in sich aufnahm (vgl. hierzu auch Mandel 1988 und Vogt 2005: 7f.). Diese wichtigsten Entwicklungen in der Erfolgsgeschichte des Krimigenres in den unterschiedlichen Massenmedien (der Unterhaltungsindustrie) werden im Folgenden aufgegriffen.

## 2.1 Die Ursprünge des Kriminalgenres

„Unlike delinquents, detectives have not always been with us“

(Porter 1981: 146)

Menschen, die massiv gegen die Regeln einer Gesellschaft verstoßen, gibt es wohl seit es Menschen gibt. Verbrechen, wie bspw. Mord und Totschlag sowie die Bestrafung dieser Verbrechen sind keine Erfindung der Neuzeit, sondern es gab sie in allen uns bekannten Gesellschaften. Was es allerdings nicht schon immer gab, sind Polizisten und Detektive. Sie sind eine Erfindung der Neuzeit, insb. des 18. Jahrhunderts (vgl. zur Geschichte der Exekutive auch Porter 1981: 146ff.). Zwar existieren mit Sophokles' König Ödipus bereits seit der Antike erste Erzählungen mit kriminalliterarischen Zügen, allerdings schreibt Carlo Ginzburg in seinem Buch *Spurensicherung*, dass man bereits aus dem Erkenntnisvermögen der Jäger, die Menschen Jahrtausende lang gewesen sind, etwas über die Spurensuche und über die Spurensucher selbst lernen kann. Insb. aus (abendländischen) Märchen und Novellen des 15. Jahrhunderts lässt sich erkennen, dass dieses Wissen des Spurenlesens eines Jägers auf Kriminalfälle übertragen werden kann. In den Kriminalfällen, die in Form dieser Märchen und Novellen erzählt werden, organisiert derjenige, der ein Verbrechen, z.B. den Diebstahl eines Kamels oder Pferdes, aufklären soll, die gegebenen Daten in Form von Spuren so, dass sich aus dieser Organisation eine erzählende Sequenz ergibt. Auf diese Weise wird das Wissen über das Spurenlesen des Jägers übertragen auf eine Kriminalgeschichte, die auf vorrangig logischen Schlussfolgerungen beruht (vgl. Ginzburg 2011: 18ff.). Seit dem 19. Jahrhundert mehrten sich die Erzählungen um Personen, die mittels logischer Schlussfolgerung Rätsel lösten und Verbrechen aufklärten, z.B. bei Wilhelm Hauff oder

das *Fräulein von Scuderi* von E.T.A. Hoffmann und nicht zuletzt auch bei Inspektor Lecoq von Émile Gaboriau. Jedoch wird erst mit dem Romanhelden C. Auguste Dupin durch Edgar Allan Poe in seiner Erzählung *The Murders in the Rue Morgue* die Bezeichnung ‚Detektiv‘ eingeführt. Insb. ab diesem Zeitpunkt, als die Person, die ein Verbrechen aufklärt, ihre Rollenbezeichnung erhielt, stieg die Sensibilität im Kriminalgenre für denjenigen, der das Verbrechen aufklärt und den bzw. die Verbrecher findet und seiner bzw. ihrer ‚gerechten‘ Strafe zuführt.

Ein weiterer entscheidender Schritt, der das Kriminalgenre und dessen Konventionen weitertrieb, indem er die Sensibilität für die Ermittlungsarbeit und den Ermittler stärkte, war die schrittweise Abschaffung der Folter seit dem 18. Jahrhundert. An die Stelle der Beweistheorie, in der Schuldgeständnisse und Zeugenaussagen im Mittelpunkt der Beweisführung vor Gericht stehen, tritt der Sachbeweis, dem ein höherer Stellenwert zugeschrieben wurde als der Zeugenaussage. Indizien, aus denen die richtigen Schlussfolgerungen gezogen wurden, liegen der ‚Wahrheit‘ oft näher als Zeugenaussagen, die häufig durch gravierende Irrtümer gekennzeichnet waren. Aus dieser Erkenntnis entwickelte Alphonse Bertillon, der ein Hilfsschreiber bei der Erstellung der Polizeikartei war, eine ‚Form der Identifizierung von Kriminellen‘. Die ‚Bertillonage‘ identifiziert Menschen anhand bestimmter Körpermaße. Eine kriminaltechnische Methode, die später weltweit übernommen worden ist. Ende des 19. Jahrhunderts wurde sie durch den Fingerabdruck ergänzt. Hieraus resultierten moderne Methoden, u.a. in der forensischen Medizin und der Ballistik (vgl. Meyer 1998: 21). Gleichzeitig, mit der Relevanz des Sachbeweises, stieg auch die Bedeutsamkeit der Detektion. 1748 entstand unter der Federführung des Friedensrichters Henry Fielding die erste Detektiv-Organisation namens *Bowstreet Runner*, die sich gezielt mit der Verbrechensbekämpfung auseinandersetzte. Ihr folgten 1829 *Scotland Yard* in London sowie 14 Jahre später eine Spezialabteilung zur Verbrechensbekämpfung *Criminal Investigation Department*, kurz *CID*. Das erste amerikanische Detektivbüro, wird von Allan Pinkerton 1850 ins Leben gerufen. Das *Federal Bureau of Investigation*, *FBI*, wird 59 Jahre später gegründet. In Deutschland traten die ersten Kriminalkommissare 1822 in Preußen in Erscheinung und 1830 folgte ihnen die *Abteilung IV* in Berlin. Dies hatte entscheidende Folgen für das Kriminalgenre:

Die Arbeit der neugeschaffenen Berufsgruppe, der Detektive, wurde in der Öffentlichkeit respektiert. Demzufolge konnte man sich mit dem Charakter einer Detektivfigur identifizieren, was zu Popularität des Krimis beitragen sollte. Die Aufklärung mit ihrem Rationalismus und der Optimismus der damaligen Zeit haben dem Genre ebenfalls auf die Füße geholfen. Viele fiktive Krimihelden ihrer Zeit beherrschen daher einzelne Naturwissenschaften oder die Mathematik glänzend: Conan DoYLES Sherlock Holmes fachsimpelt bereits von einer »science of deduction«, Poes Auguste Dupin setzt die Psychoanalyse ein“ (Meyer 1998: 22; Hervorhebungen im Original).

Das so gestiegene Interesse an Rechtsfragen im 19. Jahrhundert veränderte auch die Publizistik. Die Medien berichteten vermehrt über Aufgaben, Methoden und Organisation des Polizeiparates und über strittige Punkte im Strafverfahren. Die historischen und zeitgenössischen Kriminalfälle gerieten in den Hintergrund. Darüber hinaus gerieten fiktive

Kriminalgeschichten in den Blick der Publizistik, in denen weniger die Hauptpersonen im Mittelpunkt stehen, denn mehr die Tätigkeiten, die durch sie ausgeführt werden. Die Geschichten drehten sich um Indizien, Verhöre und Beweisaufnahmen.

## 2.2 Der Kriminalroman

In den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts kam es zu einem regelrechten Zeitschriftenboom, der durch den drucktechnischen Fortschritt und die zunehmende Verstädterung forciert wurde. Hieraus entstanden die ersten Fortsetzungsromane. Zeitschriften wurden in der Herstellung immer kostengünstiger und es wurden erste Anzeigen und Werbung geschaltet. Bekannte Autoren, wie z.B. Edgar Allan Poe, Émile Gaboriau und Arthur Conan Doyle fungierten als Werbeträger und es entwickelte sich eine absatzorientierte Sensationspresse. Je mehr ‚Action‘ in der jeweiligen Kriminalgeschichte zu finden war, desto mehr Leser zog sie an. Bei diesen ‚Thrillern‘ bestimmte die Presse die Anforderungen an die Autoren, die mittlerweile Kurzformen des Erzählens, sogenannte ‚Short Stories‘, entwickelt hatten, ihre Erzählungen im empathischen Stil verfassten und mit melodramatischen Einschüben versahen. Romanheftserien, d.h. Einzelhefte mit einer abgeschlossenen Handlung, wurden Mitte des 19. Jahrhunderts für den ‚Thriller‘ entscheidend. Denn hierauf bauten die sogenannten Kolportageromane, ‚Pulps‘, auf, Geschichten in Romanheftserien, deren Handlung über mehrere Hefte reicht. Bei ihnen hat der Leser das Gefühl, dass er keine Fortsetzung verpassen darf, da er sonst nicht mehr auf dem Laufenden sein könnte. Diesen Kolportageromanen entsprangen unverletzliche Serienhelden, Superhirne und Supermänner. Der Kolportageroman, der mit ‚Action‘ bis hin zur tief sinnigen philosophischen Dichtung unterfüttert wurde, ist einer der Vorläufer des Kriminalromans (vgl. Meyer 1998: 22f.). Ebenso als Vorläufer des Kriminalromans gilt das ‚Pitaval‘, eine Sammlung bekannter und realer Kriminalfälle, die von dem französischen Anwalt François Gayot de Pitaval Mitte des 18. Jahrhunderts veröffentlicht wurde. Das Pitaval diente als Quelle für viele Detektiv Erzählungen und ‚Thriller‘.

Der erste als Roman, der als ‚Kriminalroman‘ bezeichnet wurde, trägt den Titel *Things As They Are; or, The Adventures of Caleb Williams* und wurde 1778 von William Godwin geschrieben. Der Kriminalroman handelt von Mord, Intrigen und der Überführung des ‚wahren‘ Täters. E.T.A. Hoffmann schrieb als deutscher Schriftsteller 1819 die Krimistory *Das Fräulein von Scudery*, in dem es ebenso um Mord und Raub geht. Diese Liste an Veröffentlichungen rund um die ersten Kriminalromane und ihre prägnantesten Vertreter könnte noch lange fortgeführt werden. Charles Dickens‘ *Oliver Twist*, Edgar Allan Poes Kriminalerzählungen, die später das ‚Locked Room Mystery‘ prägen und der als ‚Vater der Detektivgeschichten‘ bezeichnet wird, Arthur Conan Doyle und seine Figuren des Sherlock Holmes und des Dr. Watson beeinflussten die Detektivgeschichten

des 19. Jahrhunderts entscheidend (vgl. Meyer 1998: 24f.). Gilbert Keith Chesterton und Agatha Christie sind nur zwei weitere Beispiele von vielen, die der Tradition um Doyles Sherlock Holmes und Edgar Allan Poes Romane folgten.

Diesen ‚klassischen‘ Kriminalromanen folgten in den 30er Jahren des 20. Jahrhundert die ‚Hard-Boiled Novels‘. Sie lassen den Leser in eine Welt eintauchen, in der ‚Gangster‘ Gewalt über ganze Nationen ausüben und in der es um illegale Geschäfte und Macht geht. Ein erster Vertreter dieser Prägung des Kriminalgenres ist Dashiell Hammett mit seinem Roman *Der Malteser Falke*. Hammett kehrte die Rollenverteilung zwischen Detektiv und ‚Gauner‘ um. In seinen Erzählungen wird deutlich, dass der Detektiv nicht mehr alleiniger Vertreter von Moral und Gesetz ist, sondern zunehmend damit beginnt, Moral und Gesetz zu seinem eigenen Vorteil auszulegen. Die unterschiedlichen Prägungen des Kriminalromans wurden ab dem Zeitpunkt des ‚Hard-Boiled Novels‘ immer differenzierter. Kriminalromane mit psychologischer Prägung sind z.B. von Kriminalromanen, in denen Sozialkritik im Mittelpunkt steht, zu unterscheiden (vgl. Meyer 1998: 26f.). Die unterschiedlichen Prägungen des Kriminalromangenres vermischten sich, es entstanden ‚Crossover-‘ und ‚True-Crime-Stories‘, in denen Detektive Psychopathen jagten und Psychopathen zu Helden des Kriminalromans wurden. Diese inspirierten die ‚forensischen Kriminalromane‘ und den ‚historischen Kriminalroman‘. Zweiter behandelte nicht mehr lediglich reale Kriminalfälle des Mittelalters, sondern erlebte durch Veröffentlichungen auch fiktionaler Geschichten, wie z.B. *Der Name der Rose* von Umberto Eco seine Wiedergeburt (vgl. Meyer 1998: 27).

Dieser ständige Kreislauf der Neuerfindung des Kriminalgenres gilt nicht zuletzt für seine Hauptfiguren, die in Form von ‚Helden‘, ‚Detektiven‘, ‚Ermittlern‘ und ‚Pathologen‘ auftauchen. Brittnacher erläutert, dass der Kriminalroman aufgrund seiner Verbindung zwischen sozialer Aufklärung und ästhetischer Salonfähigkeit lange als sozialkritische Gattung verstanden worden ist (vgl. Brittnacher 2004: 101). So konnte sich der Kriminalroman zu einem ‚massenkulturellen Phänomen‘ entwickeln. Franceschini und Würmann sprechen in diesem Zusammenhang von einem anhaltenden ‚Krimi-Boom‘ (vgl. ebd.). Der Kriminalroman ist nicht nur für Generationen immer wieder lesenswert (vgl. Porter 1981: 82ff.), sondern auch für die Wissenschaft interessant, da der Kriminalroman die erste massenmediale Ausprägung des Kriminalgenres darstellt (vgl. Brück 1996: 4). Der Kriminalroman gilt als die klassische mediale Präsentationsform des Kriminalgenres (vgl. ebd.), auf dessen Basis alle weiteren Entwicklungen, wie z.B. der Fernsehkrimi, entstanden sind (vgl. Brandt 1995: 14ff.). Aus diesem Grund wird bei der Diskussion um den Fernsehkrimi immer wieder auf die Tradition des Kriminalromans Bezug genommen (vgl. Brück 1996: 4). Dies ist v.a. darauf zurückzuführen, dass das Buch vor dem Kino und das Kino vor dem Fernsehen existierte und es sich hierbei um eine rein durch die Mediengeschichte begründbare Entwicklung handelt (eine Einführung in die Mediengeschichte findet sich u.a. bei Hörisch 2004). Dies heißt allerdings nicht, dass vor dem Buch, dem Kriminalroman, Verbrechen

und Kriminalität nicht Themen des öffentlichen Diskurses gewesen sind. Bereits im Mittelalter wurde der Bevölkerung über Verbrechen und Kriminalität von Bänkelsängern berichtet. Im 19. Jahrhundert fand man einen Namen für die meist gesungenen balladenähnlichen Berichte über Verbrechen aus aller Welt: Moritat.<sup>19</sup> An den Themen hat sich bis zum Kriminalroman (aber auch zu den heutigen Fernsehsendungen) nicht viel verändert. Es geschieht ein Verbrechen, meist ein Mord, und dieses gilt es aufzuklären oder, wie es Ulrich Brandt ausdrückt: „Der klassische Kriminalroman stellt in seinem Grundaufbau ein Rätsel in den Mittelpunkt“ (Brandt 1995: 16).

### 2.2.1 Der (britische) klassische Kriminalroman: ‚Whodunit‘

Die Abkürzung ‚Whodunit‘ steht für ‚Who’s done it?‘ und wird auch als Landhauskrimi, ‚Cozy‘ oder ‚Rätselkrimi‘ bezeichnet. Rätselkrimi v.a. deshalb, da im klassischen Kriminalroman zur Aufklärung eines Rätsels dem Lesenden Hinweise und Indizien zur Verfügung gestellt werden, welche die Aufmerksamkeit des Lesenden lenken und durch deren logische Kombination er das Rätsel des Kriminalromans lösen kann (vgl. Brandt 1995: 16; vgl. Brandt 1989: 120; Vgl. hierzu auch der Vergleich zwischen Charles S. Peirce und Sherlock Holmes von Sebeok/Umiker-Sebeok/Eschbach 1982). Der klassische Kriminalroman besteht häufig aus skurrilen Geschichten. Diese stellen ein nahezu „[...] narratives Vexierspiel mit Lügen, Finten und geschickt lancierten falschen Fährten“ (Brittnacher 2004: 101) dar und ähneln einer Denksportaufgabe (vgl. Brittnacher 2004: 101). Diese Denksportaufgabe wird häufig durch den Einsatz von ‚Red Herrings‘ erreicht, d.h. falsche, jedoch auffällige Spuren, die vom Autor gelegt worden sind, um den Lesenden zu verwirren (vgl. Meyer 1987: 7). Diese Form des Romans stammt aus Großbritannien und wird deshalb auch ‚britischer Kriminalroman‘ genannt.

Dem geschulten Krimilesenden entgeht nicht, dass ein Repertoire an wiedererkennbaren Handlungsteilen in jedem Kriminalroman aufgegriffen wird. Deren Darstellung und Beschaffenheit variiert von Autor zu Autor und die Kreativität bei der Lösung des jeweils im Kriminalroman vorgestellten Verbrechens variiert wiederum von Leser zu Leser (vgl. Brandt 1995: 16f.). Ein wichtiges Merkmal der Handlung des (klassischen) Kriminalromans ist seine Spannung. Ein Beispiel für ein spannungsgenerierendes Motiv ist das ‚Locked Room Mystery‘ (Leonhardt 1990: 29), auch ‚Closed Room-Mystery‘ (Brittnacher 2004: 101) genannt. Hier wird Spannung im Verlauf der Handlung dadurch erzeugt, dass es dem Leser nicht möglich ist, in einen bestimmten Raum, sei es, wie bspw. bei Poe, ein Zimmer, ein abgeschiedenes Landhaus oder ein Schiff auf hoher See, einzudringen oder aus ihm hinauszutreten. Durch diese Unzugänglichkeit entstehen bei den Romanfiguren und dem Leser unbeantwortete Fragen in Form eines Rätsels, woraus die Spannung

---

<sup>19</sup> Eine der bekanntesten Moritaten ist die *Moritat von Mackie Messer* von 1928 aus der *Dreigroschenoper* von Bertholt Brecht, die u.a. von Mord, Vergewaltigung, Brandstiftung und dem Versuch zur Aufklärung dieser Verbrechen handelt.

bis zum Zeitpunkt der Lösung dieses Rätsels resultiert (vgl. Brandt 1995: 17). Ein weiteres Merkmal der Erzählung im (klassischen) Kriminalroman sind die in ihm auftretenden Figuren, von denen einige als Stereotype im Kriminalroman immer wiederkehren: die eifersüchtige Ehefrau, der rachsüchtige Geschäftspartner, der beschäftigte Ehemann. Generell besetzen insb. Männer die wesentlichen Rollen, z.B. des Mörders oder des Helden, Frauen tauchen – wenn überhaupt – in der Rolle der Auftraggeberin oder als die zu beschützende Unschuld auf (vgl. Brittnacher 2004: 104). Allerdings entstehen in einem Kriminalroman auch außergewöhnliche ‚Helden‘, wie Sherlock Holmes, Agatha Christie oder Edgar Allan Poe mit eigenen Schicksalen, Ticks und Talenten (vgl. u.a. ‚Detective Hero‘ bei Porter 1981), die den jeweiligen im Roman erzählten Kriminalfall lösen. Die unterschiedlichen Figuren in einem Kriminalroman stehen zueinander in einer bestimmten Beziehung, es existieren soziale Netzwerke je nach Interesse, bspw. im Hinblick auf die Anwendung (moderner) naturwissenschaftlicher Methoden zur Aufklärung eines Kriminalfalles sowie Zu- oder Abneigung der Figuren für- bzw. gegeneinander. Besonders wichtig für die Lösung des Falles ist der ‚Helfer‘ des Detektivs mit dem er sich über den Fall bespricht und der im Regelfall viele Fragen stellt, die sich sehr wahrscheinlich auch der Leser selbst stellt. In den Romanen von Arthur Conan Doyle ist dies der Gehilfe von Sherlock Holmes, der gleichzeitig dessen Freund ist, Dr. Watson. Darüber hinaus nimmt natürlich auch der Täter eine wichtige Rolle in der Handlung des Kriminalromans ein. Meist ist der Täter eine der Personen, die schon zu Beginn der Handlung im Kriminalroman eingeführt worden sind. Die Motive des Täters für ein Verbrechen reichen im britischen Kriminalroman z.B. von Geldgier über Rache hin zu Eifersucht oder Berechnung (vgl. Brandt 1995: 18). Aus dem jeweiligen Motiv erwächst im Handlungsverlauf des Kriminalromans ein Konflikt zwischen zwei oder mehreren Personen, die im Kriminalroman eine Rolle spielen (vgl. ebd.). Diese Konflikte rufen bspw. einen verbalen Streit oder eine körperliche Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen Figuren des Kriminalromans hervor. Friedliche Lösungen dieser Konflikte scheitern i.d.R. im klassischen Kriminalroman und eine der am Konflikt beteiligten Figuren versucht den Konflikt durch ein Verbrechen, meist einen Mord, zu lösen. In einer Vielzahl der Erzählungen kommt es jedoch nicht zu einer Lösung des Konflikts, bspw. durch den Mord, sondern der Konflikt wird verstärkt. Dem Leser zeigt sich im Kriminalroman durch den Handlungsverlauf über den Konflikt hin zum dem gescheiterten Lösungsversuch, dass der Konflikt doch durch verbale Kommunikation auflösbar gewesen wäre. Täter und Tat bleiben dem Leser unverständlich und erscheinen ihm unsinnig (vgl. Brandt 1995: 18f.).



### 2.2.2 Der (amerikanische) ‚Hard-Boiled-Krimi‘

In der Nachkriegszeit des ersten und zweiten Weltkriegs veränderte sich aufgrund der Schreckenserlebnisse des Krieges in Korea und Vietnam die Wahrnehmung von Kriminalität: Gewalt wurde als Kampf ‚Mann gegen Mann‘ verstanden. In der Kriminalliteratur wurde die Gewalt personalisiert und profitsüchtigen Gangstern sowie dem organisierten Mob wurde im Roman die soziale Ungerechtigkeit zugeschrieben und der durch den Krieg geprägte Held muss inmitten der durch Gewalt geprägten Großstadt überleben (vgl. Brittnacher 2004: 102ff.). In den Erzählungen dieser US-amerikanischen ‚Hard-Boiled Novels‘ aus den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts, spielte der Detektiv die Hauptrolle, der auch ‚Private Eye‘ oder ‚P.I.‘ für ‚Private Investigations‘ genannt wurde. Im US-amerikanischen Kriminalroman wird der Detektiv zu Beginn der Handlung mit augenscheinlich recht leicht lösbar anmutenden Fällen konfrontiert, wie z.B. der Suche nach verschwundenen Personen, die sich i.d.R. im weiteren Verlauf der Geschichte jedoch als Kriminalfall entpuppen. Bei dem Aufklärungsversuch des Kriminalfalles verschlägt es den Detektiv meist in die dunkelsten Ecken der Großstadt. Bei seiner Suche verstrickt sich der Detektiv immer mehr in das Beziehungsgefüge zwischen den unterschiedlichen Figuren des Romans und die Handlung des ‚Hard-Boiled Novels‘ wird immer verworrener und unübersichtlicher. Im Unterschied zum klassischen Kriminalroman, in dem es um die Fähigkeit zur logischen Kombination, die Beobachtungsgabe und den Scharfsinn des Helden geht (vgl. Brittnacher 2004: 103), überwiegen im ‚Hard-Boiled Novel‘ das irrationale Handeln und die psychologische Motive, wie bspw. der Gedanke an Vergeltung, des Helden (vgl. Brandt 1995: 19). Dies geht so weit, dass der Detektiv selbst zu den Maßnahmen seiner Gegenspieler greifen muss, z.B. Erpressung oder Bestechung, sodass sich die moralischen Erwägungen und Denkmuster des Helden und des Täters immer ähnlicher werden (vgl. Leonhard 1990: 226ff.). Der Held des ‚Hard-Boiled Novels‘ wird zum Einzelkämpfer, der sich zwar seiner Umgebung anpasst, der aber seine individuellen Wertmaßstäbe, nämlich im Sinne des Gesetzes zu handeln, nicht vergisst. So unterscheidet sich der Held im US-amerikanischen Kriminalroman zwar nicht durch seine Methoden und Vorgehensweisen von dem jeweiligen Verbrecher bzw. den jeweiligen Verbrechern, jedoch in seinem Denken (vgl. Brandt 1995: 20). Im ‚Hard-Boiled-Krimi‘ tauchen bereits die ersten ‚Killer‘ auf, also die Mörder die lustvoll und grausam töten. Das lustvolle sadistische Töten sowie Killer, die in Serie töten, bleiben in den 30er und 40er Jahren im US-amerikanischen Kriminalroman noch die Ausnahme (vgl. Brittnacher 2004: 103f.). Während die Detektive sich in den klassischen Kriminalromanen noch an die Gesetzeshüter, sprich die Polizei, wendeten bzw. diese, wie es Sherlock Holmes tat, in ihrer Arbeit unterstützten, wird die Polizei in den ‚Hard-Boiled Novels‘ eher als behindernd oder vertuschend dargestellt, da der Polizei unterstellt wurde, Informationen vorzuenthalten oder umzuinterpretieren. Detektiv und Gesetzeshüter werden im ‚Hard-Boiled Novel‘ zu Gegenspielern. Die Werte, die für den

Gesetzhüter noch bindend sind, hat der Detektiv längst überdacht und ist von ihnen nicht mehr überzeugt (vgl. Brandt 1995: 20). Einige Muster des britischen Kriminalromans bleiben im ‚Hard-Boiled Novel‘ allerdings erhalten, wie der Assistent des Helden, der als weniger geistig gewandte Person im britischen Kriminalroman noch Fragen an den Helden stellte, nimmt im ‚Hard-Boiled Novel‘ die Gestalt einer zwielichtigen Person an, die dem Detektiv als ‚Kumpel‘, insb. physisch, gegen die ‚dunkle Seite der Gewalt‘ zur Seite steht und die verleugnerte und triebhafte Seite des Detektivs repräsentiert (vgl. Brittnacher 2004: 103).<sup>20</sup>

Bei der Gegenüberstellung des klassischen Kriminalromans und des ‚Hard-Boiled Novels‘ zeigt sich, dass der Kriminalroman aktuelle Entwicklungen des Zeitgeschehens, in dem er erscheint, absorbiert (vgl. Brandt 1992: 19). Brittnacher erklärt, dass im ‚Hard-Boiled-Krimi‘ der Tod und der Mord keine Abstrakta mehr sind, sondern ein Hinweis auf die in Realität existierende soziale Ungleichheit und die schwelenden Konflikte in den USA. Morde geschehen bspw. v.a. aufgrund von Verstößen gegen die ungeschriebenen Gesetze der sozialen Distinktion (vgl. Brittnacher 2004: 102f.). Brandt gibt dagegen zu bedenken, dass ein Krimi lediglich die Oberfläche und nicht die tatsächlichen in einer Gesellschaft vorherrschenden Werte adaptiert und dass lediglich althergebrachte Muster mit aktuellen Versatzstücken und modischen Oberflächen besetzt werden. Allerdings räumt Brandt ein, dass gerade die Illusion, dass sich der Krimi um gesellschaftlich relevante Themen dreht und zeitgeschichtliche Haltungen und Ereignisse in seiner Handlung berücksichtigt, die Attraktivität und die Anziehungskraft des Kriminalromans auf den Leser ausmacht (vgl. Brandt 1995: 20f.).

### 2.2.3 Der ‚Polizei-Krimi‘

Als ‚Rebellion‘ gegen den ‚Hard-Boiled-Krimi‘ tritt in den 1940er und 1950er Jahren der ‚Police Procedural Mystery‘, der ‚Polizei-Krimi‘ im Krimigenre auf. Als Geburtsstunde des ‚Polizei-Krimis‘ wird häufig das Jahr 1956 genannt, in dem das Buch *Polizisten leben gefährlich* von Ed McBain erschien. Auch die Bücher von Henning Mankell und Donna Leon gehören dem ‚Polizei-Krimi‘ an und betonen die Exekutive der Inneren Sicherheit. Ursprünglich verfolgte der ‚Police Procedural Mystery‘ das Ziel, Kriminalfälle realistisch(er) darzustellen, als es der bisherige britische und US-amerikanische Kriminalroman tat. Die Autoren der ersten ‚Polizei-Krimis‘ porträtieren ‚echte‘ Polizisten, die ‚echte‘ Verbrechen auf die Art und Weise lösen, wie ‚echte‘ Verbrechen auch tatsächlich gelöst werden (vgl. Dilley 1998: 57f.). Neu ist auch, dass das Privatleben des ‚Polizisten‘

---

<sup>20</sup> Weist ein Krimi neben diesen Regeln ebenso ‚Action‘ geprägte Handlungszüge auf, dann wird er auch als ‚Hard-Boiled Thriller‘ bezeichnet. Zudem unterscheidet sich der ‚Hard-Boiled Thriller‘ von dem ‚Hard-Boiled-Krimi‘ dadurch, dass im Thriller eine Handlung ausführlicher als im Krimi erzählt wird und dies manchmal auch aus der Perspektive des Täters. Der Thriller dreht sich um einen Helden, der aktiv gegen eine ganze Verbrecherorganisation und nicht wie im Krimi gegen einen einzelnen Täter kämpft (vgl. Riedlinger 2000: 26ff.).

in die Handlung des Romans einbezogen wird. Dieses Privatleben spielt sich meist im kleinbürgerlichen Milieu der Gesellschaft ab und lässt in seinen Beschreibungen auf eine depressive Grundhaltung des Polizisten, der aus diesem Milieu stammt, schließen, die häufig auf ein ‚Broken Home‘, also Probleme mit der Familie und/oder der Beziehung, zurückgeführt werden (vgl. Breinersdorfer 1985: 64f.). Die Ermittlungsarbeit des Polizisten besteht im ‚Polizei-Krimi‘ im Wesentlichen aus zu beachtenden Regeln und Dienstvorschriften. Das strenge Berufsbild und die Verpflichtungen des Polizeibeamten gegenüber der Gesellschaft lassen keinen Platz für einen Superhelden, wie er im US-amerikanischen Krimi als P.I. („Private Investigator“) auftrat, sondern verlangen nach einem ‚Helden‘, der sozial verträglich, menschlich und umgänglich ist. Diese fiktionalen Polizeibeamten arbeiten wie ihre realen Vorbilder an mehr als einem Fall zur gleichen Zeit und das mit mehreren Polizeibeamten in einem Team zusammen. Sie jonglieren mit mehreren Bruchstücken von Kriminalfällen gleichzeitig und bringen diese am Ende bei der Lösung des Kriminalfalles oder der Kriminalfälle zusammen. Es existiert in diesen Teams kein ‚Superschnüffler‘, der den Fall beherrscht, sondern das Team führt die Ermittlungen gemeinsam durch und kommt am Ende gemeinschaftlich zu einer Entscheidung und einer Lösung des Falles. Zwar kann ein Polizist als Person im Fokus eines ‚Police Procedural Mystery‘ stehen, aber es nehmen immer mehrere andere Mitglieder eines Teams wichtige Rollen im Aufklärungsprozess ein. Diese Polizisten werden im ‚Polizei-Krimi‘ als vom Staat dazu autorisierte Hüter von Recht und Ordnung dargestellt (vgl. Dilley 1998: 57f.).<sup>21</sup>

#### 2.2.4 Der ‚Amateur Sleuth‘

Wenn weder Detektive, Kriminalisten, Polizisten noch sonstige professionell ausgebildeten Ermittler die Aufklärung eines Verbrechens in einem Kriminalroman übernehmen und diese Aufgabe Amateuren zufällt, handelt es sich bei diesen Romanen um sogenannte ‚Amateur Sleuths‘. Bei diesen ‚Amateur Sleuths‘ kann zwischen zwei Formen unterschieden werden: Zum einen die Romane, in denen ein Amateur als Detektiv tätig wird, der ein bestimmtes Talent besitzt, z.B. eine herausragende Beobachtungsgabe, und der seine Rolle als Detektiv genießt, wie bspw. Agatha Christie. Zum zweiten existieren in ‚Amateur Sleuths‘ Detektive, die ihre Rolle als Ermittler nicht freiwillig spielen, sondern dazu durch äußere Umstände und Personen gezwungen werden (vgl. Charles/Morrison/Clark 2002: 18). Gemein ist beiden Ausprägungen des ‚Amateur Sleuths‘, dass der Ermittler keine professionelle Ausbildung besitzt und es ihm an professionellen

---

<sup>21</sup> Eine besondere Stellung in der Geschichte des Kriminalromans und des Kriminalgenres kommt neben dem ‚Hard-Boiled Thriller‘ dem Regio-Krimi zu. Hier ermitteln Polizisten in Teams und Detektive mit Lokalkolorit: sie nehmen Dialekte an, bewegen sich in bestimmten Umgebungen, wie den Alpen oder auf Rügen (vgl. Brück/Guder/Viehoff/Wehn 1998: 408). Eine Tradition die zurzeit bspw. von Nicola Förg mit dem Buch *Tod auf der Piste*, das in den Alpen spielt, oder von Matthias Meister in seinem Roman *Verhasstes Blond – Ein Revierkrimi*, der in Essen an der Ruhr spielt, weitergeführt wird.

Fähigkeiten, wie z.B. der Bestimmung eines Todeszeitpunktes anhand der Untersuchung einer Leiche, mangelt. Daher muss er sich allein auf seinen Instinkt sowie seine geistige Gewandtheit und u.a. seine Berufserfahrung, bspw. als Journalist, oder Romanautor, verlassen. Der Amateurermittler im ‚Amateur Sleuth‘ stößt nicht nur aufgrund seines fehlenden Wissens als Laie in der Verbrechensaufklärung auf zahlreiche Schwierigkeiten, sondern auch dadurch, dass ihm als Amateur z.B. von Zeugen oder Verbrechern nicht die gleiche Autorität zugeschrieben wird wie professionellen Ermittlern. Der Amateur besitzt allerdings im Gegensatz zu den professionellen Ermittlern den Vorteil, dass er nicht an die gleichen gesetzlichen Bedingungen gebunden ist und dementsprechend, z.B. in der Zeugenbefragung, anders – auch nicht gesetzeskonform – agieren kann. Hierdurch erreicht er im Verlauf der Handlung des ‚Amateur Sleuth‘ häufig einen Informationsvorsprung in der Ermittlungsarbeit im Vergleich zu den professionellen Ermittlern (vgl. Charles/Morrison/Clark 2002: 20). Darüber hinaus ist es ‚typisch‘ für die Rolle des Täters im ‚Amateur Sleuth‘, dass der Täter i.d.R. aus einem eng begrenzten Kreis von Tatverdächtigen stammt und meist ein Nachbar, ein Verwandter oder Bekannter aus dem Umfeld des Amateurdetektivs ist.

Obwohl der ‚Amateur Sleuth‘ in seiner Handlung oft stark von der Realität der Verbrechensaufklärung abweicht, da ein Laie in Realität nicht in eine Verbrechensaufklärung involviert werden würde, findet der ‚Amateur Sleuth‘ Leser. Da sich die Leser mit der Hauptperson des Romans, dem Amateurdetektiv, leichter identifizieren könnten als mit der Rolle des professionell ausgebildeten Ermittlers, seien sie dazu bereit, über die Abweichung der Handlung im ‚Amateur Sleuth‘ von der Verbrechensaufklärung in Realität hinwegzusehen, erklären Charles, Morrison und Clark (vgl. Charles/Morrison/Clark 2002: 18f.; vgl. hierzu auch Hickethier/Lützen 1976a: 325).

### **2.2.5 Der forensische Kriminalroman: Von Profilern und Pathologen**

Die realen Erfahrungen der Menschen mit der Kriminalität in der Großstadt beeinflussen insb. in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts den Kriminalroman. Ab den 70er Jahren stieg die Drogenkriminalität rapide an. ‚Gewalt in den Städten‘ wird zu einem Thema des öffentlichen, insb. politischen Diskurses. Der Kriminalroman sieht sich seit den 80er Jahren in einer härteren Konkurrenz zu Film und Fernsehen denn je und versucht durch neue Ideen und Modifizierung von Rollenbildern und Handlungsabläufen in seiner Erzählung Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und (neue) Leser zu gewinnen. Das Bild des Helden bzw. Detektivs, des Opfers und v.a. auch des Täters und des Verbrechens selbst im Kriminalroman wandelt sich. Die Darstellung von (grundloser) Gewalt nimmt an Brutalität und Perversion zu und sadistische psychopathische Killer, Snuffpornografie, Pädophilie sowie Lustmord werden zu häufig aufgegriffenen Themen des

modernen Krimis. Statt des aus Eifersucht oder Rache angetriebenen Täters, treten pathologische Killer, wie Amokläufer, Schlächter sowie Serien- und Ritualmörder in den Romanen auf. In ihnen wird nicht mehr der Konflikt zwischen den sozialen Unterschieden in der Mittelschicht verarbeitet, sondern die ‚Bronx‘ probt den Aufstand gegen die Vorstadt, ‚Suburbia‘, die Rollen im neuen Krimi werden mit Personen besetzt, die aus unterschiedlichsten (sozialen) Schichten stammen. Während im britischen, aber auch noch größtenteils im US-amerikanischen Kriminalroman, die schrittweise Lösung des Kriminalfalles den Spannungsbogen erzeugte, gerät die Spannung in den neuen Kriminalromanen ins Hintertreffen und wird häufig durch den ‚Thrill‘ (dt. Nervenkitzel) ersetzt, der durch Schock- und Ekelszenen erzeugt wird. Der Krimi der späten 80er Jahre regt, im Gegensatz zu den bisherigen Prägungen des Kriminalromans, durch seinen neuen Handlungsverlauf und seine neuen Rollenbilder, den Leser dazu an, sich in die kranke Seele des Mörders hineinzusetzen. Aus dessen Perspektive kann der Leser die Tat des Verbrechers nachvollziehen und in Thomas Harris‘ *Das Schweigen der Lämmer* sogar diese Amoralität des überaus kultivierten, gewandten und intelligenten Psychopathen Hannibal Lecter bewundern und sich von ihr anziehen lassen (vgl. ebd.). Im Gegensatz zu dem britischen und US-amerikanischen Kriminalroman geht es im modernen Krimi nicht mehr um einen einzelnen Mord, sondern immer häufiger um Massaker und Serienmorde. Der Täter tritt als Psychopath auf, der mordet, weil er dabei Lust empfindet und nicht aus nachvollziehbaren Motiven, wie bspw. aus Eifersucht. Die (grundlose und lustvolle) Gewalt steht im Mittelpunkt des neuen Kriminalromans und ist nicht mehr lediglich Anlass, um eine Geschichte zu erzählen. Als Gegenstück zu den brutalen Verbrechern und Serienmördern werden im neuen Krimi die sogenannten psychisch hochsensiblen, intelligenten ‚Profiler‘ (vgl. hierzu auch Reichertz 2005) als moralische Instanz eingeführt. Die neuen Profiler können sich in die dunkle und pathologische Seele des Täters hineinversetzen und die Tat nachvollziehen. Der Profiler besitzt nicht mehr, wie einst der Detektiv und Ermittler, unumstößliche moralische Grundsätze, sondern neigt u.a. zu brutalen Handlungen und zur Gewaltbereitschaft im Hinblick auf den Täter, was im Roman gesellschaftlich toleriert und auf der Seite des Rechts geduldet wird. Die Profiler müssen sich dabei immer häufiger eingestehen, dass sie die, häufig auch von prominenter Seite, gut gedeckten und unterstützen Killer, nicht immer überwältigen können. Das zwingende ‚Happyend‘, der Sieg des Guten über das Böse bzw. der Guten über die Bösen, wird im neuen Krimi in Frage gestellt. Die Grauzonen des Rechts und der Gerechtigkeit gewinnen in den modernen Kriminalromanen an Relevanz, nicht zuletzt inspiriert durch misslungene Geheimdienstoperationen und der Missbrauch von Regierungsvollmachten zur Präsidentschaftszeit von Richard Nixon, später auch als ‚Watergate-Affäre‘ bezeichnet (vgl. Brittnacher 2004: 105f.). Diese Veränderungen der Rollenbilder und des Verständnisses davon, was als ‚richtig‘ und als ‚falsch‘ verstanden werden soll, sind für die Entwicklungsgeschichte des gesamten Kriminalgenres entscheidend. Nach Brittnacher verfolgte der Kriminalroman ursprünglich das Ziel, den Leser zu sozialer Konformität anzuhalten (vgl.

Brittnacher 2004: 105), indem der Leser im Roman verfolgen konnte, wie das Gute über das Böse siegt. Im neuen Krimi dagegen wird dieser Sieg immer häufiger in Frage gestellt und – selbst nach einem Sieg des Guten über das Böse – bleibt die Gesellschaft weiterhin schlecht, es tauchen neue Täter auf. Doch nicht nur die Rolle der Täter und der Helden, sondern insb. die Rolle der Frau verändert sich im modernen Krimi. Frauen werden zu Heldinnen und zu Täterinnen und Männer bekleiden die Opferrolle, was insb. darauf zurückzuführen ist, dass seit den 80er Jahren vermehrt auch Frauen zu Autorinnen von Kriminalromanen wurden (vgl. zur Frau als ‚Held‘ des Kriminalromans auch Dilley 1998; auch Röser 2000: 237ff.).

Während sich die Leser in den 80er Jahren noch durch die Grausamkeit und Pathologie des Mörders faszinieren ließen, nehmen in den vergangenen 20 Jahren die Fragen nach der Verantwortung für die Opfer, aber nach dem Verbleib der Täter stetig zu. Darüber hinaus hat sich die Ermittlungsarbeit und Spurensuche v.a. durch den technischen Fortschritt verändert. Zwar stand Sherlock Holmes durch seine Lupe bereits eine naturwissenschaftliche Technik zur Verbrechensaufklärung zur Verfügung, um Spuren aufzudecken, doch eine Lupe allein reicht im Kriminalroman des neuen Jahrtausends nicht mehr aus. Deshalb integriert der Kriminalroman neue Ermittlungsmethoden, bspw. der Kriminaltechnik und der Gerichtsmedizin, um vor der (realen) Kriminalistik bestehen zu können. Diese Techniken gewinnen durch ihre augenscheinlich realistische Darstellung im Kriminalroman, insb. in den letzten zehn Jahren, immer mehr an Popularität (vgl. Brittnacher 2004: 107). KriminaltechnikerInnen und GerichtsmedizinerInnen spielen in der neuen Ausprägung der Verbrechensaufklärung, die sich vornehmlich um die wissenschaftliche Analyse des Tathergangs dreht, häufig die Hauptrolle. Dabei überzeugen v.a. die neuen weiblichen Ermittler im Kriminalroman neben ihren ‚Faustkämpfen‘ zusätzlich durch ihre weibliche Empathie und Sensibilität in der Ermittlungsarbeit. Die Verbindung zwischen dem neuen Kriminalroman und den modernen Technologien in der Ermittlungsarbeit scheint dabei immer enger zu werden. Genaueste Recherchen in der Realität in der Ermittlungsarbeit führen zu einer augenscheinlich realistischen Darstellung der Spurenauswertung mittels modernster Methoden forensischer Technologien. Auf diese Weise wird der Leser mit Details aus dem professionellen Alltag der Pathologen versorgt, in die er sonst keinen Einblick erhält, z.B. in die Sektion einer Leiche, was den neuen Kriminalroman, in dieser Ausprägung auch ‚forensischer Krimi‘ genannt, so interessant macht (vgl. Brittnacher 2004: 108). Der ‚Pathologe‘ als zentrale Gestalt des forensischen Kriminalromans ist nach nicht mehr der ursprünglich dubiose Totengräber, der über die Empfindlichkeiten derer lacht, die sich vor den Leichen im Leichensaal ekeln. Vielmehr ist er die Verkörperung der ‚Wound Culture‘. Er ist ein Held, dessen Leben durch seine Arbeit vom Verbrechen gekennzeichnet ist. Auch er tritt als eine Art Opfer des Verbrechens in Erscheinung, denn der neue Pathologe arbeitet nicht ungerührt im Leichensaal, sondern vollzieht das Leiden der Opfer selbst nach, was ihm nahe geht. Neben dem Pathologen steht das Opfer und nicht der Täter im Fokus des forensischen Kriminalromans. Die persönlichen Schicksale und Biografien der

Pathologen spielen im forensischen Kriminalroman eine zunehmend wichtige Rolle. Gestorbene Eltern oder Schreckenserlebnisse in der Kindheit sind nur zwei Beispiele von vielen, die den Pathologen ihre Fähigkeit verleihen, sich in das Opfer hineinzusetzen. Das nicht ohne Schwierigkeit, denn die Frau im Kriminalroman muss sich ihren männlichen Kollegen erwehren und Stärke zeigen, darf sich also von ihren Gefühlen nicht überwältigen lassen, weshalb die Pathologinnen häufig eine professionelle Kälte an den Tag legen. Damit entspricht die ‚Pathologin‘ vielfach einem männlichen Rollenbild. Die Pathologin schafft es so, die Leichen zu sezieren und den Tötungsvorgang als lizenzierten Tabubruch nachzustellen (vgl. Brittnacher 2004: 110). Dies wird akzeptiert, weil die Pathologen für das Recht des Opfers eintreten, und sich auf die Suche nach dem Täter machen, denn – wie Sabine Rückert in ihrem Buch über die Dunkelziffer vertuschter Morde schreibt: Tote haben keine Lobby (vgl. Rückert 2002). Da der Pathologe es im Gegensatz zum Detektiv nicht mehr mit lebenden Opfern, sondern mit Toten zu tun hat, ist es nicht mehr seine Aufgabe die Opfer zu beschützen, sondern er muss den Täter finden, um dem Opfer Genüge zu tun (vgl. Brittnacher 2004: 11). Das Opfer ist nicht lediglich Anlass für eine Erzählung, wie es noch im britischen und US-amerikanischen Kriminalroman der Fall gewesen ist, sondern steht im Mittelpunkt der Geschichte. Dies eröffnet die Möglichkeit zu einem Zusammenspiel zwischen dem Opfer, das nach Brittnacher die Verletzlichkeit der Gesellschaft symbolisiert (vgl. Brittnacher 2004: 109), und der sensiblen Pathologin, die sich der Opfer annimmt und für sie eintritt. Der Ort, an dem sich die Ermittlungsarbeit des Pathologen abspielt, ist nicht mehr die Großstadt, sondern ein stärker begrenzter Raum, die Leichenhalle, die zum Zentrum der Ermittlungsarbeit wird.

Wie sich in diesem Kapitel bereits abgezeichnet haben dürfte, gilt es im modernen Krimi zwischen ‚Profiling‘ und ‚forensischer Ermittlungsarbeit‘ zu differenzieren. Das Profiling beschäftigt sich v.a. mit der Psyche des Täters und versucht, sich in den Täter hineinzusetzen. Die forensische Ermittlungsarbeit hingegen arbeitet sich über den Körper des Opfers und die Tatortanalyse zum Täter vor. Sowohl Profiling als auch forensische Ermittlungsarbeit spielen im forensischen Kriminalroman eine wichtige Rolle. Deren detaillierte, auf gut recherchierten Fakten basierende, Darstellung im Kriminalroman ist nach Brittnacher ein Grund für dessen Erfolg (vgl. Brittnacher 2004: 112f.).

Trotz dieser neuen Prägung des Kriminalromans sind sich der britische bzw. US-amerikanische Krimi und der forensische Krimi dahingehend ähnlich, dass es auch bei den neuen Pathologen um die Spurensuche geht, wie dies bereits bei Sherlock Holmes der Fall gewesen ist. Diese Parallelen tauchen in einem der *Kay-Scarpetta*-Romane von Patricia Cornwell auf, als sie einen Ermittler mit folgenden Worten beschreibt: „Die Presse nennt ihn den Sherlock Holmes von Rom, obwohl er Arzt und nicht Polizist ist“ (Cornwell 2009). An diesem kurzen Streifzug durch die Entwicklungsgeschichte des Kriminalromans kann man bereits einige Parallelen zwischen Sherlock

Holmes und den neuen Profilern und Pathologen des forensischen Krimis erkennen. Ob Sherlock Holmes über den Kriminalroman hinaus, auch die Rollenbilder und Handlungsabläufe des Kriminalgenres in anderen Massenmedien, wie bspw. dem Radio, beeinflusst hat, wird sich in den folgenden Kapiteln zeigen.

### 2.3 Der Hörfunkkrimi

In den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden die ersten Hörfunkkrimis im deutschen Radio gesendet. Diese Kriminalhörspiele waren meist Adaptionen von Literaturvorlagen<sup>22</sup> oder Übersetzungen fremdsprachiger Produktionen. Deutsche Eigenproduktionen, mit denen auch die ersten deutschen ‚Hörfunk-Kommissare‘ im Radio zu hören waren, traten erst ab Mitte der 60er Jahre auf (vgl. Brück 1996: 5).

Das erste europäische Hörspiel mit dem Titel *A Comedy of Danger* von Richard Hughes wurde im Januar 1924 auf dem Rundfunksender *BBC (British Broadcasting Corporation)* in London und ein Jahr später in seiner deutschen Übersetzung auch in Deutschland ausgestrahlt (vgl. Meyer 1998: 21; Meyer 1987: 8ff.). Ab diesem Zeitpunkt hielt das von den Medien gesendete ‚permanente Programm‘ in das Alltagsleben der Menschen Einzug (vgl. Schwitzke 1963: 25)<sup>23</sup>, allerdings blieben in diesem Programm Kriminalhörspiele zunächst noch die Ausnahme.

Mit der Machtergreifung Adolf Hitlers 1933 veränderte sich das Hörspiel grundlegend. Der Rundfunk wurde umorganisiert, neue Intendanten besetzten die Reichssender und Propaganda im Sinne der Führung wurde zum vorrangigen Ziel des Rundfunks in der Nazizeit. Die Hörspielproduktion nahm immer wieder ab (vgl. Meyer 1998: 34; hierzu auch Würffel 1978: 56f.). Auch die Themen der Hörspiele veränderten sich: im Mittelpunkt der Geschichten über Verbrechen, Verbrecher und Helden stand nicht mehr der Detektiv, sondern der ‚Kämpfer‘ und seine Abenteuer. Die Bezeichnung ‚Kriminalhörspiel‘ für eine im Rundfunk gesendete Kriminalgeschichte wurde erst 1935 als Untertitel des Hörspiels *Einbruch im Savoy* von Paul Verhoeven und Walter Grüter eingeführt.<sup>24</sup> Seine Schattenseite erlebte das Kriminalhörspiel zur Nazizeit in Stücken wie *Spione! Verräter! Saboteure!* mit dem Untertitel *Der Krieg im Dunkeln* von Werner E. Hintz, Alfred Prugelsl und Karl Unselt unter der Regie von Max Bing. Dramatisierte Spionagefälle dieser Art wurden 1939 im Rahmen der großen ‚Spionageabwehr- und

---

<sup>22</sup> Die Gestaltung des Hörfunkkrimis orientiert sich in diesen Fällen sogar in ihrer klanglichen Gestaltung an der jeweiligen Literaturvorlage (hierzu auch Knilli 1961: 72 und Meyer 1987: 5).

<sup>23</sup> Unter ‚Programm‘ wird im Folgenden in Anlehnung an Knut Hickethier der „[...] Zusammenhang vieler, fast immer unterschiedlicher Produkte verstanden, die in einer zeitlichen Abfolge und an einem einheitlichen medialen Ort (Kanal) Zuschauern als Angebot präsentiert werden“ (Hickethier 2007: 207).

<sup>24</sup> Bei diesem Hörspiel wird den Zuhörern die Illusion geboten, es würde sich hier um eine ‚Live-Reportage‘ eines Londoner Rundfunksenders aus dem Savoy handeln.



Aufklärungsaktion des Wehrkreises II' wöchentlich mittwochs – zur besten Sendezeit – von dem Reichssender in Berlin ausgestrahlt. Mit dem Verbot des Abhörens ausländischer Rundfunksender erlangten diese Nazi-deutschen Kriminalhörspiele bis 1945 traurige Popularität (vgl. Meyer 1998: 37f.).

Ab dem Kriegsende 1945, nachdem die meisten Sendeanlagen durch die Bombardierungen des zweiten Weltkrieges zerstört worden waren, dienten Hörspiele nicht mehr der Propaganda, sondern vorrangig der Unterhaltung. Kriegsstücke wurden aus dem Hörfunk weitestgehend ausgeschlossen. 1948 erschienen mit *Parkstraße 13* und *Der Mordprozeß* von Mary Dugan wieder die ersten im Ausland produzierten Kriminalhörspiele im deutschen Rundfunk, die mittlerweile auch von Werbeblöcken unterbrochen wurden (vgl. Meyer 1998: 39). Ab 1949 begann die Zeit der sogenannten ‚Straßenfeger‘: wenn die Fortsetzung des Hörspiels im Radio zu hören war, waren die Straßen leergefegt. Das erste ‚Straßenfeger-Kriminalhörspiel-Serial‘ der Nachkriegszeit ist eine Hörspielreihe von dem englischen Krimiautor Francis Durbridge und trägt den Titel *Paul Temple und die Affäre Gregory*. Die Hauptfigur, der Kriminalschriftsteller Paul Temple steht der Polizei mit Rat und Tat in ihrer Ermittlungsarbeit zur Seite. Ein Motiv, das bereits aus den Kriminalromanen über Sherlock Holmes von Arthur Conan Doyle bekannt ist. Mit diesen mehrteiligen – hier zehnteiligen – Kriminalhörspielserien wird der Hörer mittels eines ‚Cliffhangers‘ an das Radio gebunden, sobald die nächste Episode des Hörspiels gesendet wird. ‚Cliffhanger‘ heißt, dass am Ende der jeweiligen Folge eine Frage aufgeworfen wird, die erst zu Beginn der nächsten Episode des Krimihörspiels beantwortet wird. Auf diese Weise entsteht ein Spannungsbogen zwischen den einzelnen Episoden der Hörspielreihe, auch ‚Serial‘ genannt. Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts entstanden weitere ‚Kriminalhörspielserials‘ und Helden, die auch heute noch populär sind, bspw. *Gestatten, meine Name ist Cox* von Rolf Becker, 1952 geschrieben. Becker erfand auch den Helden *DDD-Dickie Dick Dickens*, der weder Kommissar noch Detektiv, sondern ein Gangsterboss mit ‚großem Herzen‘ ist. Dem ‚Kriminalhörspielserial‘ folgten Reihen wie *Terra incognita* und Fortsetzungsgeschichten wie *Auftrag für Quentin Barnaby*, in denen wieder, wie einst in den britischen Kriminalromanen, Helden, wie Inspektor Gauge von Scotland Yard und Brandkommissar Barnaby, auftreten. Darüber hinaus wurden zwischen 1956 und 1964 sogenannte ‚Damen-Krimis‘ von Lester Powell ausgestrahlt, in denen in jeder Staffel eine ‚Dame‘ vorkommt. Weitere Helden im Kriminalhörspiel wie Sherlock Holmes und Kommissar Maigret sowie weitere ‚Klassiker der Kriminalliteratur‘ hielten in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in den Hörfunk Einzug. Der deutsche Rundfunk griff bspw. ‚Klassiker der Kriminalliteratur‘ auf und stellte diese als Hörspielversionen vor. *Die Rechnung ohne Wirt* und *The Postman Always Rings Twice* sind zwei Beispiele für solche ‚Klassiker‘ (vgl. Meyer 1998: 41ff.).

Während bis Ende der 1950er Jahre Kriminalhörspiele in Deutschland noch eher sporadisch gesendet worden sind und der klassische Kriminalroman als Vorbild für das Kriminalhörspiel

verstanden wurde, traten ab 1960 neue Autoren, neue Reihen und Adaptionen in das Kriminalgenre im Rundfunk ein und Kriminalhörspiele wurden zu einem festen Bestandteil des Rundfunkprogramms. Ab Mitte der 60er Jahre wurde das ‚Neue Hörspiel‘, z.B. *Fünf Mann Menschen* von Ernst Jandl und Friederike Mayröcker, im deutschen Rundfunk gesendet. Diese neuen Hörspiele sollten ein möglichst reales Geschehen beschreiben und greifen aktuelle gesellschaftliche Themen auf (hierzu auch Meyer 1987: 23f). Der Hörfunkkrimi drehte sich ab 1960 nicht mehr vorrangig um die Frage „Wer ist die Täterin/der Täter?“, sondern um die Frage „Warum ist sie/er zum Täter geworden?“. Im Kriminalhörspiel wurden Mitte der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts die Schwächen der Gesellschaft thematisiert und es entstand durch das Kriminalhörspiel eine neue Möglichkeit zur Sozialkritik. Es kam zu einer Verknüpfung von Sozialkritik und Spannung im Hörspielkrimi. Wirtschaftskriminalität wurde zum Thema des Kriminalhörspiels, z.B. in Torsten Reschkes *Der Mann im Müll* aus den 70er Jahren. Weitere Themen waren u.a. die Kritik an den aktuellen polizeilichen Untersuchungsmethoden, in dessen Folge der Bürger vor dem Staat geschützt werden muss, und medizinische Themen. Krimihörspiele über medizinische Themen zielten v.a. darauf ab, den Laien über das Medizinmilieu aufzuklären, wie z.B. in dem Hörspiel von Thomas Andresen Hansjörg Martin, Irene Rodrian et al. mit dem Titel *Sterben und sterben lassen* von 1976. Auch die Helden der Krimihörspiele veränderten sich. In den Hörspielen werden bspw. Staatsanwälte zu Helden, die versuchen, großangelegte Steuerhinterziehungen aufzuklären und die wenig mit den Helden aus den Hard-Boiled Novels oder dem britischen Kriminalroman gemein haben (vgl. Meyer 1998: 46f.).

Ab den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts setzte sich der Hörfunkkrimi im deutschen Rundfunk endgültig durch und Hörspiele, wie die des schottischen Autors Edward Boyd *Fünf Finger machen eine Hand* und *Spanische Schlösser*, waren nicht mehr Ausnahme-, sondern Regelfall im deutschen Rundfunk. Diese Produktionen waren von Sarkasmus und einem kargen, trockenen Witz geprägt. Die Hauptrolle in den Geschichten von Boyd wird immer von einem Suchenden übernommen, der zu Beginn der Erzählung noch resigniert, da er immer vor vollendete Tatsachen gestellt wird. Allerdings fasst der Suchende dann doch den Mut dazu, Recht zu schaffen, indem er das ihm geschehene Unrecht anprangert und den tatsächlich Schuldigen sucht.

Diesen Hörkrimis folgten Satiren, wie die Erzählungen um Dr. Dr. Dr. Augustus van Dusen, der um die Welt reist und überall Fälle vorfindet und aufklärt. Ebenso apokalyptische Science-Fiction-Krimi-Serien, bspw. *Der letzte Detektiv* von Michael Koser waren im *Bayrischen Rundfunk* Anfang der 80er bis Anfang der 90er Jahre zu hören. In diesen spielte neben einem Detektiv auch ein Computer die Hauptrolle des Stücks. Adaptionen verschiedener Kriminalromane ergänzen das Unterhaltungsprogramm, wie z.B. die Hörfunkadaptionen der *Sjöwall/Wahlöö-Romane* der 70er Jahre, in denen es um den Kampf gegen die Unterwelt und die Anonymität in der Großstadt in Stockholm geht oder die Erzählungen von Patricia Highsmith, wie *Der talentierte Mr. Ripley*. In

diesen Hörspielen, v.a. denen von Highsmith, geht es um Rhythmus und Sprachgefühl und das kongeniale Umsetzen einer literarischen Vorlage (vgl. Meyer 1998: 50). Das Kriminalhörspiel wird mit der Zeit immer experimentierfreudiger bis 1990 die erste akustische Comic-Stadt entstand: „In dem Versuch, akustisch die Qualitäten der visuellen Unterhaltungsliteratur nachzuformen, wurde eine Form des Hörspiels gefunden, die viele »neue« Hörer begeisterte: [...] Ein Comic on the air im Radio [...]“ (Meyer 1998: 52; Hervorhebungen im Original).<sup>25</sup> Zu dieser Zeit wurde das Hörspiel durch die von Brion Gysin neu entwickelte ‚Cut-Up-Methode‘, die kalte und harte Schnitte ermöglicht, zu einer Art Film und das Mikrofon entwickelte sich zu einer Art Kamera (vgl. Meyer 1998: 53f.). In den Kriminalhörspielen der 1990er Jahre ging es nicht mehr allein darum, dass ein (genialer oder besonders begabter) Held ein Verbrechen aufklärt, sondern dessen individuelle Charaktereigenschaften, seine Biografie und sein persönliches Schicksal gerieten in den Mittelpunkt der Erzählung des Krimihörspiels. Die Hörspiele um 1990 griffen das Thema des Mauerfalls und der Wende in Deutschland auf, z.B. *Mann im Zug*, *Mann im Haus*, *Mann im Strauch* von 1993 von Andreas Knaup. Es handelt sich hier um drei Möglichkeiten, wie eine Geschichte ausgehen könnte, die sich um das „[...] Paradoxon zweier deutscher Staaten [...]“ (Meyer 1998: 55) herum abspielt (vgl. Meyer 1998: 55).<sup>26</sup>

Aktuelle Veröffentlichungen zu der Entwicklung des Hörspiels im neuen Jahrtausend sind rar gesät. Bis heute hat sich an der Feststellung von Brück und Meyer, dass zu wenig (wissenschaftliche) Literatur existiert (vgl. Brück 1996; Meyer 1998: 11), nahezu nichts geändert, sodass an dieser Stelle zur aktuellen Entwicklung des (Kriminal-) Hörspiels keine wissenschaftlich validen Angaben gemacht werden können.

Obwohl sich das Kriminalhörspiel, insb. zu Beginn bei der Adaption von Literaturvorlagen, in seinen Handlungsabläufen und Rollenbildern am Kriminalroman orientierte (vgl. Meyer 1998: 12), kann der Hörfunkkrimi nicht einfach als eine neue Ausprägung des Kriminalromans charakterisiert werden. Allein aufgrund seiner auditiven Beschaffenheit muss die Entstehung des Kriminalhörspiels als eigenständige Entwicklung in der Geschichte des Krimigenres verstanden werden (vgl. Knilli 1961: 23ff., 104ff.). Man könnte nun dazu neigen, das Kriminalhörspiel mehr der mündlichen als der schriftlichen Erzähltradition zuzuordnen (vgl. hierzu u.a. Meyer 1998: 12), allerdings lässt sich das Hörspiel auch nicht auf einen bloßen Sprachvorgang reduzieren, denn das würde die Fülle möglicher Schallvorgänge des Hörspiels nicht berücksichtigen (vgl. Knilli 1961:

---

<sup>25</sup> Die Geschichte des Hörspiels von seinen Anfängen bis in die 1960er Jahre findet sich auch ausführlich bei Heinz Schwitzke (vgl. Schwitzke 1963).

<sup>26</sup> Das Kriminalhörspiel in der ehemaligen DDR hat aufgrund seiner durch Zensur beeinflussten Geschichte einen besonderen Stellenwert. Es darf mehr als in anderen Sparten des Hörspiels verallgemeinert werden, dennoch richtet sich alles an dem Begriff des ‚Sozialistischen Realismus aus (hierzu Meyer 1998: 57; ebenso Würffel 1978: 195ff.).

108).<sup>27</sup> Bis heute herrscht kein Konsens darüber, ob das Krimihörspiel mehr der schriftlichen oder der mündlichen Erzähltradition zugeordnet werden muss und wie es genau charakterisiert werden kann.<sup>28</sup>

Infolge dieses Dissenses über die Charakteristika des Kriminalhörspiels existiert keine einheitlich gültige Definition dieses Begriffes (vgl. zur Komplexität solch einer Definition auch Schwitzke 1963: 365). Geeignet für ein erstes Verständnis davon, was ein Kriminalhörspiel jedoch sein *könnte*, erscheint die von Meyer angeführte Definition. Er schlägt eine Begriffsbestimmung vor, die über die klassischen Krimi-Beigaben, wie „[...] Mordplan, Mord, Verdacht, Ermittlung, Verdächtige, Ermittlende, Clue, Raub, Aufklärung, Who-done-it, How-done-it“ (Meyer 1998: 12) hinausgeht und auf die Besonderheiten des Kriminalhörspiels Rücksicht nimmt:

Das Kriminalhörspiel aber lebt vom Monolog und Dialog, es muß durch die Sprache, die Stimmen definiert sein. Eine Verfolgungsjagd oder eine Ballerei wirkt im nur akustischen Medium Rundfunk lächerlich. Im Kriminalhörspiel wird gesprochen – bis ein Schuß oder ein Schrei die Spannung löst, weil der Spannungsbogen keinen Dialog mehr zuläßt. Hier liegt auch die Chance des Rundfunks als Gegenpol zur audio-visuellen Flut: man muß zuhören, was ja auch die ursprüngliche Form des Geschichtenerzählens war. Beim Kriminalhörspiel geht es um Denkmodelle, bei denen man sich dabei ertappt, wie der Mörder gedacht zu haben, es geht um perfekte oder schauerhafte Verbrechen, auch um den spielerischen Umgang mit Klischees. Die neuartige Rip-shit-an-blast-Mentalität anderer Sujets wird umgangen, die Phantasie des einzelnen Hörers wird mehr beansprucht. Der Hörer kann sich fallenlassen, die Augen schließen und – hören“ (Meyer 1998: 11f.).

Meyer erklärt weiter, dass sich ein Kriminalhörspiel durch die Komponenten auszeichnet, die für Hörspiele im Allgemeinen typisch sind, wie z.B. unmissverständliche Geräusche, musikalische Effekte und Musik (vgl. Meyer 1998: 53).

Abschließend sei in diesem Kapitel angemerkt, dass für den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit, die Fernsehserie über Verbrechensaufklärung, eine Prägung des Krimihörspiels in der Entwicklungsgeschichte des Hörfunkkrimis besonders wichtig ist: das ‚Serial‘. Dieses erstmalig im

---

<sup>27</sup> Knilli arbeitet durch den Vergleich unterschiedlicher Hörspiele, wie z.B. *Briefe an Wilhelm Humpel* von Nils Petersen oder *Der Fremde jenseits des Flusses* von Habeck Unterschiede in den Vorstellungen der Hörer pointiert heraus, die bei den Hörern des Hörspiels vor dessen innerem Auge auftauchen (vgl. Knilli 1961: 108f.). Es bleibt allerdings unklar, auf welchen genauen Theoriekanon er sich dabei stützt, weswegen diese Ausführungen in der vorliegenden Arbeit außen vor bleiben.

<sup>28</sup> Friedrich Knilli beschreibt zur genaueren Charakterisierung des Krimihörspiels die Unterschiede zwischen einem Buch, einer Filmvorführung, einem Theaterstück, einem Fernsehspiel und dem Radiostück. Er kommt zu dem Schluss, dass sich das Hörspiel vom Film, Fernsehspiel und Theaterstück sowie vom Buch kategorisch im Hinblick auf ihre physikalische Natur voneinander unterscheiden. Die Besonderheit des Hörspiels bestünde insb. darin, dass es eine „[...] einzigartige Welt des Schalls und der Bewegung [...] [schaffe]“ (Knilli 1961: 107; Hervorhebungen im Original). Zwar vermag auch das Theater, das Fernsehspiel und der Film im Gegensatz zum Buch eine Welt des Schalls und der Bewegung zu erschaffen, allerdings sind die Personen und Dinge im Theater direkt anwesend, während diese Dinge und Personen bei dem Film, Fernsehspiel und Hörspiel abwesend bleiben. In Film, Fernsehspiel und Hörspiel werden die realen Geräusche, Stimmen und Dinge sowie Personen durch sichtbare und hörbare Bilder *vertreten*. Jedoch existieren auch zwischen Film, Fernsehspiel und Hörspiel bedeutsame Differenzen. Während in der Filmvorführung und dem Fernsehspiel auditiv und visuell Personen und Dinge abgebildet werden, bildet das Hörspiel Stimmen und Geräusche ab und die visuelle Ebene entfällt (vgl. Knilli 1961: 104ff.). Im Hörspiel besitzt der Hörer die Möglichkeit, *eigene* visuelle Vorstellungen zu entwerfen, wodurch die genannte „[...] einzigartige Welt des Schalls und der Bewegung [...] [geschaffen wird]“ (Knilli 1961: 107; Hervorhebungen im Original). Diese bildlichen Vorstellungen, auch Imaginationen genannt, entspringen der jeweiligen individuellen Vorstellungskraft und bestehen neben bildlichen Vorstellungen ebenso aus Emotionen und Assoziationen (vgl. Schwitzke 1963: 194).

Hörspiel aufgetretene ‚Konzept der unendlichen Erzählung in zahlreichen Teilen‘ hat insb. auch die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung beeinflusst, denn das Prinzip des ‚Hörspielserials‘ gilt auch für die (Fernseh-) Serie: in seinem Alltag erhält der Rezipient durch die Serie eine zeitgleiche Erzählung in seiner Gegenwart (vgl. hierzu auch Feil 2006: 173). Dabei können zwischen den einzelnen Episoden des ‚Serials‘ bzw. der Serie ‚Cliffhanger‘ eingesetzt werden, die einen Spannungsbogen zwischen dem Ende der letzten Folge und dem Anfang der darauffolgenden Episode entstehen lassen. Entscheidender als dieser Spannungsbogen ist allerdings, dass alle Episoden einer Serie eine zusammenhängende Fortsetzungsgeschichte ergeben, in denen immer wieder die gleichen Charaktere und ähnlichen Handlungsstränge auftauchen.

## 2.4 Filme über Verbrechen (-saufklärung) im Kino und Fernsehen

Die einst vornehmlich auditiv dargestellten Kriminalgeschichten werden mit dem Kino und dem Fernsehen zu einem audio-visuellen Erlebnis, das von Spannung geprägt ist. Die Entwicklungsgeschichte des Kriminalfilms beginnt nicht, wie die des Kriminalhörspiels, im eigenen Zuhause der Zuhörer, sondern in einem öffentlichen Raum: dem Kino. Erst ab den 1960er Jahren finden Fernsehgeräte und im Anschluss daran der Kriminalfilm in den deutschen Haushalten zunehmend Verbreitung.

### 2.4.1 ‚Film noir‘ und ‚Gangsterfilm‘ im Kino

In enger Verwandtschaft mit dem ‚Hard-Boiled Novel‘ steht die in den 1940er Jahren in die Hollywood-Kinos vorgeführte ‚schwarze Serie‘<sup>29</sup>, auch ‚film noir‘ genannt. Parallelen lassen sich in der Formalästhetik, aber auch in der Personendarstellung, in den Handlungsmotiven und den Handlungsorten erkennen (vgl. Brandt 1995: 21; speziell zum ‚film noir‘ z.B. auch Werner 2005; Conrad 2007 und Lützen 1985: 165f.). In diesen Filmen veränderte sich der psychosoziale Status der Frau. Die Frau übernahm neue Aufgaben, bspw. nach Kriegsende, als Betreuerin für psychologische Probleme der heimkehrenden Männer und gewann zunächst außerhalb des Filmes gesellschaftliche Anerkennung und Selbstbewusstsein (vgl. Brandt 1995: 21). Dies beeinflusste auch die Rolle der Frau im ‚film noir‘. Einerseits wird sie aufgrund ihrer neu gewonnenen Stärke als ‚Vamp‘ oder als ‚Femme fatale‘ dargestellt, andererseits setzt sie ihre Kraft im Film mit Vernunft ein und wird zum ‚Kumpeltyp‘ in einer gleichberechtigten Partnerschaft zwischen Mann

---

<sup>29</sup> Eine treffendere Übersetzung scheint hier ‚schwarzer Film‘ zu sein, da es hier im Besonderen um die Abgrenzung zwischen Film und Serie geht.

und Frau. Die Rollen der Frau in der Handlung des Kriminalfilms, wie die ehrgeizige Karrieredame, sind im ‚film noir‘ hochgradig konventionalisiert und es entstehen Rollen wie die der ‚eiskalten Blondine‘ (vgl. Brandt 1995: 21f.). Die Auswirkungen des Krieges, insb. die Folgen physischer und psychischer Verletzungen der Männer, veränderten auch die Motive, die sozialen Netzwerke und die Charaktere der Figuren insgesamt im Krimifilm (vgl. Brandt 1995: 22). Der Aufklärer muss im ‚film noir‘ das Gesetz der Straße kennen und sich – wenn es sein muss auch mit körperlicher Gewalt – gegen seine Widersacher wehren. Diese düsteren Geschichten spielen an dunklen Handlungsorten, meist in schlecht beleuchteten Straßen, und lehnen sich unter dem sparsamen Einsatz von Licht in ihrer Darstellung an die Licht- und Schattenspiele expressionistischer Filme an (vgl. Hickethier 1985: 173). Neben dem gezielten Einsatz von Licht und Schatten werden im ‚film noir‘ Spiegel als Zeichen für die innere Gespaltenheit einer Person verwendet. Weitere Erkennungszeichen, wie bestimmte Kameraperspektiven oder Spotlights, und Symbole werden zu wichtigen Merkmalen des ‚film noir‘. Diese nehmen nicht nur eine illustrierende, sondern auch eine kommentierende Funktion im Film ein (vgl. u.a. Steinbauer-Grötsch 2005; Brandt 1995: 23).<sup>30</sup>

Die definitorische Abgrenzung zwischen dem ‚film noir‘ und dem ‚Gangsterfilm‘ – die amerikanische Variante des Verbrecherfilms (vgl. Bode 1954: 75) – ist aufgrund ihrer inhaltlichen Ähnlichkeit und ihres fast gleichzeitigen Aufkommens lediglich unscharf möglich. Der ‚film noir‘ zeichnet sich weniger durch seinen Inhalt als durch seine Ästhetik in der Darstellung aus. Der ‚Gangsterfilm‘, als Produkt der ‚Traumfabrik Hollywood‘, fokussiert hingegen den Inhalt, der sich meist um die Biografie einer Gangsterpersönlichkeit zur Zeit der Prohibition und der Syndikate in den 20er und 30er Jahren der Vereinigten Staaten von Amerika dreht (vgl. Lützen 1985: 165). Während die Planung und Durchführung eines Verbrechens den Handlungsschwerpunkt des ‚Gangsterfilms‘ bildet, gerät die Aufklärung des Kriminalfalles dagegen in den Hintergrund. Im ‚Gangsterfilm‘ ist der Tathergang bereits bekannt und sein Verlauf muss nicht geklärt werden und so können Tathergang und Aufklärung gleichzeitig, allerdings aus unterschiedlichen Perspektiven gezeigt werden. Durch diese Simultaneität von Aufklärung und Tathergang entstehen Handlungsteile, die typisch für den ‚Gangsterfilm‘ sind, z.B. das Abhören oder Beschatten von Verdächtigen. Hierdurch erhalten Informationen im ‚Gangsterfilm‘ eine wichtige Bedeutung, denn ob man eine Information über einen Hinweis der Polizei auf das Gangsterquartier besitzt oder nicht, entscheidet über den weiteren Tathergang und im Extremfall über das Leben (des Gangsters). Auf diese Weise werden Informationen im ‚Gangsterfilm‘ zu Waren.

Die Hintergründe der Handlung werden im ‚Gangsterfilm‘ ausführlich behandelt, z.B. die Täterpersönlichkeit und -psychologie. Dies steht im Gegensatz zu dem Kriminalroman, bei dem der Hintergrund der Handlung häufig vernachlässigt wird. Der Ort der Handlung ist v.a. das ‚Gangsterquartier‘, in dem die genaue Planung und Durchführung des Verbrechens stattfindet

---

<sup>30</sup> Diese kommentierende Funktion (der Kamera) wird im Kapitel über die Methode der Videoanalyse noch eine wichtige Rolle spielen.

und Hinweise auf die Hierarchie der Figuren, z.B. zwischen Gangsterbossen und ihren Helfershelfern gegeben werden. Im Gegensatz zum Kriminalfilm, in dem die Motive zur Tat lediglich angedeutet werden, versucht der ‚Gangsterfilm‘ diese Motive sehr deutlich werden zu lassen. Er arbeitet verstärkt mit stereotypen Verlaufskomponenten, wie bspw. ständigen Schusswechseln, Verfolgungsjagden und Handgemengen, durch die handlungsbezogene Spannungsmomente entstehen (vgl. Brandt 1989: 121). Am Ende verlieren die Gangster und werden entweder gefasst oder getötet. Bei seiner Ergreifung lernt der Gangster entweder, dass sich ein Verbrechen nicht lohnt oder er trotz bis in den Tod den gesellschaftlichen Werten (vgl. Brandt 1995: 23ff.).

Während der ‚Gangsterfilm‘ in seiner Anfangszeit in den 1920er Jahren noch mehr als ‚Spaß der Männerwelt‘ angesehen worden ist, rief er seit der Lindbergh-Entführung im Jahr 1932 zu dem Kampf gegen das organisierte Verbrechen auf (vgl. Lützen 1985: 165).<sup>31</sup>

Alle diese Kriminalfilme zeichnen sich zunächst dadurch aus, dass sie ursprünglich für das Kino konzipiert worden sind und erst im Fernsehen gesendet werden. Es existieren damit auch Kriminalfilme, die für das Kino produziert worden sind, die aber auch im Fernsehen gezeigt werden und zur Konstituierung des Gattungskonzepts ‚Fernsehkrimi‘ etwas beitragen. Ein Zusammenhang zwischen Kriminalfilm und Fernsehkrimi wird zwar nach Brück häufig behauptet, wurde allerdings noch nicht deskriptiv beschrieben oder geprüft (vgl. Brück 1996: 5). Hickethier und Lützen räumen ein, dass Kinofilme des Kriminalgenres Formen und Themen beinhalten, die das Serienangebot im Fernsehen nicht bietet. Dies gilt nach Hickethier und Lützen bspw. auch für den ‚Gangsterfilm‘ im Kino, der u.a. seinen Schwerpunkt auf die Biografie eines Gangsters setzt, was weniger ein Merkmal des Krimis im Fernsehen darstellt (vgl. Hickethier/Lützen 1976a: 318). Auch Brück betrachtet die Darstellung des Kriminalfilms in Deutschland kritisch und erklärt, dass es sich bei den vorliegenden Beschreibungen meist um Ansammlung von Filmbeschreibungen handelt, die mehr oder weniger in historische Zusammenhänge eingebettet werden und teilweise mit literarischen Ursprüngen in Verbindung gebracht werden (vgl. Brück 1996: 5). Als eine mögliche Erklärung für diese lückenhaften Abhandlungen über den Kriminalfilm nennt Brück die Unterbrechung der deutschen Traditionsbildung durch den zweiten Weltkrieg. Der deutsche Fernsehkrimi besitzt einige Parallelen mit dem Kriminalfilm des Kinos, allerdings zeigen sich auch

---

<sup>31</sup> Zum amerikanischen Krimifilm schreibt Brandt, dass die Genrezuordnungen enger definiert sind. Im Mittelpunkt steht hier die Stellung des Aufklärers und es wird dementsprechend zwischen Polizei-, Detektiv-, Anwalt- und Abenteuerer serien differenziert. Der Oberbegriff ist der des ‚Mystery‘, wie er bereits in der Geschichte des Kriminalromans aufgetaucht ist. Dieser umfasst allerdings ebenso Geister- und Horrorgeschichten. Ein weiterer wichtiger Terminus in diesem Zusammenhang ist das ‚Caper Movie‘, der sich v.a. mit der Planung und Durchführung und weniger mit der Aufklärung von Verbrechen beschäftigt. Der ‚Thriller‘ als weiteres Genre ist auf Filme und Fernsehserien bezogen, die sich auf die Aufrechterhaltung des Spannungsbogens der gesamten Handlung ausgelegt ist. Tauchen in dem Verlauf der Spannung immer wieder neue Ultimativen und Hindernisse auf, wird auch von dem ‚Psychothriller‘ gesprochen (vgl. Brandt 1995: 35f.; vgl. hierzu auch Hickethier/Lützen 1976a: 323).

entscheidende Unterschiede, was dem deutschen Fernsehkrimi einen eigenen Stellenwert in der Entwicklungsgeschichte des Krimigenres einräumt.

#### 2.4.2 Der Detektiv- und der Polizeifilm im Fernsehen

Der Detektiv-Film im Fernsehen besitzt eine wichtige Gemeinsamkeit mit dem ‚Hard-Boiled-Kriminalroman‘: den Schnüffler, auch ‚Private Eye‘ genannt. Die Schnüffler, z.B. im *Malteser Falken*, stecken in einer Krise mit sich selbst und mit der Gesellschaft, die sie umgibt. Sie bestreiten in der Gesellschaft einen Überlebenskampf, in dem der Schnüffler häufig der Verlierer ist. Im Vergleich zu Sherlock Holmes, der ebenfalls ein logischer Kombinierer wie der Schnüffler selbst ist, unterstützt der Schnüffler nicht zwingend die Polizei, die gute Seite, sondern fungiert auch als Söldner für Verbrecherseite. Dennoch schafft der Schnüffler im Detektivfilm häufig durch seine von ihm aufgefundenen Indizien und seine Gabe zur logischen Kombination Ordnung im Chaos zwischen Indizien und Fakten (vgl. hierzu auch Zurhorst 1985: 7ff.).

Der Held des Polizeifilms kämpft in einer ‚schmutzigen‘ Welt. Dieser Kampf des ‚Cops‘ im urbanen (meist nächtlichen) Großstadtdschungel, umgeben von Prostituierten und deren Kunden, Luden und Obdachlosen, erscheint meist aussichtslos. Bei seinen Ermittlungen gegen das Verbrechen gerät der Cop in einen Kreislauf, in dem es nach einem ersten Mord, noch mehr Tote unter Kollegen, Zivilisten und Kriminellen gibt. Er verstrickt sich immer tiefer in seinem negativ konnotierten Umfeld, das an den Rändern der Gesellschaft, der ‚Gosse‘, liegt, und in dem er selbst als Richter fungiert – allerdings nicht ohne selbst die moralischen und ethischen Regeln zu brechen. Meinolf Zurhorst fasst dies pointiert mit folgenden Worten zusammen: „Doch überall ist der Dreck, und wer darin gräbt, wird selber dreckig“ (Zurhorst 1985: 10). Selbst wenn der Cop also einen Fall gelöst hat, bei dem er sich meist selbst die ‚Finger schmutzig machen‘ muss, bleibt die Welt, die er hinterlässt, weiterhin schlecht und es tauchen in ihr immer wieder neue Verbrechen und Verbrecher auf, die er bekämpfen muss.

#### 2.5 Der (deutsche) Fernsehkrimi

Mit der Einführung des Fernsehens in den 1950er Jahren unterlag das Kriminalgenre in Deutschland einem grundlegenden Wandel (vgl. Brück/Viehoff 1998: 3). Zuvor waren Krimis zuhause lediglich zu hören oder zu lesen, erst mit dem Fernsehen wurde der Krimi zu einem audiovisuellen Erlebnis im eigenen Wohnzimmer. Mit dem Sendebeginn des deutschen Fernsehens werden ab 1953 auch die ersten Krimis im Rundfunk ausgestrahlt, die mit wachsender Begeisterung konsumiert werden (vgl. Pundt 2004: 69; Wenzel/Desinger 2002: 7f.;). Seit der



deutsche Fernsehkrimi in der Nachkriegszeit auf Sendung gegangen ist, gehört er zu einem der beliebtesten Unterhaltungsangebote im Fernsehen – und das bis heute (vgl. Karstens/Schütte 2010: 198; Pundt 2004: 69; Wehn 2002: 7; Wenzel/Desinger 2002: 7f.; Hickethier 1985: 174f.; Hickethier/Lützen 1976a: 315). Bereits 1958 und 1959 werden Fernsehkrimis, z.B. die Sendung *Stahlnetz*, zu Straßenfegern (vgl. Brück 1996: 10).<sup>32</sup>

Die Antworten auf die Frage, warum der (deutsche) Fernsehkrimi so beliebt ist, sind zahlreich und vielfältig. In der Literatur werden bspw. der hohe Spannungsbogen der Handlung des Fernsehkrimis, die Befriedigung des menschlichen Sicherheitsbedürfnisses und die Entspannung vor dem Fernseher bei leichter Unterhaltung als Gründe für den Erfolg des Fernsehkrimis angeführt (vgl. hierzu auch Wehn 2002: 8ff.). Dabei sind die Merkmale des Inhaltes und der Gattung des Fernsehkrimis teilweise bereits aus dem Kriminalroman, dem Krimihörspiel und ‚Radioserial‘ sowie dem ‚Gangsterfilm‘ und dem ‚film noir‘ bekannt. Die inhaltlichen Parallelen liegen auf der Hand, da alle genannten Erscheinungsformen des Krimigenres in den unterschiedlichen Medien die Themen der Verbrechen und Verbrechensaufklärung behandeln. Jedoch existieren Gemeinsamkeiten über den Inhalt hinaus, z.B. prägt der ‚Gangsterfilm‘ den Fernsehkrimi besonders im Hinblick auf seine ästhetische Darstellungsweise. Die Lichtführung sowie die Nacht als Handlungszeit und die Schauplätze des Fernsehkrimis überschneiden sich mit denen des ‚Gangsterfilms‘. Die wichtigste Parallele zwischen dem ‚Radioserial‘ und der Krimiserie ist deren Serialität, sprich das Fortsetzungsprinzip einer Geschichte, die in einzelne Episoden aufgeteilt wird. Diese können im ‚Cliffhanger‘-Prinzip miteinander verkettet sein, was bedeutet, dass am Ende einer Episode eine Frage aufgeworfen wird, bspw. im Hinblick auf die Handlung oder auf das Verhältnis der Figuren zueinander, die erst zu Beginn der nächsten Folge beantwortet wird. Serialität umfasst über die Fortsetzungsmöglichkeit des ‚Cliffhanger‘-Prinzips hinaus wiederkehrende Charaktere und Handlungsabläufe in den einzelnen Episoden. Bereits im Kriminalroman legen die Autoren einen Standardaufklärer fest, um bei dem nächsten Roman unverändert mit einer neuen Handlung und bekannten Figuren beginnen können; ebenso geschieht es im Fernsehkrimi. Häufig taucht eine Hauptperson als personelle Konstituente und als Identifikationsfigur sowohl im Kriminalroman als auch im Fernsehkrimi auf. Meist handelt es sich bei diesen Hauptpersonen um Einzelgänger, die sich von den anderen in der Handlung auftretenden Personen z.B. durch ihre besonderen Fähigkeiten in der logischen Kombination abheben. Das macht u.a. den hohen Wiedererkennungswert des Helden im Kriminalroman und im Fernsehkrimi aus, der über eine Episode hinaus bestehen bleibt (vgl. Brandt 1995; Brandt 1989: 120f.).

---

<sup>32</sup> Die Dokumentation des Fernsehkrimis weist nach Ingrid Brück im deutschen Wissenschaftsdiskurs einige Schwächen auf und konzentriert sich häufig auf konkrete Beispiele, wie *Stahlnetz* (vgl. Weber 1992) oder *Das Kriminalmuseum* (vgl. Bauer 1992) (vgl. Brück 1996: 9f.; Brück gibt hier auch einen ausführlichen Überblick über Literatur und Schwerpunktsetzung; Weber 1992 gibt einen Einblick in die strukturellen Rahmenbedingungen des westdeutschen Fernsehkrimis der 1950er, 60er und 70er Jahre). Der folgende Überblick über die Geschichte des Fernsehkrimis stellt einen ersten Einblick in die Traditionslinien der Beschreibung und Untersuchung des Fernsehkrimis dar.

### 2.5.1 Die Geschichte des (deutschen) Fernsehkrimis

Neben dem Kriminalroman, dem Krimi im Kino und dem ‚Radioserial‘ wird der deutsche Fernsehkrimi v.a. durch ausländische (Fernseh-) Krimiserien und durch (deutsche) Kriminalfilme geprägt (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 8f.). Einer der bekanntesten deutschen Kriminalfilme, die den Fernsehkrimi beeinflussten, ist z.B. der Film *Das Testament des Dr. Mabuse* aus dem Jahr 1932 von Fritz Lang (vgl. u.a. Wenzel/Desinger 2002: 8; vgl. Lützen 1985: 162).<sup>33</sup> In den 1960er Jahren gewann der Fernsehkrimi insb. durch Adaptionen von ausländischen Produktionen in das deutsche Fernsehprogramm zunehmend die Aufmerksamkeit der Zuschauer und es kommt zu einem rapiden Zuschaueranstieg<sup>34</sup> (vgl. Brück 1996: 10; vgl. hierzu auch Infratest von 1965 und 196<sup>35</sup>; vgl. Pundt 2004: 69). Ingrid Brück spricht sogar von dem Kriminalgenre im Fernsehen als „[...] ‚Killer‘ für andere Sendeformen im Parallelprogramm“ (Brück 1996: 11; Hervorhebungen im Original). Die unterhaltenden Krimigattungen, insb. US-amerikanische und britische Produktionen, besitzen gegenüber den deutschen Fernsehkrimis der späten 50er und frühen 60er Jahre gewisse Vorteile: sie bieten mehr Action und Spannung als ihre deutschen Pendanten (vgl. Brück et al. 2003: 106), müssen nicht vom Sender selbstständig produziert, sondern lediglich ‚eingekauft‘ werden<sup>36</sup> und die ausländischen Produktionen werden vorrangig ‚in Serie‘ gesendet. Durch die Gattung der Serie, insb. durch das ‚Cliffhanger‘-Prinzip, das die Spannung eines Fernsehkrimis über die einzelnen Episoden hinweg hält, steigt die Zuschauerbindung (vgl. Brück 1996: 20; Infratest 1965: 2).

Die Gattung hat sich lediglich in den 90er Jahren leicht verändert. Während in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts v.a. Mehrteiler und Einzelspiele im deutschen Fernsehen zu sehen waren, dominieren ab den 90er Jahren Serien und Reihen sowohl aus deutscher als auch aus ausländischer Produktion das Programm (vgl. Kließ 1982: 122). Stärkeren Veränderungen war

---

<sup>33</sup> Der Film handelt von einem ehemaligen Arzt mit dem Namen Dr. Mabuse, der aufgrund seines Wahnsinns in eine Nervenklinik eingeliefert wird. Sein behandelnder Arzt, Dr. Baum, glaubt anfangs Mabuse schreibe unentwegt an seinem Testament. Jedoch enthalten die von Mabuse täglich erstellten Schriftstücke konkrete Pläne zu Mord und Verbrechen. Diese Verbrechen, die augenscheinlich aus blinder Zerstörungswut heraus begangen werden, ereignen sich tatsächlich in Berlin. Sowohl die Polizei als auch die Verbrecher, die lediglich aus einer unbekanntem Quelle Befehle entgegennehmen und ausführen, sind sich nicht über den Sinn und Zweck der Verbrechen im Klaren. Selbst nach dem angeblichen Tod des Dr. Mabuse in der Nervenanstalt setzen sich die Verbrechen weiter fort. Der leitende Kommissar Lohmann versucht unterdessen dem Drahtzieher der Verbrechen auf die Spur zu kommen. Am Ende muss er allerdings einsehen, dass er als ‚kleiner Kriminalkommissar‘ gegen den Wahnsinn, dem der Täter verfallen zu sein scheint, nicht ankämpfen kann. Der Film enthält zahlreiche Anspielungen auf die Verbrechen von Adolf Hitler und Josef Goebbels in der Nazizeit, sodass er 1933 von Goebbels verboten wurde (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 8; hierzu auch Kracauer 1993).

<sup>34</sup> Seit den 1960er nimmt der Anteil der US-amerikanischen Fernsehsendungen im deutschen Fernsehen kontinuierlich zu (vgl. Schneider 1994: 115). Und nicht nur das: Deutsche (Krimi-) Sendungen üben sich zum Teil auch in der Nachahmung der vorgegebenen Muster US-amerikanischer Serien (vgl. Kließ 1982: 123).

<sup>35</sup> Zu bedenken gibt Brück bei diesen Infratests, die besagen, dass allein 1965 im Ersten Programm 150 Krimis ausgestrahlt werden, dass hier auch der ‚Western‘ als Genre einbezogen wird (vgl. Brück 1996: 10).

<sup>36</sup> Zu hinterfragen ist allerdings die Feststellung von Infratest, dass solche Sendungen bereits erprobt sind und damit das Risiko eines Fehlschlags mindern, denn das ausländische Publikum besitzt im Vergleich zum deutschen Publikum Unterschiede im Hinblick auf den kulturellen Kontext, im Speziellen auf die Mentalität. Dies sollte bei der Sendungsauswahl und -bewertung berücksichtigt werden (vgl. Karstens/Schütte 2010: 188f.; hier sind ebenso weitere Strategien zur Programmplanung von Fernsehsendern zu finden).

dagegen der Inhalt der Krimisendungen, die im deutschen Fernsehen zu sehen sind, unterworfen. In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts waren britische Produktionen, wie z.B. Edgar Wallace – Filme, ebenso im deutschen Fernsehen zu sehen (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 9; Kließ 1982: 122), wie amerikanische Mehrteiler, bspw. *Perry Mason*<sup>37</sup>. Die dort ermittelnden ‚Inspectors‘ und ‚Detectives‘ waren Ende der 1960er Jahre die ‚Stars‘ unter den deutschen TV-Ermittlern (vgl. Pundt 2004: 71). Das Krimigenre hatte sich in den 1960er Jahren mit einer Einschaltquote von teilweise um die 80 % im deutschen Fernsehen etabliert (vgl. Infratest 1965: 6; 1996: 12) und war damit für die Sender lukrativ geworden. Bereits Anfang der 1960er Jahre begannen ARD und ZDF damit, selbst erste Krimisendungen zu entwickeln, die zu festen Programmbestandteilen beider Sender wurden. Die in den deutschen Produktionen auftauchenden Figuren und Handlungen orientierten sich vorrangig an den bekannten ausländischen Fernsehkrimis der damaligen Zeit. Zum Beispiel ermittelt in der deutschen Fernsehsendung *Der Kommissar* von Herbert Reinecker, die im ZDF gesendet wurde, der melancholische nach amerikanischen Vorbildern geschaffene Hauptdarsteller in einer von Verbrechen bedrohten Umgebung in München (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 9).

Die ARD strahlte ab Anfang der 70er Jahre die Krimisendung *Tatort* aus, die häufig als ‚Prototyp‘ des deutschen Fernsehkrimis verstanden wird (vgl. hierzu Wenzel/Desinger 2002: 9ff.; Brück 1996: 17; Zielinski 1985: 7ff.). Geprägt durch die Ära Honecker und Willy Brandts Aufforderung ‚mehr Demokratie zu wagen‘ sowie durch das Aufkommen der Außerparlamentarische Opposition (APO) erhob man an den deutschen Fernsehkrimi einen sozialkritischen Anspruch: die Handlungen des Krimis sollten gesellschaftlichen Motivationen folgen, die Figuren sollten nachvollziehbar sein und das Verbrechen sollte einen sozialen bzw. (sozial-) psychologischen Hintergrund besitzen (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 10). Geprägt war der *Tatort* der 70er und 80er Jahre durch seine Regionalität, die insb. im Hinblick auf die Einschaltquote immer wichtiger wurde, denn dort, wo sie fehlte, blieb der Erfolg beim Publikum aus (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 15). Während im ostdeutschen Fernsehprogramm in der Krimisendung *Polizeiruf 110* die Genossen Leutnant und Oberleutnant in den 70er Jahren ermittelten, übernahmen in Westdeutschland Finke aus Kiel, Oberinspektor Veigl aus München und Oberkommissar Haferkamp von der Mordkommission aus Essen die Ermittlungen im *Tatort* (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 11ff.).

In den 80er Jahren wurden die Fernsehprogramme mit der Einführung des Privatfernsehens nicht mehr vorrangig als kulturelle Veranstaltungen wahrgenommen und geplant, sondern Fernsehprogramme wurden als Konsumware verstanden und produziert (vgl. Brück et al. 1998:

---

<sup>37</sup> Der Fernsehsendung *Perry Mason* wurde, ähnlich wie der Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, der Effekt unterstellt (der ‚Parry Mason Effect‘), dass ihre Inhalte sich auf die Geschworenen vor Gericht auswirken und dass diese aufgrund der Sendung annehmen würden, dass der Angeklagte in der letzten Minute eines Gerichtsverfahrens doch noch ein Schuldeingeständnis ablegen würde (vgl. Cohan 2008: 25).

402; zum Fernsehen als Ware auch Brück et al. 1998: 407f. und Kuhlen 2009). Zwar wurden auch in den 80er Jahren gesellschaftskritische Inhalte, wie bspw. Perspektivlosigkeit und Furcht der Jugend aufgrund der Wetrüstung und der zunehmenden Umweltverschmutzung, im *Tatort* aufgegriffen und anhand zu Unrecht beschuldigter Jugendlicher personifiziert (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 14f.; vgl. zur Rolle von Kinder und Jugendlichen im Krimi Pundt 2004: 74ff.), jedoch repräsentierten die Krimiserien bzw. -reihen ebenso zunehmend die unterschiedlichen Images der Fernsehsender. Der Sender *Sat.1* warb bspw. mit Schlagworten wie ‚Heimat‘ und sendete als Fernsehkrimi hierzu passend z.B. *Der Bulle von Tölz* oder *Kommissar Rex*, die in der bayrischen Kreisstadt Bad Tölz und Wien spielen. Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre traten zunehmend Variationen der Ermittlerfiguren im Fernsehkrimi auf: nicht nur die Polizei, sondern auch Privatdetektive, insb. Frauen und Ausländer, Rentner, Staatsanwälte, Pfarrer, Affen und Hunde ermittelten gegen Verbrecher (vgl. Brück et al. 1998: 408). Zu dieser Zeit begann z.B. auch die ‚Kariere‘ des Horst Schimanski als Vertreter der 68er Revolte im *Tatort*. Er ist nicht mehr der Held, die Vaterfigur, der die Moral einer Gesellschaft als seriöser Beamter verkörpert, sondern Schimanski lebt dort, wo das Verbrechen geschieht und in ihm steckt ein pubertierender Jugendlicher (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 16; vgl. Pundt 2004: 76). Er krempelt das Bild des Kommissars völlig um: „Ein Fernseh-Held, der ständig ‚Scheiße‘ brüllt, säuft, prügelt und vögelt, passt nicht zum Bild des deutschen Beamten“ (Wenzel/Desinger 2002: 14, Hervorhebungen im Original; zu Schimanski auch Pundt 2004: 75).

„Ironische Ermittlerteams in der Dienstleistungsgesellschaft“ (Wenzel/Desinger 2002: 15) spielen in den 90er Jahren die Rollen im *Tatort*. Der *Tatort* blieb, auch in der Zeit nach dem Mauerfall, seiner Linie treu und behandelte das Verbrechen in seiner sozialen Dimension und griff weiterhin regionale Besonderheiten auf (vgl. ebd.). Zentrales Thema der meisten Fernsehkrimis bildeten die neuen Familienverhältnisse der vergangenen 30 Jahre, in denen v.a. Kinder und Jugendliche und deren Verhältnis zur Kriminalität im Fokus standen (vgl. Pundt 2004: 74ff.). Die Autorität des Ermittlers gelangte immer mehr in den Hintergrund und es traten z.B. Teilzeitbeamte und Frühpensionäre in den Krimisendungen auf, die zunehmend ironisch und satirisch gegen das Verbrechen ermittelten. Hierarchien wurden in der Ermittlungsarbeit im Krimi flacher. Auch Frauen hatten sich als Kommissarinnen seit Ende der 80er Jahre zunehmend durchgesetzt und stießen in den 1990er Jahren auf Akzeptanz bei den Zuschauern. Ermittlerteams, wie bspw. Flemming, Koch und Ballauf in Düsseldorf brachen teilweise die zwei Männer-Ermittler-Teams auf und ermittelten komödiantisch, überspitzt und mit neuer musikalischer Untermalung (vgl. ebd.). Der persönliche Umgang zwischen den Teammitgliedern nahm im deutschen Fernsehkrimi einen neuen Stellenwert ein. Themen wie Freundschaft und der Kampf der Frau, die sich in einem ursprünglichen ‚Männermilieu‘ behaupten musste, traten in den Vordergrund der Handlung des Fernsehkrimis. Seit 2002 zeigt sich dies insb. an der *Tatort*-Kommissarin Charlotte Lindholm, die in Hannover und Umgebung ermittelt und die einstige ‚Männerdomäne‘ der Verbrechensermittlung

eroberte, während bspw. die Regionalität als wichtiges Merkmal des *Tatorts* in den Hintergrund gerät.

Seit den 90er Jahren sind die Erzählungen des Fernsehkrimis auf eine ‚gewisse Verunsicherung‘ des Zuschauers angelegt, die im Krimi dadurch entsteht, dass dort eine Welt gezeigt wird, „[...] in der eine wünschenswerte Normalität zum Ausnahmezustand geworden ist“ (Pundt 2004: 80). Fernsehkrimis dramatisierten die Herstellung von Normalität in den 1990er Jahren, wodurch sie nicht nur unterhaltsamer, sondern auch nachdrücklicher im Hinblick auf die Forderung nach Moral und Normen wurden (vgl. Pundt 2004: 81). Die Herstellung von Moral und Normen übernehmen in den 90er Jahren unterschiedlichste Ermittler. Ihnen gelingt es für eine kurze Zeit Sicherheit herzustellen, jedoch bleibt die Welt in der sie – in der die Rezipienten – leben auch nach Aufklärung eines Falles weiterhin unsicher und ‚schlecht‘. Das muss sie auch bleiben, denn der nächste Kriminalfall muss kommen (vgl. Kließ 1982: 122).

### 2.5.2 Zwei Traditionslinien des Fernsehkrimis

Bei den Versuchen, Fernsehkrimis analytisch voneinander anhand bestimmter Merkmale zu unterscheiden, fällt auf, dass die meisten dieser Unternehmungen das Verhältnis zwischen Kriminalität(-sbekämpfung) in der Alltagwirklichkeit und der Kriminalitätsdarstellung im Fernsehkrimi thematisieren. Aus diesen Überlegungen, sowie aus der Geschichte der Vorläufer- und Begleitformen des Fernsehkrimis, lassen sich insb. zwei Genreausprägungen des Fernsehkrimis voneinander unterscheiden: die dokumentarische und die fiktionale Traditionslinie. Entscheidend für die Zuordnung einer Sendung zu einem dieser beiden Traditionslinien ist der Wirklichkeitsbezug der Handlung im Krimi zur Realität. (vgl. Brück 1996: 17). Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass es sich hier zunächst um eine rein analytische Trennung handeln kann, da keine Fernsehsendung weder völlig fiktiv noch vollkommen dokumentarisch sein kann. Dennoch werden im Folgenden die beiden Traditionslinien erläutert, die allerdings in dieser Arbeit vielmehr als zwei Pole eines Kontinuums verstanden werden, auf dem die einzelnen Fernsehsendungen je nachdem, ob sie mehr fiktionale oder mehr dokumentarische Merkmale enthalten, angeordnet werden können.<sup>38</sup> Die nachstehenden Erläuterungen dienen daher vorrangig einer ersten Orientierung und keiner eindeutigen Klassifikation von Krimisendungen.

---

<sup>38</sup> Dass ‚dokumentarische‘ Fernsehformate eigentlich gar nicht vorliegen können, zeigt das Beispiel des ersten längeren amerikanischen Dokumentarfilm *Nanuk der Eskimo* (im Originaltitel *Nanook of the North*) von Robert Flaherty aus dem Jahr 1922. An diesem Film wird schnell deutlich, dass es sich vielmehr um die Inszenierung von Wirklichkeit und weniger um die Nähe zur nicht gestellten Realität im Sinne einer Dokumentation handelt (vgl. Hickethier/Bleicher 1998: 370). Dies zeigt, dass selbst Filme und Reportagen mit dem Anspruch eine Dokumentation zu sein, was die Abwesenheit von jeglicher Inszenierung bedeuten würde, sich nicht völlig frei von jeglichem Einfluss einer Inszenierung machen können. Bereits eine Kamera aufzustellen und damit eine Perspektive zu wählen, beeinflusst die Darstellung eines Geschehens.

Zur dokumentarischen Traditionslinie sind all die Werke des Kriminalgenres zu rechnen, welche sich durch eine „[...] besondere Betonung des Wirklichkeitsbezuges“ (vgl. Bauer 1992: 53) und dadurch entweder als ‚dokumentarisch‘ oder ‚semidokumentarisch‘ bzw. nach Hickethier und Lützen als ‚halbdokumentarisch‘ (vgl. Hickethier/Lützen 1976a: 318) bezeichnet werden können (vgl. Brück 1996: 36ff.). Im Fernsehkrimi können bspw. deutlich hervorgehobene Referenzbezüge auf eine ‚Außenrealität‘ gegeben werden (vgl. Bauer 1992: 53). Diese Bezüge sind in ‚Live-Fernsehsendungen‘ besonders hoch, denn hier wird in Echtzeit das übertragen, was sich andernorts abspielt, ohne Nachdrehen und ohne Postproduktion.<sup>39</sup> Das galt bis in die späten 60er Jahre hinein als *das* Prinzip des Fernsehens. Gedrehte Filme verstießen gegen diesen Grundsatz des ‚Live-Dabeiseins‘, der das Fernsehen einst zu einem sehr attraktiven Medium machte – man bedenke z.B. das Gefühl des ‚Live-Dabeiseins‘ bei der Fußballweltmeisterschaft 1954. Die Zuschauenden betrachteten die Entwicklung zum Film im Fernsehen aus diesem Grund mit Skepsis und die Produzenten reagierten damit, dass sie versuchten in ihren Produktionen dem ‚Live-Charakter‘ so nahe wie möglich zu kommen. Auf diese Weise entstanden z.B. die Polizeiberichte und Mitratespiele, wie *Fernsehspiele für Kriminalisten* von Kurt Paqué im Fernsehen (vgl. Brück 1996: 14; Hickethier 1990), die v.a. in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg reale Polizisten und reale Menschen zeigten (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 8). Eine weitere Sendung aus dem Genre ‚dokumentarischer‘ Fernsehkrimi ist *Aktenzeichen XY... ungelöst*, die durch die aktuellen Kriminalfälle und den Einbezug des Zuschauenden eine starke Bindung an die Außenrealität aufweist (vgl. Bauer 1992: 280f.). Die ebenso eher dem dokumentarischen Genre zuzuordnenden Sendereihen *Stahlnetz* und *Der Polizeibericht meldet* erschienen Ende der 50er Jahre. In diesen Sendungen wurden Fälle aus tatsächlichen Polizeiakten behandelt – mit dem Ziel präventiv Verbrechen vorzubeugen (vgl. Wenzel/Desinger 2002: 8). Allerdings wurden die in den Sendungen vorgestellten Kriminalfälle nach Brück nicht lediglich dokumentiert und ausgestrahlt, sondern z.B. mit nachgestellten Szenen der Verbrechen ‚aufgepeppt‘ (vgl. Brück 1996: 16). Dennoch erhoben diese Sendungen den Anspruch, wie ihre literarischen Vorläufer aus dem Genre des ‚Polizei-Krimis‘, den Arbeitsalltag der Polizei möglichst realitätsnah wiederzugeben. Um diesem Gedanken Nachdruck zu verleihen, wurde im Vorspann der Sendungen erklärt, dass es sich bei den gezeigten Fällen um tatsächliche Begebenheiten handele und lediglich Namen, Schauplätze und jegliche weitere Daten zu Personen verändert worden seien. Eine ‚Stimme aus dem Off‘, ähnlich der eines Reporters, der sich ‚live‘ vor Ort befindet, verstärkte den dokumentarischen Charakter der Sendung *Stahlnetz*, die nicht zuletzt den Zuschauern ein

---

Dies bedeutet allerdings nicht, dass die Benennung ‚dokumentarisch‘ keine Sinn ergibt, sieht steht nach diesem Verständnis eben nur für Fernsehsendungen, die mehr ‚dokumentarisch‘ und weniger ‚fiktional‘ sind.

<sup>39</sup> Inwieweit allerdings auch die jeweilige Perspektive, die auf ein ‚Live-Geschehen‘ eingenommen wird, bereits als fiktionales Merkmal gewertet werden kann, wird im Kapitel über die angewendete Methode zur Videoanalyse näher reflektiert.

positives Bild der Polizei vermitteln sollte (vgl. Brück 1996: 16; weitere Erläuterungen zur dokumentarischen Traditionslinie des Fernsehkrimis auch bei Radewagen 1985: 17ff.).<sup>40</sup>

Von den Sendungen, die der dokumentarischen Traditionslinie zugerechnet werden, unterscheiden sich die Fernsehsendungen, die der fiktiven Traditionslinie zugehören, deutlich. Die Kriminalserie sei typischerweise fiktional, so Krummacher. Es handele sich um eine „[...] rein fiktive Spielform, die nie den Anspruch erhoben hat und erheben kann, Realität – etwa die Alltagsroutine der Kriminalpolizei – abzubilden“ (Krummacher 1978: 277). Krummacher gibt allerdings zu bedenken, dass manche Kriminalserien bei dem Zuschauer den Eindruck erwecken könnten, dass es sich hier um ‚erkennbar Wirkliches‘ handeln könnte. Diesen Effekt erklärt Krummacher aus der vertraut erscheinenden Topografie und der Verwendung von ‚Real-Indizien‘ als Ausgangs- und Mittelpunkt der einzelnen Geschichten (vgl. Krummacher 1978: 277f.). Thomas Radewagen ordnet die bewährten Fernsehkrimis aus Großbritannien, die von den öffentlich-rechtlichen Sendern lange Zeit übernommen wurden, dem fiktionalen Genre zu (vgl. Radewagen: 17), was er allerdings nicht empirisch belegt. Weitere detaillierte Ausführungen zu der fiktionalen Traditionslinie des Fernsehkrimis stehen bis heute aus.

Eine trennscharfe Abgrenzung zwischen den beiden Traditionslinien des Fernsehkrimis ist nicht möglich, da Fernsehkrimis nicht immer eindeutig fiktional bzw. dokumentarisch sind. Vielmehr ist die Grenze zwischen Fiktion und Dokumentation in den Fernsehsendungen selbst fließend. In der bisherigen Literatur scheint keine klare Abgrenzung zwischen unterschiedlichen (Gattungs- und Format-) Prägungen des Fernsehkrimis vorzuliegen. Dies stellt ein Problem dar, dem es sich in der Kategorisierung von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung in dieser Arbeit noch ausführlich zu stellen gilt, um in einem weiteren Schritt eine der Forschungsfrage angemessene Auswahl der zu analysierenden Sendungen treffen zu können.

### 2.5.3 Der Polizei-Krimi - Eine Definitionsmöglichkeit des Fernsehkrimis

In den 50er Jahren wird der Fernsehkrimi noch nicht als eigenes Fernsehgenre anerkannt. Zum damaligen Zeitpunkt hatte der Fernsehkrimi weder konstante typische dramaturgische noch ideologische Charakteristika ausgebildet (vgl. Waldmann 1977: 131). Insb. seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts haben sich – u.a. aufgrund der Einführung des Privatfernsehens – allerdings umso mehr unterschiedliche Definitionen des Fernsehkrimis entwickelt. Viele dieser Definitionen bleiben aufgrund der mannigfaltigen Erscheinungsformen des Krimis eher vage und unspezifisch, um möglichst viele unterschiedliche Prägungen des Krimis in einer Definition vereinen zu können

---

<sup>40</sup> Bereits Ende der 1930er Jahre wurden Kurzfilme über Verbrechen, die dem Hauptfilm im Kino vorausgeschaltet waren, in Form von Dokumentationen dazu eingesetzt, das Vertrauen in die verschiedenen Bereiche der Justiz und der Polizei zu stärken (vgl. Hickethier 1985: 166).

(vgl. hierzu auch Bauer 1992; Wehn 2002: 17f.). Den deutschen Fernsehkrimi als Forschungsgegenstand einzugrenzen und eine endgültige Definition zu wählen, stellt sich aufgrund der vielfältigen Schwerpunktsetzungen bei seiner Definition als schwierig dar. Die zahlreichen Definitionen nehmen eine eher heterogene Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand ein. Der Fernsehkrimi wird z.B. über seine Spielformen, seine Themen, seine Handlungs- und Spannungsverläufe, seine Figuren bzw. Helden oder über seine geografische Herkunft, respektive seinen Spielort sowie seinen sozialen Ort definiert. Die im Nachstehenden vorgestellten Definitionen stellen lediglich eine kleine Auswahl aus den zahlreichen Begriffsbestimmungen des Kriminalfilms im Fernsehen und Fernsehkrimis dar und ermöglichen einen ersten Einblick in das Feld des Fernsehkrimis.<sup>41</sup>

Als erste Orientierung sei zu Beginn eine vielmehr allgemeine Definition des ‚Krimis‘ angeführt, die im weiteren Verlauf des Kapitels dem Untersuchungsgegenstand (Fernsehserien über Verbrechenaufklärung) dieser Arbeit entsprechend präzisiert wird:

Die deutsche Bezeichnung »Krimi« wird sehr allgemein auf Formen mit solchen Handlungsverläufen angewendet, in deren Verlauf ein Verbrechen geschieht und deren Fortgang durch eine spannend geschilderte Aufklärungshandlung gekennzeichnet ist. Im Mittelpunkt kann dabei ein Privatdetektiv oder ein Kommissar als Aufklärer stehen, aber auch der Täter oder ein Zeuge, die Betonung der Handlung mag auf dem Verlauf des Verbrechens oder der psychischen Wirkung auf das Opfer liegen (Brandt 1995: 35).

Die drei wichtigsten Merkmale des Krimis sind in dieser Begriffsbestimmung dessen Handlungsverlauf, die Hauptfiguren und das Thema des Krimis. Anhand dieser drei Eigenschaften lässt sich eine Erzählung bzw. eine Geschichte als Krimi identifizieren. Diese Definition spannt zunächst einmal ein Feld davon auf, was alles unter einem Krimi verstanden werden **kann**, unabhängig davon, in welchem Medium, z.B. Roman, Kino, Radio oder Fernsehen, und als welche Gattungsform, bspw. Spielfilm<sup>42</sup> oder Serie, sowie in welchem Format, z.B. Serie oder Mehrteiler, der Krimi in Erscheinung tritt. Es bleibt in dieser allgemeineren Definition des Krimis also ungeklärt, welche spezifischen Merkmale den **Fernsehkrimi** ausmachen und wie Fernsehsendungen aus dem Krimigenre im Hinblick auf ihre Gattung und ihr Format definiert werden können bzw. differenziert werden müssen. Die Definition gibt keine Antwort auf die Frage, welche Unterschiede zwischen fiktionalen bzw. semifiktionalen und dokumentarischen bzw. semidokumentarischen Fernsehsendungen bestehen (können), welche Unterschiede zwischen Serien und Mehrteilern bestehen und ob diese in einer Analyse entsprechend unterschiedlich betrachtet werden müssen. Allerdings bietet diese Definition, aufgrund ihrer Offenheit, einen guten Ausgangspunkt zur Betrachtung weiterer Akzentuierungen, die in den

---

<sup>41</sup> Dieser Blick auf die unterschiedlichsten Akzentuierungen in der wissenschaftlichen Definition des Fernsehkrimis stützt sich im Wesentlichen auf eine Darstellung von Ingrid Brück (vgl. Brück 1996).

<sup>42</sup> Walter Bode definiert Spielfilme als „[v]on einer durchgehenden dramatischen Handlung beherrschte Filme“ (Bode 1954: 118).



unterschiedlichen Definitionen von Kriminalfernsehfilmen und Fernsehkrimis vorgenommen werden.

Die einzelnen Merkmale, die eine fiktive bzw. dokumentarische Gattung und das Format eines Krimis ausmachen können, greift Viehoff in seiner Definition des Krimis im Allgemeinen auf, aus der heraus er auch den Erfolg des Krimis erklärt:

Erst aus dem Zusammenspiel von Unterhaltung, Spannung, Schrecken, Furcht, Mitleid, Dramatik, Identifikation, Realität, Authentizität, Rätselhaftigkeit, Moralität und Legalität, aus Mord und Totschlag, aus Gut und Böse, aus Absonderlichkeit und Banalität, aus Intimität und Oberflächlichkeit, aus Entsetzen und Genuss, aus Liebe und Hass, kurz: aus dieser besonderen Mischung des Stoffes muss der Erfolg zu erklären sein, den das Genre hat (Viehoff 2005: 93).

In diesem Verständnis des Krimis steht insb. Die (potenzielle) Wirkung des Krimis – genauer seiner spezifischen Eigenheiten – auf den Rezipienten im Mittelpunkt. Im Krimi treffen die Alltäglichkeit und Außeralltäglichkeit des in ihm dargestellten ‚Stoffes‘ aufeinander, die auf den Rezipienten eine spezifische, dem Krimi eigene, Wirkung entfalten (können). Die sich daraus entfaltende Spannung und Dramatik sind ebenso Teil des Grundmusters des Krimigenres als auch die am Ende des Krimis stehende Auflösung eines Rätsels. Dieses Grundmuster ermöglicht es, den Rezipienten zunächst ‚mitzureißen‘ und ihn am Handlungsende des Krimis beruhigt und erschöpft zurückzulassen (vgl. Viehoff 2005: 93).

Eine präzisere Begriffsbestimmung des Fernsehkrimis ist bei Gerhardt zu finden. Das Medium, nämlich das Fernsehen, ist Bestandteil seiner Definition des Kriminalfernsehfilms. Allerdings wird nicht weiter ausgeführt, was unter der Gattung ‚Fernsehfilm‘ zu verstehen ist. Im Vordergrund der Definition steht dagegen die Thematik des Verbrechens und der Verbrecher:

Kriminalfernsehfilme sind alle diejenigen in der Filmindustrie oder in den Fernsehstudios hergestellten und vom Fernsehen gesendeten Spielfilme, die sich inhaltlich mit der Darstellung, der Entstehung und Verfolgung von Verbrechen sowie der Entwicklung und Behandlung von Verbrechern befassen; hiervon ausgenommen sind die sogenannten ‚Western‘, weil diese Filme Gewalt und Verbrechen nur im Rahmen der besonderen regionalen und historischen Verhältnisse des ‚Wilden Westens‘ Amerikas schildern (Gerhardt 1971: 158).

Der explizite Bezug auf den Western, der nicht Bestandteil der Gattung Kriminalfernsehfilm ist, verweist darauf, dass bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts der Western, trotz seiner insb. inhaltlicher Unterschiede zum Krimi, dem Krimigenre zugerechnet worden ist. Ebenso eher themenzentriert erscheint die Beschreibung des Fernsehkrimis von Bauer. Unter Rückgriff auf den Sujet-Begriff von Lotmann schließt er in seine Definition des Fernsehkrimis alle Sendungen ein, deren

[...] zentrales >Ereignis< durch die Grenzüberschreitung >Legalität< vs. >Illegalität< gekennzeichnet ist. Kriminelles Handeln als die für die Handlungskonstruktion zentrale Normverletzung bildet somit die Minimalbedingung für die Konstitution eines >Kriminalsujets<. Als handlungsauslösendes Moment muß es darüber hinaus mit einer zweiten Elementarbedingung notwendig verknüpft sein: einer weiteren Ereigniskette bzw. Handlungsfolge, die sich im weitesten Sinne unter dem Begriff der Detektion subsumieren läßt“ (Bauer 1992: 45; Hervorhebungen im Original).

Zwar wird diese Definition im Vergleich zu der des Kriminalfernsehfilms im Hinblick auf die Gattung wieder unspezifisch, denn der Fernsehkrimi kann z.B. sowohl Serie als auch Spielfilm als auch Show sein, jedoch trifft Bauer in seinen folgenden Ausführungen weitere Unterscheidungen zwischen den einzelnen Fernsehkrimis und deren Nähe zur Realität, wenn sie Verbrechen darstellen, was er auch als Authentizität bezeichnet (vgl. Bauer 1992). Es zeigen sich in dieser Definition damit erste Bezüge auf die Gattung und das Format einer Sendung, da sich Gattungen und Formate u.a. durch ihren Grad an Fiktionalität bzw. Dokumentation voneinander abgrenzen lassen. Für Uthemann zählen sowohl die Gattungen Spielfilm als auch die einzelnen Folgen einer Serie zu den Kriminalfilmen des Fernsehens, die sich v.a. um die Darstellung und Aufklärung eines Kriminalfalles drehen (vgl. Uthemann 1990: 75). Uthemann wählt keine Abgrenzung nach dramaturgischen oder im Hinblick auf das Medium produktions- und rezeptionsspezifischen Kriterien, sondern nimmt die (Art und Weise der) Thematisierung von Kriminalität als das entscheidende Differenzkriterium an (vgl. Uthemann 1990: 75). Werner Kließ legt zwar auch einen Schwerpunkt auf den Inhalt des Fernsehkrimis, im Speziellen auf die dort agierenden Personen, allerdings sind für ihn weniger deren Darstellung als deren Sichtweise auf das Handlungsgeschehen des Krimis ausschlaggebend: Krimisendungen „[...] sind Fernsehspiele, die ganz oder überwiegend aus der Sicht von Ermittlern (Polizist, Privatdetektiv, Amateur-Ermittler) erzählt sind“ (Kließ 1982: 122). Der Begriff des Fernsehspiels, das ursprünglich eine für das Fernsehen inszenierte Theateraufführung bezeichnet, nimmt erneut auf eine Gattung Bezug. Allerdings sind die Grenzen zum Fernsehfilm und Theaterstück fließend und die Definition bleibt an dieser Stelle vage.

Erich Wasem betont ebenso, weniger die Thematik eines Fernsehkrimis, denn mehr dessen Produktion. Für ihn zählen ‚die psychologische Studie‘ und die ‚moralisierende Komödie mit kriminellem Hintergrund‘ sowie Ausschnitte aus Kriminalstücken, die zum Zweck einer Reportage zusammengestellt worden sind, wie z.B. ‚Sitzungen des Fernsehgerichts‘, die ‚dramatisierte Rechtsbelehrung‘, das ‚ausgesprochene Revolutionsstück‘, die ‚Schauermär‘ und ‚Stücke, in denen ein Kriminalfall nur am Rande eine Rolle spielt‘ **nicht** zum Fernsehkrimi (vgl. Wasem 1964: 2ff.). Unter Ausschluss dieser spezifischen Ausprägungen von Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung definiert er den Fernsehkrimi als Spiel bzw. Film im Fernsehen, dessen Handlungsgeschehen spannend inszeniert und auf Breitenwirkung angelegt ist und in dessen Mittelpunkt ein Verbrechen und die Auflösung des mit dem Verbrechen verbundenen Rätsels steht (vgl. Wasem 1964: 3). Interessant erscheinen in dieser Definition neben der möglichst erregenden und spannungsgenerierenden Rätsellösung im Krimi, v.a. die ‚mysteriösen, jedoch wirklichkeitsnahen Hintergründe‘. Diese weisen auf den Realitätsbezug des Fernsehkrimis hin, dessen Hintergründe zwar wirklichkeitsnah dargestellt werden, jedoch durchaus etwas Mysteriöses enthalten können. Mit diesem Realitätsbezug des Fernsehkrimis beschäftigt sich Thomas Radewagen genauer und versteht genau diese „[...] Rückgriff[e] auf wahre Fälle,

berühmte Strafprozesse, die fürs Fernsehen bearbeitet, nachinszeniert werden“ (Radewagen 1985: 18) im Gegensatz zu Wasem als Fernsehkrimi. Als Beispiele für die hieraus nach Radewagen entstehenden dokumentarischen Fernsehkrimis nennt er die Sendungen *Stahlnetz* und *Aktenzeichen XY... ungelöst* (vgl. Radewagen 1985: 18f.). Die Bearbeitung und Nachinszenierung der Fälle deutet bereits eine Unterscheidung von Fernsehkrimis an, die in den bisherigen Definitionen noch nicht in dieser Deutlichkeit aufgetreten ist: Die Differenzierung zwischen (semi-) fiktionalen und (semi-) dokumentarischen Fernsehkrimis. Sowohl (semi-) fiktionale als (semi-) dokumentarische Sendungen fallen für Radewagen in die Definition des Fernsehkrimis (vgl. Radewagen 1985: 13ff.).

Die soeben angeführten Definitionen des Fernsehkrimis geben einen ersten Einblick in das unübersichtliche Feld der Begriffsbestimmungen dieses Untersuchungsgegenstandes. Nicht nur unterschiedliche Schwerpunktsetzungen, sondern auch die sehr feinen verschiedenen Nuancen in den Definitionen mit gleicher Schwerpunktsetzung erschweren eine eindeutige Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes. Einigkeit im deutschen Wissenschaftsdiskurs über den deutschen Fernsehkrimi herrscht allerdings über dessen ‚Standardtyp‘. Dieser ist der ‚Polizei-Krimi‘, unter dem eine „[...] Sendeform [verstanden wird], in deren Mittelpunkt i.d.R. die Ermittlungstätigkeit eines Kommissars – und zunehmend: einer Kommissarin – und seiner/ihrer MitarbeiterInnen an einem westdeutschen Einsatzort steht“ (Brück 1996: 18).<sup>43</sup> Trotz dieses Konsenses über das Verständnis des deutschen Fernsehkrimis gilt, dass es sich bei dem Fernsehkrimi als ‚Polizei-Krimi‘ um einen Sammelbegriff handelt, welcher die unterschiedlichsten Subgenres des Fernsehkrimis undifferenziert einschließt (vgl. Wehn 2002: 17). Eine Definition des deutschen Fernsehkrimis sollte diesen Umstand berücksichtigen und sich auf die (Alleinstellungs-) Merkmale konzentrieren, die ihm seinen Wiedererkennungswert im Vergleich zu anderen Fernsehsendungen anderer Genres verleihen und auf diese Weise den Untersuchungsgegenstand eingrenzen.

Dass man den Krimi trotz seiner vielfältigen unterschiedlichen Ausprägungen im Hinblick auf seine Gattung und sein Format sowie seine thematischen Akzentuierungen immer wieder als solchen erkennt, auch wenn man keine dezidierte Definition als Maßstab an den jeweils aktuellen Fernsehkrimi anlegt, ist darauf zurückzuführen, dass die **erzählerischen Grundstrukturen** des Fernsehkrimis konstant bleiben und mit präzisen und begrenzten Vorstellungen verknüpft werden (vgl. Waldmann 1977: 46; auch Hickethier/Lützen 1976a: 315). Für kein anderes Genre sind solch feste Grundmuster gültig, wie für den Krimi (vgl. Hickethier/Lützen 1976a: 323) – und das obwohl von Fernsehkrimi zu Fernsehkrimi die Heldentypen und Storymaterialien variieren (können). Zur Kategorisierung dieser Variationen schlägt Werner Waldmann die Unterscheidung zwischen verschiedenen Spielformen vor und differenziert zwischen Dialogkrimi, Actionkrimi, sozialkritischem Krimi, Fahndungskrimi sowie ‚Agenten- und Science-Fiction-Geschichten‘ (vgl.

---

<sup>43</sup> Weitere Erläuterungen zu den Spezifika des ostdeutschen Krimis finden sich ebenso bei Brück 1996.

Waldmann 1977: 46). Der Dialogkrimi weist Ähnlichkeiten mit dem britischen ‚Whodunit‘ auf, z.B. in der Sendung *Der Kommissar*. Im Gegensatz hierzu dreht sich der Actionkrimi weniger um den Dialog, denn mehr um hektische, filmische Aktion. Er setzt grobe Rollenklischees ein und verzichtet auf die psychologischen Hintergründe der Figuren und deren Handlungen. Der sozialkritische Krimi, wie bspw. *Tatort*, kombiniert sozialkritische Themen mit Krimidramaturgie. Der Fahndungskrimi dreht sich um tatsächliche Fahndungen im Fernsehen, wie bei *Aktenzeichen XY... ungelöst* oder auch *Täter – Opfer – Polizei* (hierzu auch Pinseler 2006). Etwas außerhalb dieser Klassifikation stehen die Agenten- und ‚Science-Fiction-Geschichten‘, die sich aus dem Kriminalstück ableiten und verstärkt mit fiktiven Handlungen arbeiten (vgl. Waldmann 1977: 46). Die Unterscheidung einzelner Sendungen anhand dieser Klassifikation birgt allerdings auch einige Schwierigkeiten. Die Ebenen der Unterscheidungskriterien variieren in dieser Kategorisierung: während die Differenzierung zwischen Dialogkrimi und Actionkrimi eine nach **dramaturgischem Konzept** darstellt, ist der sozialkritische Krimi eine Charakterisierung nach **ideologischer Perspektive**. Der Fahndungskrimi wiederum spielt auf die **Funktion** der Sendeform an, alles ‚weitere‘ wird unter ‚Agenten- und Science-Fiction-Geschichten‘ gefasst. Eine Unterscheidung auf der gleichen Ebene, z.B. nach Format, ist mit diesem Klassifikationssystem nicht möglich. Auf weitere Anwendungsprobleme stößt man, wenn man auf eine Art ‚Mischform‘ dieser Kategorien stößt, z.B. auf einen sozialkritischen Actionkrimi, denn dieser kann weder der einen noch der anderen Kategorie eindeutig zugeordnet werden. Zudem können in ein- und derselben Sendung unterschiedliche Merkmale der verschiedenen Kategorien auftauchen, bei denen eine trennscharfe Zuordnung zu einer Kategorie nicht möglich ist (vgl. hierzu auch Brück 1996: 25). Es gilt damit zu überlegen, ob auch diese Kategorien lediglich als Pole anzusehen sind, die Kontinuen aufspannen, auf denen eine Sendung angeordnet werden kann, ähnlich wie es für das Kontinuum zwischen den Polen fiktional und dokumentarisch überlegt worden ist.

Eine weitere Möglichkeit ist die Unterscheidung einzelner Fernsehkrimis nach **Themenschwerpunkt** des jeweiligen Krimis, die bereits in den obenstehenden Beispielen angedeutet worden ist. Bauer schlägt hier die Differenzierung zwischen ‚Wirtschaftskrimi‘, ‚Politkrimi‘, ‚Spionagekrimi‘, ‚historischer Krimi‘, ‚Gerichtssendung‘, ‚Polizeikrimi‘ und ‚Fahndungskrimi‘ vor (vgl. Bauer 1992). Diese Unterscheidung nimmt die Delikte, die Orte des Geschehens, die Dramaturgie und die Sendeform, sowie deren Funktion und damit das jeweilige Kriminalsujet und seine Darstellung in **fiktionalen** Sendeformen in den Blick (vgl. ebd.; vgl. Brück 1996: 25). Eine Unterscheidung nach Themen als Klassifikation erscheint auf den ersten Blick einfacher als eine Kategorisierung nach Spielformen, die aufgrund ihrer höheren Komplexität und Variationsmöglichkeit schwieriger herauszuarbeiten sind. Allerdings gilt auch für die Differenzierung zwischen den einzelnen Krimisendungen nach dem Sujet, dass eine die Abgrenzung zwischen den einzelnen Sujets weiter verfeinert werden muss, denn die Themen des Fernsehkrimis variieren von dem ‚einfachen und klassischen Mord‘ bis hin zu ‚Trendthemen‘, wie

Umwelt- Drogen- oder Ausländer- und Jugendkriminalität. Darüber hinaus zählen bei dieser Klassifikation alle nicht-fiktionalen Sendeformen nicht zum Fernsehkrimi, was aufgrund der neuen Formate des ‚Reality-TV‘ und des ‚Scripted Reality‘ unzulänglich erscheint, da diese Formate mittlerweile auch im Krimigenre einen erheblichen quantitativen Anteil im Fernsehen einnehmen und das Genre beeinflussen (vgl. zum Anstieg der Reality-Formate im Fernsehen auch Hill 2005:14ff.; zur Entwicklung des ‚Reality-TV‘ in den Vereinigten Staaten und in Deutschland auch Wegener 1994).

Die unterschiedlichen **Figuren** in den Fernsehkrimis können ebenso ein Differenzkriterium darstellen. Der klassische Charakter im Fernsehkrimi ist der Fernseh(serien)kommissar (vgl. Brück 1996: 20). Er ist neben dem Handlungsort einer der wichtigen Träger der Wiedererkennung. Belege hierfür finden sich in empirischen Beispielen, wie z.B. Schimanski und Derrick, die als bewährte Identifikationsfigur in jeder Episode des jeweiligen Fernsehkrimis immer wieder auftauchen (vgl. Hickethier 1985: 189).<sup>44</sup> Allerdings sind diese Figuren über Jahrzehnte hinweg nicht immer gleich geblieben. Ähnlich der Entwicklung der Figuren des Kriminalromans, reagiert auch der ‚Held‘ des Fernsehkrimis auf gesellschaftliche Veränderungen. Im aktuellen Fernsehkrimi spielt nicht mehr zwingend ein Held, der für Recht und Ordnung sorgt und moralische Grundsätze vertritt und einhält, die Hauptrolle. Mit der zunehmenden Konkurrenzsituation zwischen den öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehsendern haben sich die Krimiprotagonisten stärker ausdifferenziert. Erstens dominiert nicht mehr länger ausschließlich das männliche Geschlecht die Fernsehkrimis und zweitens steigt die Vielfältigkeit der Ermittlerfiguren. An die Seite der KommissarInnen treten Privatdetektive/Private detektivinnen, ehemalige Polizisten/Polizistinnen, JournalistInnen und Staatsanwältinnen/Staatsanwälte hinzu. Drittens wird das Duo von Kommissar und Assistent von einem (Ermittler-) Team abgelöst und viertens erhält der Zuschauer Einblicke in das Privatleben der ErmittlerInnen, die nicht mehr vorrangig auf ihren Beruf reduziert werden (vgl. Brück 1996: 23). Neben dem Ermittler(-team) existieren außerdem als handlungsantreibende Figuren des Fernsehkrimis die ‚Täter‘, die zu Beginn des Fernsehkrimis in den 60er Jahren meist als ‚das Böse‘ dargestellt werden. In der Serie *Polizeifunk ruft*, gibt es bspw. keine dezidierten Informationen über die einzelnen Personen und ihre sozialen Hintergründe, sondern es kommt es zu einer Polarisierung zwischen Gut (Ermittler) und Böse (Täter) (vgl. Wackermann 1977: 228ff.). Norm und Normverletzung, meist in Form eines gravierenden Gesetzesverstoßes, stehen sich auf diese Weise in Form unterschiedlicher Rollen gegenüber und finden ihre Verkörperung in den beiden Gegenseiten aus Held und Verbrecher (vgl. Hickethier 1985: 189f.). In westdeutschen Fernsehkrimis falle das Persönlichkeitsbild der TäterInnen eher undifferenziert aus, was nicht zuletzt auf die fehlende Einbettung der Täter in einen sozialen

---

<sup>44</sup> In den 80er Jahren trat Horst Schimanski als unkonventioneller Fahnder mit Lokalkolorit auf (zur genauen Entwicklung der Figuren und ihrer Charaktere im westdeutschen Fernsehkrimi auch Brück 1996: 20f., speziell zu Schimanski auch Villwock 1991), was den Fernsehkrimi näher zur ‚Hard-Boiled-Tradition‘ rücken lässt.

Kontext zurückzuführen sei, erklärt Uthemann. Die Lebensumstände und Persönlichkeit der Täter würden eher unklar bleiben, lediglich die negative Konnotation des Äußeren des Täters, was diese von Beginn ihres Auftretens im Krimi an unsympathisch erscheinen lassen würde, sei eine Konstante in der Personendarstellung der Täter (vgl. Uthemann 1990: 158). Der Verbrecher bzw. Täter wird im Fernsehkrimi durch das Verhältnis von Verbrecher und Kommissar bzw. Detektiv definiert (vgl. Hickethier 1985: 189). Während der Kommissar/die Kommissarin in der Krimiserie im Fernsehen immer gleich bleibt, wechselt die Rolle des Verbrechers immer (mal) wieder (vgl. Hickethier 1985: 189f.). Trotz der genannten Entwicklungen und damit verbundenen Variationen des Charakters der Hauptfiguren gilt, dass die Kommissare in der deutschen Krimikultur immer mehr als lediglich Ermittler und Beamte gewesen sind, nämlich Aufklärer in doppelter Wortbedeutung:

Es [die Kommissare] sollten Aufklärer in des Wortes doppelter Bedeutung sein. Figuren also, die das Verbrechen aufklären und den Täter zur Strecke bringen. Innerhalb der Gesellschaft sollen sie aber mehr noch für Klarheit und Transparenz sorgen. Da verwundert es nicht, dass Deutschlands Kommissare schnell zu allegorischen Figuren überhöht wurden: der ermittelnde Kommissar [...] sollte die Gesellschaft etwas besser machen, als sie bisher ist. Der Kriminalkommissar als Retter, Beschützer, gesellschaftliche Leitfigur, gar als politischer Visionär, als charismatisches Individuum, Vaterfigur, sozialpsychologisches Vorbild usw. (Wenzel/Desinger 2002: 7; Anm. C.J.E.).

Der Kommissar des deutschen Fernsehkrimis ist damit vielmehr eine stilisierte Leitfigur, die im Laufe der Entwicklung des Fernsehkrimis und je nach seiner kontextualen Einbettung unterschiedliche Formen angenommen hat. Von der Hauptperson bzw. den Hauptpersonen des Fernsehkrimis geht eine hohe Prägekraft, insb. auf die Handlung des Krimis, aus, sodass die unterschiedlichen Charakterisierungen der Hauptperson(en) für eine Differenzierung zwischen unterschiedlichen Prägungen des Fernsehkrimis herangezogen werden können. Der jeweilige Held des Fernsehkrimis bestimmt z.B. dessen ‚sozialen Ort‘ und damit auch den Handlungsrahmen, denn durch diesen sozialen Ort werden die Handlungsmaximen, Spielräume und Aktionsformen der Figuren festgelegt. Bspw. gelten für den Polizisten bestimmte Spielräume in der Verbrechensbekämpfung. Sein üblicher sozialer Ort, an dem sich seine Geschichte abspielt ist z.B. das Polizeipräsidium (vgl. Hickethier/Lützen 1976a: 319).

Auch die **geografische Herkunft** und der jeweilige **geografische Spielort** der einzelnen Fernsehkrimi-Produktionen kann als Unterscheidungskriterium zur Kategorisierung der verschiedenen Ausprägungen des Fernsehkrimis herangezogen werden. U.a. hieraus resultiert die Differenzierung zwischen britischen und amerikanischen Fernsehkrimis, die bereits aus der Literatur bekannt ist. Den Einfluss der ausländischen Produktionen auf den deutschen Fernsehkrimi empfindet Lützen als so hoch, dass er sogar von einem ‚nicht deutschen Genre‘ im Fall des deutschen Fernsehkrimis spricht (vgl. Lützen 1985: 162). Über amerikanische und britische Fernsehkrimis hinaus, existieren weiterhin z.B. schwedische und kanadische Kriminalfilme sowie die bereits rund 20 Jahre alten ost- und westdeutsche Krimiproduktionen (vgl.

Brück 1996: 6; zur ostdeutschen Krimtradition auch Wehn 2002: 26ff.). Insb. die angelsächsischen Produktionen gelten als Vorbild für die Umsetzung deutscher Fernsehkrimis. Bspw. weist der westdeutsche Fernsehkrimi nach Brandt Parallelen zu den *Edgar-Wallace-* und *Durbridge-*Filmen im Hinblick auf deren ‚Rätselform‘ auf und wird so stark durch die britische Tradition des Kriminalgenres beeinflusst. Allerdings werden bis heute ausländische Krimiserien ohne jegliche Modifikation in das deutsche Fernsehen übernommen, da auf diese Weise Zeit und Kosten im Vergleich zu der Eigenproduktion von Fernsehkrimis gespart werden können (vgl. Brandt 1995: 127).<sup>45</sup> Radewagen bestätigt dies und erläutert, dass die britische Tradition den westdeutschen Fernsehkrimi im Hinblick auf seine Handlungsmuster sogar mehr präge als die amerikanische (vgl. Radewagen 1985: 17ff.). Die amerikanische Prägung überwiege allerdings in Bezug auf die technische und bildästhetische Umsetzung. Brandt gibt zu bedenken, dass die amerikanischen Kinofilme und Serien durchaus eine stärkere Prägung auf die formale Umsetzung des westdeutschen Fernsehkrimis ausüben als die britischen (vgl. Brandt 1995: 127). Brandt erläutert weiter, dass dies allerdings keinen Rückschluss auf einen geringen Einfluss deutscher Autoren von Fernsehkrimis zulässt, denn sie hätten „[...] erheblich mehr zur Veränderung des Genres beigetragen [...] als die Ausstrahlung einiger standardisierter amerikanischer Serienproduktionen“ (Brandt 1995: 128). Eine solche Differenzierung zwischen unterschiedlichen Formen des Fernsehkrimis in Bezug auf ihre geografische Herkunft und ihren geografischen Spielort bietet zwar die Möglichkeit, kulturelle Unterschiede und Entwicklungen in der Darstellungsweise und im Handlungsaufbau sowie der Figuren herauszuarbeiten, allerdings bleiben alle weiteren Unterscheidungsmerkmale, wie bspw. die Gattung und das Format, außerhalb dieser Betrachtung. Die Differenzierung nach geografischer Herkunft und dem Spielort des Fernsehkrimis stellen daher lediglich eine sehr grobe Form der Kategorisierung dar, in der zahlreiche, auch bereits angesprochene, Unterscheidungskriterien unberücksichtigt bleiben.

Feste Grundmuster im Fernsehkrimi finden sich nicht nur in Themen und Figuren, sondern auch in **Handlungs- bzw. Spannungsverläufen**. Eines der populärsten wiederkehrenden Merkmale des Fernsehkrimis ist die ‚Spannung‘, die u.a. dadurch generiert wird, dass immer wieder neue Hindernisse auf dem Weg zur Lösung des Kriminalfalles auftauchen und die Lösung des Falles bis zum Ende ungewiss bleibt (vgl. Hickethier/Lützen 1976a: 323). Dies geschieht meist nach dem Schema Mord (sonstiges Verbrechen und eine Frage wie „Wer ist der Mörder?“) – Aufklärung – Festnahme (des Täters) (vgl. Prümm 1987: 350ff.). Die spannungsgenerierende Aufklärungsarbeit im Krimi kann auf zweierlei Art erfolgen. Zum einen mit ‚verdeckten Karten‘, in diesem Fall bleiben dem Zuschauer die Ergebnisse der Ermittlungsarbeit bis kurz vor Schluss vorenthalten und es ist möglich, dass falsche Fährten gelegt werden, um den Zuschauenden zu irritieren. Zum anderen kann die Aufklärungsarbeit mit ‚offenen Karten‘ stattfinden. Hier weiß der Zuschauer

---

<sup>45</sup> Diese Übernahme von Fernsehkrimis aus der amerikanischen und britischen Tradition sind es auch, die das Serienprinzip des Fernsehkrimis in Deutschland fördern (vgl. Brück 1996: 10).

alles über das Verbrechen, den Täter, den Ermittler und die Aufklärungsarbeit – zumindest glaubt er, alles zu wissen – und fiebert der Aufklärung des Krimis entgegen (vgl. Müller 1985: 38). Der Handlungsverlauf, mit offenen und ohne offene Karten, kann wiederum in beiden Fällen im Verlauf variieren, wie die folgende Übersicht zeigt:

1. Aufhellende Handlung: Das sich zu Beginn stellende Rätsel wird im Verlauf der Geschichte über Hindernisse hinweg gelöst.
2. Ansteigende Handlung/Weg ins Ungewisse: Das Ende ist ungewiss, denn ob das sich zu Anfang stellende Ziel, der Plan oder die Aufgabe durch den Helden erfüllt wird, ist nicht klar.
3. Einbruch des Schreckens: Die Handlung beginnt in einer heilen Welt über die ein ‚Schrecken‘, z.B. eine falsche Verdächtigung eines Unschuldigen, hereinbricht.
4. Der Zweikampf: Es besteht keine Gegenüberstellung von Gut und Böse, denn es bekämpfen sich zwei Täter gegenseitig, die sich am Ende gegenseitig zerstören. Spannung entsteht aus der Frage, wer am Ende überlebt.
5. Der Teufelskreis: Die Existenz eines Unschuldigen ist bedroht, da er etwas weiß, was er aber nicht aussagen kann, weil er sich sonst selbst strafbar macht (vgl. Müller 1985: 34ff.; Erläuterungen auch bei Brück 1996: 27).

Am Ende der Aufklärungsarbeit kann der hergestellte Spannungsbogen, welcher entweder aus dem ‚Mehr als der Held wissen‘ oder dem ‚Miträtseln‘ resultiert, zum einen sanft ausklingen oder zum anderen gegen Ende der Aufklärungsarbeit noch einmal hochgerissen werden (vgl. Müller 1985: 38).

Die erläuterten Merkmale des Fernsehkrimis, wie die erzählerischen Grundstrukturen, Themenschwerpunkte, Figuren, geografische Produktions- und Handlungsorte sowie Handlungs- und Spannungsverläufe, stecken den Gegenstandsbereich des Fernsehkrimis bereits ungefähr ab. Jedoch bleiben das Format und die Gattung des Fernsehkrimis in den vorgestellten Klassifikationssystemen von Fernsehkrimis lediglich marginal angesprochene Merkmale, obwohl diese für eine Differenzierung zwischen einzelnen Fernsehsendungen ausschlaggebend sein können (vgl. u.a. Kließ 1982; Döveling/Mikos/Nieland 2007; Mikos 2008; Faulstich 2008). Bei dem Versuch einer Klassifikation von Fernsehsendungen wird daher zu überlegen sein, welchen Stellenwert die Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Formaten und Gattungen von Fernsehsendungen bei der Klassifikation von Fernsehserien über Verbrechenaufklärung einnehmen können bzw. müssen.



### 3. Die Definition des Untersuchungsgegenstandes

Im vorherigen Kapitel ist bereits angedeutet worden, dass mit der Bezeichnung des Untersuchungsgegenstandes ‚Fernsehkrimi‘ viele Vorannahmen einhergehen können, die das Datenmaterial entweder ungewollt einschränken können oder den Untersuchungsgegenstand für diese Arbeit nicht präzise genug fassbar machen. Die mannigfachen Perspektiven auf den Untersuchungsgegenstand des Fernsehkrimis sowie dessen Beschaffenheit als ein Konglomerat, nach Brandt auch Legierung (vgl. Brandt 1989: 122), bereits existenter Erzählformen, Fernsehformate und Fernsehgattungen<sup>46</sup>, führen zu verschiedenen Schwerpunktsetzungen bei der Definition des Fernsehkrimis. Dies hat eine gewisse Unübersichtlichkeit des Forschungsfeldes über den Fernsehkrimi zur Folge. Diese Unübersichtlichkeit macht es erforderlich, dass eine Begriffsbestimmung von Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung gefunden werden muss,

---

<sup>46</sup> Bspw. zeichnet sich die Krimiserie Im Hinblick auf den Handlungs- und Spannungsverlauf durch eine Kombination unterschiedlicher spannungsgenerierender Handlungen zu einem Verlauf aus. Sie übernimmt dabei Elemente des ‚Gangsterfilms‘, des Kriminalromans und des Radioserials (vgl. Brandt 1989: 123). Während der ‚Gangsterfilm‘ mit Einleitung, Entwicklung über Höhepunkt bis zum Schluss verläuft und die Spannungskurve im letzten Drittel ihren Höhepunkt erreicht und danach schnell ausklingt, baut der Kriminalroman eine steigende Spannung bis zum Höhepunkt auf, der zur gleichen Zeit den Schluss bildet. Die letzten Seiten des Kriminalromans sind die spannendsten und danach klingt die Spannung sehr schnell wieder ab. Typisch für das Radioserial ist das erwähnte ‚Cliffhanger‘-Prinzip (vgl. Brandt 1989: 123). Die Krimiserie vereint nun einige dieser Merkmale des Spannungs- und Handlungsverlaufs. Sie beginnt von Anfang an mit einem hohen Spannungsniveau und versucht dieses die ganze Seriedauer zu halten. Hierzu verwendet die Krimiserie v.a. drei Ebenen: Die Aufklärungshandlung, Action (bekannt aus dem Radio-Serial, dem Gangster- und Kriminalfilm) und menschliche oder technische Erklärungen zu Tat und Hergang. Bei diesen Kombinationen existieren wiederum Unterschiede zwischen amerikanischen und britischen Krimiserien. Während die amerikanische Krimiserie z.B. verstärkt auf Action-Elemente setzt, stehen bei den britischen Krimiserien bspw. die Lösung des zu Beginn gestellten Rätsels und die damit verbundene Beschreibung von Täterprofilen, Tatmotiven und Indizienbeweise sowie die Darstellung düsterer Handlungsorte im Mittelpunkt (vgl. Brandt 1989: 123ff.). Der deutsche Fernsehkrimi besitzt sowohl Merkmale des britischen als auch des amerikanischen Fernsehkrimis. Insb. in seiner Anfangszeit, den 60er Jahren, orientierten sich die ersten deutschen Fernsehkrimis z.B. an Romanvorlagen à la Edgar Wallace und lehnten sich so an ihre britischen Pendants an. Standardsituationen des amerikanischen Fernsehkrimis halten erst rund zehn Jahre später in den deutschen Fernsehkrimi Einzug, z.B. die Verhaftung bzw. das Verhör an der Tür, das Verhör im Büro des Aufklärers, die Benachrichtigung Hinterbliebener und die Identifizierung von Opfern im Leichenschauhaus (vgl. Brandt 1989: 127). Der Kriminalroman prägt die menschlichen bzw. technischen Erklärungen zu der Tat und dem Tathergang, wie bspw. die technische Durchführung, die Schilderungen von biografischen oder sozialen Hintergründen sowie die Indizienbeweise. Ähnlich dem Kriminalroman wird die Tat in der Krimiserie zu Beginn als unübersichtliches und verworrenes Rätsel dargestellt, dem ein (anfangs meist fehlgeleiteter) Verdacht folgt. Spannungserzeugende Handlungen, wie Verfolgungen von Verdächtigen entnimmt die Krimiserie v.a. dem ‚Gangsterfilm‘. Den Schluss bildet die Aufklärung der Tat bzw. des Verbrechens, die häufig auch in einem ‚Showdown‘, der auch schon aus dem Western bekannt ist, endet. Ebenso Parallelen zum Kriminalroman finden sich in der Krimiserie im Hinblick auf die Personencharakterisierungen, bspw. wird in Nebenrollen der Krimiserie häufig mit Stereotypen wieder rachsüchtigen Ehefrau gearbeitet (vgl. Brandt 1989: 124f.). Auch in bei ihren Standardsituationen weist eine Krimiserie Parallelen zu unterschiedlichen Erscheinungsformen des Krimigenres auf. Eine der bekanntesten Situationen mit der eine Krimiserie beginnt ist wohl die Untersuchung des Tatorts, die ursprünglich aus dem Kriminalroman stammt. Hierbei betritt der jeweilige Aufklärer den, meist bereits erkundeten und untersuchten, Tatort, um die Leiche zu begutachten. Häufig findet er dabei Indizien, die bis dahin noch nicht aufgefallen sind. Eine Standardsituation, die während der Aufklärung des Verbrechens vorkommen kann ist der anonyme Anruf, ein Merkmal aus dem ‚Gangsterfilm‘. Der Aufklärer arbeitet an der Lösung des Falles, als das Telefon klingelt. Der Gehilfe des Aufklärer startet auf bei Abheben des Hörers die bereits bereitgestellt Mithörfunktion/Aufzeichnungsanlage. Zur Lösung des Falles kann darüber hinaus eine weitere Standardsituation verhelfen: das aus dem Kriminalroman stammende ‚Aha-Erlebnis‘. Der Gehilfe des Aufklärers kombiniert die bisher bekannten Erkenntnisse unwahrscheinlich und ungeschickt, was dem Aufklärer selbst zu einer noch unwahrscheinlicheren Lösung des Falles verhilft (weitere Beispiele zu Standartsituationen in Krimiserien finden sich auch bei Brandt 1989: 126).

die den Untersuchungsgegenstand nicht zu stark eingrenzt, die jedoch gleichzeitig präzise genug für eine angemessene Datenerhebung ist. Die Definition des Untersuchungsgegenstandes erfolgt unter besonderer Berücksichtigung der Fragestellung der vorliegenden Arbeit, welche Botschaften Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen und welche Formen des Führens diesen inhärent sind.

### 3.1 Der Fernsehkrimi als Serienkrimi

Zur Präzisierung des Untersuchungsgegenstandes der vorliegenden Arbeit wird in den folgenden Überlegungen insb. die (typische) Gattung und das Format des Fernsehkrimis betrachtet, da diese zu einer weiteren Differenzierung zwischen den einzelnen Ausprägungen von Fernsehkrimis beitragen können (vgl. zur Unterscheidung zwischen einzelnen Ausprägungen von Fernsehsendungen nach Gattung und Format erneut z.B. Kließ 1982; Döveling/Mikos/Nieland 2007; Mikos 2008; Faulstich 2008).

Meist wird Fernsehkrimis der Anspruch zugeschrieben, den Rezipienten vorrangig unterhalten zu wollen (vgl. u.a. Lützen 1985: 162; Bieber 1985: 140). Häufig geschieht dies unabhängig davon, in welcher Gattung und in welchem Format der Fernsehkrimi auftritt. Kließ unterscheidet bspw. zwischen vier Gattungen von Krimisendungen: Einzelspiele, Mehrteiler, Reihen und Serien. Im Gegensatz zum Einzelspiel, das als 90 minütige einmalige Krimisendung ausgestrahlt wird, sind Mehrteiler mit einem abgeschlossenen Stoff in drei bis sechs Folgen, Reihen als Fernsehspiel unter einem Etikett mit wiederkehrenden Kommissaren, die durch eine Handlung führen und Serien mit wechselnden inhaltlichen Schwerpunktsetzungen und einer Länge zwischen 25 und 45 Minuten, in denen die Hauptfigur oder Gruppe von Figuren konstant sind, in mehreren Teilen weitergeführte Erzählungen einer Fernsehsendung (vgl. Kließ 1982: 122).

Zu Beginn der 1950er Jahre existierten Krimisendungen im Fernsehen noch vornehmlich als eigenständige Einzelproduktionen, die die dramaturgischen Charakteristika des Bühnenkriminalspiels oder des Kriminalhörspiels aufwiesen (vgl. Waldmann 1977: 43). Ihren Weg von den USA nach Deutschland und vom Kino und Radio in das Fernsehen fand die Gattung Serie erst in den 1960er Jahren (vgl. Hickethier 2003b: 399). Diese Entwicklung begann mit kleineren ‚Mitmachkrimis‘ am Anfang der 1950er Jahre in Deutschland. Ein Beispiel für einen Mitmachkrimi ist die Präventiv-Krimiserie *Der Polizeibericht meldet* (vgl. Hickethier 2003b: 399), in der unter der Zusammenarbeit des NWDR und der Kriminalpolizei die Bekämpfung und Aufklärung von Verbrechen ‚dokumentiert‘ wurden. Ab Mitte der 50er Jahre begann der Krimi im Fernsehen

zunehmend die Züge der Gattung ‚Serie‘ anzunehmen, die sich bis heute zu einem zentralen Merkmal des Fernsehkrimis entwickelt hat:

Der Krimi im Fernsehen ist heute wesentlich Serienkrimi: gerade im deutschsprachigen Raum gilt dies für die Krimis im Fernsehen, sofern sie ausschließlich oder in erster Linie für das Fernsehprogramm produziert werden und dort auch ausschließlich oder in der Linie gezeigt werden (Viehoff 2005: 99; Hervorhebungen im Original; vgl. hierzu auch Brück et al. 1998: 402).

Die Sendung *Stahlnetz* stellt ein weiteres Beispiel für die Entwicklung des Fernsehkrimis zur Krimiserie im Fernsehen dar, die in den 50er und 60er Jahren in Deutschland ausgestrahlt wurde. Ihr Pendant stammt ursprünglich aus dem amerikanischen Hörfunk der 40er Jahre und trägt den Namen *Dragnet* (vgl. Brück 1996: 14; hierzu auch Brown 1977: 123).

Die Gattung Serie war im deutschen Fernsehen nicht von Beginn an erfolgreich. Bis in die 50er Jahre wurde die Serie noch als trivial und nicht fernsehgerecht verstanden (vgl. Lützen 1985: 163).<sup>47</sup> Sie passte nicht zu dem Bildungsanspruch des Fernsehens. Erst in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, als das ZDF und die dritten Programme das Fernsehangebot erweiterten und die tägliche Sendezeit anstieg, entwickelte sich die Serie, insb. die Krimiserie, zu einem festen Bestandteil des Fernsehprogramms. Insb. nach der Professionalisierung der Serienproduktion in Deutschland in den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts (vgl. Hickethier 2003b: 400) machten Einzelproduktionen und Mehrteiler, die in den 60er Jahren im deutschen Fernsehen noch sehr beliebt waren, in den 1990er Jahren nur noch einen Bruchteil der Krimis im westdeutschen Fernsehprogramm aus (vgl. Brück 1996: 20). Verstärkt wurde diese Entwicklung durch die Einführung des dualen Rundfunksystems 1984, mit der die Ausstrahlung ausländischer Serien stark zunahm (vgl. Hickethier 2003b: 400; zu den Folgen der Einführung des dualen Rundfunksystems auch Peil/Röser 2007: 92f.) und sich die Gattung der Serie für das Genre des Krimis im Fernsehen immer weiter durchsetzte: „Kein Zweifel, der Fernsehkrimi ist beliebt [...]. Auf allen Kanälen wird unermüdlich gemordet, verfolgt und aufgeklärt. Meist in Serie“ (Brück 1996: 2). Die Serialität, d.h. – allgemein formuliert – das Fortsetzungsprinzip einer Geschichte, wird zu einem typischen Merkmal des Fernsehkrimis.

Serialität, wie sie in dieser Arbeit bereits aus den Erläuterungen zum ‚Radioserial‘ bekannt ist, ist zur Zeit der Einführung des Fernsehkrimis in den 50er Jahren jedoch keine neue Eigenschaft einer Erzählung im Fernsehen. Als ‚Serial‘ kann u.a. eine durch mehrfach segmentierte Einzelerzählungen unterteilte abgeschlossene Binnenerzählung (vgl. Mielke 2006: 200) bezeichnet werden. In der Wissenschaft herrscht kein Konsens darüber, ob diese Einzelerzählungen in sich inhaltlich abgeschlossen und daher autonom oder an ihrem Ende inhaltlich offen und nach dem ‚Cliffhanger‘-Prinzip verbunden sein müssen, um als ‚Serial‘ zu gelten. Schon die antiken Epen, wie die *Ilias* von Homer, können nach Hickethier als serienähnlich angesehen und zu den Vorgängern

---

<sup>47</sup> Auch heute treffen die Meinungen der Kritiker über die Qualität und die Ansprüche an die Ästhetik von Fernsehserien aufeinander (vgl. hierzu auch Kließ 1994: 173ff.).

der heutigen Fernsehserien gezählt werden. Die über 15.500 Verse der *Ilias* werden mündlich in einzelnen Gesängen überliefert. Alle einzelnen Gesänge zusammen ergeben eine zusammenhängende Geschichte, eine Binnenerzählung, wie dies in den aktuellen Fernsehserien des 21. Jahrhunderts der Fall ist. Ähnliches lässt sich bei Märchen ab dem 8. Jahrhundert, wie *1001 Nacht*, beobachten. Am Ende der jeweiligen Episode eröffnen sie die Frage: „Was passiert jetzt?“ Mit dieser oder einer ähnlichen Frage erzeugen die einzelnen Episoden per ‚Cliffhanger‘-Prinzip einen Spannungsbogen, der erst zu Beginn der nächsten Folge aufgelöst wird (vgl. Hickethier 2003b: 397; hierzu auch Mielke 2006, Giesenfeld 1994).<sup>48</sup>

Dieses ‚Cliffhanger‘-Prinzip machten sich auch viele unterhaltende Fortsetzungsromane, wie das *bürgerliche Rührstück*, im 18. Jahrhundert zu Eigen. Die serielle Struktur dieser Romane ist mit der heutigen Erzählstruktur von Fernsehkrimis in Serie vergleichbar. Den unterhaltenden Fortsetzungsromanen folgen, insb. ab dem 19. Jahrhundert, die regelmäßig in den Printmedien erscheinenden und in Einzelerzählungen aufgeteilten Zeitungs- und Feuilletonromane sowie Novellenabdrucke (vgl. Hickethier 2003b: 397ff.). Etwa zur gleichen Zeit im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert werden die ersten ‚Dime Novels‘ bzw. ‚Pulps‘ aus Amerika und Großbritannien in Deutschland veröffentlicht, die auch als Groschenromane bezeichnet werden (vgl. Compart 2002: 41; Hickethier 2003b: 470). In diesen Groschenromanen, welche als sentimentale Zeitromane v.a. in den 1950er Jahren in Deutschland Verbreitung finden (vgl. Hickethier 2003b: 398), variiert eine begrenzte Anzahl von Verlaufsmustern einer (Kriminal-) Erzählung bei gleichbleibender Konstellation von wiederkehrenden Figuren, meist Aufklärern, die sich durch eine immer gleich bleibende Vorgehensweise (bei der Aufklärung eines Verbrechens) auszeichnen. Der Einsatz immer wiederkehrender Figuren, wie *dem* Bösewicht, ermöglicht das ‚Präsenthalten‘ der vorangegangenen Folge einer in Serie erzählten Geschichte und garantiert Kontinuität. Die Hauptfiguren müssen nicht in jeder Episode neu vorgestellt werden, sodass die Handlung der jeweiligen Geschichte im Groschenroman in den Vordergrund tritt. Die immer gleichartigen Handlungsverläufe führten dazu, dass im Roman selbst immer weniger Vorwissen aktualisiert werden musste und dem Rezipienten eine komplexere (Kriminal-) Handlung im Groschenroman präsentiert werden konnte. Aus diesen wiedererkennbaren Mustern des Groschenromans entwickelte sich eine ‚Endlos-Erzählform‘, die aus einzelnen jeweils in sich geschlossenen (Erzähl-) Einheiten bestehen (vgl. Brandt 1995: 27ff.).

Auf der Idee der in sich geschlossen (Erzähl-) Einheiten des Groschenromans aufbauend, entwickelten sich bereits 1905 Kinofilmserien als mehrteilige Fortsetzungsgeschichten. Schon fünf Jahre später entstanden sogenannte ‚Starserien‘ im Kino, in denen Stars in mehreren Episoden in unterschiedlichen Geschichten die Hauptrolle spielen (vgl. Hickethier 2007: 195). An der ‚Endlos-

---

<sup>48</sup> In der Literaturwissenschaft kann auch zwischen Zyklus und Serialität unterschieden werden. Während der Begriff des Zyklus in sich abgeschlossene Einzelerzählungen einer Binnenstruktur umfasst, kann die Serialität auch aneinandergereihte Einzelerzählungen einer Binnenstruktur bezeichnen, die nicht inhaltlich abgeschlossen sind und mit dem ‚Cliffhanger‘-Prinzip verbunden werden (ausführlicher hierzu Mielke 2006 und Giesenfeld 1994: 2ff.).

Erzählform', in der eine neue Episode einer Erzählung immer wieder an eine vorherige anknüpft, orientierten sich die ersten Stummfilme der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts, z.B. die Filme von Charlie Chaplin. Die einzelnen Stummfilme sind Fortsetzungen einer Geschichte bzw. Wiederholungen von Geschichten an unterschiedlichen Orten (vgl. Compart 2002: 41). Bei diesen Fortsetzungsgeschichten kann das Ende der jeweiligen aktuellen Folge offen bleiben bzw. eine Frage aufwerfen, die erst zu Beginn der folgenden Episode aufgegriffen und beantwortet wird. Durch dieses ‚offene Ende‘ einer Episode wird bis zu der nächsten Folge der Erzählung ein Spannungsbogen zwischen den einzelnen Folgen des („Cliffhanger“-) Films generiert.

Während die Zeitspanne zwischen den einzelnen Episoden dieser ‚Cliffhanger‘-Filme mit einer Woche noch recht lang gewesen ist, verkürzt sich dieser Zeitraum mit der Einführung des ‚Radioserials‘ am Ende der 40er und am Anfang der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts zunehmend bis auf 24 Stunden Abstand zwischen den einzelnen Episoden (vgl. Brandt 1995: 26). Die Einführung des Radios und des ‚Radioserials‘, ausgehend von den USA, bietet aufgrund der ständig verfügbaren und über Radiowellen ununterbrochen und fast zeitgleich ausgestrahlten Signale die Möglichkeit, eine zu dem zeitlichen Verlauf des eigenen (Alltags-) Lebens parallel fortschreitende Ebene des Erzählens anzubieten. Hierzu eignet sich insb. die Gattung der Serie (vgl. Feil 2006: 173). Diesem Beispiel folgt ab den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts auch die Kriminalerzählung im Fernsehen. Allerdings ist an dieser Stelle zu bedenken, dass der Fernsehkrimi nicht zwangsläufig nach dem ‚Cliffhanger‘-Prinzip aufgebaut sein muss. Die Abgeschlossenheit der einzelnen Episoden von Fernsehserien wie *CSI – Den Tätern auf der Spur* haben nicht nur häufig einen entscheidenden Anteil an der Attraktivität dieser Serien (vgl. Weissmann 2001: 60), sondern sind bei deutschen Krimiserien sogar der ‚Normalfall‘ (vgl. Brück 2002: 88).

Die Serialität ist also nicht nur ein typisches Charakteristikum des Fernsehens im Allgemeinen (vgl. Brück 2002: 88), sondern auch ein wesentliches Merkmal des Fernsehkrimis (vgl. Brück 1996: 2; Waldmann 1977: 46). Es bleibt daher festzuhalten, dass der deutsche Fernsehkrimi typischerweise ein Serienkrimi ist, dessen einzelne Episoden in sich geschlossen (vgl. z.B. Weissmann 2011) oder nach dem ‚Cliffhanger‘-Prinzip miteinander verbunden sind (vgl. z.B. Brück 1996).

Obwohl die serielle Erzählform nicht erst für das Fernsehen erfunden worden ist, gilt dennoch, dass Serien im Fernsehen eine neue Blüte erlebt haben (vgl. Mikos 1994: 166; zum Seriellen des Fernsehprogramms auch Hickethier 1994). Die Serie, die nicht nur im amerikanischen, sondern auch im deutschen Fernsehen im Vergleich zu anderen Fernsehgattungen auffallend erfolgreich ist (vgl. u.a. Newcomb 2004: 422; Prugger 1994: 111), hat sich bis heute zu einer der beliebtesten Fernsehgattungen in Deutschland entwickelt und existiert in unterschiedlichen Formaten. Es gibt

z.B. Familienserien, Soaps und natürlich Krimi-Serien im Fernsehen.<sup>49</sup> Die Serie richtet sich aufgrund ihrer vielfältigen Ausprägungen an eine breite Masse von Fernsehkonsumenten mit unterschiedlichen Interessen (vgl. Faulstich 1982: 118) und Serien erzielen „[...] große Zuschauerzahlen in hoher Intensität. Sie fesseln ihr Publikum kontinuierlich und beziehen es emotional ein“ (Brandt 1995: 42). Durch diesen Einbezug des Rezipienten bieten (Krimi-) Serien auf affektiver Ebene dem Zuschauer das, was er in der komplex empfundenen Realität immer schwerer zu finden scheint – eine Orientierung in einer globalisierten Welt, die ihm durch die (tägliche) Serie zum vertrauten Dorf wird (vgl. Feil 2006: 174).

### 3.2 Die Gattung Fernsehserie

Im alltagsverständlichen Sinne haben die meisten Rezipienten des Fernsehens ein Verständnis davon, was eine Fernsehserie ausmacht, denn nahezu jeder hat sie bereits mindestens einmal im Fernsehen gesehen und nahezu jeder erkennt sie, wenn er sie sieht: Die TV-(Krimi-) Serie. Eine trennscharfe (wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werdende) Abgrenzung zu den benachbarten Fernsehgattungen, wie bspw. dem Film oder dem Mehrteiler, ist allerdings schwierig, da die Grenzen zwischen den (Fernseh-) Gattungen fließend sind.

Seit der Erweiterung des Fernsehangebots von ZDF und der dritten Programme gehört die Serienkultur zum täglichen Fernsehkonsum in Deutschland und kann verstanden werden als

[...] eine allgemeine Präsentations- und Vermittlungsform der Kultur, die dem Berichten und Erzählen der Geschehen in der Welt innewohnt und die aus den Prinzipien der erzählerischen Sukzession und Kausalität entsteht. Aus dem »und-dann-und-dann« des Erzählens lassen sich leicht Episoden des Erzählens bilden, die schließlich in einzelnen Etappen dargeboten werden, also einzelne »Folgen« bilden, die zusammen (als Kette von einzelnen Folgen) die Form der Serie entstehen lassen (Hickethier 2003b: 397).

Eine in einzelne Episoden gegliederte Geschichte entsteht immer dann, wenn eine Erzählung die ihr zur Verfügung stehende Zeit einer kommunikativen Situation überschreitet. Zudem müssen **wiederkehrende** Gelegenheiten existieren, in denen die Erzählung weitergeführt werden kann. Im Fernsehen ist dies z.B. die täglich gleichbleibende Sendezeit, wie u.a. die ‚Primetime‘<sup>50</sup> (vgl. hierzu auch Brück 2002: 88). Allerdings macht ein feststehender Sendeplatz einer Fernsehsendung allein noch keine Serie, denn ein Sendeplatz kann auch von wechselnden Einzelprodukten besetzt werden (vgl. Hickethier 2003b: 397), die bspw. Mehrteiler oder Reihen und keine Serien sind. Dies ist bspw. bei den Samstag-Abend-Krimis in den ersten Programmen der Fall. Es bestehen daher

<sup>49</sup> Eine ausführliche Übersicht über die einzelnen thematischen Schwerpunkte von Fernsehserien in Deutschland findet sich bei Feil 2006.

<sup>50</sup> Als ‚Primetime‘ wird der Zeitabschnitt im Fernsehprogramm bezeichnet, „[...] in dem das Medium Fernsehen insgesamt die meisten Zuschauer erreicht. In der kontinuierlichen Fernsehprogrammforchung der Landesmedienanstalten wird Prime Time seit 1997 als die Zeit zwischen 18 und 23 Uhr verstanden und für den Programmvergleich herangezogen [...]“ (Trebbe 2010: 45).

noch weitere Merkmale, die eine Fernsehsendung zu einer Serie werden lassen, die es im Folgenden darzulegen gilt, um den Untersuchungsgegenstand hinsichtlich der Gattung Serie weiter zu spezifizieren, die, wie im obigen Kapitel erläutert worden ist, die typische Gattung des Fernsehkrimis darstellt.

Aus dem angelsächsischen Sprachraum stammt die Unterscheidung zwischen den Begriffen ‚Series‘ und ‚Serial‘, zweite wird als auch ‚Mini Series‘ bezeichnet. Ein ‚Serial‘ bezeichnet eine ‚Six Programm Series‘, also eine Abfolge von sechs bis maximal acht Folgen einer Fernsehsendung, die zusammen eine fortgesetzte Erzählung ergeben. Im Gegensatz hierzu wird unter einer ‚Series‘ eine fortlaufende Handlung über eine unbegrenzte Anzahl von Episoden verstanden (vgl. Karstens/Schütte 2010: 211f.). Ein Unterschied zwischen den angelsächsischen Bezeichnungen der ‚Serial‘ und der ‚Series‘ ist deren Geschlossen- bzw. Offenheit im Hinblick auf das Ende der jeweiligen Episode bzw. Folge (vgl. Durzak 1982: 77f.; zu der ‚Mini-Series‘ auch Karstens/Schütte 2010: 211; Kließ 2000: 143). Das ‚Serial‘ wird nach Les Brown als ‚Series‘ bezeichnet, „[...] whose storyline is presented in installments, continuing from one episode to the next, unlike the episodic shows that present whole stories each time“ (Brown 1997: 389). Das ‚Serial‘ zeichnet sich damit durch sein offenes Ende der jeweiligen Episode aus und nicht durch eine parallele Plotstruktur, die sich aus abgeschlossenen und dramaturgisch eigenständigen Einzelerzählungen zusammensetzt (vgl. Durzak 1979: 88). Im Unterschied hierzu besitzt die ‚Series‘ eine gewisse Finalität, was die Struktur des Handlungsverlaufs sowie den Spannungsbogen einer Folge ausmacht (vgl. Brandt 1995: 30). Darüber hinaus setzt die Serie auf Wiedererkennungswert bspw. im Hinblick auf die in ihr agierenden Figuren (Rollenkontinuität) und die in der Serie genutzten Handlungsorte. Die Serie baut über mehrere Folgen hinweg einen Erwartungshorizont auf, der die Einzelfolgen mittels inhaltlicher, formaler und kategorialer Muster zur Serie verbindet. Durch den aufgebauten Erwartungshorizont können vom Zuschauenden ältere Folgen geordnet und neue verstanden werden. Neben der Offenheit und Finalität der Einzelerzählungen, die unterschiedliche Ausprägungen von Serien kennzeichnen, wird die Serie z.B. über ihre Laufzeit, die mindestens vier Wochen in derselben Zeitschleife betragen muss, definiert (vgl. Brooks/Marsh 2003). Darüber hinaus ist die Fortsetzungsproduktion der Serie für Schneider, Thomsen und Nowak ausschlaggebend (vgl. Schneider/Thomsen/Nowak 1991) und Durzak greift die amerikanische Definition einer Serie mit der „wöchentlichen Wiederkehr eines bestimmten Programmmusters“ (Durzak 1982: 76f.) auf. Dieser erste exemplarische Einblick in die unterschiedlichen Definitionsmöglichkeiten über verschiedene Schwerpunktsetzungen der Gattung ‚Serie‘ zeigt, dass eine Definition der Serie zum ersten über die Offenheit oder Geschlossenheit der Erzähleinheiten im Handlungsverlauf je Einzelerzählung möglich ist und zum zweiten über die Wiederholung wiedererkennbarer Strukturen. Die ‚Series‘ umfasst sowohl eine endlos-fortlaufende („Daily Soap“) als auch eine endlich-fortlaufende („klassische Serie“) Ausprägung. Trotz der Existenz dieser zwei voneinander unterscheidbaren Formen der Serie werden diese im Wissenschaftsdiskurs über

die Fernsehserie meist nicht voneinander getrennt betrachtet (vgl. Feil 2006: 242). In der Praxis der Fernsehproduktion sind darüber hinaus Entwicklungen zu beobachten, dass sich ‚Series‘ und ‚Serial‘ zunehmend vermengen. In der ‚Series‘, die in sich abgeschlossen ist, finden sich z.B. Merkmale des fortlaufenden ‚Serials‘ (vgl. Weissmann 2011: 61), wie u.a. wiederkehrende Hauptpersonen oder dem Rezipienten bereits bekannte Handlungsabläufe.

In das Deutsche sind diese (Nicht-) Unterscheidungen zwischen ‚Serial‘ und ‚Series‘ nicht ohne weiteres zu übersetzen, da im deutschen Wissenschaftsdiskurs nicht alle Differenzierungen zwischen unterschiedlichen Ausprägungen der Serie gleich vorgenommen werden. Häufig werden Definitionen der Gattung Serie im deutschen Wissenschaftsdiskurs weiter gefasst als im angelsächsischen, z.B. wenn unter der Serie „[...] alle mehrteiligen, miteinander verknüpften Formen des Erzählens und Berichtens (zumeist fiktionale Darstellungen)“ (Hickethier 2003b: 397) verstanden werden. Zudem werden die Begrifflichkeiten, die mit der Fernsehserie in Zusammenhang stehen bzw. spezifische Ausprägungen der Serie bezeichnen, wie bspw. das ‚Serial‘, die Reihe oder der Mehrteiler in der Literatur häufig nicht einheitlich verwendet (vgl. Kließ 2000: 143). Lediglich die international gängigen Lauflängen einer Episode, die bei Serien-Folgen zwischen 43 und 52 Minuten oder zwischen 22 und 25 Minuten betragen (vgl. Kließ 2000: 145) bieten eine erste einheitliche Orientierung. Um eine geeignete Definition der Serie für diese Arbeit zu finden, reicht eine Begriffsbestimmung der Gattung Serie über die Lauflänge alleine jedoch nicht aus. Daher wird der Einblick in den Diskurs über die Definition der Gattung Serie in den folgenden Ausführungen vertieft, um eine der Fragestellung dieser Arbeit angemessene Definition der Serie zu erhalten, die den Untersuchungsgegenstand der Fernsehsendung über Verbrechenaufklärung präzisiert.

Die Fernsehserie kann in drei Grundtypen unterteilt werden. Die ersten beiden Ausprägungen sind in der vorliegenden Arbeit bereits aufgegriffen worden: Erstens die Serie mit abgeschlossenen Folgehandlungen und zweitens die Serie in Form einer Fortsetzungsgeschichte ohne abgeschlossene Erzählung. Drittens existiert, und das wird der zunehmende Überschneidung von ‚Serial‘ und ‚Series‘ gerecht, eine Vermengung im Rahmen der Fortsetzungsgeschichte mit unterschiedlichen Elementen der beiden ersten Grundtypen (vgl. Hickethier 2003b: 400f.). Die ersten beiden Formen unterscheiden sich, wie bereits für die ‚Series‘ und das ‚Serial‘ nach dem angelsächsischen Verständnis erläutert, v.a. durch die abgeschlossene bzw. nicht abgeschlossene Erzählung pro Folge. Die Episoden der Serie mit abgeschlossener Folgehandlung sind in sich geschlossen, lassen keine Fragen am Ende der Erzählung offen und bauen nicht in einer zwingenden Reihenfolge aufeinander auf. Die einzelnen Folgen der Fortsetzungsgeschichte dagegen sind in einer bestimmten Reihenfolge miteinander verbunden, da am Ende ihrer Folgen eine Frage offen bleibt, die zu Beginn der nächsten Fortsetzungsfolge aufgegriffen und beantwortet wird. Exemplarisch für die Vermischung der unterschiedlichen Elemente der beiden Formen sind mehrsträngige Serien, in denen mindestens drei Handlungsstränge in einer Erzählung



parallel ablaufen. Ein Handlungsstrang beginnt bspw. neu, während ein anderer zu einem Abschluss kommt und ein dritter Handlungsstrang fortgeführt wird. Auf diese Weise kommt es zu einer sogenannten ‚Zopfdramaturgie‘, in der die einzelnen Handlungsstränge miteinander verflochten sind (vgl. Hickethier 2003b: 401; Brück 2002: 88). Neben unterschiedlichen Verknüpfungsformen können in Vermengungen von Elementen der Fortsetzungsgeschichte und der Folgehandlung auch verschiedene Genre-Elemente miteinander kombiniert werden. Ergebnis solcher Variationen sind bspw. Kriminalkomödien oder Science-Fiction-Parodien, in denen Darstellungs- und Erzählmodi der unterschiedlichen Genres legieren. Diese Vermengung von Elementen in einer Ausprägung der Serie betrifft auch verschiedene Gattungszugehörigkeiten. Bestandteile unterschiedlicher Gattungen vereinen sich z.B. in ‚Reality Soaps‘, die keine klassische Fiktion mehr zeigen, sondern in denen Show-Elemente mit Merkmalen der Dokumentation kombiniert werden (vgl. hierzu z.B. Hickethier 2003b: 401; zu ‚Reality Soaps‘ auch Röser/Thomas/Peil 2010: 7ff.).<sup>51</sup>

Eine weitere Gliederung des Forschungsfeldes der Serie schlägt Georg Feil vor, die im Folgenden unter Ergänzung der Erläuterungen zur (Fernseh-) Serie von Kließ, Faulstich, Hickethier sowie Karstens und Schütte aufgegriffen wird. Hiernach lässt sich das Forschungsfeld Serie in drei unterschiedliche Kategorien unterteilen: die Reihe, den Mehrteiler und die klassische Serie. Die Reihe ist eine Fernsehsendung,

[...] bei der nach einem vorgegebenen Spielmuster (gleiche Grundsituation) gleiche oder wechselnde Personen agieren. Die einzelnen Geschichten oder »Fälle« sind bei einer Reihe *in sich abgeschlossen*, so daß der Zuschauer ohne Kenntnisse des (bisherigen) Handlungsverlaufes jederzeit in die neue Folge einer Reihe »einsteigen« kann (Kließ 2000: 144; Hervorhebungen im Original).

Diese (Sende-) Reihe besteht aus mehreren 90-Minuten-Spielfilmen, die unter einem gemeinsamen ‚Label‘, wie *Tatort* oder *Ehen vor Gericht*, zusammengefasst werden. Solch ein den einzelnen Folgen einer Reihe gemeinsames ‚Label‘ zu finden und dieses unter Einbezug unterschiedlichster Stoffe immer wieder einzuhalten, stellt eine Herausforderung an die Produktion der Reihe dar (vgl. hierzu auch Feil 2006: 243). Zwar werden die Folgen der Reihe einzeln und auch von verschiedenen Sendehäusern produziert, jedoch wird an die Reihe der Anspruch erhoben, dass sie eine formal oder thematisch gleich bleibende (Qualitäts-) Reihe bildet (vgl. Feil 2006: 242ff.). Ihre Protagonisten mit ihren spezifischen Aktionsbereichen sowie Milieus können im Rotationsprinzip immer wieder wechseln (vgl. Faulstich 2008: 108). Solche Rotation können z.B. bei Reihen, wie *Tatort*, *Bella Block* und *Polizeiruf*, beobachtet werden.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Diese Kombination erinnert wiederum an die angloamerikanische Benennung der Mischform zwischen ‚Series‘ und ‚Serial‘.

<sup>52</sup> Der Vorteil der Reihe ist, dass ‚schwächere‘ Produktionen, die eine geringere Einschaltquote erzielen, durch stärkere aufgefangen werden können. Bspw. wird nicht das gesamte Konzept der Reihe *Tatort* in Frage gestellt, wenn eine Einzelfolge nicht den gewünschten Erfolg erzielt hat. Ein Nachteil der Reihe ist der hohe Qualitätsanspruch an diese Gattung, denn dieser erfordert einen verhältnismäßig hohen zeitlichen als auch finanziellen Produktionsaufwand, vergleichbar mit dem Aufwand von einzelnen Filmproduktionen (vgl. Feil 2006: 242f.).

Der Mehrteiler, auch als ‚Mini Series‘ oder ‚Mini-Serie‘ bezeichnet (vgl. Karstens/Schütte 2010: 211; vgl. Hickethier 2007: 196), ist im Gegensatz zur Reihe, häufig eine Romanverfilmung in mehreren Teilen, wie z.B. die fünfteilige Verfilmung des Romans *Die Säulen der Erde* von Ken Follett oder die Verfilmung von Stieg Larsons *Vergebung, Verblendung und Verdammnis*. Diese Fortsetzungsgeschichten in mehreren Teilen, erzählen bspw. die Entwicklung von Figuren und treiben die den einzelnen Teilen übergeordnete Handlung in den jeweils in sich geschlossenen Handlungsabschnitten des Mehrteilers voran (vgl. Feil 2006: 242f.). Die einzelnen Teile werden üblicherweise an einigen aufeinander folgenden Tagen in spielfilmlangen Episoden konsekutiv im Fernsehen, meist auf einem gleichbleibenden Sendeplatz, ausgestrahlt (vgl. Faulstich 2008: 108; vgl. Karstens/Schütte 2010: 211).<sup>53</sup> Die entscheidenden Merkmale einer Mini-Serie sind für Kließ die Einschränkung auf rund sechs Folgen und die häufige Adaption eines literarischen Werkes. Er schreibt weiter, dass die Bezeichnung Mehrteiler bzw. Fernsehspiel in X Teilen eine alltagsverständliche Umschreibung für die Mini Serie sei, die z.B. in Fernsehzeitschriften verwendet würde (vgl. Kließ 2000: 144). Für die Definition der Serie in der vorliegenden Arbeit ist diese Differenzierung zwischen den beiden Termini ‚Mehrteiler‘ und ‚Mini Series‘, die keinen entscheidenden inhaltlichen Unterschied aufweisen, nicht richtungsweisend, sodass die Bezeichnungen Mini Serie sowie Mehrteiler und Fernsehspiel in X Teilen im Folgenden synonym verwendet werden.

Ist ein Mehrteiler erfolgreich, kann er zu einem fortgesetzten Mehrteiler bzw. zu einer Fortsetzungsgeschichte und zur Serie werden. Durch die offene Gestaltung des Endes und durch die Wiederaufnahme des Endes in der nächsten Folge erfährt der Mehrteiler seine Fortsetzung, wodurch ein Spannungsbogen aufgebaut wird (vgl. Hickethier 2007: 196). Das Risiko eines Fehlschlages mit einem fortgesetzten Mehrteiler verringert sich zudem dadurch, dass das Thema sowie die Geschichte und ihre Figuren bereits in der Praxis erprobt und eingeführt sind. Sie können ggf. bei Fehlern modifiziert werden bevor der fortgesetzte Mehrteiler, wie z.B. *Familie Dr. Kleist*, beginnt (vgl. Feil 2006: 242f.).

Eine zweite Unterkategorie der klassischen Serie ist die ‚auf Unendlichkeit geplante‘, die auch ‚Endlos-Serie‘ genannt wird (vgl. Faulstich 2008: 108). Jede der einzelnen Folgen, bspw. von *Soko Köln*, *Der Kommissar* oder auch *Großstadtrevier*, sind in sich abgeschlossen (vgl. Feil 2006: 244). I.d.R. werden diese Serien, zu denen v.a. Krimiserien und Telenovelas zählen, in Staffeln bis zu 13

---

<sup>53</sup> Ein Vorteil dieses Ausstrahlungsrhythmus des Mehrteilers ist die gesteigerte Aufmerksamkeit des Publikums, da die Fortsetzung auf den Fortgang der Geschichte neugierig macht. Häufig werden die Inhalte des ursprünglichen Romans in der Verfilmung allerdings über zu große zeitliche Abstände zwischen den einzelnen Folgen in die Länge gezogen, sodass die Erwartungshaltung des Publikums überstrapaziert wird und die Zuschauer sich den Anschluss nicht mehr ansehen. Ein weiterer Vorzug des Mehrteilers dagegen ist die Kostenersparnis bei der Produktion, da alle Teile in einer Produktionstranche produziert werden können (vgl. Feil 2006: 242f.)

Folgen pro Jahr, bei Telenovelas auch 26-50 Folgen, produziert (vgl. Feil 2006: 244). Diese werden dann in Folge-Staffeln oder fortlaufend ausgestrahlt (vgl. Brück 2002: 88).<sup>54</sup>

Während in der Frühphase der Serien in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts die Ausstrahlungsfrequenz der einzelnen Episoden noch unregelmäßig und eher selten war, überwiegt heute die tägliche bzw. wöchentliche Ausstrahlung einer Serie (vgl. Brück 2002: 88). So bilden ‚Dailies‘, auch ‚Daily-Soap‘ bzw. ‚Soap‘ oder in Südamerika ‚Tele Novelas‘ (vgl. Esser 2000: 152), wie z.B. *Gute Zeiten – schlechte Zeiten*, die dritte Unterkategorie der klassischen Serie. Sie werden täglich an den Werktagen zur gleichen Zeit ausgestrahlt. ‚Dailies‘ werden häufig mit der wöchentlichen gesendeten ‚Weekly‘, wie z.B. der *Lindenstraße* verwechselt, bzw. werden die beiden Formate häufig unter der ‚Dailies‘ zusammengefasst. Die Weekly wird auch als Fortsetzungsgeschichte bezeichnet, in denen jede Episode auf der vorhergehenden aufbaut (vgl. Hickethier 2003b: 401). ‚Dailies‘ und Fortsetzungsgeschichten sind beide durch die Offenheit der jeweiligen Episode gekennzeichnet, welche Anschlüsse von Folge zu Folge bieten (vgl. Faulstich 2008: 113).<sup>55</sup> Manche ‚Dailies‘ sind sogar tagesaktuell und es gelingt ihnen, aktuelle Themen zu Mode, Musik und Zeitströmung inhaltlich aufzugreifen und die Zeit, in der sie stattfinden zu reflektieren (vgl. hierzu auch Compart 2002: 42; auch Feil 2006: 174). Durch diese Aktualität und durch einen schnellen Sequenzwechsel kompensiert die ‚Daily Soap‘ den eigentlich langsamen Handlungsfortschritt und kann so den Eindruck bei dem Zuschauer erwecken, dass es sich bei der jeweiligen Folge um ein ereignisreiches Geschehen handelt (vgl. Hickethier 2007: 197). Mittlerweile existiert die Gattung Serie in unterschiedlichen Formaten, wie z.B. als ‚Scripted Reality‘- oder ‚Pseudo-Doku‘-Format.<sup>56</sup> Hickethier greift die ‚Reality Soap‘ sogar als eigene Grundform des seriellen Erzählens auf (vgl. Hickethier 2007: 197f.). Eric Karstens und Jörg Schütte ergänzen das Verständnis der Serie noch um die Unterteilung der ‚Drama Series‘, auch ‚One-Hour-Drama‘, ‚Sitcom‘, auch ‚Situation Comedy‘ und ‚Daily Soap‘. Der Begriff der ‚Daily Soap‘ schließt sich an den bisherigen Erläuterungen an. Unter ‚Drama Series‘ verstehen Karstens und Schütte „[...]

---

<sup>54</sup> Die auf Unendlichkeit geplante Serie besitzt eine für den Produzenten sehr gute Produktionskapazität, was die Planbarkeit und damit auch die Produktionssicherheit erhöht. Kosten können optimiert, damit Gewinne verbessert und ggf. Fehler in eine der zahlreichen Folgen ausgebessert werden. Die Produktionsform hat für die Beteiligten nahezu keine Nachteile (vgl. Feil 2006: 244).

<sup>55</sup> Hierdurch entsteht ein sehr hohes Potenzial an Zuschauerbindung bei den ‚Dailies‘. Die Produktionskosten der ‚Dailies‘ werden insb. dadurch verringert, dass die Werbeeinnahmen in den Werbepausen, die die ‚Dailies‘ unterbrechen, hoch sind. Sowohl Vorbereitungs- als auch Nachbereitungszeit fallen bei der Produktion der ‚Dailies‘, aber auch der Weekly gering aus, da beide Prozesse parallel zum Produktionsverlauf ablaufen und von spezialisiertem Personal erledigt werden. Feil gibt allerdings zu bedenken, dass die Anfangsinvestitionen in ‚Dailies‘ extrem hoch sind und erst dann eine günstige Kosten-Nutzen-Rechnung ergeben, wenn 200-300 Folgen erfolgreich ausgestrahlt werden. Zudem seien Wiederholungen der Serie eher uninteressant. Feil gibt weiterhin zu bedenken, dass der deutsche Markt weitgehend mit den drei bis vier ‚Daily-Soaps‘ gesättigt sei und eine ‚Mega-Soap‘, die quer durch unterschiedliche Altersklassen, wie sie in den USA mit *Dallas* und *Dynasty* Einzug gehalten haben, in Deutschland noch nicht zu beobachten gewesen sei. (vgl. Feil 2006: 245).

<sup>56</sup> ‚Pseudo-Dokumentation‘ enthalten sowohl fiktionale als auch non-fiktionale Elemente, können jedoch als eine besondere Form der Fiktion verstanden werden, die augenscheinlich den Anschein einer Dokumentation erweckt. Entscheidend in der Abgrenzung zum ‚Reality-TV‘ ist, dass die ‚Pseudo-Doku‘ scheinbar einen Anspruch auf die Darstellung ‚realer‘ Geschehen und/oder Personen stellen, jedoch weder die Personen noch die gezeigten Geschehen tatsächlich real sind (vgl. hierzu auch Schreier 2005: 1).

erzählerische Stundenserie aller Genres [...]“ (Karstens/Schütte 2010: 211) und nicht nur Serien mit einer melodramatischen Schwerpunktsetzung. Viele unterschiedliche Schauplätze und hochkarätige Besetzung sind weitere Merkmale der ‚Drama Series‘. Die ‚Sitcom‘ dagegen, die aus den USA stammt, wird komplett in einem mit wenig aufwendig gestalteten Sets im Studio gedreht. Wie der Name der ‚Sitcom‘ bereits andeutet, spielen hier ‚lustige Dialoge‘ eine wichtige Rolle (vgl. Karstens/Schütte 2010: 212; zur deutschen ‚Sitcom‘ auch Holzer 1999). Es wird dabei weniger über die Inhalte selbst als mehr über die dort auftauchenden Figur gelacht – und das in einer besonderen Form: „Die Sitcom ist die gemäßigte, freilich auch billigere Form. Sie evoziert nicht den lauten Schenkelklopfer, sondern ein Grinsen, ein Kichern über eine Welt, die der unsrigen gar nicht so fremd ist“ (Kegel 2002: 21). Dabei folgt die ‚Sitcom‘ dem immer ähnlichen Muster: Same procedure as every week. In diesem Wiedererkennungswert liegt auch das Erfolgspotenzial der ‚Sitcom‘ und der ‚Situation Comedy‘, denn in ihnen findet er Zuschauer Geborgenheit und Ritual (vgl. Kegel 2002: 21). Die Beliebtheit der ‚Sitcom‘ hat sich mittlerweile nach den USA auch in Deutschland durchgesetzt. Die ‚Ur-Sitcom‘ *Ein Herz und eine Seele* bspw. *Ritas Welt*, *Alles Atze* oder *Mein Leben & Ich* sind lange Zeit in Deutschland die beliebtesten ‚Sitcoms‘ mit dem einem der höchsten Erfolgspotenziale (vgl. Kegel 2002: 21ff.).

Der Überblick über das Forschungsfeld der Serie im deutschen Wissenschaftsdiskurs, weist einige Überschneidungen zwischen den Definitionsmöglichkeiten sowie einige deutliche (Aus-) Differenzierungen zwischen den einzelnen Ausprägungen der Serie auf, die sich in einer Grafik zusammenfassen lassen:

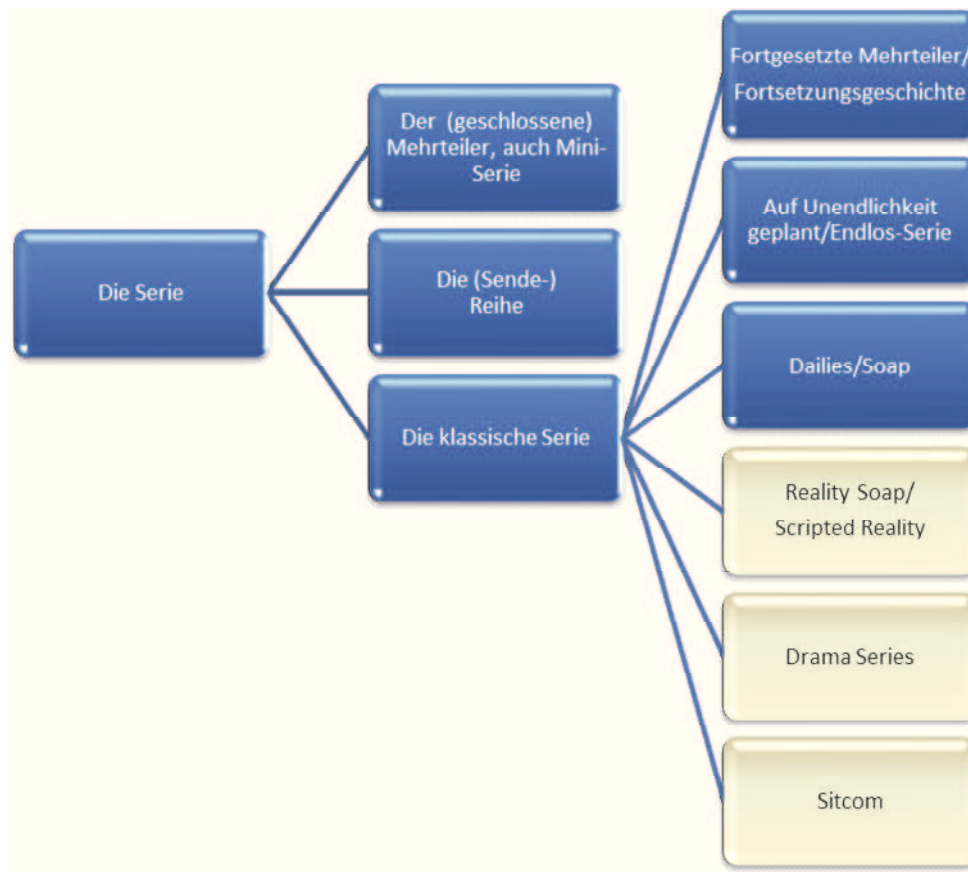


Abbildung Nr. 1: Übersicht über die Fernsehgattung Serie (in Anlehnung an Feil 2006: 242ff.; Kließ 2000: 142ff. sowie Faulstich 2008: 108f. und Hickethier 2007: 196ff.)

Die in der Grafik hellgrau gekennzeichneten Ausprägungen der Serie, ‚Reality Soap‘, ‚Drama Series‘ und ‚Sitcom‘ sind weniger durch ihre Laufzeit bzw. Sendehäufigkeit gekennzeichnet als durch ihr Format. Die Gattung der Serie kann also in unterschiedlichen Formaten, z.B. als ‚Reality Soap‘, auftauchen. Die Grafik kann lediglich eine rein analytische Trennung zwischen den unterschiedlichen Ausprägungen der Gattung Serie verstanden werden, denn in die tatsächlichen Fernsehsendungen sind häufig Mischformen der oben genannten unterschiedlichen Ausprägungen und Formate, die wiederum je nach Perspektive auf den Untersuchungsgegenstand der Serie einer anderen definitorischen Schwerpunktsetzung unterliegen. Trotz der unterschiedlichen Definitionen und Gliederungen der Serie als Untersuchungsgegenstand und der Unübersichtlichkeit des Forschungsfeldes der Serie (hierzu auch Feil 2006), kann zunächst ein ‚kleinster gemeinsamer Nenner‘ für die Auswahl der in dieser Arbeit zu untersuchenden Fernsehserien über Verbrechenauflärung genannt werden: die Serie sollte mehr als acht Teile besitzen, um sich von dem Mehrteiler abzugrenzen, einen regelmäßig wiederkehrenden Sendeplatz einnehmen und wiederkehrende Charaktere, Settings und Handlungsrahmen aufweisen. Durch die Berücksichtigung dieses ‚kleinsten gemeinsamen Nenners‘ kann der Untersuchungsgegenstand eingegrenzt werden, ohne ihn zu stark einzuschränken. Hierzu muss im Folgenden abschließend eine geeignete Definition von Fernsehserien über Verbrechenauflärung

gefunden werden, um den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit präzise genug fassbar zu machen.

### 3.3 Warum die Fernsehserie über Verbrechensaufklärung?

Die Merkmale der Gattung Serie, die mehr als acht Teile besitzen, einen regelmäßig wiederkehrenden Sendeplatz einnehmen und wiederkehrende Charaktere, Settings und Handlungsrahmen aufweist, sind auch für die Definition des Untersuchungsgegenstandes von Bedeutung, denn dieser wird sich auf die Fernsehsendungen konzentrieren, die aufgrund der genannten Eigenschaften als Fernsehserie bezeichnet werden können. Diese Serien umfassen die Definition der klassischen Serie und ihrer Unterkategorien: der auf Unendlichkeit geplanten Serie, der ‚Dailies‘ und der fortgesetzten Mehrteiler. Bezüglich des Formats werden keine Vorgaben für den Untersuchungsgegenstand gemacht. Der Untersuchungsgegenstand kann damit eine Fernsehserie sein, die u.a. als ‚Pseudo-Doku‘, als fiktionale oder dokumentarische Serie oder als Reality-Soap auftreten kann.

Der Inhalt der Serien, die zum Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit werden, dreht sich um Kriminalität bzw. Verbrechen unter Fokussierung von deren Aufklärung. Diese inhaltliche Ausrichtung erinnert natürlich an das Genre des deutschen Fernsehkrimis (vgl. Brück 1996: 39), allerdings werden in der vorliegenden Arbeit nicht nur deutsche Produktionen und Fernsehserien mit deutschen Spielorten betrachtet, sondern auch ausländische Produktionen und Fernsehserien mit ausländischem Spielorten.

Nun kann man einwenden, dass die Konzentration auf die Definition des Untersuchungsgegenstandes als Fernsehkrimis einfacher und prägnanter gewesen wäre, als die neue Benennung Fernsehserien über Verbrechensaufklärung einzuführen. Dagegen spricht, dass der Fernsehkrimi, wie er oben beschrieben worden ist, in einer festen Tradition steht. Die aus dieser Tradition resultierenden typischen Merkmale des Fernsehkrimis, wie z.B. bestimmte Typen von Charakteren, Handlungsrahmen und Themenschwerpunkte, sind nicht ohne weiteres auf aktuelle Serien des deutschen Fernsehens übertragbar. Mittlerweile existieren im deutschen Fernsehen zahlreiche ‚Crime-Sendungen‘, die vielmehr Konglomerate unterschiedlichster Eigenschaften von verschiedenen Formaten und Ausprägungen des Genres Fernsehkrimi in sich vereinen. Besonders deutlich wird dies durch die Schwerpunktsetzung dieser Arbeit. Das Ziel der Arbeit ist es, die Botschaft über moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin aus den entsprechenden Fernsehserien im deutschen Fernsehen herauszuarbeiten. Doch wo werden diese modernen Techniken, mit denen auch neue Typen von Charakteren, wie die emotionslose Gerichtsmedizinerin (*Bones – Die Knochenjägerin*), neue Handlungsrahmen, wie der in dem der

Gerichtsmediziner der eigentliche Ermittler im Fall ist, neue Handlungsorte (USA, Paris) und neue Themenschwerpunkte, bspw. der Ermittlungen in sogenannten Sondereinheiten wie des *Naval Criminal Investigative Service (Navy CIS)* berücksichtigt? Reichertz hat diese Veränderung der Charaktere in seinem Aufsatz über die Frage, ob die neuen Profiler legitime Nachfolger von Sherlock Holmes darstellen, aufgegriffen (vgl. Reichertz 2005; auch Reichertz 2003). Auch der US-amerikanische Forschungsdiskurs beschäftigt sich mit diesen neuen Formen von Crime-Fernsehserien. Allerdings ist bisher keine Definition dieser Sendungen in der Ausführlichkeit und Reflektiertheit bekannt, wie sie für die deutsche Krimiserie im Fernsehen vorliegt. Zudem sollen in dieser Arbeit nicht die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung ausgeschlossen werden, die nicht einem ‚Crime-Profil‘ entsprechen. Sonst würden Sendungen wie *Polizeiruf 110* oder *Die Kommissarin* aufgrund ihrer starken klassischen britischen Prägung bereits von Beginn an aus dem Datenkorpus herausfallen. Dies ist jedoch nicht Absicht dieser Arbeit. Aus diesem Grund eignet sich die sehr allgemeine und dennoch ausreichend präzise Benennung des Untersuchungsgegenstandes ‚Fernsehserien über Verbrechensaufklärung‘, da hier alle Serien im deutschen Fernsehen eingeschlossen werden, in denen die Themen Kriminalität bzw. Verbrechen und insb. deren Aufklärung im Mittelpunkt stehen. Dabei handelt es sich um eine Arbeitsdefinition, die bei der Auswahl des Datenmaterials, d.h. welche Fernsehserien aufgenommen werden, genügend Freiraum für die unterschiedlichsten Ausprägungen von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung lässt. So lautet die Definition des Untersuchungsgegenstandes dieser Arbeit: Die Fernsehserie über Verbrechensaufklärung ist eine im deutschen Fernsehen als klassische Serie gesendete Spielhandlung, die – unabhängig von dem jeweiligen Format – auf die Darstellung von Kriminalität bzw. Verbrechen und insb. deren Aufklärung abzielt und sowohl gesamtdeutsche als auch ausländische Produktionen umfasst. Diese Fernsehserien über Verbrechensaufklärung müssen nicht zwangsläufig durch einen Spannungsbogen zwischen den einzelnen Episoden gekennzeichnet sein, sondern schließen auch Fernsehserien ein, die nicht diesem ‚Cliffhanger‘-Prinzip folgen und bei denen die einzelnen Episoden in sich abgeschlossen sind. Ein Standardtyp von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, der bei der deutschen Krimisendung noch der Polizeikrimi gewesen ist, wird an dieser Stelle nicht festgelegt, sodass auch Serien, die in denen (forensische) Ermittler und ganze Ermittlerteams in den Untersuchungsgegenstand fallen. Deren Einsatzort variiert sowohl innerhalb Deutschlands als auch im Ausland. Als Auswahlkriterien für die aufzunehmenden Fernsehsendungen zur Videoanalyse unter der gegebenen Fragestellung fungieren damit die Gattung Fernsehserie und das Genre Kriminalität mit besonderer Fokussierung der Verbrechensaufklärung mit dem inhaltlichen Schwerpunkt moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin.

Die Arbeitsdefinition der Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, welche unter Abgleich bisher existenter Begriffsbestimmungen des Fernsehkrimis und des Serienformats erarbeitet

worden ist, lautet schließlich: Die Fernsehserie über Verbrechensaufklärung ist eine im deutschen Fernsehen in Form der klassischen Serie gesendete Spielhandlung, die sowohl in einer Episode abgeschlossen oder offen gehalten werden kann. Im Mittelpunkt der Fernsehserie über Verbrechensaufklärung stehen die Verbrechensaufklärung und insb. die modernen Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik. Die ‚klassischen‘ Kriminalisten sowie die neuen (forensischen) Ermittler(-teams) können in diesen Fernsehserien sowohl in Deutschland als auch im Ausland tätig sein. Fernsehserien über Verbrechensaufklärung umfassen sowohl gesamtdeutsche als auch ausländische Fernsehproduktionen.

Diese Definition bildet die Grundlage zur Auswahl der Sendungen, die mittels der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse die Frage beantworten soll, welche Botschaften Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im deutschen Fernsehen im Hinblick auf moderne Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik tragen und welche Formen des Führens diesen inhärent sein können. Es wird bereits an dieser Stelle deutlich, dass vor der Sendungsauswahl weitere Definitionen der Termini in der Fragestellung notwendig sind, um das Datenmaterial zusammenzustellen. Eine wichtige noch zu klärende Frage ist hierbei: Was ist unter modernen Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik zu verstehen?



#### 4. Warum moderne Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik?

„Hollywood ist nicht unbedingt der beste Garant für eine besonders gute Schilderung forensischer Praktiken“

(Douglas 2009: 368)

Es ist keine neue Erkenntnis, dass im Fernsehen nicht die Wirklichkeit abgebildet wird, sondern dass das Fernsehen die Wirklichkeit häufig verzerrt. Daher ist es auch nicht möglich, aus Fernsehserien über Verbrechensaufklärung selbst eine Definition von modernen Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik zu entwickeln, denn in Fernsehserien über Verbrechensaufklärung ist zunächst einmal nur zu sehen, was moderne Methoden über Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin sein *könn(t)en*. Eine Definition von modernen kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden ist somit *vor* Auswahl des zu untersuchenden Datenmaterials erforderlich, um ein Verständnis davon zu erlangen, was (moderne) kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden sind. Im Nachstehenden erfolgt ein kurzer Einblick in die Geschichte der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden, die in der Verbrechensaufklärung eingesetzt wurden und werden, um im Anschluss daran eine entsprechende Definition von modernen kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden der Verbrechensaufklärung zu finden.

Vor allem im letzten Jahrhundert wurden zahlreiche moderne (naturwissenschaftliche) Methoden zur Verbrechensaufklärung entwickelt. Zwar ist die Lupe als eine Verkörperung einer naturwissenschaftlichen Methode immer noch ein wichtiger Ausrüstungsgegenstand des Kriminaltechnikers, doch seit den Romanen über Sherlock Holmes, haben sich zahlreiche weitere Werkzeuge, Instrumente und Methoden entwickelt, die den Ermittlern bei der Aufklärung eines Verbrechens helfen. Die Wissenschaften, die sich mit Verbrechensaufklärung und die dazu notwendigen (v.a. naturwissenschaftlichen) Methoden beschäftigen, sind die Forensik, die Gerichtsmedizin und die Kriminaltechnik. Doch wie verhalten sich diese Termini tatsächlich zueinander? Antworten in Form von Definitionen der einzelnen Termini existieren zahlreich und vielfältig.

## 4.1 Was ist Forensik?

Der Terminus ‚Forensik‘ wird in Fernsehserien über Verbrechensaufklärung nahezu inflationär verwendet. Von ‚forensischen Pathologen‘, ‚forensischer Spurensuche‘ und ‚forensischer Computerrecherche‘ ist bspw. die Rede. Zur häufigen Begriffsverwirrung kommt es v.a. auch durch die Verwendung des Terminus ‚Forensik‘ für Teilgebiete der Kriminaltechnik, sodass die Begriffsgrenzen in der Praxis unscharf erscheinen (vgl. Wirth 2011a: 216; hierzu auch der Duden als Richtwert zur Verwendungshäufigkeit des Terminus ‚Forensik‘ für Gerichtsmedizin und als Jargon für „Klinik für psychisch kranke und suchtkranke Straftäter“ in der Alltagssprache; Duden online). Aus diesen Beispielen lässt sich keine valide wissenschaftliche Definition von Forensik ableiten, was einen Einblick in die wissenschaftliche Fachliteratur über Methoden der Verbrechensaufklärung notwendig macht, um eine angemessene Definition von Forensik zu finden.

In dem Hand *Handbuch der Kriminalistik* von Rolf Ackermann, Horst Clages und Holger Roll, welches ein Grundlagenwerk in der Ausbildung von Kriminalisten darstellt, wird die nachstehende Differenzierung zwischen Kriminalwissenschaften und Forensischen Wissenschaften vorgeschlagen:



Abbildung Nr. 2: Differenzierung zwischen Kriminalwissenschaften und Forensischen Wissenschaften (in Anlehnung an Ackermann 2011: 33)

Die Kriminalwissenschaften bestehen aus wissenschaftlichen Disziplinen, die ausschließlich auf das Verbrechen und dessen Bekämpfung ausgerichtet sind (vgl. Ackermann 2011: 33; auch Clages 2004: 4) und sich insb. mit der Prävention, Untersuchung, Erklärung und Repression von kriminellem menschlichen Verhalten beschäftigen (vgl. Berthel/Schröder 2005: 9). Abbildung Nr. 2

zeigt bereits, dass es sich hier um einen „[...] Oberbegriff für die Gesamtheit der Wissenschaftsdisziplinen [handelt], die sich mit dem kriminellen Verhalten der Menschen beschäftigen“ (Schneider/Lang 2001: 151; Anm. C.J.E.). Dieser Oberbegriff lässt sich in juristische Kriminalwissenschaften, nämlich die Strafrechtswissenschaft und die Strafprozessrechtswissenschaft und die nichtjuristischen Kriminalwissenschaften, nämlich die Kriminologie und die Kriminalistik, gliedern (vgl. Schneider/Lang 2001: 151). Im Gegensatz hierzu stellen die forensischen Wissenschaften solche Disziplinen dar, die

„[...] als eigenständige Natur- oder Geisteswissenschaften (z.B. Medizin – Rechtsmedizin oder Psychologie – Forensische Psychologie) auf das Strafverfahren und seine Untersuchung ausgerichtete spezielle Aufgaben lösen und dabei die spezifischen Erkenntnisse, Gesetzmäßigkeiten und Instrumente ihrer Wissenschaft (Mutterwissenschaft) nutzen. Sie werden dadurch nicht zu einer Kriminalwissenschaft“ (Ackermann 2011: 31).

Die Forensischen Wissenschaften können wiederum als „[...] Oberbegriff für alle Wissenschaftsgebiete, die durch ihre Methoden und Erkenntnisse zur Rechtspflege beitragen“ (Wirth 2011b: 218) verstanden werden. Allerdings charakterisiert Wirth die Kriminalwissenschaften im Gegensatz zu Ackermann sowie Schneider und Lang neben einiger angewandter naturwissenschaftlicher, psychologischer und medizinischer Disziplinen als einen Teil der Forensischen Wissenschaften (vgl. Wirth 2011b: 218). Hieran wird deutlich, dass nicht nur die Grenzen zwischen Kriminalwissenschaften und Forensischen Wissenschaften in der Praxis fließend sind (vgl. ebd.), sondern auch in definitorischer Hinsicht. Zugunsten einer besseren Lesbarkeit wird im Folgenden allerdings zwischen Forensischen Wissenschaften und Kriminalwissenschaften in Anlehnung an Ackermann unterschieden. Die vorliegende Arbeit folgt damit dem Verständnis von Kriminalwissenschaften, wie es Horst Clages anführt:

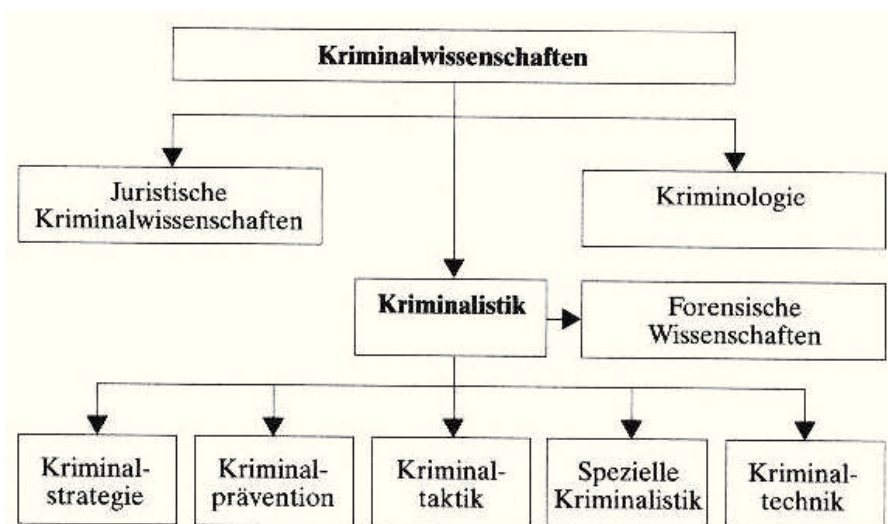


Abbildung Nr. 3: Ordnungssystem der Kriminalwissenschaften (vgl. Clages 2004: 6)

Die Kriminalwissenschaften gliedern sich nach Clages in die juristischen Kriminalwissenschaften, die Kriminologie und die Kriminalistik. Für die vorliegende Arbeit ist in dieser dreifachen

Gliederung insb. die Kriminalistik, die sich u.a. mit den modernen (naturwissenschaftlichen) Methoden der Verbrechensaufklärung beschäftigt, von Bedeutung. Die Kriminalistik gliedert sich wiederum in Kriminalstrategie, Kriminalprävention, Kriminaltaktik, spezielle Kriminalistik und die Kriminaltechnik. Die Kriminalstrategie bezeichnet das „[...] rationale Zusammenwirken der polizeilichen Kräfte zur Verwirklichung der Ziele der Kriminalpolitik durch Ausrichtung der Gesamtorganisation Polizei auf die Bekämpfung der Kriminalität [...]“ (Clages 2004: 6). Hierbei handelt es sich damit um eine organisatorisch-strategische Größe der Kriminalistik. Die „Kriminalprävention (im weitesten Sinne) umfasst alle Maßnahmen und Handlungen, die staatlicherseits und privat eingeleitet und realisiert werden, um Straftaten zu verhüten“ (ebd.). Die Kriminalprävention ist damit eine ebenso organisatorische wie planerische Größe der Kriminalistik, tangiert allerdings ebenso wenig wie die Kriminalstrategie die Fragestellung dieser Arbeit. Als „[...] die Lehre von den allgemeinen rationalen, ökonomischen, psychologischen kriminalistischen Methoden und Mitteln sowie deren Anwendung mit dem Ziel der effektiven Verbrechensbekämpfung“ (Clages 2004: 7) wird die Kriminaltaktik definiert. Die Kriminaltaktik kommt der Fragestellung dieser Arbeit zu modernen Methoden der Kriminaltechnik bereits näher, da es hier um (kriminalistische) Methoden und Mittel sowie deren Anwendung geht, allerdings bleiben diese in der Kriminaltaktik eine theoretische Größe in der kriminalistischen Lehre, sodass dieser Begriff den Untersuchungsgegenstand der Arbeit noch nicht ganz fasst. Unter spezieller Kriminalistik „[...] wird die auf bestimmte Delikte, Deliktgruppen, Tätergruppen bezogene kriminalistische Ermittlungs- und Aufklärungsmethodik verstanden“ (vgl. ebd.). Auch die spezielle Kriminalistik tangiert die Fragestellung dieser Arbeit bereits, jedoch ist sie mehr das Methodensystem, das noch nicht die praktische Anwendung der Ermittlungs- und Aufklärungsmethoden umfasst. Am treffendsten für diese Arbeit ist der Begriff der Kriminaltechnik:

Unter Kriminaltechnik (auch naturwissenschaftlich-technische Kriminalistik) werden die Anwendung naturwissenschaftlicher Methoden und Erkenntnisse sowie der Einsatz technischer Mittel bei der Suche, Sicherung, Untersuchung und Auswertung von materiellen Spuren im Rahmen der Verbrechensbekämpfung verstanden (Clages 2004: 7).

Die Betonung der Definition der Kriminaltechnik liegt auf der *Anwendung* der Methoden und Erkenntnisse unter besonderer Berücksichtigung der eingesetzten technischen Mittel insb. bei der Spurensicherung, -untersuchung und -auswertung. Diese in der Verbrechensaufklärung eingesetzten Methoden sind Gegenstand der vorliegenden Arbeit.

In engem Zusammenhang mit der Kriminalistik stehen die Forensischen Wissenschaften, die auch häufig kurz als Forensik bezeichnet werden. Douglas P. Lyle schreibt zum Verständnis des Terminus der Forensik: „Der Begriff *Forensik* leitet sich von dem lateinischen Wort ‚Forum‘ ab und wird auf alles angewandt, was sich auf das Gesetz und Recht bezieht. Die forensische Wissenschaft oder Kriminalistik ist die Anwendung der wissenschaftlichen Disziplinen auf das Gesetz“ (Lyle 2009: 32; Hervorhebungen im Original). Lyle erklärt weiter, dass die forensische

Wissenschaft alle die Prinzipien und Instrumente nutze, die auch in der universitären Forschung in Krankenhäuser und zur Heilung von Patienten angewendet würden. In der Forensik seien dabei die Fragen leitend, wann und wie das Opfer starb, ob das Blut des Tatverdächtigen mit dem am Tatort<sup>57</sup> gefundenen Blut übereinstimme und ob Drogenmissbrauch der Grund für ein auffälliges Verhalten des Tatverdächtigen verantwortlich sei (vgl. Lyle 2009: 32). Lyle setzt die Forensische Wissenschaft mit der Kriminalistik gleich, was an dieser Stelle zu undifferenziert erscheint. Allerdings ist sein Verständnis von dem Untersuchungsgegenstand der Forensik sehr treffend formuliert, denn moderne forensische Laboratorien beschäftigen sich im Wesentlichen mit drei Disziplinen:

- 1) (Forensische) Pathologie: Die Lehre von Krankheiten des menschlichen Körpers
- 2) (Forensische) Toxikologie: Die Lehre von Giftstoffen und Drogen
- 3) (Forensische) Serologie: Die Lehre vom Blut (vgl. ebd.)

Diese drei Disziplinen können noch mit drei weiteren ergänzt werden, die ebenso zu der Forensik gezählt werden können:

- 4) (Forensische) Anthropologie: Die Lehre der Knochen und Knochenreste
- 5) (Forensische) Odontologie: Die Lehre der Zahnmedizin
- 6) (Forensische) Entomologie<sup>58</sup>: Die Lehre der Insekten und Larven an Toten (vgl. Wright 2009: 15f.).

Diese Unterteilung beinhaltet unterschiedliche forensische Methoden und Vorgehensweisen in der Praxis der forensischen Basisdienste, physikalischen forensischen Wissenschaft und der biologischen forensischen Wissenschaft. Diese drei Teilbereiche der forensischen Vorgehensweisen bzw. Methoden lassen sich anhand einiger Arbeitsschritte des jeweiligen Bereichs präzisieren, wie die nachstehende Übersicht zeigt (vgl. Lyle 2009: 34ff.):

---

<sup>57</sup> Der Tatort wird nach § 9 StGB definiert als: „Ort der Tat. (1) Eine Tat ist an jedem Ort begangen, an dem der Täter gehandelt hat oder im Fall des Unterlassens hätte handeln müssen oder an dem er zum Tatbestand gehörenden Erfolg eingetreten ist oder nach der Vorstellung des Täters eintreten sollte. (2) Die Teilnahme ist sowohl an dem Ort begangen, an dem die Tat begangen ist, als auch an jedem Ort, an dem der Teilnehmer gehandelt hat oder im Falle des Unterlassens hätte handeln müssen oder an dem nach seiner Vorstellung die Tat begangen werden sollte. Hat der Teilnehmer an einer Auslandstat im Inland gehandelt, so gilt“ für die Teilnahme das deutsche Strafrecht, auch wenn die Tat nach dem Recht des Tatorts nicht mit Strafe bedroht ist“ (StGB 2011: 15).

<sup>58</sup> Unter Forensischer Entomologie wird die „Rechtsmedizinisch-kriminalistisch angewandte Insekten- und Gliederkunde [verstanden]. Beschäftigt sich mit den leichenbesiedelnden Gliederarten, um mit diesen die Leichenliegezeit (PMI), Vergiftungen, Verwahrlosung und andere forensische Fragen zu klären“ (Benecke 2006: 312; Anmerkungen C.J.E.). Weitere Erläuterungen zur Kriminalbiologie sind auch bei Mark Benecke zu finden (vgl. hierzu auch Benecke 2006).

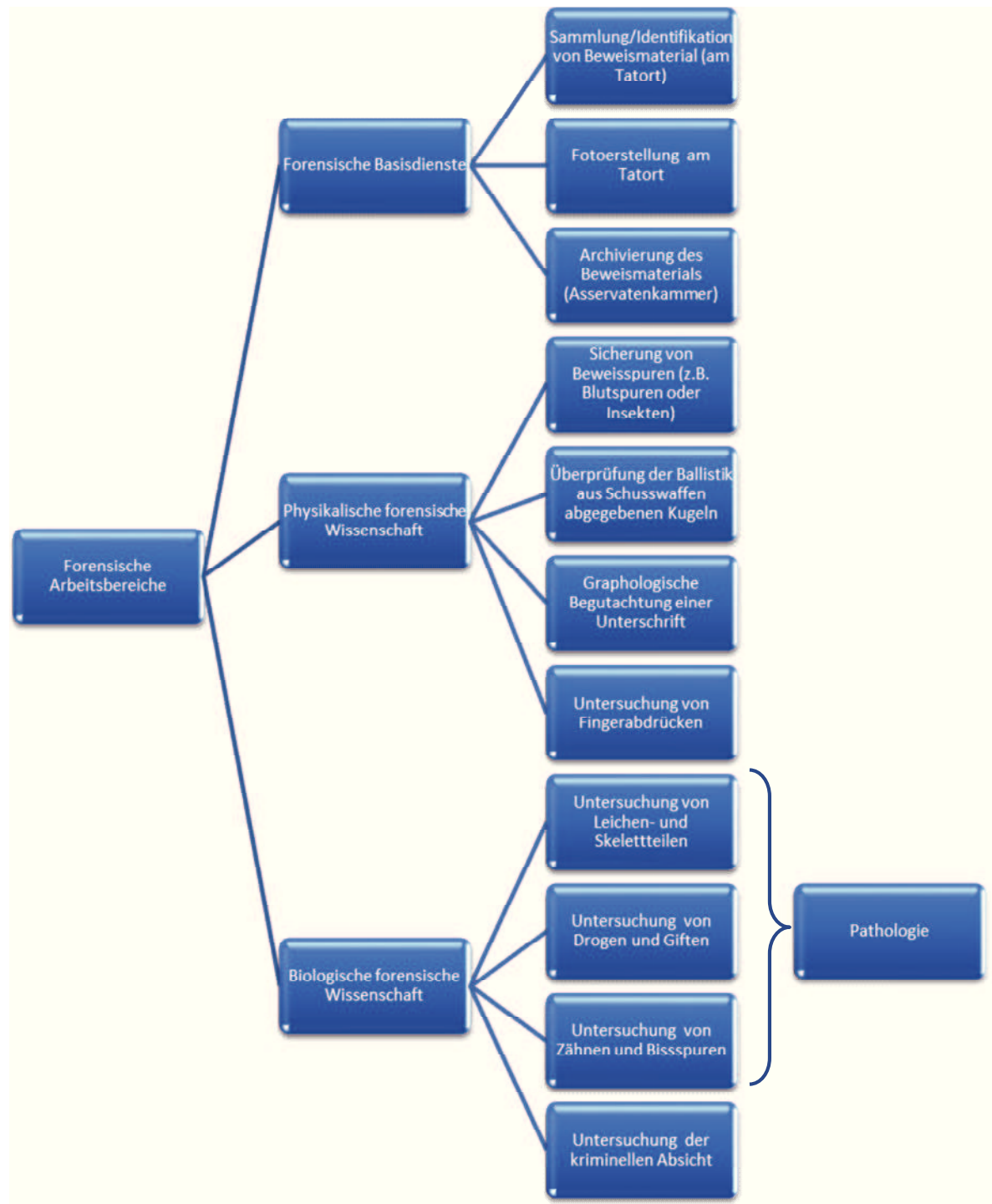


Abbildung Nr. 4: Forensische Arbeitsbereiche (in Anlehnung an Lyle 2009: 33ff.)

Diese unterschiedlichen forensischen Arbeitsbereiche verwenden wiederum verschiedene (naturwissenschaftliche) Methoden zur Verbrechensaufklärung, bspw. werden am Tatort die folgenden forensischen Verfahren auch durchgeführt, die auch als forensische Basisdienste bezeichnet werden:

- Spuren sichern, z.B. durch Absperrungen, damit die Spuren nicht vernichtet werden
- Erstellung eines Sicherheitsprotokolls

- Ortsbesichtigung zur ganzheitlichen Erfassung des Tatortes
- Dokumentation des Tatortes und dessen Umgebung sowie der Leiche(n) bzw. der Opfer und der Arbeit am Tatort, z. B. durch Notizen, Skizzen, Tonbänder, Protokolle, Fotos, Videoaufnahmen oder 3D-Laserscanner
- Rekonstruktion des Tatortes – Entwurf einer Hypothese zu dem Verbrechen durch den Ermittler: Anhand Schuhspuren, Fingerabdrücke, Werkzeugspuren, Blutspritzer, Geschossbahnen und Anschlagwinkel, körperlichen Veränderungen an bzw. in einer Leiche
- Sammlung und Sicherung der Beweismittel bzw. Kontrollproben für spätere Analyse im Labor
- Evtl. Recherche nach einer verschwundenen Leiche (vgl. Lyle 2009: 43ff.).

Diese Vorgehensweisen stehen natürlich auch in Zusammenhang mit den Maßnahmen, die im forensischen Labor als physikalische forensische Wissenschaft durchgeführt werden:

- Untersuchung der Fingerabdrücke
- Abdruck- und Werkzeugspurenanalyse
- Graphologische Untersuchungen
- Ballistische Gutachten
- Blutanalyse
- DNA-Analyse
- Toxikologische Untersuchungen
- Beweisspurenauswertung (vgl. Lyle 2009: 38f.).

Die Ermittlungen am Tatort und im Labor stehen in einem engen Zusammenhang mit den Untersuchungen an der Leiche bzw. dem Skelett eines Opfers in der Pathologie im Hinblick auf die biologische forensische Wissenschaft:

- Untersuchung der Leiche/des Skeletts
- Untersuchung von Zähnen und Bissspuren

Zu ergänzen sind diese Methoden der Forensik noch durch die Untersuchung der kriminellen Absicht, also der psychologischen Komponente des Verbrechens:

- „Untersuchung eines Tatverdächtigen auf Geisteskrankheit
- Beurteilung der Zurechnungsfähigkeit eines Straftäters
- Ermittlung des Geisteszustandes eines Straftäters zum Zeitpunkt des Verbrechens
- Entscheidung, ob jemand verhandlungsfähig ist oder fähig, Zeugenaussagen zu machen, Verträge zu unterzeichnen und andere Tätigkeiten auszuführen

- Beurteilung von Tatverdächtigen nach Hinweisen auf Betrug oder Täuschung (Vortäuschung von Krankheit)
- »Profiling« von Tätern und Opfern“ (Lyle 2009: 77f.; Hervorhebungen im Original).

An den vier Auflistungen wird deutlich, dass sich die Basisdienste der Forensik, die physikalische forensische und die biologische forensische Wissenschaft in der Praxis nicht absolut trennscharf voneinander abgrenzen lassen, sondern miteinander verwoben sind. Es handelt sich bei der obigen Grafik daher vielmehr um den Versuch einer definitorischen Trennung als einer tatsächlich in der forensischen Praxis vorkommenden Aufteilung der jeweiligen forensischen Methoden.

Es zeigt sich an den oben stehenden Erläuterungen, dass der Terminus Forensik nicht einheitlich in der Fachliteratur verwendet wird. Eine trennscharfe Definition dieses Begriffs ist daher nicht möglich. Aus diesem Grund wird im Folgenden auf eine Verwendung des Terminus Forensik verzichtet und es wird im Folgenden eine alternative Benennung für den Untersuchungsgegenstand erörtert.

## 4.2 Die Kriminalistik

Die Kriminalistik und die Kriminologie sind als Teilgebiete der Kriminalwissenschaften eng miteinander verbunden, da sie sich reziprok aufeinander beziehen:

Ohne die durch Kriminalistik erlangten Tatsachenerkenntnisse ist die kriminologische Erforschung der Verbrechens- und Kriminalitätswirksamkeit nicht durchführbar, ohne kriminologische Erkenntnisse über Ursachen und Bedingungen von Straftaten wiederum keine rationale Kriminalitätskontrolle denkbar“ (Schulte/Neidhardt 1998: 692ff.).

Trotz dieser wechselseitigen Verbundenheit von Kriminologie und Kriminalistik bestehen entscheidende Unterschiede zwischen diesen beiden kriminalwissenschaftlichen Disziplinen. Die Kriminologie beschäftigt sich mit der „[...] Gesamtheit des Erfahrungswissens über das Verbrechen, den Rechtsbrecher, die negative soziale Auffälligkeit mit der Kontrolle des Verhaltens sowie der Wirkung von Strafen und Sanktionen [...]“ (Ackermann 2011: 36f.). Die Kriminalpolitik und die sozialen sowie individuellen Entkriminalisierungs- und Kriminalisierungsprozesse (hierzu auch Geerds 1980: 8) und die Verbrechensprävention und -kontrolle sind damit ebenso Gegenstand der Kriminologie, wie auch die Kriminalität als Massenphänomen, die Erforschung der Ursachen von Kriminalität, die Opferbelange und die einzelnen kriminellen Karrieren sowie die kritische Betrachtung von Kriminalität und Devianz (vgl. hierzu Ackermann 2011: 36; auch Schneider/Lang 2001: 151). Die Begriffsdefinitionen der Kriminologie sind vielschichtig, sie wird auch als „[...] Teilgebiet der nichtjuristischen Kriminalwissenschaft [bezeichnet], für die es keine einheitliche Definition gibt“ (Schneider/Lang 2011: 151; Anm. C.J.E.). Im Gegensatz zur



Kriminologie beschäftigt sich die Kriminalistik weniger mit Erklärungsansätzen zur Kriminalität und sucht weniger nach Ursachen für kriminelles Verhalten, sondern interessiert sich insb. für die Aufklärung von Delikten (vgl. Schwind 2010: 10; auch Feest 1993: 238). Die Kriminalistik befasst sich im Rahmen der Aufklärung von Verbrechen vor allem mit der

„[...] Suche, Sicherung und Auswertung von Beweismitteln, die Täterermittlung, die Überführung von Verdächtigen als Täter (Beschuldigte), die umfassende Aufklärung aller Straftaten (einschließlich derjenigen mit unbekanntem Täter) und sämtliche durch einen Täter begangenen Straftaten sowie die Schaffung von beweisrechtlichen Voraussetzungen zur Durchführung eines rechtsstaatlichen Strafverfahrens“ (Ackermann 2011: 36).

Die Kriminalistik stellt in dieser Funktion eine Art ‚Kontrollperspektive‘ dar, in der die Polizei der Kriminalitätsbekämpfung und der Inneren Sicherheit dient (vgl. Feest 1993: 238). Die Kriminalistik vermittelt weiterhin Wissen über Verfahren, Mittel und Methoden der Prävention, Aufdeckung, Aufklärung und die damit zusammenhängende Untersuchung von Straftaten sowie der Fahndung nach Sachen und Personen. Konkret befasst sich die Kriminalistik damit, wie Straftaten festgestellt, Täter aufgespürt, Nachweise zu den Straftatumständen und zu dem Schuldnachweis erbracht und Bedingungen sowie Ursachen eines Verbrechens bestimmt werden (vgl. Ackermann 2011: 36f.). Dabei orientiert sich die Kriminalistik in ihrem Aufgabenbereich an sieben ‚W-Fragen‘:

- **„wer** (hat die angezeigte Straftat begangen?) [...];
- **was** (hat der Täter getan oder unterlassen: Handelt es sich überhaupt um eine Gesetzesverletzung?);
- **wann** (an welchem Tag und zu welcher Tageszeit wurde sie verübt?);
- **wo** (an welcher Örtlichkeit wurde die Tat ausgeführt?);
- **wie** (ist der Täter vorgegangen; hatte er Helfer?);
- **womit** (welche Mittel und Werkzeuge hat er verwendet?);
- **warum** (aus welchen äußeren und inneren Beweggründen hat er die Tat begangen?)“ (Schwind 2010: 14; Hervorhebungen im Original).

Zur Beantwortung dieser Fragen nutzt die Kriminalistik Fortschritte und Entwicklungen anderer Wissenschaften, wie bspw. der Biochemie, in der die DNA-Analyse ursprünglich zur Entschlüsselung der menschlichen DNA entwickelt worden ist, um aus ihnen neue Erkenntnisse für die Kriminalitätsbekämpfung und Strafrechtsaufklärung zu gewinnen. Hierzu werden Methoden und Verfahren auf dieses Ziel hin modifiziert oder adaptiert. Durch Fortschritte in den Wissenschaften, die sich die Verbrechenaufklärung zunutze macht, entstehen sogenannte Wissenschaftshybriden. Diese bestehen aus mindestens gekreuzten oder zusammengesetzten neuen Wissenschaftszweigen, die keine selbstständigen Wissenschaften darstellen. Hieraus haben sich in den letzten zwei Jahrhunderten die forensischen Wissenschaften, wie u.a. die Rechtsmedizin bzw. die gerichtlichen Wissenschaften, die Forensische Psychiatrie und die

Kriminalpsychologie sowie innerhalb der Kriminalistik bspw. die forensische Biologie, Chemie und forensische Psychologie entwickelt (vgl. Ackermann 2011: 32f.).

Allerdings stellt diese Begriffsbestimmung der kriminalwissenschaftlichen Disziplin der Kriminalistik dar, die ursprünglich nach Gustav Gross die Kriminalphänomenologie und praktische Untersuchungskunde bezeichnete (vgl. Feest 1993: 236). Sie wird auch als Kriminalitätskontrolle verstanden, die sich den allgemeineren praktischen und theoretischen Fragestellungen des gesellschaftlichen Kampfes gegen Kriminalität und ihre Erscheinungsformen widmet (vgl. Ackermann 2011: 36f.). Die Kriminalistik als Kriminalitätskontrolle wird u.a. als „[...] die Wissenschaft von der Aufdeckung, Untersuchung und Verhütung von Straftaten [...]“ (Clages 2004: 4) oder als die „[...] Lehre von der Strategie und von richtigen operativen, taktischen und technischen Vorgehen bei der Verbrechensverhütung und Aufklärung“ (Wirth 2011a: 170) verstanden. Im Hinblick auf die Verbrechensverhütung zeigen sich Überschneidungen zu der Kriminologie, die sich u.a. mit der Prävention von Verbrechen beschäftigt. Aufgrund dieser Überlappungen des Gegenstandsbereiches von Kriminologie und Kriminalistik, wird die Kriminologie auch häufig als Teilgebiet der Kriminalistik betrachtet. In dieser Arbeit wird die Kriminologie zugunsten der leichteren Differenzierung zwischen Kriminalistik und Kriminologie nicht als Teilgebiet der Kriminalistik angesehen, sondern als eigene Disziplin in der Kriminalwissenschaft, die neben der Kriminalistik existiert.

Diese beschriebene Erscheinungsform der Kriminalistik geht bis auf das 18. Jahrhundert zurück und die Kriminalistik als eigenständige Disziplin entstand erst rund 100 Jahre später. Als Begründer der Kriminalistik wird Hans Gustav Adolf Gross bezeichnet (vgl. Feest 1993: 263f.). Voraussetzung für die Entstehung der Kriminalistik war die Abschaffung der Folter und des inquisitorischen Verfahrenssystems zur Zeit der Französischen Revolution. Vor dieser Zeit bestand die Beweisführung als formalgesetzliche und starre Regelung (vgl. Feest 1993: 237). Das Akkusationsverfahren, in dem bspw. Zeugenaussagen und Gottesurteile über den Ausgang des Verfahrens entschieden, ist noch im 18. Jahrhundert die übliche Arbeitsweise vor dem Gericht. Dabei trat die Frage nach dem tatsächlichen Tathergang in den Hintergrund. Noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts fehlten jegliche Technologien zur Spurensicherung und Beweisführung, sodass bis zu dem Verbot der Folter, körperliche Peinigungen und psychologische Verhörmethoden zur Beweisführung eingesetzt wurden. Die Herausforderung an die Richter war in dieser Zeit die Überprüfung der Aussagen von Zeugen und potenziellen Tätern auf ihre Richtigkeit (vgl. Becker 2005: 21ff.). Erst der Umbruch der Französischen Revolution ermöglichte ein System der freien Beweisführung und machte den Weg frei für die wissenschaftlichen und objektiven Beweise durch wissenschaftliche Methoden (vgl. Feest 1993: 237). Nach dem Verbot der Folter und damit dem Ende der Erpressung von Geständnissen durch körperliche Gewalt, waren die Kriminalisten dazu gezwungen, eine neue Strategie der Beweisgewinnung zu finden. Die Technologien der Spurensicherung und -auswertung waren im 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch wenig

bis gar nicht ausgereift, sodass immer häufiger psychologische Verhörmethoden angewendet wurden. Im Zuge dessen entstand 1930 der Polygraph, der ebenso unter dem Namen ‚Lügendetektor‘ bekannt ist (vgl. Becker 2005: 39f.). Dieser wurde lange Zeit als ein wichtiges Hilfsmittel in der Verhörtechnik verstanden und wird bis heute, v.a. in den Vereinigten Staaten von Amerika, eingesetzt. Diese angewendeten Methoden dienen in der Kriminalistik „[...] der Verbrechensverhütung und Strafverfolgung mit Beweisfindung, Beweissicherung und Beweisführung. Sie [die Kriminalistik] bedient sich der Natur- und Geisteswissenschaften. Um sie im Detail zu verstehen, ist eine Unterteilung in Teildisziplinen notwendig“ (Weihmann 1996: 23; Anm. C.J.E.). Solch eine Gliederung der Kriminalistik in unterschiedliche Disziplinen schlägt Ackermann vor:

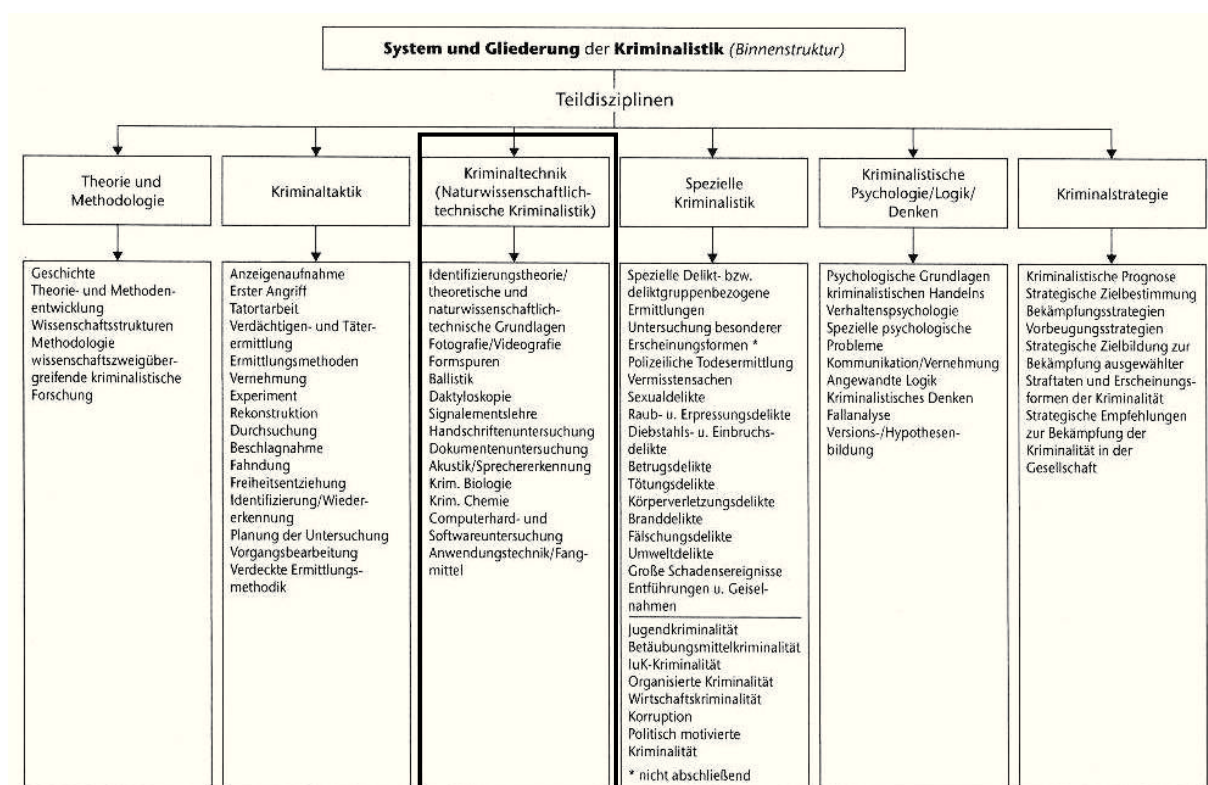


Abbildung Nr. 5: Binnenstruktur der Kriminalistik (in Anlehnung an Ackermann 2011: 17)

Die sechs Teildisziplinen der Kriminalistik sind die Theorie und Methodologie, Kriminaltaktik<sup>59</sup>, Kriminaltechnik, Spezielle Kriminalistik, Kriminalistische Psychologie/Logik und Denken sowie Kriminalstrategie<sup>60</sup> (weitere Erläuterungen hierzu auch bei Ackermann 2011: 18ff.). Diese Gliederung kriminalistischer Schwerpunktaufgaben erhebt allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr verfolgt diese Gliederung das Ziel, sichtbar zu machen, welche Methoden und Aufgaben in den jeweiligen Teilbereichen im Mittelpunkt stehen (vgl. Ackermann

<sup>59</sup> Kriminaltaktik bezeichnet das „[...] richtige und zweckmäßige Vorgehen beim Verhüten und Aufklären strafbarer Handlungen gerechnet wird (soweit es nicht ausgesprochen naturwissenschaftlich-technischer Natur ist)“ (Feest 1993: 237).

<sup>60</sup> Die Kriminalstrategie umfasst die „[...] Planung und Durchführung der Gesamtheit aller polizeilichen Maßnahmen (durch die hierarchischen Spitzen der Polizei) als dritte Säule der Kriminalistik [...]“ (Schwind 2010: 13).

2011: 18). Besonders interessant an diesen sechs unterschiedlichen Teildisziplinen der Kriminalistik ist für die vorliegende Arbeit die Kriminaltechnik, die speziell die (natur-) wissenschaftlichen Methoden zu Aufklärung von Verbrechen nutzt, daher wird die Kriminaltechnik im folgenden Kapitel näher erläutert.

### 4.3 Kriminaltechnik: Die naturwissenschaftlich-technische Kriminalistik

Die Kriminaltechnik stützt sich bei der Suche, Sicherung und Auswertung sowie wissenschaftlichen Begutachtung von Beweismitteln und kriminalistischen Spuren auf Erkenntnisse, Methoden und technische Mittel aus anderen (insb. naturwissenschaftlich-technischen) Wissenschaften. Sie verfolgt das Ziel, Straftaten und andere kriminalistisch bedeutsame Ereignisse zu verhüten, aufzudecken oder aufzuklären (vgl. Ackermann 2011: 24). Die Kriminaltechnik umfasst also in ihrer praktischen Anwendung die „[...] Suche, Sicherung, Auswertung und Begutachtung von Spuren und anderen Sachbeweisen mit dem Ziel, die Täterermittlung und Beweisführung im Strafverfahren durch die Nutzung wissenschaftlicher Verfahren zu unterstützen“ (Menzer/Wirth 2004:282).

Auf den ersten Blick scheinen diese beiden Definition von Kriminaltechnik recht ähnlich, doch die Kriminaltechnik umfasst je nach Literaturquelle unterschiedliche Aufgaben. Recht einig ist man sich allerdings in ihrer Definition, in der die Kriminalistik

[...] die Lehre von den Werkzeugen, Hilfsmitteln und Verfahren zu Aufklärung oder Verhinderung von kriminellem Verhalten zu verstehen [...] Die Kriminaltechnik betrifft demnach das Instrumentarium und die Verfahrensweisen, mit deren Hilfe man vor allem an Hand von Sachbeweisen u.a. ermitteln kann, wie ein Täter nach Lage der Dinge vorgegangen sein könnte und ob damit strafrechtliche Relevanz begründet erscheint [bezeichnet]“ (Groß/Geerds 1977: 437; Anm. C.J.E.).

Die Beschreibungen ‚Instrumentarium‘ und ‚Verfahrensweisen‘ deuten bereits darauf hin, was Groß und Geerds im Folgenden weiter ausführen, nämlich dass die Kriminaltechnik insb. den naturwissenschaftlich zu deutenden Sachbeweis zum Gegenstand hat. Im Auftrag dieses Sachbeweises lässt sich die Kriminaltechnik in die nachstehenden Beschäftigungsgebiete einteilen:

- Kriminalistische Akustik, bspw. die Aufzeichnung und Auswertung von Tondateien,
- Kriminalistische Ballistik,
- Daktyloskopie,
- Dokumentenuntersuchung,
- Handschriftenuntersuchung,
- kriminalistische Biologie, z.B. die DNA-Analyse,

- kriminalistische Chemie, bspw. toxikologische Untersuchungen (hierzu auch ausführlich Amerkamp 2008),
- Kriminalistische Fotografie,
- kriminalistische Untersuchung von Hard- und Software,
- Präventionstechnik, wie z.B. Videoüberwachungsanlagen oder Einbruchsicherungen,
- Werkzeug- und Formspuren, auch ‚Trassologie‘ genannt (vgl. Ackermann 2011: 25; hierzu auch Groß/Geerds 1977: 443ff., Howorka 2011: 441).

Ergänzt werden kann diese Auflistung durch die Forensische Odontologie, die ein Spezialgebiet der Zahnmedizin darstellt und der Identifizierung von unbekanntem (verstorbenen) Personen anhand derer zahnmedizinischer Merkmale ermöglicht. Darüber hinaus sind Stimmidentifizierung und Röntgenidentifizierung ebenso Teil der Kriminaltechnik (vgl. (vgl. Wirth 2011b: 218 sowie Groß/Geerds 1977: 443ff.) wie weitere erkennungsdienstliche Maßnahmen, bspw. Spurenkunde von z.B. Fußabdrücken, Schweiß, Haaranalyse, Sperma- und Blutspuren. Darüber hinaus zählen auch die DNA-Analyse und das ‚Offender-Profiling‘, das die Erstellung eines psychologischen Täter-Profils bezeichnet, zu den Maßnahmen der Kriminaltechnik (vgl. Schwind 2010: 12). In diesen Teilgebieten verfolgt die Kriminaltechnik die Aufgabe, Spuren zu dokumentieren, Vergleichs- und Spurensammlungen anzulegen und zur Ermittlung von unbekanntem Tätern Spurenvergleiche anzustellen. Dies zeigt zudem, dass die einst gültige Vorstellung von einer Kriminaltechnik, die sich auf die Sicherung von Spuren und die (Tatort-) Fotografie beschränkt, mittlerweile überholt ist und nicht darauf reduziert werden kann (vgl. Ackermann 2011: 24f.; hierzu auch Menzer/Wirth 2004: 282f.). Vielmehr arbeitet die Kriminaltechnik mit anderen, insb. medizinischen, Wissenschaften in der Verbrechensaufklärung zusammen und eröffnet sich in diesem Zug auch ein neues Feld von (naturwissenschaftlichen) Methoden zur Aufklärung von Verbrechen.

#### 4.4 Rechtsmedizin, Gerichtliche Medizin oder Forensische Medizin?

Die Kriminaltechnik steht in engem Bezug zu der Rechtsmedizin, die auch Gerichtliche Medizin oder Forensische Medizin genannt wird (vgl. Wirth 2011c: 462). Im Vordergrund der Rechtsmedizin stehen die Rekonstruktion und die damit zusammenhängende Begutachtung von „[...] Vorgängen, die zum gewaltsamen Tod von Menschen geführt haben [...]“ (Ackermann 2011: 36). Insb. durch ihre speziellen Methoden für die Untersuchung von Leichen, trägt die Rechtsmedizin entscheidend zur Identifizierung von Leichenteilen und Leichen bei. Die Identifizierung von Opfern ist auch eine der wichtigsten Schnittpunkte von Rechtsmedizin und Kriminalistik, denn die Methoden der Kriminalistik, insb. der Kriminaltechnik, z.B. geht die Identifizierung von Personen durch Fingerabdrücke (Daktyloskopie), Hand in Hand mit denen der

Rechtsmedizin (vgl. Ackermann 2011: 36f.; vgl. hierzu auch Wirth 2011c: 462). Allerdings lässt sich die Rechtsmedizin nicht ausschließlich auf die Behandlung von Mordfällen reduzieren. Sie schließt ebenso die Untersuchung von Verletzungen Lebender ein. Auf den ersten Blick mag die Unterscheidung zwischen den Termini ‚Gerichtsmedizin‘ und ‚Rechtsmedizin‘ weder in der alltagsgebräuchlichen Verwendung noch in der kriminalistischen Praxis deutlich werden. So beliebig die Benennung hier eingesetzt zu werden scheint, da die beiden Termini häufig synonym verwendet werden (vgl. Ackermann 2011: 36; vgl. ebenso Schneider/Lang 2001: 115f.), so wenig willkürlich ist sie in der Wissenschaft. In der Rechtsmedizin sind rein medizinische Erklärungen, z.B. die Ursache des Todes, nicht mehr ausreichend. Die rechtsmedizinischen Untersuchungen müssen darüber hinaus auf den Nachweis von rechtlichen Tatbeständen gerichtet sein, woraus der nachstehende Aufgabenkatalog für die Rechtsmedizin resultiert:

- Ärztliche Rechts- und Berufskunde,
- Forensische Psychopathologie,
- Forensische Sexualmedizin,
- Forensische Toxikologie,
- Forensische Traumatologie,
- Medizinische Begutachtung und Versicherungsmedizin
- Spurenuntersuchung,
- Thanatologie als die Wissenschaft vom Sterben, dem Tod und der Bestattung,
- Vaterschaft und Forensische Hämogenetik sowie
- Verkehrsmedizin (vgl. Wirth/Strauch 2004: 399).

Anhand dieses Aufgabenkatalogs zeigt sich die Vielfältigkeit der Rechtsmedizin und ihrer eingesetzten (naturwissenschaftlichen und technischen) Methoden, die sich nicht auf die Untersuchung von Leichen begrenzen lässt. Diese Übersicht über die Aufgaben der Rechtsmedizin weist ebenso auf die enge Verbindung dieser Disziplin zur Gerichtsmedizin, Obduktion und Pathologie hin, Termini, die häufig verwechselt oder synonym verwendet werden, jedoch ausschlaggebende Differenzen aufweisen. Während der Pathologe sich der Begutachtung natürlicher Todesfälle widmet, ist der Gerichtsmediziner auf die Expertise unnatürlicher Todesfälle spezialisiert. Dementsprechend unterscheidet sich die Zielsetzung der beiden Spezialisten: der Gerichtsmediziner verwendet das Ergebnis seiner Untersuchungen am Leichnam zur Rekonstruktion des Geschehens, das bei dem Opfer zum Tode geführt hat. Der Pathologe arbeitet eng mit klinisch arbeitenden Ärzten, wie Chirurgen und Internisten, zusammen, die wiederum von seinen Ergebnissen durch die Obduktion des Leichnams profitieren (vgl. Wirth 1988: 8f.). So dient die Gerichtliche Medizin nicht der Heilkunde im Sinne des Wortes, sondern stellt ihr medizinisches Wissen in den Dienst der Rechtspflege (vgl. Wirth 1988: 9). Die Gerichtsmedizin ist damit eine Fachrichtung,

[...] die einerseits naturwissenschaftlich-medizinische Kenntnisse der Rechtspflege sowie andererseits juristische Fragen und arztrechtliche Probleme den Ärzten vermittelt und dabei gleichzeitig die sich im Grenzbereich von Medizin und Recht ergebenden Fragen wissenschaftlich bearbeitet und erforscht (Wirth 1988: 13).

Sowohl der Gerichtsmediziner als auch der Pathologe bedienen sich zur Erreichung ihres Ziels der Obduktion, also der Leichenöffnung (vgl. Wirth 2011d: 403). Durch den Einsatz der Obduktion trägt die Rechtsmedizin dazu bei, rechtserhebliche Sachverhalte in Verbrechensfällen zu klären:

Bedingt durch die historische Entwicklung und abhängig von der Leistungsfähigkeit der beteiligten Institutionen, werden Spuren menschlicher Herkunft, hauptsächlich Blut, Sekrete und Haare, entweder in einer kriminaltechnischen Einrichtung oder in einem Institut für Rechtsmedizin untersucht. Die Fortschritte der DNS-Analyse haben das Methodenspektrum von Rechtsmedizin und Kriminalistik außerordentlich erweitert. Am stärksten wurde die forensische Spurenkunde durch die Einführung molekularbiologischer Verfahren bereichert (Wirth/Strauch 2004: 400).

Durch die ständige Entwicklung der (naturwissenschaftlichen, insb. technischen) Methoden der Kriminaltechnik reichen mittlerweile mikrobiische Spuren der DNA eines Menschen aus, um ihn (als Täter) zu identifizieren. In der Zeit des literarischen Ermittlers Sherlock Holmes spielte die Beobachtungsgabe und die Fähigkeit zum logischen Kombinieren noch eine tragende Rolle, sie erfährt allerdings bereits in dieser Zeit erste (technische) Ergänzungen, z.B. durch die Lupe, die eine erste naturwissenschaftliche Apparatur verkörpert, die den Detektiv in seiner Arbeit der Verbrechensaufklärung unterstützt. Selbst heute sind die (modernen) – nicht nur literarischen, sondern auch die realen Ermittler – auf ihre Beobachtungsgabe angewiesen, jedoch stehen ihnen mittlerweile moderne hoch entwickelte kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden zur Verfügung. Die geschichtliche Entwicklung von den Anfängen der kriminalwissenschaftlichen Methoden bis zu den heutigen modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin zeigt, dass es bis zu der DNA-Analyse ein weiter Weg gewesen ist (vgl. Voss-de Haan 2009: 10). Diesen Weg gilt es im Folgenden abzuschreiten, da nur hierdurch bestimmt werden kann, welche Methoden der Rechtsmedizin und der Kriminaltechnik – entsprechend der Fragestellung der vorliegenden Arbeit – als ‚modern‘ kategorisiert werden können. Dabei konzentrieren sich die nachstehenden Erläuterungen auf die wichtigsten Entwicklungen von Methoden in der Kriminaltechnik und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

## 5. Ein Überblick über die Geschichte der Gerichts-/Rechtsmedizin und Kriminaltechnik

Die Untersuchung einer Leiche an einem Tatort bei dem Verdacht auf ein Verbrechen durch einen Rechtsmediziner in einem blauen oder weißen Ganzkörperschutzanzug und durch einen Kriminaltechniker, der u.a. Fotografien oder Videos des Tatorts und der Leiche anfertigt, ist eine Darstellungsweise von dem Prozess der Verbrechensaufklärung, die dem Rezipienten in zahlreichen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung begegnet. Dabei ist dem Rezipienten meist nicht bewusst, dass es sich hier um zwei wichtige Arbeitsbereiche in der (realen) Verbrechensaufklärung handelt: der Rechtsmedizin und der Kriminaltechnik. Zu diesen Teilgebieten zählt allerdings nicht nur die Spurensicherung am Tatort, sondern v.a. auch die spätere Auswertung der Tatortspuren im Labor. Sowohl bei der Spurensicherung als auch bei der Auswertung der Tatortspuren im Labor werden bestimmte Methoden angewendet, die sich häufig nicht eindeutig der Kriminaltechnik oder der Rechtsmedizin zuordnen lassen, sondern beide Arbeitsbereiche tangieren. Ein Beispiel ist die DNA-Analyse, die sowohl z.B. bei der kriminaltechnischen Spurensicherung am Tatort durch die Entnahme von bestimmten Proben relevant werden kann, als auch bei der rechtsmedizinischen Untersuchung einer nicht-identifizierten Leiche in der Pathologie.

Die Benennung des Untersuchungsgegenstandes als ‚Methoden‘ erscheint sinnvoll, da bereits Hans Groß und Friedrich Geerds in ihrem Standardwerk *Handbuch der Kriminalistik* von ‚Methoden‘ in der Kriminaltechnik sprechen (vgl. Groß/Geerds 1977: 437ff.) und es sich damit um einen bereits gefestigten Begriff handelt. Zudem schließt diese Benennung sowohl die verwendete Technik als auch die Anwendung dieser Technik in einer Methode ein.

Ein Alltagsverständnis von (modernen) Methoden der Kriminaltechnik und Rechtsmedizin mag sich aus den entsprechenden Fernsehserien über Verbrechensaufklärung zwar entnehmen lassen, allerdings kann ein solches Verständnis nicht als wissenschaftlich valide Definition des Untersuchungsgegenstandes der vorliegenden Arbeit herangezogen werden. Dies zeigt sich auch nach einer ersten Durchsicht des Datenmaterials. Aus jeweils drei zufällig ausgewählten Episoden der im Zeitraum von 10.01.2011 bis 10.05.2011 insgesamt 93 aufgenommenen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung können die nachstehenden Methoden der Kriminaltechnik und Rechtsmedizin – unter Einsatz moderner Technik – registriert werden<sup>61</sup>:

---

<sup>61</sup> Diese Auswahl erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit aller in Fernsehserien angewendeten Methoden der Kriminaltechnik und Rechtsmedizin, sondern stellt lediglich einen ersten exemplarischen Einblick in das Datenmaterial dar.



Methoden / Technisches Gerät	Einsatzzweck
3-D-Laserscanner	Tatortkonservierung anhand einer 3-D-Aufnahme
Abhörgerät (Wanze)	Überwachung von Verdächtigen, auch über geografische Grenzen hinweg
„Aging“-Verfahren, computergestützt	Künstliche Alterung von Fahndungsfotos
Analyse von organischem Material mittels hoch technologisierter Apparaturen	Identifikation von Personen (z.B. Mageninhalt, Schweißabdruck, Speichelprobe, Sperma, Zervixschleim, Haaranalyse, Hautschuppenanalyse, Schlickproben, Fingernagelanalyse, Knochenuntersuchung)
Analyse von nicht-organischem Material mittels hoch technologisierter Apparaturen	Identifikation von Gegenständen und Personen (z.B. jegliche Rückstandsuntersuchungen wie Flüssigkeiten aus Fahrzeugen, Faserspurenanalyse, Autolackspuren, Flugrost-Nachweis, Kofferraum, Kleidung, Reifenprofil-Rückstände, Sprengsatzvergleich)
Aufnahmegerät, digital	Konservierung und Dokumentation von Verdächtigen-, Zeugenaussagen
Autopsie, Obduktion unter Einsatz neuer Technologien (z.B. hochauflösende Mikroskope)	Identifikation des Opfers, Feststellung der Todesursache (z.B. Untersuchung Leichteile, Haut der Leiche bspw. auf Tattoos oder Abwehrverletzungen, Stichverletzungsanalyse, Hornhautuntersuchung des Auges)
Ballistische Untersuchung unter Einsatz eines Computers und entsprechender Software	Identifikation der Tatwaffe, z.B. Untersuchung von Patronenhülsen und Schusswaffen
Bankeinzugsnachweis, EC-Kartennachweis mittels Computer und entsprechender Software	zum Nachweis von Vermögenstransfers von Verdächtigen
Bewegungsprotokoll, Bewegungsprofil unter Einsatz eines Computers und dementsprechender Software	Überwachung von Bewegungen Verdächtiger
(Bio-) Chemische Untersuchungen mittels innovativer Technologien	Nachweis von Körperflüssigkeiten
Blutanalyse unter Einsatz innovativer Technologien	Nachweis von Blutgruppe, Erbkrankheiten, Medikamenten oder Drogen, Drogentest
Blutspurenanalyse mittels chemischer Reaktionen und Einsatz von Technologien	Rekonstruktion des Tathergangs, z.B. Untersuchung von Blutflecken, -tropfen, -schleifspuren, und -spritzer
Computerforensik, IT-Forensik	Untersuchung digitaler Spuren in Computer (-systemen)
Computerrecherche im Internet und auf Datenbanken	Informationssammlung, z.B. zu Tatorten, Verdächtigen
Digitale Rekonstruktion, -simulation am Computer	Rekonstruktion von Tathergängen, Körperteilen
Datenbankabgleich mittels Computer und digitalen Datenbanken	Identifikation von Personen, Gegenständen, z.B. Waffen, Fingerabdrücke, DNA
DNA/DNS-Analyse mittels spezieller Technologien	Identifizierung von Verdächtigen, Opfern
Entomologie (Untersuchung der Insektenaktivität) unter Einsatz von Mikroskopen	Bestimmung des Todeszeitpunktes, z.B. bei Skelettierung <sup>62</sup> durch Insekten
Fingerabdruckanalyse (Daktylogramm) insb. unter Einsatz des Computers	Identifizierung von Verdächtigen, Opfern
Fotografie mit Digitalkamera	zur Dokumentation des Tatortes, des Zustandes der Leiche etc.
Fotobearbeitung, -rekonstruktion, Schriftstückrekonstruktion mittels Computer und entsprechender Software	(Rekonstruktion alter Fotos oder zur Detailanalyse von fotografierten Gegenständen/Personen bzw. deren Schriftstücke zum Einsatz der Graphologie)
Fotometrie mit Hilfe eines Photometers	Messung von ultraviolettem/sichtbarem Licht
GEN-Untersuchung mittels Technologien	z.B. zur Analyse von Erbkrankheiten
Gesichtsrekonstruktion unter Einsatz von Modelliermasse, aber insb. des Computers	Identifizierung von Personen
Ortung mit GPS-Ortungsgesetz (Peilsender), Satellitenbilder	Ortung von Personen, Gegenständen
Graphologie (Schriftanalyse), u.a. unter mit Hilfe des Computers	Identifizierung von Schriftbildern und dazugehörigen Personen

<sup>62</sup> Hierzu auch Benecke 2006: 30ff.

Histologie (Gewebeuntersuchung) unter Einsatz des Mikroskops	Identifizierung von Personen
Verfolgung von Personen mittels Infrarottechnik, Nachtsichtgerät	Sichtung von flüchtigen Personen
Ionenspektrometrie mit Ionenmikroskop	Analyse von kleinsten Molekülen
Kameraüberwachung mittels (Digital-) Kamera	Überwachung von Verdächtigen, z.B. Brillenkamera, Mini-Kamera zur verdeckten Überwachung Verdächtiger
Lichtverstärkerbrille/ Lichtfilterbrille	Sichtbarmachung von Körperflüssigkeiten
Lügendetektor	Überprüfung der Aussagen von Verdächtigen
Mikroskop, Mikrotomografie	Untersuchung von Spuren
Neuropathologie, u.a. mit Fluoreszenzmikroskop	Untersuchung des Gehirns und der Muskeln, Nerven von Opfern und Verdächtigen
Odontologie (zahn technische und –medizinische Untersuchung) mittels Technologien	Identifizierung von Opfern und Verdächtigen, z.B. Bisspurenabgleich, Gebissabgleich
Phantom-, Fahndungsbilder mittels digitaler Kamera oder/und Computer und entsprechender Software	Fahndung nach Verdächtigen und Opfern
Polizeivideos mittels (digitaler) Videokamera	Dokumentation des Tatorts, Leichenfundortes
Abhören mittels Richtmikrofon	Abhören von Verdächtigen
Robotereinsatz	z.B. zur Entschärfung von Bomben
Röntgenaufnahmen mittels Röntgengerät	Nachweis von Knochenbrüchen,
Scanning mittels Scan-Gerät	Identifizierung von Personen und Gegenständen, z.B. von Fingerabdrücken, Schädeln, Patronenhülsen
Stimmaufzeichnung und -analyse (Stimmerkennung, Stimmisolierung) unter Einsatz von (digitalen) Aufzeichnungsgerät und entsprechendem Computer inkl. Software	Identifizierung von Personen und zur Überprüfung von Zeugen- und Verdächtigenaussagen
Toxikologie u.a. durch Mikroskopie	„[...] Untersuchung von Giften, die Menschen schaden können“ (Benecke 2006: 315)
Verbindungsnachweise von Handy-, Telefon- und Internetverbindungen	Überprüfung der Kommunikation von Verdächtigen

Tabelle Nr. 1: Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin unter Einsatz von Technik in Fernsehserien (Auswahl)

Diese Auflistung von (modernen) Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin unter Einsatz von (moderner) Technik erscheint zunächst noch wenig systematisch und es wird hieran bereits deutlich, dass eine Vielfalt an (modernen) Methoden und innovativer Technik in den Fernsehserien angesprochen wird. Eine angemessene Definition von (modernen) Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin unter Einsatz von (moderner) Technik lässt sich allein anhand des Datenmaterials nicht herausarbeiten, daher gilt es, diese Methoden unter Einsatz von Technik im Folgenden zu systematisieren. Der Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit wird auf diese Weise weiter präzisiert.

Die Spezifizierung von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden unter Einsatz (moderner) Technik hat zur Folge, dass sich durch die Betonung des Technikeinsatzes bei der Benennung der Untersuchungsgegenstandes bereits an dieser Stelle die folgenden Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin ausschließen lassen, die nicht vorrangig auf technischen Entwicklungen basieren:

- psychologische Methoden, wie Viktimologie oder Täterpsychologie/Profiling
- jegliche Maßnahmen der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, die lediglich ‚nach Augenschein‘ erfolgen, z.B. Ausrichtung bzw. Positionierung der Leiche oder erste In-Augenscheinnahme des Tatortes
- den Einsatz von Erkenntnissen, Methoden und Technik auf der Täterseite<sup>63</sup>
- sehr allgemeine Benennungen von Vorgehensweisen, wie Wohnungsdurchsuchungen, Tatortuntersuchungen und Täterüberwachungen, bei denen nicht deutlich wird, welche Technik eingesetzt wird

Diese Methoden und Maßnahmen der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik werden aufgrund ihrer mangelnden Spezifität oder gar das gesamte Aussetzen des jeweiligen Technikeinsatzes nicht in den Untersuchungsgegenstand einbezogen. Eine noch klarere Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes wird erst nach einem historischen Abriss der Methoden von Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin möglich, da erst hieraus hervorgehen kann, welche Methoden in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin unter Einsatz von Technik als ‚weniger modern‘ und als ‚modern‘ eingestuft werden können. Hierbei stehen in der nachstehenden Darstellung die Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin im Mittelpunkt, die sich tatsächlich mit Technik im Sinne technischer Geräte beschreiben lassen.

Die bei der Spurensicherung und -auswertung angewendeten kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden unter Einsatz spezieller Erkenntnisse und (innovativer) Technik haben sich in den letzten 200 Jahren entscheidend weiterentwickelt und modifiziert. Die folgende Übersicht über die Genealogie kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden konzentriert sich auf ihre (geschichtliche) Entwicklung und Anwendung. Am Ende des Kapitels werden die Entwicklung neuartiger innovativer Technologien und deren Einfluss auf kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden in den Blick genommen. Dabei wird eine Trennung von Methoden und technischer Entwicklung lediglich zugunsten der besseren Lesbarkeit vorgenommen, tatsächlich stehen die Entwicklungen neuer Technologien und die Genealogie von kriminalwissenschaftlichen und gerichtsmedizinischen Methoden in einem Wechselverhältnis zueinander, denn jeder Einsatz von Technik unterliegt wiederum einem bestimmten methodischen Vorgehen in der Kriminaltechnik bzw. Gerichtsmedizin.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Natürlich ruft der Einsatz moderner Technik auf der Täterseite den Einsatz von Hochtechnologien auf der Seite der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin hervor, jedoch steht in der vorliegenden Arbeit allein der Technikeinsatz auf der Seite der Gerichtsmedizin und der Kriminaltechnik im Fokus der Erläuterungen.

<sup>64</sup> Die folgenden Erläuterungen zu den (modernen) kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden bieten einen ersten Einblick in deren Entwicklung und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

## 5.1 Am Anfang stand das Glück: die ersten Fälle vor Gericht

Im Mittelalter waren die Ermittler bei unnatürlichen Todesfällen **alleine** auf ihre Beobachtungsgabe angewiesen, z.B. ob eine Leiche eine Kopfverletzung aufweist, die auf einen Mord hinweisen könnte. Zeugenaussagen, die Frage nach dem möglichen Motiv des Täters und die (nicht selten unter Folter abgegebenen) Geständnisse der Verdächtigen bestimmten bis in das 16. Jahrhundert hinein die Suche nach dem Täter (vgl. Innes 2008: 8f.). Erst eine neue Rechtsprechung, die sich auf das Gesetzbuch *Constitutio Criminalis Carolina* stützte, das 1533 von Kaiser Karl V. herausgegeben wurde, veränderte die Suche nach dem Täter. Dieses Gesetzbuch, das im gesamten Heiligen Römischen Reich angewendet wurde, verlangte z.B. bei dem Verdacht auf Mord durch Vergiften, Ertränken, Abtreibung oder bei Körperverletzungen ein medizinisches Gutachten. Mediziner, die sich bisher vorrangig der Heilung von Kranken gewidmet hatten, übernahmen die Aufgabe, Leichen bei Verdacht auf Mord zu untersuchen und die Todesursache festzustellen. Obwohl noch bis in das 17. Jahrhundert hinein mehr der Aberglauben als die Wissenschaft diese Gutachten beherrschte, entwickelte sich die Wissenschaft über Verbrechensaufklärung weiter. Einen Anfang machten der italienische Arzt Giovanni Battista Codronchi und der französische Chirurg Ambroise Paré mit ersten Versuchen zu einer wissenschaftlichen Bearbeitung medizinisch-forensischer Fragestellungen (vgl. Wirth 1988: 27).

Ab dem 17. Jahrhundert wurde die Anatomie in Verbindung mit der Chirurgie und der Medizin als Unterrichtsfach an einem Großteil europäischer Universitäten unterrichtet. Paolo Zacchia verfasste in den Jahren 1621 bis 1650 ein erstes systematisches Handbuch der Gerichtlichen Medizin mit dem Titel *Quaestiones medico-legales* (vgl. Wirth 1988: 27). Entdeckungen, wie die des Physikers William Harvey, der 1616 einen Zusammenhang zwischen Herzschlag und Blutzirkulation nachweisen konnte, forcierten die Weiterentwicklung der Gerichtlichen Medizin. Eine der ersten eigens für die Lehre der Anatomie eingerichteten Schule wurde Ende des 18. Jahrhunderts von William Hunter in London gegründet. Zwei der ersten Schüler von William Hunter gründeten in Philadelphia eine Medizinschule, die Anatomie und Chirurgie als Unterrichtsfach anbot. Immer häufiger wurden die dort entstandenen Lehren zur Aufklärung von Verbrechen unter Hinzuziehen eines Chirurgen oder Arztes eingesetzt (vgl. Innes 2008: 8ff.).

Auch die ersten Fälle vor Gericht basierten auf der Beobachtungsgabe der Ermittler und den neuen Erkenntnissen der damaligen Ärzte und Chirurgen. Eines der ersten aufgeklärten Verbrechen unter Einsatz wissenschaftlicher Beweisführung ereignete sich 1784 in Lancaster. Neben dem ermordeten Edward Culshaw wurde eine Pistole gefunden. Bei der Untersuchung der Schusswunde an der Leiche wurde ein Stück Papier gefunden, welches in den Pistolenlauf gesteckt worden war, um das Schießpulver und das Projektil zu befestigen. Nach Reinigung des Papiers, konnte man darauf einen kleinen Teil einer Ballade erkennen. Zum Hauptverdächtigen

wurde anhand dieses Beweises John Toms, der einen Zettel mit genau dieser Ballade in seiner Tasche trug, an dem ein kleiner Teil des Papiers abgerissen worden war. Das Papier, welches an der Leiche gefunden worden war, passte genau zu diesem Zettel. Dieser Beweis reichte vor Gericht aus, um Toms als Mörder an Culshaw zu verurteilen (vgl. Innes 2008: 11). Die wissenschaftliche Beweisführung bei der Verbrechenaufklärung entwickelte sich in den folgenden Jahren weiter. Eine wichtige Entdeckung in diesem Zusammenhang ist die Wissenschaft mit der man Gifte nachweisen kann – die Toxikologie.

## 5.2 Die Toxikologie und Pathologie als Ursprung der Rechtsmedizin

Es ist davon auszugehen, dass Mediziner die ersten Wissenschaftler gewesen sind, die sich mit den Verbrechen Mord und Totschlag<sup>65</sup> beschäftigten, weshalb auch heute v.a. Gerichtsmediziner als forensische Experten betrachtet werden (vgl. Voss-de Haan 2009: 11; Innes 2008: 8; auch Wirth 1988: 108ff.). Bis in das 13. Jahrhundert hinein können die Aufzeichnungen zurückverfolgt werden, in denen sich Mediziner in China der ‚Rechtsmedizin‘ widmeten. In diesen chinesischen Schriften ist bspw. festgehalten, anhand welcher Merkmale an einer Leiche sich der Tod durch Ertrinken oder durch Erwürgen von einem natürlichen Tod unterscheiden lässt. Rund 500 Jahre später erlangte die ‚Toxikologie‘, welche die „[...] wissenschaftliche Untersuchung von Giftstoffen und Drogen, die im Zusammenhang mit Verbrechen wie Mord oder Sexualdelikten [...]“ (Wright 2009: 14) bezeichnet, Relevanz bei der Aufklärung eines Verbrechens. 1752 wurde die Anwaltstochter Mary Blandy wegen Mordes an ihrem Vater in England angeklagt. Vier Ärzte untersuchten die Organe des Leichnams ihres Vaters und bestätigten den Verdacht eines unnatürlichen Todes, denn während der Obduktion konnten die Mediziner einen typischen Geruch wahrnehmen, der immer dann entsteht, wenn Arsen zu einer Gasbildung in den Organen führt. Die Mediziner prognostizierten die Einnahme von Arsen als Todesursache. Es stellte sich heraus, dass Blandy ihrem Vater Arsenpulver in sein Essen gemischt hatte, da er sich gegen eine Heirat mit ihrem Geliebten ausgesprochen hatte. Blandy wurde bereits nach fünfminütiger Anhörung vor Gericht zum Tode verurteilt (vgl. Voss-de Haan 2009: 11).

In der Toxikologie, die auch heute noch einen wichtigen Teil der Rechtsmedizin darstellt, liegt der Ursprung der Erforschung unnatürlicher Todesursachen. Da Vergiftungen durch Arsen im 18.

---

<sup>65</sup> Das Strafgesetzbuch regelt die Unterscheidung der Tatbestände Mord und Totschlag in den §§ 211 und 212 StGB. Bei dem Straftatbestand des Mordes gilt: „(1) Der Mörder wird mit lebenslanger Freiheitsstrafe bestraft. (2) Mörder ist, wer aus Mordlust, zur Befriedigung des Geschlechtstriebes, aus Habgier oder sonst aus niedrigen Beweggründen, heimtückisch oder grausam oder mit gemeingefährlichen Mitteln oder um eine andere Straftat zu ermöglichen oder zu verdecken, einen Menschen tötet“ (StGB 2011:113). Im Gegensatz hierzu fällt die Strafe bei dem Straftatbestand des Totschlags, der immer nach § 213 dann eintritt, wenn kein Mord nachgewiesen werden kann, etwas geringer aus: „(1) Wer einen Menschen tötet, ohne Mörder zu sein, wird als Totschläger mit Freiheitsstrafe nicht unter fünf Jahren bestraft. (2) In besonders schweren Fällen ist auf lebenslange Freiheitsstrafe zu erkennen“ (ebd.).

Jahrhundert keine Seltenheit darstellten, ist es nicht verwunderlich, dass ausgerechnet gegen dieses Gift die erste chemische Methode zu seinem Nachweis entwickelt wurde. Der Chemiker Johann Metzger erfand um 1790 einen chemischen Test durch den sich Arsen-Verbindungen in Pulvern nachweisen lassen. Diese Methode ist jedoch noch nicht hilfreich, um das Gift bei einer Leichenöffnung nachzuweisen. Erst 1836 entwickelte ein englischer Chemiker, James Marsh, einen Test mit dem Arsen in menschlichem Gewebe nachgewiesen werden kann. Bis heute wird dieser Test – wenn auch in verfeinerter Form – zum Nachweis dieses Gifts genutzt (vgl. Voss-de Haan 2009: 11). Zum ersten Mal vor Gericht wurde dieser Test von Marsh von Mathieu Orfila eingesetzt. 1813 veröffentlichte er sein Werk *Traité des poisons... ou Toxicologie générale* (Lehrbuch der Toxikologie) (vgl. Innes 2008: 14) und gab damit der Disziplin der Toxikologie ihren Namen. Orfila entwickelte die Toxikologie immer weiter und zeigte auf, dass die Tests zum Nachweis von Giften sehr sorgfältig durchgeführt werden müssen. Durch den Fortschritt in der Chemie konnten in den folgenden Jahren immer mehr unterschiedliche Gifte im Labor isoliert werden. Dies hatte jedoch auch zur Folge, dass sich nicht nur die Toxikologie dieses Wissen zunutze machte, sondern ebenso die Mörder, die die Gifte nach ihrer Entdeckung häufig in Apotheken oder Geschäften frei zugänglich erhielten (vgl. Innes 2008: 15). Heute reichen die (modernen) wissenschaftlichen Methoden der Toxikologie dazu aus, auch die geringsten Mengen an unterschiedlichen Giften nachzuweisen (vgl. Voss-de Haan 2009: 11). Allerdings ist es bei der Existenz von über 100.000 als giftig charakterisierten chemischen Substanzen auch heute noch immer eine Herausforderung in der Toxikologie, nach welchem Gift gesucht werden muss, um es nachweisen zu können (vgl. Innes 2008: 15).

### 5.3 Die Anthropometrie: die menschliche Körpermasse

Eine weitere Herausforderung, der sich sowohl Anatomen als auch Anthropologen stellten und stellen, ist das Messen und Beobachten des (toten) menschlichen Körpers – allerdings mit unterschiedlicher Zielsetzung. Während sich Anatomen mehr für das Aussehen des Opfers vor seinem Tod und dessen Alter sowie Geschlecht interessieren, stehen bei den anthropologischen Untersuchungen die Abstammung des Menschen im Sinne Darwins und die damit zusammenhängenden Rassentypen im Mittelpunkt der Betrachtung. In der Anthropologie wurde zusammen mit weiteren anatomischen Untersuchungen die Theorie der Anthropometrie entwickelt. Anthropometrie bezeichnet, „[...] dass man Körpermaße und körperliche Merkmale für die Identifizierung heranzog oder dadurch Rückschlüsse auf die Lebensweise der vermessenen Person zog“ (Innes 2008: 16). Lange Zeit ging man davon aus, dass zwischen der äußeren physischen Erscheinung der Gesichtszüge eines Menschen und dessen Charakterzüge Parallelen

beständen. Dies illustrierte bspw. der Franzose Bertolommeo Cocles 1533 in seinen Erläuterungen in der *Physiognomia* (vgl. Innes 2008: 17) – eine Erkenntnis, die gar nicht mal so falsch ist.

#### 5.4 Die Phrenologie: Die Lehre des menschlichen Schädels

In seiner Arbeit orientiert sich der Rechtsmediziner auch heute noch an der Leiche und beginnt seine Untersuchungen damit ‚aus ihr zu lesen‘. Bezogen auf das Gehirn gilt, dass man in verschiedenen Gehirnarealen charakterbestimmende Gehirnregionen erkennen kann. Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte Franz Joseph Gall die ‚Schädellehre‘, die auch als ‚Phrenologie‘ bezeichnet wird. Er identifizierte 33 Organe des Gehirns, u.a. auch für Mord, Diebstahl, Schläue und Fortpflanzungstrieb. Diese Theorie traf v.a. in Kreisen der gültigen medizinischen Meinung auf Gegenwehr. Trotz dieses Widerstandes gegen die Phrenologie breitete sich diese Theorie jedoch in Frankreich, Großbritannien und den USA aus. Bis in das 20. Jahrhundert hinein halten überzeugte Phrenologen an der Idee fest, einen Verbrecher anhand der Beschaffenheit seines Schädels zu überführen. Im 20. Jahrhundert wurde diese Theorie dann auf den Gesichtsausdruck zur Identifizierung eines (Nicht-) Verbrechers übertragen (vgl. Innes 2008: 18f.).

Als der italienische Arzt Cesare Lombroso Ende des 19. Jahrhunderts von den Arbeiten des deutschen Pathologen Rudolf Virchow hörte, der sich auf Zellulärpathologie spezialisiert hatte anhand derer er in den Schädeln von Verbrechern Anomalien festgestellt hat, vertiefte Lombroso seine Untersuchungen unter Rückgriff auf die Phrenologie. Er begann mit der Begutachtung der Physiognomie von Verbrechern und führte Autopsien durch, bei denen er glaubte entdeckt zu haben, dass gewisse Anomalien typisch für bestimmte Verbrecher seien. Diese nach Lombroso angeborenen Anomalien sollten sich in langen Armen, stehenden Augen, abstehenden Ohren und schweren Kiefern äußern. In seinem Werk *Verbrechensanthropologie* von 1895 hielt er Studien an 6034 lebenden Verbrechern fest (vgl. Innes 2008: 19f.). Nicht nur dieses Werk verursachte bei Medizinerkollegen Empörung. Sie verurteilten die Theorie Lombrosos als zu oberflächlich, was Lombroso letztendlich eingestehen musste. Die Anthropometrie, die „[...] Lehre von Ermittlung und Anwendung der Maße des menschlichen Körpers“ (Innes 2008: 21), machte zur gleichen Zeit große Fortschritte und die Fotografie gibt den polizeilichen Ermittlern in ihrer Arbeit neue wissenschaftliche Erklärungen an die Hand.

## 5.5 Der Lügendetektor

Der Ausspruch „Lügen haben kurze Beine“ passt zwar mehr zur Anthropometrie, hat sich aber in einem ganz anderen Gebiet der Rechtsmedizin durchgesetzt: die des Lügendetektors. Lombroso beobachtete einen Zusammenhang zwischen Blutdruck, steigendem Herzschlag und dem Vorspiegeln falscher Tatsachen. Aus dieser Erkenntnis heraus entwarf er 1895 den ersten Lügendetektor, dessen Vorläufer mit den Namen ‚Plethysmograph‘ und ‚Sphygmograph‘ bereits im früheren 19. Jahrhundert liegen (vgl. Thomas 2000: 21ff.). Jedoch wird der Lügendetektor auch heute noch, insb. in der amerikanischen Ermittlungsarbeit, eingesetzt.

Bei einem Lügendetektortest werden Plättchen an den Fingern der Testperson angebracht, die den Hautwiderstand messen. Sinkt der Hautwiderstand aufgrund von Schweißproduktion, ist dies ein Hinweis darauf, dass die jeweilige Person nervös ist und sehr wahrscheinlich lügt. Zur gleichzeitigen Messung des Blutdruck, der ebenso ein Hinweis auf Stress und ggf. auf eine Lüge, ist wird der Testperson eine Manschette um den Arm gelegt. Zudem zeigt ein Gurt um die Brust der Testperson an, wie schwer dessen Atmung ist. Ergeben sich hier Auffälligkeiten, kann dies erneut ein Hinweis auf eine Lüge sein. Ein Computer zeichnet die Veränderungen und Auffälligkeiten dieser Tests auf. Diese Ergebnisse stehen dem jeweiligen Kriminalisten dann zur Auswertung bereit. Der Erfolg des Lügendetektors, auch in seiner modernen Version, ist bis heute umstritten, denn die Reaktionen der Testpersonen auf die Situation an einen Lügendetektor o.Ä. angeschlossen zu sein, sind subjektiv (vgl. Platt 2006: 74), bspw. steht die eine Person mehr und die andere weniger unter Stress in solchen Testsituationen. Darüber hinaus müssen die (Stress-) Reaktionen nicht immer auf eine Lüge hinweisen.

Diese Unsicherheit räumt auch die modernste Ausprägung der Messung von Lügen mittels Hirnmagnetischer Strahlungsmessung nicht gänzlich aus dem Weg. Zwar gehen die Möglichkeiten des Elektroenzephalogramms (EEG), welches seit 1930 in der Kriminaltechnik eingesetzt wird, über die des Lügendetektors hinaus, dennoch ermöglicht dieses Verfahren keine zweifelsfreie Sicherheit in der Messung von Lügen. Bei diesem Verfahren werden die beim Denken entstehenden elektrischen Wellen des Gehirns gemessen. Die sog. P300-Welle taucht bspw. auf, wenn man etwas wiedererkennt. Der amerikanische Auslandsnachrichtendienst *CIA* (*Central Intelligence Agency*) und die US-amerikanische bundespolizeiliche Ermittlungsbehörde *FBI* (*Federal Bureau of Investigations*) haben einen Test entwickelt, der mit dieser P300-Welle arbeitet. Hierbei werden den Testpersonen Bilder des Tatortes und Bilder völlig anderer Orte gezeigt. Je nachdem, ob das EEG eine Veränderung im Hinblick auf die P300-Welle entdeckt, kann nachgewiesen werden, ob die Testperson etwas wiedererkennt. Ist kein Ausschlag zu sehen, kann dies ein Hinweis darauf sein, dass die Testperson nicht am Tatort gewesen ist (vgl. Platt 2006: 75).



Eine weitere neue Entwicklung, die in Zusammenhang mit dem Lügendetektor steht, ist die Magnetresonanztomographie (MRT), auch ‚Fingerabdruck des Gehirns‘ genannt. Hierbei muss die Testperson ein Stirnband aufsetzen, welches die EEG-Wellen des Gehirns aufnimmt. Dieses Stirnband ist ebenso mit einem Computer verbunden, der die Daten zur Auswertung sammelt. Allerdings ist es bisher noch nicht gelungen durch das MRT die Gehirnaktivitäten so aufzuschlüsseln, dass ein standardisierter Wahrheitstest durchgeführt werden kann. Ebenso in den Kinderschuhen steckt die Entwicklung eines phonetischen Tests, der den Klang der Stimme misst. Zwar existieren solche Stimmspektrogramme bereits seit den 1960er Jahren, allerdings herrscht Uneinigkeit darüber, ob zitternde Stimmen tatsächlich ein zuverlässiger Hinweis auf Lügen sein können. Am Anfang seiner Entwicklung stehen Tests, welche die Reaktionszeit einer Testperson oder deren Augenbewegung bei der Beantwortung einer Frage misst. Die These: Lügt eine Person, verzögert sich ihre Antwort um einige Millisekunden bzw. weist sie eine bestimmte Augenbewegung (‚Eye Tracking‘) auf im Vergleich zur ehrlichen Antwort. Doch auch hier gilt: Es gibt noch keine standardisierten und noch weniger gesicherte Erkenntnisse über den Einsatz dieser Methoden (vgl. Platt 2006: 75).

## 5.6 Von der ‚Daguerrotypie‘ über die (Atelier-) Fotografie zum ‚Portrait Parlé‘

Die Geschichte der visuellen Nachweisbarkeit von Verbrechen begann im Jahr 1837. Jacques Daguerre erfand in diesem Jahr die ‚Daguerrotypie‘, die ein Vorläufer der späteren Fotografie darstellt. Bereits sechs Jahre später begann die belgische Polizei dieses neue Verfahren in der Verbrechensbekämpfung einzusetzen, indem sie ‚Daguerrotypien‘ von Verbrechern anfertigen ließ. Die Polizei, bspw. aus den Vereinigten Staaten und Frankreich, folgten diesem Beispiel Mitte des 19. Jahrhunderts, sodass sich dieses technische Verfahren weltweit verbreitete (vgl. Voss-de Haan 2009: 12) und das *Hannoversche Polizeiblatt* 1853 sogar das erste Brustporträt zur Fahndung eines ‚Carl Schmidt‘ abdruckte (vgl. Becker 2005: 67). Das Fotografieren von Verbrechern wurde 1876 auch in Deutschland, in Berlin, eingeführt. 35 Jahre später sammelten sich alleine bei dem *Berliner Erkennungsdienst* der Polizei 37.000 Fotografien an und man begann damit, die Fotografien zu dokumentieren und unter den Sicherheitsinstitutionen auszutauschen (vgl. Vec 2002: 27). Zu Beginn der Zeit der ‚Daguerrotypie‘ und auch noch der Fotografie, war die Meinung sehr verbreitet, dass technisch angefertigte Bilder, insb. im Vergleich zu Zeichnungen, die ‚Wirklichkeit‘ abbilden würden und so einen Anspruch auf ‚Wahrheit‘ erheben müssten (vgl. Hörisch 2004: 232f.) und man verstand die Einführung der Fotografie in der Verbrechensbekämpfung als so revolutionär wie den Buchdruck für die Menschheit (vgl. Vec

2002: 27)<sup>66</sup>: „Der erste Träger der neuen, kollektiven Hoffnungen auf eine zuverlässige Personenidentifikation war im neunzehnten Jahrhundert die Polizeifotografie“ (Vec 2002: 25). Doch in Realität waren falsche Identifizierungen und versehentliche Festnahmen an der Tagesordnung (vgl. Voss-de Haan 2009: 12). Man erkannte bald darauf, dass die Fotografie die Wirklichkeit nicht objektiv abbildet, denn ändert jemand sein Äußeres, stimmt die Fotografie schon nicht mehr mit der Wirklichkeit überein. Darüber hinaus setzten die damaligen Fotografen keine festen Maßstäbe zur Fotografie von Verdächtigen und Verbrechern ein, sondern stellten vielmehr künstlerische Ansprüche an die Fotos. Diese Einstellung verfälschte häufig die gemachten Bilder, sodass sich ein Abgleich mit der ‚Wirklichkeit‘, dem realen Täter, als schwierig und fehleranfällig erwies (vgl. Vec 2002: 31ff.).

Diesen Schwierigkeiten der ‚Daguerrotypie‘ und Polizeifotografie versuchte Louis Alphonse Bertillon entgegenzuwirken. Bertillon, auch der Entwickler der ‚Bertillonage‘, der Vermessung der äußeren Erscheinung, erfand Ende des 19. Jahrhunderts das ‚Portrait Parlé‘, das ‚sprechende Porträt‘. Das Adjektiv ‚sprechend‘ deutet es bereits an: Die bis zu diesem Zeitpunkt herkömmlicher Weise erstellten Frontal- und Profulfotografie des Verdächtigen bzw. des Verbrechers wurden durch kurze Beschreibungen der Gesichtszüge ergänzt und machten das Portrait des Verdächtigen zum ‚Portrait Parlé‘ (vgl. Innes 2008: 22), eine Methode die im Verlauf ihrer Anwendung ab dem Ende des 19. Jahrhundert im Rahmen der Bertillonage zunehmend verfeinert wurde.

## 5.7 Die Bertillonage

Bertillon begann zum Ende des 19. Jahrhunderts mit der Ausmessung von Größe und Form des menschlichen Schädels verschiedener Menschenrassen. Sein Sohn Alphonse erkannte, dass die Polizei Schwierigkeiten dabei hatte, straffällig gewordene und bereits bekannte Verbrecher zu identifizieren, denn die Fotografie hatte sich dabei als wenig zuverlässig erwiesen. Alphonse erinnerte sich an die Aussage eines Freundes, dass kein Mensch genau dieselbe Kombination von Körpermaßen aufweist. So fand Bertillon eine Lösung für das oben erwähnte Problem der Polizei und vermaß die Breite und Länge des Kopfes der Verdächtigen und Verbrecher, des rechten Ohres, die Länge vom Ellbogen bis zum Ende des Mittelfingers, die Höhe des Rumpfes, die Länge

---

<sup>66</sup> Grund dieser Annahme ist eine Serienfotografie eines galoppierenden Pferdes von Eadweard Muybridge in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts. Lange Zeit hatte man geglaubt, dass ein galoppierendes Pferd zu jeder Zeit zwei Beine auf dem Boden behalten würde. Dass dem nicht so ist zeigen die Serienfotografien von Muybridge: ein galoppierendes Pferd hat zu keiner Zeit zwei Beine auf dem Boden, sondern höchstens eines und ist zudem zeitweise sogar komplett in der Luft. Eine Erkenntnis, die das menschliche Auge ohne Hilfsmittel nicht nachvollziehen kann, sondern die erst durch die Fotografie möglich ist. Dies inspiriert Muybridge zu seinem Werk *The Romance and Realities of Animal Locomotion*, in dem er postuliert, dass man nicht dem menschlichen Auge, sondern vielmehr der Kamera trauen sollte, denn diese zeige die Realität (vgl. Hörisch 2004: 233).

des linken Fußes, die gesamte Körpergröße und die Entfernung der Fingerspitzen bei ausgestreckten Armen (Innes 2008: 21). Dabei griff Bertillon auf die Erkenntnis des Belgiers Adolphe Quételet zurück, der herausgefunden hatte, dass sich die Knochenlängen des Menschen ab einem bestimmten Lebensalter nicht mehr verändern. Zusammen mit der Augenfarbe, die man zu klassifizieren versuchte, trug Bertillon die ausgemessenen Körpergrößen auf sog. ‚Identifizierungskarten‘ ein (vgl. Vec 2002: 31ff.). In einem weiteren Schritt ergänzte er seine Aufzeichnungen durch besondere Merkmale der Untersuchten, wie Mutter- oder Feuermale, und durch Fotografien der Verbrecher und des Tatorts (vgl. Innes 2008: 21). Dabei kamen immer öfter sogenannte ‚Bertillonapparate‘, spezielle Fotoapparate mit einem bestimmten Kameraobjektiv, zum Einsatz, die die Fotografie von Verdächtigen und Verbrechern zunehmend standardisierten. Bertillon führte Porträtfotos zur Dokumentation von Verbrechern ein, die er einmal im Profil und einmal frontal (‚en face‘ und ‚en profil‘) fotografierte. Auf diese Weise wurden die Verdächtigen und Verbrecher nicht mehr in augenscheinlich ‚lebensnahen‘ oder anderweitig gestellten Situationen fotografiert, sondern nach festen Standards (vgl. Vec 2002: 36f.): „Bertillon setzte an die Stelle der Konventionen bürgerlicher Atelierfotografie ein für alle Mal formal fixe und materiell neue Bedingungen“ (Vec 2002: 35), bspw. musste die Fotografie 1/7 der tatsächlichen Größe des Fotografierten besitzen. Diese Standardisierung vereinfachte den Tausch, den Vergleich und die Dokumentation der (Foto- und Bertillon-) Daten, so wie es auch heute noch in der Praxis üblich ist (vgl. Innes 2008: 21; hierzu auch Vec 2002: 33f.). Die Idee der Bertillonage überzeugte und verbreitete sich über Europa hinaus und wurde ab 1896/7 auch in Deutschland eingesetzt (vgl. Vec 2002: 40). Bis heute bildet die Bertillonage die Basis für die digitale Erstellung von Phantombildern, die mittlerweile auch mittels Videoüberlagerung erfolgen (vgl. Innes 2008: 22).

## 5.8 Die Tatortskizze und das Tatortfoto

Neben dem Verbrecher selbst spielt der Tatort, an dem sich ein Verbrechen ereignet hat, eine besondere Rolle bei der Aufklärung eines Kriminalfalles – das weiß man nicht erst seit Sherlock Holmes, der dem Tatort in seiner Aufklärungsarbeit meist besondere Aufmerksamkeit schenkt. Bereits im frühen 19. Jahrhundert ließ man Tatortskizzen des Tatortes anfertigen. Diese wurden im späteren Gerichtsverfahren zur Visualisierung eingesetzt und ermöglichten unterschiedlichste Lesarten des Tatortes. Ludwig Aloys erläutert in seinen *Merkwürdigen Criminalfällen* von 1820, eine Anleitung zur Erstellung einer Planskizze eines Tatortes. Allerdings wurde die Skizze, wie einst die Zeichnungen von Verbrechern, nach der Erfindung der Fotografie, größtenteils durch die Tatortfotografie ersetzt. Die Ermittler versprachen sich davon neue Möglichkeiten zur Dokumentation eines Verbrechens, denn die Fotografie erschien den damaligen Ermittlern

weniger willkürlich und objektiver als die von einem Werkmeister nach Augenschein angefertigten Tatortskizzen (vgl. Becker 2005: 84). Doch sie unterschätzten die Verzerrungen, die durch die unterschiedlichen Brennweiten eines Fotoapparats entstehen können. Erst später erkannte man, dass auch hier, ähnlich dem ‚Portrait Parlé‘, eine Normierung notwendig ist, um vergleichbare Ergebnisse in der Fotografie erzielen zu können und die Verzerrungen eines fotografierten Tatortes zu minimieren. Ebenso die Selektivität der Aufnahmen (was wird aufgenommen und was nicht?) wurde zu Beginn der Tatortfotografie vernachlässigt. Erst bei der Beweisführung vor Gericht, anhand erstellter Tatortfotografien, wurde man sich dessen bewusst, dass auch die Tatortfotografie Grenzen besitzt, die es bereits beim Fotografieren zu berücksichtigen gilt (vgl. Becker 2005: 86f.). Ein Vorteil der Tatortfotografie liegt allerdings darin, dass sprachliche Unsicherheiten und mangelndes Talent des jeweiligen Zeichners ausgeräumt werden können. Außerdem können mehr Details des Tatortes konserviert werden als dies bei einer groben Tatortskizze der Fall ist und es können so mehr Spuren des Tatortes zur Beweisführung und zur Aufspürung des Täters herangezogen werden (vgl. Becker 2005: 84). Bis heute ist es üblich sowohl Tatortfotos, die auch detailreiche Aufnahmen ermöglichen, als auch eine Tatortskizze anzufertigen (vgl. Clages 2004: 96ff.).

Trotz aller Schwierigkeiten wurde die Fotografie zum unverzichtbaren Hilfsmittel des Erkennungsdienstes und der Spurensicherung, das bis heute eingesetzt wird. Die Fotografie revolutionierte nicht nur die Spurenauswertung und -sicherung, sondern auch die Kommunikation zwischen den Ermittlungs- und Strafverfahrensinstanzen, da sie die Weitergabe relevanter Informationen zu dem jeweiligen Verbrechen anhand von Bildern vereinfachte, indem sie die visuelle Identifikation von Verdächtigen ermöglichte (vgl. Becker 2005: 87f.). Die Fotografie wurde ab 1936 bspw. auch dazu eingesetzt Schädel zu identifizieren, indem man Fotografien des Schädels des Leichnams mit denen der noch lebenden Person abglich (vgl. Innes 2008: 56).

## 5.9 Die Fingerabdrücke und die Daktyloskopie

Schon die Bertillonage hatte sich eine (wissenschaftliche) Erkenntnis zunutze gemacht: Jeder Mensch ist einzigartig. Während die Bertillonage allerdings vorrangig auf der Einzigartigkeit der körperlichen Maße eines Menschen basiert, gründet die Daktyloskopie, die Lehre von den menschlichen Fingerabdrücken, auf der Einzigartigkeit der Fingerabdrücke eines Menschen. Diese besitzt er bereits als Embryo und sie begleiten ihn unverändert bis zum Tod. So wird jeder Mensch anhand seines Fingerabdruckes eindeutig identifizierbar. Zwar ergänzte auch Bertillon seine Fotografien teilweise durch Fingerabdrücke der Fotografierten, allerdings war er davon überzeugt, dass sein System der Vermessung des menschlichen Körpers zuverlässiger sei als der

Abgleich von Fingerabdrücken. Daher maß Bertillon den Fingerabdrücken keine besondere Relevanz in seiner Forschung über die Identifizierung von Verbrechern zu.

Die Methode der Daktyloskopie geht zurück auf erste Aufzeichnungen über die Papillarlinien der menschlichen Hände aus dem Jahr 1648. Der Botaniker Nathaniel Grew schrieb darüber, dass die Papillarlinien jedes Menschen einzigartig sind und daher auch anstelle einer Unterschrift auf Dokumenten gültig sein könnten. Eine Ansicht, die auch der Anatomen, wie u.a. Johann Christoph Andreas Mayer, vertreten wurde, dennoch wurde diese Erkenntnis erst rund 180 Jahre später erneut aufgegriffen. 1823 stellte der Pathologe und Physiologe Johannes Evangelista Purkinje fest, dass man die Papillarmuster von Fingerabdrücken in verschiedene Kategorien einteilen kann, dieses Wissen fand jedoch zunächst keine Verbreitung über die Disziplin der Humanbiologie hinaus. Erst rund drei Jahrzehnte später entdeckte der britische Staatsangestellte William James Herschel (wieder), dass kein Fingerabdruck dem anderen absolut gleicht. Er schlug in seiner Funktion als Sekretär der Finanzkammer in Bengalen vor, dass man Fingerabdrücke anstatt einer Unterschrift unter einem Dokument nutzen könne. Er legte damit den Grundstein für den Einzug der Daktyloskopie in die Kriminaltechnik. Nachdem dieser Vorschlag Herschels zunächst abgelehnt worden war, begann er zum Nachweis der Richtigkeit seiner Theorie damit, eine ganze Sammlung von Fingerabdrücken anzufertigen. Letztendlich konnte er seinen Vorschlag, Unterschriften unter einem Vertrag durch Fingerabdrücke zu ersetzen, nach einer Beförderung zum ‚Commissioner‘ der größten Stadt Bengalens durchsetzen. Herschel wendete dieses Verfahren nicht nur bei Vertragsunterzeichnungen an, sondern ordnete an, dass von allen entlarvten gesetzesuntreuen Personen Fingerabdrücke zur Identifizierung genommen werden sollten. So hielt die Identifizierung von Personen anhand von Fingerabdrücken Einzug in die Kriminaltechnik. 1879 kehrte Herschel mitsamt seiner Fingerabdruck-Sammlung nach England zurück und erkannte, dass er nicht der Einzige war, der damit begonnen hatte, Fingerabdrücke zur Identifizierung von Personen heranzuziehen (vgl. Innes 2008: 24; hierzu auch Platt 2006: 46 und Groß/Geerds 1977: 450ff.).

Henry Faulds machte in seiner Arbeit als schottischer Wissenschaftler die gleiche Entdeckung der einzigartigen Papillarlinien auf menschlichen Händen. Er interessierte sich für einen prähistorischen Grabhügel in der Nähe von Omari in Japan und entdeckte dort Fragmente von einem alten Tongeschirr, welches mit den Fingerabdrücken der Herstellenden versehen war. Daraufhin ging er der Frage nach, ob auch Tongeschirr von 1873 solche Fingerabdrücke aufweist und entdeckte, dass Künstlerinnen auf ihren Werken auch im 19. Jahrhundert ihren Fingerabdruck als Markenzeichen hinterließen. Er begann damit, Fingerabdrücke von Japanern und Europäern zu sammeln, um eine Art Rassentheorie anhand der Fingerabdrücke aufstellen zu können. Außerdem wollte er eruieren, ob die Rillen der Fingerabdrücke bei einem Menschen sein Leben lang gleichblieben oder ob sie sich verändern. Hierzu schabten, ätzten und schmirgelten sowohl er als auch seine Studierenden sich Haut von den Fingern, doch die Haut wuchs immer wieder mit den

gleichen Papillarlinien nach. Diese Entdeckung veröffentlichte er 1880 in dem Wissenschaftsmagazin *Nature*. Er machte in diesen Ausführungen den Vorschlag, blutige Fingerabdrücke auf Beweisgegenständen in Verbrechensfällen zur Identifizierung des Täters heranzuziehen und verlieh dieser Technik den Namen ‚Dactylography‘ (vgl. Innes 2008: 26). Der Terminus Daktyloskopie, bestehend aus dem griechischen ‚daktylos‘ (zu dt. ‚der Finger‘) und dem griechischen Lexem ‚skopein‘ (zu dt. ‚das Beschauen‘) (vgl. Voss-de Haan 2009: 23) weist bereits auf die Vorgehensweise dieser Methode hin, nämlich sich menschliche Fingerabdrücke genau anzusehen. Faulds‘ Beitrag zur Identifizierung von Straftätern anhand des Fingerabdrucks fand in Polizeikreisen zunächst keinen Anklang, erst nach seinem Tod 1930 begann die Kriminaltechnik langsam damit, die Methode der Daktyloskopie systematisch und flächendeckend einzusetzen (vgl. ebd.).

Herschel dagegen konnte bereits zu seinen Lebzeiten die Unterstützung von dem anerkannten englischen Arzt und Anthropologen Sir Francis Galton erlangen und den Einsatz der Daktyloskopie vorantreiben. 1884 stellte Galton ein anthropometrisches Labor auf, in dem er unter Orientierung an den Unterlagen Herschels zur Lehre der Fingerabdrücke selbst damit begann, Fingerabdrücke zu sammeln. Nach der Lektüre der Veröffentlichung von Purkinje fing Galton an, ein Klassifikationssystem für Fingerabdrücke zu erstellen. Er stieß auf das Problem, dass die Muster der Fingerabdrücke Dutzende von Variablen aufweisen. Er entdeckte jedoch bei dem Abgleich der Fingerabdrücke einen kleinen dreieckigen Bereich (Delta), in dem die Hautrillen der Fingerkuppen zusammenlaufen, und anhand dessen sich Fingerabdrücke in vier Arten gliedern lassen:

- Abdrücke, die kein Delta aufweisen
- Abdrücke, die ein Delta rechts besitzen
- Abdrücke, die ein Delta links zeigen
- Abdrücke mit mehreren Deltas

Mit dieser Erkenntnis gelang es Galton die Abdrücke von allen zehn Fingern in über 60.000 Klassen zu gliedern. Diese Resultate veröffentlichte er in seinem Werk *Finger Prints* 1892, in dem er über die Lehre der Fingerabdrücke zur Personenidentifikation schreibt:

To fix the human personality, to give to each human being an identity, an individuality that can be depended upon with certainty, lasting, unchangeable, always recognizable and easily adduced, this appears to be in the largest sense the aim of the new method (Galton *Finger Prints* 1892, zitiert nach Thomas 2000: 201).

Der Nachfolger Herschels, Edward Henry, der in Britisch-Indien in dessen Bezirk eingesetzt worden war, stieß auf das Fingerabdrucksystem, welches Herschel vor Jahren eingeführt hatte. Als dieser zum Generalinspektor der bengalischen Polizei befördert wurde, ließ er die Daten gewisser Körpermaße von Verbrechern ebenso sammeln, wie deren linken Daumenabdruck. 1893 las er das Buch *Finger Prints* von Galton, woraufhin er sich mit Galton traf und sich von ihm beraten ließ. Er konnte die bengalischen Behörden davon überzeugen, dass Fingerabdrücke zur

Identifizierung von Verbrechern eine sinnvolle kriminaltechnische Methode darstellen und systematisch eingesetzt werden sollten. Mit zwei indischen Offizieren entwarf er ein praktikables System nach bestimmten Mustertypen, um die Abdrücke aller zehn Finger zu klassifizieren:

- (gespannte) Bögen
- Schleifen in Richtung der Elleninnenseite
- Schleifen in Richtung der äußeren Ellenbogen
- Wirbel

Dieses System, das er in einem Buch *Classification and Uses of Fingerprints* festhielt, überzeugte die Regierung von Bengalen, die 1897 das erste nationale Fingerabdruckinstitut der Welt gründete.

Nachdem die Methode der Bertillonage auch in England nicht mehr zufriedenstellend erschien und man erkannte, dass die Abnahme von Fingerabdrücken zur Identifikation von Personen die verlässlichere Methode ist, bat man Henry um Hilfe bei dem Entwurf eines Klassifikationssystems von Fingerabdrücken. Das System von Henry überzeugte, er wurde 1901 zum stellvertretenden Kommissar der Londoner Polizei berufen und ihm wurde die Kriminalpolizei unterstellt. Daraufhin gründete er eine Fingerabdruckabteilung bei *Scotland Yard*, in der auch der Kriminalbeamte Charles Collins arbeitete. Dieser entdeckte durch sein Interesse an der Tatortfotografie, dass Fingerabdrücke auch an Tatorten dokumentiert werden können (vgl. Innes 2008: 27ff.).

Das ‚Henry-System‘ hielt nach einiger Skepsis, die ihm entgegengebracht wurde, Anfang des 20. Jahrhunderts Einzug in das US-amerikanische Strafsystem. Der Siegeszug begann in Gefängnissen, wie Kansas und Sing Sing, sowie weiteren Strafanstalten im Bundesstaat New York. Mittlerweile nutzten Marinekorps, Armee und Navy der Vereinigten Staaten Fingerabdrücke von Soldaten und Offizieren zu Dokumentationszwecken. 1924 führte das *FBI* unter der Leitung von J. Edgar Hoover eine zentrale Fingerabdruckkartei ein, in der rund 800.000 Fingerabdrücke katalogisiert wurden (vgl. Innes 2008: 29; zur Daktyloskopie auch Vec 2002: 47ff.). Man erkannte in Polizeikreisen, dass die Daktyloskopie ein noch präziseres und einfacheres Mittel zur Identifikation von Verdächtigen und Verbrechern ist als die Bertillonage. Ein einziger Fingerabdruck konnte eine Person eindeutig identifizieren ohne dass weitere Vermessungen notwendig waren (vgl. Vec 2002: 56ff.).

Erste Kriminalfälle wurden bereits Mitte des 20. Jahrhunderts anhand der neuen Methode der Daktyloskopie gelöst. Der Oberinspektor von *Scotland Yard*, Harry Battley, machte die Erfahrung, dass an Tatorten häufig lediglich ein einziger Fingerabdruck gefunden wurde. Er benötigte demnach eine Klassifikation für einzelne Fingerabdrücke, weshalb er 1927 ein spezielles Vergrößerungsglas mit unveränderlicher Entfernungseinstellung entwarf. Auf der Glasscheibe des Vergrößerungsglases befanden sich sieben konzentrische Kreise in Radien von 3 bis 15mm. Nimmt man das Zentrum eines Fingerabdrucks in die Mitte dieser Kreise, kann man viel einfacher das

Delta finden und den Abdruck so klassifizieren. Dieses System bildet auch heute noch die Grundlage für alle modernen Analysesysteme für Fingerabdrücke. Diese Methode führte zwischen 1928 und 1929 zu 360 erfolgreichen Identifizierungen, im Vergleich zu 70 Identifizierungen in den Jahren 1923 bis 1925 ohne das neue System von Battley (vgl. Innes 2008: 42). Allerdings blieb es weiterhin eine aufwendige und zeitintensive Arbeit Fingerabdrücke eines Tatortes mit denen, die in Karteikästen dokumentiert wurden, abzugleichen (vgl. Platt 2006: 46).

In Deutschland konnte sich die Daktyloskopie erst nach der Einführung eines Kommunikationssystems gegen Ende des Deutschen Reiches durchsetzen, welches einen dauernden Kontakt der lokalen Behörden zu den Zentralstellen ermöglicht, welche die Fingerabdrücke sowohl für die nationalen als auch regionalen Zentralstellen erfassten. Endgültig bestehen konnte der Austausch der Daten in Deutschland erst durch das neue Polizeikooperationssystem nach dem Zweiten Weltkrieg. Dieses basierte auf der regionalen Integration der Polizeiarbeit durch die Landeskriminalämter und führte auf Bundesebene zu einer effizienten Leitstelle mit dem 1951 entstandenen Bundeskriminalamt. Das Telebildnetz, welches Ende 1960 eingeführt wurde, verbesserte die Kommunikation erneut und förderte die Verbreitung der Daktyloskopie (vgl. Becker 2005: 129ff.).

## 5.10 Die Blutgruppenbestimmung

Bei der Vermischung roter Blutkörperchen eines Tieres mit klarer Blutflüssigkeit (Serum) einer anderen Spezies machte der deutsche Physiologe Leonard Landois 1875 eine interessante Entdeckung. Bei diesem Experiment agglutinierten die roten Blutkörperchen, sie klumpten zusammen. Dieses Experiment gilt als einer der ersten Hinweise darauf, dass es unterschiedliche Gruppen von Blut gibt.

26 Jahre später entdeckte Karl Landsteiner, dass es drei unterschiedliche Blutgruppen A, B und C (später 0) gibt, die später durch einen Kollegen Landsteiners um eine vierte, AB, ergänzt wurden. Landsteiner erkannte, dass die Vermischung von zwei unterschiedlichen Bluttypen zur Verklumpung der Blutkörperchen führt. Die Ursache des Verklumpens erklärte Landsteiner dadurch, dass die Antigene, welche die roten Blutkörper tragen, zweier unterschiedlicher Blutgruppen nicht miteinander verträglich sind. Zur gleichen Zeit entwarf der Bakteriologe Paul Uhlenhuth 1901 einen Test zur Differenzierung zwischen menschlichem und tierischem Blut. Mit diesem Test gelang es, die Tierspezies, von der das abgenommene Blut stammte, zu identifizieren. Uhlenhuth konnte aus dem Blut unterschiedliche Seren gewinnen, die auch zugunsten der Aufklärung eines Mordfalles im Falle des Serienmörders Ludwig Teßnow eingesetzt wurden. Uhlenhuth konnte das Blut von Teßnow, das u.a. an einem Tatwerkzeug gefunden wurde, mit dem



von ihm entworfenen Blut-Präzipitin-Test identifizieren (vgl. Innes 2008: 30f.). Dieser Präzedenzfall und die Entdeckung, dass die Zugehörigkeit zu einer Blutgruppe einer Person während seines ganzen Lebens unverändert bestehen bleibt, macht die Blutgruppenuntersuchung schließlich auch in der Kriminaltechnik Anfang des 20. Jahrhunderts verwertbar. Es waren Emil von Dungern und Ludwik Hirszfeld, die um 1910 erkannten, dass die Blutgruppe eines Menschen erblich bedingt ist und sich auch durch Umwelteinflüsse, wie bspw. der Röntgenstrahlung oder einer Krankheit, nicht verändert. Nach dieser Erkenntnis, die Dungern und Hirszfeld aus zahlreichen Langzeitstudien erhielten, konnte die Blutgruppenuntersuchung auch vor Gericht dazu angewendet werden, Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Personen zu bestimmen. Eines der ersten veröffentlichten Gutachten zur Feststellung einer Vaterschaft vor Gericht durch eine Blutgruppenuntersuchung stammt aus dem Jahr 1926. Es dauerte allerdings noch weitere vier Jahre bis die Blutgruppenbestimmung als zuverlässiges und vor Gericht gültiges Untersuchungsverfahren zur Klärung von Straftaten vom Preußischen Kammergericht in einer Entschließung anerkannt wurde 1940 entdeckte Landsteiner in Zusammenarbeit mit Alexander S. Wiener das Rhesus-System und es folgten bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts zahlreiche Entdeckungen von neuen Blutgruppeneigenschaften, wie das Haptoglobin, ein bestimmtes Protein im Blutplasma.

1949 entdeckten zwei britische Forscher, dass man anhand der weißen Blutkörperchen das Geschlecht einer Person erkennen kann. Unter dem Mikroskop wurde deutlich, dass der Kern weiblicher Zellen einen Stoff enthält (Barr-Körper), der als dunkler Fleck deutlich wird. Doch nicht nur diese Erkenntnis trägt zur Identifizierung unbekannter Personen bei. Weitere Forschungen ergaben, dass eine Reihe unterschiedlicher Enzyme und Eiweiße im Blut existieren, die jeweils einzeln nachweisbar sind. Die Zusammensetzung dieser Enzyme und Eiweiße lässt sich je nach ethnischer Gruppenzugehörigkeit unterscheiden (vgl. Innes 2008: 45f.).

Seit Landsteiners Entwurf des Blutgruppensystems wurden zahlreiche neue spezifische Faktoren zur Identifizierung der Herkunft von Blutspuren, wie z.B. der Einbezug von A-Untergruppen des Blutes und des Rhesus-Systems in Verwandtschaftstests, entdeckt (vgl. Wirth 1988: 239ff.). Diese Erkenntnisse in der Blutgruppenbestimmung und die Weiterentwicklung der damit verbundenen Technik zur Blutuntersuchung, bspw. die Elektrophorese zur Untersuchung von Eiweißstoffen im Blut, unterstützen die polizeilichen Ermittlungen bis heute entscheidend (vgl. Innes 2008: 32; Wirth 1988: 244ff.).

## 5.11 Die Odontologie und die Untersuchung von Schädel und Knochen

Weitere wichtige Hinweise zur Identifizierung von Personen geben neben Fingerabdrücken und Blutspuren auch die Odontologie und die Untersuchung von Schädel und Knochen. In der Odontologie, die Wissenschaft, die sich mit Gebiss und Bissspuren beschäftigt, werden Bissspuren durch punktuelle Wunden oder Blutergüsse an Opfern und Leichen untersucht. Solche Bissspuren sind immer dann gut verwendbar, wenn der Abdruck des Gebisses deutlich zu erkennen ist. Hieraus können bspw. fehlende Zähne erkannt und auf Übereinstimmungen mit zahnärztlichen Unterlagen überprüft werden. Doch nicht nur an Menschen können Bissspuren untersucht werden, auch an Gegenständen und Speiseresten lassen sich für den Rechtsmediziner verwertbare Bissspuren finden (vgl. Platt 2006: 51). Diese Methode der Rechtsmedizin geht auf das Ende des 19. Jahrhunderts zurück. Als 1897 bei dem Brand eines Wohltätigkeitsbasars 126 Bürger ums Leben kamen und einige bis zur Unkenntlichkeit verbrannt waren, konnten sie nur noch anhand ihrer zahnärztlichen Unterlagen identifiziert werden. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Zähne dem Feuer länger widerstehen können als Knochen und dass sie damit sogar beständiger als Kupfer oder Glas bei einem Brand sind (vgl. Platt 2006: 50; hierzu auch Groß/Geerds 1977: 469).

Da Zähne viel langsamer als Knochen verwesen und sogar extreme Umwelteinflüsse, wie ein Feuer, überstehen können, ist ihre Untersuchung zur Identifizierung einer Person sehr wichtig (vgl. Innes 2008: 44f.). Hierzu dokumentiert der Rechtsmediziner den Status der Zähne des Toten und fertigt nach Bedarf Röntgenaufnahmen an. Anhand der Zähne kann, selbst wenn keine zahnmedizinischen Unterlagen zum Abgleich vorliegen, zumindest das Alter einer Person ungefähr bestimmt werden. Milchzähne, Weisheitszähne und die im Laufe des Lebens immer durchsichtiger werdenden Zahnwurzeln geben hier Hinweise (vgl. Platt 2006: 50). Es war der Schwede Gosta Gustafson, der in den 1950er Jahren ein Sechspunktesystem für die Speicherung von sichtbaren Veränderungen und Abnutzung an den Zähnen entwickelte. Durch dieses System konnten Altersspannen der jeweiligen Person, z.B. zwischen 14 und 22 oder zwischen 66 und 76 bestimmt werden. Neben der Abnutzung sind Größe und Abstand der Zähne, Zahnstellung, Zahnlücken und Farbe für eine Alterserkennung der jeweiligen Person hilfreich. Darüber hinaus geben auch Zahnprothesen Auskunft über ein Opfer, da in diesen Fällen zahnärztliche Unterlagen existieren, mit denen die des Verstorbenen abgeglichen werden können.

Eng im Zusammenhang mit der Identifizierung von Personen anhand von Zähnen steht die Analyse von Schädel und Knochen unbekannter Leichen. Sobald der Tod eintritt, beginnt der Körper sich zu zersetzen, wobei auch Insekten eine entscheidende Rolle spielen, bis am Ende nur noch das Skelett übrig ist. Dieses kann sogar verteilt vorliegen, bspw. nach einem Unfall, Wildfraß oder durch die Einwirkung des Mörders. Der Rechtsmediziner kann das Skelett bereits nach

Augenschein ohne technische Hilfsmittel darauf überprüfen, ob es sich bei dem Leichnam um eine Frau oder einen Mann handelt. Hierzu dient u.a. der Beckenknochen, der bei Frauen flacher und breiter ist als bei Männern (Innes 2008: 47). I.d.R. sind v.a. die Bein- und Armknochen von Männern schwerer als die von Frauen, was allerdings erst nach Nachweis der Becken- und Schädelform einen eindeutigen Beweis für das Geschlecht gilt (vgl. Innes 2008: 49). Ebenso die Größe eines Skeletts hilft bei der Identifizierung einer Person. 1888 erstellte der französische Pathologe Rollet bestimmte Regeln zur Berechnung der Körpergröße, bspw. wird das Rückgrat eines Erwachsenen auf 35 % seiner Körperlänge geschätzt und die des Oberschenkelknochens auf etwa 22 %. Diese Proportionen können je nach ethnischer Gruppe stark variieren, weshalb Schädel- und Beckenanalysen genauer Ergebnisse versprechen (vgl. Innes 2008: 49f.).

Auch der Schädel gibt Hinweise auf das Geschlecht. Diese Analyse wird v.a. auch bei jüngeren Opfern (14 und jünger) eingesetzt, da sich das Becken in den meisten Fällen erst in dieser Zeit geschlechtsspezifisch deutlich zu unterscheiden beginnt (vgl. Innes 2008: 49). Drei Anhaltspunkte am Schädel helfen zur Bestimmung des Geschlechts: die Knochen unterhalb des Ohres und am Hinterhaupt sowie der Knochen oberhalb der Augen (vgl. Platt 2006: 52f.) Der Schädel einer Frau weist runde Augenhöhlen auf, während der männliche eher rechteckig ist. Die weiblichen Nasenhöhlen sind fast birnenförmig, die von Männern hingegen schmaler und länger, ähnlich einer Träne. Die Stirn eines Mannes weist i.d.R. stärkere Augenbrauenwülste auf und die Stirn ist stärker nach hinten geneigt wie diejenige von den Frauen (vgl. Innes 2008: 49). Zur Einschätzung des Alters von unbekanntem Toten gibt der Schädel die deutlichsten Hinweise. Je nach Abstand der Wachstumsfugen zwischen End- und Mittelstücke der Röhrenknochen von Armen und Beinen kann das Alter bis 30 bestimmt werden. Im Laufe des Lebens bis zu 30 Jahren wächst diese Fuge immer weiter zusammen, sodass anhand des Abstandes dieser Fuge das Alter auf zwei bis drei Jahre genau bestimmt werden kann. Ab 30 Jahren hilft die Identifizierung des Alters anhand von einsetzenden Krankheiten und veränderter Knochenstruktur. Hier ist allerdings nur eine Genauigkeit von 10 Jahren in der Altersbestimmung möglich. Ebenso lässt sich das Alter über die noch offenen oder bereits geschlossenen Schädelfontanellen bestimmt werden. Mittlerweile ist bekannt, dass sich bestimmte Schädelfontanellen in gewissen Altersklassen schließen, manche sogar erst mit 70 Jahren und manche nie. In Kombination mit der Analyse von Knochen bedeutet dies, dass die Altersbestimmung je älter eine Person bei ihrem Tod ist immer ungenauer wird (vgl. Innes 2008: 51).

Auch die jeweilige ethnische Herkunft lässt sich anhand der Schädelform bestimmen. Hierzu existiert eine Reihe von (häufig umstrittenen) Schlüsselementen zur Unterscheidung zwischen dem mongolischen Typ (Menschen asiatischer Abstammung), negroiden Typ (Menschen afroamerikanischer Abstammung) und dem kaukasoiden Typ (Menschen weißhäutiger Abstammung). Je nach Form des gesamten Schädels, der Wangenknochen und Nasenöffnungen lassen sich Schädel meist einer dieser Klassen zuordnen (vgl. Platt 2006: 53).

## 5.12 Die dreidimensionale Gesichtsrekonstruktion

Der Schädel hilft nicht nur bei der Identifizierung des Geschlechts einer Person, sondern wird in der dreidimensionalen Gesichtsrekonstruktion auch dazu eingesetzt, das Gesicht von toten oder vermissten Personen mittels Gips, Wachs, Knet, Ton – oder heutiger Computer und Scannertechnik<sup>67</sup> – nachzubilden (vgl. Platt 2006: 54f.). Hierbei lässt sich die dreidimensionale Gesichtsrekonstruktion von der zweidimensionalen abgrenzen, denn zweite erfolgt ausschließlich anhand von Zeichnungen, während erste in Form von Skulpturen entsteht.

1935 konnte der Anthropologe Mikhail Gerasimov durch zahlreiche Versuche an den Schädeln Verstorbener nachweisen, dass er durch seine Methode der Gesichtsrekonstruktion mittels einer bestimmten Modelliermasse ihm unbekannte Personen rekonstruieren konnte. Hierzu muss der Rekonstrukteur sowohl die gestaltenden Züge des Gesichts als auch die genaue Dicke der Weichteile berücksichtigen. Anhand dieser können dann Augen, Mund und Nase des Opfers rekonstruiert werden (vgl. Gerasimov zitiert nach Innes 2008: 54). 1950 wurde er in das Labor für plastische Rekonstruktionen der *Russischen Akademie der Wissenschaften* aufgenommen. Er erhielt 1953 den Auftrag, das Gesicht des Zaren Iwan IV. („der Schreckliche“) zu rekonstruieren. Dies gelang ihm so gut, dass seine Arbeit über weite geografische Grenzen hinweg bekannt und seine Methode weltweit angewandt wurde. Es waren v.a. seine Studenten, die sein Verfahren auch in kriminaltechnischen Untersuchungen einsetzten (vgl. Innes 2008: 56f.).

Zwei der bekanntesten Nachfolger von Gerasimov sind der Anthropologe Wilton M. Krogman, der Anfang der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts die Gesichtsrekonstruktion in die Kriminaltechnik einführte und der Experte für Gesichtsrekonstruktion Richard Neave, der 1997 mit einem Kollegen ein Buch über die Gesichtsrekonstruktion *Making Faces* schreibt. Durch die Arbeiten Krogmans und Neaves, die beide in die kriminaltechnische Arbeit involviert waren, hielt die Gesichtsrekonstruktion endgültig Einzug in die Kriminaltechnik (vgl. Innes 2008: 56f.).<sup>68</sup>

## 5.13 Die Haaranalyse

Neben den Zähnen und Knochen erwehren sich v.a. die menschlichen Haare, wenn sie nicht von außergewöhnlichen äußeren Umständen, wie ein Feuer, zerstört worden sind, als Bestandteile des menschlichen Körpers am längsten gegen Verwesung. Aus diesem Grund werden sie häufig zur Identifizierung eines Leichnams herangezogen. Haare lassen sich anhand ihrer äußeren

---

<sup>67</sup> Die technische Entwicklung des Computers und des 3-D-Laser-Scanners und deren Einfluss auf die Methode der Gesichtsrekonstruktion werden in Kapitel 5.16 näher aufgegriffen.

<sup>68</sup> Unter ‚Rekonstruktionen‘ fassen Groß und Geerds neben Personenzeichnungen und plastischen Gesichts- und Schädelrekonstruktionen ebenso Lichtbildrekonstruktionen (vgl. Groß/Geerds 1977: 465ff.).

Merkmale, die unter dem Elektronenmikroskop zu erkennen sind, nach der jeweiligen Körperstelle klassifizieren, an der sie wachsen:

- Kopfhaare mit meist rundem Querschnitt
- Augenbrauen und Wimpern mit rundem Querschnitt und sich verjüngenden Haarspitzen
- Oberlippen- oder Kinnbart mit dreieckigem Querschnitt, steifer als das Kopfhaar
- Achselhaare mit ovalem Querschnitt
- Körperhaare mit ovalem oder dreieckigen Querschnitt, kräuselig
- Schamhaare mit ovalem oder dreieckigem Querschnitt, elastisch (vgl. Innes 2008: 40f.)

Zwischen diesen Haaren unterschieden nach Körperpartie, existieren wiederum Differenzen zwischen den Geschlechtern und den jeweiligen Ethnien der Personen von denen das Haar stammt, bspw. zeigt das Haar von Europäern häufig einen runden oder ovalen Querschnitt, während das von Afro-Kariben eher flach bis oval ist. Auch die Haarfarbe und -struktur variiert – von (künstlichen) Haarfärbungen abgesehen – bei Europäern stärker als z.B. bei Asiaten, die überwiegend schwarzes glattes Haar besitzen (vgl. Innes 2008: 41). So ist es anhand der Haare möglich, Geschlecht und Ethnie einer Person festzustellen, was sowohl der Opfer- als auch der Täteridentifizierung in der Kriminaltechnik zugutekommt.

## 5.14 Die Ballistik

Speziell auf die Identifizierung eines Täters zielt die kriminaltechnische bzw. gerichtsmedizinische Methode der Ballistik ab, denn mit ihr lassen sich anhand eines Projektils die dazugehörige Schusswaffe und in diesem Zusammenhang auch deren Besitzer ermitteln. Der Eugeniker und Psychologe Henry Goddard, der den ersten Verbrechenfall in der Geschichte anhand ballistischer Erkenntnisse aufklärte, arbeitete bei einem der Vorläufer der ersten englischen Polizeieinheit. Im Rahmen seiner Arbeit stieß er 1835 auf einen Einbruchdiebstahl in Southampton, Hampshire. Dabei erklärte der dort arbeitende Butler, dass jemand eingebrochen sei und auf ihn geschossen habe. Goddard entfernte die Kugel des angeblichen Einbrechers aus dem Bett-Ende des Hausbesitzers und verglich sie mit denen aus der Pistole des Butlers. Dabei fiel ihm auf, dass die Kugel die gleiche kleine Erhebung aufwies, wie alle anderen aus der gleichen Waffe stammenden. Er vermutete, dass die Erhebung auf der Kugel durch eine Unregelmäßigkeit in der Waffe entstanden war. Nachdem er den Butler mit diesen Erkenntnissen konfrontierte, gab dieser zu, den Einbruch fingiert zu haben. Aus diesem Präzedenzfall entstand die kriminaltechnische Methode, die man heute als Ballistik bezeichnet (vgl. Innes 2008: 33).

Diese Methode wurde in den folgenden 50 Jahren verfeinert. Man erkannte, dass bei jedem Produktionsprozess einer Waffe eine bestimmte Anordnung an Rillen im Lauf entsteht, welche sich bei dem Abfeuern der Kugel in diese einprägt. Jeder Waffenhersteller wendet eigene Techniken an, um (seine) Waffenläufe mit eigenen Zügen zu versehen. Anhand dieser Anordnung von Rillen kann ein Projektil bereits einem bestimmten Waffenmodell zugeordnet werden. Noch individuellere Züge kann der Lauf einer Waffe durch häufige Nutzung erhalten. Es entstehen während der Verwendung einer Waffe bestimmte Abnutzungserscheinungen, die der Waffe und der jeweilig abgefeuerten Kugel einen ganz individuellen Zug verleihen. Auf diese Weise kann sogar eine ganz spezielle Waffe und nicht nur das Waffenmodell mit Hilfe der Ballistik identifiziert werden. Diese Erkenntnis wurde zum ersten Mal 1889 in einem Mordfall eingesetzt. Das in der Leiche befindliche Projektil konnte von dem Gerichtsmediziner Alexandre Lacassagne anhand von sieben Rillen identifiziert werden. Diesen Fortschritt hielt A. Llewellyn Hall in seinem Werk *The Missile and the Weapon* 1900 fest (vgl. Innes 2008: 33).

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich die Ballistik v.a. aufgrund des technischen Fortschritts stetig weiterentwickelt (vgl. Innes 2008: 33). Insb. die Einführung des Computers und des 3-D-Laser-Scanners haben die Möglichkeiten der Ballistik stark erweitert und der Rechtsmediziner ist nicht mehr allein auf seine Beobachtungsgabe und eine gute Lupe angewiesen, eine Entwicklung, die in Kapitel 3.16 aufgegriffen wird.

## 5.15 Die DNA-Analyse

Im Alltagsverständnis wird die DNA-Analyse häufig mit neuester Technik in Verbindung gebracht, jedoch ist sie gar keine solch moderne Methode, wie es auf den ersten Blick scheint. Ihre Ursprünge reichen bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts zurück. Die Suche nach dem Ursprung der menschlichen Erbanlagen um 1930 führte die Wissenschaft zunächst zur Entdeckung der vier Basen der DNS (Desoxyribonukleinsäure, engl. auch DNA abgekürzt), nämlich Adenin, Cytosin, Guanin und Thymin. Je nach Reihenfolge dieser Basen unterscheiden sich die Erbinformationen aller bekannten Lebewesen. Der Molekularbiologe J.D. Watson und der Neurowissenschaftler Francis Crick enträtselten 1950 die Doppelhelix-Struktur der DNA. Bevor die DNA-Analyse Einzug in die Verbrechensbekämpfung hielt, vergingen allerdings rund 35 weitere Jahre. Der britische Wissenschaftler Alec Jeffreys erfand zu dieser Zeit eine Methode mit der die individuelle Reihenfolge der Basen im genetischen Code anhand zweier unterschiedlicher Zellproben verglichen werden kann. Obwohl er diese Methode nicht speziell für die Verbrechensbekämpfung, sondern für die Biochemie entwickelt hatte, nutzte die britische Polizei ab Ende des 20. Jahrhunderts dieses neue technische Verfahren, um zwei Sexualmorde aufzuklären. Nachdem der DNA-Vergleich des ursprünglich Verdächtigten mit den DNA-Spuren des Tatortes nicht

übereinstimmte, entschloss sich die britische Polizei zu dem ersten DNA-Massentest in der Geschichte der Kriminaltechnik. Schließlich konnte der Täter durch diesen Massentest überführt werden und die Methode der DNA-Analyse zur Verbrechensbekämpfung verbreitete sich weltweit. Mittlerweile hat sich die DNA-Analyse als Standardmethode der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in der Verbrechensaufklärung etabliert und löst zunehmend auch die Blutgruppenanalyse ab. Kleinste Spuren des Täters, wie bspw. Hautschuppen, reichen aus, um eine DNA-Analyse durchzuführen. Dies macht die DNA-Analyse bei Katastrophen, wie z.B. der Tsunami-Katastrophe in Japan von 2011, häufig zur einzigen Möglichkeit Personen zu identifizieren (vgl. Innes 2008: 46).

Für die DNA-Analyse, wie für nahezu alle vorgestellten kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden gilt, dass sie in Verbindung mit einer bestimmten technischen Entwicklung stehen, auf die im Folgenden gesondert eingegangen wird. Im Mittelpunkt steht hier die Technik ab Ende des 20. Jahrhunderts bis heute, da sich in diesem Zeitraum, insb. mit der Entwicklung des Computers und des Datennetzes, besonders weitreichende technische Entwicklungen vollzogen haben.

## 5.16 Die neue Technik ab Ende des 20. Jahrhunderts und moderne Methoden

Das Ziel, auf die die kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden ausgerichtet sind, ist seit den Anfängen der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin gleich geblieben: die Aufklärung eines Kriminalfalles, die in enger Verbindung mit der Identifizierung des/der Opfer/s und des/der Täter/s steht. Bei der Identifizierung von Opfer und Täter setzen Kriminaltechniker und Gerichtsmediziner heute (Stand 2008) v.a. die nachstehenden kriminalwissenschaftlichen und gerichtsmedizinischen Methoden ein, um (Tatort-) Spuren auszuwerten und die Identität des Opfers und/oder des Täters festzustellen:

- Identifizierungen durch Personenbeschreibungen oder Identifizierung durch Verwandte;
- Äußerer Zustand des Leichnams, inkl. Schmuck, Dokumente, Details der Kleidung;
- Medizinische Befunde, Berichte;
- Eigenschaften und Farbe von Haaren und Haut, inkl. Tätowierungen, Narben, Feuer- und Muttermale;
- Zähne, inkl. zahnärztliche Eingriffe wie Füllungen, Kronen oder Brücken;
- Fingerabdrücke;
- Knochen- und Schädelstruktur, inkl. Gesichtsrekonstruktion nach dem Schädel des Leichnams;
- Ermittlung der Blutgruppe;

- DNA-Analyse<sup>69</sup> (vgl. Innes 2008: 39f. und Platt 2006: 44)

Nicht immer können Personen, die mit dem Opfer bekannt gewesen sind, es auch identifizieren. Durch äußere Einwirkungen kann bspw. ein Opfer bis zu Unkenntlichkeit verstümmelt sein, was eine Identifikation per Augenschein nahezu unmöglich macht. In diesen Fällen müssen Kriminaltechniker und Gerichtsmediziner auf kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden vertrauen, die andere Spuren, z.B. Zähne, Blut oder DNA, anhand derer die Identität einer Person festgestellt werden kann. Entscheidend dafür, dass diese und weitere kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden zur Identifikation führen, sind die bereits gespeicherten Daten über das jeweilige Opfer oder den Täter, um einen Vergleich zwischen diesen Daten anstellen zu können (vgl. Innes 2008: 40). Fingerabdrücke können z.B. nur abgeglichen werden, wenn bereits ein Fingerabdruck von dieser Person genommen und in einer Kartei oder einem Datennetz registriert worden ist. Diese Möglichkeit des Vergleichs hat sich insb. durch die jeweilige neu entwickelte Technik verändert. Die moderne Technik und die kriminaltechnischen sowie gerichtsmedizinischen Methoden stehen damit ab dem 20. Jahrhundert in einem ganz bestimmten Verhältnis zueinander: durch immer neue technische Möglichkeiten können kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden weiter verbessert und ausgeweitet werden. Am deutlichsten zeigt sich die Eröffnung eines neuen Möglichkeitsraums in der Sicherung und Auswertung von Spuren in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin an der Einführung des Computers und der Datennetze.

### 5.16.1 Die Einführung des Computers und der Datennetze

Einige der bereits vorgestellten Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin erfuhren einen enormen (technischen) Fortschritt durch die Einführung des Computers in die Ermittlungsarbeit.<sup>70</sup> Immer kleinere (Tatort-) Spuren, wie bspw. DNA-Spuren, die gar nicht mit bloßem Auge und auch nicht mit einer Lupe à la Sherlock Holmes gesehen werden können, können aufgrund modernster Technik analysiert werden. Viele der bereits vor dem 20. Jahrhundert existierenden Methoden, wie z.B. die Daktyloskopie oder die Ballistik, machen sich die moderne Computertechnik zunutze und werden so zu modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin.

Auf der Basis des von Battley entworfenen Systems zur Klassifizierung von Fingerabdrücken (s.o.), welches Fingerabdrücke anhand ihres Deltas klassifiziert, wurde ein Computeranalysesystem

<sup>69</sup> Interessant im Kontext der DNA-Analyse ist, dass mittlerweile nicht nur menschliche und tierische DNA, sondern auch die DNA von Pflanzen untersucht werden kann. Dabei stützen sich die Kriminalisten in ihrer Arbeit auf Erkenntnisse aus der Biologie. Diese Kombination wird auch forensische Biologie genannt (vgl. SWR 11: 12).

<sup>70</sup> Bereits für das Ende der 1970er Jahre beschreiben Groß und Geerds die Entwicklung der EDV-Anlagen als Fortschritt in der Kriminaltechnik (vgl. Groß/Geerds 1977: 474).



entwickelt, das den Abgleich zwischen vorhandenen Fingerabdrücken zeitsparender macht (vgl. Innes 2008: 42). Müssen Mitte des 20. Jahrhunderts die Fingerabdrücke noch aus Millionen von Karteikarten händig erstellt und verglichen werden, wird dies seit den 1960er Jahren von einem Computer übernommen, der mittels digitalem Scan und dem automatischen Abgleich des aktuellen Fingerabdrucks mit einer (Fingerabdruck-) Datenbank nach Übereinstimmungen zwischen den Daten sucht. Der digitale Scan besitzt darüber hinaus den Vorteil, dass das Scanprogramm bei unvollständigen Fingerabdrücken mehrere Optionen für eine Übereinstimmung anzeigt. Der händige Vergleich von unvollständigen Fingerabdrücken, bspw. eines unvollständigen Wirbels im Papillarmuster, hätte früher viel eher zu dem Trugschluss geführt, dass vielleicht eine unvollständige Schleife des Papillarmusters vorliegt. Heute werden dem Ermittler beide dieser Möglichkeiten (unvollständige und vollständige Schleife des Papillarmusters an einem Fingerabdruck) angezeigt, sodass er diese unterschiedlichen Möglichkeiten weiter überprüfen kann (vgl. Platt 2006: 46f.). Zwar bleibt der jeweilige Ermittler immer noch derjenige, der letztendlich die Entscheidung trifft, welche Möglichkeit des Fingerabdrucks aufgrund weiterer Rahmeninformationen, z.B. vermutliches Alter des Opfers oder Täters, eher zutrifft, allerdings wird er durch die moderne Technik bei dem Abgleich von Fingerabdrücken besser unterstützt als vor der Einführung des Computers (vgl. Becker 2005: 132).

Durch die Einführung des Computers und die Entwicklung immer detailgetreu arbeitender Software haben sich auch die Möglichkeiten der digitalen Bildbearbeitung stark erweitert. (Bildbearbeitungs-) Programme der US-Bundesbehörde für Luft- und Raumfahrt *National Aeronautics and Space Administration (NASA)* werden heute bereits in der Kriminaltechnik eingesetzt. Mit diesen Programmen können Fotos und Videobänder eingescannt und deren Qualität am Computer verbessert werden. Dieses Verfahren wird häufig dann angewendet, wenn die Aufnahmen von Überwachungskameras eine schlechte Qualität aufweisen oder sich Spuren auf weichen Untergründen, wie Sand oder Schlamm, befinden und fotografiert werden. Verstärkt wird diese verbesserte Funktionsweise durch die heute zur Verfügung stehende moderne Technikausrüstung von Fotokameras, die spezielle Lichttechniken, bspw. UV-, Infrarot- oder polarisiertes Licht einsetzen (vgl. Wright 2009: 235).

Ein weiterer wichtiger Fortschritt in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, der im Zusammenhang mit der Einführung und Weiterentwicklung der Computertechnik steht, ist der 3-D-Laser-Scanner. Die 3-D-Computerrekonstruktion stellt eine der modernsten Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin des 21. Jahrhunderts dar. Mittlerweile können nicht nur Schädel und Zähne, sondern ganze Autos und Häuser mit Gärten mittels eines 3-D-Laserscanners eingescannt werden. Moderne, tragbare Lasergeräte bieten einen flexiblen und schnellen Einsatz bei der Beweismaterialsammlung am Tatort. Hierdurch können alte Fingerabdrücke ebenso wie Abdrücke auf porösen Untergründen, bspw. Stein und Papier, als digitale Datei konserviert werden. 3-D-Laser-Scanner machten die Spurensicherung nicht nur einfacher, sondern auch

umfangreicher, da selbst zunächst übersehene oder für nicht relevant befundene Spuren auch zu einem späteren Zeitpunkt, selbst nach der Tatort-Freigabe, in unveränderter Weise vorliegen und analysiert werden können (vgl. Wright 2009: 234).<sup>71</sup>

Ebenso entscheidend verändert hat der Computer die Methode der Ballistik. Die Projektilen vom Tatort lassen sich anhand einer Datenbank, z.B. des FBI, wesentlich leichter abgleichen als es vor der Einführung des Computers der Fall gewesen ist. Ein hochauflösender Scanner nimmt dabei das in Position gebrachte, meist am Tatort gefundene, Projektil als digitale Datei in dem Computer auf (vgl. Platt 2006: 102).

Gleiches gilt für den Abgleich von Fingerabdrücken und DNA-Spuren. 2001 rief das *National Institute of Justice* in New York einen Expertengipfel zusammen. Dieser setzte sich aus Vertretern fünf unterschiedlicher Labore zusammen, in denen DNA-Analysen durchgeführt werden sollten. Hieraus entstand das Forum KADAP (*Kinship and Data Analysis Panel*). Mitglied dieses Forum war auch Dr. Charles Brenner, der bei der Entwicklung eines Computerprogramms zur DNA-Analyse mitwirkte (vgl. Innes 2008: 46). Neben Blut beinhalten auch andere Körperflüssigkeiten, wie Urin, Kot, Speichel, Sperma und Vaginalsekrete die DNA einer Person. Je nach Fall sind diese Körperflüssigkeiten sogar noch entscheidender zur Beweisführung und zur Identifizierung des Täters. Bspw. bei Vergewaltigungsfällen ist ein Farbwechsel-Test des Spermas, falls vorhanden, unerlässlich. Hierbei reagieren bestimmte chemische Zusammensetzungen auf Enzyme aus der Prostata (vgl. Platt 2006: 59). 2003 wurde das *Human Genome Project* abgeschlossen. In diesem Projekt wurden sämtliche Gene der menschlichen DNA identifiziert (vgl. Wright 2009: 234). Der Abgleich von DNA-Spuren erfolgt, wie der der Fingerabdrücke, mittlerweile über Datenbanken, bspw. des FBI (*Combined DNA Index System, CODIS*) oder des britischen *Forensic Science Service* (*National DNA Database, NDNAD*). Die Datenbank *NDNAD* wurde 1995 eingerichtet und umfasst 2008 rund 4.000.000 DNA-Profilen. *CODIS* – 1990 als Pilotprojekt gestartet – und das *National DNA Index System (NDIS)* des FBI beinhaltet 2007 fast 4.400.000 DNA-Profilen. Anhand dieser DNA-Profilen wurden von 1998 bis 2007 45.400 Übereinstimmungen bei DNA-Abgleichen erzielt und in 46.300 Ermittlungen in den USA eingesetzt. Der *Criminal Justice and Police Act* von 2001 erlaubte es den britischen Ermittlern eine DNA-Probe von jedem Tatverdächtigen zu nehmen. Falls er sich als unschuldig erwies, mussten diese Daten wieder gelöscht werden. Mit dem *Criminal Justice and Police Act* von 2003 ist solch eine Löschung nicht mehr vorgesehen und der Umfang der DNA-Profil-Datenbanken vergrößert sich bis heute stetig (vgl. Wright 2009: 237).

Während zu Beginn der Gesichtsrekonstruktion und der Odontologie noch mit Gipsabdrücken und Knetmasse oder Ton der Schädel gearbeitet wurde (vgl. Platt 2006: 54f.), gilt heute auch in dieser

---

<sup>71</sup> Ein Beispiel für den Einsatz eines 3D-Scanners findet sich bei Jörg Arnold und Marcel Braun, die den Einsatz dieser Technik anhand eines Verkehrsunfalls beschreiben (vgl. Arnold/Braun 2007). Mittlerweile experimentiert die Kriminaltechnik auch mit dem Einsatz virtueller Realitäten, die mittels eines 3-D-Scans von einer Umgebung erstellt werden. Diese Daten werden dann in einen Computer eingespeist, der die eingescannte Umgebung als virtuelle Realität rekonstruiert (vgl. Schramm et al. 2001).

Methode der Computer als unentbehrliche Technik. Zur Erstellung einer Gesichtsrekonstruktion wird der Schädel und/oder die Zähne des Toten auf einer drehbaren Scheibe installiert und mittels Laserstrahl, der den Schädel abtastet, beim Drehen eingescannt. Im Computer werden die dimensionale Form sowie die Größe des Schädels gespeichert. Danach können die gespeicherten Daten mit verschiedenen Datenbanken im Hinblick auf die Dicke des Gewebes und die Schädelform mit den Scans von lebenden und in der Datenbank erfassten Personen abgeglichen werden. Auf Basis dieses Vergleichs erfolgt mittels eines speziellen Programms die digitale Gesichtsrekonstruktion. Falls bereits eine Vermutung vorliegt, wem der Schädel gehören könnte, kann auch ein digitaler Abgleich eines Fotos der einst noch lebenden Person mit dem digital erstellten Schädel am Computer vorgenommen werden (vgl. Innes 2008: 56).

Anhand der soeben besprochenen neuen Möglichkeiten, die der Computer der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin eröffnet, zeigt sich bereits der hohe Einfluss der technischen Entwicklung auf die kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden. Doch der Computer ist nicht die einzige technische Errungenschaft, die die (technischen) Möglichkeiten der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin insb. im 21. Jahrhundert erweitert.

### 5.16.2 Die Einführung des Gaschromatographen

Neue chemische Verfahren eröffnen ab dem 20. Jahrhundert sowohl den Kriminaltechnikern als auch Rechtsmedizinern völlig neue Möglichkeiten. Bspw. werden in der Spurensicherung Fingerabdrücke mittlerweile nicht mehr nur mit Pulver und Pinsel nachgewiesen, sondern können anhand 250 Chemikalien und Geräten aufgespürt und rekonstruiert werden. Die Universität von Sunderland arbeitet mit Nanopartikel von lediglich einem Milliardstel Meter Größe, um Verwischungen von Fingerabdrücken vorzubeugen und klarere Bilder von Fingerabdrücken zu erhalten als dies noch mit fluoreszierendem Pulver möglich war. Diese Partikel besitzen eine klebrige Oberfläche, die an den geringsten Mengen von Hautfett anhaftet und einfärbbar ist (vgl. Wright 2009: 234). Auch neu entwickelte Drogentests unterstützen Kriminaltechniker und Rechtsmediziner in ihrer Arbeit. Hier variiert die Spanne von einfachen bis zu hochkomplizierten Tests. Einfache Tests, die häufig im Straßenverkehr durchgeführt werden, bei denen sich durch eine einfach chemische Reaktion, bspw. der Urin bei Drogenkonsum verfärbt oder der Schnelltest auf Alkohol (das ‚Ins Röhrchen blasen‘) sind dabei im Alltag der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin vertreten. Für kompliziertere Drogen- und Alkoholtests nutzt das kriminalistische Labor den Gaschromatograph (GC) (vgl. Platt 2006: 82).

Im Gaschromatograph wird die Geschwindigkeit chemischer Stoffe, mit der sie sich durch Gas oder Flüssigkeit bewegen, gemessen. Der Gaschromatograph besitzt eine schmale Röhre, die mit

einem speziellen Granulat gefüllt ist. Durch diese Röhre strömt zusätzlich z.B. Stickstoff oder ein anderes nicht reagierendes Gas als ‚Trägergas‘. Sobald eine Probe durch diese Röhre geführt wird, bewegen sich unterschiedliche Stoffe mit verschiedenen Geschwindigkeiten durch die Röhre. Ein Sensor misst die Bestandteile der Mischung, die durch die Röhre geführt worden ist, und überträgt die Daten an einen Computer. Dieser erstellt anhand der Messung ein digitales Diagramm. Anhand der jeweiligen Ausschläge (Spitzen) im Diagramm kann der Rechtsmediziner bzw. Kriminaltechniker feststellen, welche Drogen und welche Menge an Drogen das durch die Röhre geführte Gas beinhaltet. Ergänzt wird der Gaschromatograph durch ein Massenspektrometer (MS). Dieses zerlegt die Chemikalien zusätzlich in einzelne Ionen, die in einem Magnetfeld beschleunigt und im Hinblick auf das Verhältnis von Ladung zu Masse hin vermessen werden. Anhand dieses Verhältnisses kann eine chemische Zusammensetzung aufgeschlüsselt werden. Der Gaschromatograph und insb. das Massenspektrometer wird auch in der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Toxikologie eingesetzt (vgl. Platt 2006: 82f.).

### 5.16.3 Die Einführung des (Elektronen-) Mikroskops

Ein weiteres entscheidendes Mittel zur Verbrechensaufklärung, v.a. bei der Untersuchung kleinster Spuren ist die Weiterentwicklung des Mikroskops, bspw. das Sondenmikroskop (vgl. Voss-de Haan 2009: 255ff.). Während Sherlock Holmes noch eine Lupe zur Spurensuche verwendete, ermöglichen es hochauflösende Mikroskope ab dem 20. Jahrhundert, einen Blick in kleinste Atome zu werfen (vgl. Voss-de Haan 2009: 17f.). Je nach Art der Spuren werden unterschiedliche Geräte nötig, um diese untersuchen zu können. Einige Geräte dienen v.a. der Oberflächenuntersuchung im Detail und nutzen bspw. polarisiertes Licht, um die Struktur einer Spurenprobe deutlich zu machen. Andere Geräte können wiederum durch Proben hindurchsehen, wie dies bei der Lichtmikroskopie der Fall ist. Die Stereomikroskopie dagegen projiziert zwei unterschiedliche Proben nebeneinander und vereinfacht so einen Vergleich zwischen zwei Spurenproben (vgl. Platt 2006: 89).

Ein Fortschritt der auch der Gerichtsmedizin zu Gute kam. Neben der sich ständig verbessernden Sektionstechnik trug auch die routinemäßige Verwendung des Mikroskops zu einer Qualitätssteigerung der gerichtsärztlichen Diagnostik bei (vgl. Wirth 1988: 29). 1925 erfanden der Ballistiker Calvin Goddard und der Wissenschaftler Philip Gravelle in den USA das Vergleichsmikroskop. Dieses bestand und besteht bis heute aus zwei Lichtmikroskopen, die eine 40- bis 400-fache Vergrößerung von etwas erzielen können. Dabei werden durch ein System aus Linsen und Spiegeln Bilder zwei unterschiedlicher Objekte auf ein Okular projiziert. Durch diese Projektion wird es möglich, Spuren wie Haare oder Fasern und Geschosshülsen vom Tatort und

eines Verdächtigen in vergrößerter Form zu vergleichen (vgl. Wright 2009: 231; hierzu auch Voss-de Haan 2009: 120ff.).

Erste experimentelle Elektronenmikroskope entstanden bereits zu Beginn der 1930er Jahre. Ende der 30er Jahre wurden diese Mikroskope in Serie produziert und als Transmissionselektronenmikroskop (kurz TEM) in Medizin und Biologie eingesetzt. Es war allerdings das Rasterelektronenmikroskop (kurz REM) das sich als erstes auch in der Kriminaltechnik durchsetzte. Das REM macht die Oberflächenstruktur unterschiedlicher Objekte stark vergrößert sichtbar, wenn auch nicht in so starker Vergrößerung wie das TEM, dennoch besitzt das REM dem TEM gegenüber mehr Vorteile als Nachteile. Bei dem TEM sind lediglich Querschnitte von Dingen sichtbar, was eine aufwendige Präparierung dessen, was unter dem TEM angesehen werden soll, nötig macht. Der Aufwand bei der Betrachtung von etwas unter dem REM ist wesentlich geringer. Hier können Proben ganzheitlich und unbeschädigt unter dem Mikroskop betrachtet werden, wodurch eine gesamte Außensicht der Oberfläche eines Gegenstandes aus verschiedensten Blickwinkeln möglich wird. Ein weiterer Vorteil des REM ist seine starke Schärfentiefe, die auch Bilder von dreidimensionalen Oberflächen erlaubt. Aufgrund dieser Vorteile wird das REM seit 1965 in Serie hergestellt und hielt mit großem Erfolg Einzug in die Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, bspw. bei der Untersuchung von Schmauchspuren (vgl. Voss-de Haan 2009: 228ff.).

#### 5.16.4 Die Einführung der forensischen Radiologie und der Infrarotstrahlung

Ein weiteres visuelles Hilfsmittel neben dem (Elektronen-) Mikroskop stellt in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin das Röntgenverfahren dar, das 1895 von dem deutschen Physiker Wilhelm Conrad Röntgen entwickelt wurde. Dieses Verfahren hielt unter dem Namen ‚forensische Radiologie‘ auch in die gerichtsmedizinische Untersuchung Einzug, da hierdurch metallische Fremdkörper und Knochenbrüche sowie Verrenkungen an Leichen nachgewiesen werden können. Die Möglichkeiten des Röntgenverfahrens reichen sogar bis zur Identifikation von unbekanntem Toten (vgl. Wirth 1988: 29f.), da durch Röntgen Besonderheiten am Gebiss oder Skelett, wie bspw. fehlende Zähne und Knochenbrüche, erkannt werden können. Diese Röntgendaten können wiederum mit bereits früher erstellten Röntgenaufnahmen von Personen abgeglichen werden (vgl. Groß/Geerds 1977: 470f.).

Entwickelte Techniken zur Analyse von Knochen, wie die Radiokarbon-Datierung und die meisten chemischen Analysen, sind für Kriminaltechniker nicht sehr hilfreich. Der radioaktive Zerfall von Knochen ist während der ersten 100 Jahre des Verfalls nur sehr gering und chemische Analysen sind nur dann wirklich hilfreich für die Identifizierung von Personen, wenn Blutspuren auf den

Knochen gefunden werden können, daher wird in der gerichtsmedizinischen und kriminaltechnischen Praxis verstärkt nach erkennbaren Verletzungen gesucht, um den Todeszeitpunkt bestimmen zu können (vgl. Innes 2008: 51; hierzu auch Platt 2006: 53).

Die Vergrößerung spielt auch bei anderen kleinen Spuren eine wichtige Rolle. Farbproben, Tierhaare, synthetische Fasern, Pflanzenfasern, Wildpflanzenfasern und Glasfasern sind eine kleine Auswahl der Spuren, die wichtige Hinweise auf ein Opfer oder einen Täter geben können. Alle diese Spuren lassen sich unter dem Mikroskop anhand ihrer Drehrichtung der Fasern, Bindung des Stoffes, der Dicke ihres Fadens gut voneinander unterscheiden. Erst unter dem Mikroskop lassen sich allerdings auch zunächst augenscheinlich gleich erscheinende Fasern gut voneinander abgrenzen. V.a. das Mikrospektrophotometer kann die kleinsten Unterschiede zwischen Farbmustern erkennen. Auch Glassplitter können wichtige Hinweise liefern, denn die jeweiligen Glasproben können mithilfe des Brechungsindex und der Dichte der Glasprobe voneinander abgegrenzt werden (vgl. Platt 2006: 90f.).

Erde, Staub, Samen und Pollen also alles das, was in der Natur zu finden ist, hilft dem Kriminaltechniker und Gerichtsmediziner ebenso bei seiner Arbeit, denn diese Spuren setzen sich häufig in Kleidung oder an Schuhsohlen ab und ermöglichen somit häufig einen Abgleich der Kleidung und Schuhe des Verdächtigen mit den am Tatort vorkommenden Spuren. Zu Beginn werden die entsprechenden Spurenproben unter dem Polarisationsmikroskop untersucht. Reicht dies nicht aus, wird das Rasterelektronenmikroskop für weitere Analysen verwendet. Eine weitere Technik und Methode, der es den Kriminaltechnikern ermöglicht, Proben noch detailgetreuer zu analysieren, ist das mikrochemische Verfahren und die Röntgenspektroskopie. Das mikrochemische Verfahren und die Röntgenspektroskopie ermöglichen eine genauere Unterscheidung und Bestimmung einzelner Fasern einer Probe. Während Faserproben mithilfe eines Klebestreifens am Tatort gesichert werden, verwendet man für Staubproben einen ‚forensischen Staubsauger‘. Dieser beinhaltet einen speziellen Filter im Auffangbehälter, in dem der Staub für eine spätere Untersuchung unter dem Mikroskop gesammelt wird (vgl. Platt 2006: 94f.).

Irgendwann stieß das Mikroskop, welches mittels unterschiedlicher Linsen zu einer immer stärkeren Vergrößerung führte, aufgrund der zu großen Wellenlänge des sichtbaren Lichts und der Beugungseffekte, die ab einem bestimmten Punkt keine besseren Auflösung mehr ermöglichen, an seine Grenzen (vgl. Voss-de Haan 2009: 148). Der Einsatz von Röntgen- und UV-Strahlung war die Lösung dieses Problem, denn die Röntgen- und UV-Strahlung sind kurzwelliger als das sichtbare Licht und können so zur Konstruktion eines stärkeren Mikroskops eingesetzt werden. Allerdings wird UV-Licht von Gegenständen, z.B. insb. von Glas, viel stärker absorbiert, sodass der Betrachter weniger Licht zur Verfügung hat, um einen Gegenstand unter dem ‚UV-Mikroskop‘ zu untersuchen. Daher sind diese UV-Mikroskope bisher kein übliches Werkzeug der

Kriminaltechnik geworden (vgl. Voss-de Haan 2009: 149f.). Kriminaltechniker setzen in der Mikroskopie bis heute verstärkt auf Röntgenstrahlen, die 1895 von Wilhelm Conrad Röntgen entdeckt worden sind. Es dauerte einige Jahre bis man erklären konnte, dass es sich bei dieser Strahlung um elektromagnetische Wellen handelt, die allerdings eine kürzere Wellenlänge aufweisen als Radiowellen oder Licht. Außerdem besitzt die Röntgenstrahlung den Vorteil, dass sie nicht so einfach von Luft absorbiert wird wie die UV-Strahlung. Bis heute ist es allerdings schwierig geblieben, geeignete Linsen für ein Röntgenmikroskop zu finden, zudem sprechen die komplizierte Handhabung dieser Geräte und die Anschaffungskosten bisher ebenso gegen deren Einsatz in der Kriminaltechnik. Sowohl das Röntgenmikroskop als auch das UV-Mikroskop sind bis heute eine Seltenheit in der Kriminaltechnik geblieben (vgl. Voss-de Haan 2009: 151ff.).

Röntgenstrahlen allein werden in der Kriminaltechnik, wenn auch nicht im Zusammenhang mit dem Mikroskop, häufig eingesetzt, denn durch die Röntgenstrahlung kann man durch Dinge hindurchsehen bzw. in sie hineinsehen, da verschiedene Gegenstände die Röntgenstrahlen unterschiedlich absorbieren (vgl. Voss-de Haan 2009: 153f.). Dies hilft in der Odontologie in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin ebenso wie z.B. bei der Gepäckdurchleuchtung und der Bombenentschärfung (weitere Erläuterungen hierzu bei Voss-de Haan 2009: 154ff.).

Neben dem UV-Licht und der Röntgenstrahlung kommt auch das Infrarotlicht bei der Spurensuche in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin zum Einsatz. Berührt man einen Gegenstand oder eine Person, lässt man nicht nur bestimmtes Material auf deren Oberflächen zurück, sondern auch Wärme. Winzige Temperaturunterschiede können mittlerweile z.B. mit Infrarotkameras sichtbar gemacht werden, sodass sich Infrarotkameras v.a. zur Untersuchung großräumiger Tatorte eignen. Zum Nachweis von Fingerabdrücken ist Infrarotlicht nur bedingt einsetzbar. Zwar können Fingerabdrücke ebenso wie Schmauchspuren mittels Infrarotlicht sichtbar gemacht werden, jedoch lässt das Infrarotlicht die Papillarlinien der Fingerabdrücke, die zur Identifizierung einer Person entscheidend sind, verwischen (vgl. Voss-de Haan 47ff.).

Kleinste Spuren, wie Schmauchspuren, geben auch in der Ballistik häufig entscheidende Hinweise auf die Tatwaffe. Mit der Weiterentwicklung der Technik ist der Schmauchspurentest in der Ballistik zu einer wichtigen Methode der Verbrechensaufklärung lanciert. Bei dem Abfeuern einer Waffe gelangen kleinste Partikel des Mündungsfeuers auf die Hände oder die Kleidung von Verdächtigen (vgl. Platt 2006: 100f.). Wichtig hierbei ist, dass das Vorhandensein von Schmauchspuren auf einen Täter hinweist, allerdings das Fehlen nicht seine Unschuld beweist. Zu bedenken bleibt darüber hinaus, dass viele Waffen keine Schmauchspuren hinterlassen und diese zudem durch gründliches Händewaschen entfernt werden können (vgl. Platt 2006: 100f.), wenn diese Schmauchspuren jedoch vorhanden sind, können diese auch mittels Infrarotechnik aufgespürt werden (vgl. Lyle 2009: 350).

### 5.16.5 Die Einführung des UV-Lichts

„Fingerabdrücke können leuchten“

(Voss-de Haan 2009: 147f.)

Leuchtende Fingerabdrücke sind keine Wunschvorstellung der Kriminaltechniker und Rechtsmediziner (mehr). Die Spuren von Fingern können mittels UV-Licht zum Fluoreszieren gebracht werden (vgl. Voss-de Haan 2009: 147). Diese Methode der Kriminaltechnik ist deshalb so wichtig, da Fingerabdrücke nicht nur sichtbar vorliegen z.B. in Staub, Öl oder Tinte, sondern auch unsichtbar. Abdrücke in Seife oder Kitt sind für das menschliche Auge nicht ohne Hilfsmittel wahrnehmbar. Diese ‚latenten‘ Fingerabdrücke werden v.a. dann hinterlassen, wenn sich an den Händen keine Substanz, wie bspw. Farbe oder Tinte, befindet. Diese unsichtbaren Fingerabdrücke bestehen zu 98 % aus Wasser. In diesem Wasser sind winzige Mengen bestimmter Substanzen, wie bspw. Salz oder Fett, gelöst. Diese Substanzen befinden sich z.B. in menschlichem Schweiß und müssen bei latenten Fingerabdrücken sichtbar gemacht werden. Zum Sichtbarmachen stehen der Kriminaltechnik neben Rußpulver, seit den 1970er Jahren auch zunehmend Laserstrahlen, Bakterienkolonien und radioaktive Gase zur Verfügung. Viele Gegenstände des alltäglichen Lebens fluoreszieren, z.B. Farben oder Öle. Bereits bei geringen Mengen dieser Substanzen an den Fingerspitzen, können auch Fingerabdrücke fluoreszieren, wenn sie durch Laser oder sehr starke Lampen, wie Xenon-Lampen, angestrahlt werden. In Zusammenhang mit einer bestimmten Brille oder einem Filter eines Fotoapparats, deren Filter nur die Farbe des fluoreszierenden Lichts durchlässt, können diese fluoreszierenden Spuren gesehen werden. Eine ähnliche Methode wird auch für das Sichtbarmachen von abgewaschenem Blut angewendet (vgl. Voss-de Haan 2009: 45ff.).

### 5.17 Definition von neuen Methoden der Kriminaltechnik und Rechtsmedizin

Es hat sich an den vorherigen Erläuterungen zur geschichtlichen Entwicklung kriminaltechnischer und rechtsmedizinischer Methoden gezeigt, dass viele Methoden weder eindeutig nur der Kriminaltechnik noch ausschließlich der Rechtsmedizin zugeordnet werden können. Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin arbeiten mit dem gemeinsamen Ziel, nämlich der Aufklärung eines Verbrechens, meist Hand in Hand. Neue (innovative) Techniken haben die angewendeten Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin insb. seit dem 20. Jahrhundert nicht nur verändert, sondern auch stark erweitert und auch bereits lange Zeit vor dem 20. Jahrhundert



gebräuchliche kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden zu modernen Methoden gemacht.

In der vorliegenden Arbeit werden unter ‚modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin‘ all jene Methoden gefasst, die durch die Einführung neuer Techniken (Computer und Datennetzwerke, Gaschromatograph, (Elektronen-) Mikroskop, forensische Radiologie, Infrarotstrahlung, UV-Licht) die Möglichkeiten der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin erweitert haben. Das heißt zu den modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin zählen bspw. ebenso biochemische Untersuchungen mittels fluoreszierender Substanzen, die mit speziellem Licht und Spezialbrillen sichtbar gemacht werden, als auch Ballistische Untersuchungen anhand von 3-D-Scans und Datenbankabgleichen. Diese Definition erscheint zunächst eher vage, allerdings muss diese Begriffsbestimmung moderner kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden aufgrund der Vielzahl von unterschiedlichen Methoden auch in der folgenden Videoanalyse flexibel einsetzbar sein. Die Flexibilität wird dadurch eingeschränkt, dass es sich um Technik ab dem 20. Jahrhundert handeln muss, die in den jeweiligen Methoden angewandt wird, und durch das Datenmaterial selbst, denn nicht existierende und vielleicht erst in 200 Jahren technisch mögliche Methoden fallen aus dem Datenmaterial heraus, da es sich nicht mit Science-Fiction-Serien beschäftigt – auch wenn dies in mancher Folge von Serien wie *CSI-Den Tätern auf der Spur* manchmal den Anschein hat.

## 6. Der Ermittlungsstand: Der CSI-Effekt im Überblick

Als ‚CSI-Effekt‘ wird im Fach- und Publikumsdiskurs über Verbrechenaufklärung v.a. die Auswirkung von Fernsehserien über Verbrechenaufklärung auf die Vorstellung von Methoden der Verbrechenaufklärung der Geschworenen vor Gericht bezeichnet. Die bekannteste Fernsehserie, deren Darstellungen von Verbrechenaufklärung eine Auswirkung auf das Verständnis von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden zugeschrieben wird, ist die US-amerikanische Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur*. Doch nicht nur in der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur* wird so eine Auswirkung von Darstellungen der Verbrechenaufklärung auf ihre Rezipienten zugeschrieben, sondern auch anderen Fernsehserien über Verbrechenaufklärung, wie z.B. *Law & Order* oder *Gerichtsmedizinerin Dr. G.*, sodass der CSI-Effekt nicht nur die Sendung *CSI-Den Tätern auf der Spur* betrifft, sondern auch andere Fernsehsendungen, die sich um Verbrechen und deren Aufklärung drehen.

Es existieren sowohl in den Medienberichten als auch in (wissenschaftlichen) Forschungen über den CSI-Effekt nicht nur unterschiedliche Ansichten darüber, welche Serie(n) Auswirkungen auf ihre Rezipienten zeigen, sondern es sind auch unterschiedliche Meinungen über die Wirkweise und die betroffenen Personen der Auswirkungen von Darstellungen über Verbrechenaufklärung verbreitet. Neben dem Einfluss von Fernsehserien über Verbrechenaufklärung auf die Vorstellung von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden von Geschworenen vor Gericht – und in diesem Zusammenhang auch auf das Gerichtsverfahren selbst – prognostizieren die Forschungen über den CSI-Effekt Auswirkungen auf die Polizeiarbeit, auf die Arbeit von Staatsanwälten und Verteidigern, auf die Verbrechen sowie das Handeln der Verbrecher, auf die forensische Ausbildung und auf das öffentliche Interesse an dem Thema ‚Forensik‘, wie die nachstehende Übersicht zeigt:

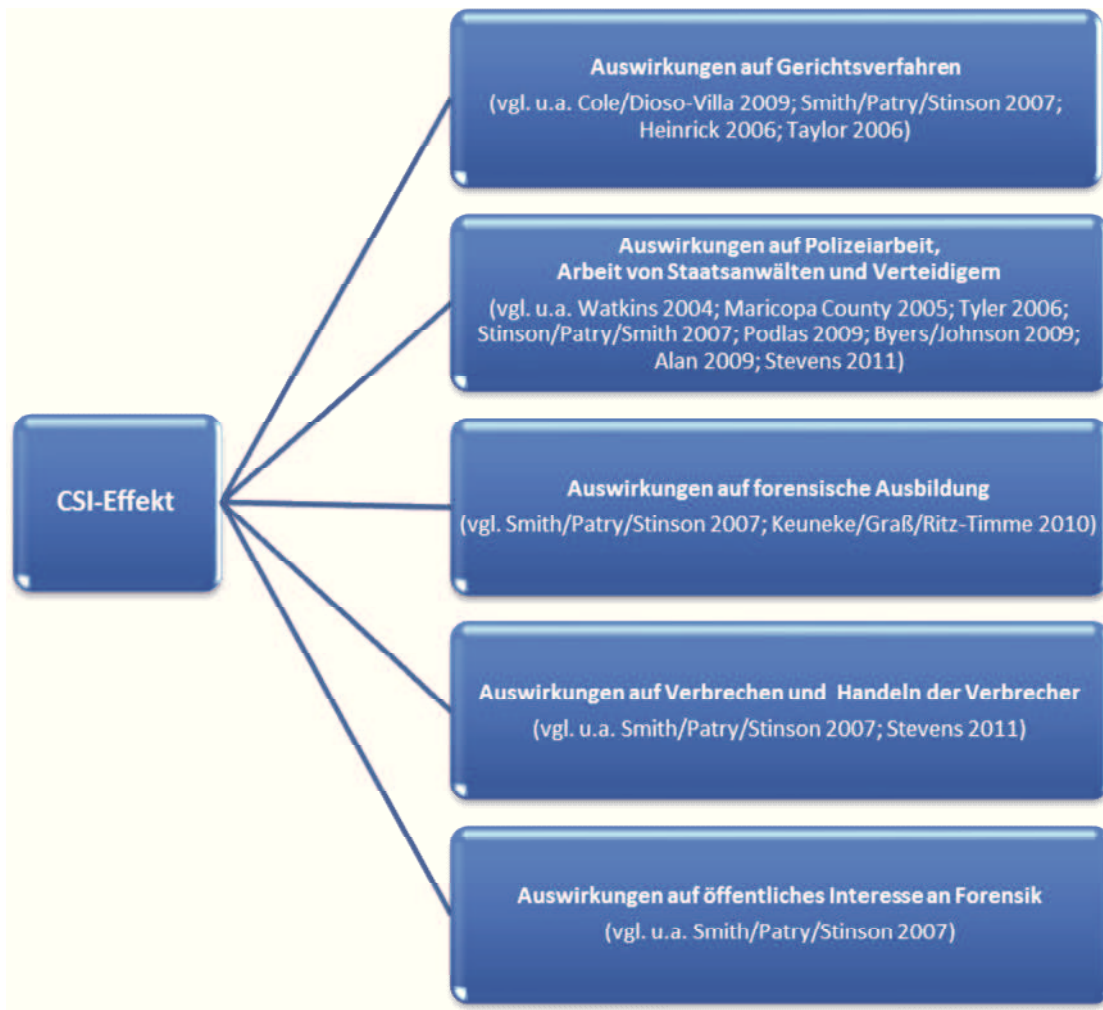


Abbildung Nr. 6: Die unterschiedlichen Auswirkungen des CSI-Effekts

In diese unterschiedlichen Definitionsmöglichkeiten des CSI-Effekts und in die damit zusammenhängenden Forschungen wird in diesem Kapitel ein erster Einblick gegeben, um den Untersuchungsgegenstand des CSI-Effekts und den aktuellen Forschungsstand über den CSI-Effekt zu verdeutlichen.

## 6.1 Definitionsmöglichkeit(en) des CSI-Effekts in der Wissenschaft

Als der CSI-Effekt 2002 zum ersten Mal die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich zog, galt er zunächst als ein von den (Print-, Internet-) Medien postuliertes, nicht wissenschaftlich erwiesenes Phänomen. Mit zwei Jahren Verzögerung interessierte sich dann auch die Wissenschaft für diesen von den Medien angeblich beobachteten Effekt von Fernsehserien, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, auf seine Rezipienten und es entstanden erste US-amerikanische Forschungsdesigns (vgl. Tyler 2006: 1053). Trotz der mittlerweile steigenden Anzahl an wissenschaftlichen Forschungen über den CSI-Effekt, ist der Terminus und die ursprüngliche Definition des CSI-Effekts auf die

Medien zurückzuführen, die damit den vermeintlichen Einfluss des Konsums der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur* auf das Verhalten von Geschworenen, bezeichnen (vgl. Tyler 2006: 1050; hierzu auch Mann 2006). Sprichwörtlich ist der CSI-Effekt damit in zweierlei Hinsicht ein Medienphänomen – eines, das sich **in Medien**, wie dem Fernsehen, ereignet – und eines, das **von den Medien** geschaffen wurde.

Allgemein wird der CSI-Effekt in der Wissenschaft als Auswirkung eines bestimmten Fernsehprogramms auf die Vorstellung der Rezipienten über die forensische Wissenschaft und über die forensische Ermittlungsarbeit verstanden. Es wird konstatiert, dass die Rezipienten komplett darauf zu vertrauen scheinen, dass das, was sie im Fernsehen über die forensischen Wissenschaften und die Ermittlungsarbeit sehen, verlässliche Informationen sind. Die Rezipienten scheinen das Gefühl zu besitzen, alles über die forensische Wissenschaft zu wissen und scheinen sich selbst als in der Verbrechensaufklärung ‚kompetent‘ zu empfinden (vgl. Ramsland 2006: XIV): „In sum, the C.S.I. Effect is alleged to be this: Thanks to these programs, people on juries believe they know all about forensic science and investigation. They’re wrong, but they don’t know that, and their errors can impact outcome of case” (Ramsland 2006: XIV.). Die Zuschauer von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung scheinen also das, was sie im Fernsehen über forensische Wissenschaften und Ermittlungsarbeit sehen, als ‚wirklich‘ zu definieren und ihr (alltägliches) Agieren (auch vor Gericht) dementsprechend an den im Fernsehen gezeigten Inhalten auszurichten. So verstanden, haben die Darstellung von Verbrechensaufklärung ‚wirkliche‘ Folgen für das Alltagshandeln der Rezipienten (vgl. hierzu auch das ‚Thomas-Theorem‘ von William I. Thomas und Dorothy S. Thomas; vgl. Thomas/Thomas 1928: 572). Sobald die im Fernsehen gezeigten Darstellungen über Verbrechensaufklärung als ‚wirklich‘ definiert werden, wirken sie sich ‚wirklich‘ auf das Handeln der Geschworenen vor Gericht aus. Diese als ‚wirklich‘ verstandenen Folgen stellen sich auch dann ein, wenn eine Situation als ‚wirklich‘ definiert wird, die gar nicht der ‚objektiven Realität‘ entspricht, sondern diese als ‚wirklich‘ definierte Situation vielmehr eine Illusion, eine subjektive Wirklichkeit, ist. Den Fernsehserien über Verbrechensaufklärung wird vor dem Hintergrund des CSI-Effekts unterstellt, dass sie eine solche, nicht mit der ‚objektiven Realität‘ übereinstimmende Illusion hervorrufen. Diese Illusion der Rezipienten von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung besteht darin, dass sie die unrealistische Erwartung in einem Gerichtsverfahren an die Beweisführung besitzen, dass an jedem Tatort Beweise im Überfluss vorhanden sind, die durch eine unfehlbare forensische Untersuchungstechnik analysiert und vor Gericht vorgebracht werden können (vgl. hierzu Holmgren/Pringle 2009; auch Stevens 2011: 21 und Cohan 2008: 24ff.).

Gemein ist den Definitionen des CSI-Effekts, dass sie von der Rekonstruktion einer Illusion ausgehen, die von Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung ausgeht und deren Inhalt ist, dass zu jeder Art von Beweislage in jedem Kriminalfall eine passende und unfehlbare kriminaltechnische und/oder gerichtsmedizinische Methode existiert, mit der Spuren gesichert

und das Verbrechen aufgeklärt werden kann. Es ist für den Rezipienten nicht entscheidend, dass die Verbrechensaufklärung in Realität **nicht** wie im Fernsehen funktioniert, denn weder wird jedes Verbrechen aufgeklärt, noch können und werden in jedem Kriminalfall alle existierenden kriminaltechnischen bzw. gerichtsmedizinischen Methoden herangezogen, noch sind diese Methoden unfehlbar. Trotzdem scheinen viele Rezipienten die Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, insb. die DNA-Analyse, als ‚Allheilmittel‘ anzusehen, durch das jedes Verbrechen fehlerfrei aufgeklärt werden kann (vgl. Harvey/Derksen 2009: 3).

Zwar ist man sich in der Wissenschaft weitgehend darüber einig, dass der CSI-Effekt mit einer Illusion der Rezipienten im Hinblick auf die Möglichkeiten in der Verbrechensaufklärung durch kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden zusammenhängt, allerdings sind die Schwerpunktsetzungen, welche Auswirkungen der CSI-Effekt hervorruft, unterschiedlich. Es wurden bereits die Auswirkungen auf die Polizeiarbeit, auf die Arbeit von Staatsanwälten und Verteidigern, auf das Verbrechen sowie auf das Handeln der Verbrecher als auch auf die forensische Ausbildung und auf das öffentliche Interesse an der Forensik, genannt (s.o.). Diese unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen im Diskurs über den CSI-Effekt deuten bereits an, dass **die eine** gültige Definition des CSI-Effekts **nicht existiert**. Die vorliegende Arbeit macht es sich auch nicht zur Aufgabe diese zu finden, sondern nimmt den wissenschaftlichen Diskurs über den CSI-Effekt in den Blick, der v.a. aus US-amerikanischen quantitativen Untersuchungen besteht.<sup>72</sup> Die Auswahl im Folgenden vorstellten Forschungen stützt sich darauf, welche Untersuchungen im Diskurs über den CSI-Effekt besonders häufig aufgegriffen werden und daher darauf, welche Studien über den CSI-Effekt die mit bekanntesten sind.

## 6.2 Quantitative Untersuchungen zum CSI-Effekt<sup>73</sup>

Der CSI-Effekt ist bisher vornehmlich im angelsächsischen Raum (Großbritannien, den Vereinigten Staat von Amerika und auch in Kanada) untersucht worden. Im Mittelpunkt der im Folgenden vorgestellten quantitativen angelsächsischen Forschungsvorhaben über den CSI-Effekt stehen insb. die Auswirkungen von Fernsehsendungen, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, auf die Strafjustiz, die vor Gericht tätigen Vertreter der Strafjustiz und die Geschworenen vor Gericht.

---

<sup>72</sup> Die folgenden Erläuterungen über die Studien über den CSI-Effekt erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da sie sich vorrangig auf die empirischen Forschungsvorhaben über den CSI-Effekt konzentrieren. Dies ist darauf zurückzuführen, da jegliche theoretische Erörterungen nicht vor Beginn der in dieser Arbeit vorgenommenen Analyse von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung aufgegriffen werden sollen, um den Einfluss der Theorie auf die Praxis zunächst möglichst gering zu halten und offen für neue Lesarten in der Videoanalyse zu sein. Die theoretischen Erörterungen des CSI-Effekts in der Literatur werden jedoch nach der Analyse der Fernsehserien über Verbrechensaufklärung in diese Arbeit einfließen.

<sup>73</sup> Die Trennung zwischen qualitativen und quantitativen Untersuchungen über den CSI-Effekt in der vorliegenden Arbeit ist nicht als trennscharf zu betrachten, da einige Studien qualitative und quantitative Methoden miteinander kombinieren. Dennoch erscheint diese Aufteilung zugunsten der besseren Übersichtlichkeit sinnvoll.

### 6.2.1 Michael J. Watkins 2004: Der CSI-Effekt auf Geschworene und Anwälte

Michael J. Watkins veröffentlichte 2004 die erste Studie zu den Auswirkungen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung<sup>74</sup> auf das Handeln von Geschworenen und Anwälten (vor Gericht). Sein Forschungsprojekt über die ‚Effekte‘ von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung auf das Strafrechtssystem, in dem der CSI-Effekt zwar angesprochen wird, jedoch nicht im Fokus der Untersuchung steht, trägt den Titel *Forensics in the media: Have attorneys reacted to the growing popularity of forensic crime dramas?* Die leitenden Forschungsfragen, die im Mittelpunkt der Untersuchung von Watkins standen, betreffen sowohl Juristen als auch die Geschworenen vor Gericht. Juristen wurden dazu befragt, ob sie erstens in ihrer Arbeit bestimmte gestiegene Erwartungen der Geschworenen an die Aussagekraft mittels forensischer Wissenschaften erbrachter Beweise vor Gericht feststellen konnten und zweitens, wenn Juristen die erste Frage mit ‚Ja‘ beantworteten, ob sie in ihrer juristischen Arbeit selbst diese gestiegenen Erwartungen berücksichtigen. Watkins‘ Studie basiert auf 53 Befragungen von Staatsanwälten und staatlich angestellten sowie selbstständig arbeitenden Verteidigern, die an einem Bezirksgericht in Florida praktizieren. Die Befragten wurden zu ihren Erfahrungen in ihrer beruflichen Tätigkeit der letzten fünf Jahre interviewt.<sup>75</sup>

Watkins‘ Entscheidung, diese Fragen näher zu untersuchen, beruht auf einem Interview mit dem Leiter einer Ermittlungseinheit. Der Leiter der Ermittlungsarbeit erklärte, dass Laien mehrfach versucht hätten, die Ermittlungsbeamten bei der Suche nach forensisch relevanten Beweisen zu unterstützen. Dies könnte auf eine gestiegene Kenntnis der Öffentlichkeit an der Beweismittelsuche hinweisen, die eine spätere Analyse von Beweisen mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden ermöglicht. Dieses scheinbar gestiegene Interesse an der Suche und den Eindruck der Laien, aufgrund von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung eine gewisse Kompetenz in der Verbrechensaufklärung erworben zu haben, führe dazu, dass vor Gericht der Beweisführung unter Einbezug naturwissenschaftlich-forensisch nachgewiesener Beweise mehr Relevanz beigemessen werde. Darüber hinaus erklärt der Leiter der Ermittlungseinheit, dass ein Mangel an mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobener Beweisen auf Seiten der Verteidigung von den Geschworenen als Schwäche der Verteidigung ausgelegt werde. Dies zwingt die Tatortanalysten dazu, in ihrer Arbeit noch gründlicher vorzugehen und neben den eingesetzten kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden gleichzeitig zu durchdenken, warum weitere forensische Methoden nicht eingesetzt worden sind, um diesen ‚Nicht-Einsatz‘ auch vor

---

<sup>74</sup> Die etwas umständliche Formulierung ‚Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung‘ wurde zur Übersetzung von ‚forensic crime dramas‘ verwendet, da die wortwörtliche Übersetzung ‚forensische Krimishow‘ den Untersuchungsgegenstand nicht adäquat zu erfassen schien.

<sup>75</sup> Weitere demographische Angaben finden sich in Watkins 2004: 55ff.

Gericht erklären zu können. Der Interviewte erläuterte weiter, dass er selbst allerdings keine steigende Nachfrage nach forensischen Tests vor Gericht auf Seiten der Anwälte beobachtet habe. Abschließend weist der Leiter der Ermittlungsarbeit darauf hin, dass er selbst jedoch auch einige Fälle vor Gericht erlebt habe, in denen zwar genügend **nicht** mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobene Beweise, z.B. Zeugenaussagen, vorlagen, die die Schuld des Angeklagten bewiesen, die Entscheidung der Geschworenen dennoch ‚Freispruch‘ aufgrund mangelnder Beweise lautete (vgl. Watkins 2004: 54f.).

In Anlehnung an das mit dem Leiter einer Ermittlungseinheit geführte Interview entwarf Watkins die nachstehenden Fragen für einen Fragebogen. Er befragte Verteidigung- und Staatsanwälte zu ihren Vorbereitungsmaßnahmen auf einen Gerichtsprozess, zu ihrer Praxis vor Gericht und zu den Erfahrungen, die sie mit den Geschworenen vor Gericht, insb. im Hinblick auf die Beweisführung, gemacht hatten. Die Fragen lassen sich in die fünf nachstehenden Themenbereiche gliedern:

1. Die demographischen Daten des Befragten
2. Den Eindruck, dass bei den Geschworenen missverständliche Vorstellungen im Hinblick auf die Gerichtsmedizin vorliegen
3. Die Veränderung der Vorbereitung auf Gerichtsverfahren bei Verteidigern und Staatsanwälten
4. Die Veränderung des Interesses an mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobener Beweise bei Verteidigern vor Gericht
5. Die Kenntnis von Freisprüchen vor Gericht, in denen keine forensischen, sondern anderweitige Beweise verfügbar gewesen sind, die in der Vergangenheit zu einer Verurteilung geführt hätten (vgl. Watkins 2004: 55f.).

Auf die Frage, welche Haltung die Anwälte gegenüber Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung einnehmen, antwortete die Mehrheit der Verteidiger (79 %), dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung unrealistische Erwartungen der Öffentlichkeit an das Strafrechtssystem entstehen lassen. Sechs der befragten Verteidiger (21 %) gaben an, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung erzieherisch zu wirken scheinen, während drei der Verteidiger (10 %) ausführten, dass diese Fernsehserien keinen Effekt auf das Strafrechtssystem zu besitzen scheinen. Es zeigte sich, dass bei diesem abgefragten Aspekt kein signifikanter Unterschied zwischen staatlich angestellten und selbstständig tätigen Verteidigern besteht. 59 % der befragten staatlich angestellten Verteidiger und 67 % der selbstständigen Anwälte hatten das Gefühl, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung generell unrealistische Erwartungen hervorrufen. Die übrigen Verteidiger hatten den Eindruck, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung eher einen erzieherischen als keinen Effekt auf die Öffentlichkeit besäßen. 24 % der staatlichen Verteidiger

gingen davon aus, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung die Öffentlichkeit im Hinblick auf das Strafrechtssystem ausbilden. Demgegenüber besaßen nur 12 % den Eindruck, dass solche Fernsehsendungen gar keinen Effekt auf potenzielle Geschworene besitzen. Schließlich erwarteten 17 % der selbstständig tätigen Verteidiger einen erzieherischen Effekt auf die Öffentlichkeit, der von der Fernsehsendung *CSI-Den Tätern auf der Spur* ausgeht. Dagegen berichteten 8 % der Befragten, dass diese Fernsehserien das Publikum möglicherweise gar nicht beeinflussen (vgl. Watkins 2004: 61; weitere ausführliche Ergebnisse finden sich bei Watkins 2004: 61ff.).

Ein dritter Themenbereich der Befragung betraf die Vertrautheit der Befragten mit den Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung. 51 % der Befragten gaben an, dass sie lediglich vereinzelt Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung im Fernsehen gesehen hatten. Die Angaben zu den Sehgewohnheiten der Staatsanwälte und Verteidiger fielen ähnlich aus. Weniger als 10 % der Staatsanwälte und der Verteidiger hatten eine oder mehrere Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung regelmäßig konsumiert. Lediglich zwei Staatsanwälte (8 %) gaben an, die meisten Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung regelmäßig zu sehen und lediglich 3 % der Verteidiger erklärten, die meisten Sendungen über Verbrechensaufklärung mit gerne zu konsumieren. Ebenfalls 3 % der Staatsanwälte und Verteidiger gaben an, noch nie eine Fernsehsendung über Verbrechensaufklärung gesehen zu haben. Es zeigten sich zwei beachtenswerte Unterschiede zwischen selbstständigen Anwälten und staatlichen Verteidigern. 67 % der selbstständigen Verteidiger hatten vereinzelt Sendungen über Verbrechensaufklärung gesehen. Demgegenüber standen 47 % der staatlichen Verteidiger, die vereinzelt Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung konsumiert hatten. Die zweite Differenz zwischen selbstständig tätigen und staatlichen Verteidigern besteht zwischen der Angabe, dass eine Fernsehsendung über Verbrechenserklärung noch nie konsumiert wurde. 17 % der selbstständigen Verteidiger hatten noch nie eine dieser Fernsehserien gesehen, im Vergleich zu 41 % der staatlichen Verteidiger. Die Mehrheit aller Anwälte (85 %) hatten lediglich wenige oder noch nie eine Fernsehserie über Verbrechensaufklärung gesehen. Es zeigte sich, dass die Juristen wenig mit den Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung vertraut zu sein scheinen und bisher lediglich einen anfänglichen Eindruck von Fernsehserie dieser Art gewonnen hatten. Dies könnte weitere Befragungen über die Auswirkungen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung erschweren (vgl. Watkins 2004: 62).

Der vierte Themenbereich bezog sich auf die Erfahrung der Juristen mit Geschworenen, die das Strafrechtssystem missverständlich auffassen. 77 % der Befragten erklärten, dass sie bisher keine Erfahrung mit Geschworenen gemacht hätten, die eine verzerrte Wahrnehmung von dem



Strafrechtssystem aufwiesen. 25 % der Staatsanwälte berichteten von nur einem Geschworenen mit verzerrten Vorstellungen von dem Strafrechtssystem. Im Gegensatz hierzu gaben lediglich 10 % der Verteidiger an, eine solche Erfahrung gemacht zu haben. Verglichen mit den 67 % unter den selbstständig tätigen Anwälten, gaben 94 % der staatlichen Verteidiger an, Erfahrung mit Geschworenen zu besitzen, die unrealistische Erwartungen an das Strafrechtssystem stellen (vgl. Watkins 2004: 62f.). Die staatlich angestellten Verteidiger scheinen häufiger mit Geschworenen vor Gericht konfrontiert zu werden, die unrealistische Erwartungen an das Strafrechtssystem stellen als die selbstständigen Anwälte, dennoch sind es lediglich 23 % aller Juristen, die überhaupt bereits Erfahrungen mit Geschworenen dieser Art vor Gericht gemacht hatten.

Die Veränderungen in der Vorbereitung auf Gerichtsverfahren von Juristen stellten den vierten abgefragten Themenbereich dar. Die Mehrheit der Anwälte gab an, dass sie vermehrt forensisch-wissenschaftliche Analysen durchführen lassen. 43 % der Anwälte berichteten davon, dass sie mittlerweile vermehrt nach solchen Tests fragen, was sie vor fünf Jahren noch nicht getan hatten. 17 % der Staatsanwälte erklärten, dass sie regelmäßig forensische Analysen anfragen, was sie vor fünf Jahren noch nicht getan haben, während keiner der Verteidiger eine solche Entwicklung angab. Staatliche Verteidiger berichteten lediglich von einem geringen Anstieg von Anfragen nach forensischen Analysen. Während 65 % der staatlich angestellten Verteidiger von keiner Veränderung berichteten, gaben lediglich 42 % der selbstständig tätigen Anwälte an, dass sie in den vergangenen fünf Jahren keinen forensischen Test angefordert hatten (vgl. Watkins 2004: 64f.). Die Juristen scheinen nicht auf die veränderten Anforderungen der Geschworenen an das Strafrechtssystem zu reagieren – falls sich diese Anforderungen überhaupt tatsächlich verändert haben. Ob sie absichtlich nicht auf diese Veränderungen eingehen oder ob sie diese gar nicht erkannt haben, lässt sich an den Testergebnissen nicht erkennen.

Der fünfte Themenbereich bezog sich auf die Frage nach der Sehgewohnheit von Fernsehsendungen der Geschworenen bei dem Auswahlverfahren der Jurymitglieder durch die Anwälte, das auch ‚voir dire‘ genannt wird. 55 % der Anwälte erklärten, dass sie die potenziellen Geschworenen dazu befragt hatten, ob sie Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung konsumieren. Bei der Beantwortung dieser Frage zeigte sich keine signifikante Differenz zwischen den Staatsanwälten (54 %) und den Verteidigern (55 %). Diejenigen, die angegeben hatten, dass sie die Juroren danach fragen, ob sie sich Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung ansehen, wurden dazu befragt, ob sie in den Fällen, in denen die potenziellen Geschworenen diese Frage mit ‚Ja‘ beantwortet haben, die potenziellen Juroren nicht in die Jury aufnahmen. Lediglich 19 % der Anwälte hatten potenzielle Geschworene während dieser Befragung aufgrund ihrer Sehgewohnheiten von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung aus der Jury herausgewählt. 36 % der Anwälte befragten die potenziellen Geschworenen zwar zu ihren Sehgewohnheiten, gaben aber an, sich in ihrer Entscheidung für

oder gegen ein Jurymitglied nicht auf die jeweilige Antwort der potenziellen Geschworenen zu stützen.<sup>76</sup> 17 % der Verteidiger und 21 % der Staatsanwälte wählten die ‚Fans‘ von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung aus der Jury heraus (vgl. Watkins 2004: 67f.). Es zeigt sich eine Diskrepanz zwischen dem Glauben der Juristen an die Beeinflussung der Geschworenen durch Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung und der Veränderung der Arbeitsweise von den Juristen im Hinblick auf den Glauben an Beeinflussung der Geschworenen durch Fernsehsendungen. Zwar scheinen Juristen im Allgemeinen Auswirkungen von Fernsehsendungen auf die Geschworenen zu vermuten, verändern jedoch nicht alle ihre Arbeitsweise entsprechend.

Der sechste Themenbereich der Befragung tangierte das Interesse der Verteidigung an mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweisen vor Gericht. 59 % der Anwälte berichteten, dass die Verteidiger vor Gericht sich vermehrt auf nicht mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweisen richten. Lediglich 17 % der Anwälte gaben an, dass sie den Geschworenen erläuterten, dass es keine mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweise in dem aktuellen Fall gäbe, was allerdings nicht automatisch die Schuld des Angeklagten beweise. Es existieren einige Unterschiede zwischen den Angaben der Staatsanwälte und denen der Verteidiger im Hinblick darauf, wie sie das Interesse der Verteidigung und der Anklage an mittels forensischer Methoden erhobener Beweise bewerteten. 33 % der Staatsanwälte gaben an, keine Veränderung des Interesses der Verteidigung an Beweisen dieser Art beobachtet zu haben, während lediglich 21 % der Verteidigung diese Ansicht vertraten. 55 % der Verteidiger berichteten von keiner Veränderung im Hinblick auf das Interesse an nicht mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweisen vor Gericht durch die Verteidigung, dem stimmten lediglich 25 % der Staatsanwälte zu (Watkins 2004: 69ff.). Interessant ist hier die Einschätzung der Staatsanwälte im Hinblick auf das Interesse der Geschworenen an der mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden dargelegte Beweislage auf Seiten der Verteidigung. Die Mehrheit der Verteidiger sagen von sich selbst, dass sie die Aufmerksamkeit der Geschworenen nicht auf die mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobene Beweislage lenken, was lediglich ein Viertel der befragten Staatsanwälte bestätigte.

Der siebte Themenbereich beinhaltete die Frage nach unangemessenen Freisprüchen vor Gericht, die auf einen Mangel an mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobener Beweise zurückgeführt werden können. 49 % der Befragten bejahten die Frage, ob sie einen Freispruch beobachten konnten, der aufgrund mangelnder mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobener Beweise gefällt worden ist, obwohl ausreichende nicht mittels

---

<sup>76</sup> Ein interessanter Aspekt, den man in einer weiteren Studie etwas näher beleuchten könnte, denn was steht denn dann hinter der Frage, ob die potenziellen Geschworenen Fernsehserien über Verbrechenaufklärung konsumieren, wenn nicht die Beeinflussung deren Aufmerksamkeit im Hinblick auf Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin?

naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobene Beweise für einen Schuldspruch vorlagen. Dagegen standen die Staatsanwälte den Juryentscheidungen kritischer gegenüber, wenn keine mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweise vor Gericht vorgestellt worden sind. Ein Drittel der Staatsanwälte besaßen den Eindruck, dass sie mehr als fünf fälschlicherweise gefällte Freisprüche in den letzten fünf Jahren beobachtet haben, was lediglich 18 % der Verteidiger angaben. Fast die Hälfte der Verteidiger und Staatsanwälte hatten mindestens einen, jedoch weniger als fünf, von der Jury gefällten ‚Freisprüche‘ erlebt, in denen keine mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweise während eines Prozesses präsentiert worden sind, jedoch ausreichende nicht mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobene Beweise vorgelegen hatten, die zu einer Verurteilung des Angeklagten ausgereicht hätten (vgl. Watkins 2004: 73f.). Diese Ergebnisse könnten bereits darauf hindeuten, dass mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweisen vor Gericht von den Geschworenen als ‚unfehlbar‘ betrachtet werden, einen wissenschaftlichen Beweis liefern diese Daten allerdings nicht.

Zwar erklärte die Mehrheit der Befragten, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung zu unrealistischen Erwartungen der Geschworenen an mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobene Beweise vor Gericht führen könnten, allerdings konnten lediglich neun der 53 Befragten von einem konkreten Fallbeispiel aus der Praxis berichten. Der Eindruck der Juristen, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung zu einer gesteigerten Erwartungshaltung der Öffentlichkeit an die mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweise vor Gericht führen, basiert somit auf dem eigenen subjektiven Eindruck der Anwälte.

Den Ausschluss von potenziellen Geschworenen aus der Jury aufgrund ihres Konsums von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung erwägen Verteidiger dann, wenn die Darstellungen von Verbrechensaufklärung im Fernsehen dem aktuellen Fall entgegenstehen könnten. Im Gegensatz hierzu neigen nur wenige Staatsanwälte dazu, die Anhänger von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung auszuschließen. Tun sie dies doch, dann aus unterschiedlichen Gründen, die vom jeweiligen Fall und der Menge von verfügbaren mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobener Beweise abhängen. Die Staatsanwälte scheinen in ihrer Arbeit also durchaus darauf zu achten, wie sich die Beweismittellage konkret gestaltet und wie diese auf die Geschworenen wirken könnte.

Viele Anwälte konnten in Gerichtsverfahren beobachten, dass Angeklagte von den Geschworenen aufgrund mangelnder mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erbrachter Beweise freigesprochen wurden, obwohl ausreichende nicht naturwissenschaftlich belegte Beweise zur Verurteilung des Angeklagten vorlagen. Dieses Ergebnis weist darauf hin, dass vor Gericht angeklagte Personen insb. dann freigesprochen werden, wenn der Staatsanwaltschaft mittels

naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobene Beweise fehlen, die sie in das Gerichtsverfahren hätten einbringen können (vgl. Watkins 2004: 74ff.). Die Geschworenen scheinen den mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweisen mehr Bedeutung zuzurechnen als nicht mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweisen. Sie scheinen den mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweisen genau dann eine besonders hohe Relevanz für die Urteilsfindung beizumessen, sobald diese **nicht** vorliegen.

Die Studie von Watkins konzentriert sich darauf, wie Anwälte den Einfluss von Fernsehsehsendungen über Verbrechensaufklärung auf Gerichtsverfahren (z.B. Ablauf, Urteilsfindung), ihre Vorbereitung sowie den Umgang mit den Geschworenen vor Gericht, einschätzen. Die Antworten der Befragten basieren also vornehmlich auf Eindrücken und Schätzungen, die nicht zwangsläufig durch praktische Beispiele belegt wurden und werden konnten. Darüber hinaus beschränkt sich die Befragung – wie Watkins selbst einräumt – auf einen bestimmten geografischen Raum (Florida), in dem eine bestimmte Gesetzgebung vorherrscht. In anderen Staaten könnten die Eindrücke von Rechtsanwälten aufgrund anderer Gesetzgebungen gänzlich andere sein (vgl. Watkins 2004: 81).

Die soeben erläuterte quantitative Untersuchung der (vermeintlichen) Auswirkungen von Fernsehsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung basiert auf der Annahme, dass in den Fernsehsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung die Beweiskraft forensischer Wissenschaften, genauer die Ergebnisse von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden, auf eine bestimmte Weise dargestellt werden und dass diese Darstellungen das Potenzial besitzen, die Konsumenten dieser Sendungen auf eine bestimmte Weise zu beeinflussen. Es wird **nicht** erforscht, ob Fernsehsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung **tatsächlich Botschaften beinhalten**, die die Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin als ‚Allheilmittel‘ darstellen bzw. ihnen eine höhere Relevanz als nicht forensischen Methoden zuschreiben. Ebenso unberücksichtigt bleiben weitere Ursachen neben den Fernsehsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung, die die Geschworenen beeinflussen können, dass sie den mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweisen mehr Beweiskraft zuschreiben als den nicht mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweisen, z.B. könnte auch die allgemeine Medienberichterstattung über einen aktuellen Fall ebenso beeinflussen, wie eine erhöhte Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf einen Kriminalfall und der damit verbundene Druck auf die Geschworenen, wie bspw. im Fall um den Arzt von Michael Jackson, Conrad Murray.

### 6.2.2 *Maricopa County Attorney's Office 2005: Der CSI-Effekt auf Staatsanwälte*

Eine weitere quantitative Studie über den CSI-Effekt evaluiert die Haltungen gegenüber dem CSI-Effekt und das damit verbundene Verhalten von 102 Staatsanwälten in *Maricopa County* (Arizona). Alle Staatsanwälte hatten bereits Erfahrungen mit Geschworenengerichtsverfahren und wurden dazu befragt, ob sie bereits beobachten konnten, dass die Jurymitglieder ihre Urteilsfindung vor Gericht auf die Unfehlbarkeit mittels wissenschaftlicher Methoden erhobener Beweise stützten.

Die aus der Studien hervorgegangenen Befragungsergebnisse weisen darauf hin, dass ein signifikanter Einfluss der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur* auf die Geschworenen von *Maricopa County* wahrscheinlich zu sein scheint (vgl. *Maricopa County 2005: 5*). 38 % der befragten Anwälte aus *Maricopa County* glaubten, dass sie an mindestens einem Verfahren teilgenommen hatten, in dem keine mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweise verfügbar waren und in dem sich die Geschworenen – obwohl Zeugenaussagen vorlagen, die für eine Verurteilung des Angeklagten sprachen – für einen Freispruch entschieden, oder in denen die Jury ihre Entscheidungen für einen Freispruch bzw. eine Verurteilung zumindest sehr zögerlich fällten (vgl. *Maricopa County 2005: 5*).

Die Studie untersuchte weiterhin die Frage, ob Staatsanwälte überhaupt wissen, woran sie feststellen können, dass der CSI-Effekt in einem Gerichtsverfahren auftritt. Während mehr als drei Viertel der befragten Staatsanwälte angaben, ‚ein paar Episoden‘ von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung<sup>77</sup> gesehen zu haben (77%), erklärten 70 %, dass sie sich durch diese Sendungen in ihrem Handeln vor Gericht beeinflusst fühlten. Sie erläuterten, dass sich diese Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung z.B. auf die Auswahl der Jurymitglieder vor einem Gerichtsverfahren auswirke, da sie als Anwälte die potenziellen Geschworenen danach fragen, ob sich deren Verständnis der Strafjustiz an Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung orientiert. Mehr als drei Viertel der Staatsanwälte schlossen potenzielle Geschworene (präventiv) aus der Jury aus, die angaben, dass ihr Verständnis der Strafjustiz hauptsächlich auf den Darstellungen in Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung basiert. Obwohl bisher keine signifikante Veränderung in dem Verhältnis von Schuld- zu Freisprüchen seit dem Aufkommen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung Ende der 1990er Jahre zu verzeichnen ist, scheint die Staatsanwaltschaft zunehmend präventive Maßnahmen einzusetzen, um zu verhindern, dass die Geschworenen ihr ‚Laienwissen‘ über Verbrechensaufklärung und Strafjustiz auf die Beweisführung vor Gericht übertragen (vgl. *Maricopa County 2005: 5f.*).

---

<sup>77</sup> Erneut wird hier die Begrifflichkeit ‚Forensic Crime Dramas‘ übersetzt in ‚Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung‘ verwendet, um den Untersuchungsgegenstand adäquat erfassen zu können.

Die Ergebnisse der empirischen Untersuchung des *Maricopa County* zeigen außerdem an, dass die befragten Staatsanwälte an den CSI-Effekt und an die mit ihm verbundenen Auswirkungen auf die Geschworenen vor Gericht glauben. 38 % der Staatsanwälte berichteten, eine Verhandlung vor Gericht aufgrund des CSI-Effekts verloren zu haben, und beinahe die Hälfte der Befragten erklärt, dass die Juroren vor Gericht eher den mittel naturwissenschaftlicher Methoden erhobenen Beweismitteln Glauben schenken als nicht naturwissenschaftlich erbrachten Beweismitteln, wie bspw. Zeugen- und Polizeiaussagen. Beinahe drei Viertel der befragten Staatsanwälte führten an (72 %), dass Fans der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur sogar* einen starken Einfluss auf die anderen Geschworenen in der Jury nahmen.<sup>78</sup> 80 % der befragten Staatsanwälte aus *Maricopa County* hatten weiterhin den Eindruck, dass Strafverteidiger, die durch Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung verzerrte Vorstellungen von einer auf naturwissenschaftlich-forensischen Methoden basierenden Beweisführung zu ihren Gunsten ausnutzen. Weiterhin hatten über die Hälfte (52 %) aller befragten Staatsanwälte aus *Maricopa County* das Gefühl, dass in Verhandlungen, in denen Probleme aufgrund des CSI-Effekts erwartet wurden, der Angeklagte vor der Verhandlung bereits einen Vergleich angeboten bekommen habe (vgl. *Maricopa County* 2005: 8).

Die Studie wies zudem darauf hin, dass das Handeln vor Gericht der Staatsanwälte in *Maricopa County* durch den vermeintlichen CSI-Effekt beeinflusst wird. 61 % der Staatsanwälte, die die potenziellen Juroren nach ihren Fernsehgewohnheiten im Hinblick auf Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung fragten, hatten den Eindruck, dass die Befragten die Darstellungen über Verbrechensaufklärung aus dem Fernsehen für ‚wahr‘ erachteten. Beinahe alle Staatsanwälte (90 %), die den Eindruck hatten, dass die potenziellen Juroren die Darstellungen von Verbrechensaufklärung als ‚wahr‘ definieren, reagierten darauf mit Fragen zum Fernsehverhalten der Geschworenen während des ‚voire dire‘. Zudem gaben die befragten Staatsanwälte an, dass sie den Geschworenen während des Verfahrens erklärt hätten, wie die mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweise **tatsächlich** beschaffen sind und warum die Polizei nicht die gleichen Beweismittel gesichert hatte, wie sie in der Verbrechensaufklärung im Fernsehen üblich sind. Des Weiteren versuchten drei Viertel der Befragten dem augenscheinlich beobachteten CSI-Effekt auf die Geschworenen vor Gericht entgegenzuwirken, indem sie Fingerabdrücke als Beweismittel oder Expertenaussagen in der Verhandlung anführten (vgl. *Maricopa County* 2005: 8f.).

Der CSI-Effekt schien sich mittelbar auch auf die Richter in *Maricopa County* auszuwirken. Allerdings berichteten lediglich 19 % der befragten Staatsanwälte davon, dass Richter mit den Geschworenen über den CSI-Effekt in einer Verhandlung gesprochen hatten. 88 % der Befragten hatten vielmehr den Eindruck, dass die Richter sich zwar dem CSI-Effekt und seinen Auswirkungen

---

<sup>78</sup> An dieser Stelle wird in der Studie nicht ganz deutlich, in welcher Hinsicht dieser Einfluss erfolgt.

auf das Handeln der Geschworenen vor Gericht bewusst sind, jedoch diese Auswirkung des CSI-Effekts bewusst nicht angesprochen hätten (vgl. *Maricopa County* 2005: 8f.).

Zwar weist die Studie von *Maricopa County* darauf hin, dass sich der CSI-Effekt auf das Handeln von Anwälten und Richtern vor Gericht auszuwirken scheint, allerdings muss bei der Interpretation der Studie berücksichtigt werden, dass sich die Studie lediglich auf einen bestimmten geografischen Umkreis, in dem eine bestimmte Gesetzgebung vorherrscht, (*Maricopa County*) bezieht. Es gilt darüber hinaus zu beachten, dass die Ergebnisse der Studie nicht repräsentativ für alle US-amerikanischen Organe der Rechtspflege sind, da die Polizei, Ordnungsämter und weitere Organe der Rechtspflege in der Befragung keine Berücksichtigung fanden (vgl. *Maricopa County* 2005: 10f.).

Die Ergebnisse der Studie von *Maricopa County* können zudem keinen Hinweis darauf geben, ob der CSI-Effekt das Handeln der Geschworenen tatsächlich beeinflusst, da lediglich Staatsanwälte zu ihrem **Eindruck** befragt wurden, ob der CSI-Effekt in Gerichtsverfahren eine Rolle spielte. Es ist ebenso wenig deutlich geworden, ob diese Vermutungen auf tatsächlichen Kenntnissen der Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung basieren, die diesen Effekt auslösen können oder ob es sich dabei lediglich um Vermutungen der Staatsanwälte handelt. Es bleibt unklar, inwieweit die Befragten, tatsächlich Kenntnis von diesen Fernsehsendungen besitzen, von denen angeblich der Einfluss auf die Geschworenen ausgeht. Einher geht damit, dass weiterhin ungeklärt bleibt, welche latente Botschaft den Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung tatsächlich inhärent ist. Erneut geht diese Studie, wie bereits die angeführten quantitativen Befragungen zuvor, von einer – **nicht überprüften** – **verallgemeinerten Botschaft** über die Beweiskraft von Untersuchungsergebnissen kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Analysemethoden aus. Diese der Studie zugrunde gelegte verallgemeinerte Botschaft von Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung lautet: die mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobenen Beweise sind unfehlbar. **Wissenschaftliche Belege für diese Botschaft werden allerdings nicht angeführt.**

### 6.2.3 Smith et al. 2007: Der CSI-Effekt auf die Beweisführung vor Gericht

Selbst zwei Jahre nach der Studie des *Maricopa County Attorney's Office* liegen noch keine (empirisch gestützten) wissenschaftlichen Belege dafür vor, dass der CSI-Effekt überhaupt existiert. Das brachte Steven M. Smith, Marc W. Patry und Veronica Stinson dazu, den CSI-Effekt als ‚anekdotisch‘ zu betrachten. Die Mehrzahl der Ausführungen zum CSI-Effekt, die ihn als Auswirkungen von Medienberichten, insb. von Fernsehsendungen, auf das Handeln von Geschworenen vor Gericht und auf die generelle Praxis in Gerichtssälen beschreiben, seien nach

Smith et al. nicht mehr als Spekulationen (seitens der Medien). Um die Existenz des CSI-Effekts empirisch zu stützen, führten Smith et al. zwei Studien durch, in denen sie den Einfluss von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung auf die Vorstellung von einer (auf naturwissenschaftlich-forensischen Methoden basierenden) Beweisführung vor Gericht untersuchten (vgl. Smith/Patry/Stinson 2007: 187).

In ihrer ersten Studie wurden 148 Personen im Alter von 15 bis 88 Jahren, davon 77 Frauen und 67 Männer (vier ohne Angabe des Geschlechts) anhand des Schneeballprinzips<sup>79</sup> für eine Befragung ausgewählt. Jura- und Psychologiestudierende wurden gebeten, fünf Fragebögen an ihnen bekannte Personen zu verteilen. Die Teilnehmenden an der Befragung entstammten unterschiedlichen Berufsfeldern, z.B. Studierende, Militärpersonal, Mediziner, Lehrer, Bankangestellte, Bauarbeiter und Pensionäre. Diesen Teilnehmenden wurde erzählt, dass die Studie dazu diene, den Wissensstand von Studierenden und Nicht-Studierenden über die auf naturwissenschaftlichen Methoden basierende Beweisführung vor Gericht miteinander zu vergleichen.

Den Befragten wurden verschiedene kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden vorgegeben, die in einer auf Beweisführung vor Gericht angeführt werden können: die DNA-Analyse, die Daktyloskopie, die Toxikologie, Augenzeugenberichte und Schuldeingeständnisse, der Abgleich von Materialien (-zusammensetzungen) (z.B. bei der Untersuchung von Projektilen aus Waffen oder von Textilien), die Brandspurenanalyse, die Pathologie, die Ballistik und die Graphologie. Diese Methoden sollten die Studienteilnehmer im Hinblick auf ihre Zuverlässigkeit und Exaktheit in der Beweisführung bewerten. Darüber hinaus sollten die Befragten beurteilen, wie gerechtfertigt der Schuldspruch in einem Gerichtsverfahren ist, in dem die zentrale Beweisführung anhand naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erfolgte und diese Beweisführung für eine Verurteilung des Angeklagten sprach. Die Antworten der Befragten wurden auf einer Sieben-Punkte-Skala von eins („keinesfalls“) bis sieben („erheblich“) im Fragebogen eingetragen.

Nachdem die Befragten den Test zu ihrem Wissensstand über die auf naturwissenschaftlich-forensischen Methoden basierende Beweisführung abgeschlossen hatten, sollten sie weiterhin eine Einschätzung ihrer Fernsehgewohnheiten abgeben. Die Teilnehmenden wurden dazu befragt, wie viele Stunden sie sich pro Woche eine von 24 bekannten Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung ansehen, z.B. *CSI-Den Tätern auf der Spur*, *Law & Order*. Die Befragung endete mit der Abfrage der demografischen Daten der Teilnehmenden.

---

<sup>79</sup> Das Schneeballprinzip besagt, dass die zu befragenden Leute durch Empfehlung bereits befragter Leute ausgewählt werden. Ein Vorteil des Schneeballprinzips als Auswahlverfahren zur Befragung ist, dass die Befragten sehr schnell ausgewählt sind. Ein Nachteil, dass die zu befragenden Personen aufgrund der Weiterempfehlung bspw. ähnliche Interessen besitzen oder gleichen sozialen Gruppen angehören können, sodass die Heterogenität an befragten Personen leiden könnte.



Die Ergebnisse der Befragung wiesen darauf hin, dass diejenigen Personen, die sich Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung angesehen hatten, bevorzugt die DNA-Analyse sowie die Brandspuren-, Abgleichs- und Handschriftuntersuchungen als zuverlässige Beweise vor Gericht einstufen. Die Zuverlässigkeit der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden der Pathologie und Ballistik wurde von den Personengruppen, die sich Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung angesehen hatten genauso eingestuft, wie von der Gruppe, die diese Fernsehsendungen nicht konsumiert hatte. Die Ergebnisse der Befragung zeigten an, dass die Bewertung der Zuverlässigkeit von den Analysemethoden der Daktyloskopie sowie die Zuverlässigkeit von Augenzeugenberichten als Mittel der Beweisführung vor Gericht nicht durch Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung beeinflusst zu werden scheinen. Befragte Personen, die Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung konsumieren, stufen allerdings die Zuverlässigkeit der Methoden der Ballistik- und Brandspurenuntersuchungen höher ein als diejenigen Studienteilnehmer, die keine Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung angesehen hatten. Ein lediglich geringer Einfluss der Fernsehgewohnheiten zeigte sich bei der Bewertung der Zuverlässigkeit der DNA-Analyse und der Toxikologie.<sup>80</sup>

Bei der Bewertung der Exaktheit der in der Beweisführung vor Gericht angewendeten Methoden, zeigte sich, dass die Fernsehgewohnheiten der Befragten in Verbindung mit der Einschätzung der Exaktheit der DNA-Analyse standen und die Bewertung der Ballistik geringfügig beeinflussten. Diejenigen, die Fernsehsendungen über Verbrechen konsumierten, hatten den Eindruck, dass die DNA-Analyse als Mittel der Beweisführung nahezu immer und die Ballistik überwiegend zu exakten Ergebnissen führt. Die Einschätzung der Exaktheit der Methoden der Toxikologie, Pathologie, die Untersuchung der Materialzusammensetzung und die Graphologie schien lediglich gering bis gar nicht von dem Konsum dieser Fernsehsendungen beeinflusst zu werden. Die Exaktheit der Methode der Daktyloskopie und dem Materialvergleich sowie Schuldbekanntnisse vor Gericht und Augenzeugenberichte schienen nicht mit dem Konsum von den Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung in Verbindung zu stehen (vgl. Smith/Patry/Stinson 2007: 189f.)<sup>81</sup>.

Die Studie zeigt, dass der Konsum von Fernsehsendungen über Verbrechen (-saufklärung) in Zusammenhang mit der Bewertung der Zuverlässigkeit und der Exaktheit von einigen, aber von nicht allen, (naturwissenschaftlich-forensischen) Methoden zu stehen scheint, die in der Beweisführung vor Gericht eingesetzt werden. Im Anschluss hieran stellten sich Smith et al. die Fragen, welche (Fehl-) Informationen über die naturwissenschaftlich-forensischen Methoden

---

<sup>80</sup> Nach Smith et al. scheinen alle weiteren abgefragten Methoden der forensischen Beweisführung nicht durch den Fernsehkonsum der Befragten beeinflusst zu werden.

<sup>81</sup> Für exakte Zahlenwerte der Testergebnisse siehe Smith/Patry/Stinson 2007: 190.

tatsächlich aus den Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung von den Befragten aufgegriffen werden und ob die Ergebnisse der ersten Studie überhaupt auf die Darstellungen von naturwissenschaftlich-forensischen Methoden in Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung zurückgeführt werden können. Zur Beantwortung dieser Fragen und zur Vertiefung der gewonnen Erkenntnisse aus der ersten Studie, führten Smith et al. eine zweite Studie durch, die an den Ergebnissen der ersten Studie anschließt (vgl. Smith/Patry/Stinson 2007: 189f.).

Das ‚Sample‘ der zweiten Studie setzte sich aus 160 Psychologie studierenden zusammen, die vornehmlich weiblich (72,2 %) sowie weißer Hautfarbe (80,7 %) waren und ein Durchschnittsalter von 20,6 Jahren besaßen. Offizielle wurden die Teilnehmenden gebeten, an einer Studie über die ‚Haltung gegenüber Medien‘ teilzunehmen. Die Befragten mussten vor Beginn der Befragung versichern, dass sie nicht regelmäßig Fernsehserien, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur* und *Law & Order*, konsumiert hatten. Nur Personen, die das Programm bisher ‚weniger als ein paar Minuten‘<sup>82</sup> gesehen haben, wurden zu der Teilnahme an der Studie zugelassen. Zufällig wurde bestimmt, ob sich die Teilnehmenden zwischen 0,4, 4 und 8 Episoden der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur* ansehen sollten.<sup>83</sup> Den Teilnehmenden wurden DVDs mit der entsprechenden Anzahl an Sendungen von *CSI-Den Tätern auf der Spur* zur Verfügung gestellt<sup>84</sup>, welche sie sich – um nach Smith et al. die externe Validität zu verbessern – zuhause in den kommenden zwei Wochen ansehen sollten bzw. dort, wo sie im Regelfall fernsehen. Während sich die Teilnehmenden die Episoden ansahen, sollten sie keine anderen kognitive Aufgaben (z.B. Hausarbeit oder das Lesen eines Romans) erledigen. Ein nicht kognitiver Zeitvertreib, wie das ‚Snacken‘, war während des Fernsehens allerdings erlaubt. Um sicherzustellen, dass die Teilnehmenden die Fernsehsendungen tatsächlich aktiv verfolgen und um potenzielle Nachfragen aufgrund von Unaufmerksamkeit beim Konsum zu reduzieren, erhielten die Probanden einen Fragebogen zu jeder gezeigten Episode von *CSI-Den Tätern auf der Spur*.<sup>85</sup> Die Teilnehmenden wurden dazu angewiesen, den entsprechenden Fragebogen nach dem Konsum der jeweiligen Episode der Serie auszufüllen vgl. Smith/Patry/Stinson 2007: 190).

---

<sup>82</sup> Smith et al. bleiben hier unpräzise.

<sup>83</sup> Es wird in der Studie nicht deutlich, warum das Datenmaterial zwischen 0,4 und 8 Episoden beträgt.

<sup>84</sup> Smith et al. stellten den Probanden DVDs der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur* aus der ersten Staffel zur Verfügung. Der Startpunkt, von dem aus die Teilnehmenden sich die Sendungen ansehen sollten, wurde zufällig gewählt. Die Probanden, die mehrere Episoden ansehen sollten, erhielten zwei DVDs mit jeweils vier Episoden der Serie, die in der ersten Staffel zusammenhängend hintereinander ausgestrahlt wurden. Weiteres Ausgangsmaterial bildeten neben den DVDs die Bewertungen von mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobener Beweise. Diese Vorgehensweise war der Verfahrensweise der ersten Studie sehr ähnlich und beinhaltete Aspekte der Exaktheit und Zuverlässigkeit der Mittel zur Beweisführung, z.B. der DNA-Analyse, der Daktyloskopie, der Ballistik, der vergleichenden Materialuntersuchung und der Handschriftenanalyse. Außerdem wurden die Probanden dazu befragt, inwieweit sie die verwendeten Beweise in der Strafverfolgung als zuverlässig bewerteten. Smith et al. erwarteten, dass diejenigen Teilnehmer, die *CSI-Den Tätern auf der Spur* gesehen hatten, diese Aspekte ‚wohlwollender‘ beurteilen würden.

<sup>85</sup> Dieser Fragebogen beinhaltete acht bis zehn ‚Multiple-Choice‘-Fragen bzw. ‚Fill-in-the-blank‘-Fragen, die sich auf die Handlung der jeweiligen Sendung bezogen.

Nach dem Konsum der Fernsehserie wurden die Probanden erneut geben Fragebögen auszufüllen, die Fragen zur Beurteilung von naturwissenschaftlich-forensischen Methoden beinhalteten. Teilnehmende der Kontrollgruppe, die keine der Sendungen gesehen hatten, vervollständigten die gleichen Fragebögen.<sup>86</sup> Die Antworten der Personengruppen, die sich vier Episoden und der Gruppe, die sich acht Episoden der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur* angesehen hatten, wiesen keine signifikanten Unterschiede auf. Die Einweg-Varianzanalyse („ANOVA-Analysis Of Variance“) machte deutlich, dass die Teilnehmenden, die *CSI-Den Tätern auf der Spur* sahen – verglichen mit denen, die diese Fernsehserien nicht konsumiert hatten – die Zuverlässigkeit von DNA-Tests und die Exaktheit sowie die Zuverlässigkeit der Analyse von Fingerabdrücken als Mittel der Beweisführung höher einschätzten. Zwischen den Einschätzungen der Exaktheit und Zuverlässigkeit der Graphologie, der Haar- und Faseranalyse sowie Ballistik in der Kontrollgruppe und der Personengruppe, die *CSI-Den Tätern auf der Spur* konsumiert hatten, bestand kein Unterschied vgl. Smith/Patry/Stinson 2007: 190f.).<sup>87</sup>

Smith et al. schlussfolgern aus den Ergebnissen der zweiten Studie, dass der Zusammenhang zwischen dem Konsum von Fernsehsendungen über Verbrechen (-saufklärung) und dem Glauben an die Exaktheit und Zuverlässigkeit einer auf naturwissenschaftlich-forensischen Methoden basierenden Beweisführung (im Fall der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur*) teilweise kausal zu sein scheint. Jedoch wurde deutlich, dass der Konsum von *CSI-Den Tätern auf der Spur* die Beurteilung von naturwissenschaftlich-forensischen Methoden zur Beweisführung nicht alle naturwissenschaftlich-forensischen Methoden gleichermaßen tangiert. Sowohl die DNA-Analyse als auch die Daktyloskopie scheinen die anerkanntesten Mittel in der Beweisführung vor Gericht zu sein. Eine mögliche Erklärung für dieses Ergebnis könnte nach Smith et al. sein, dass diese beiden naturwissenschaftlich-forensischen Methoden diejenigen sind, die in *CSI-Den Tätern auf der Spur* am häufigsten aufgegriffen werden (DNA: 18,9 % und Fuß- oder Fingerabdruck 12,0 %).<sup>88</sup> Zusammengefasst betrachtet, schienen diejenigen Probanden, die die Sendung *CSI-Den Tätern auf der Spur* konsumiert hatten, stärker an die Zuverlässigkeit und Exaktheit von naturwissenschaftlich-forensischen Methoden in der Beweisführung zu glauben als die Probanden, die diese Fernsehserie nicht angesehen hatten (vgl. Smith/Patry/Stinson 2007: 190ff.).

Für Smith et al. scheint die Existenz des CSI-Effekts damit empirisch bewiesen. Allerdings geben sie zu bedenken, dass anhand der bisherigen Untersuchungen nicht deutlich wurde, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur* die Vorstellung der Rezipienten der Serie im Hinblick auf die Bewertung

---

<sup>86</sup> Der Rücklauf der Fragebögen war bei der Gruppe, die acht Episoden von *CSI-Den Tätern auf der Spur* ansehen sollte, am niedrigsten. Häufig hatten sich die Probanden aus der Gruppe, die acht Episoden zur Ansicht erhalten hatte, nicht alle der acht Folgen angesehen. Smith et al. kombinierten deshalb die Teilnehmenden der vier und der acht Episoden-Gruppen.

<sup>87</sup> Für exakte Zahlenwerte der Testergebnisse siehe Smith/Patry/Stinson 2007: 191.

<sup>88</sup> Zur Ermittlung dieser Prozentsätze haben Smith et al. eine quantitative Inhaltsanalyse der einzelnen Sendungen aus der ersten Staffel *CSI-Den Tätern auf der Spur* vorgenommen (vgl. Smith/Patry/Stinson 2007: 192).

naturwissenschaftlich-forensischer Methode in der Polizeiarbeit beeinflusst (vgl. Smith/Patry/Stinson 2007: 192).

Der Untertitel des Beitrages von Smith et al. *How Crime Drama Influence People's Beliefs About Forensic Evidence* scheint daher etwas missverständlich gewählt, wo es in ihrer Untersuchung doch gerade nicht darum geht, **wie** Fernsehsendungen über Verbrechen (-aufklärung), insb. *CSI-Den Tätern auf der Spur*, den Glauben von Personen an die Beweiskraft von mittels naturwissenschaftlich-forensischer Wissenschaften erhobener Beweise beeinflussen, sondern vordergründig vielmehr darum, **dass** dieser Einfluss von Fernsehsendungen auf die Rezipienten überhaupt besteht. Aufgrund einiger Ungenauigkeiten in der Darstellung, die die Umsetzung der Studie betreffen, kann allein anhand des Beitrages von Smith et al. nicht abschließend beurteilt werden, ob die Validität der Daten tatsächlich gewährleistet ist. Es bleibt u.a. unklar, wie sich die Anzahl der Befragten genau zusammensetzt, ebenso wie die Anzahl der von den Probanden zu konsumierenden Episoden von *CSI-Den Tätern auf der Spur* überhaupt zustande kommt. Es wird darüber hinaus nicht deutlich, von welcher der Fernsehserie inhärenten Botschaft die Studie ausgeht – wie bereits in den zwei zuvor besprochenen Studien von Watkins und der Studie des *Maricopa County Attorney's Office* wird auch in der Untersuchung Smith et al. **nicht herausgearbeitet, welche Botschaft Fernsehsendungen** über Verbrechen (-aufklärung) überhaupt besitzen. Smith et al. scheinen, wie die anderen besprochenen quantitativen Studien, von einer verallgemeinerten Botschaft über die auf naturwissenschaftlich-forensischen Methoden basierenden Beweisführung auszugehen, die in ihrem Beitrag allerdings weder erläutert noch belegt wird.

#### 6.2.4 Stinson et al. 2007: Der CSI-Effekt auf Polizisten und forensische Ermittler

Stinson et al. knüpfen direkt an der Studie von Smith et al. an, indem sie die in der zuvor durchgeführten Studie über den CSI-Effekt auf die Beweisführung vor Gericht als ‚fehlend‘ charakterisierten Untersuchungsbereich des CSI-Effekt auf die Polizei (-arbeit) und die (Arbeit der) forensischen Ermittler zu ihrem Untersuchungsgegenstand machen. Stinson et al. gehen davon aus, dass die Vorstellung von Polizei (-arbeit) und die (Arbeit der) forensischen Ermittler durch missverständliche Darstellungen in Fernsehsendungen über Verbrechenaufklärung mit forensisch-wissenschaftlichen Schwerpunkt<sup>89</sup> in den Aufklärungsmethoden, bei den Rezipienten

---

<sup>89</sup> Die Übersetzung von ‚forensic Television Shows‘ in ‚forensische Fernsehsendungen‘ oder ‚Fernsehsendungen über Forensik‘ erschien nicht adäquat zu dem Untersuchungsgegenstand, der mit diesem Terminus eigentlich bezeichnet werden soll. Daher wurde die Übersetzung ‚Fernsehsendungen über Verbrechenaufklärung mit forensisch-wissenschaftlichen Schwerpunkt‘ gewählt, die zugunsten der besseren Lesbarkeit im Folgenden als ‚Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung‘ abgekürzt wird.

verzerrt wird und dass sich die verzerrten Vorstellungen von Polizei (-arbeit) und die (Arbeit der) forensischen Ermittler mittelbar auf Polizisten und (forensischen) Ermittler auswirkt.

In zwei Studien gehen Stinson et al. der Frage nach, wie Fachleute der Strafverfolgungsbehörden und der forensischen Wissenschaft, insb. Polizei und forensische Ermittler, den CSI-Effekt wahrnehmen und wie diese Wahrnehmung den Umgang mit Verbrechen, Kriminellen und Kriminalitätsoptionen beeinflusst. In ihrer ersten Studie befragten Stinson et al. forensische Ermittler, die für die *Royal Canadian Mounted Police* arbeiteten, ärztliche Leichenbeschauer sowie Brandermittlungsbeamte zu der Beschaffenheit und den Auswirkungen des CSI-Effekts. Die zweite Studie, in der vornehmlich Polizeibeamte der *Royal Canadian Mounted Police* befragt wurden, schließt an die Ergebnisse der ersten Studie an (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 125f.).

An der ersten Studie nahmen 127 Fachleute der Strafverfolgungsbehörden und der forensischen Wissenschaft teil, die vor Beginn einer Autopsie-Schulung, an der sie teilnehmen wollten, angesprochen wurden. 83 Personen der 127 Befragten waren forensische Polizeibeamte, 28 ärztliche Leichenbeschauer und sieben Feuer- bzw. Brandermittler. Die weiteren sechs Befragten stammten aus anderen Bereichen der Ermittlungsarbeit, drei von ihnen machten keine genauen Angaben zu ihrem Arbeitsfeld. Es nahmen 101 Männer und 24 Frauen (zwei ohne Angabe des Geschlechts) im Alter von 24-69 Jahren an der Befragung von Stinson et al. teil. Die Berufserfahrung der Teilnehmenden variierte zwischen einem und 42 Jahren (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 126).

Neben Fragen zu der Demografie der Befragten, wurden die Teilnehmenden dazu angehalten, auf dem Fragebogen anzugeben, inwieweit die (Entwicklung der) (Natur-) Wissenschaft und die (Entwicklung von) neuen (Hoch-) Technologien die Ausübung ihres Berufes beeinflusst. Die Teilnehmenden antworteten auf einer ‚Likert-Skala‘ von eins (‚überhaupt nicht‘) bis sieben (‚erheblich‘). Bei allen ‚Items‘ hatten die Teilnehmenden die Möglichkeit, zusätzliche Anmerkungen im Fragebogen einzutragen. Darüber hinaus sollten die Befragten eine Definition des CSI-Effekts in eigenen Worten angeben und darüber Auskunft erteilen, wie viele Episoden von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung sie pro Woche konsumieren (0; 1-2; 2-4; 5-10 oder 'andere'). Außerdem sollten die Teilnehmenden das Ausmaß abschätzen, in dem Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung die Art und Weise verändert haben, wie sie ihre (forensischen) Untersuchungen ausüben: von eins (‚überhaupt nicht‘) bis sieben (‚erheblich‘). Die Probanden wurden zudem dazu befragt, wie sie mit der Öffentlichkeit selbst und mit den Erwartungen der Öffentlichkeit an ihren Beruf vor Gericht umgehen. Abschließend sollten die Probanden angeben, wie präzise und treffend ihrer Meinung nach Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung das

zeigen, was bei der Aufklärung echter Kriminalfällen geschieht: von eins („überhaupt nicht zutreffend“) bis sieben („völlig zutreffend“) (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 126f.).<sup>90</sup>

Auf die Frage, wie viele Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung die Befragten konsumiert hatten, gab über die Hälfte aller Teilnehmenden<sup>91</sup> (61 %) an, mindestens ‚einige‘ Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung konsumiert zu haben. Die Mehrheit der 61 % hatten ein bis zwei Episoden solcher Fernsehsendungen pro Woche konsumiert und lediglich 2 % aller Befragten sahen fünf oder mehr Episoden von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung pro Woche. Die weiteren Ergebnisse der Befragung wiesen darauf hin, dass der Umfang des Fernsehkonsums in keinerlei Zusammenhang mit dem abgefragten ‚Items‘ über den CSI-Effekt in Zusammenhang zu stehen scheint. Selbst zwischen den Angaben zu dem CSI-Effekt von denjenigen Personen, die noch eine Fernsehsendung über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung gesehen hatten und den Befragten, die Fernsehserie solcher Art regelmäßig konsumieren besteht kein signifikanter Unterschied (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 127).

Fast alle Befragten (95 %) gaben eine Definition des CSI-Effekts in eigenen Worten an. Die von den Befragten angegebenen Erläuterungen zu dem CSI-Effekt tendierten zu einer Übereinstimmung mit der Definition des CSI-Effekts, wie sie von den Medien vorgeschlagen wird.<sup>92</sup> Über 80 % der Probanden gaben an, dass Fernsehsendungen, wie bspw. *CSI-Den Tätern auf der Spur*, die Erwartungen der Öffentlichkeit an die strafrechtliche Ermittlungsarbeit und die Strafjustiz im Allgemeinen erhöhen. Über ein Drittel der Befragungsteilnehmer (35 %) nannten im Speziellen die gestiegene Erwartung an die kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Untersuchung von Tatorten. Mehr als 40 % der Befragten charakterisierten den CSI-Effekt als den Eindruck der Öffentlichkeit, durch den Konsum von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung eine gesteigerte Kompetenz im Bereich forensischer Ermittlungsarbeiten zu besitzen. Ein gestiegenes Vertrauen in (natur-) wissenschaftliche Beweise in der Öffentlichkeit gab ein Drittel (33 %) als Auswirkung des CSI-Effekts an und knapp ein Viertel der Befragten (24 %) stellten ein zunehmendes Interesse an den Methoden der Verbrechensaufklärung im Allgemeinen fest. Interessanterweise war der Einfluss auf die Geschworenen vor Gericht durch Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung eine durch die Befragten seltener angegebene Auswirkung des CSI-Effekts (8 %). Noch seltener gaben die

---

<sup>90</sup> Die abgefragten ‚Items‘ des Fragebogens, das arithmetische Mittel und die (Standard-) Verteilung der Antworten können in tabellarischer Form bei Stinson et al. eingesehen werden (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 127).

<sup>91</sup> Die Ergebnisse der Befragung wiesen auf keine signifikanten Differenzen zwischen den Antworten der unterschiedlichen Berufsgruppen (forensische Polizeibeamte, ärztliche Leichenbeschauer, Feuer- bzw. Brandermittler und andere forensische Ermittler) hin, weshalb sich Stinson et al. dazu entschieden, die gewonnenen Daten als Ganzes vorzustellen und diese nicht gemäß den jeweiligen Berufskategorien aufzuteilen.

<sup>92</sup> Der CSI-Effekt wird von den Medien als Auswirkung von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung auf das Verständnis von der Beweisführung vor Gericht bei den Geschworenen definiert (s.o.).

Probanden als Definition des CSI-Effekts die Ausbildung von Verbrechern an, die darauf zurückgeführt werden kann, dass in den Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung gezeigten Möglichkeiten der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik gleichzeitig den Rezipienten darin schulen, was er alles beachten müsste, um bei einem Verbrechen nicht überführt werden zu können (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 127).<sup>93</sup>

Zum Einfluss von der (Entwicklung der) (Natur-) Wissenschaft und der (Entwicklung von) neuen (Hoch-) Technologien auf die Ausübung ihres Berufes, gab die Mehrheit der Befragten an, dass (die Entwicklung von) Wissenschaft und Technologie ihre Jobausübung beeinflusst hätte. 35 % der Teilnehmenden erläuterten, wie neue Technologien ihre Arbeit verändert haben. Die meist-erwähnten Veränderungen in der Arbeit der Verbrechenaufklärung waren der (zunehmende) Einsatz der DNA-Analyse (20 %), des Computers (19 %) und anderer neuartiger Technologien und Analysemethoden (49 %), z.B. mikrobiologische Proben, neue Laborausrüstung und -design sowie Veränderungen in der Beweisaufnahme. Ein Fünftel der Befragten merkten im Fragebogen an, dass der Wandel in ihrer Arbeitsweise auf die veränderten Wahrnehmungen der forensisch-wissenschaftlichen Verbrechenaufklärung in der Öffentlichkeit zurückzuführen wäre. Dieser Wandel des Verständnisses der Öffentlichkeit von Verbrechenaufklärung mit forensisch-wissenschaftlichem Schwerpunkt könnte nach 9 % der Befragten hilfreich bei der Polizeiarbeit sein, z.B. könnte die verzerrte Darstellung der wissenschaftlich-forensischen Methoden in der Verbrechenaufklärung als ‚Allheilmittel‘ während einer Vernehmung dazu eingesetzt werden, den Verdächtige zu einem Geständnis zu bewegen, da er aufgrund moderner Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin sowieso überführt würde (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 128).

Fast zwei Drittel der befragten Fachleute der Strafverfolgung gaben an, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung Einfluss darauf hätten, wie sie mit der Öffentlichkeit umgehen. Ein Fünftel der Befragten erklärte bspw., dass sie sich gezwungen sähen, der Öffentlichkeit zu erklären, was forensisch-wissenschaftliche Ermittlungsarbeit in Realität eigentlich bedeutet. Genau die Hälfte aller befragten Teilnehmer, die in einem Gerichtsverfahren als Experten befragt wurden, glaubte, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung Auswirkungen auf ihre eigene Vorgehensweise vor Gericht und in der Verbrechenaufklärung allgemein haben. Die meist-genannte Anmerkung betrifft das Wissen der Öffentlichkeit über die (auf naturwissenschaftlich-forensischen Methoden basierende) Beweisführung, die die Rechenschaftspflicht (d.h. die Begründung der Vorgehensweise bei der Verbrechenaufklärung) vor Gericht ansteigen ließe (5 %). 4 % antworteten, dass sie mehr Zeit darauf verwenden würden, bestimmte Problemstellungen in der Verbrechenaufklärung vor Gericht zu erläutern – und ein Befragter erwähnte, dass die Fernsehsendungen über forensisch-

---

<sup>93</sup> Die genaue Aufschlüsselung der Antworten auf die Frage, wie die Fachleute ihrer Meinung nach den CSI-Effekt definieren würden finden sich bei Stinson et al. S. 127 (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 127).

wissenschaftliche Verbrechensaufklärung Auswirkungen auf die Verteidigungsstrategie vor Gericht hätten (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 128).

Fast alle Befragten (94 %) gaben an, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung Auswirkungen auf die Erwartungen der Öffentlichkeit an die Ausübung ihres Berufes haben. Sie erläuterten, dass die Erwartungen der Öffentlichkeit an ihren Beruf generell gestiegen seien (20 %) – sowohl im Hinblick auf die Zeit, die sie für eine Untersuchung eines Tatort benötigen als auch für die Auswertung der Beweise (10 %), sowie gleichermaßen auf die Verfügbarkeit von Beweisen an einem Tatort (10 %). Die überwiegende Mehrheit der befragten Fachleute (80 %) gab an, dass die Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung zwar nicht präzise, jedoch ‚andeutungsweise genau‘ die Wirklichkeit der forensischen Wissenschaft und ihrer in der Verbrechensaufklärung eingesetzten Methoden abbilden. Als größte Ungenauigkeiten nennen die Befragten Beschreibungen von Vorgehensweisen in den Ermittlung (17 %), die für die Verbrechensaufklärung benötigte Zeitspanne (13 %) sowie die Verfügbarkeit von Beweisen (4 %) und die ungenaue und teilweise fehlerhafte Beschreibung des Gesetzes und des Ablaufes eines Gerichtsverfahrens (3 %) (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 128).

Die Befragten scheinen also wahrzunehmen, dass die Öffentlichkeit von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung beeinflusst wird. Stinson et al. erklären, dass die in der Studie benannten Auswirkungen mit den in den Medien beschriebenen Wirkungen des CSI-Effekts übereinstimmen würden. Den meisten befragten Fachleuten sei der CSI-Effekt bekannt und sie glaubten an die veränderte Wahrnehmung von Polizei und der Verbrechensaufklärung in der Öffentlichkeit. Darüber hinaus hätten die meisten Teilnehmenden ihr Vorgehen vor Gericht verändert, um auf diese veränderte Wahrnehmung von Polizei und Verbrechensaufklärung zu reagieren (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 128).

In ihrer zweiten Studie über die Auswirkungen des CSI-Effekts auf die Vorgehensweise der Polizei im Allgemeinen und auf die Ermittlungsarbeiten im Speziellen, schließen Stinson et al. genau an der Erkenntnis an, dass Fachleute der Strafverfolgung ihr Handeln in der Verbrechensaufklärung aufgrund des CSI-Effekts verändert hätten. An dieser zweiten Studie nahmen 36 Polizeibeamte (29 Männer und 7 Frauen) teil, die an einem Halbtagsworkshop über forensische Untersuchungsmethoden partizipierten. Die befragten Polizisten („constables“) waren in einem Alter von 22-58 Jahren und besaßen eine Berufserfahrung zwischen einem und 34 Jahren (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 128).

Die Polizisten wurden anhand unterschiedlicher ‚Items‘ einer ‚Likert-Skala‘ danach gefragt, inwieweit sich Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung auf



die Urteile von Geschworenen, auf kriminelles Handeln und auf Erwartungen der Kriminalitätsoffer an die Polizeiarbeit auszuwirken scheinen. Weiterhin sollten die Befragten einschätzen, wie stark Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung die Polizeiermittlungen und das Rechtssystem simplifiziert darstellen. Darüber hinaus wurden die Probanden gebeten, einzuschätzen, inwieweit Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung das Verständnis des Kanadischen Rechtssystems in der Öffentlichkeit erschweren oder unterstützen. Diese Einschätzungen erfolgten anhand einer Skala von eins (‘überhaupt nicht’) bis sieben (‘erheblich’). Die weiteren wurden die Polizeibeamten dazu befragt, wie genau die Wertigkeit von Beweisen und von Tatorten in Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung dargestellt werden, was erneut in einer Skala von eins (‘nicht sehr genau’) bis sieben (‘völlig genau’) angegeben werden sollte. Abschließend sollten die Befragten den Prozentsatz der Verbrechensfälle schätzen, die in den Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung gelöst werden – im Vergleich zu der Erfolgsrate der Verbrechensaufklärung in Realität (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 129).

Die Mehrheit der befragten Polizisten (75 %) gab an, dass sie ‚einige‘ Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung konsumiert hatten. 33 % der Probanden gaben Definitionen des CSI-Effekts an, die mit den in der ersten Studie erläuterten Definition in Einklang stehen. Die Ergebnisse der zweiten Studie weisen erneut sowohl auf die gestiegenen Erwartungen an die Polizeiarbeit in der Öffentlichkeit hin (89 %), als auch auf das gestiegene Vertrauen in die (forensische) Wissenschaft und in die modernen in der Verbrechensaufklärung eingesetzten Technologien (31 %), als auch auf die zunehmenden Erwartungen an die forensischen Ermittler und Polizisten sowie deren Vorgehensweise am Tatort (22 %), als auch auf die gestiegenen Kenntnissen über Verbrechensermittlungen in der Öffentlichkeit (28 %) (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 129).

Auf die Frage, wie die Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung Vorgehensweisen der Polizeibeamten während der Ermittlungsarbeit beeinflusst haben, antworteten 69 % der Befragten, dass diese Fernsehsendungen keine Auswirkungen auf ihr Vorgehen und/oder den Erfolg in der Verbrechensaufklärung hätten. Die Befragten, die eine Veränderung in ihrem Vorgehen und/oder bei der Erfolgsquote der Verbrechensaufklärung feststellten, gaben 11% an, dass die Wahrnehmung und die Erwartung der Öffentlichkeit an die Polizeiarbeit revidiert werden müssten. 6% der Polizisten, die eine Veränderung in ihrem Vorgehen und/oder bei der Erfolgsquote der Verbrechensaufklärung feststellten, erklärten die Notwendigkeit, dass die Öffentlichkeit über die Realität der Ermittlungsarbeiten informiert und Mythen über die polizeiliche Arbeit ausgeräumt werden müssten. Genau die Hälfte der befragten Polizisten gab an, dass Fernsehsendungen über

forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung die Art und Weise beeinflussten, in der sie mit zivilen Personen sprechen (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 130).

Nahezu alle befragten Polizisten (92 %) erklärten, dass *CSI-Den Tätern auf der Spur* und ähnliche Fernsehsendungen zumindest **irgendeinen** Effekt auf die Erwartungen der Öffentlichkeit an die Vorgehensweise der Polizei zu haben scheinen. Darüber hinaus erklärten die Polizeibeamten, dass sich Verbrechenopfer im Vergleich zur breiten Öffentlichkeit (noch) mehr von diesen Fernsehsendungen beeinflussen ließen. Den Erfahrungen der Probanden nach, beziehen sich die gestiegenen Erwartungen an die Vorgehensweise der Polizei v.a. auf die Zeitspanne, die eine polizeiliche Ermittlung benötigt bis Kriminalfall gelöst wurde (14 %) sowie auf die Verfügbarkeit von Beweisen und modernen (forensisch-naturwissenschaftlichen) Ermittlungsmethoden (28 %) (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 130).

Über die Hälfte der Polizeibeamten (61 %), die vor Gericht aussagt hatten, glaubten, dass die Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung keinen Einfluss auf ihr Handeln vor Gericht besaßen. Dieses Ergebnis von 61 % weist auf eine Diskrepanz zwischen den Antworten der ersten und der zweiten Studie im Hinblick auf die Frage hin, wie das Handeln von Fachleuten der Strafverfolgung durch Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung beeinflusst würden. Deutliche Überschneidungen zwischen den Antworten der beiden Studien zeigen sich allerdings bei den Angaben der Befragten zu den Erwartungen der Geschworenen an die Erläuterungen von Experten über die Ermittlungsarbeit vor Gericht. Diese gestiegenen Erwartungen, die die Forderung an die Fachleute der Strafverfolgung stellen, die Ermittlungsarbeit lückenlos darzustellen führten bei der Mehrheit der Polizisten dazu, dass sie sich auf Gerichtsverfahren besser vorbereiten (58 %).

Fast alle befragten Polizeibeamten (97 %) gaben an, in einer Gerichtsverhandlung wahrgenommen zu haben, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung die Entscheidungen der Geschworenen beeinflussten. Ein ähnlich hoher Prozentsatz der Befragten erklärte, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung das Handeln von Kriminellen zu beeinflussen scheinen. 89 % der Polizeibeamten berichteten davon, dass durch die von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung hervorgerufenen Vorstellungen von einer auf naturwissenschaftlich-forensischen Methoden basierenden Beweisführung während einem Verhör hilfreich gewesen sind. In solch einem Verhör konnten die Beamten die Exaktheit und Zuverlässigkeit der forensisch-wissenschaftlich gewonnen Beweise übertrieben darstellen und so den Tätern ein Geständnis ‚entlocken‘ (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 130).

Von der vereinfachten Darstellung der Ermittlungsarbeit in Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung berichteten knapp 4 % der Befragten. 80 %, die solch eine vereinfachte Darstellungen der Ermittlungsarbeit bejahten, gaben auf der ‚Likert-Skala‘ für

das Maß dieser Vereinfachung eine sechs bzw. eine sieben („erheblich“) an. Alle der befragten Polizisten beurteilten die Darstellung des Rechtssystems als simplifiziert, wovon 91 % das Ausmaß der Simplifizierung in der Darstellung des Rechtssystems mit einer fünf, einer sechs oder einer sieben auf einer 7-Punkte-Skala bewerteten. Die Probanden stufen die Auswirkungen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung im Allgemeinen als eher negativ ein, da mehr Nachteile als Vorteile in der Polizeiarbeit durch diese Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung entstehen würden (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 130).

72 % der befragten Polizeibeamten erläuterten, dass die Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung „wenig genau“<sup>94</sup> im Hinblick auf die Darstellung von Gerichtsverfahren sind, ein Ergebnis das sich kongruent zu den Ergebnissen der ersten Studie verhält. Darüber hinaus antwortete über die Hälfte die Befragten (64 %), dass diese Fernsehsendungen in ihren Darstellungen von Ermittlungsarbeit und von der Verfügbarkeit von Beweisen „eher ungenau“<sup>95</sup> sind und die große Mehrheit der Probanden (84 %) erläuterte, dass die Fernsehsendungen in ihrer Darstellung von diagnostischen Werten von Beweisen „etwas genau“<sup>96</sup> gewesen sind. Das Verhältnis der Verbrechenfälle, die in Fernsehsendungen über Forensik gelöst werden im Vergleich zu der Lösung von Fällen in der Realität, schätzen die Polizisten 94,4 % zu 41 % (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 130).

Die Ergebnisse der zweiten Studie bestätigen nach Stinson et al. insgesamt die Resultate der zuerst von ihnen durgeführten Studie. Die Polizisten und die forensischen Ermittler vertraten ähnliche Ansichten im Hinblick die Definition des CSI-Effekts und dessen Auswirkungen (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 131), sodass ein gewisser Konsens im von den Fachleuten der Strafverfolgung geführten Diskurs über den CSI-Effekt zu herrschen scheint.

Die Studie des *Maricopa County Attorney's Council* von 2005 ergab, dass der CSI-Effekt potenzielle Geschworene vor Gericht zu beeinflussen scheint. Dieses Ergebnis stützen auch die beiden Studien von Stinson et al. Beide Forschungsvorhaben konnten empirisch quantitativ nachweisen, dass Polizisten und (forensische) Ermittlungsbeamte eine Auswirkung des CSI-Effekts auf die breite Öffentlichkeit und damit auf potenzielle Geschworene beobachten konnten. Darüber hinaus zeigte die Studie, wie Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung mittelbar auch das Handeln der Fachleute der Strafverfolgung beeinflussen. Diese scheinen bestimmte Maßnahmen zu ergreifen, um den CSI-Effekt (präventiv) entgegenzuwirken, obwohl es keine empirischen Belege dafür gibt, dass hierdurch der CSI-Effekt abgeschwächt wird (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 131).

---

<sup>94</sup> Diese Befragten stimmten wählten einen Wert zwischen eins und drei aus der 7-Punkte-Skala aus, bei der sieben für fehlerfrei stand.

<sup>95</sup> 64 % wählten einen Wert von eins bis drei in der 7-Punkte-Skala.

<sup>96</sup> 55 % wählten einen Wert zwischen eins und drei und 45 % für einen Wert von vier in der 7-Punkte-Skala.

Einige Fragen bleiben nach Stinson et al. allerdings auch nach den von ihnen durchgeführten Studien noch offen. Dadurch, dass speziell nach einer Definition des **CSI**-Effekts gefragt worden ist, haben die Befragten ihre Antworten auf den Zeitraum bezogen, seitdem die Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* ausgestrahlt wird. Stinson et al. nahmen jedoch an, dass eine breitere Wirkung von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung auf die Polizei und Strafvollzugsbeamten festgestellt werden könnte, deshalb haben sie nach den Auswirkungen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung im Allgemeinen gefragt. Auf diese Weise relativieren Stinson et al. die Ergebnisse der Befragungen im Hinblick auf den CSI-Effekt und sprechen zum Ende ihrer Untersuchung von einer ‚Studie über die Auswirkungen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung‘.

Stinson et al. schließen die Reflexion der Ergebnisse aus den beiden Studien mit einem Vergleich zwischen ihren Ergebnissen und den von den Medien beschriebenen Problemen des CSI-Effekts ab. In den Medien wurde darüber berichtet, dass der CSI-Effekt der Strafverfolgung dadurch schadet, dass Angeklagte, die zu Beginn einer Gerichtsverhandlung als ‚schuldig‘ galten, aufgrund mangelnder mittels naturwissenschaftlich-forensischer Methoden erhobener Beweise vor Gericht durch die Geschworenen freigesprochen worden wären. Um zu erfahren, ob Strafverteidiger diese Ansicht teilen, führten Stinson et al. Interviews mit einigen Strafverteidigern aus Nova Scotia. Diese befragten Rechtsanwälte erläuterten, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung, ihrer Meinung nach, wenige bis keine mittelbaren Auswirkungen auf die Rechtspflege und die Rechtsausübung zu haben scheinen – und das, obwohl die meisten der Befragten von einem unmittelbaren Einfluss auf die Geschworenen ausgingen. Die Mehrheit der Anwälte erläuterte, dass ihre Klienten zunehmend verzerrte Erwartungen an das Rechtssystem besäßen und mehrere Strafverteidiger erklärten, dass ihre Klienten zu glauben scheinen, dass das (Rechts-) System unfehlbar sei.

Stinson et al. kommen zu dem Schluss, dass die Auswirkungen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung zwar nicht zweifelsfrei nachgewiesen werden konnte, dass aber ihre Ergebnisse aus beiden Studien für die Existenz eines CSI-Effekts sprechen (vgl. Stinson/Patry/Smith 2007: 131f.).

Die quantitative Studie von Stinson et al. leistet einen wichtigen Beitrag zur empirischen Erforschung des CSI-Effekts. Sie ist allerdings (ebenso nach ihrer eigenen Einschätzung) als Anfang einer ganzen **Forschungsreihe** über den CSI-Effekt zu betrachten und muss auch in diesem Rahmen bewertet werden. Ähnlich wie in der Studie des *Maricopa County Attorney's Council* beziehen sich auch die Befragungen von Stinson et al. auf einen festgelegten geografischen Raum. Die geografische Einschränkung birgt die Gefahr, dass es sich bei den beschriebenen

Auswirkungen des CSI-Effekts in bestimmten Gerichtsbezirken um Besonderheiten des jeweiligen Bezirks handelt, die in einem anderen Gerichtsbezirk völlig anders ausfallen könnten.

Erneut bleibt festzuhalten, dass der Medientext der Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung, deren Auswirkungen Stinson et al. insb. auf Polizisten untersuchten, nicht näher erläutert wird. Es werden lediglich Beispielsendungen, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur* oder *Law & Order* genannt. Diese Beispiele sagen allerdings weder etwas über die formale noch inhaltliche Beschaffenheit des Medientextes aus. Darüber hinaus wird, wie bereits in allen anderen vorgestellten quantitativen Studien zuvor, von einer nicht deutlich benannten verallgemeinerten Botschaft der Sendungen ausgegangen, die hier z.B. von einer simplifizierten Darstellung von Ermittlungsarbeiten und Gerichtsverfahren ausgeht – allerdings auch nicht weiter erläutert wird. Die Frage, **welche Botschaften Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf die kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden tatsächlich tragen, bleibt weiterhin ungeklärt.**

Die Besprechung der **quantitativen** Untersuchungen des CSI-Effekts haben gezeigt, dass in **keiner der bisher existierenden Forschungen über den CSI-Effekt die latenten Botschaft(en) der Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung herausgearbeitet worden ist**, die gemeinhin für den CSI-Effekt verantwortlich gemacht werden. Ein Blick auf die qualitativen Untersuchungen zum CSI-Effekt wird zeigen, ob die den Fernsehsendungen inhärenten Botschaften hier adäquate Berücksichtigung finden.

### 6.3 Qualitative Untersuchungen zum CSI-Effekt

Im englischsprachigen Raum ist der CSI-Effekt bisher vornehmlich quantitativ und im deutschen Sprachraum lediglich vereinzelt wissenschaftlich analysiert worden. Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über die qualitativen Forschungen gegeben, die bereits durchgeführt worden sind. Im Mittelpunkt der folgenden qualitativen Untersuchungen steht der CSI-Effekt als Phänomen der Presse, die Auswirkungen des CSI-Effekts auf den Entwurf neuer Technologien in der Verbrechensbekämpfung, die Plausibilität des CSI-Effekts und abschließend – als einzige deutsche Studie über den CSI-Effekt, dessen Auswirkungen auf die das Berufsbild der deutschen Rechtsmedizin.

### 6.3.1 Elizabeth Harvey und Linda Derksen 2005<sup>97</sup>: Der CSI-Effekt in der Presse

2005 befragten Harvey und Derksen Fachleute aus den Strafverfolgungsbehörden zu dem Phänomen des CSI-Effekts. Sie richteten sich mit einer E-Mail-Umfrage an 205, vorrangig US-amerikanische, Experten der Strafverfolgung und Kriminalermittler, die in Medienberichten über den CSI-Effekt in als Experten Erscheinung traten. Diese 205 ausgewählten Personen wurden dazu befragt, ob sie irgendeinen Effekt auf ihre Arbeit beobachten konnten, der von Fernsehsendungen über Verbrechenaufklärung ausgehen könnte und ob sie bereits von dem ‚CSI-Effekt‘ gehört hätten. Falls die Befragten den CSI-Effekt bereits kannten, wurden sie dazu befragt, ob es konkret der CSI-Effekt (gewesen) sei, der ihre Arbeit beeinflusst(e) (Harvey/Derksen 2009: 9).

Die Studie erzielte lediglich eine Rücklaufquote von 35 Antworten von insg. 205 Befragten, sodass die im Folgenden vorgestellten Ergebnisse nicht im Hinblick auf eine bestimmte Berufsgruppe verallgemeinert werden können. Dennoch konnten nach Harvey und Derksen Belege dafür gefunden werden, dass einige Mitglieder des Strafverfolgungssystems den Eindruck hatten, dass zumindest etwas in der Art des CSI-Effekts existiere. 17 der befragten Personen berichteten, dass sie glauben, Fernsehsendungen über Verbrechenaufklärung würden ihre Arbeit maßgeblich beeinflussen und drei dieser 17 Befragten sendeten sogar Links zu Online-Berichten über den CSI-Effekt (vgl. Harvey/Derksen 2009: 10).

Im Allgemeinen erläuterten Anwälte, die sich auf die E-Mail-Umfrage meldeten, dass sie vor Gericht eine Art CSI-Effekt selbst erlebt hätten und charakterisierten diesen CSI-Effekt als Reaktion der Öffentlichkeit auf die Berichterstattung über den CSI-Effekt in den Medien und nicht als Reaktion auf die Fernsehsendungen des CSI-Genres selbst. Andere Anwälte berichteten, dass sie die Reaktion der Juroren vor Gericht vielmehr auf die Fernsehsendungen des CSI-Genres selbst zurückführen und dass sie sich selbst in ihrer Arbeit als Anwälte beeinflusst davon sehen, dass die Juroren hohe Erwartungen an die Beweisführung vor Gericht stellten. Weiterhin hatten einige Anwälte den Eindruck, dass der CSI-Effekt die Auswahl der Jury-Mitglieder durch die entsprechenden Experten beeinflussen würde. Sowohl Verteidigungs- als auch Staatsanwälte gaben an, den Eindruck zu haben, dass Fernsehsendungen des CSI-Genres Auswirkungen auf die Jury im Allgemeinen besitzen (vgl. Harvey/Derksen 2009: 10).

Die befragten Tatortexperten („Crime Scene Professionals“) und die Mitarbeiter in forensischen Laboratorien, äußerten in der Umfrage verschiedene Definitionen des CSI-Effekts, die jedoch alle auf die gestiegenen Erwartungen der Öffentlichkeit an die Methoden der Forensik verbunden sind (vgl. Harvey/Derksen 2009: 10).

---

<sup>97</sup> Die Studie von Harvey und Derksen wurde zwar 2005 bereits durchgeführt, allerdings erst im Jahr 2009 publiziert. Aufgrund der wenig aktuellen Bezüge in der Literatur, wird die Studie daher als Ergebnis des Jahres 2005 und nicht von 2009 betrachtet.

Harvey und Derksen kommen zu dem Schluss, dass zur Erforschung des CSI-Effekts eine systematische Befragung von Geschworenen vor Gericht und den Experten aus dem Strafrechtssystem notwendig ist. Allerdings ergäbe die Studie, dass die Befragten sich darüber einig gewesen seien, dass der CSI-Effekt aus der Presse stamme, so Harvey und Derksen. Aus diesem Grund sei eine Untersuchung der Pressemeldungen, die über den CSI-Effekt berichteten, der logische erste Schritt zu einer weiteren Erforschung des CSI-Effekts (vgl. Harvey/Derksen 2009: 10).

Harvey und Derksen begannen 2005 mit der Suche nach Online-Artikel über den CSI-Effekt. Hierzu nutzten sie die Suchmaschine Google und gaben die Suchwörter ‚CSI‘ sowie ‚CSI effect‘ ein. Sie reduzierten die Trefferliste auf 70 Online-Zeitungsartikel, sowie Audio- und Video-Quellen. Kriterien für diese Auswahl waren die Zugänglichkeit der breiten Öffentlichkeit zu den Berichten über den CSI-Effekt, bspw. da diese Berichte bereits in der Zeitung, im Radio, im Fernsehen oder eben im Internet verfügbar und jederzeit abrufbar gewesen sind. Die 70 ausgewählten Beiträge durchsuchten Harvey und Derksen dann nach Stichworten, wie ‚unrealistic juror expectations‘ und ‚effects of CSI effect on real-life justice professionals‘. Im Anschluss daran wurden die Artikel codiert und inhaltsanalytisch ausgewertet (vgl. Harvey/Derksen 2009: 11).

Eines der ersten erzielten Ergebnisse aus der Auswertung der Beiträge über den CSI-Effekt zeigte, dass die Anzahl der Beiträge, die bisher jedes Jahr über den CSI-Effekt publiziert wurden, seit 2002 stark angestiegen ist. Im Jahr 2002 wurden lediglich zwei Beiträge über den CSI-Effekt veröffentlicht, 2003 dann bereits neun, ein Jahr darauf 12 Artikel und eine Audio-Quelle und schließlich 2005 waren es 46 Artikel, die über den CSI-Effekt publiziert wurden (vgl. Harvey/Derksen 2009: 11).

Eine große Anzahl der Publikationen über den CSI-Effekt zitierten lediglich einen kleinen Kreis von Originalquellen über den CSI-Effekt. Die Veröffentlichungen aus den Jahren 2002 und 2003 basierten lediglich auf einer Originalquelle (inklusive deren Datenbestand): ein Beitrag des *Time Magazins*, der 2002 veröffentlicht wurde. Lediglich fünf der untersuchten Beiträge über den CSI-Effekt zitierten die Pressedienste, wie *Associated Press* oder *Reuters*, als ihre Informationsquellen. Harvey und Derksen hatten während der inhaltsanalytischen Auswertung der Beitragsinhalte jedoch den Eindruck, dass mehr Beiträge als lediglich diese fünf immer wieder auf die gleichen Quellen der Pressedienste zurückgreifen, ohne diese zu zitieren, da immer wieder die gleichen Experten in den Beiträgen über den CSI-Effekt zitiert werden (vgl. Harvey/Derksen 2009: 12).

Knapp die Hälfte der ausgewerteten Beiträge über den CSI-Effekt (32 von 70) beinhalteten Erläuterungen zu negativen und positiven Auswirkungen des CSI-Effekts auf die Arbeit von

Verteidigungs- und Staatsanwälten.<sup>98</sup> 15 dieser Artikel erwähnten keinerlei konkrete Namen von Anwälten (vgl. Harvey/Derksen 2009: 12f.).

In 33 von 70 analysierten Beiträgen wurden Kriminalfälle, die sich tatsächlich ereignet hatten, vor dem Hintergrund des CSI-Effekts erläutert. 29 dieser Artikel berichteten, dass die Erwartungshaltung der Juroren vor Gericht oder das Fehlen von DNA-Beweisen den Urteilspruch vor Gericht in bestimmten Kriminalfällen beeinflusst hätten. Die Erwähnung von realen Kriminalfällen vor dem Hintergrund des CSI-Effekts ist seit 2002 stetig angestiegen: während 2002 lediglich zwei Beiträge über den CSI-Effekt reale Kriminalfälle aufgriffen, waren es 2005 bereits 23 (vgl. Harvey/Derksen 2005: 13).

Harvey und Derksen fanden in ihrer Inhaltsanalyse von Beiträgen über den CSI-Effekt weiterhin heraus, dass sich die Beiträge über den CSI-Effekt häufig um aktuelle reale Kriminalfälle gruppieren, die eine hohe Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit auf sich ziehen. Harvey und Derksen haben den Eindruck, dass die Presse den CSI-Effekt u.a. dazu nutzt, Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit auf bestimmte Pressebeiträge zu ziehen (vgl. Harvey/Derksen 2005: 13).

In ihrer Inhaltsanalyse konnten Harvey und Derksen sieben (Haupt-) Themengebiete vor dem Hintergrund des CSI-Effekts herausarbeiten:

1. Eine unrealistische Erwartungshaltung der Juroren vor Gericht, die angeblich durch CSI<sup>99</sup> hervorgerufen wird (in 56 von 70 ausgewerteten Beiträgen)
2. Die angeblichen Auswirkungen des CSI-Effekts auf Personen der Strafjustiz (in 7 von 70 ausgewerteten Beiträgen wurde angesprochen, wie Juroren von den jeweiligen Personen der Strafjustiz von dem CSI-Effekt unterrichtet worden sind; in 3 von 70 analysierten Beiträgen wurde davon berichtet, dass Juroren nicht in die Jury aufgenommen worden sind, da sie die Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung konsumieren)
3. Positive und/oder negative Auswirkungen des CSI-Effekts im (Arbeits-) Leben von Verteidigungs- und Staatsanwälten, Juroren und Tatortanalysten (positive Auswirkungen auf Juroren in 13 von 70 ausgewerteten Beiträgen; negative Auswirkungen auf Juroren in 28 von 70 ausgewerteten Beiträgen)
4. Die möglichen Konsequenzen des CSI-Effekts auf forensische Ausbildungswege (in einem der 70 analysierten Beiträge; hierzu auch Harvey/Derksen 2009: 17f.)

---

<sup>98</sup> Zur den Personen, die eine Stellungnahme zu dem CSI-Effekt als Anwälte abgegeben haben, siehe Derksen und Harvey 2009: 12f. (vgl. Harvey/Derksen 2009: 12f.).

<sup>99</sup> Harvey und Derksen gehen nicht darauf ein, ob sie an dieser Stelle die Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* adressieren oder das gesamte CSI-Genre oder alle Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung oder über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung. Aus diesem Grund wir die Abkürzung ‚CSI‘ beibehalten.



5. Effekte, die mit dem CSI-Effekt in Verbindung gebracht werden, jedoch von früheren Fernsehsendungen zu stammen scheinen (in 18 von 70 analysierten Beiträgen; hierzu auch Harvey/Derksen 2009: 18f.)
6. Die Art und Weise, wie der CSI-Effekt eine angebliche Auswirkung auf reale Kriminalfälle besitzt (in 16 von 70 ausgewerteten Beiträgen)
7. Der Unterschied zwischen realen forensischen Methoden und deren Repräsentation im Fernsehen (vgl. Harvey/Derksen 2009: 14f.).<sup>100</sup>

Harvey und Derksen fassen zusammen, dass der Anstieg von Gründungen neuer DNA-Laboratorien nicht zwangsläufig mit dem CSI-Effekt in Zusammenhang gebracht werden müsse, sondern dass dieser auch auf die Neuerungen in der amerikanischen Gesetzgebung zurückgeführt werden könnte. Der Zusammenhang zwischen dem Glauben der Geschworenen vor Gericht an die Unfehlbarkeit (natur-) wissenschaftlicher Beweise und den Fernsehserien, wie CSI, gilt nach Harvey und Derksen als noch nicht nachgewiesen und müsse noch vertieft untersucht werden. Die Analyse habe gezeigt, dass alle Beiträge in der Presse über den CSI-Effekt auf einen sehr kleinen Kreis von Originalquellen zurückgreifen und dass die Veröffentlichungen der Beiträge über den CSI-Effekt in der Presse sich um große und populäre Kriminalfälle gruppieren, die viel Aufsehen in der Öffentlichkeit erregen. Es gäbe bis zu diesem Zeitpunkt noch keine systematische Untersuchung darüber, ob der CSI-Effekt tatsächlich existiert und welche möglichen Auswirkungen er habe, so Harvey und Derksen. Bedenkt man, dass 18 der analysierten 70 Beiträge ‚ältere‘ Kriminalbücher und Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung als Quellen für die Veränderung öffentlicher Einstellungen gegenüber der forensischen Wissenschaft und der Erwartungshaltung an die Beweisführung vor Gericht, nennen, bleibe fraglich, ob durch Fernsehserien, wie CSI, tatsächlich eine neuer Effekt ausgelöst worden ist, oder ob der CSI-Effekt eine altbekannte Wirkung von Medien auf die Rezipienten unter einem neuen Namen darstelle (vgl. Harvey/Derksen 2009: 21).

Harvey und Derksen wählen in ihrem Forschungsvorhaben eine neue Perspektive auf den CSI-Effekt, indem sie die Presseberichte über dieses Phänomen diskurs- und im Besonderen inhaltsanalytisch untersuchen. Sie bleiben auch nach ihrer Studie kritisch gegenüber der Existenz und den angeblichen Auswirkungen des CSI-Effekts und werfen eine wichtige Frage auf, nämlich ob der CSI-Effekt nicht einfach eine neue Benennung für ein altbekanntes Phänomen darstellt – u.a. wird hier auch in drei von 70 untersuchten Beiträgen Sherlock Holmes als Quelle für eine Art CSI-Effekt genannt (vgl. Harvey/Derksen 2009: 20). Jedoch ergründen sie diese Frage nicht weiter, sondern beschäftigen sich mit den inhaltlichen Botschaften der Berichte über den CSI-Effekt aus der Presse. Sie beantworten damit die Frage, was über den CSI-Effekt in der Presse gesagt wird bzw. welche inhärenten Botschaften die Presse möglicherweise an die Rezipienten über den CSI-

---

<sup>100</sup> Zu den genauen Anteilen der jeweiligen Themenschwerpunkte in den 70 ausgewerteten Beiträgen über den CSI-Effekt Harvey und Derksen 2009 S. 15f. (vgl. Harvey/Derksen 2009: 15f.).

Effekt weitergeben. Harvey und Derksen leisten damit einen wichtigen Beitrag zur Untersuchung des CSI-Effekts. Allerdings vernachlässigen auch Harvey und Derksen die Botschaft der Fernsehserien des CSI-Genres selbst, auch sie gehen von der verallgemeinerten Botschaft aus, dass die mittels forensischer Wissenschaften erbrachten Beweise und deren Beweiskraft vor Gericht als unfehlbar dargestellt werden und dass die Rezipienten der Serien des CSI-Genres diese auch genauso wahrnehmen. Es bleibt damit auch nach dieser qualitativen Forschung **weiterhin offen**, welche **inhärenten Botschaften** Fernsehserien über Verbrechensaufklärung tatsächlich tragen.

### 6.3.2 Katherine Ramsland 2006: Der CSI-Effekt auf die Entwicklung neuer Techniken

Ramsland behandelte 2006 die Entwicklung verschiedener Techniken der forensischen Wissenschaft in der Verbrechensaufklärung unter Rückgriff auf die Fernsehserien *CSI-Den Tätern auf der Spur*, *CSI: Miami* und *CSI: New York* (vgl. Ramsland 2006: Xlf.).

Im Mittelpunkt ihrer Untersuchung stehen insb. die Computerforensik, die Gegenüberstellung von Täterprofilen („Facial Approximation“), die Toxikologie, Lügendetektoren verschiedener Art, die forensische Psychologie, forensische Forschungen über abweichendes Verhalten, die forensische Meteorologie und die Autopsie (auch an exhumierten Opfern). Dabei nimmt Ramsland unterschiedliche Sendungen der drei Ausprägungen von *CSI-Den Tätern auf der Spur* (s.o.) zum Anlass, um auf die tatsächlich existierenden kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden der Verbrechensaufklärung einzugehen. Die einzelnen Episoden dienen allerdings lediglich als exemplarische Darstellungen für eine kriminaltechnische und/oder gerichtsmedizinische Methode, ohne dass Ramsland näher auf den weiteren Inhalt der angeführten Episoden von *CSI-Den Tätern auf der Spur*, *CSI: Miami* oder *CSI: New York* eingeht (vgl. Ramsland 2006: 1ff.).

Am Ende ihrer Erörterungen zu den forensischen Techniken in der Verbrechensaufklärung kommt Ramsland zu dem Schluss, dass insb. die Computertechnologie und die zunehmende Verbindung zwischen naturwissenschaftlichen Wissenschaften und der Forensik dazu führen, dass immer schneller neue Technologien für den Einsatz in der Verbrechensaufklärung entdeckt werden. Ramsland postuliert, dass alle Episoden der CSI-Sendungen auf technologischen und wissenschaftlichen Durchbrüchen basieren würden und einige Male sogar über existierende Techniken hinausgehen würden. Die Episoden der CSI-Sendungen scheinen so einen Einblick in die Zukunft der Technologie in der Verbrechensaufklärung zu geben. Dies würde die Rezipienten der CSI-Serien nicht nur sensibel für mögliche neue Gefahren machen, sondern bietet auch die Möglichkeit, dass bisher noch nicht angewendete Technologien in der Verbrechensaufklärung in

Zukunft in die Ermittlungsarbeit eingebunden werden könnten. Ramsland nennt Beispiele, wie eine technologische Vorrichtung zur Analyse von Geruchsstoffen<sup>101</sup> oder ein Geräusch-Spektrum, das ein Stimmvergleich von zwei unterschiedlichen Stimmproben ermöglicht (vgl. Ramsland 2006: 229ff.). Ramsland sieht den CSI-Effekt damit als Chance für die Entwicklung der (forensischen) Wissenschaft innerhalb der Verbrechensaufklärung, da in den *CSI*-Fernsehserien neue Technologien vorgestellt werden, die bisher noch nicht in der Verbrechensaufklärung angewandt werden und die die Wissenschaft dazu inspirieren, weiter zu forschen und die Methoden der Verbrechensaufklärung zu verbessern und zu erweitern (vgl. Ramsland 2006: 272).

Ramsland gelingt es, in ihren Erläuterungen die Entwicklung kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden in der Verbrechensaufklärung detailgetreu und anschaulich darzustellen. Sie leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Bestandsaufnahme in dem Feld über kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden in der Verbrechensaufklärung. Ramsland greift in ihrer Untersuchung immer wieder auf Szenen aus unterschiedlichen Episoden der *CSI*-Serien zurück und beschreibt hiervon ausgehend die forensischen Methoden der Verbrechensaufklärung. Die Vermutung liegt nahe, dass Ramsland annimmt, dass die *CSI*-Serien auf Fakten basieren, allerdings räumt sie gegen Ende ihrer Erläuterungen selbst ein, dass diese Fernsehsendungen durchaus auch ‚Science-Fiction-Elemente‘ enthalten können, die vielmehr einen Ausblick in die Zukunft der Technik in der Verbrechensaufklärung darstellen als ein Abbild der zur Zeit existierenden naturwissenschaftlichen Methoden der Verbrechensaufklärung (vgl. Ramsland 2006: 229). Obwohl die Themenstellung von Ramsland dem Forschungsvorhaben der vorliegenden Arbeit nahe kommt, arbeitet auch Ramsland nicht die tatsächliche Botschaft über kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden aus den Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung heraus, sondern bleibt bei exemplarischen Einblicken in unterschiedliche Themenschwerpunkte der einzelnen Episoden der *CSI*-Serien. Weiterhin wird ebenso wenig deutlich, welche empirischen Methoden Ramsland anwendet, um den CSI-Effekt bzw. die vereinzelt Serien zu analysieren. Ihre Arbeit scheint weniger eine empirische Untersuchung, denn mehr eine theoretische Erörterung zu sein und konzentriert sich allein auf die thematischen Inhalte der *CSI*-Serien und vernachlässigt die Darstellungsweisen der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden. Die Untersuchung von Ramsland **deckt damit nicht das Forschungsvorhaben der vorliegenden Arbeit ab**, die darauf abzielt, die in den Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung inhärenten Botschaften über kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden herauszuarbeiten.

---

<sup>101</sup> Interessant ist, dass der Gaschromatograph mittlerweile zur Analyse von Duftstoffen in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin verwendet wird.

### 6.3.3 Tom R. Tyler 2006: Die Plausibilität des CSI-Effekts

Im Gegensatz zu Ramsland geht Tom R. Tyler nicht selbstverständlich davon aus, dass der CSI-Effekt existiert. In seiner Studie, mit dem Titel *Viewing CSI and the Threshold of Guilt: Managing Truth and Justice in Reality and Fiction*, beschäftigte sich Tom R. Tyler 2006 mit der Plausibilität des CSI-Effekts und hinterfragt die These, ob sich die Geschworenen vor Gericht in ihrem Verhalten (Erwartungen an die kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Beweisführung und Urteilsfindung) tatsächlich durch Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung<sup>102</sup> beeinflussen lassen.<sup>103</sup> Er kommt zu dem Schluss, dass der CSI-Effekt bisher nicht ausreichend wissenschaftlich erforscht worden sei, und dass die Diskussion um den CSI-Effekt vorrangig auf persönlichen Eindrücken von Juristen und Gesetzeskundigen („Legal Scholars“) basieren würde (vgl. Tyler 2006: 1052ff.). Für Tyler gilt es daher als nicht nachgewiesen, dass die Juroren vor Gericht von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung beeinflusst werden (vgl. Tyler 2006: 1054). Er erklärt darüber hinaus, dass der CSI-Effekt, sollte dieser überhaupt existieren, kein neues Phänomen sein muss. Bereits 1989 sind Reaktionen auf tatsächliche Gerichtsverfahren der ersten ‚Reality-Gerichtsshow‘ *The People’s Court* beschrieben worden.<sup>104</sup> Tyler stützt sich in seiner Untersuchung insb. auf empirische und theoretische Studien aus der Psychologie, die für oder gegen die Plausibilität des CSI-Effekts sprechen. Im Folgenden werden seine Thesen, die er aus diesen Studien ableitet, zusammengefasst.

Bestätigung findet die Plausibilität des CSI-Effekts nach Tyler darin, dass nachgewiesen worden sei, dass Rezipienten durch die Inhalte der Massenmedien beeinflusst werden (können). Der Einfluss von Darstellungen von Verbrechen und Verbrechern in den Medien, insb. im Fernsehen, auf die Rezipienten ist hiervon nicht ausgenommen (vgl. Tyler 2006: 1056ff.). Psychologische Studien bestätigten, dass der Medienkonsum die Urteilsfindung von Geschworenen beeinflussen kann, ähnlich wie die Vorberichterstattung zu einem Kriminalfall in den Medien. Allerdings konzentrierten sich die (psychologischen) Studien über den Einfluss der Massenmedien auf die Rezipienten bisher vorrangig auf die Angst der Rezipienten vor Verbrechen oder auf die Sorge der Rezipienten um die Kriminalität im Allgemeinen. Lediglich einige wenige dieser Studien beschäftigten sich mit den Auswirkungen der Vorberichterstattung über den jeweiligen

---

<sup>102</sup> Die Übersetzung des Begriffes ‚Television Drama‘ und ‚(CSI) Series‘ scheint erneut durch den Terminus ‚Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung‘ angemessen zu sein.

<sup>103</sup> Er rekurriert in seiner Studie insb. auf zwei Thesen über den CSI-Effekt. Erstens, dass Fernsehserien, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, das Verständnis der Geschworenen von forensischer Beweisführung beeinflussen und zweitens, dass solche Fernsehsendungen die Urteilsfindung der Geschworenen beeinflussen können. Tyler spricht hier insb. die These (u.a. von Watkins) an, dass die Geschworenen dazu tendieren, den Angeklagten freizusprechen, wenn die forensischen Beweise nicht ausreichend sind, unabhängig davon, ob nicht forensischen Beweise für eine Verurteilung sprechen.

<sup>104</sup> Ergänzend hierzu können auch Forschungen angeführt werden, die sich allgemein mit dem Einfluss der Medien auf die Rechtsprechung, Gesetzgebung und Forensik beschäftigten (vgl. hierzu z.B. Tondorf 2009; Rückert 2009).

Kriminalfall in den Medien auf die Geschworenen. In ersten Studien über die Vorberichterstattung zu einem Gerichtsverfahren hat sich u.a. gezeigt, dass Geschworene häufiger dazu tendieren, einen Angeklagten schuldig zu sprechen, wenn über den Prozess im Vorfeld in den Medien ‚negativ‘ berichtet worden ist, als in den Fällen, in denen eine positive Berichterstattung erfolgte.<sup>105</sup> Sich hieran anschließende Forschungen gingen näher auf die Frage ein, wie die Vorberichterstattung im Vorfeld von Gerichtsverhandlungen, die Urteilsfindung der Geschworenen beeinflusst.<sup>106</sup> In den Studien kam man zu dem Schluss, dass sich die Medienpräsenz auf den Schwellenwert auswirkt, der bis zu einem gewissen Grad einen begründeten Zweifel an der Schuldigkeit des Angeklagten zulässt, und dass die Medienpräsenz folglich mittelbar auch auf den Urteilsspruch der Geschworenen einwirkt (vgl. Tyler 2006: 1056f.).<sup>107</sup> Tyler resümiert, dass es dem Strafrechtssystem nicht immer gelingt – nicht immer gelingen kann – den Einfluss der Medien, insb. der Berichterstattung im Vorfeld eines Gerichtsverfahrens, auf die Geschworenen zu minimieren. Verstärkt wird die Beeinflussung der Geschworenen (in ihrer Urteilsfindung und ihren Erwartungen an die Beweisführung vor Gericht) durch die Medien zusätzlich dadurch, dass die Rezipienten nicht immer eindeutig zwischen fiktionalen und dokumentarischen Fernsehformaten und Inhalten bei Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung unterscheiden könnten (vgl. Tyler 2006: 1063). Für den Laien in der Verbrechensaufklärung erschließt sich z.B. nicht eindeutig, welche kriminaltechnischen und/oder gerichtsmedizinischen Methoden in der Verbrechensaufklärung adäquat für welchen Verbrechensfall sind. Trotz dieser Ambivalenz erschließt sich der Rezipient von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung selbst, welche kriminaltechnischen und/oder gerichtsmedizinischen Methoden er vor Gericht erwarten kann, sodass er mit bestimmten Vorannahmen in einen Gerichtsprozess eintritt.

Allerdings können diese vor dem Gerichtsprozess vorgefassten Meinungen, z.B. über den Angeklagten oder die kriminaltechnische bzw. gerichtsmedizinische Beweisführung, nach Tyler erst dann zu einem problematischen Einfluss auf das Gerichtsverfahren führen, wenn die Geschworenen diese Vorannahmen während des Verfahrens nicht in den Hintergrund stellen können. Erschwert würde das Ausklammern von Vorannahmen aus der Urteilsfindung bei den Geschworenen dadurch, dass Vorannahmen über das Verbrechen oder über den potenziellen

---

<sup>105</sup> An dieser Stelle wird nicht deutlich, was mit ‚negativ‘ oder ‚positiv‘ genau gemeint ist. Es ist zu vermuten, dass es hierbei z.B. um eine negative oder positive Berichterstattung über die angeklagte Person handelt, die die Geschworenen beeinflusst bzw. beeinflussen könnte.

<sup>106</sup> Die These, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung die Urteilsfindung der Geschworenen vor Gericht beeinflussen (können), ist bereits aus dem CSI-Effekt bekannt.

<sup>107</sup> Tyler führt in seinem Beitrag weitere Erläuterungen zu allgemeinen psychologischen Studien über die Auswirkungen von Mediendarstellungen auf die Urteilsfindung von Geschworenen an, die aufgrund ihrer psychologischen Ausrichtung die vorliegende aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive verfasste Arbeit nicht direkt tangieren. Tyler selbst kritisiert an den psychologischen Studien darüber hinaus, dass diese Studien aufgrund der Einschränkung der experimentellen Betrachtungsweise nicht die Komplexität bzw. Reichhaltigkeit eines Gerichtsverfahrens berücksichtigen (vgl. Tyler 2006: 1060). Aus diesen Gründen folgt im Nachstehenden eine zusammengefasste Darstellung der Ergebnisse der psychologischen Studien, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt.

Täter auch unbewusst vorliegen könnten, wie psychologische Studien beschreiben. Bei einer unbewussten Vorannahme könnten die Geschworenen diese nicht benennen und nicht bewusst während des Verfahrens, insb. in der Urteilsfindung, ausklammern, schlussfolgert Tyler aus den psychologischen Studien. Bittet bspw. die Verteidigung die Geschworenen, den letzten Satz eines Zeugen in der Urteilsfindung nicht zu berücksichtigen, zeigen psychologische Tests von Geschworenen, dass diese dazu nicht immer in der Lage sind (vgl. Tyler 2006: 1061f.).

Tyler gibt zu bedenken, dass das Fernsehensendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung allerdings nicht lediglich bestimmte Erwartungen an die Beweisführung vor Gericht bei den Geschworenen forciert, sondern bspw. auch Gründe für die Verurteilung eines Verbrechers liefert, anhand derer die Geschworenen ihren Wunsch nach einer gerechten Verurteilung befriedigt finden. Von einem psychologischen Standpunkt aus betrachtet, beurteilen Rezipienten die Gerechtigkeit, die sie in Fernsehensendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung wahrnehmen, als eine Bestätigung dafür, dass sie in einer gerechten Welt leben. Tyler schlussfolgert hieraus, dass Fernsehensendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung also nicht nur den ‚Effekt‘ besitzen können, den Schwellenwert eines begründeten Zweifels an der Schuldigkeit des Angeklagten niedriger werden zu lassen, sondern diesen auf der anderen Seite auch erhöhen könnten. Fernsehserien, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, könnten also durchaus auch dazu führen, dass die Geschworenen dazu tendieren, einen Verbrecher eher schuldig als unschuldig zu sprechen, denn die Mitglieder einer Gesellschaft möchten diejenigen bestraft sehen, die gegen die gesellschaftlichen Regeln verstoßen haben – aus psychologischer Sicht besitzen die Menschen sogar ein Bedürfnis danach Fehlverhalten zu bestrafen. Gestützt wird diese These nach Tyler dadurch, dass z.B. die Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* die Ermittlungsarbeiten so darstellt, dass der Schuldige eines Verbrechens (aufgrund der modernsten technischen Ausstattung und/oder neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse) **immer** gefunden wird. Tyler führt die Popularität der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur* sogar darauf zurück, dass sie die zahlreichen Ungewissheiten der realen Verbrechensarbeit vereinfacht. Die klare Darstellung von Gut und Böse in der Verbrechensaufklärung in Fernsehensendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung unterstützt den Glauben der Rezipienten an eine gerechte Welt, in der das Böse bestraft wird (vgl. Tyler 2006: 1063ff.).

Die Darstellungsweise von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden in Fernsehserien, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, beantwortet allerdings noch nicht die Frage, ob der unerschütterliche Glaube von Geschworenen an die auf naturwissenschaftlich-forensischen Methoden basierende Beweisführung tatsächlich von Fernsehensendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung herrührt. Zwar sei die generelle Botschaft von *CSI-Den Tätern auf der Spur*, dass (natur-) wissenschaftliche Methoden und Beweise gerechtfertigt und verlässlich sind, jedoch neigen die Geschworenen nach einer Studie von John Brigham und Robert

Bothwell im Allgemeinen bereits dazu, Beweisen vor Gericht eine wichtigere Rolle zuzuschreiben als sie tatsächlich besitzen. Nach einer Studie von Gary Wells und Elizabeth Olson tendieren die Geschworenen vor Gericht v.a. dann dazu, die Beweiskraft (natur-) wissenschaftlicher Beweise zu stark zu betonen, wenn die Augenzeugenberichte im Verfahren vage und unklar bleiben. Der Einfluss der Darstellungen kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden in *CSI-Den Tätern auf der Spur* kann jedoch zu zweierlei führen: entweder die Darstellung der modernen Methoden und neuesten wissenschaftlichen Erkenntnisse lassen die tatsächlich vor Gericht ablaufende Beweisführung für die Geschworenen unzulänglich erscheinen oder diese Fernsehdarstellungen unterstützen die Überbetonung solcher Beweise auf der Seite der Geschworenen (vgl. Tyler 2006: 1069ff.). Beides kann dazu verwendet werden, das Bedürfnis der Geschworenen nach Gerechtigkeit und Sicherheit zu befriedigen.

Eine weitere These von Tyler ist, dass Fernsehserien, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, und der aus ihnen abgeleitete CSI-Effekt eine einseitige Perspektive auf das Gesetz einnehmen. Im Mittelpunkt der Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung stehe die Ermittlungsarbeit an sich, während das Gerichtsverfahren vielmehr eine Formsache darstelle. Der Verlauf der Verbrechensaufklärung endet im Fernsehen, wenn der Ermittler das Rätsel um das Verbrechen gelöst und den Verbrecher identifiziert (und gefasst) hat. Ein Handlungsablauf, der bereits von Sherlock Holmes bekannt ist, auch hier liegt der Schwerpunkt der Kriminalhandlung auf der Ermittlungsarbeit selbst. Es scheint im Kriminalroman, aber auch in der Fernsehsendung, i.d.R. nach der Ergreifung eines Verbrechers keinen Zweifel mehr daran zu geben, dass dieser der Schuldige ist, da dieser gewöhnlich geständig ist und die noch ungeklärten Fragen des Falles selbst beantwortet. Durch die Konzentration auf die Ermittlungsarbeit, vermittele *CSI-Den Tätern auf der Spur* seinen Rezipienten, dass einzig und allein das Aufgreifen des Verbrechers in der Verbrechensaufklärung relevant sei – und das führe zu einer gefährlichen Störung des Gerechtigkeitssinns der Rezipienten, erklärt Tyler. Er erläutert weiter, dass diese Fokussierung auf die Verhaftung des Verbrechers, die Rezipienten und damit auch die Geschworenen vor Gericht dazu anleite, v.a. dem Opfer Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, obwohl sie ebenso dafür Sorge tragen müssten, dass auch dem Täter ein gerechtes Urteil zukommt. Tyler betont, dass dies jedoch nicht zwangsläufig so sein müsse. Fernsehserien, wie *Law & Order*, stellen bspw. sowohl die Ermittlungsarbeit als auch das Gerichtsverfahren dar. In diesen Gerichtsverfahren sei das Urteil nicht von Beginn an bereits gefällt, sondern es herrsche Ungewissheit darüber. *Law & Order* frage damit nach der tatsächlichen Schuld oder Unschuld des Angeklagten (vgl. Tyler 2006: 1070ff.).

Befürworter des CSI-Effekts führen an, dass fiktionale Darstellungen von der Anwendung der forensischen Wissenschaft in der Verbrechensaufklärung Geschworene dazu bewege, höhere Erwartungen an die Beweisführung vor Gericht zu stellen. Dadurch, dass diese im Vergleich zur Realität der Verbrechensaufklärung höheren Erwartungen häufig nicht erfüllt würden, komme es

häufiger zu Freisprüchen. Tyler gibt dagegen zu bedenken, dass auch andere Faktoren neben den Erwartungen der Geschworenen an die Beweisführung vor Gericht, wie z.B. die Sympathie für den Angeklagten oder das steigende Misstrauen gegenüber dem Staat und dem Gesetz, zu vermehrten Freisprüchen führen könnten. All dies könne ebenso das Verhalten der Geschworenen vor Gericht verändern ohne dass es zwangsläufig auf den CSI-Effekt zurückgeführt werden muss (vgl. Tyler 2006: 1076ff.).

Tyler kommt zu dem Schluss, dass der CSI-Effekt durch seine ständige Präsenz in den Medien ein anerkannter Teil der Realität der Verbrechensaufklärung geworden ist, obwohl die Existenz des CSI-Effekts bisher nicht wissenschaftlich empirisch nachgewiesen worden ist, sondern lediglich auf der Intuition einiger Teilnehmer an Gerichtsverfahren basiert. Allerdings existieren in der psychologischen Forschung Belege dafür, dass die Massenmedien eine Art CSI-Effekt hervorrufen können, indem die Darstellungen von Verbrechen zu einer generellen Aussage über Verbrechen und Verbrechensbekämpfung verschmelzen. In Forschungen, die sich mit der Reaktion auf Verbrechen beschäftigen, stellte sich heraus, dass Menschen v.a. Gerechtigkeit für die Opfer erwirken möchten. Dabei bleibt die Definition dessen, was als ‚Gerechtigkeit‘ und als ‚gerechte‘ Strafe im jeweiligen Verbrechensfall verstanden wird, schemenhaft. Der emotional geleitete Wunsch der Geschworenen, den Verbrecher zu bestrafen und das moralische Gleichgewicht in der Gesellschaft wiederherzustellen, kann der tatsächlichen Suche nach ‚Wahrheit‘ übergeordnet werden, denn, wenn die Geschworenen gewillt sind, den Täter zu bestrafen, können sie die Beweiskraft von (natur-) wissenschaftlichen Analysen als ‚absolut‘ betrachten. Insb. die Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* trage dazu bei, dass die Geschworenen (natur-) wissenschaftliche Beweise in einem Gerichtsverfahren als unumstößlich charakterisieren. Wenn also der Wunsch nach Gerechtigkeit für das Opfer bei den Geschworenen größer ist als der Wunsch nach der Gerechtigkeit für den Angeklagten, neigen die Geschworenen dazu, die wahrgenommene Beweiskraft herabzusetzen – was auch als ‚reversibler CSI-Effekt‘ bezeichnet wird.<sup>108</sup> Tyler schlägt alternative Erklärungen für das Ansteigen von Freisprüchen vor Gericht durch die Geschworenen vor, die zu einer Spekulation über einen möglichen CSI-Effekt geführt haben könnten. Erstens könnten die Geschworenen zunehmend Sympathie für den Angeklagten entwickelt haben. Zweitens könnten die Geschworenen in Realität weniger dazu neigen, jemanden schuldig zu sprechen, als es die Personen mit Erfahrung vor Gericht und/oder juristischer Vorbildung von ihnen erwarten. Drittens könnten die Geschworenen aufgrund des sinkenden Vertrauens gegenüber dem Gesetz und dem Gericht zunehmend skeptischer gegenüber der Argumentation von Staatsanwälten werden und diesen daher seltener Vorrang vor der Beweisführung der Verteidigung vor Gericht einräumen. Jede dieser alternativen Erklärungen zu dem CSI-Effekt könnte als Begründung für die Zunahme von Freisprüchen vor Gericht durch die

---

<sup>108</sup> Ein von Saskia Reibe und Mark Benecke dem reversiblen CSI-Effekt ähnlicher Terminus ist der des ‚reversen‘ CSI-Effekts, der zu einer Nichtbeachtung von Spuren an einem Tatort führen kann (vgl. Reibe/Benecke 2010).



Geschworenen angeführt werden, die nicht mit dem Konsum der Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* in Zusammenhang steht bzw. stehen muss. Tyler resümiert aus seiner Untersuchung, dass es zwar einen Effekt geben mag, dass Fernsehsendungen die Geschworenen vor Gericht beeinflussen, aber dieser Effekt nicht zwangsläufig der CSI-Effekt sein muss (vgl. Tyler 2006: 1084f.).

Tyler berücksichtigt im Vergleich zu Watkins bereits weitere Einflussfaktoren auf die Geschworenen vor Gericht als lediglich die Darstellungen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung, wie z.B. die Sympathie der Juroren für den Angeklagten oder die Vorberichterstattung über einen Kriminalfall vor dessen Verhandlung vor einem Gerichtsverfahren. Trotz seiner Kritik daran, dass es keine ausreichenden (natur-)wissenschaftlichen Beweise für die Existenz eines CSI-Effekts gibt, führt Tyler selbst keine empirische Untersuchung an, sondern greift v.a. auf psychologische Studien über die Auswirkungen von Fernsehsendungen auf die Rezipienten zurück. Diese spielen aufgrund der kommunikationswissenschaftlichen Ausrichtung der vorliegenden Arbeit im Folgenden eher eine untergeordnete Rolle. Die Erörterungen Tylers stützen sich auf exemplarische Beobachtungen von Fernsehserien, wie z.B. *CSI-Den Tätern auf der Spur* und *Law & Order*, denen er eine bestimmte Botschaft zuschreibt, ohne dass es in seinem Beitrag einen wissenschaftlichen Beleg dafür gibt. *Law & Order* stelle bspw. neben der Ermittlungsarbeit auch das Gerichtsverfahren bezüglich des jeweils in einer Episode behandelten Kriminalfalles dar, sodass von dieser Sendung die Botschaft auszugehen scheine, dass Ermittlungsarbeit und Gerichtsverfahren eine gleichwertige Rolle in der Verbrechensaufklärung einnehmen würden. **Tatsächliche empirische Belege für diese Botschaft führt Tyler allerdings nicht an**, sodass auch hier, wie bei der Studie von Watkins, die Frage offen bleibt: welche Botschaften tragen diese Fernsehserien über Verbrechensaufklärung nun eigentlich genau?

### 6.3.4 Keuneke et al. 2011: Der CSI-Effekt in der deutschen Rechtsmedizin

Bisher sind ausschließlich angelsächsische Untersuchungen des CSI-Effekts vorgestellt worden. Keuneke et al. nehmen in ihrem Forschungsprojekt über den CSI-Effekt erstmals in der deutschen Rechtsmedizin eine neue Perspektive auf den CSI-Effekt ein, denn sie behandeln – wie der Titel ihres Forschungsvorhabens bereits verrät – nicht die Auswirkungen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung<sup>109</sup> auf (amerikanische) Geschworene und Anwälte sowie auf die Praxis vor Gericht, sondern Keuneke et al. beschäftigen sich mit den Auswirkungen von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung

---

<sup>109</sup> Auch hier wurde erneut behelfsartig der Begriff der ‚Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung‘, da Keuneke et al. keinen durgängigen Begriff zur Erfassung der Fernsehserien, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur* verwenden.

auf die deutsche Rechtsmedizin. Sie definieren den CSI-Effekt als das „[...] Phänomen einer medieninduzierten beruflichen Orientierung zur Rechtsmedizin [...]“ (Keuneke et al. 2011: 400). Im Mittelpunkt der Studie von Keuneke et al. stehen die Darstellungen von der Rechtsmedizin in Fernsehsendungen, wie bspw. *CSI-Den Tätern auf der Spur*. Nach Keuneke et al. scheint der Aufgabenbereich der Rechtsmedizin in Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung auf die Obduktion von Leichen und die Leichenfundortbesichtigung reduziert zu werden. In aufsehenerregenden Kriminalfällen beschäftigten sich ausschließlich attraktive Personen in einer attraktiven Umgebung mit der Lösung von Verbrechen, wobei die Erfolgsquote der Verbrechensaufklärung bei 100 % liege, so Keuneke et al. In ihrer Untersuchung gehen Keuneke et al. von der Hypothese aus, dass sich die berufliche Orientierung von deutschen Jugendlichen im Hinblick auf die Rechtsmedizin an falschen Vorstellungen ausrichten könnte. Sie stellen sich die Frage, ob die Bearbeitung von zahlreichen Anfragen auf ein Studium der Rechtsmedizin lediglich Mühe oder auch eine Chance zur Rekrutierung von motiviertem Nachwuchs bedeutet (vgl. Keuneke et al. 2001: 400).

Zur Untersuchung dieser Fragestellung führten Keuneke et al. insg. 27 qualitative leitfadengestützte Interviews zwischen Januar 2007 und März 2008 am Universitätsklinikum Düsseldorf am Institut für Rechtsmedizin durch. In den zwischen 45 und 100 minütigen Interviews wurden die zwischen 14 und 24 Jahre alten Berufsinteressenten an einem rechtsmedizinischen Ausbildungsweg zu ihren schulischen Abneigungen und Vorlieben, zu ihrem Freundeskreis, zu ihren Hobbys und ihrer Freizeitgestaltung, zu ihrem familiären Hintergrund, zu ihrem Selbstbild und ihrem Lebensentwurf, zu ihrer Mediennutzung sowie zu dem Ablauf und den Motiven ihrer Bewerbung und zu ihren Vorstellungen und Erwartungen an die Rechtsmedizin befragt. Im Falle, dass sich einer dieser Befragten als jemand zu erkennen gab, der das *CSI*-Genre konsumiert, wurde ein zweiter Leitfaden zur Befragung herangezogen. In diesem wurden die rezipierten Serien, die Zuwendungsmotive zu dieser Serie, der zeitliche Nutzungsumfang, das favorisierte Format, die Inhalte des favorisierten Formats sowie die favorisierte Figur und die störenden Aspekte des Formats abgefragt. Die Antworten der Befragten wurden mittels der strukturierenden Inhaltsanalyse computergestützt ausgewertet.

Die 23 weiblichen und vier männlichen Befragten mit dem Durchschnittsalter von 17,2 Jahren besaßen bis auf eine Realschülerin entweder bereits die Hochschulreife oder waren auf dem Weg ihres Erwerbs. Fast alle dieser Befragten, nämlich 26, gaben an, bereits einmal eine Fernsehsendung über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung rezipiert zu haben. Wiederum 22 der Befragten hatten mindestens eine der Serien intensiv konsumiert. Keuneke et al. betrachten dieses Ergebnis als signifikant, denn im Vergleich zu dem bundesweiten Konsum von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung der 14- bis 19-jährigen mit lediglich 2-2,6 % erscheint der Konsum dieser Serien unter den Befragten sehr hoch.

21 der Befragten gaben diesen Konsum von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung als einen Grund für ihre berufliche Orientierung zur Rechtsmedizin an und lediglich fünf der Interviewten sehen keinen Zusammenhang zwischen dem Konsum von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung und ihrer beruflichen Orientierung zur Rechtsmedizin. Dennoch gibt die Mehrheit der Befragten (23) an, dass ihre Berufswahl zwar einen medialen Bezugspunkt zu besitzen scheint, allerdings liegen bei acht Teilnehmenden diese Bezugspunkte nicht speziell im CSI-Genre, sondern v.a. in dokumentarischen Fernsehformaten (bei sechs der acht Befragten). Ebenso von real existierenden Forensikern verfasste Bücher und populärwissenschaftliche Veröffentlichungen sowie Zeitschriften- und Zeitungsartikel gaben die Befragten als medialen Bezugspunkt in ihrer Berufswahl an. Keuneke et al. vermuten, dass der CSI-Effekt nicht nur bei den Befragten eine Rolle in ihrer beruflichen Orientierung zur Rechtsmedizin spielt, die ihn offen zugeben, sondern dass auch die anderen Teilnehmenden durch Fernsehsendungen des CSI-Genres oder anderen medialen Bezugspunkten – auch unbewusst – beeinflusst werden könnten. Die Fernsehsendungen scheinen jedoch nicht der einzige Einflussfaktor auf die Berufswahl der Befragten zu sein. Ein Beleg für diese Vermutungen findet sich bei Keuneke et al. allerdings nicht (vgl. Keuneke et al. 2011: 402).

Um herauszufinden, ob die attraktive Darstellung des Berufsbildes und der attraktiven Personen, die den Beruf der Rechtsmedizin ausüben, Einfluss auf die berufliche Orientierung Jugendlicher zur Rechtsmedizin besitzt, wurden die Teilnehmer in der Studie zur favorisierten Person der jeweiligen Fernsehsendung befragt. Lediglich vier Befragte gaben eine mediale rechtsmedizinische Figur einer Serie als Reiz für die berufliche Orientierung an, dabei stammten die Figuren hauptsächlich aus den Sendungen *Navy-CIS*, *CSI: Miami*, *CSI-Den Tätern auf der Spur* und *CSI:NY* und lediglich mit einer Nennung aus der Sendung *Crossing Jordan – Pathologin mit Profil*, in der die Hauptrolle der Sendung einer Frau zukommt. *Navy-CIS* wird aufgrund der humoristischen Darstellungsweise am häufigsten als Lieblingsserie genannt, gefolgt von der Serie *CSI: Miami*, die aufgrund der Einblicke in die forensischen Wissenschaften gern konsumiert wird. 16 der 26 Befragten<sup>110</sup> gaben an, dass sie Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung konsumieren würden, um einen Einblick in die Arbeitsweise der forensischen Wissenschaften zu erhalten. Nach Keuneke et al. ließe sich damit kein Einfluss von favorisierten Rollen in Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung und der beruflichen Orientierung Jugendlicher zur Rechtsmedizin feststellen, eher die Darstellung der Rechtsmedizin selbst könne einen Einfluss auf die berufliche Orientierung zeigen. Der CSI-Effekt scheine also kein unreflektiertes Nachahmen von attraktiven medialen Charakteren zu sein, sondern scheint sich mehr auf einer sachbezogenen Ebene der

---

<sup>110</sup> Es wird in dem Beitrag von Keuneke et al. nicht deutlich, warum es nun 26 Befragte und nicht mehr 27 Befragte sind. Es scheint als sei eine Person nicht in die zweite Befragung aufgenommen worden, da kein CSI-Effekt bezogenes Ergebnis in der ersten Befragung erzielt wurde.

Darstellung von Rechtsmedizin zu vollziehen. Keuneke et al. erklären weiter, dass die Darstellungen der Rechtsmedizin in den Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung allerdings stark verzerrt seien und es daher notwendig würde, die Teilnehmenden an der Studie nach ihren Vorstellungen von der Rechtsmedizin zu befragen (vgl. Keuneke et al. 2011: 403f.).

Insgesamt gleiche die Vorstellung von der Rechtsmedizin auffällig dem Bild der in Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung dargestellten Rechtsmedizin, erklären Keuneke et al. Die Mehrheit der Befragten (25) nannte die Leichenöffnung als Mittelpunkt der Rechtsmedizin. Allerdings wird auch die Laborarbeit von elf Befragten als Bestandteil der rechtsmedizinischen Tätigkeit genannt, neben der Lebenduntersuchungen, die acht Interviewte angaben, und der Schreibtischarbeit, die von sieben Befragten als Bestandteil der Rechtsmedizin angeführt wurden. Als Quellen für diese, nach Keuneke et al. recht differenzierte Sichtweise der Rechtsmedizin, gaben 14 der Befragten u.a. dokumentarisch-unterhaltende Fernsehformate und 13 der Interviewten das Internet an. Ebenfalls 13 der Befragten seien sich darüber bewusst, dass die Darstellung der Rechtsmedizin in einigen Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung zwar verzerrt sei, einige<sup>111</sup> dieser Befragten gaben jedoch auch an, dass sie davon ausgehen, diese Sendungen besäßen einen ‚wahren Kern‘ (vgl. Keuneke et al. 2011: 404).

Gegen Ende ihrer Studie bestimmten Keuneke et al. zwei globale Faktoren, die neben dem Konsum von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung ein Orientierungspunkt von Jugendlichen in der Berufswahl zur Rechtsmedizin bilden: die schulischen Vorlieben (26 von 27 gaben Biologie als Lieblingsfach an) und die Neigung zur körperlichen Aktivität (24 der 27 Befragten betreiben regelmäßig Sport). Keuneke et al. schlussfolgern hieraus, dass sich die Mehrheit der Befragten durch ein erhöhtes Interesse am menschlichen Körper auszeichne, das sich an Fragen orientiert, wie ‚Wie funktioniert das alles?‘ und ‚Wie hängt das alles zusammen?‘ (vgl. Keuneke et al. 2011: 404f.).

Zum Abschluss ihrer Studie arbeiten Keuneke et al. drei Typen von Jugendlichen heraus, die sich für die Rechtsmedizin als Beruf interessieren: Medizinisch Interessierte (18 der Befragten), Todesanalytiker (drei der Befragten) und analytisch interessierte Unentschlossene (sechs der Befragten). Medizinisch Interessierte unter den Befragten gaben an, dass sie sich seit längerer Zeit für die Medizin als Tätigkeitsfeld interessierten und einen alternativen oder früheren Berufswunsch bereits in der Medizin besaßen. Die Todesanalytiker ziehen neben einem Beruf in der Rechtsmedizin auch eine Tätigkeit im Bestattungswesen in Betracht, das gaben alle drei der Befragten an. Die analytisch interessierten Unentschlossenen waren sich noch nicht darüber im Klaren, ob sie tatsächlich in der Rechtsmedizin tätig werden möchten, allerdings gaben sie an,

---

<sup>111</sup> Es wird nicht ganz klar, wie viele der Befragten hier angesprochen sind.

dass das Bestattungswesen für sie nicht als Beruf in Frage komme. Sie zeigen ein dezidiertes Interesse am menschlichen Körper, sind sich allerdings noch nicht im Klaren darüber, wie sie dieses Interesse in welchem Beruf umsetzen können. Keuneke et al. schreiben dieser dritten Gruppe am ehesten einen flüchtigen Medieneffekt zu im Hinblick darauf, dass Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung dieser Gruppe von Befragten eine Art ‚Schlaglicht‘ auf ein attraktives Berufsfeld anbieten würden (vgl. Keuneke et al. 2011: 405).<sup>112</sup>

Der CSI-Effekt spiele nach Keuneke et al. eine wichtige Rolle für das zunehmende Interesse Jugendlicher an der Rechtsmedizin, wobei sich die Orientierung der Jugendlichen nicht an den in den Fernsehsendungen gezeigten Personen, sondern vielmehr an den rechtsmedizinischen Tätigkeiten festmache. Es habe sich in der Studie gezeigt, dass die verzerrten Darstellungen der Rechtsmedizin in Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung nicht von Jugendlichen in dieser verzerrten Form übernommen werden, sondern dass diese weitere Quellen hinzuziehen, wenn sie sich eine Vorstellung des Berufes der Rechtsmedizin machen möchten. Die zunehmenden Bewerbungen auf eine rechtsmedizinische Ausbildung seien daher ernst zu nehmen und als Chance für die Rekrutierung neuen Nachwuchses in der Rechtsmedizin zu betrachten, so Keuneke et al. abschließend (vgl. Keuneke et al. 2011: 406).

Keuneke et al. leisten mit ihrer ersten empirischen Studie zum CSI-Effekt in Deutschland einen wichtigen Beitrag zur empirischen Untersuchung des CSI-Effekts, indem sie erste Hinweise darauf geben, dass es sich bei dem CSI-Effekt, der die berufliche Orientierung von Jugendlichen zur Rechtsmedizin zu beeinflussen scheint und dass es sich nicht um einen Nachahmungseffekt handelt, in dem Jugendliche Vorbildern aus dem Fernsehen nacheifern möchten. Sie erklären den CSI-Effekt zwar als wichtigen Einfluss, jedoch nicht als einzigen und entscheidenden Einfluss auf die berufliche Orientierung Jugendlicher zur Rechtsmedizin und sprechen den Rezipienten von Fernsehsendungen damit eine gewisse Reflexion und Interpretation des im Fernsehen Dargestellten zu. Allerdings scheint sich die Studie von Keuneke et al. allein auf den Inhalt der gezeigten Sendungen zu konzentrieren. Zwar wird häufig das Lexem ‚Darstellung‘ verwendet, es wird jedoch nicht klar, was Keuneke et al. unter ‚Darstellung von Rechtsmedizin im Fernsehen‘ tatsächlich verstehen. Weiterhin wird auch nicht zwischen den unterschiedlichen Ausprägungen von Fernsehsendungen (sind sie nun dokumentarisch, dokumentarisch-unterhaltend, völlig fiktiv?) trennscharf unterschieden, sondern die Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechenaufklärung werden häufig thematisch unter dem Oberbegriff des ‚CSI-Genres‘ zusammengefasst. Eine differenziertere Unterscheidung zwischen den einzelnen Sendungen hätte den Mehrwert, dass in einer Analyse herausgearbeitet werden könnte, wie stark der Inszenierungsgrad der einzelnen Sendungen die Darstellung der Rechtsmedizin im Fernsehen und die damit verbundene Vorstellung von Rechtsmedizin bei den Rezipienten dieser Sendungen

---

<sup>112</sup> Weitere Ergebnisse und Erläuterungen zu den drei (re-) konstruierten Typen von beruflichem Interesse finden sich bei Keuneke et al. 2011: 405f.

beeinflusst. Weiterhin arbeitet auch die Studie von Keuneke et al. **nicht die den Fernsehsendungen inhärente Botschaft** vor Beginn der Studie heraus, sondern geht von der verallgemeinerten Botschaft aus, dass die Darstellungsweisen von Rechtsmedizin in Fernsehsendungen des CSI-Genres **irgendwie** ‚verzerrt‘ sind, wobei offen bleibt, auf welche Weise diese Verzerrung vorliegt.

Es hat sich auch bei der Betrachtung der qualitativen Forschungen über den CSI-Effekt gezeigt, dass **keine dieser Untersuchungen die den Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung inhärente Botschaft herausarbeitet**, sondern dass die Mehrheit der Forschung von einer verallgemeinerten Botschaft ausgeht, die im Falle des CSI-Effekts lautet: alle Kriminalfälle werden aufgeklärt und das ist insb. auf die Unfehlbarkeit der forensischen Wissenschaften (deren Ergebnisse auch als Beweismittel vor Gericht unentbehrlich erscheinen) zurückzuführen.

#### 6.4 Fazit aus den bisherigen Forschungen über den CSI-Effekt

Nach dem Überblick über die quantitativen und qualitativen Forschungen über den CSI-Effekt zeigt sich, dass insb. die quantitativen angelsächsischen<sup>113</sup> Untersuchungen die ausführlicheren Forschungsvorhaben darstellen. Die quantitativen Forschungen legen ihren thematischen Schwerpunkt auf die Auswirkungen von Fernsehsendungen, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, auf Gerichtsverfahren und auf die Praxis der Ermittlungsarbeit von Polizisten und (forensischen) Ermittlern. Sie gehen von der Definition des CSI-Effekts aus, wie er in den Medien postuliert wird, und die besagt, dass sich sowohl die Darstellung der Beweismittelsammlung und -analyse als auch der Beweisführung vor Gericht unter Betonung der forensischen Wissenschaften in Fernsehsendungen, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, auf das Verständnis von Juroren von der Beweismittelsammlung und Beweisführung vor Gericht auswirken. Anwälte, ebenso wie Polizisten und Ermittler sehen sich häufig dazu gezwungen, auf die mit dem Konsum von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung gestiegenen Erwartungen an die Beweismittelsammlung und Beweisführung unter Hinzuziehen forensischer Wissenschaften zu reagieren und werden demnach ebenfalls – wenn auch häufig mittelbar – von Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung in ihren Tätigkeiten beeinflusst.

---

<sup>113</sup> Obwohl man durch den Überblick über die bisher existierenden Forschungen, die vorrangig aus dem angelsächsischen Raum stammen, den Eindruck gewinnen könnte, dass der CSI-Effekt als rein angelsächsisches Phänomen bewertet werden könnte, existiert bereits eine erste Studie von Keuneke et al., die das Gegenteil aufzeigt. Ebenso die Studien über die Medienwirkung auf den Rezipienten im Allgemeinen (vgl. z.B. zur Medienwirkung im Allgemeinen Jäckel 2011; Bonfadelli 2004a und 2004b; Winterhoff-Spurk 2001) und über die Darstellungen von Tod in Crime-Sendungen (vgl. Weber 2011b) deuten bereits an, dass Wirkungen bestimmter Fernsehserien auf die Rezipienten kein kulturspezifisches Phänomen darstellen müssen.

Die qualitativen Forschungen erscheinen thematisch etwas breiter gefächert. Hier existieren sowohl Forschungen aus dem deutschsprachigen als auch aus dem englischsprachigen Raum, die sich mit dem CSI-Effekt beschäftigen und darunter Verschiedenes verstehen und unterschiedliche Forschungsschwerpunkte legen. Neben der Untersuchung der Botschaften über den CSI-Effekt aus der Presse, beschäftigen sich die Studien mit dem CSI-Effekt als Chance für die Entwicklung neuer Techniken in der Verbrechensaufklärung, der Plausibilität eines CSI-Effektes unter Berücksichtigung bereits existierender psychologischer Studien in der Medienwirkungsforschung und der Auswirkung der Darstellungen von forensischen Wissenschaften auf die berufliche Orientierung Jugendlicher zur Rechtsmedizin. Die qualitativen Forschungen tangieren dabei auch immer wieder die Definition des CSI-Effekts, die auch den quantitativen Untersuchungen zugrunde liegt, gehen allerdings auch darüber hinaus und wählen neue Perspektiven auf den Untersuchungsgegenstand des CSI-Effekts.

Gemein ist den quantitativen und den qualitativen Forschungen über den CSI-Effekt, dass sie jegliche Ursachenforschung und damit die Fragen, wie ‚Wo kommt der CSI-Effekt tatsächlich her?‘ oder ‚Wie ist der Auslöser des CSI-Effekts, nämlich die Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung selbst, überhaupt beschaffen?‘ ausklammern. Sie scheinen alle von einer verallgemeinerten Botschaft auszugehen, die den Fernsehsendungen über forensisch-wissenschaftliche Verbrechensaufklärung zugeschrieben wird, die jedoch bislang nicht empirisch nachgewiesen worden ist. Der **eigentliche Medientext**, um den es im CSI-Effekt auch geht – **gehen muss** – wird vernachlässigt. Es bleibt damit insb. offen, **was** Fernsehserien über Verbrechensaufklärung **wie** darstellen. Diese bisher unerforschten Fragen nimmt die vorliegende Arbeit zum Anlass, um sie in einer qualitativen Untersuchung aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive zu beantworten. Die folgende Analyse von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung konzentriert sich damit auf den eigentlichen Medientext der Fernsehserien über Verbrechensaufklärung. Richtungsweisend ist hierbei die Frage: Welche Botschaft tragen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im deutschen Fernsehen im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin?

Bisher existieren weder ausführliche wissenschaftliche Literatur noch eine signifikante Menge an Berichterstattungen in Deutschland über den CSI-Effekt. Insb. die Untersuchung des CSI-Effekts in Deutschland ist bis auf die Studie von Keuneke et al. und einigen theoretischen Ausführungen von Saskia Reibe und Mark Benecke über einen ‚reversen‘ CSI-Effekt<sup>114</sup> bislang noch unerforscht. Bisher stehen empirische Beiträge für den deutschen Diskurs daher weitgehend aus und stellen

---

<sup>114</sup> Mark Benecke und Saskia Reibe erläutern zum dem ‚reversen‘ CSI-Effekt: „Wir möchten aber darauf hinweisen, dass objektive Spuren unbedingt beachtet werden sollten, um nicht zu bewirken, dass die übertriebene Zuversicht der Bevölkerung in die Tatort-Arbeit - der so genannte "C.S.I.-Effekt" - in das Gegenteil umschlägt“ (Reibe/Benecke 2011; Hervorhebungen im Original). Sie können in ihrer kriminalistischen Arbeit einen ‚reversen‘ CSI-Effekt feststellen, der sich darin äußert, dass objektive Spuren nicht angemessen bewertet werden, sondern in den Hintergrund treten und unterbewertet werden (vgl. Anlage Nr. 1: 2). Dies scheint aus der Befürchtung von Experten in der Verbrechensaufklärung und -bekämpfung zu resultieren, dass objektive Spuren überbewertet werden könnten.

einen interessanten Forschungsgegenstand dar. Lediglich vereinzelte deutschsprachiger Presseberichte, wie bspw. die *Welt Online*, *Handelsblatt* (vgl. Dörner 2011) und die *FAZ online* (vgl. Rehfeld 2004) greifen den CSI-Effekt auf. Lediglich der Beitrag in der *Welt Online* bringt den CSI-Effekt mit einem Ereignis in Deutschland in Verbindung, nämlich der *Phantom-Panne*<sup>115</sup> (vgl. Thissen 2009).

Allerdings ist es weder das Ziel der Arbeit eine einzige gültige Definition des CSI-Effekts aus dem vorliegenden Datenmaterial herauszuarbeiten noch die quantitativen und qualitativen Ergebnisse US-amerikanischer Forschung für die Auswirkung von Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung in Deutschland zu überprüfen. Vielmehr ist es der Anspruch dieser Arbeit qualitative unterschiedliche Typen von (inhaltlichen) Botschaften herauszuarbeiten, die den Fernsehserien über Verbrechensaufklärung inhärent sind bzw. sein können, die in der deutschen Fernsehlandschaft gesendet werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf Botschaften gerichtet, welche die modernen Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik betreffen, sodass die Reflexion der empirischen Ergebnisse dieser Arbeit vor dem Hintergrund der empirischen und theoretischen Untersuchungen des CSI-Effekts erfolgen kann.

---

<sup>115</sup> Dieser Fall ereignete sich im April 2007 und erlangte unter der Schlagzeile *Phantom Panne* Popularität (vgl. unter anderem Focus 2009; ntv 2009). Der Fall begann mit einer im Einsatz getöteten Polizistin und einem schwer verletzten Kollegen. Zur Aufklärung dieses Verbrechens begann man mit einer DNA-Spurensuche am Polizeiwagen. Die Spuren führten zu einer bisher nicht polizeilich auffällig gewordenen Verpackerin (von den Medien auch „Heilbronner Phantom“ genannt), welcher aufgrund des Glaubens an die Unfehlbarkeit von modernen Methoden der Forensik nicht nur dieses Verbrechen, sondern auch einige weitere zur Last gelegt wurden, in denen ihre DNA-Spur gesichert werden konnte. Es stellte sich am Ende heraus, dass die DNA-Spuren der Verpackerin immer dadurch an den jeweiligen Tatort gelangten, da sie diejenige war, die die Wattestäbchen, mittels derer die DNA-Proben von Tatorten genommen wurden, verpackte. Dadurch, dass in diesem Fall die DNA-Analyse allen anderen Beweisen vorgezogen wurde, geriet ein Grundsatz der Verbrechensaufklärung völlig in den Hintergrund: DNA-Spuren beweisen lediglich, dass diejenige Person (irgendwann) vor Ort gewesen ist, jedoch nicht, dass genau diese Person auch tatsächlich das Verbrechen begangen hat. Der unerschütterliche Glaube an eine moderne Methode der Kriminaltechnik hatte hier für Verwirrung gesorgt. Die Fehlbarkeit moderner kriminaltechnischer Methoden erwies auch eine Studie des FBI vom April 2011 über die fehlerfreie Anwendung der Daktyloskopie. Die Studie konnte nachweisen, dass in jedem 13. Fall bei einem Vergleich zweier Fingerabdrücke (Fingerabdruck aus Datenbank wird mit einem aktuell am Tatort gefundenen Fingerabdruck verglichen) von den Ermittlern fälschlicherweise keine Übereinstimmung festgestellt werden konnte (vgl. SWR 2011: 9). Das in der Geschichte immer wiederkehrende Motiv des unerschütterlichen Glaubens an die (moderne) Technik, die in modernen Methoden zum Einsatz kommt, führte in dieser Art immer wieder zu Missverständnissen (hierzu auch Voss-de Haan 2009: 16f.).



## 7. Die Methode

Quantitative Methoden, wie sie auch bei der Untersuchung des CSI-Effekts angewendet worden sind, können erstens „[...] Explananda für empirische Handlungserklärungen [...]“ (Kelle 2008: 282f.) und zweitens empirische Belege für zuvor aufgestellte Hypothesen liefern und damit v.a. zur Überprüfung von zuvor aufgestellten Hypothesen herangezogen werden (hierzu auch Raithel 2008: 8). Die zu überprüfenden Hypothesen in den quantitativen Forschungsvorhaben über den CSI-Effekt sind bereits genannt worden und laufen alle auf eine Zielsetzung hinaus, nämlich die Überprüfung der Frage, ob Fernsehserien, wie bspw. *CSI-Den Tätern auf der Spur*, Auswirkungen auf Gerichtsverfahren, die Polizeiarbeit, den forensischen Ausbildungsweg, auf Verbrechen und auf das öffentliche Interesse an Forensik, indem sie den Rezipienten eine bestimmte Darstellungsweise von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden der Verbrechensaufklärung besitzen. Die Falsifizierung bzw. Verifizierung dieser oder einer ähnlichen Hypothese und deren statistische Verallgemeinerbarkeit ist Ziel einer quantitativen Untersuchung. Diese Verallgemeinerbarkeit wird durch die Theoriegeleitetheit der Befunde und die Beobachterunabhängigkeit bzw. Objektivität forciert (vgl. Kelle 2008: 13). Quantitative Forschungen, wie die Untersuchung des CSI-Effekts, besitzen den Vorteil, dass man ihre Ergebnisse genauer quantifizieren kann und dass sie somit ‚Hard Facts‘, meist in Form konkreter Zahlen oder Prozentsätze, hervorbringen (vgl. ter Hofte-Fankhauser/Wälty 2011: 61). Um diese ‚Hard Facts‘ und damit auch eine einfachere statistische Vergleichbarkeit zwischen den Daten zu erlangen, als dies in einer qualitativen Forschung möglich ist, werden meist vornehmlich große Stichproben untersucht und stark standardisierten Auswertungs- und Erhebungsverfahren angewendet, die zu einer höheren Objektivität und Repräsentativität im Vergleich zu qualitativen Forschungen führen können – aber nicht müssen (vgl. ebd.; auch Burzan 2005: 30). Ob bzw. inwieweit dies alles tatsächlich in der jeweiligen quantitativen Forschung gelingt ist eine andere Diskussion, die an anderer Stelle bereits ausführlich diskutiert wurde (vgl. hierzu u.a. Kühl/Strodtholz/Taffertshofer 2005; zu Unterschieden und zum Verhältnis zwischen qualitativen und quantitativen Methoden auch Flick 2005; Brüsemeister 2008 und Flick/Kardorff/Steinke 2007; auch Girtler 2001; Heinze 2001 und Lamnek 1995; zur Debatte zwischen qualitativer und quantitativer Forschung auch Kelle 2008: 25ff.).

Die quantitative Forschung besitzt unbestreitbare Vorteile, allerdings wird in Forschungsvorhaben auch immer häufiger die Kombination von quantitativen und qualitativen in einem ‚Mixed Methods‘-Forschungsdesign angewendet (vgl. Tashakkori/Teddl 2010; auch Greene/Caracelli 1997b). Eine solche Verbindung von qualitativen und quantitativen ist möglich, da eine Methode – allgemein definiert – eine Maßnahme („procedure“) darstellt, um Daten entweder zu sammeln

oder zu analysieren und diese Methoden nicht zwangsläufig an ein bestimmtes Paradigma gebunden sind. Aus diesem Grund erscheint es legitim, quantitative und qualitative Methoden mit dem Ziel tiefere und umfassendere Einblicke in einen Forschungsgegenstand zu erhalten, miteinander zu kombinieren (vgl. Greene/Caracelli 1997b: 7):

Mixed-method inquiry intentionally combines different methods – that is, methods meant to gather different kinds of information. [...] The underlying premise of mixed-method inquiry is that each paradigm offers a meaningful and legitimate way of knowing and understanding. The underlying rationale for mixed-method inquiry is to understand more fully, to generate deeper and broader insights, to develop important knowledge claims that respect a wider range of interests and perspectives (Greene/Caracelli 1997b: 7).

In solchen Mixed Methods-Forschungsdesigns und Triangulationen können die Vorteile qualitativer und quantitativer Methoden kombiniert werden und damit einige der Nachteile der jeweiligen Methoden in den Hintergrund treten (vgl. auch Reichertz 2006: 309f. sowie Rossman/Wilson 1991; Webb/Campbell/Schwartz/Sechrest 1966: 1ff.). Qualitative und quantitative Forschungsdesigns können entweder parallel (nebeneinander) oder sequentiell (nacheinander) in einem Forschungsdesign eingesetzt werden (vgl. Kelle 2008: 282ff.). Forschungsdesigns, die dem Mixed Methods folgen, können sehr unterschiedlich gestaltet sein. Bspw. ist es durch ein sequentiell angelegtes Forschungsdesign möglich, zunächst qualitativ eine Hypothese am Datenmaterial anhand einer Forschungsfrage herauszuarbeiten, um in einem weiteren Schritt diese quantitativ zu veri- oder falsifizieren. Damit werden z.B. der Vorteil der qualitativen Methoden, eine höhere Erklärungskraft zu besitzen und der Vorteil der quantitativen Methoden der Generalisierbarkeit der Aussagen miteinander kombiniert (hierzu auch Tashakkori/Teddl 2010). Ein *sequentiell erklärendes* Design dagegen beginnt z.B. mit einer quantitativen Erhebung und Auswertung von Daten, wodurch eine Verortung und Auswahl bestimmter Fälle – passend zu einer Fragestellung – möglich wird. Durch eine sich anschließende qualitative Analyse von ausgewählten Ergebnissen dieser quantitativen Forschung, können die aus der quantitativen Forschung erzielten Resultate vertieft und genauer betrachtet werden. Dagegen beginnt ein *sequentiell exploratives* Forschungsdesign mit einer qualitativen Analyse, der eine quantitative Forschung folgt. Damit können bspw. Bedingungen für das Auftreten von bestimmten (bspw. Kriminal-) Fällen quantitativ nachgewiesen oder auch die Verbreitung von (z.B. Kriminal-) Fällen ermittelt werden. Weiterhin existiert in den Mixed Methods das Parallel-Design, in dem triangulatorisch qualitative und quantitative Methoden gleichzeitig eingesetzt werden (vgl. Hollstein 2006: 19f.; auch Flick 2008). Die ‚Triangulation‘ bezeichnet damit eine Kombination verschiedener Methoden, die sowohl ‚within-method‘, also innerhalb einer einzigen Methode, als auch ‚between-method‘, also innerhalb verschiedener Methoden, erfolgen kann (vgl. Denzin 2009: 301; Campbell/Fiske 1959: 83). Dabei beschränkt sich die Triangulation nicht nur auf die Kombination von Methoden und Methodologien, sondern es können ebenso Daten, Theorien und Forscher unterschiedlicher methodischer Ausrichtung verbunden werden (vgl. Denzin 2009: 301; zur Anwendung der Triangulation in der qualitativen Forschung auch Flick 2008

und Jakob 2001; Webb/Campbell/Schwartz/Sechrest 1966).<sup>116</sup> Ein solch Mixed Methods- bzw. Triangulationsverfahren zwischen qualitativen und quantitativen Methoden wird in der vorliegenden kommunikationswissenschaftlich ausgerichteten Arbeit nicht als Forschungsdesign angewendet, denn die Forschungsfrage „Welche Botschaft tragen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Deutschen Fernsehen im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin“ impliziert eine qualitative Forschung. Das Interrogativum ‚welche‘ fragt nicht nach einer quantitativ feststellbaren Größe, wie ‚wie viele‘, sondern nach einer Art – oder besser – einem Typus von Botschaft, der qualitativ herausgearbeitet werden kann. Dennoch wird nicht völlig auf Mixed Methods verzichtet, es wird sich im Folgenden allerdings lediglich um eine Form des ‚between-methods‘, also der Kombination von unterschiedlichen qualitativen Methoden handeln, die zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit genauer vorgestellt werden.

Anhand der ausgewählten Forschungsfrage, die ein qualitatives Forschungsdesign erforderlich macht, zeigt sich bereits, dass – im Gegensatz zu der quantitativen Forschung – ein qualitatives Vorgehen Handlungsregeln und -orientierungen aufdecken sowie generative Prozesse erst identifizieren und im Anschluss daran beschreiben kann. Die qualitative Forschung stellt bei der Offenlegung von Handlungsregeln und -orientierungen und der Identifikation von generativen Prozessen und deren Deskription die „[...] Erkundung der Sinnsetzungs- und Sinndeutungsvorgänge der Akteure im Untersuchungsfeld, die Exploration kultureller Praktiken und Regeln und die genau und tiefgehende Analyse und Beschreibung von Einzelfällen in den Mittelpunkt ihrer Forschungsbemühungen“ (Kelle 2008: 13). Durch tiefgehende Analysen und Beschreibungen werden tiefgründige Erkenntnisse möglich, die der quantitativen Forschung in dieser Ausprägung verwehrt bleiben. Weiterhin wird es durch die intensive Arbeit am Material in der qualitativen Forschung möglich, dass neue Sachverhalte entdeckt bzw. aufgedeckt werden, sodass eine dichte und genaue Beschreibung in der Analyse durch die Anwendung qualitativer Forschungsstrategien erfolgen kann. Dabei beschränkt sich die qualitative Forschung allerdings nicht auf das Besondere, das Detail oder die Einzelfallanalyse, sondern auch qualitative Forschung verfolgt das Ziel ein Muster zu finden – und zwar „[...] das Muster, das verstehen lässt, das Muster, das erklärt“ (Reichert 2008: 126). Qualitativer Forschung geht es damit nicht nur um das Verstehen, sondern auch um das Erklären, insb. von menschlichen Handlungen. Die Zugangsweisen zu den untersuchten Phänomenen sind in der qualitativen Forschung „[...] häufig offener und dadurch ‚näher dran‘ als andere Forschungsstrategien, die eher mit großen Zahlen und stark standardisierten, dadurch auch stärker objektivistischen Methoden und normativen Konzepten (Wilson 1973) arbeiten“ (Flick/Kardorff/Steinke 2007: 17; Hervorhebungen im Original). Ein qualitatives Untersuchungsdesign kann darauf reagieren, dass sich in der

---

<sup>116</sup> Wie einzelnen Methoden miteinander kombiniert werden können, wird in einzelnen Beiträgen in dem Herausgeberband von Jennifer C. Greene und Valerie J. Caracelli erläutert (vgl. Greene/Caracelli 1997a).

Gesellschaft ursprünglich feste soziale Lebensstile und -welten zunehmend auflösen (vgl. hierzu u.a. Berger/Hitzler 2010; Honer/Meuser/Pfadenhauer 2010; Hondrich 2001; Behringer 1998: 22; Keupp 1999 und 1989). Dem kommt zugute, dass der Forschende in der qualitativen Analyse nicht von Beginn an eine feste Vorstellung von seinem Untersuchungsgegenstand haben muss, sondern entsprechend der gesellschaftlichen Bedürfnisse offen für Neues ist und bleibt (vgl. Flick/Kardorff/Steinke 2007: 17).<sup>117</sup>

## 7.1 Die Grounded Theory

Die Offenheit qualitativer Methoden bedeutet allerdings keine ‚tabula rasa‘, sondern die offene Herangehensweise an das Datenmaterial erfolgt reflektiert und systematisch (vgl. Breuer 2009: 29)<sup>118</sup>, was wiederum eine adäquate methodologische Herangehensweise notwendig macht. Die Analyse des ausgewählten Datenmaterials der vorliegenden Arbeit erfolgt vor dem Hintergrund der interpretativen Sozialforschung und orientiert sich an der ‚Grounded Theory‘, wie Strauss bzw. Strauss und Corbin sie vorschlagen. Die Grounded Theory eignet sich zur Analyse von Videos unter der Fragestellung, welche Botschaften Fernsehserien über Verbrechensaufklärung über kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden tragen, da sich das Datenmaterial zunächst aus einer unüberschaubaren Vielfalt an möglichen Fernsehserien des deutschen Fernsehens zusammensetzt und dieses Datenmaterial zunächst im Sinne der Grounded Theory überblickt und das zu untersuchende Material gemäß des Theoretical Samplings eingegrenzt werden muss. Vor Beginn dieses Verfahrens werden die Grundzüge der Grounded Theory knapp erläutert, um aufzuzeigen, inwieweit sich die vorliegende Arbeit an diesem Forschungsstil orientiert.

Ob die Grounded Theory nun Methodologie oder Methode ist, ist eine nicht direkt zu beantwortende Frage. Glaser versteht die Grounded Theory sowohl als Methodologie als auch als Methode (vgl. Glaser im Gespräch mit Tarozzi 2011: 66) bzw. als eine allgemeine Methodologie, die systematisch bestimmte Methoden zur Anwendung bringt (vgl. Glaser 1992: 16). Auch Strauss spricht, als zweiter Begründer der Grounded Theory neben Glaser, im Falle der Grounded Theory nicht von einer speziellen Methode oder Theorie, sondern bezeichnet sie als ‚Stil‘, mit dem qualitative Daten analysiert werden können (vgl. Strauss 2004: 434). Grundsätzlich gilt nach

---

<sup>117</sup> Zur qualitativen Forschung in der Kommunikationswissenschaft auch Meyen et al. 2011 sowie zur Entwicklung von quantitativer und qualitativer Forschungsrichtung auch Strauss 2004: 430ff. Zum Zusammenspiel qualitativer und quantitativer Forschung auch Corbin/Strauss 1998a: 27ff.

<sup>118</sup> Die Offenheit qualitativer Methoden und die Möglichkeiten der Triangulation bzw. eines Mixed Method-Designs implizieren nicht, dass Methoden between-method willkürlich miteinander kombiniert werden können, als seien sie lediglich Tools, denen man sich frei bedienen könne. Würden diese Methoden als ‚Tools‘ behandelt und nach Belieben des Forschers unreflektiert miteinander kombiniert werden, würde eine so durchgeführte Datenanalyse zu sogenannten nicht-bewussten ad-hoc gebildeten Vor-Urteilen anstatt zu reflektierten Ergebnissen führen (vgl. Reichertz 2007b: 8).

Glaser, dass die Grounded Theory auf jegliche Art von Daten angewendet werden kann: „Man kann sie mit Dokumenten oder Videos benutzen; es ist egal, welche Daten. Das, wonach man sucht, sind latente Muster und die gibt es überall“ (Glaser im Gespräch mit Tarozzi 2011: 57) oder wie Strauss es formuliert: Die Grounded Theory ist ein Forschungsstil, „[...] nach dem man Daten qualitativ analysiert und der auf eine Reihe von charakteristischen Merkmale hinweist“ (Strauss 2004: 434f.).

Das Ziel der Grounded Theory ist die Verdichtung von Konzepten aus dem Datenmaterial heraus, an deren Ende ein Theorieentwurf steht. In der Analyse selbst kommt es zu einem ständigen Wechselspiel zwischen der Codierung der gewonnenen Daten, deren Erhebung und dem Verfassen von Memos. Die Analyse der erhobenen qualitativen Daten und die Entwicklung einer Theorie aus dieser Analyse muss nicht nur nicht auf gewissen Datentypen, sondern auch nicht auf bestimmten theoretischen Interessen und/oder Forschungseinrichtungen basieren (vgl. Strauss 2004: 434f.; Strauss/Corbin 1998b: 158), denn die Auswahl der adäquaten Methode zu Analyse des Datenmaterials hängt „[...] nicht vom methodologischen Ideal [ab], sondern von der Sache“ (Adorno 1972: 552; Anmerkungen C.J.E.). An dieser Stelle sei erwähnt, dass die vorliegende Arbeit dieser Vorgehensweise der Grounded Theory (nach Strauss und Corbin), d.h. der Entwicklung einer Theorie aus der Analyse der Daten, **im Wesentlichen** folgt. Zur Entwicklung einer Theorie als Antwort auf die gegebene Forschungsfrage werden allerdings nicht lediglich die Daten herangezogen, sondern **nach** der Datenanalyse und **vor** der Entwicklung einer Theorie wird ein Blick auf bereits existierende themenrelevante Theorien geworfen (hier insb. der CSI-Effekt). So kann unter Hinzuziehen des Materials **und** existierenden theoretischen Ausführungen zu dem Themenbereich des CSI-Effekts eine Theorie entwickelt werden, die einen gewissen Neigkeitswert besitzt und nicht die Doppelung einer bereits existierenden Theorie darstellt. Die aus der Datenanalyse gewonnenen Resultate sind nicht als absolute und unumstößliche Theorien zu verstehen, sondern unterliegen der Prämisse der Offenheit wissenschaftlicher Begriffsbildung (vgl. Lueger 2009: 195), ein Grundsatz den auch die konstruktivistische Grounded Theory (vgl. zur konstruktivistischen Grounded Theory Charmaz 2011: 191ff.<sup>119</sup>) beachtet und dem auch die vorliegende Arbeit folgt. Der konstruktivistische Ansatz der Grounded Theory stellt eine neben den Forschungsrichtungen von Glaser und Strauss, eine weitere Forschungsrichtung der Grounded Theory dar. Ziel der konstruktivistischen Grounded Theory ist nicht die Generierung von unumstößlichen Fakten, sondern von interpretativen Theorien, was die konstruktivistische

---

<sup>119</sup> Glaser schreibt über die konstruktivistische Grounded Theory, dass es selbstverständlich einen konstruktivistischen Bestandteil in der Grounded Theory gibt, aber dass dieser nicht auf die gesamte Grounded Theory bezogen und diese damit als gesamt-konstruktivistisch verstanden werden kann. Er stimmt dem Ansatz der konstruktivistischen Grounded Theory nicht völlig zu. Dass die Grounded Theory konstruktivistisch angewendet und verstanden werden kann, ist nach Glaser vielmehr abhängig von dem jeweiligen Datenmaterial (vgl. Glaser 2002: o.S.): „So we can see that constructivism – joint build of an interactive, interpreted, produced data – is an epistemological bias to achieve a credible accurate description of data collection – sometimes. But it depends on the data“ (Glaser 2002: o.S.). Glaser erklärt weiter, dass bei Leitfaden-Interviews, in denen der Interviewer dem Interviewten bestimmte Antwortmöglichkeiten bietet und unterstützt, das Interview durchaus zu einem gewissen Grad durch den Interviewer konstruiert wird. Im Gegensatz dazu ist bei dem nicht Leitfaden gestützten Interview der konstruktivistische Anteil minimal (vgl. Glaser 2002: o.S.).

Grounded Theory zu einer Ansammlung von flexiblen Richtlinien und nicht von feststehenden Regeln werden lässt. Die konstruktivistische Grounded Theory setzt sich mit der (Re-)Konstruktion von Handlungen und Bedeutungen in konkreten Situationen auseinander und versucht ein bestimmtes Phänomen begrifflich fassbar zu machen und es in abstrakte Kategorien zu überführen. Der Ansatz der konstruktivistische Grounded Theory liefert auch für die vorliegende Arbeit wichtige Erkenntnisse, da diese Theorie auf die Möglichkeit einer Theoriekonzeption von multiplen Wirklichkeiten sowie von prozessualen dynamischen und sozialen Lebenswelten abzielt, und betont, dass der Forscher sein (Analyse-) Vorgehen ständig reflektieren muss. (vgl. Charmaz 2006: 9f.; 123ff.). Charmaz entwickelt ihren konstruktivistischen Ansatz in der Grounded Theory mit Neigung zu dem Ansatz von Strauss und Corbin und stellt damit die interaktionistische und paradigmatische Ausrichtung der Grounded Theory in den Vordergrund des Ansatzes (vgl. Charmaz 2011: 188f. und 2006: 7ff.).

Vor der eigentlichen Analyse der Daten muss zufolge der Grounded Theory zunächst ein ‚Theoretical Sampling‘ erfolgen (vgl. Strauss 2004: 434f.). Unter Theoretical Sampling fassen Glaser und Strauss „[...] den auf die Generierung von Theorie zielenden Prozess der Datenerhebung, währenddessen der Forscher seine Daten parallel erhebt, kodiert und analysiert sowie darüber entscheidet, welche Daten als nächste erhoben werden sollen und wo sie zu finden sind“ (Glaser/Strauss 2008: 53). Als Richtmaß für das Theoretical Sampling fungiert das Kodierparadigma, das mit dem Offene Codieren („Open Coding“) beginnt, mit dem Strauss und Corbin den analytischen Prozess bezeichnen, „[...] through which concepts are identified and their properties and dimensions are discovered in data“ (Strauss/Corbin 1998a: 101; zur Anwendung eines Codierparadigmas auch Strauss 2004: 434f.).<sup>120</sup> Glaser und Strauss, die zwar ursprünglich die Grounded Theory gemeinsam entwarfen, im Verlauf ihrer Entwicklung jedoch zwei unterschiedliche Richtungen eingeschlagen haben, geben für den Codierungsprozess Verschiedenes zu bedenken. Glaser plädiert dafür, kein Vorwissen an die Daten während des Theoretical Samplings heranzutragen, da durch das Einbringen von Vorwissen durch den Forscher den Daten das angesetzte Paradigma aufgezwungen wird. Strauss dagegen schließt das Einbringen von Vorwissen nicht kategorisch aus (vgl. Strauss 1992: 102ff.), etwas, das Glaser entscheidend kritisiert: „The Strauss researcher has no time to trust to the emergence of the social integration of everyday life in his population, as the grounded theorist does. Strauss‘ researcher is too busy trying to follow the rules of sampling for the paradigm“ (Glaser 1992: 105). Dem kategorischen Ausschluss von Vorwissen schließt sich die vorliegende Arbeit **nicht** an. Die vorliegende Forschungsfrage dieser Arbeit ist bei der Auswertung bereits existierender Forschungen über den CSI-Effekt aufgeworfen worden und stellt damit ein Resultat einer theoretischen Betrachtung **vor** einer empirischen Analyse im Sinne von Strauss und Corbin dar. Ein entscheidender Unterschied zwischen dem Vorgehen in dieser Arbeit und in dem

---

<sup>120</sup> Hierauf wird weiter unten noch näher eingegangen.

vorgeschlagenen Design von Corbin und Strauss allerdings besteht darin, dass zu Beginn dieser Arbeit keine Hypothesen vor der Analyse aufgestellt werden, sondern dass es Ziel der Arbeit ist, die Forschungsfrage zu beantworten, indem in der hermeneutischen Deutung des Datenmaterials und der anschließenden Verdichtung dieser Deutungen, Typen von Botschaften herausgearbeitet werden.<sup>121</sup> Dabei konzentriert sich die Arbeit auf die Bedeutungs(re-)konstruktion anhand des Datenmaterials im Sinne der hermeneutischen Wissenssoziologie.

Im Hinblick auf die unterschiedlichen Vorgehensweisen bei der Codierung des Datenmaterials von Strauss und Glaser deutet sich bereits an, dass die beiden Urheber der Grounded Theory aus verschiedenen Theorietraditionen zu stammen scheinen. Während Glaser ursprünglich stärker der quantitativen Sozialforschung zugeneigt war, entstammt Strauss der qualitativen Sozialwissenschaft. Dies führte zu einer eher positivistischen Ausrichtung von Glaser und einer mehr dem Pragmatismus und dem symbolischen Interaktionismus zugewandten Denkweise von Strauss (vgl. Lueger 2009: 196; hierzu auch Strübing 2011: 264ff. und Reichertz 2011b: 281 im selben Herausgeberband). Diese Differenz steht in ihrer Ausarbeitung der Grounded Theory zwar nicht im Vordergrund, kann allerdings eine Erklärung dafür sein, dass sich aus der Grounded Theory zwei unterschiedliche Entwicklungslinien ergeben haben (vgl. hierzu u.a. Strübing 2011: 261ff.). Zwar gibt es bezüglich dieser zwei Entwicklungslinien der Grounded Theory und der damit verbundenen Zweiteilung der Theorie ebenso Gegenstimmen (vgl. hierzu z.B. Mey/Mruck 2009: 101), jedoch sollen im Folgenden schon allein der Vollständigkeit halber die Entwicklungen sowohl von Glaser als auch von Strauss und Corbin im Hinblick auf die Grounded Theory und deren Verfahrensweisen kurz erläutert werden.

Im Fokus der ersten Entwicklungslinie steht die Idee von Glaser, dass die Forschenden ihre Kompetenzen im Umgang mit den Daten, insb. deren Auswertung, verbessern sollen (vgl. hierzu bspw. Glaser 1993: 440ff.). In diesem Zusammenhang konzentriert sich diese Forschungslinie auf die Herausarbeitung der Basisprozesse der Grounded Theory (vgl. Glaser 1992:11ff.; Lueger 2009: 196).<sup>122</sup> Glaser plädiert immer wieder dafür, dass der Forscher ohne jegliches Vorwissen an die Daten – welcher Art sie auch seien – herantreten soll, und dass er aus den Daten selbst – und nur aus den Daten – eine Theorie entwickeln soll. Er besteht darauf, die Forschung nicht vorzufassen und damit Ergebnisse nicht zu ‚forcieren‘ seien und darauf, dass die entstehenden Kategorien und Codes allein aus den Daten emergieren müssen (vgl. Glaser im Gespräch mit Tarozzi 2011: 61; Glaser 1992: 14f.; hierzu auch Reichertz 2011b: 280). Er grenzt sich damit deutlich von Strauss ab,

---

<sup>121</sup> Dass diese hermeneutische Deutung unterschiedlicher Serien sowohl aus dem amerikanischen als auch aus dem deutschen und englischen Diskurs durch eine Folie westlicher Gesellschaften interpretiert wird, ist eine wichtige, aber hier nicht zu diskutierende Fragestellung, der gesondert nachgegangen werden muss. An dieser Stelle sei lediglich darauf hingewiesen, dass es sich bei den hermeneutischen Ausdeutungen der Serien nicht um absolute oder ‚wahre‘ Deutungen handelt, sondern um Deutungen, die von Personen aus westlichen, im Fall der vorliegenden Arbeit deutschen, Gesellschaft an die Serien herangetragen werden und auch für diesen speziellen Diskurs gültig sind. Ähnlich wie es auch die Rezipienten im deutschen Fernsehdiskurs tun.

<sup>122</sup> Bspw. teilt Glaser die qualitative Analyse in drei wesentliche Bestandteile: Die Datensammlung, die methodische Analyse und die Erstellung von geschriebenen und gesprochenen Präsentationen der Ergebnisse (vgl. Glaser 1992: 13).

der nicht jedes Vorwissen des Forschers von Beginn des Forschungsprozesses an ausschließt. Strauss, dessen Vorgehensweise die zweite Entwicklungslinie der Grounded Theory darstellt, erklärt im Gegensatz zu Glaser, dass der Forscher in seinen Analysen die „[...] unterschiedlichsten Arten von Erfahrungen“ (Strauss 2004: 440) an das Material herantrüge und dieses auch reflektiert einbringen solle. Dieses Kontextwissen bestehe neben dem wissenschaftlichen Fachwissen und den Forschungserfahrungen des Wissenschaftlers auch aus seinen persönlichen Erfahrungen. Genau mit diesem Wissen müsse in einer Forschung reflektiert umgegangen werden und es dürfe nicht ausgeblendet werden, da sonst wertvolles Kontextwissen unterdrückt werden würde. Im Gegensatz zu Glaser versteht Strauss das Kontextwissen also als wertvollen Datenfundus, der die Sensibilität in der Theoriebildung fördert. Weiterhin wird es durch das Kontextwissen möglich, Variationen (z.B. von Lesarten) im Datenmaterial zu entdecken und das Theoretical Sampling reflektiert anzuwenden. Strauss gibt allerdings zu bedenken, dass es sich hierbei um keinen Freibrief handelt, Kontextwissen völlig frei einzusetzen, sondern dass sich der Einsatz des Kontextwissens bestimmten Regeln beugen muss, was während der Forschung immer wieder reflektiert werden sollte (vgl. Strauss 2004: 440). Dem schließt sich auch die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse an (vgl. Reichertz/Englert 2011).<sup>123</sup>

Ein weiterer Unterschied, der zwischen den beiden Entwicklungslinien der Grounded Theory besteht, resultiert aus der Konzentration von Strauss sowie Strauss und Corbin auf das Codierverfahren als ‚fließenden‘ Prozess im Analyseverfahren der Grounded Theory. In seinen Erläuterungen betont Strauss die ständige Wechselbeziehung zwischen den einzelnen Forschungsphasen der Datenerhebung, dem Codieren und dem Abfassen von Memos<sup>124</sup>:

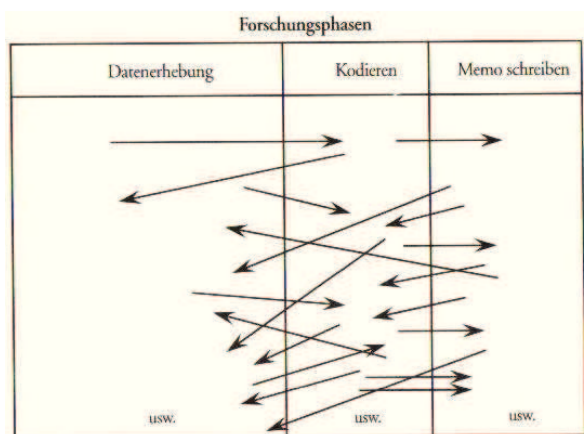


Abbildung Nr. 7: Wechselbeziehung zwischen den Forschungsphasen nach Strauss (Strauss 2004: 449)

<sup>123</sup> Um zu verdeutlichen, wie ein reflektierter Einsatz von Wissen in einer hermeneutischen Deutung erfolgen kann, müssen zunächst unterschiedliche Formen von Wissen voneinander differenziert werden. Die hermeneutische Videoanalyse unterscheidet zwischen dem Wissen um die Welt, dem Wissen um den äußeren Kontext, dem Wissen um den inneren Kontext und dem Wissen um eine wissenschaftliche Erklärung (vgl. Reichertz/Englert 2011). Weitere Erläuterungen zu diesen unterschiedlichen Formen des Wissens und deren reflektierten Einsatz in der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse folgen in den nächsten Kapiteln.

<sup>124</sup> Als Memo definieren Strauss und Corbin: „The researcher’s record of analysis, thoughts, interpretations, questions, and directions for further data collection“ (Strauss/Corbin 1998: 110; zum Memo auch Glaser 1992: 108ff.).



Diese empirische Vorgehensweise, wie Strauss und Corbin sie vorschlagen, fasst Lueger pointiert zusammen, indem er sie als analytische Triade versteht, die aus drei Schlüsselementen besteht: Erstens dem Theoretical Sampling, das unter Orientierung an den bereits gewonnenen Ergebnissen den fortlaufenden Datenprozess vorantreibt, zweitens dem Codieren, aus dem dichte Beschreibungen resultieren und das so die Voraussetzung für eine systematische Theorieentwicklung darstellt, die wiederum während des Theoretical Sampling getroffenen Entscheidungen strukturiert, und drittens das Verfassen von Memos, das zum einen den Reflexionsprozess während der Forschung stützt und dabei hilft, eine Theorie zu formulieren (vgl. Lueger 2009: 196).

Für die vorliegende Arbeit ist die Entwicklungslinie der Grounded Theory von Strauss bzw. von Strauss und Corbin, unter besonderer Berücksichtigung der konstruktivistischen Grounded Theory von Charmaz, die richtungweisende. Diese Ausrichtung der Grounded Theory ist mit der in der vorliegenden Arbeit angewendeten Methode der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse stärker kompatibel als mit der Entwicklungslinie von Glaser, da Strauss bzw. Strauss und Corbin sowie Charmaz die Position vertreten, dass theoretisches Vorwissen nicht nur einfließen darf, sondern sogar einfließen muss – eine Prämisse, die auch die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse vertritt (vgl. Reichertz 2011b: 280; Reichertz/Englert 2011: 49). Die hermeneutische Wissenssoziologie zielt darauf ab, die Sinnbezüge, aufgrund derer Menschen handeln, zu (re-) konstruieren: „[...] es geht um die (Re)konstruktion der Prozesse, wie handelnde Subjekte sich in einer historisch vorgegebenen, sozialen Welt immer wieder neu ‚finden‘, d.h. auch: zurechtfinden, und wie sie dadurch zugleich auch diese Welt stets aufs Neue erschaffen und verändern“ (Reichertz 2007b: 10). Von einer ‚gegebenen‘ Lebenswelt geht auch die konstruktivistische Grounded Theory aus (vgl. Charmaz 2006: 9ff.), denn der Forschende bewegt sich während des Forschungsprozesses in einer historisch und sozial vortypisierten Deutungsarbeit, in der er bestimmtes Wissen (und gegebene Vortypisierungen reflektiert) in seine Deutungen einbezieht (hierzu Hitzler 1991; Reichertz/Englert 2011, auch Breuer 2009: 44ff.). Diese gemeinsame Prämisse der (konstruktivistischen) Grounded Theory und der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse macht beide Ansätze miteinander vereinbar. Weitere Prämissen der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse gilt es im Folgenden zu erläutern.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> Die ausführliche methodische Herleitung wird an dieser Stelle aus Gründen des Umfangs verzichtet und ist in Reichertz und Englert 2011 nachzulesen. Die nachstehenden Erläuterungen sind daher lediglich als kurzer Einblick in die wichtigsten Eckpunkte der Methode zu verstehen und geben eine Antwort auf die Frage, warum ausgerechnet diese Methode sich zur Beantwortung der Forschungsfrage dieser Arbeit eignet.

## 7.2 Die Grundzüge der hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse

Um die Prämissen und die Vorgehensweise der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse nachvollziehbar zu machen, muss zuvor die Zielsetzung der sozialwissenschaftlichen Hermeneutik, verdeutlicht werden, die der in dieser Arbeit angewendeten Methode zugrunde liegt. Die Arbeiten rund um die sozialwissenschaftliche Hermeneutik gehen insb. auf die Arbeiten von Hans-Georg Soeffner zurück. Er beschreibt die (u.a. objektive) Hermeneutik als

[...] Technik, Fertigkeit und Methodologie der Auslegung und Deutung symbolischer menschlicher Äußerungen, Äußerungsformen und Handlungsprodukte, [...] [die] sich zu einem *wissenschaftlichen* Verfahren und zu einer *wissenschaftlichen* Kunstlehre der Auslegung und Deutung auf der Basis eines ausgearbeiteten Schriftsystems und schriftlich fixierbarer überlieferbarer Texte [entwickelt] (Soeffner 2004: 116; Hervorhebungen um Original).

Ziel dieser Kunstlehre der Auslegung und Deutung ist die Suche und Konstruktion aller denkbaren Interpretationen und damit des allgemeinen Sinnpotenzials eines Deutungsgegenstandes (vgl. Soeffner 2004: 116). Durch die Offenlegung des Auslegungsverfahrens und des in die Deutung eingehenden Vor-Wissens wird die Deutung überprüfbar und durch die Herausarbeitung des objektiven Sinns und des objektiv Wirksamen, das wiederum im Hinblick die objektive Sinnstruktur des Handelns interpretiert wird, stellt die sozialwissenschaftliche Hermeneutik den Anspruch der Objektivität (vgl. Soeffner 2004: 111) . Die Hermeneutik arbeitet in dieser Form „[...] an Hypothesen über unser Wissen von der Welt und in der Welt und entdeckt, daß sowohl unsere Umwelt als auch unser Wissen über sie und über uns selbst hypothetisch sind“ (Soeffner 2004: 113).

Im Anschluss an die Erläuterungen von Soeffner definieren Hitzler, Reichertz und Schröer die hermeneutische Wissenssoziologie als

[...] komplexes *theoretisches, methodologisches* und *methodisches* Konzept [und als] Teil einer mundanphänomenologisch informierten Soziologie des Wissens und methodisch/methodologisch[er] Teil einer hermeneutisch die Daten analysierenden, strukturanalytisch modellbildenden, interpretativen Sozialforschung (Hitzler/Reichertz/Schröer 2003: 10; Hervorhebungen im Original).

Die wissenssoziologisch-hermeneutische Datenanalyse verfolgt nicht das Ziel, allgemeine Gesetze zu entdecken, die das menschliche Verhalten erklären, sondern sie stellt die (Re-) Konstruktion von Verfahren und Typisierungsleistungen in den Vordergrund, mit denen sich Menschen eine ständig der Veränderung unterworfenen Welt verfügbar machen. Insb. das Entdecken des Neuen wird in dieser Forschungsstrategie betont (vgl. Reichertz 2003b: 521; auch Schröer/Bidlo 2011). Es geht in der (hermeneutischen) Wissenssoziologie um das Verstehen der (Handlungs-) Routinen des Alltags und deren Deutungen, die sich im Prozess der Institutionalisierung in einem ständigen Kreislauf befinden (vgl. hierzu auch Berger/Luckmann 2007: 57ff.). Diese (Handlungs-) Routinen sollen unter Einsatz der Hermeneutik deutend verstanden werden. Aufgabe der Wissenssoziologie ist es damit, das Wissen über gesellschaftliche Wirklichkeit zu (re-) konstruieren (vgl. Luckmann 2006: 21). Im Hinblick auf die hermeneutische Deutung eines Video bedeutet dies, dass ein ‚type‘

deutend (re-) konstruiert wird, der sich aus dem/den ‚Token/s‘ des Videos ergibt (vgl. Reichertz 2003b: 522).<sup>126</sup> In der hermeneutischen Deutung des Datenmaterials – seien es Interviews, Videos oder andere Texte – müssen in der hermeneutischen Wissenssoziologie einige Prämissen berücksichtigt werden, denen sich auch die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse anschließt.<sup>127</sup>

Die Prämissen der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse orientieren sich an den Maximen der Hermeneutik und bestehen im Wesentlichen aus sechs Grundsätzen. Die erste Prämisse behandelt die Validität der Ergebnisse und besagt, dass die hermeneutische Deutung von Texten nicht den Anspruch erhebt ‚die Wahrheit‘ zu finden. Validität erreicht man durch die Nachvollziehbarkeit der Dateninterpretation und durch die methodisch kontrollierte Verbindung von Fragestellung, Datenerhebung, Fall und Datenauswertung (vgl. Reichertz/Englert 2011: 34). Die Validität der hermeneutischen Deutung selbst wird ebenso durch Intersubjektivität erreicht, die nicht mit ‚Wahrheit‘ gleichgesetzt wird. Intersubjektivität bezieht sich vielmehr auf die (Re-) Konstruktion einer Bedeutung in einer hermeneutischen Ausdeutung, die durch eine (meist sprachliche) Handlung in einer bestimmten Interaktionsgemeinschaft hergestellt wird (vgl. Reichertz 2003: 522). Hermeneutische Deutungen sind daher von Natur aus Gruppenprozesse, d.h. hermeneutische Deutungen sollten in einer Gruppe von mindestens drei Personen erfolgen. Dies stellt die zweite Maxime der wissenssoziologischen Hermeneutik dar: eine Interaktionsgemeinschaft bildet bei der hermeneutischen Deutung die Gruppe von Teilnehmern, die miteinander interagieren, Deutungen aushandeln, andere verwerfen und neue Deutungen entstehen lassen. Dabei ist die Gruppe immer unterschiedlich zusammengesetzt. Manche Teilnehmer schweigen, andere moderieren oder dominieren die Interpretation. Es werden daher nicht nur Deutungen, sondern auch (Macht-) Positionen in einer Interpretationsgemeinschaft ausgehandelt. Hier können sich die unterschiedlichen Kulturen innerhalb der Interpretationsgruppe herausbilden: die Teilnehmer können sich z.B. auf ein gemeinsames Finden einigen. In anderen Gruppen herrscht eher das gegenseitige Bekämpfen vor. Die Anforderungen an die Interpretierenden sind also insb. die Streitbarkeit, Sozialkompetenz und ein klarer Verstand. Das Ende der hermeneutischen Deutung in einer Gruppe ist dann erreicht, wenn ein hochaggregiertes Konzept, eine Sinnfigur gefunden bzw. mit anhand des Materials (Daten selbst und deren Transkription) konstruiert wurde. Dieses Konzept sollte alle Elemente einer Deutung zu einem sinnmachenden Ganzen integrieren und im Rahmen einer spezifischen Interaktionsgemeinschaft verständlich machen (vgl. Reichertz/Englert 2011: 34), was eine dritte

---

<sup>126</sup> Hierbei gilt es eine möglichst hohe Intersubjektivität im Hinblick auf die Bedeutung der (re-) konstruierten Handlungen zu erzielen. Diese Intersubjektivität wird dadurch erzeugt, dass solche Deutungen in Gruppen mit möglichst heterogenen Personen durchgeführt werden.

<sup>127</sup> Die im Folgenden vorgeschlagenen Maximen sind ein Versuch, die Grundsätze der wissenssoziologischen Hermeneutik für eine Analyse, insb. für eine hermeneutische Deutung von Texten, fassbar zu machen und sind nicht als absolute Gesetzmäßigkeiten, sondern vielmehr als richtungweisende Regeln zu verstehen. Diese Regeln haben sich in zahlreichen hermeneutischen Ausdeutungen von unterschiedlichen Datenmaterialien unter der Leitung von Prof. Jo Reichertz immer wieder herauskristallisiert.

Maxime der hermeneutischen Wissenssoziologie und der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse darstellt. Die vierte Maxime bezieht sich auf das Einbringen von (Vor-) Wissen in eine hermeneutische Deutung, denn Deuten heißt implizites Wissen, explizit zu machen (vgl. Reichertz/Englert 2011: 40ff.). In der hermeneutischen Deutung taucht immer wieder die Frage auf „Was darf ich eigentlich wissen?“ Bezieht der Wissenschaftler all sein Wissen in die Deutung eines Textes ein, läuft er Gefahr etwas Neues mit dem Altbekanntem zu erklären. Klammert er jegliches Wissen bei der Deutung eines Interviews aus, geht er dumm in die Analyse und kommt wieder dumm aus ihr heraus (vgl. Reichertz/Englert 2011: 13). Es geht hier also nicht um die Ausklammerung allen vorhandenen Wissens, wie es manche Autoren fordern, sondern um einen reflektierten Einsatz von Vorwissen in der Deutung – oder wie Hitzler es formuliert um ‚künstliche Dummheit‘ (vgl. Hitzler 2000: 168). Um Vorwissen in einer Deutung reflektiert einsetzen zu können, gilt es zwischen unterschiedlichen Formen des Wissens zu unterscheiden. Als erstes existiert das **Wissen um die Welt**, in der sich der Gegenstand der Untersuchung befindet und in der der Forscher lebt. Zum zweiten gibt es das **Wissen um den äußeren Kontext**, bspw. wie die Produktionsbedingungen einer konkreten Sendung aussieht oder welcher Cutter in der Nachbearbeitungsphase mit welcher Zielsetzung im Video einen Schnitt vorgenommen hat. Bei einem reflektierten Einsatz von Wissen in einer hermeneutischen Deutung gilt es drittens das **Wissen um den inneren Kontext** zu berücksichtigen, welches all das Wissen einschließt, was z.B. in einem Film bzw. Video vor der zu analysierenden Sequenz bereits in einer Fernsehsendung gegeben worden ist. Als viertes das **Wissen um eine wissenschaftliche Erklärung** zu dem untersuchten Phänomen, welches bspw. in der Literatur bereits vorhanden ist. Das Wissen, das es in der Videoanalyse auszuklammern gilt bezieht sich v.a. auf das Wissen um den äußeren Kontext und partiell auch auf das Wissen um eine wissenschaftliche Erklärung. Orientiert man sich im Vorfeld bereits an dem Wissen um eine wissenschaftliche Erklärung vor der eigentlichen Analyse, betrachtet man die Antwort bereits vor der eigentlichen Fragestellung und ist so nicht mehr offen für neue Lesarten. Erst nachdem alle möglichen Lesarten gefunden worden sind – was unter ‚alle‘ verstanden wird, bestimmt wiederum die jeweilige Gruppe und die subversiven Lesarten, die aus den Daten herausgearbeitet werden können und zu expliziten Lesarten werden – wird das Wissen um die wissenschaftliche Erklärung (re-) aktiviert und bei der Verdichtung der Lesarten im Hinblick auf die Fragestellung auf einer höher Abstraktionsebene überführt. Noch deutlicher wird die Notwendigkeit der Ausklammerung bestimmter Wissensformen an dem Wissen um den äußeren Kontext. Wird dieses in die Analyse von Texten einbezogen, finden die ad-hoc-Erklärungen der am Interpretationsprozess Beteiligten zu viel Raum. Geht man bspw. von einem bestimmten Kamerastil eines Regisseurs aus und erklärt auf diese Weise das Handeln der Kamera (wie u.a. bei Beier 2000 geschehen), tritt der bei dem Rezipienten erzielte ‚Eindruck‘ in den Hintergrund der Analyse, da die Antwort bereits gegeben ist. Für die hermeneutische Wissenssoziologie und insb. für die hermeneutische Deutung von Texten gilt also:

Gegenüber den Wissensbeständen, die einem begegnen, wie auch gegenüber den je *eigenen* ‚künstlich‘ sich dumm zu stellen, impliziert, so zu tun, als kenne bzw. hätte man sie nicht, um so das infrage stehende Phänomen von seinen kulturellen Routinekonnotationen ‚gereinigt‘, d.h. quasi ‚neu‘ konstituieren zu können. Für den sich als ‚verstehend‘ verstehenden Soziologen besteht das reflexive Grundproblem infolgedessen vor allem darin, für sich selbst und für andere durchsichtig und nachvollziehbar zu machen, *wie* er das versteht, was er zu verstehen glaubt, und wie er das *weiß*, was er zu wissen meint. Methodisch kontrolliert wird dieses auf künstlicher Dummheit basierende ‚Verstehen von Verstehen‘ – mehr oder weniger überzeugend – durch den Rekurs auf einschlägige Verfahrensregeln (etwa solche, wie sie sich unter dem Etikett ‚Sozialwissenschaftliche Hermeneutik‘ versammeln lassen) (Hitzler 2000: 168; Hervorhebungen im Original).

Neben dieser ‚künstlichen Dummheit‘ und der reflektierten Herangehensweise des Wissenschaftlers in seiner hermeneutischen Deutung insgesamt, muss die Prämisse der Sequentialität berücksichtigt werden. Diese besagt, dass der Text von Anfang bis Ende linear hermeneutisch ausgedeutet werden muss. Wird ein Teil des Textes zur Interpretation aus der Mitte des gesamten Datums herausgegriffen, heißt das für die Interpretation, dass alles, was vor dem zu analysierenden Textteil geschrieben steht oder gezeigt wird, in die Interpretation einbezogen werden darf. Ganz im Gegensatz zu all dem, was nach dem auszudeutenden Textteil geschrieben steht oder gezeigt wird, dieses darf in eine Interpretation nicht einfließen, da man sonst nicht mehr für weitere Lesarten offen ist. Die Befolgung all dieser Prämissen überprüft der Moderator in einer hermeneutischen Deutung. Lässt man eine Interpretationsgruppe ein Interview bzw. ein Ausschnitt eines Interviews interpretieren, zeigt sich in der Praxis, dass diese Interpretation in den seltensten Fällen zu einem Ende kommt. Häufig fixiert sich die Gruppe auf einen (recht kleinen) Textausschnitt, wie einen Satz oder einem Take, und ‚beißt‘ sich regelrecht in diesen fest. Entweder beendet dann ein Zeitrahmen (häufig 90 Minuten als Unterrichtseinheit) oder die Geduld und die Ausdauer der Interpreten die Interpretation. Häufig ohne konkretes Ergebnis. Aus diesem Grund wird es in der Praxis einer hermeneutischen Deutung notwendig, einen Moderator in der Gruppe einzusetzen, der die Gruppe dazu anleitet, eine höchst verdichtete Sinnfigur zu (re-) konstruieren, die das Ende des Interpretationsprozesses darstellt, dies ist die letzte Prämisse die es in der hermeneutischen Deutung von Daten zu berücksichtigen gilt. Der Moderator muss offen für Neues sein, d.h. er darf nicht von Beginn an ein Ergebnis der hermeneutischen Deutung und der Interpretation im Kopf zu haben, zu dem er die Gruppe anleitet, indem er die Richtung vorgibt. Vielmehr überblickt er den Verlauf der Interpretation, stellt gezielte Fragen, provoziert neue Antworten und Ideen, fasst Gesagtes zusammen und ‚sortiert‘ die Lesarten und Deutungen. Sein Ziel ist die Zuspitzung des Interpretationsprozesses, nicht dessen Determination. Die maßgebliche Regel, die also in der hermeneutischen Ausdeutung jeglichen Datenmaterials gilt, dass die wissenssoziologische Hermeneutik einen offenen und nicht sozial gerichteten Prozess des Deutens bzw. Interpretierens darstellt. Wie dieser Prozess des Deutens in die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse eingebunden wird, zeigt sich in den folgenden Erläuterungen zu dieser Methode.

### 7.2.1 Der Analysegegenstand Video

Der Analysegegenstand Video ist bereits aus dem Alltagsverständnis heraus bekannt. Es existiert ein alltägliches Verständnis davon, was ein Video ist und was es sein kann, z.B. ein von einem Amateurfilmer erstelltes Hochzeitsvideo, eine ‚Reality-TV-Fernsehsendung‘ oder ein Spielfilm. Das Verständnis davon, was ein Video ist, sind von Person zu Person, von Wissenschaftler/in zu Wissenschaftler/in, von theoretischem Ansatz zu theoretischem Ansatz und von Methode zu Methode ebenso unterschiedlich wie vielfältig, weshalb an dieser Stelle eine Definition des Videos benötigt wird, auf der die folgenden Ausführungen fußen können.

Videoproduktionen, die im Folgenden kurz als ‚Video‘ bezeichnet werden, sollen alle die professionellen wie nicht-professionellen Aufnahmen heißen, die mit Hilfe – heutzutage meist digitaler – Videokameras aufgezeichnet worden sind (vgl. Reichertz/Englert 2011: 10). Die in der vorliegenden Arbeit zu analysierenden Videos sind Videos, die für das Fernsehen produziert und im Fernsehen ausgestrahlt worden sind. Bei der Festlegung des Untersuchungsgegenstandes dieser Arbeit wurde bereits deutlich, dass die zu analysierenden Videos aus dem Genre ‚Fernsehserie‘ stammen und das Thema ‚Verbrechensaufklärung‘ behandeln. Das Format dieser Videos kann dabei zwischen Fernsehserien mit einem dokumentarischen Anspruch, z.B. Videos des ‚Reality-TV‘, ‚Scripted Reality‘ oder ‚Mocumentary‘ (vgl. Roscoe/Hight 2001: 42ff.), bis zu Fernsehserien mit einem hohen Fiktionalitätsgrad (z.B. Spielfilmserien) variieren.

### 7.2.2 Die Analyseebene und Analyseeinheit der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse

Die Methoden zur qualitativen Videoanalyse sind zahlreich und vielfältig und werden an dieser Stelle nicht explizit aufgegriffen (eine Übersicht zu Methoden der qualitativen Videoanalyse findet sich auch bei Reichertz/Englert 2011)<sup>128</sup>. Im Folgenden werden die Grundzüge der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse vorgestellt, die entscheidende Neuerungen in der qualitativen Videoanalyse darstellen (eine umfassende Herleitung dieser Methoden findet sich ebenso bei Reichertz/Englert 2011). Zu diesen Neuerungen zählen die Einführung einer neuen Analyseeinheit und einer neuen Analyseebene in der Methode der qualitativen Videoanalyse

---

<sup>128</sup> Wie viele wissenschaftliche Methoden greift auch die Videoanalyse auf unterschiedlichste bereits existierende Methoden und Erkenntnisse in der (hermeneutischen) Analyse von Bedeutungen z.B. aus der Bild-, Film- und Videointerpretation zurück. In den folgenden Ausführungen können aufgrund des begrenzten Inhalts nicht alle Theorien und Ideen dieses Diskurses ausgiebig dargestellt werden. Daher konzentrieren sich die nachstehenden Überlegungen auf einen exemplarischen Einblick in das Feld, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann. Bei der Darstellung der Methode der Videoanalyse wird im Wesentlichen auf eine in einem DFG-Projekt, welches sich mit Medien als Akteuren beschäftigt, entwickelte Form der Videoanalyse zurückgegriffen. Diese trägt den Namen hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse.

sowie die Vorgehensweise dieser Methode, die sich u.a. auf ein neues Notationssystem für Videos stützt. Diese Merkmale werden im Nachstehenden erläutert.

Die neue Analyseebene und neue Analyseeinheit in der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse gründet auf der Hypothese, dass die alleinige Konzentration auf den Videoinhalt als Bildinhalt **stehender Einzelbilder** zweierlei vernachlässigt: zum einen handelt es sich bei Videos nicht um die Summe einzelner aneinandergereihter Bilder, sodass eine neue Analyseeinheit notwendig wird, und zum zweiten existiert neben der Handlung/dem Geschehen vor der Kamera<sup>129</sup> und <sup>130</sup> – also dem, was man im Allgemeinen als Bildinhalt bezeichnet (das Gezeigte) – noch eine zweite Analyseebene im Video: die Handlung/das Agieren der Kamera selbst (das Zeigende) (vgl. zur Unterscheidung dieser zwei Ebenen auch Reichertz 2001). Zwischen diesen beiden Analyseebenen besteht eine wechselseitige Abhängigkeit, d.h. das Zeigende ist abhängig von dem Gezeigten und das Gezeigte von dem Zeigenden. Dies zeigt sich daran, dass bspw. die Kameraführung themengebunden ist. Je nach Thema, bspw. bei einem Kindergeburtstag, einer Hochzeit oder dem Filmen eines Rummelplatzes, wird eine andere Kameraführung als ‚angemessen‘ verstanden (vgl. Vielmuth 1998: 118ff.). Dennoch werden diese beiden Analyseebenen zugunsten der besseren Übersichtlichkeit zunächst getrennt voneinander betrachtet.

Das Agieren der Kamera (das Zeigende) wird in der Literatur über die richtige Kameraführung bereits ausführlich behandelt (vgl. hierzu z.B. Vielmuth 1998: 118ff.) und wird im Folgenden lediglich kurz aufgegriffen, um die Analyseebene des Agierens der Kamera zu verdeutlichen. Zu dem Agieren der Kamera zählt nicht nur, dass sie das Sichtbare und Hörbare während ihrer Aufnahmen einfängt und dass das Agieren der Kamera so immer eine bestimmte Haltung zu einem aufgenommenen Objekt oder einer Person einnimmt (vgl. Kaemmerling 1971: 94), sondern auch, dass diese Aufnahmen in der Postproduktion (Nachbearbeitung der Aufnahmen), auf eine bestimmte Art und Weise zu einer Geschichte zusammengefügt werden. Es entsteht eine bestimmte Rahmung dessen, was eine Kamera zeigt, durch das Agieren der Kamera, nicht nur während der Aufnahme, sondern auch in der Nachbearbeitung (vgl. Reichertz/Englert 2011):

---

<sup>129</sup> Ursprünglich wird in der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse davon ausgegangen, dass die Kamera handelt. Da aber nicht alles Agieren der Kamera geplant und Schritt für Schritt überlegt und bewusst reflektiert verläuft (so das Verständnis des sozialen Handelns nach Max Weber 1972) und bspw. im ‚Reality-TV‘ auf sedimentierte Routinen bei Kameraeinstellungen zurückgegriffen wird, wird im Folgenden das Agieren der Kamera auch mit dem allgemeineren Terminus ‚Agieren‘ bezeichnet, das sowohl das (kommunikative) Tun, das auf sedimentierten Praktiken basiert (vgl. Reichertz 2009) und damit die Praxis des Filmens bzw. des Darstellens einschließt, als auch das (soziale) Handeln der Kamera einschließt. Gleiches gilt für die Handlung/das Geschehen vor der Kamera. Das Agieren der Kamera ist als eine Praxis des Filmens und Nacharbeitens zu verstehen und das Geschehen vor der Kamera auch als eine Praxis des Darstellens, wie im Folgenden noch deutlich wird.

<sup>130</sup> Als *Kamera* wird im Folgenden das Zeigende definiert, das im Video auf eine bestimmte Weise montiert, kommentiert und damit auf eine bestimmte Art und Weise agiert und dem Gezeigten eine bestimmte Sinnstruktur verleiht. Dieses Zeigende umfasst die korporierten Akteure, wie beispielsweise den Regisseur, den Kameramann und den Cutter, welche alle kommunikativ agieren, und deren Arbeitsbeitrag Bestandteil des Produktionsprozesses des Videos ist. Das heißt, wie der Cutter schneidet, wie der Regisseur etwas vor der Kamera darstellen lässt und wie der Kameramann die Kamera führt, ist neben den Personen selbst in der Kamera enthalten ohne dass die Kamera sich als Summe dieser einzelnen korporierten Akteure versteht.

[...] [d]ie Kamera nimmt auf und hält fest, was vor ihr in Szene gesetzt ist: Personen und Dinge in Raum und Zeit. Zugleich legt sie ihre eigene Spur in das, was vor ihr in Szene gesetzt ist, indem sie die Personen und Dinge neu ordnet, indem sie diese in einen anderen, einen ästhetischen Raum und in eine andere, eine ästhetische Zeit versetzt (Grob 2000: 69).

Die Erkenntnis, dass die Kamera durch ihre Art und Weise etwas zu zeigen, dasjenige rahmt, das gezeigt wird, verweist darauf, dass nur durch den Einbezug des Agierens der Kamera selbst – und damit des Einflusses des jeweiligen Mediums auf den Inhalt – in Ergänzung zu dem Geschehen vor der Kamera, eine vollständige Erfassung der inhärenten Botschaft(en) eines Videos möglich wird. Erst aus dem Zusammenspiel des Zeigenden und des Gezeigten entfaltet sich die latente Sinnstruktur eines Videos, was auch in der (Re-) Konstruktion dieser dem Video inhärenten Sinnstruktur adäquat berücksichtigt werden muss. Zwar sind das Zeigende und das Gezeigte im Video reziprok miteinander verbunden, allerdings wird die Sinnstruktur eines Videos *im Wesentlichen* durch das Zeigende beeinflusst – vielleicht sogar bestimmt<sup>131</sup> – denn hier wird das Gezeigte durch das Zeigende zu einer bestimmten narrativen Struktur zusammengefügt, die dann als eine Sinnstruktur (re-) konstruiert werden kann (vgl. Reichertz/Englert 2011)<sup>132</sup>:

Sie [die Kamera] komponiert die Bilder in ihrer Einheit aus Abbild und Blick und zugleich konstituiert sie – als strategische Instanz – die Form des Blicks: die Art und Weise, wie die Welt ‚richtig‘ zu sehen ist. [...] Der Blick der Kamera schafft Ordnung, in dem er den Bildern ihre Form gibt: den Raum und die Dauer, die Distanz und die Bewegung, den Standpunkt und den Blickwinkel. Wie das Bild zur Einstellung, die Anschauung der Welt zur Weltanschauung wird, entscheidet also die Arbeit der Kamera. Sie allein organisiert das Verhältnis des Erzählens zum Erzählten (Grob 2000: 69; Anm. C.J.E.).

Bei dieser Komposition agiert die Kamera in einem Video, z.B. in Form von Kameraeinstellungen, Lichteffekten oder ‚Voice-over-Kommentaren‘ und Schnitt, und rückt das Gezeigte in das ihrem Ermessen nach ‚richtige Licht‘. Ermessen der Kamera meint allerdings nicht, dass die Intention<sup>133</sup> der Kamera oder eines korporierten Akteurs<sup>134</sup>, wie bspw. der Intention des Kameramanns oder

---

<sup>131</sup> Deutlich wird dieses *wie* auch an Beispielen aus dem Film *wie 8 Blickwinkel* oder an einem Beispiel aus der Literatur von Raymond Queneau. In seinem Werk *Exercices de style* erzählt er eine Geschichte, die immer das gleiche Geschehen beschreibt, allerdings aus 99 verschiedenen Perspektiven unterschiedlicher Personen (vgl. Queneau 1973). So wie im Gemälde, im Film und in der Literatur die Perspektive auf ein Geschehen seine Bedeutung verändern kann, so gilt es auch für die Perspektive bzw. die Handlung der Kamera, wenn sie ein Geschehen zeigt.

<sup>132</sup> Das Agieren der Kamera im Video entscheidet nicht nur was gezeigt wird, sondern auch wie etwas gezeigt wird (dies hat Ralf Bohnsack an der dokumentarischen Interpretation von Bildern erläutert; vgl. Bohnsack 2003, S. 155ff.; hierzu auch Korte S. 2004, 45ff.).

<sup>133</sup> Zwar verfolgt das Zeigende bei der Produktion eines Videos konkrete Interessen, wie z.B. ein ökonomisches Interesse, das beispielsweise die Sendeanstalt oder die Produktionsfirma erfüllt sehen möchte (vgl. Englert 2011), diese werden im Weiteren allerdings nicht näher betrachtet, denn diese Interessen, Intentionen oder Motivationen können aus dem Datenmaterial nicht (re-) konstruiert werden. Selbst wenn der Prozess des Zeigens also ursprünglich ein intentionaler Akt war, der hinter einer Handlung stand, entscheidet die mögliche in der hermeneutischen Deutung, nicht die ursprünglich hinter dem Handlungsakt stehende Intention, sondern die Bedeutung, die sich anhand des vorliegenden Datenmaterials herausarbeiten lässt darüber, welche Lesarten herausgearbeitet werden können.

<sup>134</sup> Der Terminus ‚korporierter Akteur‘ orientiert sich an den Erläuterungen von Günther Ortman. Ortman versteht unter ‚korporativen Akteuren‘ nicht lediglich einzelne Individuen, sondern auch komplette Organisationen (vgl. Ortman 2010: 63), die im Sinne eines ‚generalisierten Anderen‘ in gesellschaftlichen Diskursen auftreten. ‚Korporierte Akteure‘ zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich aus einzelnen Individuen, wie z.B. Redakteure, Kameraleute oder Reporter bestehen, die dem ‚korporierten Akteur‘ der jeweiligen Sendeanstalt zurechenbar sind. So verstanden, besteht der ‚korporierte Akteur‘ aus einer Ansammlung von verschiedenen ‚Selfes‘ und ist nicht auf ein einziges ‚Self‘, reduzierbar (vgl. hierzu Englert/Roslon 2011). Der Begriff des ‚korporierten Akteurs‘ wird außerdem dem Umstand gerecht, dass Fernsehreporter i.d.R. nicht alleine, sondern grundsätzlich im Team arbeiten (vgl. Otto 2005: 168), sodass das aus der kooperativen Zusammenarbeit entstehende Produkt, z.B. eine Fernsehsendung, nicht mehr einzelnen Personen, sondern kompletten Personengruppen, Organisationen, sprich ‚korporierten Akteuren‘ zurechenbar ist.



der Intention des Regisseurs, (re-) konstruiert werden soll – diese ist auch überhaupt nicht (re-) konstruierbar – sondern es geht allein um die Erfassung des Agierens der Kamera, das allein anhand des vorliegenden Videos herausgearbeitet wird. Eine neue Analyseebene ist demnach notwendig, da die (Re-) Konstruktion der Sinnstruktur eines Videos gar nicht ohne das Zeigende möglich ist, da man bei dem Versuch, sich in der Analyse eines Videos allein auf das Zeigende zu konzentrieren, eine sinnhafte Selektion des Zeigenden (re-) konstruieren würde und nicht die vollständige latente Sinnstruktur des Videos. Die Sinnstruktur eines Videos kann also nicht auf das Gezeigte, also rein auf das, **was** gezeigt wird, reduziert werden, sondern es bedarf einer weiteren Analyseebene, die das Agieren der Kamera während der Aufnahme und in der Nachbearbeitung erfasst und beschreibt, **wie** etwas gezeigt wird.

Neben der Analyseebene des Agierens der Kamera wird eine neue Analyseeinheit benötigt, die nicht mehr einzelne **stehende Einzelbilder** in einem Video untersucht, sondern ganze Handlungszüge, da es Handlungseinheiten sind, die für eine/n Sozialwissenschaftler/in bedeutungstragende Einheiten in der Kommunikation zur (Re-) Konstruktion von Bedeutungen sind, die nicht auf einzelne (stark verdichtete) Bilder reduziert werden können (vgl. hierzu auch Goffman 2005: 94; Goffman 1972: 138ff.; Goffman 1961: 35).

Stehende (Einzel-) Bilder, auch als ‚Stills‘ bezeichnet, und Videos unterscheiden sich nicht nur linear, sondern kategorisch voneinander durch die Bewegung. Stills werden dazu angefertigt, um einzeln betrachtet zu werden. Dies gilt selbst für Bilder, die in Serie produziert wurden (z.B. bei Warhol) oder wenn sie in stark verdichteter Form, bspw. als Werbeplakat, auftauchen. Diese Stills betrachtet man in einer Analyse einzeln wie Gemälde (vgl. Reichertz/Englert 2011: 14). Auf diese Weise gehen auch Theorien der Filmsemiotik vor: sie interpretieren einen Film anhand einzelner Bilder, die stellvertretend für einen ganzen Handlungszug in einem Film stehen (vgl. hierzu u.a. Barthes 1964; Eco 1971; Pasolini 1971: 48; Peters 1971). Allerdings ist es gerade die Bewegung, die einen Film ausmacht und die ihn entscheidend von einem Still unterscheidet. Der französische Journalist François Henri Peudefer schrieb unter dem Pseudonym Henri de Parville schon nach der ersten Kinovorführung seines Lebens: „Das Zittern der Blätter im Wind, das ist der Film“. Die hohe Relevanz der Bewegung im Film betont auch Eco in seinem Bewegt-Modell über den kinematographischen Code und definiert den Film über seine Beweglichkeit (vgl. Eco 2002: 250ff.; hierzu auch Eco 1971). Die entscheidende Rolle der Bewegung in der Analyse eines Films betonen auch Metz und Deleuze (vgl. Metz 1972: 71f.; Deleuze 1990: 13ff.; 79f.; auch Engell 2007: 37). Dies zeigt, dass bereits in den Anfängen der (semiotischen) Filmanalyse zwar das Bewegtbild und nicht das stehende Einzelbild als Analyseeinheit des Films verstanden wurde, dieses jedoch häufig methodisch keine Berücksichtigung in der Filmanalyse fand. Zwar bestehen auch der Film und das Video aus aneinandergereihten einzelnen Bildern, allerdings konstituiert nicht die Summe dieser

stehenden Einzelbilder den Film bzw. das Video, sondern die **einzelnen Bilder in Bewegung**, d.h. die Bewegtbilder im Film, denn ein Einzelbild kann nicht stellvertretend für eine ganze Reihe von Einzelbildern in Bewegung stehen. Die Bewegung kann die (Be-) Deutung eines Films verändern. Exemplarisch kann man den Unterschied zwischen der Deutung eines Einzelbildes und der Deutung eines Bewegtbildes an einem Videoausschnitt verdeutlichen, der eine Person zeigt, die einen Vortrag hält. Zieht man ein Standbild des Vortrages heran, könnte man z.B. die Haltung der Person, deren Mimik oder den Lichteinfall und die Kameraperspektive beschreiben und deuten. Bei solch einem Standbild handelt es sich allerdings um ein verdichtetes einzelnes Bild für einen ganzen Handlungszug des ‚Vortraghaltens‘ und für einen ganzen Handlungszug des Agierens der Kamera. Betrachtet man im Gegensatz zu dem Standbild allerdings einen kompletten Handlungszug in einem Vortrag, berücksichtigt das das Agieren der Person in actu, d.h. in ihrer Bewegung, und die Kamera in actu. Daran wird die Veränderung der (Be-) Deutung des Agierens der Person und des Agierens der Kamera im Verlauf des Vortrags ersichtlich. Zu Beginn des Vortrages kann die Handlungsweise der Person bspw. als introvertiert interpretiert werden, was u.a. an einem seitlich geneigtem Kopf deutlich werden kann und was die Kamera durch eine Froschperspektive verstärken kann, im Fortgang des Vortragens könnte die Person jedoch an Selbstbewusstsein gewinnen, was durch eine veränderte Körperhaltung, wie aufrechtes Stehen, einen gerade gehaltenen Kopf und lautes Sprechen sowie durch die Aufsicht der Kamera auf die Person ersichtlich werden könnte. Diese Modifikation des Agierens der Person vor der Kamera und der Kamera selbst kann erst anhand der Analyse eines Handlungszugs nachvollzogen werden. Die Konzentration auf ein stehendes Einzelbild, das stellvertretend für einen kompletten Handlungszug analysiert wird, könnte also dazu führen, dass die (Be-) Deutung eines Videos, aber auch eines Filmes simplifiziert oder gar verfälscht wird.<sup>135</sup>

Schließlich sind es für den Sozialwissenschaftler die einzelnen Handlungsakte, Interaktions- und Kommunikationszüge, die in der (Re-) Konstruktion von latenten Sinnstrukturen bedeutungstragend sind, denn „[...] Kommunikation ist eine gesellschaftliche Praxis, eine Sammlung von Praktiken mit Symbolen umzugehen, *moves* mit Folgen zu produzieren“ (Reichertz 2009a: 119; Hervorhebungen im Original). Das gilt auch für die (Re-) Konstruktion der latenten Sinnstruktur eines Videos in der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse. Dabei werden die zu deutenden Handlungszüge nicht willkürlich ausgewählt, sondern danach, ob sie für das Geschehen und Fortschreiten des Geschehens relevant sind. Solch ein relevanter (Handlungs-) Zug als grundlegende Sinneinheit im Video kann in Anlehnung an Goffman ebenso als *Move* bezeichnet werden.

---

<sup>135</sup> Bei der Analyse von Einzelbildern ist ebenso schwer der Ton des Filmes bzw. Videos einzubinden, dieser vollzieht sich im Regelfall auch während einer Handlung und kann nicht einfach in verdichteter Form einem Einzelbild zugeschrieben werden, da auch das die (Be-) Deutung eines Videos bzw. Filmes verfälschen würde.

Mit Move wird ein Handlungszug bezeichnet, der einen (bewussten oder nicht-bewussten) Handlungsakt

„[...] ein Interaktions- oder Kommunikationszug [darstellt], der für das folgende Geschehen Konsequenzen hat, oft auch turn genannt [...] Mit *move* ist dann eine relevante Bewegung im Spiel, im Handlungsgeschehen gemeint, also eine Bewegung, die im Abstimmungsprozess der Handelnden Bedeutung und Folgenden hat. [...] Ein *move* ist alles, was zum einen sinnhaft ist und zum Zweiten den weiteren Verlauf der Ereignisse beeinflusst“ (Reichertz/Englert 2011: 15; Hervorhebungen im Original).

Der Move stellt daher eine spezifizierte Definition eines Handlungszuges dar, der sich insb. durch seine Sinnhaftigkeit für das zu analysierende Handlungsgeschehen auszeichnet und so als sinntragende Analyseeinheit eines Videos betrachtet werden kann (vgl. Reichertz/Englert 2011). In den vorliegenden Beispielen von Fernsehsendungen über Verbrechenaufklärung kann ein Move bspw. eine Leichenschau am Tatort, eine Obduktion oder eine Aussage vor Gericht sein.<sup>136</sup>

### 7.2.3 Das Notationssystem der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse

Grundlegend für die (Re-) Konstruktion der Sinnstruktur eines Datums, hier eines Videos, ist ein adäquates Notationssystem. Dieses trägt im Fall der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse den Namen HANOS (HAndlungsorientiertesNOtationsSystem). Es berücksichtigt sowohl das Agieren der Kamera selbst (das Zeigende) als auch das Agieren (der Personen) vor der Kamera (das Gezeigte). Das Agieren der Kamera bildet den Schwerpunkt der Videoanalyse und auch des Notationssystems und wird in einer hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse als erstes erfasst. Die Handlung/das Agieren der Kamera lehnt sich daran an, welche Möglichkeiten die Kamera während des Drehs und in der Nachbearbeitung besitzt, um ein Video zu einer Geschichte zusammenzufügen (vgl. z.B. Millerson 1999 und Prümm/Bierhoff/Körnich 2000), z.B. die Kameraeinstellung, die Tiefenschärfe einer Aufnahme, der Schnitt oder die Kameraperspektive. Neben der Handlung/dem Agieren der Kamera wird im Notationssystem HANOS ebenso die Handlung/das Geschehen vor der Kamera erfasst. Diese Erfassung lehnt sich v.a. an Goffmans Ausführungen über soziale Begegnungen an (vgl. Goffman 2008). Zusammengefasst lassen sich diese beiden Analyseebenen wie folgt in einem Notationssystem abbilden:

---

<sup>136</sup> Diese Modifikation der Analyseeinheit in der Videoanalyse bedeutet nicht, sich von allen Erkenntnissen der (kunstgeschichtlichen) Bildhermeneutik (hierzu z.B. Bättschmann 1992) loszusagen und diese kategorisch auszuschließen, sondern die neue Analyseeinheit soll in erster Linie dazu auffordern, die Idee zu überdenken, dass zur Betrachtung eines Videos die Analyse dessen einzelner und schon gar nicht stehender Bilder ausreicht (hierzu auch Reichertz/Englert 2011).

Handlung/Agieren der Kamera	<b>Handelnde Kamera</b> (Was macht die Technik der Kamera während der Produktion mit dem Geschehen vor der Kamera?)	Stand/Handkamera	Ist die Kamera fest oder bewegt sie sich?
		Kadrierung	Wie ist das Bild aufgebaut? Was ist im Vordergrund/Mittegrund/Hintergrund zu sehen?
		Einstellung	Wie ist die Einstellung? (z.B. ‚amerikanisch‘, ‚Close‘)
		Schärfentiefe	Was ist scharf, was nicht?
		Perspektive	Welche Perspektive nimmt die Kamera ein? (z.B. Frosch- oder Vogelperspektive)
		Autonom?	Folgt die Kamera den Bewegungen der Akteure oder geht sie autonom eigene Wege?
		Tempo	Vollführt die Kamera langsame oder schnelle Bewegungen?
		Farbe	Sind die Aufnahmen in Farbe oder schwarz-weiß?
	<b>Kommentierende Kamera</b> (Wie kommentiert der korpориerte Akteur in der Postproduktion das Geschehen?)	Voice over	Was spricht die Kamera/der korpориerte Akteur wie?
		Stimme aus dem Off	Ist eine Stimme während der Aufnahme aus dem Off zu hören?
		Verfremdungen	Wird etwas verfremdet?
		Musik/Geräusch	Gibt es Musik oder Geräusche von der Kamera?
		Grafik	Sind in die Aufnahmen grafische Elemente eingefügt?
	<b>Montierende Kamera</b> (Wie werden die Takes <sup>137</sup> in der Postproduktion zu einer Sequenz zusammengefügt?)	Text	Ist Text in die Aufnahme eingefügt?
		Schnitt	Welcher Schnitt lässt sich beobachten? (Harter Schnitt/ Überblendung)
Zeitlupe/ Zeitraffer		Sind Zeitlupe oder Zeitraffer vorhanden?	

Handlung /Geschehen vor der Kamera	Bühne	Ort
		Zeit
	Requisiten	Zum Ort
		Zur Person: Geschlecht, Alter, Aussehen, Kleidung
	Akteure	Sozialer Typus: Polizist etc.
		Handlungstyp: Bedächtigt, hektisch
		Nonverbal. Botschaft: verärgert
	Symbolische Interaktion	Sprechen: Was sagen die Akteure?
		Gestik: Was bedeuten die Gesten?
		Mimik: was bedeutet die Mimik?
Handeln	Was: Was wird wie mit wem getan?	
	Sinn: Subjektiver Sinn	

Tabelle Nr. 2: HANOS (HAndlungsorientiertesNOTationsSytem) (in Anlehnung an Reichertz/Englert 2011: 37)

Die Tabelle weist bereits darauf hin, dass die Kamera nicht nur während der Aufnahmen handelt bzw. agiert (handelnde Kamera), sondern, dass sei während den Aufnahmen diese bereits kommentiert, z.B. mit einer Stimme aus dem off, und diese Kommentierung in der Postproduktion fortführt, sondern dass die Kamera auch montiert, indem sie die Aufnahmen bspw. schneidet und ihnen eine narrative Struktur verleiht. Diese Übersicht kann ggf. durch weitere Fragen und Möglichkeiten zu agieren, sowohl durch als auch vor der Kamera, ergänzt und modifiziert werden, was bei der Analyse – im Sinne des Theoretical Sampling – in der vorliegenden Arbeit auch getan wird.

Nachdem nun die Besonderheiten der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse erläutert wurden, wird im Folgenden die Vorgehensweise dieser Methode kurz erläutert.

<sup>137</sup> Unter ‚Take‘ wird eine „[...] einzelne, nicht unterbrochene Filmaufnahme [...]“ verstanden (Achenbach 1982: 110).

#### 7.2.4 Die Vorgehensweise der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse

Die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse lässt sich in sieben einzelne Analyseschritte unterteilen, die untereinander verbunden und deren Grenzen als fließend zu betrachten sind. Die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse beginnt, nachdem gemäß des Theoretical Sampling ein Fall zur Analyse ausgewählt worden ist, damit, das zu analysierende Video in einzelne Sequenzen zu teilen. Die Sequenz bildet die größte Einheit bei der Unterteilung eines Videos in Analyseeinheiten – im Gegensatz zur Szene, zur Einstellung/dem Take . Sequenzen verbinden mehrere Szenen miteinander zu einer Handlungseinheit (vgl. Phillips 1999: 92), wobei die Abgeschlossenheit einer Sequenz als wichtigstes Merkmal anzusehen ist (Vielmuth 1982: 128). Szenen können nach Knut Hickethier durch ein Handlungskontinuum voneinander unterschieden werden (vgl. Hickethier 2007: 35; vgl. Mikos 2008: 92; zur Sequenzlistenstellung auch Hickethier 2007: 35; zu Einstellungs- und Sequenzprotokollen auch Korte 2004: 45ff.). Diese Kontinuen lassen sich z.B. nach Spielorten oder -zeiten voneinander im Video unterscheiden. Die Unterteilung eines Videos in Sequenzen ist die Voraussetzung für den zweiten Schritt der Videoanalyse, nämlich die Auswahl der zu analysierenden Sequenz unter Orientierung an der gegebenen Fragestellung (Kalibrierung, vgl. Reichertz/Englert 2011: 30). Dabei sollte die ausgewählte Sequenz etwas Signifikantes beinhalten, dessen Analyse vor der Fragestellung sinnvoll erscheint. Für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit werden die zu analysierenden Sequenzen z.B. danach ausgewählt, ob sie in irgendeiner Hinsicht kriminaltechnische oder gerichtsmedizinische Methoden tangieren.<sup>138</sup> Im dritten Schritt gilt es den Inhalt der Sequenz kurz zu beschreiben, um eine Übersicht darüber zu gewinnen, was die Sequenz rein thematisch behandelt-β. Zu beachten ist allerdings, dass dieses Wissen in der hermeneutischen Deutung teilweise wieder auszublenden ist, wie oben beschrieben, denn eine Sequenzanalyse geht chronologisch vor. Sie deutet die einzelnen Handlungsstränge einer Sequenz und zeichnet den Pfad nach, den das Geschehen vor der Kamera und insb. das Agieren der Kamera selbst geschaffen haben. Im vierten Schritt wird ein Überblick über die Takes der Sequenz, d.h. über die einzelnen Einstellungen der Sequenz gegeben. Der Terminus ‚Einstellung‘ wird in der Fachliteratur unterschiedlich – v.a. in drei Bedeutungsdimensionen – verwendet. Zum ersten ist Einstellung die deutsche Übersetzung des Lexems Take, zum zweiten als die Summe mehrere Takes und zum dritten als bewusst gestalteter Bildausschnitt. In diesem Kapitel konzentriert sich das Verständnis der Einstellung auf die zweite Bedeutung, sodass eine Einstellung als eine ununterbrochene Bilderfolge definiert wird (vgl. hierzu auch Vielmuth 1998: 159ff.; Vielmuth 1982: 48). Der Schnitt beendet eine Einstellung und lässt eine neue beginnen, unabhängig davon, ob die Kamera sich bewegt oder nicht (vgl. Mikos 2008: 91), wie auch Knut Hickethier erklärt: „Das, was sich in einem Film zwischen zwei Schnitten befindet, nennen wir >Einstellung<“ (Hickethier 2007: 52;

---

<sup>138</sup> Wichtig ist, dass diese Kalibrierung nicht mit der Auswahl einer Sequenz beendet ist, sondern einen ständigen Prozess in der Arbeit mit dem Video darstellt (vgl. hierzu auch Reichertz/Englert 2011: 30ff.).

Hervorhebungen im Original; zur Erstellung eines Einstellungsprotokolls auch Hickethier 2007: 35f.). Die Einstellung ist die kleinste Einheit, die einer Videoanalyse zugänglich ist (vgl. Mikos 2008: 91) oder wie es Syd Fiel formuliert: „[...] das, was eine Kamera sieht“ (Field 2000: 99). Die Einstellung eignet sich als kleinste Einheit der Videoanalyse, da es in der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse eben nicht um Einzelbilder, sondern um Bilder in Bewegung geht. Diese Takes bilden die kleinsten bedeutungsunterschiedenen Analyseeinheiten der Videoanalyse, während die eingangs definierten Move die kleinste bedeutungstragende Analyseeinheit der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse darstellen. Die detaillierte Einteilung der Sequenz in einzelne Takes macht es möglich, bedeutungsunterscheidende Takes in einem Move ausfindig zu machen und diese hermeneutisch auszudeuten.<sup>139</sup> Nachdem die ausgewählte Sequenz in ihre Takes geteilt worden ist, erfolgt die Abtragung des Videos im vorgestellten Notationssystem HANOS, das sowohl die Analyseeinheit des Agierens der Kamera als auch des Agierens vor der Kamera erfasst, und damit die Codierung der Sequenz. Zur Codierung der ausgewählten Sequenz wird die neue Transkriptionssoftware für Videotranskriptionen eingesetzt: *Feldpartitur* von Moritz (vgl. hierzu auch Moritz 2011).<sup>140</sup> Hier können sowohl das Geschehen vor der Kamera als auch das Agieren der Kamera selbst, simultan eingetragen werden und können im Anschluss daran einfacher zusammenhängend anhand des entstehenden Transkripts analysiert werden. Eine Videotranskription mit *Feldpartitur* sieht bspw. wie folgt aus:

---

<sup>139</sup> Eine weitere Analyseeinheit, welcher sich eine Videoanalyse bedienen kann, ist die ‚Szene‘: „Sie bildet eine Einheit von Ort und Zeit, in der sich eine kontinuierliche Handlung vollzieht“ (Mikos 2008: 91; vgl. hierzu auch Schaaf 1980: 50; Bordwell/Thomson 2009: 86). Wie in einem Take kann sich auch in einer Szene das Agieren der Kamera verändern, z.B. wenn die Kameraperspektive von der Aufsicht zur Untersicht horizontal schwenkt. Erst ein Orts- bzw. Zeitwechsel oder das Ende eines Handlungsstranges markiert das Ende einer Szene. Für die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse wird die Analyseeinheit ‚Szene‘ allerdings weniger relevant sein.

<sup>140</sup> Diese Software ist erst seit kurzer Zeit (Juni 2011) auf dem Markt. Sie ermöglicht es zu anderen Transkriptionsprogrammen eine gesonderte Berücksichtigung der Kamerahandlung in der Transkription von Videos in einem zwei-dimensionalen Achsensystem und ist daher für das vorliegende Datenmaterial und die angewendete Methode besonders gut geeignet. Weitere Informationen unter: <http://www.feldpartitur.de/>.

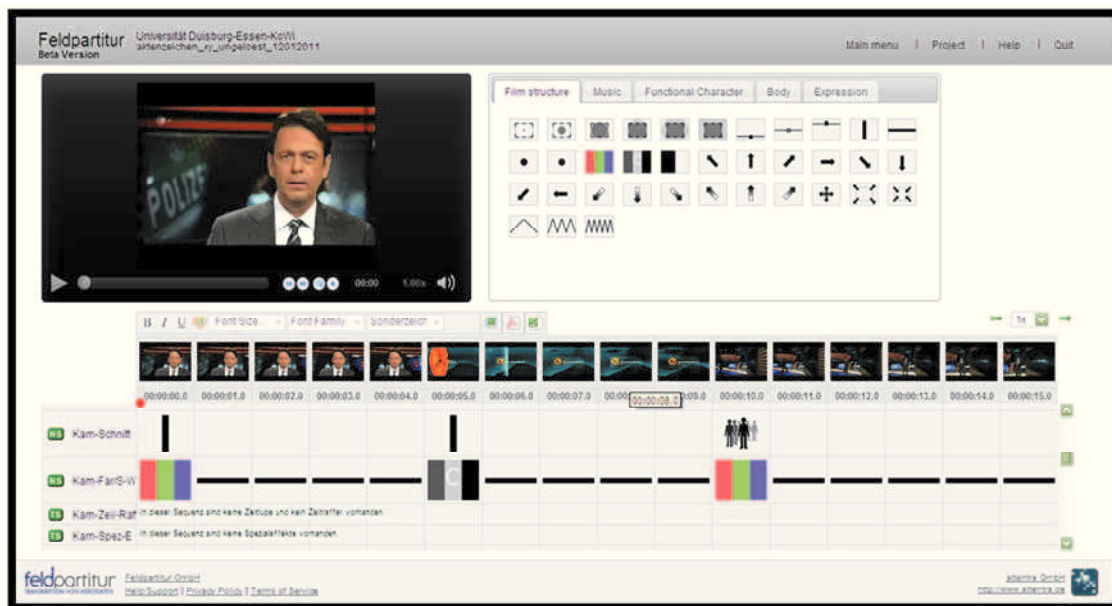


Abbildung Nr. 8: Beispielausschnitt aus der Oberfläche des Softwareprogramms *Feldpartitur*

Diese Videotranskription dient in Kombination mit dem Video selbst, das oben links abgespielt werden kann, als Basis für die hermeneutische Deutung der Sequenz, die sich der Videotranskription anschließt. In der Software *Feldpartitur* müssen alle Zeitabschnitte der Screenshots in der ersten Zeile der Partitur und alle Transkriptionszeilen von dem Transkribierenden selbst gewählt. Die Codierung des Videos erfolgt dann per Hand unter Abtragung aller Auffälligkeiten in der Transkription, doch dazu später mehr. In der hermeneutischen Deutung sind all die Prämissen zu berücksichtigen, die eingangs für die hermeneutische Wissenssoziologie und damit auch für die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse erläutert worden sind. Diese Deutung und die Suche nach der ‚besten‘ Lesart anhand der Notation und anhand des Videos selbst, läuft auf eine Verdichtung der Deutungen im Hinblick auf die Fragestellung hinaus. Für die vorliegende Arbeit heißt das, dass die Deutungen der ausgewählten Sequenzen zu Typen von Botschaften über kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden verdichtet werden. Die Vorgehensweise der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse lässt sich also in neun Schritte zusammenfassen:

1. Inhaltliche Beschreibung der ausgewählten Episode einer Fernsehsendung
2. Unterteilung des Videos in Sequenzen
3. Auswahl der zu analysierenden Sequenz (ggf. von einem Teil der Sequenz)
4. Inhaltliche Beschreibung der Sequenz
5. Überblick über die Takes der Sequenz
6. Notation und Codierung des Videos
7. Hermeneutische Ausdeutung der Sequenz bzw. von Teilen der Sequenz
8. Verdichtung der Deutung im Hinblick auf die vorliegende Fragestellung

Die Verdichtung der Deutung im Hinblick auf die vorliegende Fragestellung bildet zwar den letzten Schritt der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse, jedoch nicht den letzten Schritt der vorliegenden Arbeit. Am Ende der Arbeit werden nämlich diese Verdichtungen vor dem Hintergrund bestimmter Theorien reflektiert und auf ein höheres Abstraktionsniveau als Antwort auf die gegebenen Fragestellung gehoben, doch darauf wird nach der hermeneutisch-wissenssoziologischen Fallanalyse der vorliegenden Arbeit eingegangen.

Einen erheblichen Anteil haben die Notation und die Codierung der ausgewählten Sequenz, denn diese sind – gemäß des Theoretical Samplings – in der vorliegenden Arbeit entsprechend dem Datenmaterial verändert und dem Analysegegenstand angepasst worden.

### 7.3 Die Codierungen in der Videoanalyse und ihre praktische Anwendung

Bei der Vorstellung des Notationssystems der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse sind bereits einige Codierung in Form von Fragen an das Video angedeutet worden (s. Tabelle Nr. 2). Allerdings bedarf es bei einigen einer genaueren Erläuterung, um zu verdeutlichen, wie die Codes in einem Transkriptionssystem konkret eingesetzt werden. Bei der Codierung des Datenmaterials wurde versucht, so viel der in *Feldpartitur* vorhandenen Symbole wie möglich einzusetzen. Dies ist allerdings aufgrund der begrenzten Anzahl der Symbole in *Feldpartitur* nicht immer möglich. An diesen Stellen, an denen auf Symbole verzichtet werden muss, wird im Folgenden darauf hingewiesen, dass die jeweiligen Aspekte der Transkription mit Kurzbeschreibungen in Worten erläutert werden. Die folgenden Erläuterungen sind während der Transkription der Videos in *Feldpartitur* immer wieder entsprechend der Forschungsfrage und des Datenmaterials im Sinne der Grounded Theory überarbeitet, ergänzt und modifiziert worden.

Es sind in der bisherigen Arbeit mit der Methode der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse und der Anwendung von HANOS bereits zwei Modifikationen vorgenommen worden: die ‚Handlung der Kamera‘ ist in ‚**Agieren der Kamera**‘ und die ‚Handlung vor der Kamera‘ in ‚**Geschehen vor der Kamera**‘ umbenannt worden. Ursprünglich wird in der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse davon ausgegangen, dass die Kamera handelt. Da aber nicht alles Agieren der Kamera geplant, Schritt für Schritt überlegt und bewusst reflektiert verläuft (so das Verständnis des sozialen Handelns nach Max Weber 1972) und bspw. im ‚Reality-TV‘ auf sedimentierte Routinen bei Kameraeinstellungen zurückgegriffen wird, wird im Folgenden das Agieren der Kamera auch mit dem allgemeineren Terminus ‚Agieren‘ bezeichnet, das sowohl das (kommunikative) Tun, das auf sedimentierten Praktiken basiert (vgl. Reichertz 2009) und damit die Praxis des Filmens bzw. des Darstellens einschließt, als auch das (soziale) Handeln der Kamera. Das reine Verhalten allerdings, das nicht sinnvoll erfolgt, ist in diesem



Agieren nicht inbegriffen. Gleiches gilt für die Handlung/das Geschehen vor der Kamera bzw. für die Praxis des Darstellens. Interessant bei der Praxis des Darstellens ist, dass sie nicht das gesamte Geschehen vor der Kamera ausmacht, sondern nur einen Teil, z.B. wenn Schauspieler oder Laiendarsteller ein Geschehen spielen. Es ist in der hermeneutischen Deutung also wichtig, nicht nur die Praxis des Darstellens im Geschehen vor der Kamera zu berücksichtigen, sondern wirklich das ganze Geschehen. Aus diesem Grund wird im Folgenden immer von ‚Geschehen vor der Kamera‘ gesprochen, das die Praxis des Darstellens einschließt.

Weitere Modifikationen und Ergänzungen zu HANOS haben sich während des Transkribierens und Codierens der ausgewählten Videos ergeben und werden im Folgenden erläutert. Im Sinne der Grounded Theory wurden zu den Ergänzungen und Modifikationen von HANOS kurze Memos erstellt (siehe jeweils umrandeter Text), um die Neuerungen in der Transkription und Codierung von Videos für die vorliegende Arbeit zu dokumentieren und nachvollziehbar zu machen.

### 7.3.1 Die Einteilung des Videos in Sequenzen, Takes und Moves

Für die nachstehende hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse ist die Analyseeinheit des Moves entscheidend. Ein Move kann aus mehreren einzelnen Takes bestehen, ähnlich wie sich eine Sequenz aus mehreren Subsequenzen zusammensetzen kann (vgl. Korte 2004: 27), weshalb erst die Takes als Analyseeinheit in der Videopartitur abgetragen werden, um diese dann zu sinnvollen Moves zu gruppieren. Dabei bezieht sich die Einteilung einer Sequenz in Moves nicht nur auf das Gezeigte, sondern gleichzeitig wird auch das Zeigende in Moves gegliedert. Moves finden sich daher nicht nur vor der Kamera, sondern auch durch die Kamera, wenn sie bspw. in einer Szene auf Gegenstände zoomt oder durch schnelle Schwenks in einem Dialog sich hin und her bewegt.

#### **Die Einteilung des Videos in Sequenzen, Takes und Moves in praktischer Anwendung**

Bei der Einteilung des Videos in Analyseeinheiten arbeitet man sich von der größten zur kleinsten Analyseeinheit vor. Hierzu wird zunächst eine Unterteilung der gesamten Fernsehserie in Sequenzen vorgenommen. Jede Sequenz wird mit einem Titel versehen, der eine Handlungseinheit sinnvoll zusammenfasst. Unter Orientierung an der Fragstellung wird eine Sequenz aus dem Video zur weiteren Analyse ausgewählt. In der ausgewählten Sequenz sollten in der vorliegenden Arbeit also Botschaften über die Methoden der Kriminaltechnik und/oder Gerichtsmedizin enthalten sein. In einem weiteren Schritt wird diese Sequenz in Takes gegliedert, um sie in die Transkription überführen zu können. In der Transkription selbst werden damit zunächst die Takes als kleinste Analyseeinheit herangezogen und auf das Agieren der Kamera und das Geschehen vor der Kamera hin untersucht und transkribiert. Erst in der Analyse des

transkribierten und codierten Videos und des Videos selbst, werden die Takes zu Moves, d.h. zu Bewegungen, die im Abstimmungsprozess der Handelnden Bedeutung und Folgenden haben, zusammengeführt und als Analyseeinheit näher betrachtet.

In der Transkriptionssoftware Feldpartitur sieht die Unterteilung des Videos in Takes, wie folgt aus:

	00 00:00.0	00 00:01.0	00 00:02.0	00 00:03.0	00 00:04.0	00 00:05.0	00 00:06.0
TS: Take	Take 1				Take 2		Take 3

Abbildung Nr. 9: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile Take in der Videotranskription

Die Takes erhalten in der Software Feldpartitur eine eigene Transkriptionszeile und müssen dann individuell vom Transkribierenden an jeder Stelle des Videos, in der ein Schnitt erfolgt, in der Feldpartitur eingetragen werden. Dieser ersten Zeile der Videotranskription folgenden nun – entsprechend dem Notationssystem HANOS – weitere vom Transkribierenden in Feldpartitur einzutragende Zeilen und Codierungen, die im Folgenden erläutert werden. Die Reihenfolge der einzutragenden Zeilen und Codierungen hat sich im Verlauf der Transkription und Deutung eines Videos herauskristallisiert und stellt eine Reihenfolge dar, die die beste Übersichtlichkeit über das zu deutende Transkript unter Hinzuziehen des Videos ermöglichte.

### 7.3.2 Die ‚Stimme aus dem Off‘ und der ‚Voice-over-Kommentar‘

Bei der Erklärung der Partiturzeile Stimme aus dem Off, hilft die Unterscheidung zwischen ‚Off Screen‘ und ‚On Screen‘. Während bei dem ‚On Screen‘ derjenige in der Aufnahme eines Videos zu sehen ist, der gerade spricht, ist bei dem ‚Off Screen‘ lediglich die Stimme einer Person zu hören, ohne dass der Sprecher in der Aufnahme zu sehen ist (vgl. Mikos 2008: 237f.). Der ‚Off Screen‘ bzw. die Stimme aus dem Off muss allerdings klar von dem Voice-over-Kommentar unterschieden werden. Zwar werden sowohl die Stimme aus dem Off als auch der Voice-over-Kommentar der kommentierenden Kamera zugerechnet, allerdings unterscheiden sich beide signifikant voneinander. Die Stimme aus dem Off in HANOS bezeichnet eine Stimme in einem Video, die während dem Dreh des Videos ‚live‘ aufgenommen worden ist. Der Voice-over-Kommentar dagegen ist ein Kommentar des Sprechers im Video, der **nach** dem Dreh in der Nachbearbeitung aufgenommen und über das Video gelegt worden ist. Während sich der Sprecher bei der Stimme aus dem Off also am Drehort befindet und lediglich nicht von der

Aufnahme visuell, sondern nur auditiv eingefangen wird, muss der Sprecher eines während der Aufnahme Voice-over-Kommentars nicht am Drehort anwesend sein. Der Voice-over-Kommentator kann seinen Kommentar nach dem Dreh in der ‚Post-Production-Phase‘ einsprechen und dann als Tonspur über das Video legen lassen. Der Voice-over-Kommentar ist im Gegensatz zu der Stimme aus dem Off meist dadurch gekennzeichnet, dass es sich hierbei um einen allwissenden Erzähler handelt, daher wird der Voice-over-Kommentar auch ‚Voice-of-God-Erzähler‘ genannt (vgl. Kozloff 1988: 82ff.; Mikos 2008: 239).<sup>141</sup>

#### **Die Stimme aus dem Off und der Voice-over-Kommentar in praktischer Anwendung**

Die Unterscheidung zwischen der Stimme aus dem Off und dem Voice-over-Kommentar wird auch in der Videopartitur aufgegriffen. Hierfür werden zwei eigene Zeilen in der Transkription angelegt (s. auch Tabelle Nr. 2). In der jeweiligen Zeile werden dann sowohl der Inhalt der Stimme aus dem Off als auch des Voice-over-Kommentars wortwörtlich eingetragen. Bei der Transkription sowohl der Stimme aus dem Off als auch dem Voice-over-Kommentar handelt es sich um eine möglichst genau an die Standardsprache angelehnte Transkription. Sprachfehler oder Tonstörungen werden bspw. zugunsten der besseren Übersichtlichkeit in der Videotranskription nicht mit eingetragen, wenn sie keine signifikanten Auffälligkeiten im Video darstellen. Allerdings finden diese Tonstörungen oder Sprachfehler in der hermeneutischen Deutung Berücksichtigung, wenn das Video für den Deutungsprozess herangezogen wird.

Die Stimme aus dem Off kann in einer Sequenz, in der mehrere Personen vor der Kamera agieren, von unterschiedlichen Sprechern gesprochen werden. Dem wird in der Videotranskription dadurch Rechnung getragen, dass ein kurzer Vermerk vor der wortwörtlichen Transkription des Gesprochenen, z.B. durch ‚Sprecher 1:‘ erfolgt.

Die Partitur wurde unter Rückgriff auf HANOS durch die Zeile Stimme aus dem Off und Voice-over-Kommentar ergänzt und sieht bisher wie folgt aus:

---

<sup>141</sup> Je nach Einsatz des Voice-over-Kommentars oder der Stimme aus dem Off in einem Video verändert sich die Rolle des Zuschauers. Durch den Voice-over-Kommentar wird der Zuschauer bspw. in eine Beobachterrolle versetzt, während er durch die Stimme aus dem Off in einem Video keine übergeordnete Rolle im Vergleich zu den Akteuren vor der Kamera erhält (vgl. Mikos 2008: 239).

					
	00:00:00.0	00:00:00.6	00:00:01.2	00:00:01.8	00:00:02.4
TXT: Kam-St-Off	Ein Labortec hniker	bitte ins	Labor zwei.		
TS: Kam-Voice-O	In dieser Sequenz ist kein Voice-over-Kommentar vorhanden.				

Abbildung Nr. 10: Beispielausschnitt der Transkriptionszeilen Take, Stimme aus dem Off und Voice-over-Kommentar

### 7.3.3 Der ‚Aufbau der Aufnahme‘ (Ergänzung zu HANOS)

Neben dem durch die Kamera gesprochenen Wort wird der Aufbau der Aufnahme in der Videotranskription eingetragen. Dieser ist bisher in HANOS noch nicht aufgenommen worden und stellt daher eine Ergänzung zu dem bisherig gebräuchlichen Notationssystem der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse dar. Die Beschreibung des Aufbaus der Aufnahme orientiert sich an der Positionierung von Gegenständen und Personen vor der Kamera. Die Videoaufnahme wirkt durch die Positionierung von Gegenständen und Personen im Vordergrund, Mittelgrund oder Hintergrund der Aufnahme erst plastisch und trägt einen entscheidenden Teil zur Komposition der gesamten Aufnahme bei (vgl. Steinmetz/Blümel/Theml 2006: 20ff.; auch Bienk 2008: 41f.).<sup>142</sup>

Das Verhältnis der Körper, Flächen, Linien bzw. Punkte in einer Aufnahme zueinander wird zugunsten der besseren Übersichtlichkeit nicht in der Partitur eingetragen, sondern fließt erst in die hermeneutische Deutung ein. Leitende Fragen bei der Beschreibung der Relation von Körpern, Flächen, Linien bzw. Punkten zu einander sind u.a.: sind die Gegenstände und/oder Personen (a-)symmetrisch zueinander angeordnet oder reihen sie sich gleichmäßig aneinander? Sind sie überhaupt geordnet oder bewusst gestreut inszeniert? (vgl. Bienk 2008: 44ff.).

Der Split Screen stellt eine Besonderheit des ‚Aufbaus der Aufnahme‘ dar, denn hier wird der Bildschirm in mindestens zwei Bereiche geteilt, in denen sich i.d.R. zwei voneinander getrennte Aufnahmen abspielen. Der Split Screen weist deutlich auf die Abgrenzung zwischen den parallel

<sup>142</sup> ‚Komposition‘ der Aufnahme ist nicht gleichzusetzen mit dem Terminus der ‚Komposition‘, den Hickethier als „Gliederungsmerkmale des statischen Bildes“ (Hickethier 2007: 48; hierzu auch Bohnsack 2009: 57ff.) bezeichnet, sondern meint die Positionierung von Personen und Gegenständen zu Beginn eines ‚Takes‘, die sich im Verlauf des ‚Takes‘ auch verändern kann, denn nicht stehende Einzelbilder, sondern ‚Takes‘ bzw. in der hermeneutischen Deutung ‚Moves‘ sind die Analyseeinheit der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse.

ablaufenden, aber getrennt dargestellten Aufnahmen hin, häufig durch einen schwarzen Trennstrich oder durch zwei nebeneinander positionierte Aufnahmeausschnitte, die vor einem schwarzen Hintergrund zu sehen sind:



Abbildung Nr. 11: Split Screen aus der Sendung *Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer* vom 09.03.2011 © Sat.1

Der Split Screen wird v.a. dazu genutzt, getrennte Einstellungen simultan und nicht hintereinander zeigen zu können (vgl. Bienk 2008: 49). Dabei können die Aufteilungen des Bildschirms bei dem Split Screen variieren:

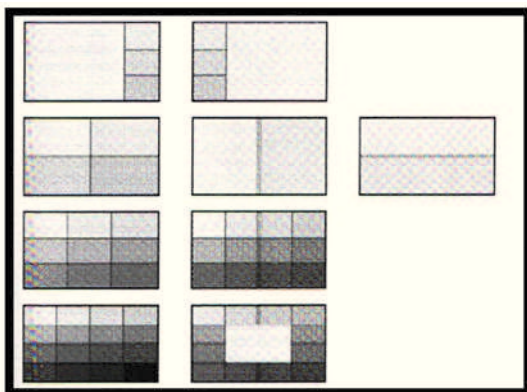


Abbildung Nr. 12: Formen der Bildschirmaufteilung bei dem Split Screen (nach Bienk 2008: 51)

### **Der ‚Aufbau der Aufnahme‘ in praktischer Anwendung**

Der ‚Aufbau der Aufnahme‘ erhält nach der Stimme aus dem Off und dem Voice-over-Kommentar in der Videotranskription eine eigene Zeile. In ihr wird jeweils eingetragen, welche Personen und/oder Gegenstände im Sinne der klassischen Dreiteilung einer Aufnahme sich im Vordergrund, ggf. Mittelgrund und Hintergrund der Aufnahme befinden. Abweichungen von diesem Aufbau, bei denen z.B. lediglich ein Vorder- und Hinter- aber kein Mittelgrund existiert oder eine Unterscheidung der drei Ebenen gar nicht möglich ist, bspw. wenn ein Brief in Großaufnahme aufnahmefüllend gezeigt wird, werden in der Videopartitur entsprechend vermerkt. Ein Vermerk wird auch dann in der Partitur vorgenommen, wenn ein ‚Split Screen‘, wie oben beschrieben, auftaucht.

Der ‚Aufbau der Aufnahme‘ wird in der Videopartitur unter Verwendung textueller Beschreibungen wie folgt eingetragen:







						
	00:00:00.0	00:00:01.1	00:00:02.2	00:00:03.3	00:00:04.4	00:00:05.5
TXT: Kam-Aufbau		VG: Agentur fenster von Psych und Palme / HG: Parkplatz	VG: Mr. Spencer am Schreibtisch mit Papieren / MG: Shaun mit Papieren am		VG: Guss auf Schreibtisch sitzend / HG: Fenster und diverse Einrichtungs	VG: Schreibtisch mit Papieren / MG: Mr Spencer und Shaun mit

Abbildung Nr. 13: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Aufbau der Aufnahme‘

Die Textzeile ‚Aufbau der Aufnahme‘ wird in VG (Vordergrund), MG (Mittelgrund) und HG (Hintergrund) geteilt, sodass eine möglichst übersichtliche Beschreibung des Aufbaus der Aufnahme erfolgen kann.

### 7.3.4 Die ‚Kadrierung‘

Ebenso entscheidend für die Komposition der Aufnahme, ist neben ihrem Aufbau ihre Rahmung (‚Framing‘), die auch als Kadrage oder Kadrierung bezeichnet wird (vgl. Steinmetz/Blümel/Theml 2006: 25). Die Kadrierung beschäftigt sich, ebenso wie der Aufbau der Aufnahme mit der Positionierung von Personen und Gegenständen, allerdings im Verhältnis zu dem Rahmen der Aufnahme (vgl. Bienk 2008: 38). Diese Unterscheidung zwischen ‚Kadrierung‘ und ‚Aufbau der Aufnahme‘ ist als Modifikation der Kadrierung in HANOS, die ursprünglich nach dem Aufbau der Aufnahme und der Kadrierung gleichzeitig gefragt hat, in der vorliegenden Arbeit in die Videotranskription eingeführt worden. Die Kadrierung fragt bspw. danach, ob Gegenstände in dem Rahmen Aufnahme nicht ganz zu sehen sind, weil sich abgeschnitten werden oder ob alle Personen und Gegenstände als Ganzes in der Aufnahme gezeigt werden. Es müssen zwei Formen der Kadrierung voneinander unterschieden werden: die offene und der geschlossene Kadrierung. Bei der offenen, auch angeschnittenen Kadrierung werden Personen oder Gegenstände durch den Bildrand angeschnitten oder Elemente, die sich im Vordergrund der Aufnahme befinden, verdecken Gegenstände bzw. Personen im Mittel- oder Hintergrund der Aufnahme. In der geschlossenen Kadrierung dagegen werden Personen und Gegenstände in der Aufnahme gewissenhaft inszeniert. Auf diese Weise wirkt die Komposition der Aufnahme grafisch ausgewogen und deutlich erkennbar ist. (vgl. Katz 2000: 343). Die offene Kadrierung ist zwar eher für Dokumentationen typisch, wird aber auch bewusst in fiktionalen Produktionen eingesetzt, um

dem Zuschauer in eine bestimmte Perspektive einer (vor der Kamera agierenden) Person hineinzusetzen oder ihm bestimmte Informationen in einer Aufnahme vorzuenthalten, indem bspw. etwas in einer Aufnahme verdeckt wird und nicht erkannt werden kann. Die Kadrierung bestimmt einen wichtigen Teil der Bedeutungsproduktion, da Zuschauer durch die offene Kadrierung eingeschlossen oder durch die geschlossene Kadrierung – im Sinne eines abgeschlossenen Raumes – ausgeschlossen werden (vgl. Mikos 2008: 193; auch Deleuze 1990: 27). Das Gezeigte in der Aufnahme ist bei der geschlossenen Kadrierung eine in sich geschlossene Welt, deren Grenzen durch den Rand der Aufnahme definiert werden und innerhalb derer sich alles aufeinander bezieht. Gleichzeitig stellt die Kadrierung eine Art Fenster dar, durch das man auf eine andere Welt sehen kann (vgl. Hickethier 2007: 47). Um eine geschlossene Kadrierung leichter von einer offenen Kadrierung abgrenzen zu können, wird neben den beschriebenen Unterscheidungen auch die Idee der Theaterinszenierung herangezogen, in der das Geschehen wohl inszeniert in einem Zentrum der Bühne stattfindet und ein „visuelles Bildgleichgewicht sichergestellt ist“ (Petrasch/Zinke 2003: 153).<sup>143</sup>

#### **Die ‚Kadrierung‘ in praktischer Anwendung**

Im Videotranskript wird eine neue Text-Zeile für die ‚Kadrierung‘ angelegt. Dort wird bei einer offenen Kadrierung das Wort ‚offen‘ und bei einer geschlossenen Kadrierung das Lexem ‚geschlossen‘ vermerkt. Die Frage, ob eine Aufnahme eine offene oder eine geschlossene Kadrierung darstellt, ist nicht immer eindeutig zu beantworten, insb. dann, wenn in dem zu transkribierenden Take die Kamera schwenkt und dadurch z.B. aus einer geschlossenen eine offene Kadrierung der Aufnahme entsteht. Richtungsweisend für die Entscheidung für eine offene oder eine geschlossene Kadrierung sind u.a. angeschnittene Personen bzw. Gegenstände oder auch verdeckte Gegenstände und/oder Personen in der Aufnahme, die auf eine offene Kadrierung hinweisen, und nahezu nicht angeschnittene Personen/Gegenstände und der Eindruck einer ‚Theaterinszenierung‘ in einer Aufnahme für eine geschlossene Kadrierung.

Die Kadrierung der Aufnahme erhält in der Videotranskription eine eigene TXT-Zeile, in der zu Beginn jedes Takes eingetragen wird, ob die Kadrierung ‚offen‘ oder ‚geschlossen‘ ist:

---

<sup>143</sup> Die Form der Kadrierung ist für die hermeneutische Deutung insb. dann interessant, wenn man danach fragt, was in einer Aufnahme gerade nicht zu sehen ist. Beschäftigt man sich bspw. mit der Darstellung von Gewalt im Film und arbeitet heraus, wie Gewalt im Film dargestellt wird, ist ganz entscheidend, ob zu sehen ist, dass die von jemandem aus einer Pistole abgefeuerte Kugel in den Körper einer Person eindringt oder nicht.

							
	00:00:00.0	00:00:01.0	00:00:02.0	00:00:03.0	00:00:04.0	00:00:05.0	00:00:06.0
TS: Kam-Kadr	geschlossen				offen		geschlossen

Abbildung Nr. 14: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Kadrierung‘

### 7.3.5 Die ‚Einstellungsgröße‘ (Modifikation von HANOS, urspr. ‚Kameraeinstellung‘)

Anstatt der ursprünglichen Benennung ‚Kameraeinstellung‘ in HANOS, die zu Verwechslungen mit der ‚Kameraperspektive‘ führen kann, wird die neue Begrifflichkeit ‚Einstellungsgröße‘ in der Videotranskription der vorliegenden Arbeit verwendet. Die Einstellungsgröße beschreibt die Distanz bzw. die Nähe der Kamera zu dem vor der Kamera gezeigten Geschehen (vgl. Mikos 2008: 194).<sup>144</sup> Es können acht Einstellungsgrößen voneinander unterschieden werden:

1. **Weit, Super-Totale, auch Panorama („Extreme Long Shot“):** Dies ist die Einstellung mit der höchsten Distanz. Sie zeigt weiträumig und überblicksartig Landschaft(en) und Umgebung(en). Personen oder Gegenstände vor der Kamera sind kaum bis gar nicht zu erkennen (vgl. Mikos 2008: 195; Hickethier 2007: 55).
2. **Totale („Long Shot“):** In der Aufnahme werden alle Elemente gezeigt, die man als Zuschauer erkennen und lokalisieren können muss, um das weitere Geschehen vor der Kamera verfolgen zu können. Die Totale legt einen Handlungsraum fest, in dem die Akteure vor der Kamera agieren (vgl. ebd.).
3. **Halbtotale („Medium Long Shot“):** Die Personen vor der Kamera sind von Kopf bis Fuß zu sehen und werden in ihrem Handlungsraum vor der Kamera präsentiert (vgl. Hickethier 2007: 55; Mikos 2008: 196).
4. **Amerikanisch („American Shot“, auch „Knee Shot“):** Der ‚American Shot‘ zeigt die Personen vor der Kamera vom Kopf bis zum Oberschenkel (vgl. ebd., auch Korte 2004: 27).
5. **Halbnah („Medium Shot“):** Die halbnah Einstellung zeigt die Figuren vor der Kamera von der Hüfte bis zum Kopf. Auf diese Weise ist noch die unmittelbare Umgebung der Person zu erkennen, jedoch kein Überblick über die Umgebung möglich (vgl. Hickethier 2007: 56; Mikos 2008: 196).

<sup>144</sup> Die Zuschauer erhalten durch die unterschiedlichen Einstellungsgrößen immer wieder neue Eindrücke des Geschehens. Während bspw. die Totale dem Zuschauer einen Überblick über den Handlungsrahmen erhalten, simuliert die Naheinstellung eine Illusion der Teilnahme an einem Gespräch, eine Großaufnahme eines Gesichts z.B. emotionale Teilnahme. Die Detailaufnahme wiederum lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf (kleine) Gegenstände. Auch die schnellen Wechsel unterschiedlicher Einstellungsgrößen besitzen bestimmte Aufgaben, z.B. durch abwechselnde Detail- und Großaufnahmen wird der Zuschauer stärker in das Geschehen einbezogen (vgl. Mikos 2008: 197ff.).



6. **Nah (,Medium Close-up‘):** Bei dieser Einstellung werden die Personen vom Kopf abwärts bis zur Mitte des Oberkörpers gezeigt. Der Fokus der Nah-Einstellung liegt auf Mimik und Gestik der vor der Kamera gezeigten Person(en) (vgl. Hickethier 2007: 57; Mikos 2008: 197).
7. **Groß (,Close-up‘):** Der Kopf der Figur(en) vor der Kamera steht im Mittelpunkt der Aufnahme, sodass deren Mimik zum Schwerpunkt der Aufnahme wird. Ist die Person vor der Kamera in Bewegung können auch ihre Schultern noch zu sehen sein. Neben Personen, können auch Gegenstände in Großaufnahme gezeigt werden (vgl. ebd.).
8. **Ganz groß, Detail (,Extreme Close-up‘):** Wenn Personen im ‚Extreme Close-up‘ gezeigt werden, dann stehen bspw. bestimmte Gesichtspartien oder andere Details, wie Schmuck im Fokus der Aufnahme. Ebenso können Merkmale von Gegenständen im Detail in der Aufnahme gezeigt werden (vgl. Hickethier 2007: 57; Mikos 2008: 197).

Die Anzahl der Einstellungsgrößen kann je nach Autor in der Filmliteratur zwischen drei und elf unterschiedlichen Einstellungsgrößen variieren (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 150f., hier findet sich eine Übersicht über die bekannten Einteilungen von Einstellungsgrößen). Für die Transkription ergibt sich eine rein praktikable Anzahl an Einstellungsgrößen von sechs, da nicht mehr Symbole zur Verfügung stehen. Allerdings orientiert sich die Analyse der Transkription an den obenstehenden acht unterschiedlichen Einstellungsgrößen und berücksichtigt weitere drei, nämlich den ‚Full Length Shot‘, der Personen vom Kopf bis zu den Füßen zeigt, den ‚Big Close-up‘, bei dem ein Kopf einer Person den gesamten Kader einnimmt und den ‚Very Close-up‘, in dem der Kopf einer Person lediglich zwischen Haaransatz und Kinn zu sehen ist (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 151; Schmidt 200: 238).

Da tendenziell unendlich viele Einstellungsgrößen existieren, gibt Bienk den praktischen Hinweis, der auch bei der Abtragung der Einstellungsgrößen in der Videotranskription richtungsweisend ist:

[...] bei der Festlegung auf einen der acht Typen [denkbar sind hier ebenso elf Einstellungsgrößen, Anm. C.J.E.] sollte man sich grundsätzlich auf das wichtigste dargestellte Objekt oder die wichtigste abgebildete Person konzentrieren. Hierbei ist das Maß zur Bestimmung der Größenrelation der menschliche Körper (vgl. Bienk 2008: 53).

#### **Die ‚Einstellungsgröße‘ in der praktischen Anwendung**

Im Videotranskript stehen (noch) nicht alle Symbole für die vorgestellten einzelnen Einstellungsgrößen zur Verfügung. Hier wird lediglich zwischen sechs unterschiedlichen Einstellungsgrößen unterschieden: Weite, Totale, Halbtotale, Nah, Groß, Detail. Diese werden mit den nachstehenden Symbolen in der richtigen Reihenfolge in die Transkription eingetragen:



Die Einstellungsgrößen ‚American Shot‘, ‚Medium Long Shot‘, ‚Full Length Shot‘, ‚Close-up‘ und ‚Very Close-up‘ fehlen also in der Symbolgebung, werden allerdings in der hermeneutischen Deutung berücksichtigt, indem neben der Videotranskription das Video selbst immer wieder eingesehen und die Einstellungsgrößen in den jeweiligen Aufnahmen überprüft werden.

In der Videotranskription erhält die ‚Einstellungsgröße‘ eine Vermerkzeile („Notescript“), in der die jeweiligen Symbole eingetragen werden können:



Abbildung Nr. 15: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Einstellungsgröße‘

Dabei werden die Veränderungen der Einstellungsgröße nicht nur pro Take eingetragen, sondern es wird ein entsprechend neues Symbol der Einstellungsgrößen auch innerhalb eines Takes eingetragen, wenn sich die Einstellungsgröße innerhalb dieses Takes verändert. Die Fortführung einer Einstellungsgröße wird durch einen horizontalen Balken vermerkt, der als Fortführungszeichen einer Einstellungsgröße gilt.

### 7.3.6 Die ‚(selektive) Bildschärfe‘ (Modifikation von HANOS, uspr. ‚Schärfentiefe‘)

Die (selektive) Bildschärfe kann in unterschiedlichen Variationen auftreten. Die Bildschärfe kann entweder zu Beginn auf den Hintergrund gerichtet sein, sodass der Vordergrund unschärfer erscheint oder umgekehrt. Die Kamera kann dann entweder den Vordergrund oder den Hintergrund scharf stellen und lenkt somit die Aufmerksamkeit des Zuschauers (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 178f.). Eine weitere Variation der Bildschärfe, die allerdings nicht selektiv ist, ist die Schärfentiefe bzw. Tiefenschärfe: „Unter den Begriffen ‚Tiefenschärfe‘ und ‚Schärfentiefe‘ wird die noch scharfabgebildete Tiefe des Raumes vor und hinter der Gegenstandsebene verstanden“ (Petrasch/Zinke 2003: 108; hierzu auch Vielmuth 1982: 123). Sie erlaubt es, dass in einer Aufnahme alle Schichten des aufgenommenen Raumes gleich scharf gezeigt werden können (vgl. Hickethier 2007: 156). So sind Personen und Gegenstände im Vordergrund genauso scharf wie diejenigen im Hintergrund, wodurch eine große Raumwirkung erzielt werden kann (vgl. Steinmetz/Blümel/Theml 2006: 43). Die Schärfentiefe stellt also einen Sonderfall der selektiven Bildschärfe dar, weshalb die ursprünglich in HANOS als ‚Schärfentiefe‘ bezeichnete Transkriptionszeile mit der allgemeineren Bezeichnung ‚selektive Bildschärfe‘ ersetzt worden ist,

sodass nicht nur der Sonderfall der Tiefenschärfe, sondern auch weitere Auffälligkeiten in der selektiven Bildschärfe in der Transkription ggf. berücksichtigt werden können.

#### Die ‚Schärfentiefe‘ in der praktischen Anwendung

Die ‚Schärfentiefe‘, also die gesamte ‚Scharfstellung‘ einer Aufnahme, wird im Videotranskript durch einen schwarzen Punkt ohne verschwommenen Rand gekennzeichnet. Sobald etwas fokussiert wird, z.B. eine Person im Vordergrund, und etwas anderes dadurch ‚verschwimmt‘, bspw. Einrichtungsgegenstände im Hintergrund der Aufnahme, wird dies mit einem Punkt mit weißem Rand gekennzeichnet:



Welche Gegenstände/Personen in einer Aufnahme genau verschwommen sind und welche fokussiert werden, wird aus Gründen der Übersichtlichkeit des Videotranskripts erst in der hermeneutischen Deutung des Videos unter Einbezug des Transkripts näher erläutert.

Im Videotranskript wird erneut eine ‚Notescript‘-Zeile angelegt, die bei Auffälligkeiten in der selektiven Bildschärfe mit den beiden kreisförmigen Bildern gekennzeichnet wird:



Abbildung Nr. 16: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚selektive Bildschärfe‘

Bei der Abtragung der ‚selektiven Bildschärfe‘ im Videotranskript gelten die gleichen Regeln, wie im Falle der ‚Einstellungsgröße‘: die schwarzen horizontalen Balken sind Fortführungsbalken und sobald sich – auch innerhalb eines Takes – die ‚selektive Bildschärfe‘ ändert, wird das an entsprechender Stelle im Transkript vermerkt.

#### 7.3.7 Der ‚Zoom‘ und das ‚Justieren‘ (Ergänzung zu HANOS)

Kamerabewegungen lassen sich in vier Bewegungsformen unterteilen: Schwenk, Kamerafahrt, subjektive Kamera/Hand-, Wackelkamera und Kamerazoom. Der ‚Zoom‘ ist die gleitende Veränderung der Brennweite des Kameraobjektivs. Durch diese gleitende Bewegung entsteht die Illusion einer Bewegung vor der Kamera, der Zuschauer hat den Eindruck, dass sich die Kamera entweder auf das Gezeigte zu bewegt (Hineinzoomen) oder von dem Gezeigten weg bewegt

(Herauszoomen). Allerdings behält die Kamera während des Zoomens ihren Standpunkt bei und täuscht die Bewegung, die auch bei einer Kamerafahrt auf das Gezeigte zu oder von ihm weg entsteht, lediglich vor. Der ‚Zoom‘ wird, unabhängig davon, ob es sich um ein Hinein- oder Herauszoomen der Kamera in ein Geschehen oder aus einem Geschehen heraus handelt, dazu verwendet, um in einer Aufnahme auf bestimmte Details aufmerksam zu machen (vgl. Vielmuth 1998: 89). Zoomt die Kamera bspw. aus einem Geschehen vor der Kamera heraus, wird die Umgebung, in der sich das Gezeigte abspielt, deutlich, zoomt sie in das Gezeigte hinein, werden wiederum Details, die vielleicht eine wichtige Rolle für das zukünftige Geschehen spielen könnten, klarer in der Aufnahme erkennbar.<sup>145</sup>

### Der ‚Zoom‘ und das ‚Justieren‘ in praktischer Anwendung

Die zwei Formen des ‚Zoomens‘, ‚Zoom Out‘ für das Herauszoomen der Kamera aus einer Aufnahme und ‚zoom in‘ für das Hineinzoomen der Kamera in eine Aufnahme, werden im Transkript durch die folgenden Abbildungen vermerkt:



Eine Sonderform des ‚Zoomens‘ wird im Videotranskript zusätzlich zu dem Hinein- und Herauszoomen der Kamera aus einer Aufnahme aufgegriffen: die Justierung. Unter Justierung wird das ‚Anvisieren‘ von Gegenständen oder Personen gefasst, wenn diese durch Bewegungen in der Aufnahme nicht mehr scharf gestellt sind und die Kamera versucht, diese wieder scharf zu zeigen. Die Kamera versucht in diesen Fällen durch die Veränderung der Brennweite des Kameraobjektivs, wie auch dem Hinein- und Herauszoomen, die ‚Schärfe‘ eines Gegenstandes bzw. einer Person in einer Aufnahme wiederherzustellen. Das ‚Justieren‘ der Kamera wird mit dem folgenden Bild in der Transkription gekennzeichnet:



Das ‚Justieren‘ ist eine Ergänzung zu dem ursprünglichen HANOS der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse, die sich aus der Transkriptionssoftware *Feldpartitur* ergab, da hier das entsprechende Bild zur Kennzeichnung einer ‚Justierung‘ zur Verfügung stand.

<sup>145</sup> Der Zuschauer erlebt den Zoom als etwas künstliches, während die Kamerafahrt als eine natürlichere Bewegung der Kamera während der Aufnahme empfunden wird, was u.a. auf die stringente Gleichförmigkeit der Kamerabewegung ohne jegliches ‚Wackeln‘ bei dem Zoom zurückgeführt werden kann (vgl. Hickethier 2007: 60; Mikos 2008: 202f.; hierzu auch Petrasch/Zinke 2003: 177f.). Vielmuth erläutert in seinen sieben goldene Grundregeln der richtigen Kameraführung, dass es ‚ohne Zoom auch geht‘ (vgl. Vielmuth 1998: 87f.).

Die ‚Notescript‘-Zeile ‚Zoom‘ beinhaltet sowohl das ‚Hinein- und Herauszoomen‘ einer Aufnahme als auch das ‚Justieren‘ der Kamera. Zugunsten der besseren Übersichtlichkeit der Transkription wurde keine zusätzliche Transkriptionszeile für das ‚Justieren‘ angelegt, sodass die Zeile ‚Zoom‘ wie folgt aussehen kann:

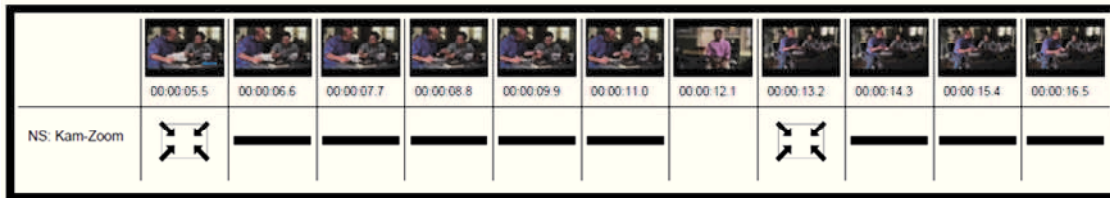


Abbildung Nr. 17: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Zoom‘

Für die Transkriptionszeile ‚Zoom‘ gelten die gleichen Regeln, die auch für die Zeilen ‚Einstellungsgröße‘ und ‚selektive Bildschärfe‘ gültig sind. Sobald der ‚Zoom‘ bzw. das ‚Justieren‘ in einer Aufnahme zum Stillstand kommt, wird an dieser Stelle im Transkript die Spalte frei gelassen, z.B. wie in Abbildung Nr. 17 bei Sekunde 00:00:12.1.

### 7.3.8 Der ‚Kameraschwenk‘ (Modifikation von HANOS, urspr. ‚Kamerabewegung‘)

Zu Beginn des vorherigen Kapitels ist zwischen vier Formen der Kamerabewegung unterschieden worden. Diese Differenzierung unterschiedlicher Kamerabewegungen wird auch in HANOS in der vorliegenden Arbeit aufgegriffen, was es notwendig macht, die ursprüngliche Partiturzeile ‚Kamerabewegung‘ aufzugliedern in ‚Zoom‘, ‚Kameraschwenk‘, ‚Kamerafahrt‘ und ‚subjektive Kamera/Hand-, Wackelkamera‘. Die ursprüngliche Benennung ‚Kamerabewegung‘ in HANOS überschneidet sich vorrangig mit dem ‚Kameraschwenk‘. Aus diesem Grund wird die Zeile ‚Kamerabewegung‘ durch die Zeile ‚Kameraschwenk‘ in der vorliegenden Arbeit ersetzt.

Bei dem Kameraschwenk, der auch als ‚Panning‘ bezeichnet wird, behält die Kamera ihren Standpunkt bei, schwenkt aber entweder horizontal, diagonal oder vertikal um eine Achse im Raum. Dabei verschiebt sich der ursprüngliche Ausschnitt der Aufnahme und erweitert das, was vor der Kamera zu sehen ist, ähnlich dem, wenn man seinen Kopf dreht, um das Sichtfeld zu erweitern, was vorrangig der Orientierung im Raum dient (vgl. Mikos 2008: 204f.; Hickethier 2007: 60).

#### Der ‚Kameraschwenk‘ in praktischer Anwendung

Die Transkriptionssoftware *Feldpartitur* stellt zur Kennzeichnung des vertikalen, diagonalen und horizontalen Kameraschwenks acht unterschiedliche Richtungspfeile zur Verfügung, die die jeweilige Kamerabewegung nachzeichnen:



Ein Kameranachschwenk kann also von rechts unten nach links oben erfolgen, vertikal von unten nach oben, von links unten nach rechts oben, horizontal von links nach rechts, von oben links nach unten rechts, vertikal von oben nach unten, von oben rechts nach unten links und horizontal von rechts nach links.

Die Transkriptionszeile von HANOS wird erneut in einer ‚Notescript‘-Zeile in Feldpartitur umgesetzt:

	00:00:04.0	00:00:05.0	00:00:06.0	00:00:07.0	00:00:08.0	00:00:09.0
NS: Kam-Schw	←	—	—		↖	

Abbildung Nr. 18: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Kameranachschwenk‘

Für diese ‚Notescript‘-Zeile ‚Kameranachschwenk‘ gelten die gleichen Regeln, wie für die bereits beschriebenen ‚Notescript‘-Zeilen (s.o.).

### 7.3.9 Die ‚Kamerafahrt‘ (Modifikation von HANOS, urspr. ‚Kamerabewegung‘)

Eine dritte Form der Kamerabewegung ist die Kamerafahrt (‚Travelling‘). Bei der Kamerafahrt bewegt sich die Kamera durch den Aufnahmebereich. Dies geschieht entweder unter Zuhilfenahme eines Krans, Hubschraubers, Pferdes, (Hand-) Wagens, Autos, Schwebestativs, Seilbahnsystems oder eines ‚Dollys‘. Ein ‚Dolly‘ ist eine Vorrichtung, die einem Servierwagen ähnlich ist und auf dem die Kamera installiert wird und herum geschoben werden kann. Der Dolly ermöglicht damit horizontale Kameraaufnahmen (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 122; hierzu auch Vielmuth 1982: 83). Durch die Bewegung in der Kamerafahrt verändern sich die räumlichen Sichtweisen auf und dadurch die Anordnungen von Personen und Gegenständen. Die Kamera kann durch die entsprechende Kamerafahrt vor Personen oder Gegenständen zurückweichen, indem sie sich von

ihnen weg bewegt oder Bewegungen im gezeigten Geschehen verfolgen, indem sie bspw. einer Person nachgeht (vgl. Mikos 2008: 202f.; Hickethier 2007: 60).<sup>146</sup>

### Die ‚Kamerafahrt‘ in praktischer Anwendung

Die Kamerafahrt wird, wie der Kameraschwenk, in der Partitur durch die nachstehenden Bilder vertreten:



Die ‚Kamerafahrt‘ kann durch die gleichen Bilder wie der ‚Kameraschwenk‘ in der Videotranskription eingetragen werden, da die möglichen Bewegungsrichtungen die gleichen sind. (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 174ff.).

Die Unterscheidung zwischen ‚Kamerafahrt‘ und ‚Kameraschwenk‘ trotz gleicher Bilder ermöglicht die jeweils extra angelegte Zeile in der Partitur, wie sich im Nachstehenden zeigt:

	00:00:21.6	00:00:22.2	00:00:22.8	00:00:23.4	00:00:24.0	00:00:24.6	00:00:25.2	00:00:25.8	00:00:26.4
NS: Kam-Schw	←								
NS: Kam-Fahrt				←	—	—	—	—	—

Abbildung Nr. 19: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Kamerafahrt‘

### 7.3.10 Die ‚Hand-/Wackelkamera oder Standkamera‘

Die vierte Kamerabewegung in dieser Aufzählung ist die (autonome) Wackel-/Handkamera<sup>147</sup>, die von der Standkamera unterschieden werden muss. Die Handkamera, die auch als ‚subjektive

<sup>146</sup> Der Zuschauer wird durch eine Kamerafahrt, die ihm Bewegungsmöglichkeiten in der Aufnahme einräumt, in einen Handlungszusammenhang versetzt und in diesen eingebunden (vgl. Mikos 2008: 202f.; Hickethier 2007: 60).

<sup>147</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das Fehlen bzw. die Sichtbarkeit der Kamera in einer Aufnahme. Die Kamera macht nicht Anwesendes für den Zuschauer sichtbar und sich selbst gleichzeitig unsichtbar, da die Kamera lediglich die Aufnahme zeigt und nicht sich selbst. Anders verhält es sich, wenn die Kamera in der Aufnahme gezeigt wird, denn dann wird das Aufnehmen an sich und die Aktivität der Kamera selbst zum Thema der Aufnahme (vgl. hierzu auch Hickethier 2007: 53f.).

Kamera<sup>148</sup> oder aufgrund ihrer unruhigen wackeligen Aufnahmen, auch als ‚Wackelkamera‘ bezeichnet wird, ist nicht auf einem beweglichen Wagen installiert. Sie wird vom Kameramann selbst (z.B. auf der Schulter oder vor dem Bauch) getragen. Ihre Aufnahmen erscheinen durch das ‚Wackeln‘ während der Aufnahmen lebendiger, dynamischer – auch subjektiver – als die Aufnahmen einer Standkamera (vgl. Vielmuth 1998: 86f.) – ein Hinweis darauf, dass der Einsatz einer Wackelkamera die Deutung des Gezeigten beeinflussen kann und in einer Videoanalyse Berücksichtigung finden muss. Die Standkamera, die nicht nur ‚steht‘, sondern sich ebenso wie die Hand- und Wackelkamera bewegt, ist im Gegensatz zu der Wackelkamera auf einem Gefährt (z.B. Dolly) installiert und macht kaum bis gar nicht verwackelte Aufnahmen des Gezeigten.<sup>149</sup>

**Die „Hand-/Wackelkamera oder Standkamera“ in praktischer Anwendung**

Die ‚Hand-/Wackelkamera und Standkamera‘ erhalten zusammen eine Zeile in der Transkription, da nicht beide gleichzeitig in einem Take eingesetzt werden können. Ihr Einsatz wird mit dem Kürzel Kam-H für Handkamera bzw. Kam-S für Standkamera in der Partitur eingetragen. Dabei gilt auch die fest installierte Kamera auf einem beweglichen Gefährt, wie z.B. dem Dolly als Standkamera, die sich bewegen kann.

Die Zeile ‚Hand-, Standkamera‘ wird in der Transkriptionssoftware als Transkript-Zeile eingetragen, da die Beschreibung dieser Kamerabewegung im Transkript textuell erfolgt:

								
	00:00:00.0	00:00:01.0	00:00:02.0	00:00:03.0	00:00:04.0	00:00:05.0	00:00:06.0	00:00:07.0
TS: Kam-H/Kam-S	Kam-H	Kam-H	Kam-H	Kam-H	Kam-H	Kam-H	Kam-H	Kam-H

Abbildung Nr. 20: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Hand-, Standkamera‘

In dieser Transkriptionszeile entstehen keine freien Felder, da eine Aufnahme immer einer Kamera bedarf, sodass lediglich zwischen Kam-H und Kam-S unterschieden werden muss.

<sup>148</sup> Unter subjektiver Kamera versteht Vielmuth „[e]ine besondere Art der Kameraführung“ (Vielmuth 1998: 124). Dabei sieht die Kamera mit den Augen des Betrachters auf subjektive Art und Weise, sodass sie den Blickwinkel einer Person oder sogar eines Tieres einnehmen kann (vgl. Vielmuth 1998: 124).

<sup>149</sup> Auf den Zuschauer wirkt der Einsatz der Wackelkamera, die häufig auf der Schulter getragen wird, häufig hektischer aber auch authentischer (vgl. Mikos 2008: 204; Hickethier 2007: 60). Verstärkt wird dieser Eindruck durch das unregelmäßige ‚Framing‘ der Aufnahmen (vgl. Bienk 2008: 61).



### 7.3.11 Das ‚Tempo Kamerabewegung‘ (Ergänzung zu HANOS)

Die vier Kamerabewegungen können in unterschiedlichem Tempo ausgeführt werden. Aus diesem Grund wird zwischen langsamen und schnellen Kamerabewegungen unterschieden (vgl. Bienk 2008: 60). Das Tempo der Kamerabewegung kann bedeutungstragend sein, weswegen es auch in der Partitur zur späteren Analyse vermerkt werden sollte. Schwenkt oder zoomt die Kamera bspw. ganz langsam, dann könnte eine Konzentration auf etwas Gezeigtes nahelegen. Ist die Kamerabewegung sehr schnell, kann dies u.a. Hektik andeuten.

#### Das ‚Tempo der Kamerabewegung‘ in praktischer Anwendung

Je nach Tempo der jeweiligen Kamerabewegungen wird eines der nachstehenden drei Bilder (langsam-mittel-schnell) in der Partiturzeile, die sich unter den soeben beschriebenen vier Formen der Kamerabewegung befindet, eingetragen:



Das erste Bild steht für eine langsame Bewegung der Kamera, z.B. ein sehr langsamer Zoom. Eine mittlere, sprich nicht außergewöhnlich langsame oder schnelle Kamerabewegung wird durch das zweite Bild in der Transkription gekennzeichnet. Das dritte Bild wird dann eingesetzt, wenn eine Kamerabewegung besonders schnell erfolgt, z.B. ein sehr schneller Schwenk von links nach rechts, bei dem die Grenzen zwischen Anfangs- und Zielpunkt des Schwenks verschwimmen. Dies wird u.a. als Reißschwenk bezeichnet, bei dem die Kamera das ursprünglich anvisierte Objekt verliert und die Aufnahme durch die Schnelligkeit der Kamerabewegung verwischt (vgl. Bienk 2008: 60; vgl. Peach 1977: 227).

Das ‚Tempo der Kamerabewegung‘ wird unter die vier Zeilen der einzelnen Formen von Kamerabewegung eingefügt, sodass sich die ‚Notescript‘-Partiturzeile ‚Tempo der Kamerabewegung‘ auf alle vier darüberstehenden Zeilen beziehen kann:

										
	00:00:00.0	00:00:01.0	00:00:02.0	00:00:03.0	00:00:04.0	00:00:05.0	00:00:06.0	00:00:07.0	00:00:08.0	00:00:09.0
NS: Kam-B-Tempo										

Abbildung Nr. 21: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Tempo der Kamerabewegung‘

Für das ‚Tempo der Kamerabewegung‘, also für das Tempo des Zooms und des Schwenks und der Kamerafahrt reicht eine Partiturzeile aus, da die Kamera nicht gleichzeitig zoomen und schwenken, schwenken und fahren oder zoomen und fahren kann.

### 7.3.12 Die ‚Kameraperspektive‘

Die Perspektive der Kamera in einer Aufnahme markiert den Standpunkt der Kamera gegenüber dem Geschehen vor der Kamera und umfasst den Aufnahmewinkel, den die Kamera zum Aufgenommenen einnimmt (vgl. Korte 2004: 42). Die Perspektive der Kamera wird also durch ihre Positionierung im Raum der Aufnahme bestimmt.<sup>150</sup> Zu unterscheiden sind Positionierungen auf horizontaler von Positionierungen auf vertikaler Ebene, aus denen sich wiederum drei mögliche Kameraperspektiven ergeben:

1. **Normalsicht (‚Eye-level Angle‘):** Bei der Normalsicht befindet sich die Kamera auf Augenhöhe mit der agierenden Personen vor der Kamera.
2. **Aufsicht, auch Obersicht, Vogelperspektive (‚High Angle‘):** Die Kamera wirft einen Blick von einem erhöhten Standpunkt aus auf das Gezeigte vor der Kamera. Sie befindet sich damit über der Normalsicht.
3. **Untersicht, Froschperspektive (‚Low Angle‘):** Diese Kamera befindet sich unter der Normalsicht. Das Geschehen vor der Kamera wird von unten gefilmt (vgl. Mikos 2008: 200ff.; Hickethier 2007: 58f.).

Diese drei möglichen Kameraperspektiven stellen lediglich eine grobe Einteilung der nahezu unendlichen vielen Winkel dar, die eine Kamera auf ein Geschehen einnehmen kann. Die Variationsbreite von einem Extrempunkt zum anderen (Aufnahmen aus der Luft in einem 90°-Winkel oder Aufnahmen direkt vom Boden aus nach oben) kann groß ausfallen, sodass statt drei auch fünf und mehr mögliche Kameraperspektiven denkbar sind neben der Vogelperspektive, der Froschperspektive und der Normalperspektive z.B. zusätzlich die Aufsicht und die Untersicht der Kamera auf ein Geschehen. Die Aufsicht bzw. Untersicht ist in diesem Fall eine Perspektive von oben/unten auf eine Person, Gegenstand bzw. Geschehen welches über/unter der Normalperspektive, aber unter/über der Vogelperspektive bzw. Froschperspektive liegt (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 164):

---

<sup>150</sup> Die jeweilige Perspektive hat entscheidende Auswirkungen auf den Zuschauer, denn sie bestimmt dessen Verhältnis zu dem Geschehen, Figuren und Gegenständen vor der Kamera (vgl. Korte 2004: 42). Während die Froschperspektive Dinge erhöht darstellt und eine Übersicht ermöglicht, bewirkt die Vogelperspektive das Gegenteil. Hier blickt der Zuschauer erhöht auf das Geschehen vor der Kamera (vgl. Mikos 2008: 200ff.; Hickethier 2007: 58f.; zu möglichen Wirkung der unterschiedlichen Kameraperspektiven auf den Rezipienten auch Schwender 2006: 56ff.).

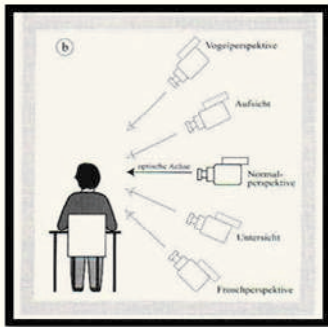
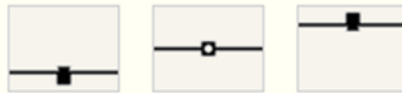


Abbildung Nr. 22: Unterschiedliche Kameraperspektiven (Petrasch/Zinke 2003: 164)

### Die ‚Kameraperspektive‘ in praktischer Anwendung

Für die drei Möglichkeiten der Kameraperspektive stehen auch drei Bilder in der Software *Feldpartitur* zur Verfügung, um die Perspektive der Kamera in der Transkription einzutragen:



Das erste Bild steht für die Froschperspektive, das zweite für die Normal- und das dritte für die Vogelperspektive. Sobald die Kameraperspektive von der Normalperspektive abweicht, wird – je nachdem, ob sie sich unter oder über der Normalperspektive befindet – die Frosch- bzw. Vogelperspektive in der Partitur eingetragen. In der hermeneutischen Deutung des Videos wird näher darauf eingegangen, ob es sich bei der Vogel- bzw. Froschperspektive nicht eher um eine Auf- bzw. Untersicht der Kamera auf das Geschehen handelt.

Zusätzlich bleiben neben diesen Kameraperspektiven noch drei verschiedene Sichtweisen in Normalperspektive zu unterscheiden:

1. **Profilsicht:** die optische Achse und die Blickachse der aufgenommen Person befinden sich in einem 90-Grad-Winkel zueinander.
2. **Halbprofilsicht:** die Blickachse der Person und die optische Achse bilden einen 45-Grad-Winkel.
3. **Frontalsicht:** die optische Achse und die Blickachse der Person treffen sich frontal (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 166):

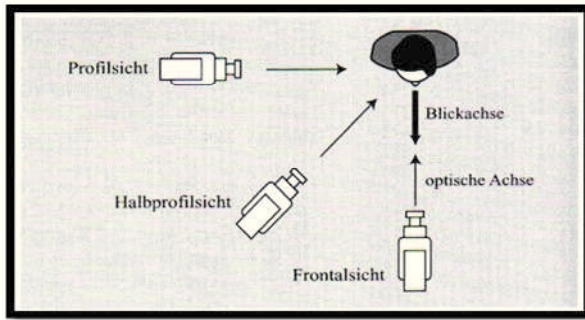


Abbildung Nr. 23: Sichtweisen in der Normalperspektive (Petrasch/Zinke 2003: 166)

Die drei möglichen Sichtweisen der Normalperspektive werden in der Videotranskription zugunsten der besseren Übersichtlichkeit nicht gesondert berücksichtigt, sondern ggf. in der hermeneutischen Deutung aufgegriffen.

Die ‚Notescript‘-Partiturzeile ‚Kameraperspektive‘ enthält damit eine von drei Bildern zur Beschreibung der Frosch-, Vogel- oder Normalperspektive und ggf. das bereits bekannte Fortführungszeichen:



Abbildung Nr. 24: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Kameraperspektive‘

### 7.3.13 Das ‚Licht‘ (Ergänzung zu HANOS)

„Das Licht hat eine wesentliche Funktion für die Bedeutung von Film- und Fernsehszenen“  
(Mikos 2008: 208).

Die Lichtgestaltung eines Videos orientiert sich an der Erzählung des Fernsehgeschehens und kann das Gezeigte modifizieren und verändern (vgl. Hickethier 2007: 75), z.B. vermittelt eine einheitliche Lichtstimmung die „[...] Illusion einer kontinuierlichen Handlung innerhalb einer Szene“ (Petrasch/Zinke 2003: 78). Die Lichtgestaltung kann im Wesentlichen in drei Formen gegliedert werden:

1. **Normalstil:** Der Normalstil wird im Film am häufigsten eingesetzt und ist durch eine ausgewogene Verteilung von Dunkel und Hell geprägt. Alle Details in einem Raum sind

klar zu erkennen. Er entspricht den täglichen Sehgewohnheiten und wirkt nicht künstlich, da die Lichtverhältnisse der tatsächlichen Tageszeit entsprechen (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 79).

2. **High-Key:** Helligkeit ist das Merkmal des High-Key. Alles vor der Kamera befindliche ist überdeutlich zu erkennen.
3. **Low-Key:** Bei dem Low-Key ist das Geschehen vor der Kamera durch Schatten und unbeleuchtete Bereiche der Aufnahme gekennzeichnet (vgl. Mikos 2008: 208ff.; Hickethier 2007: 76ff.).

Bestimmte Stimmungen werden in einem Video insb. durch Helligkeit und Schatten erzeugt, sodass der Lichtgestaltung im Video eine narrative Funktion zukommt. Neben dem im Video gezeigten Umgebung lassen sich auch Personen durch eine bestimmte Lichtgestaltung charakterisieren, bspw. in dem Filmklassiker *Nosferatu-Eine Symphonie des Grauens* von Wilhelm Friedrich Murnau, in dem das Wechselspiel von Licht und Schatten, nicht nur Atmosphäre schafft, sondern die Figuren in ‚Gut‘ und ‚Böse‘ teilt (vgl. Mikos 2008: 208ff.; Hickethier 2007: 76ff.). Neben den drei Formen der Lichtgestaltung lassen sich unterschiedliche Kategorien des Lichts voneinander abgrenzen:

1. **Nach Natürlichkeit und Künstlichkeit:** Tageslicht, wie bspw. Sonnenlicht versus Kunstlicht, z.B. durch Scheinwerfer oder durch bestimmte Kamerafilter erzeugt.
2. **Nach Richtung der Lichtquelle zum Angeleuchteten:** Vorderlicht, Gegenlicht, Seitenlicht.
3. **Nach Stärke der Lichtquelle:** Hauptlicht als stärkste Lichtquelle und Fülllicht als ergänzende Lichtquelle zum Hauptlicht.
4. **Nach Angeleuchtetem:** Akzentlicht, das einzelne Akzente, z.B. auf die Augen von Personen, im Video setzt.
5. **Nach Stil der Lichtgestaltung:** Abweichende Lichtstile, z.B. in Fernsehfilmen und Musikvideos. Hier können bspw. durch den kontrastiven Umgang mit Licht, divergente Lichtsetzungen auftreten (vgl. Hickethier 2007: 77ff.; technische Erläuterungen zur Lichtgestaltung auch bei Petrasch/Zinke 2003: 81ff.).

Neben diesen Kategorien des Lichts existieren ganz bestimmte Lichtgestaltungsformen, wie bspw. das ‚Totenlicht‘, bei dem eine Beleuchtung von oben in das Geschehen vor der Kamera fällt oder z.B. das ‚Kriminallicht‘, bei dem das Führungslicht von unten in das Geschehen hinein strahlt (vgl. Vielmuth 1998: 138).

#### **Das ‚Licht‘ in praktischer Anwendung**

Bei Auffälligkeiten in der Lichtgestaltung, z.B. Akzentlicht oder strake Helligkeit/Dunkelheit, in einem Video, die soeben beschrieben worden sind, wird das nachstehende Bild zur Markierung dieser Auffälligkeiten in der Videotranskription verwendet:



Um welche signifikante Lichtgestaltung es sich in der jeweiligen Aufnahme handelt, wird in der hermeneutischen Ausdeutung näher erläutert.

Zieht sich die auffällige Lichtgestaltung durch die ganze Sequenz, z.B. wenn ein Geschehen komplett in einem mit Jalousien abgedunkelten Raum stattfindet, wird dies durch einen kleinen Textvermerk in der Partiturzeile vermerkt. Es existieren damit zwei Möglichkeiten der Abtragung der Zeile ‚Licht‘ in der Videotranskription:

TS: Kam-Licht	In der gesamten Sequenz fällt das Licht durch das Fenster von außen in den Raum. Teilweise sind künstliche Lichter außerhalb des Raumes hinter den Jalousien zu erkennen.										

Abbildung Nr. 25: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Licht‘, in der mit Text gearbeitet wird

NS: Kam-Licht					

Abbildung Nr. 26: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Licht‘, in der mit dem entsprechenden Bild gearbeitet wird

Sowohl für die ‚Transcript‘-Zeile im Beispiel aus Abbildung Nr. 25 als auch für die ‚Notescript‘-Zeile, zu sehen in Abbildung Nr. 26, gelten die bereits bekannten Regeln des Umgangs mit der Partitur.

### 7.3.14 Der ‚Schnitt‘

Bisher sind insb. Aktivitäten der Kamera betrachtet worden, die während der Aufnahme eines Videos erfolgen (können). Der ‚Schnitt‘ im Video ist dagegen ein wichtiger Bestandteil der Postproduktion. Durch den ‚Schnitt‘ werden in der Nachbearbeitung die (einzelnen) Aufnahmen in die Reihenfolge gebracht, in der sie dann im fertigen Video zu sehen sind und die dem Video

seine narrative Kontinuität verleihen (vgl. Mikos 2008: 214; auch Schwender 2006: 81). Durch die Art von Schnitt wird zwischen den einzelnen Einstellungen in einem Video eine bestimmte Beziehung hergestellt. Es gilt zwischen vier Formen von ‚Schnitt‘ zu unterscheiden:

1. **‚Harter Schnitt‘ (auch ‚unsichtbarer Schnitt‘):** Bei dem ‚harten Schnitt‘ werden mehrere Aufnahmen hintereinander geschnitten. Richtungsweisend ist dabei, dass die Inhalte der einzelnen Einstellungen miteinander in Beziehung stehen. Als ‚unsichtbar‘ wird der ‚harte Schnitt‘ bezeichnet, wenn er in einer Szene bzw. einer Sequenz vom Zuschauer nur unbewusst wahrgenommen wird, da z.B. die agierenden Personen vor der Kamera oder auch der Handlungsort nach dem ‚unsichtbaren Schnitt‘ gleich bleiben (zum ‚unsichtbaren Schnitt‘ ausführlich auch Hickethier 2007: 143ff.). Ein Sonderfall des ‚harten Schnitts‘ stellt der ‚Jump Cut‘ dar. Hierbei werden Diskontinuitäten unter den Einstellungen nicht nur nicht vermieden, sondern sind erwünscht (vgl. Mikos 2008: 218f.).
2. **‚Überblendung‘:** Eine frühere Einstellung in einem Video wird in eine neue des Videos überblendet, d.h. die frühe Einstellung wird von einer neuen in der Aufnahme überlagert bis am Ende nur noch die neue Einstellung zu sehen ist (vgl. Mikos 2008: 220).
3. **‚Auf- oder Abblende‘:** Auf- und Abblende sind ein Gegensatzpaar. Während die ‚Aufblende‘ eine Einstellung bezeichnet, die an ihrem Ende immer heller wird, zeigt die ‚Abblende‘ eine Einstellung, die am Ende immer dunkler wird. Eine Sonderform dieser Blende ist auch das ‚Einfrieren‘ des Bildes, eine Form des Schnitts, die besonders am Ende von Fernsehserien verwendet wird (vgl. Mikos 2008: 220; 2004: 30ff.).
4. **‚Trickblende‘:** Ein Beispiel für eine Trickblende ist die sog. ‚Wischblende‘, bei der die vorherige Einstellung in einem Video von einer neuen aus der Aufnahme geschoben wird. Auch die ‚Klappblende‘ gehört zu den Trickblenden. Der letzte Moment der Aufnahme klappt nach vorne oder hinten weg und es tritt eine neue an seine Stelle (vgl. Mikos 2008: 221).

Der Schnitt unterstützt die Repräsentation des Gezeigten, bspw. kann ein schneller Schnitt in einem Video auf Hektik und Gefahr hinweisen (vgl. Schwender 2006: 81). Ein Hinweis darauf, dass der Schnitt für die spätere hermeneutische Deutung des Videos eine hohe Relevanz besitzt.

#### Der ‚Schnitt‘ in praktischer Anwendung

Zur Abtragung der vier Formen des ‚Schnitts‘ in einem Video werden in der Videotranskription acht Bilder voneinander unterschieden:



Das erste Bild steht für die Überblendung, das zweite und dritte für die ‚Wischblende‘, die einmal von links und einmal von rechts erfolgen kann. Das vierte und fünfte Bild steht für die ‚Klappblende‘, einmal von oben und einmal von unten. Die ‚Glühbirne‘<sup>151</sup> steht stellvertretend für die ‚Aufblende‘, das Kreissymbol für die ‚Ablende‘. Das letzte Bild steht für den ‚harten, unsichtbaren Schnitt‘.

Die ‚Notescript‘-Zeile ‚Schnitt‘ in der Videotranskription kann z.B. die folgende Gestalt annehmen:

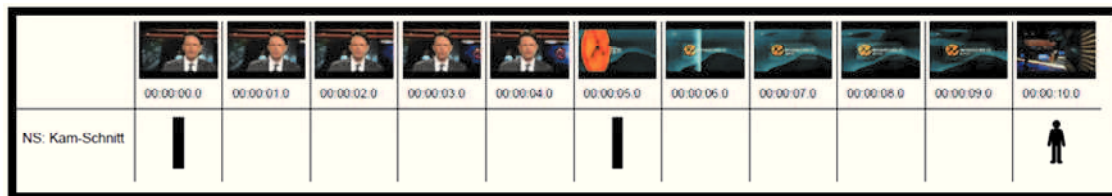


Abbildung Nr. 27: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Schnitt‘

An dem Export der Datei aus Feldpartitur wurde deutlich, dass das Bild für die ‚Überblendung‘ lediglich als ein Männchen und nicht als eine Reihe von Männchen dargestellt wird. Diese Ungenauigkeit ließ leider auch technischen Gründen nicht vermeiden.

### 7.3.15 Die ‚Farb- oder Schwarz-Weiß-Aufnahme‘

Die Zeile ‚Farbe/S-W‘ in der Videopartitur ist v.a. zur Unterscheidung zwischen ‚Farbaufnahmen‘ und ‚Schwarz-Weiß-Aufnahmen‘ gedacht. Als Effekt wird häufig auch eine dritte Form der Farbgebung eingesetzt: der Farbfilter. Diese lassen die Videoaufnahmen in stärkeren Farben ‚leuchten‘ als sie in Realität besitzen (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 156) oder auch – im Falle des Sepiafilters – verblassen und weichen so von der natürlich wirkenden Farbgebung ab (vgl. Bienk 2008: 75). Zusätzlich ist eine Variation von Farb- und Schwarz-Weiß-Aufnahmen denkbar, z.B. wenn das zentrale Motiv in der Aufnahme in Farbe gezeigt wird und der Rest der Aufnahme in schwarz-weiß. Schwarz-Weiß-Aufnahmen werden insb. in Kontrast zu Farbaufnahmen zur Visualisierung einer anderen Realitätsebene eingesetzt, z.B. bei zeitlichen Sprüngen in die Vergangenheit (vgl. Bienk 2008: 72), die auch Rückblenden bzw. ‚Flash Back‘ genannt werden (vgl. Hickethier 2007: 132). Allerdings ist auch der umgekehrte Fall möglich, wie im Film *Schindlers Liste*. Der gesamte Film ist schwarz-weiß, lediglich der Mantel eines Mädchens, welches immer wieder im Verlauf des Films auftaucht, besitzt eine rote Farbe (vgl. Bienk 2008: 73, hierzu auch Korte 2004: 102ff.).

<sup>151</sup> In Ermangelung passender Bilder für die Aufblende in der Software Feldpartitur, musste die Glühbirne sowohl für die Lichtgestaltung als auch für die Aufblende bemüht werden. Dies stellt allerdings aufgrund der unterschiedlichen Zeilen, in denen dieses Bild verwendet wird, weiter keine Schwierigkeit in der Transkription dar.



### Die ‚Farb- oder Schwarz-Weiß-Aufnahme‘ in praktischer Anwendung

Zur Kennzeichnung von ‚Farb- oder Schwarz-Weiß-Aufnahmen‘ und zum Vermerk von ‚Aufnahmen mit farblichen Besonderheiten‘ stehen in der Videotranskription drei Bilder zur Verfügung:



Das erste Bild wird zur Markierung von farbigen Aufnahmen in einem Video verwendet, das Bild in der Mitte für farbliche Besonderheiten und das rechte für schwarz-weiße Aufnahmen.

Für die aus HANOS stammende und in die Videotranskription einzutragende Zeile ‚Farb- oder Schwarz-Weiß-Aufnahme‘ wird eine neue ‚Notescript‘-Zeile in Feldpartitur angelegt, die bspw. wie folgt aussehen kann:

NS: Kam-Far/-S-W								

Abbildung Nr. 28: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Farb- oder Schwarz-Weiß-Aufnahme‘

Für diese ‚Notescript‘-Zeile gelten die Regeln, die bereits für die anderen ‚Notescript‘-Zeilen der Videotranskription vorgestellt worden sind.

### 7.3.16 Die ‚Zeitlupe‘ und der ‚Zeitraffer‘

Die visuelle Verlangsamung der zeitlichen Abläufe eines Geschehens in einem Video wird als ‚Zeitlupe‘ (‚Slow Motion‘) und die visuelle Beschleunigung wird als dagegen als ‚Zeitraffer‘ (‚Fast Motion‘) bezeichnet. Während die ‚Slow Motion‘ durch das ‚Unterdrehen‘, also durch eine erniedrigte Bildaufnahmefrequenz möglich wird, entsteht die ‚Fast Motion‘ durch ein ‚Überdrehen‘, d.h. durch eine erhöhte Bildaufnahmefrequenz (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 180).

Übertragen auf die Unterscheidung zwischen ‚Erzählter Zeit‘ und ‚Erzählzeit‘, bewirkt die der ‚Zeitraffer‘ eine längere ‚Erzählte Zeit‘ als ‚Erzählzeit‘. Bei der Zeitdehnung dagegen ist die ‚Erzählte Zeit‘ kürzer als die ‚Erzählzeit‘ (vgl. Bienk 2008: 123f.). Die ‚Zeitlupe‘ stellt eine Sonderform der Zeitdehnung dar, bei ihr werden die Bewegungen der Aufnahme „[...] bis zum

Stillstand verlangsamt, so dass in dieser Zeit z.B. auf der Ebene des Tons mehr Informationen vermittelt werden können, als wenn der Vorgang in Echtzeit gezeigt würde“ (Bienk 2008: 124; hierzu auch Hickethier 2007: 130f.).

### Die ‚Zeitlupe‘/der ‚Zeitraffer‘ in praktischer Anwendung

Drei bereits bekannte Bilder kennzeichnen in der Partitur die ‚Slow und Fast Motion‘:



Das linke Bild steht für die ‚Zeitlupe‘, das mittlere für ‚keine Auffälligkeiten in der Abfolge‘ und das rechte Bild für den ‚Zeitraffer‘. Wird in der *Feldpartitur* das mittige Symbol eingetragen, bedeutet dies, dass keine Auffälligkeiten im Hinblick auf visuelle Verlangsamung und Beschleunigung bestehen. Hieraus ergibt sich dann ein Verhältnis von ‚langsam‘ zu ‚ohne Auffälligkeit‘ zu ‚schnell‘, welches immer als ‚relativ‘ für jede Sequenz angesehen wird, ohne einen bestimmten Zeitwert (Bilder/Sekunde) festzulegen und dies überprüfen zu müssen.

Die drei Bilder wurden bereits zur Kennzeichnung des ‚Tempos der Kamerabewegung‘ in der Videotranskription eingesetzt, und werden auch nun für eine zeitliche Angabe bei dem Abtragen von ‚Zeitlupe‘, ‚keine Auffälligkeiten in der Abfolge‘ und ‚Zeitraffer‘ in der Feldpartitur eingetragen. Diese Wiederholung der Bilder ergibt keine Probleme, da eine neue ‚Notescript‘-Zeile für ‚Zeitlupe‘ und ‚Zeitraffer‘ in der Partitur angelegt wird, die bspw. wie folgt aussehen kann:

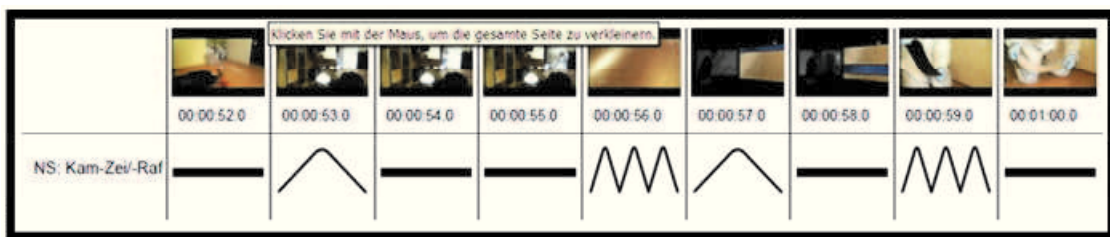


Abbildung Nr. 29: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Zeitlupe‘ und ‚Zeitraffer‘

### 7.3.17 Die ‚Spezialeffekte‘ und ‚visuellen Effekte‘ (Ergänzung zu HANOS)

Während ‚visuelle Effekte‘ in einem Video dazu dienen, den Schauwert und die Attraktivität eines Videos zu steigern, ermöglichen es dagegen bestimmte ‚Spezialeffekte‘, den Realitätseindruck in das Fantastische zu überführen. ‚Spezialeffekte‘ können während dem Dreh, z.B. als Stunt, oder

auch in der Post-Produktion in ein Video integriert werden. Sie können die Realität parodieren, zuspitzen, übersteigern und neue (Fantasie-) Welten entstehen lassen (vgl. Mikos 2008: 244ff.)<sup>152</sup>. Es muss bei der näheren Betrachtung eines Videos zwischen vier Spezialeffekten differenziert werden:

1. **Bei der Aufnahme entstehende Effekte**, bspw. Doppelbelichtung, Mehrfachbelichtung, ‚Stop-Motion-Verfahren‘ bzw. ‚Stop-Trick‘, ‚Go-Motion-Verfahren‘
2. **In das Geschehen vor der Kamera eingreifende Effekte:**, z.B. pyrotechnische Tricks, Stunts<sup>153</sup>
3. **In der Postproduktion entstehende Effekte**, bspw. ‚Digital Compositioning‘ (getrennt voneinander erstellte Aufnahmen werden zu einer Aufnahme zusammengefügt)
4. **Bei der Projektion entstehende Effekte**, z.B. Rückprojektion, ‚Schüfftan-Verfahren‘ (Kombination von zwei Bildern zu einem, hierzu auch Mikos 2008: 245)

Die Möglichkeiten der ‚Spezialeffekte‘ haben sich insb. seit dem Einsatz des Computers und der digitalen Videobearbeitung grundlegend verändert und machten einige ‚Spezialeffekt‘, wie das ‚Digital Compositioning‘ überhaupt erst möglich (vgl. Mikos 2008: 244ff.).

Der Computer veränderte auch den Einsatz von ‚visuellen Effekten‘, die in der Postproduktion angewendet werden können, wie bspw. den ‚Flash-Effekt‘. Allerdings ist ein ‚visueller Effekt‘ ebenso während der Aufnahme, insb. durch bestimmte Effektfiler, die an der Kamera angebracht werden, möglich:

1. **Sterneffektfiler** (durch diesen Filter wird um eine Lichtquelle ein 4- bis zu 8-faches Mehrfachstrahlenmuster erzielt)
2. **Weichzeichner** (dichter Nebel mit überstrahlenden Lichtquellen und das Verwischen von Bilddetails wird durch diesen Filter möglich)
3. **Prismenfilter** (Mehrfachbilder entstehen durch Echofiler, Spiegelkaleidoskope sowie durch facettierte bzw. prismatische Linsen)
4. **Verzerrungsfiler** (die Anwendung von geriffeltem Glas oder einer flexiblen polierten Metallscheibe führen zu Verzerrungen des Bildes) (vgl. Petrasch/Zinke 2003: 156, auch Millerson 1999: 156).

Zwar erhalten sowohl die ‚Spezialeffekte‘ als auch die ‚visuellen Effekte‘ in der Videotranskription eine eigene Partiturzeile, allerdings kann nicht jeder der vorgestellten ‚Spezialeffekte‘ und ‚visuellen Effekte‘ im Einzelnen abgetragen werden, da hierunter die Übersichtlichkeit der Videotranskription leiden würde. Welcher ‚Spezialeffekt‘ bzw. ‚visueller Effekt‘ im Einzelnen im Video auftaucht, wird bei der hermeneutischen Deutung näher erklärt.

---

<sup>152</sup> Spezialeffekte können die Erlebnisqualität der Zuschauer eines Videos intensivieren (vgl. Mikos 2008: 244ff.).

<sup>153</sup> Diese seien hier nur der Vollständigkeit halber eingefügt, denn pyrotechnische Tricks zählen vielmehr zu dem Geschehen vor der Kamera und nicht als Aktivität der Kamera selbst.

## Die ‚Spezialeffekte‘ und die ‚visuellen Effekte‘ in praktischer Anwendung

Das nachstehende Symbol markiert die ‚Spezialeffekte‘ in einem Video in der Transkription:



‚Visuelle Effekte‘ werden in der Transkriptionssoftware *Feldpartitur* mit dem folgenden Bild vermerkt:



Nicht jeder Spezialeffekt respektive visuelle Effekt erhält ein eigenes Symbol, da hierunter die Übersichtlichkeit in der *Feldpartitur* leiden würde. Welcher Spezialeffekt bzw. visueller Effekt im Einzelnen im Video auftaucht, wird bei der Analyse näher erklärt, für Spezialeffekte allerdings bereits in der Transkription vermerkt.

Die ‚Notescript‘-Zeilen ‚Spezialeffekte‘ und die ‚visuellen Effekte‘ können in der Videotranskription bspw. wie folgt aussehen:

						
00:00:53.0	00:00:53.0	00:00:54.0	00:00:55.0	00:00:56.0	00:00:57.0	00:00:58.0
NS: Kam-Spez-E						
NS: Kam-Vis-E		—	—			—

Abbildung Nr. 30: Beispielausschnitt der Transkriptionszeilen ‚Spezialeffekte‘ und ‚visuelle Effekte‘

Es wurden hier zwei getrennte Partiturzeilen für jeweils die ‚Spezialeffekte‘ und die ‚visuellen Effekte‘ gewählt, da diese in einem Video auch simultan auftreten könnten, z.B. wenn ein Stunt unter Zuhilfenahme eines Verzerrungsfilter dargestellt würde.

### 7.3.18 Die ‚Musik‘

Ein weiterer Effekt, der im Video auftauchen kann, ist die Musik. Diese wird auch häufig in Kombination mit ‚visuellen Effekten‘ im Video angewendet, sodass Musik und ‚visuelle Effekte‘ während ihrer Wahrnehmung zu einem einzigen kognitiven Effekt verschmelzen können (vgl. Bullerjahn 2001: 299). Musik übernimmt in einem Video häufig die Aufgabe, den Wiedererkennungswert von Figuren und Situationen zu steigern. Dies geschieht z.B. dadurch, dass einer Person ein bestimmtes musikalisches Leitmotiv zugeordnet wird (leitmotivische Verklammerung), das immer wiederkehrt. Musik kann weiterhin Emotionen abbilden, narrative Funktionen übernehmen (z.B. Schlussmusik, Titelmusik, Titelsong) und Deutungen in einem Video nahelegen. Läuft bspw. Zirkusmusik im Hintergrund eines Videos, während ein Polizist einen Strafzettel ausstellt, trägt dies eine andere Bedeutung als die eigentlich originale Situation des Strafzettelausstellens ohne musikalische Untermalung (vgl. Mikos 2008: 239ff.; Hickethier 2007: 94ff.). Der Einsatz von Musik kann nach Hickethier in vier Formen gegliedert werden:

1. **Imitative Beschreibung:** Zivilisatorische und natürliche Schallquellen werden imitiert, z.B. Gewitter
2. **Erzeugung musikalischer Tableaus:** Charakterisierung von Umgebungen, wie Landschaften durch eine bestimmte musikalische Untermalung
3. **Zuordnung nationaler bzw. regionaler Zugehörigkeiten:** Durch Volksmusik werden bspw. bestimmte Bevölkerungsgruppen beschrieben bzw. charakterisiert
4. **Charakterisierung eines Genres:** Manche Genres sind durch bestimmte musikalische Richtungen geprägt, z.B. Geigenmusik bei Liebesfilmen (vgl. Hickethier 2007: 95).

Die musikalische Untermalung von Aufnahmen in einem kann für die (Be-) Deutung eines Videos wichtig sein, weshalb ihre unterschiedlichen Erscheinungsformen in der Videotranskription aufgenommen werden.

#### Die ‚Musik‘ in praktischer Anwendung

Die ‚Musik‘ kann in einem Video nicht nur in unterschiedlichen Funktionen eingesetzt werden, sondern auch in verschiedenen Formen auftreten. Hierzu stehen in *Feldpartitur* u.a. die nachstehenden Bilder für die Transkription der ‚Musik‘ im Video zur Verfügung:



Bei einem Musikeinspieler im Video wird das erste Bild in der Partitur vermerkt, das zweite wird in die Partitur eingetragen, wenn ein wiederkehrendes musikalisches Leitmotiv zu hören ist. Das dritte Bild wird als ‚Musikkonserve‘ bezeichnet und beinhaltet das (teilweise) Einspielen von Musikstücken, bspw. Popsongs. Ein rhythmisches Ereignis, wie es häufig bei Bewegungsabläufen von Personen zu hören ist, wird durch das vierte Bild in der Partitur abgetragen und das letzte Bild (‚Tremolo‘) wird verwendet, wenn Musikinstrumente zu hören sind, die bspw. Spannung generieren sollen, was häufig durch Geigen- oder Violinenmusik geschieht.

Die ‚Musik‘ in einem Video kann sowohl im Hinblick auf ihre Lautstärke als auch im Hinblick auf ihr Tempo variieren, zugunsten der besseren Übersichtlichkeit wird der musikalische Verlauf, z.B. leiser oder lauter werdend, jedoch erst in der hermeneutischen Deutung berücksichtigt, sodass die folgende oder eine ähnliche ‚Notescript‘-Zeile in der Videotranskription entstehen kann:




							
NS: Kam-Musik							

Abbildung Nr. 31: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Musik‘

### 7.3.19 Die ‚Soundeffekte‘

Sowohl ‚Musik‘ als auch ‚Sounds‘ übernehmen im Video eine wichtige Aufgabe: die Herstellung einer bestimmten Atmosphäre und die ständige Aufrechterhaltung des Kontakts zum Zuschauer. Dabei ist zwischen Geräuschen (‚Sounds‘) und ‚Musik‘ zu differenzieren (vgl. hierzu auch Petrasch/Zinke 2003: 273). Die Funktion von ‚Sounds‘ kann im Video unterschiedlich sein. ‚Sounds‘ können als Hintergrundgeräusche Lebendigkeit suggerieren, als Akzentuierungen des Geschehens vor der Kamera verbinden sie Visuelles mit Akustischem und verstärken Wirklichkeitseindrücke, z.B. wenn sich das Zufallen einer Tür anhört wie der Einsturz eines Hauses. ‚Sounds‘ können symbolischen Charakter erhalten, insb. dann, wenn sie nicht zum Geschehen vor der Kamera passen und so irritierende wirken können. Jedoch müssen ‚Sounds‘ nicht immer bewusst in einem Video wahrgenommen werden, z.B. als Hintergrundgeräusche von vorbeifahrenden Autos an einem offenen Fenster. Neben ‚Filmsounds‘ werden auch bestimmte ‚Effektgeräusche bzw. Soundeffekte‘ künstlich und natürlich hergestellt und in Videos eingesetzt. Die Schrittgeräusche in Krimis können z.B. entweder aus der originalen Spielhandlung vor der

Kamera während der Aufnahme resultieren oder später in der Postproduktion durch einen Soundspezialisten über die Aufnahme gelegt werden (vgl. Hickethier 2007: 91ff.; Mikos 2008: 235ff.).

### Die ‚Soundeffekte‘ in praktischer Anwendung

‚Soundeffekte‘, die nach der Aufnahme in der Postproduktion hinzugefügt werden oder während der Aufnahme eines Videos entstehen, erhalten in der Transkription das nachstehende ‚Schlegel‘-Bild:



Die genaue Beschreibung des konkreten ‚Soundeffekts‘ in einem vorliegenden Video erfolgt bei der hermeneutischen Ausdeutung.

Die ‚Notescript‘-Zeile in der Videopartitur kann unter Anwendung des oben erläuterten ‚Schlegel‘-Bildes z.B. wie folgt aussehen:














								
	00:00:04.4	00:00:05.5	00:00:06.6	00:00:07.7	00:00:08.8	00:00:09.9	00:00:11.0	00:00:12.1
NS: Kam-Sound								

Abbildung Nr. 32: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Soundeffekte‘

### 7.3.20 Die ‚Grafik‘ aus der Postproduktion

Grafische Elemente sind mittlerweile nicht nur in den Nachrichten als Wetterkarte oder Kuchendiagramme von Wahlergebnissen vertreten, sondern übernehmen auch wichtige Funktionen in anderen Videos im Fernsehen, wie Fernsehserien. Ein Beispiel hierzu findet sich u.a. in der Fernsehsendung *Aktenzeichen XY... ungelöst*. Hier werden bspw. bei der Veranschaulichung von Bewegungsprofilen eines Täters digitale Satellitenkarten von *Google Books* eingeblendet. Diese ‚Grafiken‘ in einem Video können sowohl in der Postproduktion entstehen, dies ist z.B. bei Einblendung des Sender-Logos in einer Bildschirmcke der Fall, als auch während der Aufnahme, z.B. auf einer digitalen Leinwand in einem Fernsehstudio, zu sehen sein. Unter ‚Grafik‘ werden allerdings lediglich die grafischen Elemente gefasst, die aus der Postproduktionsphase stammen,

da eine digitale Leinwand in einem Fernsehstudio, dem Geschehen vor der Kamera zugerechnet wird und unter ‚Gegenstände‘ in der Videopartitur erfasst wird, doch dazu später mehr.

### Die ‚Grafik‘ aus der Postproduktion in praktischer Anwendung

Es hat sich in der Transkription gezeigt, dass das Logo des Senders und/oder der jeweiligen Sendung ein nahezu durchgängiges konstantes grafisches Element von Fernsehsendungen darstellt, weshalb dem Logo ein eigenes Bild in der Videotranskription zugeordnet wird:



Da allerdings weitere Grafiken aus der Postproduktion neben dem Sender- und/oder Sendungslogo in einem Video auftauchen können, erhalten diese ein eigenes Bild. Nur so ist eine Unterscheidung zwischen Sender- und/oder Sendungslogo und weiteren Grafiken aus der Postproduktion möglich:



Dieses Bild wird bei grafischen Auffälligkeiten, wie Tabellen, Landkarten etc. verwendet, wenn keine signifikanten grafischen Elemente in der Aufnahme zusehen sind, wird in der Videotranskription nichts vermerkt und die entsprechenden Spalten bleiben leer.

Zur Abtragung der Zeile ‚Grafik‘ in der Videotranskription wird eine ‚Notescript‘-Zeile angelegt, in der die entsprechenden grafischen Elemente des Videos vermerkt werden:

	00:00:00.0	00:00:01.0	00:00:02.0	00:00:03.0	00:00:04.0	00:00:05.0	00:00:06.0	00:00:07.0	00:00:08.0
NS Kam-Grafik									

Abbildung Nr. 33: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Grafik‘

### 7.3.21 Der ‚Text‘ aus der Postproduktion

In Videos wird nicht nur mit Ton und visuellen Aufnahmen gearbeitet, sondern auch mit Text, insb. dann, wenn das Geschehen vor der Kamera in irgendeiner Weise Untertitelt – oder auch kommentiert wird, z.B. bei Synchronisation vom Englischen ins Deutsche, wird u.a. mit deutschen



Untertiteln gearbeitet oder wenn es einer textuellen Einblendung einer Ortseingabe bedarf, bspw. wenn der Zuschauer sonst gar nicht wüsste, wo sich das Geschehen vor der Kamera abspielt.

**Der ‚Text‘ aus der Postproduktion in praktischer Anwendung**

Für die Abtragung von ‚Text‘ aus der Postproduktion wird in der Videotranskription eine eigene ‚Text‘-Zeile in der Partitur erstellt, in der der Text eingetragen werden kann, der auch tatsächlich in der Aufnahme eingeblendet wird.

Die Schriftart sowie die Größe der Texteinblendung werden erst in der hermeneutischen Deutung näher betrachtet und werden zugunsten der besseren Übersichtlichkeit nicht extra in der Videopartitur vermerkt.

Die für den ‚Text‘ aus der Postproduktion erstellte ‚Text‘-Zeile kann bspw. wie folgt aussehen:

					
	00:01:48.0	00:01:49.0	00:01:50.0	00:01:51.0	00:01:52.0
TXT: Kam-Text	Fragen zum Doppelmord / Kripo Böblingen 07031 - 13 22 22	Fragen zum Doppelmord / Kripo Böblingen 07031 - 13 22 22	Fragen zum Doppelmord / Kripo Böblingen 07031 - 13 22 22	Fragen zum Doppelmord / Kripo Böblingen 07031 - 13 22 22	Fragen zum Doppelmord / Kripo Böblingen 07031 - 13 22 22

Abbildung Nr. 34: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Text‘

In der ‚Text‘-Zeile wird alleine der Text eingetragen, der in der Aufnahme zu sehen ist. Die Gestaltung des Textes, z.B. Schriftart und -farbe, finden erst in der Interpretation selbst Berücksichtigung.

**7.3.22 Das ‚Geschehen vor der Kamera‘ (Modifikation von HANOS, urspr. Handlung)**

Nachdem nun in den vorherigen Kapiteln das ‚Agieren der Kamera‘ und dessen Abtragung in der Videotranskription erläutert worden ist, wird im Folgenden Transkription der einzelnen Zeilen des ‚Geschehens vor der Kamera‘ besprochen. Unter Orientierung an Goffmans Theatermetapher lässt sich das Geschehen vor der Kamera nach HANOS zwischen ‚Bühne‘, ‚Requisiten‘, ‚Akteuren‘, ‚Symbolischer Interaktion‘ und ‚Handeln‘ unterscheiden. Diese einzelnen Teilbereiche sind wiederum in konkrete Beschreibungskategorien für das Geschehen vor der Kamera unterteilt.

Einige dieser Beschreibungskategorien sind in der vorliegenden Arbeit entsprechend der Grounded Theory ergänzt und modifiziert worden:

<b>Handlung / Geschehen vor der Kamera</b>	Bühne	Ort
		Zeit
	Fassade <sup>154</sup>	<b>Zum Ort (,Bühnenbild‘) wird umbenannt in ,Setting‘ (Modifikation von HANOS)</b>
		Zur Person: Geschlecht, Alter, Aussehen, Kleidung
		<b>Zu Gegenständen (,persönliche Fassade‘): Einrichtungsgegenstände, Pflanzen (Ergänzung zu HANOS)</b>
		<b>,Text in der Aufnahme‘: Buchtitel, Tafelanschriften (Ergänzung zu HANOS)</b>
	Akteure	<b>Geräusche vor der Kamera: bellender Hund, Schnarchen (Ergänzung zu HANOS)</b>
		Sozialer Typus: Polizist etc.
		Handlungstyp: Bedächtig, hektisch
	Symbolische Interaktion	Nonverbale Botschaft: verärgert
		Gestik: Was bedeuten die Gesten?
		Mimik: was bedeutet die Mimik?
		Sprechen: Was sagen die Akteure?
	Handeln	<b>Sprechtempo (Ergänzung zu HANOS)</b>
		<b>Prosodische Eigenschaften (Ergänzung zu HANOS)</b>
Was wird umbenannt in ,Tätigkeiten vor der Kamera‘ (Modifikation von HANOS)		
	Sinn: Subjektiver Sinn	

Tabelle Nr. 3: Geschehen vor der Kamera in der Übersicht (in Anlehnung an Reichertz/Englert 2011: 37; Goffman 2008: 23ff.)

All diese Partiturzeilen gilt es im Folgenden in Kürze zu beschreiben und deren Transkription zu erläutern. Die Reihenfolge der Beschreibungskategorien verändert sich in der Transkription und richtet sich nach der Praktikabilität, z.B. wird die Zeile ,Tätigkeiten vor der Kamera‘ über der Partiturzeile Geräusche eingefügt, da eine deskriptive Beschreibung vor dem – bereits interpretativen – Handlungstyp eingetragen werden sollte.

**Das ,Geschehen vor der Kamera‘ in praktischer Anwendung**

Alle Beschreibungskategorien (ausgenommen das ,Sprechtempo‘ und die ,prosodischen Eigenschaften‘) werden rein textuell in der Videopartitur erfasst. Für jede Kategorie wird eine ,Transcript‘-Zeile in der Transkription eingefügt, in der in Worten die jeweiligen Auffälligkeiten beschrieben werden. Allerdings tauchen bei dem Ausfüllen dieser ,Transcript‘-Zeilen einige Besonderheiten auf, die im Folgenden erläutert werden.

In den Partiturzeilen ,Ort‘ und ,Zeit‘ wird der Spielort und die Spielzeit eingetragen – falls diese aus dem Video ersichtlich sind. Der Ort bezieht sich dabei sowohl auf den geografischen Ort, z.B. Deutschland, als auch auf den konkreten Ort, wie ein Zimmer (Küche). Ähnliches gilt für die Zeit, sowohl die Jahresangabe (2012), wie die Jahres- als auch Tageszeit, können hier eingetragen werden:

<sup>154</sup> Die ,Fassade‘ stellt als standardisiertes Ausdrucksrepertoire einen Teil der ,Darstellung‘ dar, die in Interaktionssituationen bewusst oder unbewusst vom Einzelnen angewendet werden (vgl. Goffman 2008: 23).




			
	00:00:00.0	00:00:01.1	00:00:02.2
TS: Ort	Agenturbüro 'Psych' in St. Barbara		
TS: Zeit	Warme Jahreszeit, tagsüber		

Abbildung Nr. 35: Beispielausschnitt der Transkriptionszeilen ‚Ort‘ und ‚Zeit‘

Die Partiturzeilen ‚Setting‘, ‚zur Person‘, ‚Gegenstände‘, ‚Text in der Aufnahme‘, ‚Tätigkeiten vor der Kamera‘ und ‚Geräusche‘ erfordern eine Deskription des Ortes (z.B. wie ist das Wohnzimmer gestaltet?), der Personen (bspw. Kleidung, Frisur, Schmuck), der Gegenstände vor der Kamera (z.B. Einrichtungsgegenstände, Bücher, Papiere), dem Text in der Aufnahme (bspw. auf Buchrücken, auf Computerbildschirmen), der Tätigkeiten vor der Kamera (welche Tätigkeit für wer wie aus?) und der Geräusche vor der Kamera (was ist wie in der Aufnahme zu hören)<sup>155</sup>:










									
	00:00:00.0	00:00:01.0	00:00:02.0	00:00:03.0	00:00:04.0	00:00:05.0	00:00:06.0	00:00:07.0	00:00:08.0
TS: Zeit	Tagsüber, das Tageslicht durch das Fenster fällt. Jahreszeit, Jahrhundert, -jahr nicht bekannt.								
TS: Setting	Büro-, Besprechungszimmer mit Büroausrüstung. Großer Besprechungstisch, Stühle, Tafel, Flipchart mit angepinnten Fotos, Möglichkeiten zum Abdunkeln.								
TXT: Person	Mann Mitte Vierzig, hellgraues Hemd, Glotze, Drei-Tage-Bart				Mann Mitte-Ende Dreißig, dunkelgraues Polohemd, dunkelblonde kurze			Mann Mitte Vierzig, hellgraues Hemd, dunkelgraue Krawatte, Glotze, Drei-	
TXT: Gest	Vier Fotos an Tafel festgeklebt				Flachstuhl im Hintergrund, Jalousie			Beweismittelbeutel mit Beweisaufkleber, Papiere, Fotos auf dem Tisch, Dokumente	
TXT: Text									
TXT: Tätigkeit	Mann steht vor dem Foto an der Tafel, dreht sich langsam um				Mann tritt von einem Bein auf das andere, spricht			Mann läuft um den Tisch herum, anderer Mann bleibt vor dem	
TXT: Geräusche					Räuseln im Hintergrund			Räuseln im Hintergrund	

Abbildung Nr. 36: Beispielausschnitt der Transkriptionszeilen ‚Setting‘, ‚zur Person‘, ‚Gegenstände‘, ‚Text in der Aufnahme‘, ‚Tätigkeiten vor der Kamera‘ und ‚Geräusche‘

Der ‚soziale Typus‘ und der ‚Handlungstyp‘ bilden eine weitere Gruppierung in der Partitur. Der ‚soziale Typus‘ erfasst z.B. den Beruf, während der ‚Handlungstyp‘ den Typ einer Handlung, z.B. eine hektische Handlung, erfasst. Bei diesen beiden Transkriptionszeilen geht es nicht um eine reine Deskription, sondern unter Rückgriff auf die bereits erfolgten Eintragungen in der Partitur, wird bereits das Gezeigte bis zu einem gewissen Grad interpretiert:

<sup>155</sup> Ausgeschlossen von den ‚Geräuschen vor der Kamera‘ sind jegliche Äußerungen von Personen. Diese werden an anderer Stelle in der Transkription erfasst (Sprechen).

							
	00:00:00.0	00:00:01.0	00:00:02.0	00:00:03.0	00:00:04.0	00:00:05.0	00:00:06.0
TXT: Soz-Typ	Ernst, überlegt, erfahren (ältester in der Runde) Statussymbol				Lockerer Typ (Polohemd, Frisur) mittleren Alters, sportlich		
TS: Hand-Typ	Gemeinsame Recherche an einem Fall; Planung der nächsten Ermittlungsschritte						

Abbildung Nr. 37: Beispielausschnitt der Transkriptionszeilen ‚sozialer Typus‘ und ‚Handlungstyp‘

‚Gestik‘, ‚Mimik‘ und ‚Nonverbale Botschaft‘ bilden die vierte Gruppierung von Partiturzeilen. Nach einer reinen Deskription von ‚Gestik‘ und ‚Mimik‘ der Personen vor der Kamera, erfolgt in der Zeile ‚Nonverbale Botschaft‘ bereits eine Interpretation, z.B. wird die Mimik ‚Augenbraue hochziehen‘ als ‚Nonverbale Botschaft‘ eines kritischen Blickes interpretiert. Gleiches gilt für die ‚Gestik‘. Die Partiturzeilen ‚Gestik‘ und ‚Mimik‘ existieren zugunsten der Übersichtlichkeit unabhängig von der Anzahl der Personen vor der Kamera nur einmal in der Videotranskription. Wessen ‚Gestik‘ und ‚Mimik‘ beschrieben wird, wird durch ‚Sprecher XY‘ oder den aus den vorherigen Aufnahmen bekannte Namen der Personen in den Partiturzeilen ‚Gestik‘ und ‚Mimik‘ vermerkt:







						
	00:00:00.0	00:00:01.1	00:00:02.2	00:00:03.3	00:00:04.4	00:00:05.5
TXT: Gestik			Mr. Spencer und Shaun hantieren mit Blättern		Hält seine Hände auf den Oberschenkeln	Mr. Spencer beugt sich über ein Papier, das Shaun in der Hand hält
TXT: Mimik			Shaun legt seine Stirn in Falten, blickt zu Mr. Spencer. Mr. Spencer blickt auf ein		Guss blickt geradeaus, keine auffällige Mimik	Shaun blickt weiterhin fragend mit offenem Mund. Mr. Spencer auf das Blatt vor
TXT: Nonv-B			Mr. Spencer und Shaun sitzen sich am Schreibtisch gegenüber, Blätter in		Guss lässt sich auf einen zweiten Schreibtisch fallen	Mr. Spencer rückt an Shaun heran und blickt auf Blatt, auf das Shaun

Abbildung Nr. 38: Beispielausschnitt der Transkriptionszeilen ‚Gestik‘, ‚Mimik‘ und ‚Nonverbale Botschaft‘

Der ‚subjektive Sinn‘ bezieht sich auf den ‚Sinn‘, den Handelnde mit ihren Tätigkeiten verbinden. Ein Beispiel ist die Zuwendung einer Person zu einer anderen, um ihr etwas zu erklären. Das Erklären an sich wäre dann der ‚subjektive Sinn‘, der aus den bisherigen Deskriptionen aus der Partitur gedeutet wird:

	00:00:00.0	00:00:01.1	00:00:02.2	00:00:03.3	00:00:04.4	00:00:05.5	00:00:06.6
TXT: Subj-Sinn			Shaun und Mr. Spencer sehen konzentriert Aktien durch; Shaun fragt Mr. Spencer			Mr. Spencer erklärt langsam	Shaun blickt kritisch

Abbildung Nr. 39: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ‚Subjektiver Sinn‘

Als letzte textuelle Partiturzeile wird das Sprechen in der Videotranskription eingetragen. Bei mehreren Sprechern, wird für jeden Sprecher eine eigene Partiturzeile angelegt, wobei die Sprecher in der Reihenfolge nummeriert werden, in der sie in der ausgewählten Sequenz das Wort ergreifen, z.B. ‚Sprecher 1, Sprecher 2, ...‘ Dieses ‚Sprechen‘ der Personen vor der Kamera wird wortwörtlich transkribiert. Es ist zwischen der Stimme aus dem Off und den ‚Sprechern‘ in der Transkription zu unterscheiden. Sobald eine Person während sie spricht, nicht vor der Kamera zu sehen ist, wird das Gesprochene unter Stimme aus dem Off mit dem Vermerk ‚Sprecher XY‘ transkribiert:

	00:00:05.5	00:00:06.6	00:00:07.7	00:00:08.8	00:00:09.9	00:00:11.0	00:00:12.1
TXT: Sprecher 1	Wir hatten damals nen Computer,	aber der hat das gesamte	Stockwerk eingenommen.	Meistens haben wir einen (-)	Matrizendrucker benutzt.		Mit den ganzen High-Tech-Spielereien,
TXT: Sprecher 2							
TXT: Sprecher 3						Wie lang hat das gedauert, ne Woche?	

Abbildung Nr. 40: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile(n) ‚Sprecher‘

Die Partiturzeilen ‚Sprechtempo‘ und ‚prosodische Eigenschaften‘ werden nicht rein textuell, sondern durch bestimmte Kürzel beschrieben, die im Folgenden erläutert werden.

### 7.3.23 Das ‚Sprechtempo‘ (Ergänzung zu HANOS)

Das Sprechtempo gehört selbst zu den ‚prosodischen Phänomenen‘ der Sprache (vgl. Dittmar 2004: 94). Im ursprünglichen Notationssystem HANOS war diese Transkriptionszeile noch nicht

angelegt und wurde für die vorliegende Arbeit ergänzt, da das Sprechtempo die (Be-) Deutung des Gesprochenen Wortes beeinflusst. Zugunsten der besseren Lesbarkeit des Transkripts wird das Sprechtempo allerdings als eigene Zeile in der Videopartitur angelegt.

### Das ‚Sprechtempo‘ in praktischer Anwendung

Zwar stehen in *Feldpartitur* sieben unterschiedliche Abkürzungen zur Markierung von ‚Tempo‘ in der Transkription zur Verfügung, jedoch beziehen sich diese vielmehr auf Musik als auf das Sprechtempo einer Person:



Diese Abkürzungen tragen die folgenden Bedeutungen (von links nach rechts): Ritardando (rit.): langsamer werdend, accelerando (accel.): beschleunigend, a tempo: dem ursprünglichen Zeitmaß entsprechend, adagio: langsam, moderato: mäßig, allegro: schnell, presto: Sehr schnell. Für die Transkription des Sprechtempos im phonetischen Sinne sind diese Parameter zur Transkription leicht abweichend:

all (allegro): schnell

len (lento): langsam

acc (accelerando): schneller werdend

rall (rallentando): langsamer werdend (vgl. Dittmar 2004: 158).

Diese Parameter werden in Worten aufgrund fehlender Symbole in die Transkription mit Worten eingetragen.

Das von Sprechern 1, 2,... Gesprochene wird entscheidend durch deren Intonation und Sprechtempo beeinflusst. Gleiches gilt auch für den Voice-over-Kommentar, sodass sich das Sprechtempo auf diese zwei Zeilen in der Transkription bezieht:

							
	00:00:08.8	00:00:09.9	00:00:11.0	00:00:12.1	00:00:13.2	00:00:14.3	00:00:15.4
TXT: Tempo Spr		<rall>			<acc>		

Abbildung Nr. 41: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile(n) ‚Sprecher‘

### 7.3.24 Die ‚prosodische Eigenschaften‘ (Ergänzung zu HANOS)

Strenggenommen bestehen die ‚prosodischen Eigenschaften‘ von Gesprächen aus neun Parametern:

1. Polysyllabische bzw. silbische Tonhöhenbewegungen
2. Intonationskonturen von Äußerungseinheiten
3. Akzente auf Silben
4. (Laut-) Dehnungen
5. Rhythmik als Kombination aus Tonhöhe, Lautstärke und Dauer
6. Sprechbegleitende körperlich-stimmliche Manifestationen
7. Unterschiedliche Grade der Lautstärke
8. Verschiedene Grade des Sprechtempos
9. Pausen (vgl. Dittmar 2004: 94).

Die ‚prosodischen Parameter‘ in voller Gänze in der Videotranskription zu berücksichtigen, würde die Lesbarkeit der Transkription erheblich erschweren. Aus diesem Grund werden in der Transkription lediglich Auffälligkeiten in der Lautstärke, Betonung (inbegriffen sind hier Lautdehnungen und Akzente auf Silben), Intonation, Pausen, sprechbegleitenden körperlich-stimmlichen Manifestationen, wie bspw. Husten und Sprechtempo berücksichtigt. Weitere Ausführungen zu den polysyllabischen bzw. silbischen Tonhöhenbewegungen sowie der Rhythmik als Kombination aus Tonhöhe, der Lautstärke und Dauer werden an dieser Stelle in der Transkription zugunsten der besseren Lesbarkeit ausgespart. Sollten hierbei jedoch Besonderheiten auftreten, werden diese in der hermeneutische Deutung des Videos berücksichtigt.

#### **Die ‚prosodischen Eigenschaften‘ in ihrer praktischen Anwendung**

‚Prosodische Eigenschaften‘, die sowohl Lautstärke, Betonung, Intonation, Pausen als auch körperlich-stimmliche Manifestationen betreffen, werden nicht durch Bilder, sondern durch Worte in der Transkription abgetragen, da nicht für alle Parameter der ‚prosodischen Eigenschaften‘ ein entsprechendes Bild vorhanden ist und eine Kombination aus Bildern und Worten aus technischen Gründen in *Feldpartitur* nicht möglich ist.

Für die Entwicklung der Lautstärke während des Sprechens werden die beiden Eintragungen ‚lauter werdend‘ bzw. ‚leiser werdend‘ in die Partiturzeile ‚prosodische Eigenschaften‘ eingetragen. Für die unterschiedlichen Abstufungen der Lautstärke werden die nachstehenden Eintragungen verwendet:

sehr leise ‚pp‘

leise ,p'  
 mittelleise ,mp'  
 mittellaut ,mf',  
 laut ,f'  
 sehr laut ,ff'

Diese Bezeichnungen sind bei prosodischen Phänomenen in der Transkription üblich (vgl. Dittmar 2004:94; 158).

,Sfz', kurz für sforzando (mit plötzlicher Betonung), wird immer dann eingesetzt, wenn etwas von einem Sprecher oder einem Voice-over-Kommentator betont wird.

Auffälligkeiten in der Intonation, z.B. durch Fragestellungen oder durch Überschlagen einer Stimme, werden dementsprechend wörtlich in der Partiturzeile erläutert: ,Stimme höher werdend', ,Stimme tiefer werdend', ,Stimme überschlagend'

Für Pausen werden runde Klammern mit (-) für kurze, (--) für mittlere und (---) für lange Pausen in der Transkription eingetragen (vgl. Dittmar 2004: 152f). Zu beachten ist allerdings in der praktischen Umsetzung, dass die Pausen der Übersichtlichkeit halber in der jeweiligen ,Sprecher-, ,Stimme aus dem Off-, bzw. Voice-over-Kommentar-Zeile eingefügt werden.

Körperlich-stimmliche Manifestationen, bspw. ein Räuspern während des Sprechens, werden mit runden Klammern und entsprechender Beschreibung, auch von welcher Person der Laut ausgeht, in der Transkription abgetragen, z.B. (Räuspern).

Die Partiturzeile ,prosodische Eigenschaften' kann aufgrund der soeben festgelegten Regeln dann bspw. wie folgt aussehen:


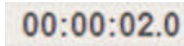






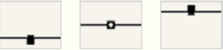

					
	00:00:09.9	00:00:11.0	00:00:12.1	00:00:13.2	00:00:14.3
TXT: Pro Spr	<sfz>, <Stimme tiefer werdend>			<Stimme höher werdend>	<sfz>, <lauter werdend>










Abbildung Nr. 42: Beispielausschnitt der Transkriptionszeile ,prosodische Eigenschaften'

Alle beschriebenen Partiturzeilen, die teilweise zu dem ursprünglichen HANOS hinzugefügt oder modifiziert worden sind, müssen in der nachstehenden – zugunsten der besseren Vergleichbarkeit



zwischen den Videotranskriptionen immer gleichbleibenden – Reihenfolge in *Feldpartitur* anzulegen und für jedes zu analysierende Video auszufüllen:

	Abkürzung	Symbole, Wortkürzel
<b>Analyseeinheit</b>		
1. Screenshot		
2. Zeit des Takes		
3. Take Nr.		Take XX
<b>Kameraaktivität</b>		
4. Stimme aus dem Off	Kam-St-Off	<b>In Worten</b> Transkription des gesprochenen Wortes
5. Voice-over-Kommentar	Kam-Voice-O	<b>In Worten</b> Transkription des gesprochenen Wortes
6. Aufbau der Aufnahme	Kam-Aufbau	<b>In Worten</b> Vordergrund (VG): Mittelgrund (MG): Hintergrund (HG): Split Screen:
7. Kadrierung	Kam-Kadr	<b>In Worten</b> ,offen‘ bzw. ,geschlossen‘
8. Einstellungsgröße	Kam-Einstgr	 Weite, Totale, Halbtotale, Nah, Groß, Detail
9. (Selektive) Bildschärfe	Kam-Bilds	 Schärfentiefe, etwas ist verschwommen
10. Zoom	Kam-Zoom	 Herauszoomen, Hereinzoomen, Justierung
11. Kameraschwenk	Kam-Schw	 Kameraschwenk in entsprechende Richtung
12. Kamerafahrt	Kam-Fahrt	 Kamerafahrt in entsprechende Richtung
13. Hand- oder Standkamera?	Kam-H/Kam-S	<b>In Worten</b> Kam-H bzw. Kam-S
14. Tempo Kamerabewegung	Kam-B-Tempo	 Langsames, normales, schnelles Tempo bei Kamerabewegung
15. Kameraperspektive	Kam-Persp	 Frosch-, Normal-, Vogelperspektive; 

		Variationen der Normalperspektive
16. Licht	Kam-Licht	 Auffälligkeiten beim Kameralicht
17. Schnitt	Kam-Schnitt	 Überblendung; Wischblende: einmal von links und einmal von rechts; Klappblende: nach unten und nach oben; Aufblende; Abblende; harter, unsichtbarer Schnitt
18. Farbe/S-W	Kam-Far/S-W	 Farbige Aufnahmen; farbliche Besonderheiten; schwarz-weiße Aufnahmen
19. Zeitlupe/Zeitraffer	Kam-Zei/-Raff	 Zeitlupe; ohne Auffälligkeiten; Zeitraffer
20. Spezialeffekte	Kam-Spez-E	 Spezialeffekt
21. Visuelle Effekte	Kam-Vis-E	 Visueller Effekt
22. Musik	Kam-Musik	 Musikeinspieler; wiederkehrendes Leitmotiv; ‚Musikkonserve‘ (Einspielen von Musikstücken); rhythmisches Ereignis; Musikinstrument (z.B. Geige)
23. Geräusche und Soundeffekte aus Postproduktion	Kam- Sound	 Geräusche und Soundeffekte
24. Grafik aus Postproduktion	Kam-Grafik	 Auffälligkeiten in Grafik
25. Text aus Postproduktion	Kam-Text	<b>In Worten</b>
<b>Geschehen vor der Kamera</b>		
26. Ort	Ort	<b>In Worten</b>
27. Zeit	Zeit	<b>In Worten</b>
28. Zum Ort (Setting)	Setting	<b>In Worten</b>
29. Zur Person	Person	<b>In Worten</b>
30. Gegenstände	Gegst	<b>In Worten</b>
31. Text in der Aufnahme	Text	<b>In Worten</b>
32. Tätigkeiten vor der Kamera	Tätigkeit	<b>In Worten</b>
33. Geräusche	Geräusche	<b>In Worten</b>
34. Sozialer Typus	Soz-Typ	<b>In Worten</b>
35. Handlungstyp	Hand-Typ	<b>In Worten</b>
36. Gestik	Gestik	<b>In Worten</b>
37. Mimik	Mimik	<b>In Worten</b>

38. Nonverbale Botschaft	Nonv-B	<b>In Worten</b>
39. Subjektiver Sinn	Subj-Sinn	<b>In Worten</b>
40. Sprechen	Sprecher 1, Sprecher 2,...	<b>In Worten</b> Transkription des gesprochenen Wortes Auffälligkeiten Pausen: <ul style="list-style-type: none"> <li>• (-) kurze Pause</li> <li>• (--) mittlere Pause</li> <li>• (---) lange Pause</li> </ul>
41. Sprechtempo	Tempo Spr	<b>In Worten</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• &lt;all&gt; (allegro): schnell</li> <li>• &lt;len&gt; (lento): langsam</li> <li>• &lt;acc&gt; (accelerando): schneller werdend</li> <li>• &lt;rall&gt; (rallentando): langsamer werdend</li> </ul>
42. Prosodische Eigenschaften	Pro Spr	<b>In Worten</b> Auffälligkeiten Lautstärke: <ul style="list-style-type: none"> <li>• &lt;lauter werdend&gt; bzw. &lt;leiser werdend&gt;</li> <li>• sehr leise &lt;pp&gt;</li> <li>• leise &lt;p&gt;</li> <li>• mittelleise &lt;mp&gt;</li> <li>• mittellaut &lt;mf&gt;</li> <li>• laut &lt;f&gt;</li> <li>• sehr laut &lt;ff&gt;</li> </ul> Auffälligkeiten Betonung: <ul style="list-style-type: none"> <li>• &lt;sfz&gt;, kurz für sforzando (mit plötzlicher Betonung)</li> </ul> Auffälligkeiten Intonation: <ul style="list-style-type: none"> <li>• &lt;Stimme höher werdend&gt;</li> <li>• &lt;Stimme tiefer werdend&gt;</li> <li>• &lt;Stimme überschlagend&gt;</li> </ul> Auffälligkeiten körperlich-stimmliche Manifestationen: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Runde Klammern und entsprechende Beschreibung, z.B. ‚(Räuspern)‘</li> </ul>

Tabelle Nr. 4: HANOS in modifizierter und ergänzter Form (in Anlehnung an Reichertz/Englert 2011: 37)

Anhand dieser Zeilen erfolgt im Nachstehenden nun die Transkription der im Folgenden ausgewählten Sendungen unter der gegebenen Forschungsfrage, welche Botschaft(en) Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden tragen.

## 8. Die Sichtung des Datenmaterials und Theoretical Sampling

Die deutsche Fernsehlandschaft ist im Hinblick auf Sendungen über Verbrechensaufklärung sowohl im Hinblick auf ihre Formate als auch auf ihre Themenschwerpunkte ebenso vielfältig wie unübersichtlich. Zudem ist die deutsche Fernsehlandschaft einem steten Wandel unterworfen (vgl. Hallenberger 2011: 83, auch Hoffmann 2006: 11) und es herrscht kein Konsens über ein System zur Klassifikation von Fernsehsendungen, das es ermöglicht, Fernsehsendungen anhand sinnvoller Kriterien voneinander abzugrenzen. Aus diesem Grund wird zur besseren Übersichtlichkeit der zu analysierenden Daten im Folgenden ein Klassifikationssystem entworfen, mit dem die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, die im deutschen Fernsehen in einem bestimmten Aufnahmezeitraum gesendet worden sind, klassifiziert werden können. Im Anschluss daran, können aus den sich ergebenden Klassifikationen von Fernsehserien mittels ‚Theoretical Sampling‘ signifikante Fernsehserien über Verbrechensaufklärung aus dem umfangreichen Datenmaterial ausgewählt und im Hinblick auf die gegebene Fragestellung analysiert werden.

### 8.1 Klassifikationssysteme von Fernsehprogrammen

Der Entwurf eines Klassifikationssystems für Fernsehsendungen stellt sich als komplexes Unterfangen dar. Zahlreiche unterschiedliche und unscharfe Differenzierungen von Fernsehangeboten in der (wissenschaftlichen) Literatur und in der alltäglichen Praxis (bspw. in Fernsehzeitschriften oder Programmankündigungen im Fernsehen) obstruieren eine übersichtliche Klassifikation von Fernsehsendungen. Häufig wird zur Klassifikation von Fernsehsendungen noch vor jeglicher empirischen Betrachtung der Sendungen selbst eine Gegenüberstellung von Unterhaltung und Information (vgl. u.a. Faulstich 2008: 35; Keppler 2006; Cosa 2005; Friedrichsen/Göttlich 2003) und/oder eine Abgrenzung zwischen fiktionalen und non-fiktionalen Fernsehformaten (vgl. u.a. Karstens/Schütte 2010; Mikos 2008: 262f.; Hickethier 2007: 181) gewählt. In der vorliegenden Arbeit wird ein anderer Weg beschritten. Es wird ein Klassifikationssystem für Fernsehsendungen aus dem Datenmaterial selbst heraus entworfen, denn keines der gesichteten Klassifikationssysteme erschien für das in dieser Arbeit vorliegende Datenmaterial adäquat, denn die Merkmale, auf denen ein Kategorisierungssystem basiert, sind von der jeweiligen Forschungsfrage abhängig (vgl. Hohlfeld 1998: 212) und müssen daher auch für die vorliegende Arbeit individuell herausgearbeitet werden.

### 8.1.1 Übersicht über Klassifikationssysteme von Fernsehsendungen

Klassifikationssysteme für Fernsehsendungen folgten im Wesentlichen den gleichen Mustern: die Unterscheidung zwischen fiktionalen und non-fiktionalen und/oder informativen und unterhaltenden Fernsehsendungen und ihren jeweiligen thematischen Ausprägungen. Eine der in der Literatur übersichtlichsten und ausführlichsten Dokumentationen von Klassifikationssystemen von Fernsehprogrammen findet sich bei Gehrau.<sup>156</sup> Gehrau unterscheidet zwischen zwei Gruppen von Klassifikationssystemen und Begrifflichkeiten für Fernsehprogramme: Klassifikationssysteme **ohne Publikumsbezug** und Begriffe und Klassifikationen mit **indirektem Publikumsbezug**. Diese Klassifikationssysteme können wiederum unterschiedlich ausgerichtet sein, wie die nachstehende Grafik zeigt (vgl. Gehrau 2001: 39ff.):

---

<sup>156</sup> Seine Dokumentation von Klassifikationssystemen von Fernsehsendungen geht bis in die 80er Jahre zurück, da sich zu dieser Zeit die privaten Fernsehsender durchsetzen und das Programmangebot modifiziert und erweitert wird, eine Entwicklung, die ältere Klassifikationssysteme von Fernsehsendungen nicht berücksichtigen (können).

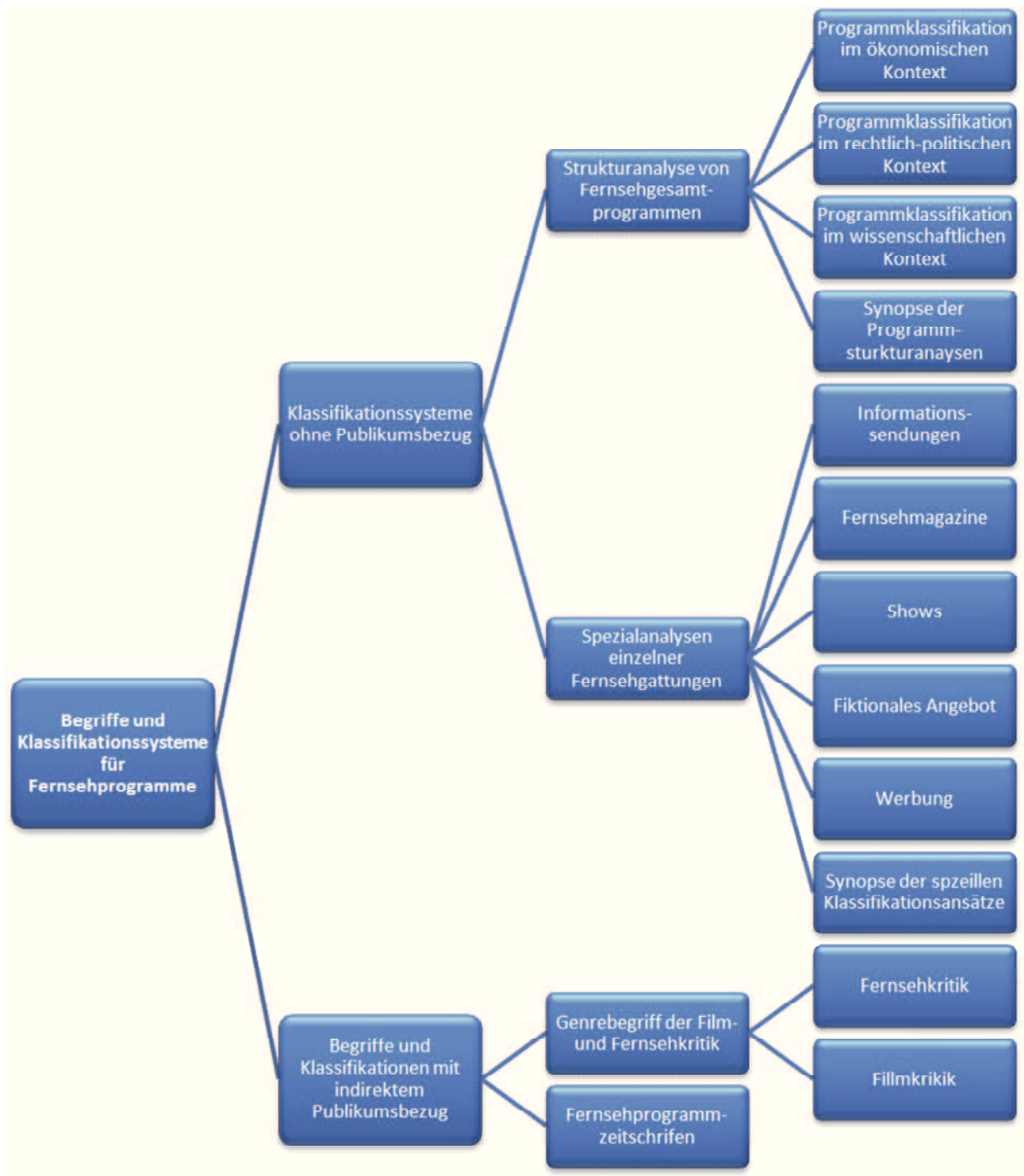


Abbildung Nr. 43: Übersicht über Klassifikationssysteme von Fernsehsendungen aus rezipientenorientierter Perspektive (in Anlehnung an Gehrau 2001: 39ff.)

Die stark verzweigte Grafik deutet bereits an, dass die im wissenschaftlichen Diskurs vorgeschlagenen Klassifikationen von Fernsehsendungen unterschiedlichen Theorietraditionen und Zielsetzungen folgen (vgl. hierzu v.a. Gehrau 2001: 39ff.).<sup>157</sup>

<sup>157</sup> Der nachstehende Versuch einer Übersicht über Klassifikationssysteme von Fernsehsendungen folgt den Ausführungen von Gehrau 2001: 39ff. Die nachstehenden Auflistungen der einzelnen Autoren, die sich mit der Klassifikation von Fernsehprogrammen beschäftigt haben, können lediglich als exemplarisch verstanden werden und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Bei **rezipientenorientierten Klassifikationssystemen** (vgl. hierzu auch Woelke 2004: 128ff.; rezipientenorientierte Klassifikationssysteme sind ebenso u.a. bei Faulstich 2008: 18ff.; und Hoffmann 2006: 12f. zu finden) von Fernsehsendungen steht die Frage im Mittelpunkt, wie das Fernsehpublikum das Fernsehangebot nach ‚Gattungen‘ oder ‚Genres‘ unterteilt und damit versucht, die Vielzahl von Fernsehsendungen, die tagtäglich im Fernsehen ausgestrahlt werden, nach einer bestimmten Logik zu ordnen.<sup>158</sup> Diese Begriffssysteme **mit indirektem Publikumsbezug** beziehen sich insb. auf Metamedien, die über Fernsehprogramme und Filme informieren, wie z.B. Film- und Fernsehkritiken und Fernsehprogrammzeitschriften (vgl. Gehrau 2001: 259). Im Gegensatz zu den Begriffssystemen mit indirektem Publikumsbezug stellen Klassifikationssysteme von Fernsehprogrammen **ohne Publikumsbezug** meist Analysen oder Beschreibungen (von Teilen) des Fernsehprogramms dar. Diese Klassifikationssysteme ohne Publikumsbezug lassen sich in vier Bereiche gliedern: erstens Klassifikationssysteme mit Benennungen vor einem wirtschaftlichen Hintergrund, die dazu dienen, dem Fernsehprogramm ein bestimmtes Image zu verleihen, Werbezeiten zu planen oder Produktionsabläufe zu steuern. Zweitens existieren Bezeichnungen, die politisch-rechtlichen Zielsetzungen folgen, wie der Kontrolle von politischen Anforderungen oder der Einhaltung von rechtlichen Auflagen und der Entscheidung über die Lizenzierung von Sendungen. Drittens können Klassifikationssysteme mit Bezeichnungen arbeiten, die im wissenschaftlichen Diskurs bestimmten akademischen Anforderungen genügen. Schließlich stellt eine vergleichende Gegenüberstellung dieser drei unterschiedlichen Möglichkeiten von Bezeichnungen in einem Klassifikationssystem einen vierten Bereich der Klassifikationssysteme von Fernsehsendungen dar (vgl. Gehrau 2001: 258).

Bei den Bezeichnungen im politisch-rechtlichen und wirtschaftlichen Zusammenhang findet i.d.R. zunächst eine Differenzierung nach Fiktion bzw. Non-Fiktion sowie nach Unterhaltung bzw. Information statt. Dem folgt eine grobe Einteilung in Formate, Programmfunktionen und Inhaltsbereiche und in einem weiteren Schritt eine Feineinteilung nach Sendungsinhalten und teilweise nach Zielgruppen (vgl. Gehrau 2001: 258f.).

Im Gegensatz hierzu fußt die Programmklassifikation im wissenschaftlichen Diskurs über Fernsehsendungen auf einer Evaluation und Zusammenstellung von durchgeführten Programmanalysen. Im Vordergrund stehen kleine Erhebungseinheiten, wie z.B. sendetechnische Variablen (bspw. Zeit, Tag, Sender) oder die Programmfunktion, die die Art der Sendung festlegt und gleichzeitig Verweise auf deren Inhalt besitzt. Die tatsächliche Analyseeinheit sind die Sendungsbeiträge. Aus diesen resultieren Angaben u.a. im Hinblick auf Herkunft, Jahr, Handlungsträger, Thema, Konflikt der jeweiligen Fernsehsendung (vgl. Gehrau 2011: 53). Der Weg

---

<sup>158</sup> Auch Gehrau selbst untersucht, „[...] wie Fernsehzuschauer Fernsehsendungen bezeichnen und gegebenenfalls klassifizieren“ (vgl. Gehrau 2001: 9) und wählt selbst eine rezipientenorientierte Perspektive auf die Klassifikation von Fernsehsendungen (vgl. hierzu auch Woelke 2004: 128ff.; rezipientenorientierte Klassifikationssysteme sind ebenso u.a. bei Faulstich 2008: 18ff.; und Hoffmann 2006: 12f. zu finden).

der Programmklassifikation im wissenschaftlichen Kontext wird auch in der vorliegenden Arbeit besprochen, allerdings beruft sich diese Klassifikation nicht auf eine bereits existierende Klassifikation von Fernsehsendungen<sup>159</sup>, sondern unternimmt einen eigenen Versuch, ein Klassifikationssystem zu entwerfen.

Bevor jedoch ein Klassifikationssystem für Fernsehsendungen in der vorliegenden Arbeit entworfen werden kann, gilt es drei Termini, die wiederholt in der Mehrzahl der vorgestellten Klassifikationssysteme immer wieder auftreten, zu definieren: ‚Fernsehgenre‘, ‚Fernsehgattung‘ und ‚Format‘ einer Fernsehsendung. Die Begrifflichkeiten ‚Genre‘, ‚Gattung‘ und ‚Format‘ werden in der Literatur nicht einheitlich verwendet, sollen jedoch zur Klassifikation von Fernsehsendungen im Folgenden eingesetzt werden, weshalb eine Definition dieser Begriffe notwendig ist.

### 8.1.2 Die Klassifikation von Fernsehsendungen anhand ‚Genre‘, ‚Gattung‘ und ‚Format‘

Die zentrale Funktion von ‚Genre- und Gattungsbegriffen‘ besteht darin, Fernsehsendungen anhand eines ‚Genre- und Gattungsschemas‘ zu ordnen (vgl. Hickethier 2003a: 63; Gehrau 2001: 265). Daher werden ‚Gattungen‘ und ‚Genres‘ auch zur Klassifikationen von Fernsehsendungen eingesetzt (vgl. Woelke 2004: 14). Eine Ordnung von Fernsehsendungen anhand von ‚Genres‘ und ‚Gattungen‘ ist allerdings ständig der Veränderung unterworfen, da die Begriffe eine empirische Grundlage besitzen und sich danach richten, welche Fernsehsendungen mit dem ‚Genre- und Gattungsbegriff‘ geordnet werden sollen (vgl. Holly 2004: 53). Eine Klassifikation von Fernsehsendungen nach ‚Genre‘ und ‚Gattung‘ wird neben der ständigen Fluktuation des semantischen Gehalts dieser Termini auch dadurch erschwert, dass in der kommunikations- und medienwissenschaftlichen Literatur nicht immer eine klare Trennung zwischen ‚Genre‘ und ‚Gattung‘ vorgenommen wird (vgl. Mikos 2008: 263) und die beiden Termini im umgangssprachlichen Gebrauch häufig synonym verwendet werden (vgl. Hickethier 2003a: 62). Es wird daher notwendig, im Folgenden näher auf unterschiedliche Begrifflichkeiten des ‚Genres‘ und der ‚Gattung‘ einzugehen, um eine Begrifflichkeit des ‚Genres‘ und der ‚Gattung‘ zu finden,

---

<sup>159</sup> Eine im wissenschaftlichen Kontext durchgeführte Programmklassifikation ist bspw. die von Hohlfeld und Gehrke aus dem Jahr 1995. Diese wird der vorliegenden Arbeit nicht zugrunde gelegt, da mittlerweile der aktuelle Bezug dieses Klassifikationssystems zu einem Fernsehprogramm von 2011 fehlt und da hier die verschiedenen Programmfunktion (z.B. unter ‚Unterhaltung‘ die ‚fiktionale Unterhaltung‘ von der ‚nicht-fiktionalen Unterhaltung‘ und von ‚Mischformen‘ unterschieden wird) nicht differenziert genug voneinander betrachtet werden. Im Gegensatz hierzu erfolgt zur Klassifikation von Fernsehsendungen für die vorliegende Arbeit auf der Ebene der Analyseeinheiten die Differenzierung zwischen einzelnen Beiträge in einer Sendung bei Hohlfeld und Gehrke wiederum zu detailliert, denn die Unterscheidung z.B. zwischen einer ‚Nachricht‘, einem ‚Gespräch‘ und einer ‚Programmorschau‘ in einer Sendung erscheint für die Klassifikation von Fernsehsendungen (vgl. Hohlfeld/Gehrke 1995: 279ff.) in der vorliegenden Arbeit nicht sinnvoll.



auf der die nachstehenden Erläuterungen über die Klassifikation von Fernsehsendungen fußen können.<sup>160</sup>

Die Unterscheidung von Fernsehsendungen nach ‚Fernsehgattungen‘ kann bspw. u.a. im Hinblick auf die Abgeschlossenheit einer Sendung (z.B. ‚Daily Soap‘ als Fortsetzungsgeschichte versus Spielfilm als abgeschlossene Erzählung), ihren Bestandteilen (in wie viele thematische Teile lässt sich eine Sendung gliedern?), ihrer Filmtechnik (bspw. Trickfilm versus Normalfilm) oder ihrer Länge (Spielfilm mit rund 90 Minuten versus Kurzfilm von fünf bis ca. 15 Minuten) erfolgen. Nach diesen Kriterien unterschiedene ‚Fernsehgattungen‘ sind z.B. Serien, Magazine, Filme, Shows oder Nachrichten (vgl. Gehrau 2001: 18). Das ‚Fernsehgenre‘ ist als Untergruppe der ‚Fernsehgattung‘ zu verstehen und bezieht sich in erster Linie auf fiktionale Serien und Filme. Das ‚Genre‘ orientiert sich am Inhalt einer ‚Gattung‘ und spezifiziert die jeweilige Fernsehgattung, z.B. in Form einer ‚Mystery-Serie‘, einer Komödie, eines Science-Fiction-Films, eines Western oder eines Krimis. Diese Einteilung der ‚Gattungen‘ nach ‚Genre‘ fußt insb. auf den in den fiktionalen Filmen und Serien erzählten Geschichten, typischen Figuren und typischen Handlungen. Im Gegensatz hierzu werden nicht-fiktionale Fernsehgattungen, die nicht nach Genres im Hinblick auf ihren Inhalt differenziert werden können, nach behandelten Themen voneinander differenziert, bspw. werden Wirtschafts- von Gesundheits- und Lifestyle-Magazine voneinander unterschieden (vgl. Gehrau 2001: 18f.):

<b>Klassifikation nach Gattung</b>	<b>Fernsehprogramm (alle Sendungen)</b>	
	Klassifikation nach Bestandteilen, Filmtechnik, Länge der Fernsehsendung	
<b>Klassifikation nach Genre</b>	<b>Fiktion (Serien und Filme)</b>	<b>Nonfiktion</b>
	Klassifikation nach erzählten Geschichten, typischen Figuren und typischen Handlungen der Fernsehsendung	Klassifikation nach Themen der Fernsehsendung
	(z.B. Kriminal-Film versus Science-Fiction-Film)	(z.B. Lifestyle-Magazin versus Auto-Magazin)

Tabelle Nr. 5: Einteilungshierarchie Gattungen, Genres und Themen (in Anlehnung an Gehrau 2001: 19)

Eine Klassifikation von Fernsehsendungen nach ‚Gattung‘ und ‚Genre‘ nimmt auch Hickethier vor, definiert die beiden Termine allerdings etwas abweichend von Gehrau. Hickethier erklärt, dass ein ‚Genre‘ zur inhaltlich-strukturellen Bestimmung von Filmgruppen herangezogen wird und ein narratives Grundmuster darstellt, das sich in den erzählten Geschichten in Filmen und Fernsehsendungen widerspiegelt. Zu der Bestimmung des ‚Genres‘ einer Sendung oder eines Films werden deren Themen, Motive und Erzählmuster betrachtet (vgl. Hickethier 2007: 203). Eine ‚Gattung‘ stellt nach Hickethier im Gegensatz zum ‚Genre‘ den ‚Modus des Erzählens und

<sup>160</sup> Die folgenden Erörterungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern konzentrieren sich auf die wesentlichen Definition und Ausrichtungen des ‚Gattungs‘- und ‚Genre‘-Begriffs. Zur Geschichte der Genretheorie auch Knut Hickethier 2003 (vgl. Hickethier 2003: 65ff.).

Darstellens' in einer Fernsehsendung oder einem Film dar (vgl. Hickethier 2007: 206). Der ‚Modus des Erzählens‘ unterscheidet sich bspw. zwischen einem Spiel- und einem Dokumentarfilm, während die Differenzierung zwischen Lehr-, Werbe- und Experimentalfilm auf unterschiedliche darstellerische Modi hinweist. Am Beispiel des Fernsehkrimis wird die Unterscheidung zwischen ‚Gattung‘ und ‚Genre‘ noch deutlicher. Für das ‚Krimigenre‘ sind bestimmte Handlungskonstellationen, wie z.B. ein Verbrechen und dessen Aufklärung, konstitutiv. Diese Handlungskonstellationen wiederum können in unterschiedlichen Filmgattungen umgesetzt werden, bspw. in einem Trickfilm oder in einem Spielfilm (vgl. Hickethier 2003a: 62f.).

Zur Klassifikation von Fernsehsendungen wird allerdings nicht nur zwischen ‚Genre‘ und ‚Gattung‘ unterschieden, sondern auch zwischen unterschiedlichen Ausprägungen von ‚Gattungen‘. Es wird bspw. zwischen informativen, performativen und fiktionalen ‚Gattungen‘ (vgl. Holly 2004: 52ff.). Zu den ‚informativen Gattungen‘ zählen u.a. Nachrichtensendungen und solche Fernsehsendungen, die ihren Schwerpunkt auf der Information im Vergleich zu der Unterhaltung haben. ‚Performative Fernsehgattungen‘ sind solche, „[...] in denen nicht primär ‚informiert‘ oder ‚erzählt‘ wird, sondern es darauf ankommt, wie Akteure vor Publikum etwas tun, wie sie ihre Handlungen ‚performieren‘“ (Holly 2004: 59; Hervorhebungen im Original). ‚Fiktionale Fernsehgattungen‘ sind neben Fernsehspielen, ebenso Serien, Kinospiele und Theateraufzeichnungen. Fernsehspiele selbst können wiederum nach Produktionsart und -form sowie nach Umfang (z.B. Einzelteiler versus Mehrteiler) und ‚Genre‘ (bspw. Familiengeschichte versus Krimi) unterschieden werden (vgl. Holly 2004: 62). ‚Gattungsbegriffe‘ können sich auch nach der jeweiligen ‚Sparte‘ einer Fernsehsendung richten. Bei den ‚Gattungsbegriffen‘ nach ‚Sparten‘ entscheiden Zielgruppen und Themenbereiche über die Einordnung von Fernsehsendungen. Es können z.B. Musik-, Religions-, Bildungs-, Sport-, Kindersendungen sowie Sendungen für Jugendliche voneinander unterschieden werden (vgl. Holly 2004: 66). Eine weitere ‚Gattung‘ ist die ‚Werbung‘, die sich u.a. in Dauerwerbesendungen, Teleshopping oder Sponsoring gliedern lässt (vgl. Holly 2004: 72f.).

Eine Klassifikation von Fernsehsendungen fällt trotz der vorgestellten Möglichkeiten von Klassifikationssystemen nach ‚Genre- und Gattungsbegriffen‘ schwer, denn insb. der ‚Gattungsbegriff‘ stellt keine überschneidungsfreien ‚Schubfächer‘ bereit, in die die Fernsehsendungen problemlos eingeordnet werden können, sondern der ‚Gattungsbegriff‘ ist aufgrund des sich verändernden Fernsehangebots einem ständigen dynamischen Prozess unterworfen (vgl. Hickethier 2007: 206).

Einer dieser dynamischen Prozesse ist die Entstehung sogenannter ‚Hybridsendungen‘, wie semi-fiktionale oder halbdokumentarische Fernsehsendungen des ‚Reality-TV‘ und des ‚Scripted Reality‘. Fernsehsendungen dieser Art, die auf eine Auflösung traditioneller ‚Genregrenzen‘ hinweisen, stellen sogenannte ‚Genre-Mixes‘ dar und werden von den Fernsehsendern dazu

eingesetzt, um das Fernsehprogramm attraktiver zu gestalten (vgl. Schneider 2010: 13). Für diese Fernsehsendungen, die nicht mehr die klassischen ‚Genregrenzen‘ einhalten, da hier Konventionen einzelner ‚Genres‘ neu zusammengestellt werden, wurde u.a. die Bezeichnung ‚Meta-Genre‘ eingeführt (vgl. Mikos 2008: 325; auch Mikos/Eichner/Prommer/Wedel 2007: 19). Die Begrifflichkeit ‚Meta-Genre‘ bezieht sich insb. auf Filme, die Elemente aus verschiedenen ‚Genres‘, wie bspw. aus Krimireihen oder Familienserien, in sich vereinigen (vgl. Mikos 2008: 271; auch Mikos 1994: 167). Doch nicht nur Filme überschreiten die klassischen ‚Genre-Grenzen‘, sondern auch andere Fernsehsendungen, wie z.B. Fernsehserien, für die auch der Terminus ‚hybride TV-Formate‘ verwendet wird (vgl. Mikos 2008: 325). Unter diese ‚hybriden TV-Formate‘ fallen z.B. Reality-Shows, wie *Big Brother* oder *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!* (vgl. Mikos 2008: 271 und 331; speziell zu der Sendung *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!* auch Mikos 2007; weitere Erläuterungen zu unterschiedlichen Beispielen und zugehörigen Formaten auch bei Döveling/Mikos/Nieland 2007). ‚Hybride TV-Formate‘ überschreiten nicht nur – wie im Falle der ‚Meta-Genres‘ – ‚Genregrenzen‘ und reihen Grundelemente unterschiedlicher ‚Genres‘ aneinander, sondern in den ‚hybriden TV-Formaten‘ werden verschiedene ‚Genre-Stile‘ und unterschiedliche ‚Genrekonventionen‘ integriert (vgl. Mikos 2008: 331; auch Kilborn 2003: 12f.). Je nach Anteil und Zusammenstellung verschiedener ‚Genre‘-Stile und -konventionen entstehen sehr unterschiedliche Ausprägungen einer ‚Hybridsendung‘, was dazu führt, dass das Feld der ‚Hybridsendungen‘ sehr heterogen ist. Gemein ist allen ‚Hybridsendungen‘ lediglich, dass sie eine Mischform von unterschiedlichen ‚Genre‘-Stilen und -konventionen darstellen und einer ständigen Veränderung unterworfen sind, da sie sich den jeweiligen aktuellen Entwicklungen im Fernsehprogramm anpassen. Durch die Anpassung an einen Trend entstanden z.B. die ‚Doku-Soap‘, ‚Real-Life-TV‘ und ‚Living-History-TV‘ (vgl. Faulstich 2008: 136f.).<sup>161</sup>

Die bisherigen Erläuterung zur Einteilung von Fernsehsendungen nach ‚Gattung‘, ‚Genre‘ und ‚Format‘ lassen sich wie folgt grafisch zusammenfassen:

---

<sup>161</sup> Weitere Erläuterungen zu diesen und ähnlichen Sendungsformaten von ‚Hybridsendungen‘ finden sich bei Faulstich 2008: 137ff.

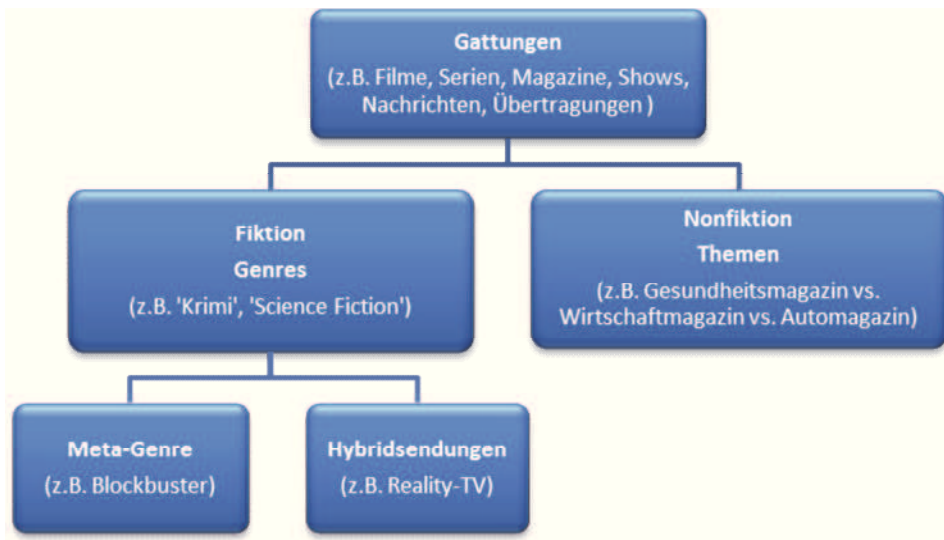


Abbildung Nr. 44: Einteilungshierarchie Gattungen, Genres und Themen (in Anlehnung an Mikos/Eichner/Prommer/Wedel 2007: 19; Mikos 2008: 325; Faulstich 2008: 136; Gehrau 2001: 19)

Eine Differenzierung zwischen Fernsehsendungen vorrangig nach ‚Genres‘ schlägt auch Hallenberger vor, jedoch berücksichtigt er stärker als Gehrau die Entstehung neuer ‚Genres‘, ‚Subgenres‘ und ‚Genrevarianten‘ sowie ‚Genremischungen‘ (vgl. Hallenberger 2011: 82), die an die von Mikos und Faulstich vorgeschlagenen ‚Meta-Genres‘ und ‚Hybridsendungen‘ erinnern. Einig sind sich Mikos, Faulstich und Hallenberger darüber, dass die Grenzen zwischen den unterschiedlichen ‚Fernsehgenres‘ fließend sind.

Einen etwas abweichenden Ansatz zu der Differenzierung zwischen unterschiedlichen Fernsehsendungen nach ‚Genres‘ und ‚Gattungen‘ stellt Faulstich vor. Bei ihm nimmt das ‚Format‘ einer Sendung einen wichtigen Stellenwert in der Unterscheidung zwischen Fernsehsendungen ein. Einem bestimmten ‚Format‘, auch ‚Sendungstyp‘ genannt, können mehrere Sendungen zugerechnet werden. Die Gestaltung und Dramaturgie, die ein ‚Format‘ als Angebotsform im Fernsehen ausmachen, werden von ökonomischen Gesichtspunkten bestimmt. Wie bereits anhand der ‚Hybridsendungen‘ erläutert, richten sich ‚Mischformen‘ des Fernsehens häufig nach Trends im Fernsehen und sind einer ständigen Veränderung unterworfen, wie z.B. dem ‚Reality-TV‘, ähnlich verhält es sich auch bei dem Aufkommen neuer ‚Formate‘ von Fernsehsendungen im Fernsehen. In ‚Formaten‘ werden verschiedene Ideologien, Inhalte, Formen oder Subgenres miteinander kombiniert, bspw. wird eine Geschichtsdokumentation im Fernsehen nicht mehr als ‚Dokumentation‘ bezeichnet, sondern als ‚Living History‘, sodass sich diese ‚Formate‘ allein aufgrund ihrer ‚modernen‘ Bezeichnung besser an die Zuschauer ‚verkaufen‘ lassen (vgl. Faulstich 2008: 33).

Ökonomische Gesichtspunkte, die es verlangen, bei Fernsehsendungen insb. den Publikumsgeschmack zu berücksichtigen, sind auch für Hickethier bei dem ‚Format‘-Begriff ausschlaggebend. Die Elemente von Fernsehsendungen würden ausschließlich nach ihrer

Verwertbarkeit betrachtet und erfordern eine kontinuierliche Anpassung der Sendungsangebote an die Veränderungen des Publikumsgeschmacks. Diese Anpassung gilt es in verschiedenen ‚Formaten‘ des Fernsehens zu überführen, um trotz der Veränderung unterworfenen Fernsehangebote, gleichbleibende Standards in einer sequentiellen oder seriellen Produktion von Fernsehsendungen zu schaffen, was auch als ‚Formatierung‘ bezeichnet werden kann (vgl. Hickethier 2007: 205f.).

Das ‚Format‘ greift auch Faulstich zur Klassifikation von Fernsehsendungen auf und unterscheidet es von dem ‚Genre‘. Das ‚Genre‘ sei sendungsübergeordnet und formatvorgeordnet und stelle ein spezielles Darstellungsmuster mit „[...] inhaltlichen, stofflich-motivlichen, dramaturgischen, stilistischen, formal-strategischen, ideologischen Konventionen und manchmal auch mit einem bestimmten Rollen- und Figureninventar bzw. einer individuellen Person als anchor man oder anchor woman [dar]“ (Faulstich 2008: 33f.). Diese Konventionen stellen (sendungs-) übergreifende Regeln und Merkmale dar, die sowohl in der Produktion von Fernsehsendungen als Gestaltungsrahmen herangezogen werden als auch von den Rezipienten der Fernsehsendungen erwartet werden (vgl. Faulstich 2008: 34). ‚Formate‘ nehmen nach diesem Verständnis die Funktion eines Rahmenkonzepts für eine Fernsehsendung ein. Erhält man bspw. die Aufgabe eine Fernsehdokumentation zu entwerfen, sind an diesen Entwurf bestimmte Darstellungsmuster, stofflich-motivliche, dramaturgische Konzepte und ein bestimmtes Rollen- und Figureninventar gebunden, die eine Dokumentation ausmachen (vgl. zu der Unterscheidung von Sendungsformate auch Bleicher 2006: 111f.). Die Entwicklung der Dokumentation hin zu einer ‚Living-History‘-Dokumentation, da diese durch ihren höheren Unterhaltungswert mehr Einschaltquoten verspricht, stellt nach Faulstich ein ‚Genre‘ dar. In diesem Zusammenhang entwickelt sich aus dem Nachahmungsverhalten unter den unterschiedlichen Sendern von erfolgreichen Fernsehsendungen ein neues ‚Genre‘, bspw. als Mitte der 1990er Jahre immer mehr Sender Gerichtsshow sendeten und eine regelrechte ‚Gerichtshow-Welle‘ im deutschen Fernsehprogramm entstand. Solche ‚Trendwellen‘ basieren im Wesentlichen auf der Weiterentwicklung bestehender ‚Fernsehformate‘ oder bei der Übernahme von bereits existierenden ‚Formaten‘ anderer (ausländischer) Sender. Bei der Übernahme von bereits bestehenden Fernsehformaten kann oder muss es, z.B. aufgrund der Patentrechte, zu Modifikationen des ursprünglichen Formats kommen (vgl. Karstens/Schütte 2010: 186f.), was wiederum zu neuen ‚Subgenres‘ von Fernsehsendungen führen kann.

Die ‚Genres‘ ‚Unterhaltungssendungen‘, ‚Informationssendungen‘, ‚fiktionalen Sendungen‘ und ‚sonstige Formate‘ können bspw. wiederum in 17 unterschiedliche ‚Subgenres‘ ausdifferenziert werden. Dem ‚Genre‘ ‚Unterhaltungssendungen‘ gehören z.B. Quizshows und Gameshows als ‚Subgenre‘ an, die wiederum in unterschiedlichen ‚Formaten‘ auftreten können, wie Bekenntnis- oder ‚Late Night Shows‘ sowie Musik- und Sportsendungen. Das ‚Genre‘ ‚Informationssendungen‘

umfasst dagegen z.B. Nachrichtensendungen, Magazinsendungen, informationsfundierte Sondersendungen sowie Wissenschafts-, Dokumentar-, Bildungs- und Schulsendungen. In Abgrenzung hierzu zählen zu dem ‚Genre‘ der ‚fiktionalen Sendungen‘ bspw. fiktionale Serien, Literaturverfilmungen, anspruchsvolle Fernsehspiele, Theaterübertragungen vom Musiktheater bis zu Opernübertragung sowie Spielfilme. Das vierte ‚Genre‘ der ‚sonstigen Formate‘ beinhaltet Mischformen aus den drei genannten ‚Genres‘, die als ‚Hybridsendungen‘ – wie auch Mikos die Mischformen von Fernsehsendungen bezeichnet hat – zusammengefasst werden können. Diesen ‚sonstigen Formaten‘ werden u.a. Doku-Soaps oder auch Real-Life-TV, aber auch Werbe- und Kindersendungen und religiöse Sendungen zugerechnet (vgl. Faulstich 2008: 34f.). Grafisch zusammengefasst, lässt sich die Unterscheidung zwischen ‚Genre‘, ‚Subgenre‘ und ‚Format‘ wie folgt darstellen:

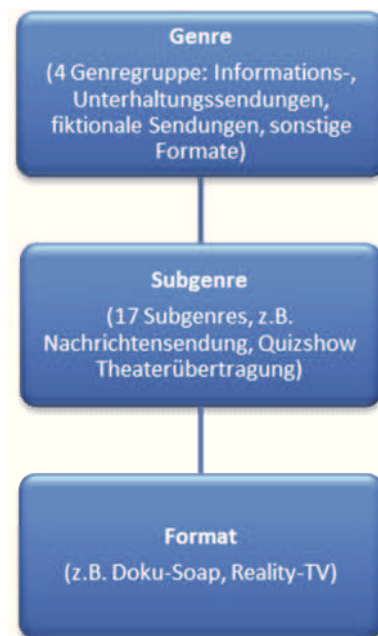


Abbildung 45: Einteilungshierarchie von Genre, Subgenre und Format (in Anlehnung an Faulstich 2008: 33ff.)

Eine Gegenüberstellung der bisher vorgestellten unterschiedlichen Klassifikationssysteme und die damit verbundene unterschiedliche Verwendung der Begrifflichkeiten ‚Genre‘, ‚Subgenre‘, ‚Meta-Genre‘, ‚Format‘ und ‚Gattung‘ verdeutlicht Parallelen und Differenzen:

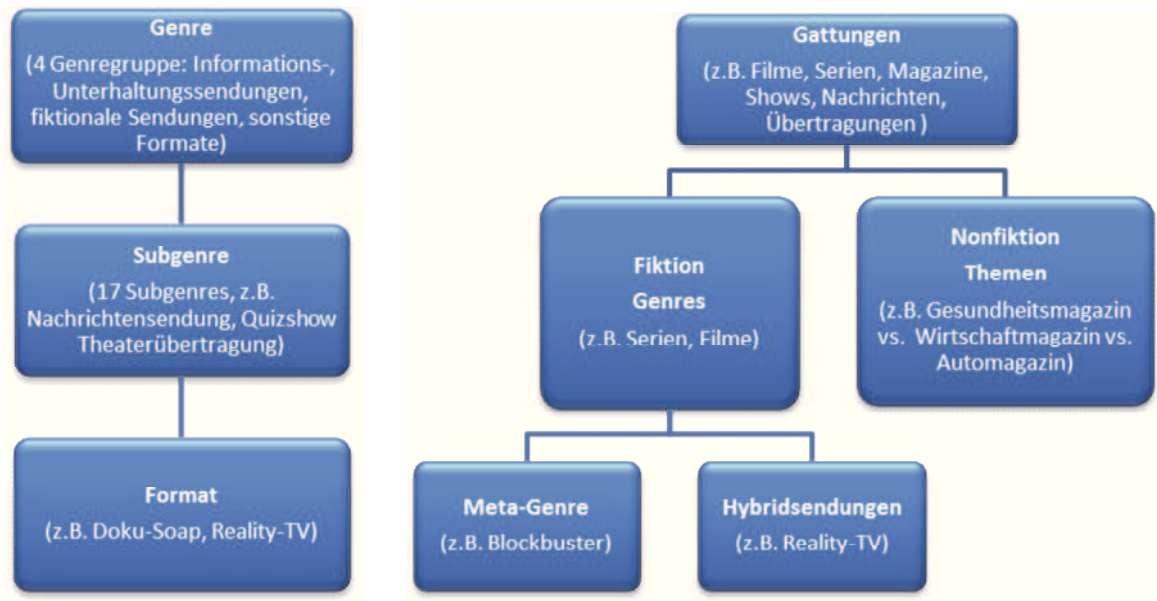


Abbildung 46: Gegenüberstellung der unterschiedlichen Klassifikationssysteme

Stellt man die unterschiedlichen Ansätze zur Klassifikation von Fernsehsendungen nach ‚Genre‘, ‚Subgenre‘, ‚Meta-Genre‘ ‚Gattung‘ und ‚Format‘ gegenüber<sup>162</sup> zeigt sich, dass die Termini ‚Format‘ und ‚Gattung‘ Fernsehsendungen nach formalen Kriterien voneinander unterscheiden (z.B. welche Figuren spielen in der Fernsehsendung mit? Welche Handlungsabläufe sind ‚typisch‘? etc.). Die Klassifikation von Fernsehsendungen nach der Begrifflichkeit des ‚Genres‘ umfasst bei Gehrau vornehmlich fiktionale Sendungen, wogegen Faulstich vier ‚Genre‘-Gruppen voneinander differenziert und dabei sowohl fiktionale als auch non-fiktionale Sendungen in die Begrifflichkeit des ‚Genre‘ einbezieht. Während Faulstich das ‚Genre‘ in weitere ‚Subgenres‘ unterteilt, wählen Mikos sowie Mikos et al. zur Gliederung des ‚Genres‘ die Begrifflichkeit ‚Meta-Genre‘.

Fernsehsendungen können also anhand verschiedener Klassifikationssysteme voneinander unterschieden werden. Die Klassifikation von Fernsehsendungen kann nach Gehrau mit der Differenzierung zwischen unterschiedlichen formalen Kriterien der Fernsehsendungen begonnen werden (handelt es sich hierbei um eine Serie oder eine Nachrichtensendung) oder nach Faulstich mit der Differenzierung zwischen Fernsehsendungen nach den ‚Genres‘ ‚Information‘, ‚Unterhaltung‘, ‚Fiktion – Nonfiktion‘ und ‚sonstige Formate‘. Eine weitere Unterscheidung innerhalb dieser ‚Genres‘ können die Fernsehsendungen in ‚Subgenres‘ eingeteilt werden, die anhand der folgenden Fragen ermittelt werden können:

- Welche verschiedenen Typen oder Subgenres lassen sich bei dem gewählten Fernsehgenre unterscheiden?

<sup>162</sup> Ein weiterer Ansatz zum Verständnis des Genres findet sich bei Woelke. Er versteht das ‚Genre‘ als soziale Handlung, wie es u.a. in der Pädagogik oder auch der Wirtschafts- und Technikkommunikation definiert wird. In diesem Kontext umfassen ‚Genres‘ nach Woelke gleichzeitig formale als auch inhaltliche Aspekte (vgl. Woelke 2004: 129). Diese Arbeit verfolgt allerdings einen medien- und kommunikationswissenschaftlichen Ansatz, weshalb diese Position und Definition des Genres nicht weiter diskutiert wird.

- Welche Themen, welche Objekte dominieren?
- Welche Rollen und welche Figuren prägen vorherrschend die Handlung bzw. die Vermittlung des Geschehens?
- Durch welche Bauformen, Stilmerkmale und Strukturen lässt sich das gewählte Fernsehgenre charakterisieren?
- Welche Normen und Werte dominieren manifest und latent, welche Ideologie ist maßgeblich? (Faulstich 2008: 36)

Im Gegensatz zu der Unterteilung des ‚Genre‘ in ‚Subgenres‘ schlägt Gehrau vor, erst nach der Bestimmung der ‚Gattung‘ einer Fernsehsendung auf die ‚Fiktionalität‘ oder ‚Non-Fiktionalität‘ der Sendung einzugehen, ‚Unterhaltung‘ oder ‚Information‘ spielen bei der Bestimmung der ‚Gattung‘ einer Fernsehsendung keine tragende Rolle. Am Ende der Klassifikation von Fernsehsendungen von Faulstich steht die Einordnung der jeweiligen Sendung in das entsprechende ‚Format‘, während nach Gehrau sowie Mikos und Mikos et. al die Klassifikation mit der Bestimmung des ‚Meta-Genres‘ bzw. der Sendung als eine ‚Hybridsendung‘ endet.

Im folgenden Kapitel wird auf Basis der Erläuterungen zur Klassifikation von Fernsehsendungen anhand von ‚Genre‘, ‚Subgenre‘, ‚Meta-Genre‘ ‚Gattung‘ und ‚Format‘ erörtert, ob und wenn ja, welches Klassifikationssystem das passende für die vorliegende Arbeit ist. Besondere Berücksichtigung findet bei der Entscheidung für ein Klassifikationssystem von Fernsehsendungen die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit, welche Botschaft(en) Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden tragen.

## 8.2 Das Datenmaterial und Theoretical Sampling

Diese Forschungsfrage ist bereits bei der Datenerhebung richtungsweisend, denn diese bestimmt in der vorliegenden Arbeit bereits den Themenbereich, den die aufzunehmenden Fernsehsendungen zumindest tangieren sollen (Verbrechensaufklärung, insb. moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin), die Ausstrahlung der Fernsendung im Deutschen Fernsehen, und die Gattung der Sendung (Serie). Neben diesen drei Anforderungen an das Datenmaterial müssen die aufzuzeichnenden Sendungen im Aufnahmezeitraum liegen, die erste von zwei Aufnahmephasen ist der Zeitraum vom 10.01.2011-10.03.2011. Unter Ausrichtung an der Forschungsfrage lassen sich die nachstehenden vier Aufnahmekriterien für den ersten Erhebungszeitraum festlegen:

- 1) Die Fernsehsendung muss im **Aufnahmezeitraum** liegen (10.01.2011-10.03.2011)



- 2) Die Fernsehsendung muss im **Deutschen Fernsehen auf den folgenden deutschen öffentlich-rechtlichen bzw. privaten Fernsehsendern** zu sehen sein: *ARD, ZDF, DRITTE (WDR, RBB, SWR/SR, MDR, NDR, HR, BR), RTL, SAT.1, PRO 7, RTL II, KABEL 1, VOX, ARTE, 3SAT, SuperRTL, TELE5*; eine Übersicht zu den Deutschen TV-Anbietern findet sich im Jahrbuch Fernsehen 2002: 256ff., das von dem Adolf Grimme Institut herausgegeben worden ist). ‚Special intererst –Sender‘, wie Sportsender (z.B. *DSF, Sport 1*) und ‚Homeshopping-Sender‘ (z.B. *QVC*) sowie Kindersender (*KIKA*) werden in dieser Auswahl nicht berücksichtigt, da dort keine der Fernsehserien gesendet werden, die Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit sind. Darüber hinaus werden keine Pay-TV-Sender und kostenpflichtige Digitalprogramme berücksichtigt.
- 3) Die Fernsehsendung muss den **Themenbereich** der Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin zumindest tangieren
- 4) Die Fernsehsendung muss **serienartig** sein, also einen Fortsetzungscharakter im Gegensatz zu einem einzelnen alleinstehenden TV-Film besitzen

Anhand dieser Aufnahmekriterien wurden im ersten Aufnahmezeitraum vom 10.01.2011 bis 10.03.2011, der eine erste Orientierung im Forschungsfeld ermöglicht, insgesamt 93 unterschiedliche Sendungen digital mit dem Online-Festplattenrekorder-System *vdr* der Universität Duisburg-Essen aufgezeichnet. Hierzu wurden die aufzuzeichnenden Fernsehsendungen täglich im *vdr-System* der Universität Duisburg-Essen programmiert. Unterstützung boten hierbei zwei große deutsche Print-Fernsehzeitschriften (*TV Movie* und *TV Spielfilm*) sowie zwei Online-Fernsehzeitschriften (*www.klack.de* und die Programmzeitschrift des genannten *vdr-Systems* der Universität Duisburg-Essen). Anhand dieser Fernsehzeitschriften wurde zunächst ermittelt, welche deutschen Fernsehsender zu welcher Zeit welche Fernsehserien über Verbrechensaufklärung ausstrahlen. Diese daraus entstandenen Aufnahmen werden im *vdr*-Format gespeichert und können so auf eine externe Festplatte gespeichert und mit dem Mediaplayer *vlc media player* von *videolan.org* abgespielt werden.<sup>163</sup> Aus diesen Aufzeichnungen entstanden insgesamt rund 1.400 einzelne Aufnahmen mit einer Datenmenge von rund 3,5 Terabyte:

Nr.	Titel der Sendung	Sender
1	Akte X - Die unheimlichen Fälle des FBI	Tele 5
2	Aktenzeichen XY... ungelöst	ZDF
3	Alarm für Cobra 11- Die Autobahnpolizei	RTL
4	Autopsie - Mysteriöse Todesfälle	RTL II
5	Bones - Die Knochenjägerin	RTL
6	Burn Notice	Vox
7	Castle	Kabel1
8	Cold Blood-DNA des Verbrechens	Tele 5
9	Cold Case – Kein Opfer ist je vergessen	Kabel1
10	Countdown - Die Jagd beginnt	RTL

<sup>163</sup> Dieser Mediaplayer ist als Freeware zum Download u.a. auf der Website [www.chip.de](http://www.chip.de) erhältlich: [http://www.chip.de/downloads/VLC-media-player\\_13005928.html](http://www.chip.de/downloads/VLC-media-player_13005928.html).

11	Criminal Intent - Verbrechen im Visier/Law & Order - Criminal Intent	Vox
12	Criminal Minds	Sat.1
13	Crossing Jordan - Pathologin mit Profil	Vox
14	CSI - Den Tätern auf der Spur	RTL
15	CSI: Miami	RTL
16	CSI: New York	Vox
17	Der Alte	ZDF
18	Der Ermittler	ZDF
19	Der Kommissar	ZDF
20	Der Kriminalist	ZDF
21	Der letzte Bulle	Sat.1
22	Der Staatsanwalt hat das Wort	MDR
23	Die großen Kriminalfälle	SWR
24	Die Kommissarin	ARD/HR/WDR
25	Die Rosenheim Cops	ZDF
26	Die Trovatos - Detektive decken auf	RTL
27	Die vier vom Landrevier	HR
28	Dog - Der Kopfgeldjäger	RTL II
29	Donna Leon	ARD
30	Ein Fall für Zwei	ZDF
31	Ein starkes Team	ZDF
32	E-Ring – Military Minds	Sat.1
33	Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer	Sat.1
34	Flemming	ZDF
35	Fringe - Grenzfälle des FBI	ProSieben
36	Großstadtrevier	ARD/WDR/SWR
37	Hack – Die Straßen von Philadelphia	Kabel1
38	Hakan Nesser	SWR/HR
39	Hawaii Five-0	Sat.1
40	Inspector Barnaby	ZDF
41	Irene Huss - Kripo Göteborg	WDR
42	K3 - Kripo Hamburg	NDR
43	K11 - Kommissare im Einsatz	Sat.1
44	Kommissar Beck	NDR
45	Kommissar Freytag	HR
46	Kommissar Stolberg	ZDF
47	Kripo live	MDR
48	Kriminalreport	WDR
49	Küstenwache	ZDF
50	Law and Order	Vox
51	Law and Order New York/heute: Law and Order Special Victims Unit	RTL II
52	Law and Order Paris	ZDF
53	Law and Order Special Victims Unit bzw. Law and Order: New York	RTL II
54	Lenßen und Partner	Sat.1
55	Lewis	ZDF
56	Lie to Me	Vox
57	Life	Vox
58	Mankells Wallander	RBB/HR
59	Medical Detectives - Geheimnisse der Gerichtsmedizin	VOX
60	Miami Vice	ZDF
61	Mit Schirm, Charme und Melone	Arte
62	Mordkommission Istanbul	ARD
63	Nachtschicht	ZDF
64	Navy CIS	Kabel1/Sat.1
65	Navy CIS: LA	Sat.1
66	Niedrig und Kuhnt - Kommissare ermitteln	Sat.1
67	Notruf Hafenkante	ZDF
68	Numbers - Die Logik des Verbrechens	Kabel1
69	Pfarrer Braun	WDR
70	Polizeiruf 110	MDR/HR/ARD
71	Post Mortem	Tele 5

72	Psych	RTL
73	Quincy	Kabel1
74	Schwarz greift ein	HR
75	Soko 5113	ZDF
76	Soko Köln	ZDF
77	Soko Leipzig	ZDF
78	Soko Stuttgart	ZDF
79	Soko Wien	ZDF
80	Soko Wismar	ZDF
81	Spooks - Im Visier des MI5	ZDF
82	Stahlnetz	RBB
83	Stubbe - Von Fall zu Fall	ZDF
84	Täter-Opfer-Polizei	RBB
85	Tatort	ARD, SWR, BR, WDR, RBB, NDR, SR, HR
86	The Closer	Vox
87	The Defenders	Sat.1
88	The Mentalist	Sat.1
89	Ungeklärte Morde – Dem Täter auf der Spur	RTL II
90	Verschwunden – Ein Medium sucht Spuren	RTL II
91	Vier Frauen und ein Todesfall	3SAT
92	Wilsberg	ZDF
93	Without a trace - Spurlos verschwunden	Kabel1/Tele 5

Tabelle Nr. 6: Ausgewählte Fernsehsendungen für den ersten Aufnahmezeitraum

Nachdem beschrieben worden ist, wie sich das zu untersuchende Datenmaterial aus der ersten Aufnahmephase in der vorliegenden Arbeit zusammensetzt, wird im Folgenden aufgezeigt, wie im weiteren Verlauf des Theoretical Samplings sichergestellt wird, dass die relevanten Fernsehsendungen im Hinblick auf die Forschungsfrage aus diesem Datenmaterial ausgewählt werden (vgl. Glaser/Strauss 2008: 53ff.; Kelle/Kluge 2010: 47ff.).

### 8.2.1 Theoretical Sampling anhand der Fragestellung: Klassifikation anhand inhaltlicher Merkmale

Im ersten Aufnahmezeitraum wurden die genannten (Online-) Fernsehzeitschriften zur Auswahl der aufzuzeichnenden Fernsehsendungen im Hinblick auf die vorliegende Fragestellung herangezogen, um den Themenbereich, die Gattung der Fernsehsendung und den Sendzeitpunkt zu ermitteln. Diese Fernsehzeitschriften gehören jedoch weniger einem wissenschaftlichen denn mehr einem ökonomischen Diskurs über Fernsehsendungen an (s.o.), sodass die aufgenommenen Sendungen aus dem ersten Aufnahmezeitraum erneut im Hinblick auf die Fragestellung überprüft werden mussten, bspw. im Hinblick darauf, ob es sich bei der Benennung ‚Serie‘ in einer Fernsehzeitschrift ausgewiesenen Sendung auch tatsächlich um eine ‚Serie‘ handelt, wie sie eingangs dieser Arbeit definiert worden ist. Weitere ausschlaggebende Auswahlkriterien zur Erhebung von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im zweiten Aufnahmezeitraum vom 11.03.2011 bis zum 15.05.2011 grenzten die aufzuzeichnenden Fernsehsendungen weiter ein:

- 1) **Überprüfung der Ausstrahlung:** Wird Sendung noch ausgestrahlt, sodass mindestens drei Sendungen im Zeitraum vom 10.01.2011 bis 15.05.2011 aufgenommen werden können?
- 2) **Thematische Überprüfung:** Sind die Sendungen tatsächlich über Verbrechensbekämpfung?
- 3) **Formatüberprüfung:** Abtasten, ob tatsächlich eine Serie im Unterschied zu einer Reihe oder einem Mehrteiler vorliegt
- 4) **Aktualitätsprüfung:** Wie aktuell ist die Sendung (aus 60er, 70er, 80er, 90er Jahren oder jünger?)<sup>164</sup>

Jeweils drei Episoden aller 93 im ersten Aufnahmezeitraum gespeicherten Sendungen, also insgesamt 279 (93 Serien x 3 Episoden), wurden anhand einer Zufallsauswahl ermittelt und auf diese Auswahlkriterien hin überprüft. Insb. die Überprüfung des Formats (Serie) und die Aktualitätsprüfung ließ 34 Fernsehsendungen für den zweiten Aufnahmezeitraum entfallen, da sich bspw. in der Fernsehzeitschrift als ‚Serie‘ deklarierte Fernsehsendungen u.a. als ‚Mehrteiler in sechs Teilen‘ oder als ‚Mystery-Serie‘ entpuppten und damit nicht den wissenschaftlichen Auswahlkriterien der vorliegenden Arbeit entsprechen. Eine genaue Auflistung der gestrichenen Sendungen inklusive des Streichungsgrundes ist in der folgenden Tabelle ersichtlich:

Nr.	Titel der Sendung	Streichungsgrund
1	Akte X - Die unheimlichen Fälle des FBI	‚Mystery-Serie‘
2	Alarm für Cobra 11- Die Autobahnpolizei	Actionserie
3	Der Staatsanwalt hat das Wort	Aktualitätsprüfung nicht bestanden
4	Der Kommissar	Aktualitätsprüfung nicht bestanden; keine Ausstrahlung im zweiten Aufnahmezeitraum
5	Die großen Kriminalfälle	Mehrteiler, keine Serienstruktur
6	Die vier vom Landrevier	Einmalige Dokumentation
7	Dog - Der Kopfgeldjäger	Actionserie
8	Donna Leon	Mehrteiliger Kriminalfilm, keine Serienstruktur
9	Ein Fall für Zwei	Keine Serienstruktur
10	Ein starkes Team	Kriminalfilmreihe, keine Serienstruktur
11	E-Ring – Military Minds	Keine Serienstruktur
12	Flemming	Keine Serienstruktur
13	Fringe - Grenzfälle des FBI	‚Mystery-Serie‘
14	Hakan Nesser	Keine Serienstruktur
15	Irene Huss - Kripo Göteborg	Keine Serienstruktur
16	K3 - Kripo Hamburg	Zu wenige Folgen im Aufnahmezeitraum

<sup>164</sup> Diese Aktualitätsprüfung der Fernsehsendungen ist im zweiten Aufnahmezeitraum berücksichtigt worden, da sich an der Durchsicht der aufgezeichneten Sendungen aus dem ersten Aufnahmezeitraum bereits zeigte, dass moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in Fernsehserien über Verbrechensaufklärung nur auf Fernsehsendungen beziehen können, die ab einem gewissen Wissensstand in der Wissenschaft in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin entstanden sind. Zwar wiesen auch Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung aus den 60er Jahren kriminaltechnische und/oder gerichtsmedizinische Methoden auf, die heute noch als ‚modern‘ eingestuft werden können, allerdings stellten diese in der Zeit der 1960er Jahre ‚Mystery‘- bzw. ‚Science-Fiction-Serien‘ über Verbrechensaufklärung dar, da die dort verwendete Technik noch nicht erfunden war.

17	Kommissar Freytag	Aktualitätsprüfung nicht bestanden
18	Lewis	Keine Serienstruktur; nur einmal im Aufnahmezeitraum
19	Mankells Wallander	Keine Serienstruktur
20	Miami Vice	Nur zweimal im Aufnahmezeitraum; Aktualitätsprüfung nicht bestanden
21	Mit Schirm, Charme und Melone	Aktualitätsprüfung nicht bestanden
22	Mordkommission Istanbul	Kriminalreihe, keine Serienstruktur
23	Nachtschicht	Kriminalreihe, keine Serienstruktur
24	Pfarrer Braun	Keine Serienstruktur
25	Polizeiruf 110	Keine Serienstruktur
26	Post Mortem	Einmaliger Kriminalfilm
27	Quincy	Aktualitätsprüfung nicht bestanden
28	Schwarz greift ein	Aktualitätsprüfung nicht bestanden
29	Stahlnetz	Aktualitätsprüfung nicht bestanden
30	Stubbe - Von Fall zu Fall	Keine Serienstruktur
31	Tatort	Keine Serienstruktur
32	Verschwunden – Ein Medium sucht Spuren	Keine Krimiserie
33	Vier Frauen und ein Todesfall	Nur zweimal im Aufnahmezeitraum gesendet
34	Wilsberg	Keine Serienstruktur

Tabelle Nr. 7: Gestrichene Sendungen aus dem ersten Aufnahmezeitraum aufgrund konkretisierter Auswahlkriterien

Darüber hinaus wurde auf die vertiefte Analyse aller ‚Ableger‘ bestimmter Serien, die sich lediglich durch andere Schauspieler oder Handlungsorte voneinander unterscheiden, aufgrund ihrer starken Ähnlichkeit verzichtet, da allein die Variation von Schauspieler und/oder Orten unter sonst gleichen Voraussetzungen in einer Serie keinen Mehrwert für die Analyse darstellen, die eine möglichst große Bandbreite an unterschiedlichen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf das Format und die thematische Umsetzung von ‚Verbrechensaufklärung‘ berücksichtigen soll. Die folgenden Fernsehserien, die alle ‚Ableger‘ von bereits im Datenmaterial einbezogenen Serien darstellen, sind aus der weiteren Betrachtung ausgeschlossen worden:

Nr.	Titel der Sendung	Sender
1	CSI: Miami als Ableger von CSI – Den Tätern auf der Spur	RTL
2	CSI: New York als Ableger von CSI – Den Tätern auf der Spur	Vox
3	Law and Order New York/heute: Law and Order Special Victims Unit als Ableger von Law and Order	RTL II
4	Law and Order Paris als Ableger von Law and Order	ZDF
5	Law and Order Special Victims Unit bzw. Law and Order: New York (alt) als Ableger von Law and Order	RTL II
6	Navy CIS: LA als Ableger von Navy CIS	Sat.1
7	Soko Köln als Ableger von Soko 5113	ZDF
8	Soko Leipzig als Ableger von Soko 5113	ZDF
9	Soko Stuttgart als Ableger von Soko 5113	ZDF
10	Soko Wien als Ableger von Soko 5113	ZDF
11	Soko Wismar als Ableger von Soko 5113	ZDF

Tabelle Nr. 8: Gestrichene Sendungen aufgrund der Doppelung der Sendungen durch ‚Ableger‘

Diese erste Fokussierung des Datenmaterials hat eine Reduzierung von anfänglich 93 Fernsehsendungen auf 48 Fernsehserien über Verbrechenaufklärung zur Folge:

Nr.	Titel der Sendung	Sender
1	Aktenzeichen XY... ungelöst	ZDF
2	Autopsie - Mysteriöse Todesfälle	RTL II
3	Bones - Die Knochenjägerin	RTL
4	Burn Notice	Vox
5	Castle	Kabel1
6	Cold Blood-DNA des Verbrechens	Tele 5
7	Cold Case – Kein Opfer ist je vergessen	Kabel1
8	Countdown - Die Jagd beginnt	RTL
9	Criminal Intent - Verbrechen im Visier/Law & Order - Criminal Intent	Vox
10	Criminal Minds	Sat.1
11	Crossing Jordan - Pathologin mit Profil	Vox
12	CSI - Den Tätern auf der Spur	RTL
13	Der Alte	ZDF
14	Der Ermittler	ZDF
15	Der Kriminalist	ZDF
16	Der letzte Bulle	Sat.1
17	Die Kommissarin	ARD/HR/WDR
18	Die Rosenheim Cops	ZDF
19	Die Trovatos - Detektive decken auf	RTL
20	Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer	Sat.1
21	Großstadtrevier	ARD/WDR/SWR
22	Hack – Die Straßen von Philadelphia	Kabel1
23	Hawaii 5.0	
24	Inspector Barnaby	ZDF
25	K11 - Kommissare im Einsatz	Sat.1
26	Kommissar Beck	NDR
27	Kommissar Stolberg	ZDF
28	Kripo live	MDR
29	Kriminalreport	WDR
30	Küstenwache	ZDF
31	Law and Order	Vox
32	Lenßen und Partner	Sat.1
33	Lie to Me	Vox
34	Life	Vox
35	Medical Detectives - Geheimnisse der Gerichtsmedizin	VOX
36	Navy CIS	Kabel1/Sat.1
37	Niedrig und Kuhnt - Kommissare ermitteln	Sat.1
38	Notruf Hafenkante	ZDF
39	Numbers - Die Logik des Verbrechens	Kabel1

40	Psych	RTL
41	Soko 5113	ZDF
42	Spooks - Im Visier des MI5	ZDF
43	Täter-Opfer-Polizei	RBB
44	The Closer	Vox
45	The Defenders	Sat.1
46	The Mentalist	Sat.1
47	Ungeklärte Morde – Dem Täter auf der Spur	RTL II
48	Without a trace - Spurlos verschwunden	Kabel1/Tele 5

Tabelle Nr. 9: Die 48 zu analysierenden Fernsehserien<sup>165</sup>

Selbst nach der Eingrenzung der Fernsehserien unter Abzug der ‚Ableger‘ von Fernsehserien bleiben immer noch 48 Sendungen zur detaillierten Videoanalyse unter der gegebenen Fragestellung, daher scheint eine weitere Fokussierung sinnvoll. Die Fragestellung dieser Arbeit umfasst Fernsehserien über Verbrechensaufklärung **im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin** und bietet daher eine weitere Möglichkeit zur Klassifikation des Datenmaterials anhand der Fragestellung an, nämlich die Klassifikation der Fernsehsendungen nach den tatsächlich in den Serien vorkommenden kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden. Im Folgenden wird ermittelt, in welchen Fernsehserien moderne kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden lediglich eine ‚marginale‘, ‚eher marginale‘ oder in welchen Sendungen sie eine ‚eher tragende‘ oder ‚tragende‘ Relevanz besitzen, um die einzelnen Sendungen in diese vier Gruppen zu teilen und für jede Gruppe signifikante Sendungen herauszugreifen. Auf diese Weise lässt sich das Datenmaterial anhand der

<sup>165</sup> Ein genauerer Blick auf das Datenmaterial zeigt, dass dieses selbst nach den ersten beiden Eingrenzungen heterogen bleibt. Amerikanische, britische, schwedische und deutsche Fernsehserien fallen thematisch zu einem Analysegegenstand zusammen. Gilt dies auch für die Videoanalyse selbst? Lassen sich amerikanische, britische und schwedische Fernsehserien über Verbrechensaufklärung genauso analysieren wie deutsche? Fragen, die v.a. im Hinblick auf den CSI-Effekt eine wichtige Rolle spielen. Antworten auf diese Fragen gilt es im Folgenden in einen kurzen Exkurs herauszuarbeiten. Seit den 1960er nimmt der Anteil der US-amerikanischen Fernsehsendungen im deutschen Fernsehen kontinuierlich zu (vgl. Schneider 1994: 115). Und nicht nur das: Deutsche (Krimi-) Sendungen üben sich zum Teil auch in der Nachahmung der vorgegebenen Muster US-amerikanischer Serien (vgl. Kließ 1982: 123). Insb. US-amerikanische Serien, die einen Großteil der ausländischen Produktionen im Fernsehen ausmachen, sind daher nichts Fremdes mehr (vgl. Schneider 1994: 115), sondern fester Bestandteil des deutschen Fernsehprogramms. Irmela Schneider schreibt hierzu: „Das Programm als Meta-Diskurs einzelner Sendungen ist seit langem transnational und transkulturell. Innerhalb dieser Transkulturalität gibt es im Lauf der Zeit Akzentverschiebungen ebenso wie Varianten in der Akzeptanz durch das Publikum. Die Grenzen zwischen den Kulturen sind, zumindest im psychologischen Sinne, durchlässig geworden. Die basale Dichotomie von national versus international ist in der Mediengesellschaft ebenso porös wie die zwischen wirklich und nicht wirklich“ (Schneider 1994: 115f.). Grundsätzlich unterscheiden sich deutsche und US-amerikanische (Krimi-) Serien im Hinblick auf ihren Inhalt, ihre Produktionsbedingungen und ihre Traditionen in denen sie stehen (vgl. Brandt 1995: 42ff.). Trotz der möglichen Ungenauigkeiten in Synchronisation und Sendeplatzwahl, werden in dieser Arbeit diese Umstände in der Analyse nicht berücksichtigt. Denn es geht nicht um den Anspruch, die ‚Wahrheit‘ – die es vielleicht noch nicht einmal gibt – herauszuarbeiten, sondern das Bild, das durch alle gesendeten Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im deutschen Fernsehen entsteht. Bei dieser Entstehung sind mögliche Fehler in der Synchronisation ebenso ein Bestandteil der Wirklichkeitskonstruktion wie kulturell bedingte und möglicherweise unterschiedliche Produktionsverhältnisse. Dies beschreibt auch Irmela Schneider: Sowohl deutsche als auch amerikanische US-Serien beteiligen sich an der Konstruktion einer Wirklichkeit (vgl. Schneider 1994: 115), die durch Medien vermittelt wird. Sie zeigen damit, was im Hinblick auf Methoden der Verbrechensaufklärung, auch speziell in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, denkbar und machbar ist, unabhängig davon, ob sich deutsch oder amerikanisch sind. Denn generell sind diese Methoden überall denkbar, zunächst einmal unabhängig davon, ob die Technik in der jeweiligen Gesellschaft noch nicht ausgereift ist oder die Finanzierung fehlt. Das was zählt: Es existiert für diese Fernsehsendungen. So wie es sich im ‚CSI-Effekt‘ zeigt: Es existiert, also wird es in der Verbrechensaufklärung erwartet, unabhängig davon, ob dies der Realität oder auch der Wahrheit entspricht – wenn es diese gibt und diese überhaupt zeigbar ist. Doch das ist eine andere Frage.

Fragestellung sinnvoll eingrenzen. ‚Marginal‘ und ‚tragend‘ stellen dabei zwei Pole dar, die ein Kontinuum aufspannen, auf welchem die Relevanz der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden abgetragen werden kann, die ihnen in den einzelnen Sendungen beigemessen wird.

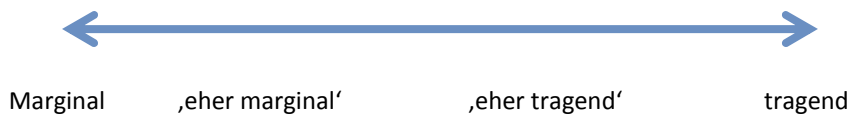


Abbildung Nr. 47: Kontinuum für die Relevanz von modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in der jeweiligen Fernsehsendung

Zur Ermittlung der Relevanz von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden in der jeweiligen Serie wurde aus den 48 verbleibenden Fernsehserien zunächst eine disproportionale Zufallsauswahl (vgl. hierzu z.B. Altobelli 2007: 197; Gabler/Ganninger 2010: 149) von jeweils drei Episoden jeder Fernsehserie gezogen. Eine disproportionale Zufallsauswahl zur Auswahl von drei Episoden jeder Fernsehserie über Verbrechensaufklärung erscheint sinnvoll, da alle der 48 Fernsehserien, unabhängig davon, ob sie täglich, wöchentlich oder mehr-wöchentlich ausgestrahlt werden, die gleiche Gewichtung erhalten sollten (zur Gewichtung bei Stichproben auch Diekmann 2002: 365f.). Wäre die Zufallsauswahl nicht disproportional, könnte dies dazu führen, dass täglich gesendete Fernsehserien aufgrund ihrer höheren Frequenz und damit auch höheren Anzahl im Datenmaterial eine größere Chance erhalten, in den Datenkorpus aufgenommen zu werden als Sendungen, die bspw. lediglich wöchentlich ausgestrahlt werden. Da es sich bei der vorliegenden Analyse jedoch um eine qualitative Untersuchung handelt, die nicht davon ausgeht, dass eine höhere Frequenz die Botschaft von Fernsehserien stärker festigt als eine mit niedrigerer Frequenz, soll jede der 48 Fernsehserien die gleiche Chance erhalten, in die Videoanalyse einbezogen zu werden. Eine disproportionale Zufallsauswahl eignet sich insb. dann, wenn man z.B. Unterschiede zwischen den sich in einer Analyse ergebenden Gruppen machen möchte, sodass eine Aufteilung mit der gleichen Anzahl von Episoden pro Fernsehserie Sinn macht. Die einzige quantitative Einschränkung ist lediglich: es sollten mindestens drei Episoden im gesamten Aufnahmezeitraum zur Verfügung stehen, sodass es möglich wird, drei exemplarische Episoden jeder Fernsehserie darauf zu untersuchen, ob die modernen Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik als ‚eher tragend‘ oder ‚eher marginal‘ einzustufen sind. Diese Anzahl von drei Sendungen resultiert aus der Überlegung, dass ein bis zwei Sendungen lediglich einen Vergleichswert bieten und eine Gegenüberstellung ermöglichen, die als zwei Extreme ein Kontinuum aufspannen können. Drei Sendungen dagegen ermöglichen das Aufspannen nicht nur eines Kontinuums mit zwei Polen, sondern eher eines Feldes, sodass nicht nur eine Gegenüberstellung von zwei Sendungen, sondern ein erster Einblick in das Feld von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung möglich wird, in denen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin eine bestimmte Relevanz besitzen.



Die jeweils drei aus der disproportionalen Zufallsauswahl hervorgegangenen Episoden der 48 Fernsehserien, insgesamt also 144 Sendungen, wurden jeweils in Sequenzen unterteilt<sup>166</sup>, um zu ermitteln, in wie vielen dieser Sequenzen moderne Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik vorkommen und ob die Sendungen den modernen kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden eine (eher) ‚tragende‘ oder (eher) ‚marginale‘ Relevanz besitzen.

Bei der ersten Durchsicht des Datenmaterials fiel auf, dass eine rein quantitative Auszählung im Hinblick auf die Relevanz von modernen Methoden von Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in einer Fernsehserie allein wenig aussagekräftig ist. Es wurde eine zusätzliche qualitative Unterscheidung zwischen den unterschiedlichen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin eingeführt. Unter Orientierung an der Definition von modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin (s.o.), wird neben der Relevanz der Methoden auch zwischen ‚modernerer‘ und ‚weniger modernen‘ kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden in den jeweiligen Sequenzen der Fernsehsendungen unterschieden<sup>167</sup>, sodass sich auch hier ein Kontinuum zwischen zwei Polen aufspannt, in dem die einzelnen Fernsehserien abgetragen werden können:



Abbildung Nr. 48: Kontinuum die ‚Modernität‘ von Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in der jeweiligen Fernsehserie

Bei der Differenzierung zwischen ‚modernerer‘ und ‚weniger modernen‘ Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin muss berücksichtigt werden, dass einige dieser Methoden sowohl in ‚moderner‘ als auch in ‚weniger moderner‘ Form auftreten können. Die kriminaltechnische Methode der Ballistik kann z.B. als ‚weniger modern‘ oder ‚moderner‘ gewertet werden. ‚Weniger modern‘ ist die Methode der Ballistik, wenn z.B. eine Patronenhülse am Tatort nach Augenschein untersucht wird und ‚moderner‘, wenn zur Ermittlung des Patronentyps ein 3-D-Scanner und/oder ein Computerprogramm eingesetzt werden. Aus diesen und ähnlichen Überlegungen lassen sich die nachstehenden Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin aus den gesichteten Sendungen herausarbeiten und nach ‚weniger modern‘ und ‚moderner‘ unterscheiden:

<sup>166</sup> Werbeunterbrechungen werden nicht als einzelne Sequenz gezählt, da so die Ergebnisse verfälscht werden würden. Denn, dann würden die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung ohne Werbepausen tendenziell eine größere Chance erhalten, eine höhere Anzahl an Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin zu erhalten, da diese sich auf eine geringe Menge an Sequenzen verteilt. Umgekehrt würden Fernsehserien mit häufigen Werbeunterbrechen die Tendenz zeigen, weniger Sequenzen mit Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin aufzuweisen, da hier eine größere Menge an Sequenzen entstehen würde.

<sup>167</sup> Bei dem Einsatz besonders innovativer moderner kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden, z.B. bei dem Einsatz von Hochtechnologien, ist während der Durchsicht des Datenmaterials markiert worden, um eventuell in der späteren Analyse aufgegriffen zu werden.

<b>Methode / Technisches Gerät</b>	<b>Weniger modern</b>	<b>moderner</b>
(Bio-) Chemische Untersuchungen	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. chemische Fotorekonstruktion, Schwangerschaftstest, Schädelfragmentuntersuchung nach Augenschein)	Einsatz ,modernere' Methoden (z.B. Skelettierung durch Insekten, Enzyme, Knochenstaubuntersuchung – Schnelltest, chemische Sichtbarmachung von Blutspuren durch Reagenz, fluoreszierendes Reagenz zum Nachweis von Säure und Ölen)  Einsatz ,modernere' Technik im Sinne von Hightech <sup>168</sup> (z.B. thermisches Analysesystem)
3-D-Laserscanner	-	Ausschließlich ,modernere' Methode
Abhörgerät (Wanze)	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. Abhörtrichter)	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. ,Mini-Wanzen')
,Aging-Verfahren'	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. per Hand gezeichnete künstlich gealterte Fahndungs- und Opferbilder)	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. Computersimulation)
Analyse von nicht organischem Material	Augenschein	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. Elektronenmikroskop zur Haut-, und Haaruntersuchung)
Analyse von organischem Material	Augenschein, Geruch	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. Elektronenmikroskop)
Aufnahmeggerät	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. altes Aufnahmeggerät; Kassette)	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. neues Aufnahmeggerät digital; an Computer angeschlossen)
Autopsie zur Untersuchung des Leichnams	Augenschein (z.B. Leichenflecken, Abwehrverletzungen)	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. Computersimulation, digitale Knochenuntersuchung)
Ballistik	Augenschein (z.B. Einschussuntersuchung, Patronenhülsen-Untersuchung)	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. Scanner, um Patronenhülsen einzuscannen, Computerdatenbank zum Abgleich von Patronenhülsen)
Bankeinzugsnachweis, EC-Kartennachweis	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. per Telefon, persönlich erfragt)	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. Computer zur Recherche)
Bewegungsprotokoll, Bewegungsprofil	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. Beobachtungsprotokolle)	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. aus Handybewegungen mit GPS erstellt)
Blutanalyse	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. ,weniger modernes' Blutanalysegerät)	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. Überführung in digitale Ergebnisse)
Blutspurenanalyse	Augenschein	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. Photogrammetrieapparaturen zur zwei- und dreidimensionalen Vermessung)
Brandspurenanalyse	Augenschein	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. anhand eines thermischen Analysesystems)
Computerforensik, IT-Forensik	-	Ausschließlich ,modernere' Techniken (z.B. bei Verbrechen mit Computer, E-Mail-Recherche/Datennachweis, Einloggdatenrecherche, IP-Adressen-Recherche)
Computerrecherche im Internet und auf Datenbanken	-	Ausschließlich ,modernere' Methode (z.B. Kontodatenermittlung, Rekonstruktion von Mordwerkzeug oder Tathergang)
Computersimulation	-	Ausschließlich ,modernere' Methode (z.B. zerrissene Zettel vom Computer zusammensetzen lassen)

<sup>168</sup> Hightech, auch Hochtechnologie beschreibt den letzten und neuesten Stand von Technik (vgl. Duden online 2012).

Datenbankabgleich	-	Ausschließlich ,modernere' Methode (z.B. FBI-Datenbank für Schuh-, Reifenspuren und Ballistik, Ermittlung Fahrgestellnummer, Kennzeichenüberprüfung, Überprüfung Autohalter)
DNA/DNS-Analyse	-	Ausschließlich ,modernere' Methode (z.B. durch Haar-, Speichelprobe)
Entomologie (Untersuchung der Insektenaktivität)	Einsatz ,weniger moderner' Technik und Augenschein	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. Elektronenmikroskop, Computer)
Fingerabdruckanalyse (Daktylogramm)	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. Magnetpulver)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. tragbarer Fingerabdruckscanner, Einsatz von Flüssigstickstoff zur Kenntlichmachung von Fingerabdrücken)
Fotobearbeitung, -rekonstruktion, Schriftstückrekonstruktion	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. durch neue Belichtungsvorgänge)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. am Computer, ,Morphing')
Fotografie	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. analoge Kamera)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. Digitalkameras)
Fotometrie	-	Ausschließlich ,modernere' Methode
GEN-Forschung	-	Ausschließlich ,modernere' Methode (z.B. Ermittlung GEN-Defekt, Herkunftsforschung, Erbkrankheitsanalyse, Massengentest)
Gesichtsrekonstruktion	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. Knetmasse oder Ton)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. Computerscan und Computerrekonstruktion)
GPS-Ortungsgesät (Peilsender), Satellitenbilder	-	Ausschließlich ,modernere' Methode (z.B. bei Auto- und Handyortung)
Graphologie (Schriftanalyse)	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. Lupe) oder Augenschein	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. Computeranalyse)
Histologie (Gewebeuntersuchung)	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. nicht hochleistungsfähiges Mikroskop)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. hochauflösendes Mikroskop an Computer angeschlossen)
Infrarottechnik, Nachtsichtgerät	-	Ausschließlich ,modernere' Methode
Ionenspektrometrie	-	Ausschließlich ,modernere' Methode
Kameraüberwachung	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. analoge Videokamera) und Augenschein	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. digital, Computer)
Leichenspürhunde	Ausschließlich ,weniger moderner' Technik	-
Lichtverstärkerbrille/ Lichtfilterbrille	-	Ausschließlich ,modernere' Methode (z.B. zur Sichtbarmachung von fluoreszierenden Abdrücken)
Lügendetektor	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. alter Phasenschreiber; Papier)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. digitaler Lügendetektor in Verbindung mit einem Computer; Laptop)
Mikroskop, Mikrotomografie	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. herkömmliches Mikroskop)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. Mikrotomografie, Elektronenmikroskop etc.)
Neuropathologie	Einsatz ,weniger moderner' Technik	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. Elektronenmikroskope, weitere Spezialmikroskope)
Obduktion (Leichenöffnung)	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. analoge Werkzeuge)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. oszillierende Sägen)
Odontologie	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. analoge Werkzeuge, wie Zungenspachtel)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. digitale optische Geräte)
Phantom-, Fahndungsbilder	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. Zeichnungen)	Einsatz ,modernerer' Technik (z.B. Computer)
(Polizei-) Videos	Einsatz ,weniger moderner' Technik (z.B. Auswertung Entführer-Video,	Einsatz ,modernere' Technik (z.B. Handyvideo, ,Morphing')

	Überwachungskamera)	
Rekonstruktion von Dokumenten	Einsatz ‚weniger moderner‘ Technik (z.B. zerrissene Zettel per Hand zusammensetzen)	Einsatz ‚modernerer‘ Technik (z.B. zerrissene Zettel vom Computer zusammensetzen lassen)
Richtmikrofon	Einsatz ‚weniger moderner‘ Technik (z.B. ‚weniger modernes‘ Handmikrofon)	Einsatz ‚modernerer‘ Technik (z.B. Funkmikrofon)
Roboter	-	Ausschließlich ‚modernere‘ Methode
Röntgenaufnahmen	Einsatz ‚weniger moderner‘ Technik (z.B. analoges Röntgengerät)	Einsatz ‚modernerer‘ Technik (z.B. digitales Röntgengerät)
Scantechnik	-	Ausschließlich ‚modernere‘ Methode, (z.B. Schädelscan am Computer)
Spurenanalyse (am Tatort)	Einsatz ‚weniger moderner‘ Technik (z.B. Klebebänder, Magnet-Bürste)	Einsatz ‚modernerer‘ Technik (z.B. mit Computer)
Stimmaufzeichnung und -analyse (Stimmerkennung, Stimmisolierung)	Einsatz ‚weniger moderner‘ Technik (z.B. analoges Aufnahmegerät; Kassette)	Einsatz ‚modernerer‘ Technik (z.B. Mitschnitt am Computer; digitales Aufnahmegerät)
Tatortskizze	Einsatz ‚weniger moderner‘ Technik (z.B. Abmessungen und Zeichnungen per Hand)	Einsatz ‚modernerer‘ Technik (z.B. Vermessungen anhand Lasertechnik)
Toxikologie	Einsatz ‚weniger moderner‘ Technik (z.B. analoge Analysewaage)	Einsatz ‚modernerer‘ Technik (z.B. Ultraschallbad, Spektralphotometer)
Verbindungsnachweise von Handy-, Telefon- und Internetverbindungen	Einsatz ‚weniger moderner‘ Technik (z.B. Telefonabfrage bei dem Telefonanbieter)	Einsatz ‚modernerer‘ Technik (z.B. Computer zur Recherche)

Tabelle Nr. 10: Unterscheidung zwischen weniger modernen und modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in den näher zu klassifizierenden 47 Fernsehserien

Die folgenden in den vorliegenden Fernsehserien über Verbrechensaufklärung vorkommenden Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin konnten während der Sichtung von jeweils drei Episoden der 48 ausgewählten Sendungen unter Berücksichtigung der Definition von ‚modernen kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden‘ ausgeschlossen werden<sup>169</sup>:

Methoden	Grund
Viktimologie	Methode der Psychologie, kein Einsatz von ‚modernerer‘ Technik
Täterpsychologie	Methode der Psychologie, kein Einsatz von ‚modernerer‘ Technik
Profiling	Methode der Psychologie, kein Einsatz von ‚modernerer‘ Technik
Täterseite	Nicht Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin der Verbrechensaufklärung ist betroffen, sondern die technische Ausstattung des Täters
Leichenspürhunde	Kein Einsatz von ‚modernerer‘ Technik

Tabelle Nr. 11: Kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen, die unter Bezug auf die Definition von ‚modernen Methoden‘ der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik anhand des Datenmaterials ausgeschlossen wurden

Die Definition von ‚modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin‘ wurde bereits erläutert. Unter Orientierung hieran, wird es möglich, qualitativ zwischen den unterschiedlichen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin zu unterscheiden. Bspw. können die Methoden ‚Ballistik‘ oder ‚Täterfotos‘ sowohl ‚modern‘ als auch ‚weniger modern‘ sein (s.o.). Ballistische Analysen am Computer mit moderner 3-D-Technik oder ‚Täterfotos‘ am Computer werden z.B. als ‚moderner‘ gewertet, während die Unterscheidung von Patronenhülsen nach Augenschein und das Zeichnen von Täterprofilen als ‚weniger moderne‘ Methode charakterisiert

<sup>169</sup> Die folgende Tabelle erhebt keine Anspruch darauf, dass z.B. bei dem ‚Täterprofilings‘ nie ‚modernere Technik‘ zum Einsatz kommt, sondern schließt lediglich die Methode des ‚Täterprofilings‘ aus, die sich nicht auf ‚moderner Methoden‘ stützt, sondern auf rein psychologischen Erkenntnissen basiert.

werden. Die ‚Relevanz‘ und die ‚Modernität‘ der Methoden wird in der folgenden Betrachtung aus Gründen der besseren Übersichtlichkeit über das Datenmaterial zusammengefasst.

Aus den Überlegungen zu der Relevanz moderner Methoden der Kriminaltechnik und der Gerichtsmedizin und zu den qualitativen Unterschieden zwischen ‚modernerer‘ und ‚weniger moderne‘ kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden lassen sich die nachstehenden Schlüsselkategorien zur Codierung und anschließenden Klassifikation der 48 Fernsehserien über Verbrechensaufklärung herausarbeiten, die sich wie folgt zusammensetzt:

<b>Schlüsselkategorien zu Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin</b>	
Einsatz von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden im Allgemeinen:	Ist der Einsatz von (sowohl ‚weniger modernen‘ als auch ‚modernerer‘ Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in der jeweilige Fernsehserie eher ‚marginal‘ oder ‚tragend‘?
Einsatz ‚modernerer‘ Technik und Methoden:	Ist der Einsatz der Technik und Methoden im Zusammenhang von modernen Methoden von Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik eher ‚weniger modern‘ oder ‚moderner‘?
Innovativität der eingesetzten Methoden:	Ist die Innovativität der ‚modernerer‘ Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik ‚marginal‘ oder ‚tragend‘ (z.B. 3-D-Laserscanner sehr innovativ)?
Aufklärungspotenzial für den jeweiligen Kriminalfall:	Sind die Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik für die Aufklärung des Kriminalfalles ‚marginal‘ oder ‚tragend‘?
Relation von Logik des Ermittlers zu wissenschaftlicher Empirie:	Ist der Einsatz der wissenschaftlichen Empirie im Verhältnis zu dem Einsatz der jeweiligen Logik des Ermittlers ‚marginal‘ oder ‚tragend‘?

Tabelle Nr. 11: Schlüsselkategorien zu der Relevanz und zur ‚Modernität‘ der Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

Je nach Ausprägungsgrad werden diese Sendungen mit einer Punktzahl pro Schlüsselkategorie mit 0, 1, 2 oder 3 bewertet. Ist bspw. das Aufklärungspotenzial von Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik sehr hoch, wird dies mit einer 3 bewertet. Steht die Logik des Ermittlers ganz klar vor der wissenschaftlichen Empirie in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin im Vordergrund erhält die Serie eine Punktzahl von 0. Diese Punktzahlen werden dann für jede Fernsehserie zusammengerechnet, sodass die Sendungen je nach Punktzahl klassifiziert werden können. Die Höchstpunktzahl beträgt 15 (3 Punkte in 5 Kategorien) und sagt aus, dass die Relevanz und die ‚Modernität‘ der Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in der jeweiligen Fernsehserie ‚tragend‘ ist. Die niedrigste Punktzahl beträgt 0 (0 Punkte in 5 Kategorien) und besagt, dass die ‚Modernität‘ und die Relevanz der Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in diesen Fernsehserien eher ‚marginal‘ ausfällt:

Schlüsselkategorien	Marginal/ weniger modern	eher marginal/ eher weniger modern	eher tragend/ eher modern	tragend/ modern
Einsatz von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden im Allgemeinen:	0	1	2	3
Einsatz ‚modernerer‘ Technik und Methoden:	0	1	2	3
Innovativität der eingesetzten Methoden:	0	1	2	3
Aufklärungspotenzial für den jeweiligen Kriminalfall:	0	1	2	3
Relation von wissenschaftlicher Empirie zur Logik des Ermittlers:	0	1	2	3

Tabelle Nr. 12: Punktevergabe zu den Schlüsselkategorien der ‚Relevanz‘ und zur ‚Modernität‘ der Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

Um die Schlüsselkategorie ‚Einsatz von kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden im Allgemeinen‘ anwenden zu können, wird bei der Anwendung der Schlüsselkategorien auf drei zufällig ausgewählte Episoden jeder in Frage kommenden Serie über Verbrechensaufklärung zwischen ‚weniger modernen‘ und ‚modernerer‘ Methoden (s.o.) unterschieden.<sup>170</sup>

Die Schlüsselkategorie ‚Einsatz modernerer Technik und Methoden‘ bezieht sich auf das relationale Verhältnis zwischen dem Einsatz von ‚modernerer‘ und ‚weniger modernen‘ Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in der jeweiligen Fernsehserie. Hierzu wurden die Sequenzen ausgezählt, in denen moderne Methoden und ältere Methoden gezeigt werden. Je nach Relation erhält diese Schlüsselkategorie dann die Wertung ‚weniger modern‘ bzw. ‚eher weniger modern‘ (mehr ‚weniger moderne‘ als modere Methoden) oder ‚eher modern‘ bzw. ‚modern‘ (mehr ‚modernere‘ als ‚weniger moderne‘ Methoden).

Die Schlüsselkategorie ‚Innovativität der eingesetzten Methoden‘ wird zur Bewertung der ‚Modernität‘ der Methoden eingesetzt. Je ‚moderner‘ die in der Fernsehserie eingesetzten Methoden sind, desto ‚innovativer‘ sind diese Methoden, bspw. können Fingerabdrücke mittlerweile als digitaler Scan dokumentiert werden. In einer Sendung taucht nun ein tragbarer handgroßer kleiner Digitalscanner auf, mit dem von einer Leiche ein Fingerabdruck genommen wird, der sofort mit dem Vergleich in einer Datenbank beginnt. Diese Form des Fingerabdrucknehmens wird als ‚modern‘ und ‚innovativ‘ bewertet.

Um die Relevanz der Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin herausarbeiten zu können, wird das Aufklärungspotenzial dieser Methoden für die vorliegenden Kriminalfälle in den jeweiligen Fernsehserien bewertet. Je ‚tragender‘ das Aufklärungspotenzial der Methoden desto ‚relevanter‘ erscheinen sie für die jeweilige Fernsehserien.

<sup>170</sup> Die Methoden, die auf Verbrecherseite eingesetzt werden, werden dabei nicht berücksichtigt, da es hier ausschließlich um die Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin zur Verbrechensbekämpfung geht.

Die letzte Schlüsselkategorie ‚Relation von wissenschaftlicher Empirie zur Logik des Ermittlers‘ erfasst das Verhältnis zwischen der ‚marginalen‘ bis ‚tragenden‘ Rolle der wissenschaftlichen Empirie zur Logik des Ermittlers. Treten die kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden in einer Fernsehserie z.B. in den Hintergrund und die logischen Schlussfolgerungen des Ermittlers und damit bspw. dessen Fähigkeit zum logischen Schlussfolgern in den Vordergrund, wird dieser Schlüsselkategorie die Bewertung ‚marginal‘ für den ‚marginalen‘ Einsatz von wissenschaftlicher Empirie zugeschrieben.

In Zahlen gefasst hat die Codierung der 48 ausgewählten Sendungen anhand der erläuterten Schlüsselkategorien die nachstehenden Resultate erzielt:

Sendung	Einsatz Methoden allgemein	Modernere Technik und Methoden	Innovativität	Aufklärungspotenzial	Relation zwischen Empirie und Logik	Summe
Aktenzeichen XY... ungelöst	2	2	2	1	2	9
Autopsie - Mysteriöse Todesfälle	3	2	3	3	3	14
Bones - Die Knochenjägerin	3	3	3	3	2	14
Burn Notice	2	2	2	1	1	8
Castle	2	3	3	2	2	12
Cold Blood - DNA des Verbrechens	3	2	2	3	3	13
Cold Case - Kein Opfer ist je vergessen	1	1	1	2	1	6
Countdown - Die Jagd beginnt	1	2	2	1	1	7
Criminal Intent - Verbrechen im Visier/Law & Order - Criminal Intent	1	2	2	2	2	9
Criminal Minds	1	2	3	2	2	10
Crossing Jordan - Pathologin mit Profil	3	3	3	3	2	14
CSI - Den Tätern auf der Spur	3	3	3	3	2	14
Der Alte	1	1	1	0	1	4
Der Ermittler	1	2	2	1	1	7
Der Kriminalist	1	2	2	1	1	7
Der letzte Bulle	1	1	1	2	1	6
Die Kommissarin	1	1	1	1	1	5
Die Rosenheim Cops	1	1	1	1	1	5
Die Trovatos - Detektive decken auf	1	2	3	2	2	10
Ermittlungsakte	3	3	3	3	3	15
Großstadtrevier	1	1	2	1	1	6
Hack-Die Straßen von Philadelphia	1	1	0	1	1	4
Hawaii Five-0	1	1	2	2	2	8
Inspector Barnaby	1	1	0	2	1	5
K11 - Kommissare im Einsatz	2	1	2	2	2	9
Kommissar Beck	1	1	2	1	1	6
Kommissar Stolberg	1	1	2	1	1	6
Kriminalreport	1	2	2	2	2	9
Kripo live	1	2	2	2	2	9
Küstenwache	1	1	2	2	1	7
Law and Order	1	1	2	3	2	9
Lenßen und Partner	1	1	1	1	2	6

Lie to Me	1	1	3	0	0	5
Life	1	1	2	0	1	5
Medical Detectives - Geheimnisse der Gerichtsmedizin	3	3	3	3	3	15
Navy CIS	3	3	3	3	2	14
Niedrig und Kuhnt - Kommissare ermitteln	1	1	2	2	2	8
Notruf Hafenkante	1	1	2	1	1	6
Numbers - Die Logik des Verbrechens	1	2	3	2	2	10
Psych	1	1	1	0	1	4
Soko 5113	2	2	3	2	2	11
Spooks - Im Visier des MI5	2	1	3	2	2	10
Täter-Opfer-Polizei	1	2	2	1	2	8
The Closer	1	1	2	3	2	9
The Defenders	1	1	2	2	1	7
The Mentalist	1	1	1	1	1	5
Ungeklärte Morde - Dem Täter auf der Spur	2	1	1	1	1	6
Without a trace - Spurlos verschwunden	2	1	3	1	2	9

Tabelle Nr. 13: Klassifizierung der 48 zu analysierenden Sendungen im Hinblick auf die modernen Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik<sup>171</sup>

Die genauen Begründungen, für die einzelnen Bewertungen aller Kategorisierungen befinden sich zugunsten der besseren Lesbarkeit in ausführlicher Form auf der dieser Arbeit beiliegenden CD-ROM (vgl. Anlage Nr. 4 bis Anlage Nr. 6).

Zur besseren Übersichtlichkeit der Ergebnisse lassen sich die Resultate aus der obigen Tabelle grafisch wie folgt darstellen, die beide Kontinuen ‚marginal‘ bis ‚tragend‘ im Hinblick auf die Relevanz der modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin und ‚weniger modern‘ bis ‚moderner‘ miteinander vereint:

<sup>171</sup> Bei der folgenden Tabelle handelt es sich zugunsten der besseren Lesbarkeit lediglich um die zusammengefassten Ergebnisse in Zahlen. Die genaue Begründung für diese Bewertungen findet sich in der ausführlichen Tabelle in Anlage Nr. 4 dieser Arbeit.



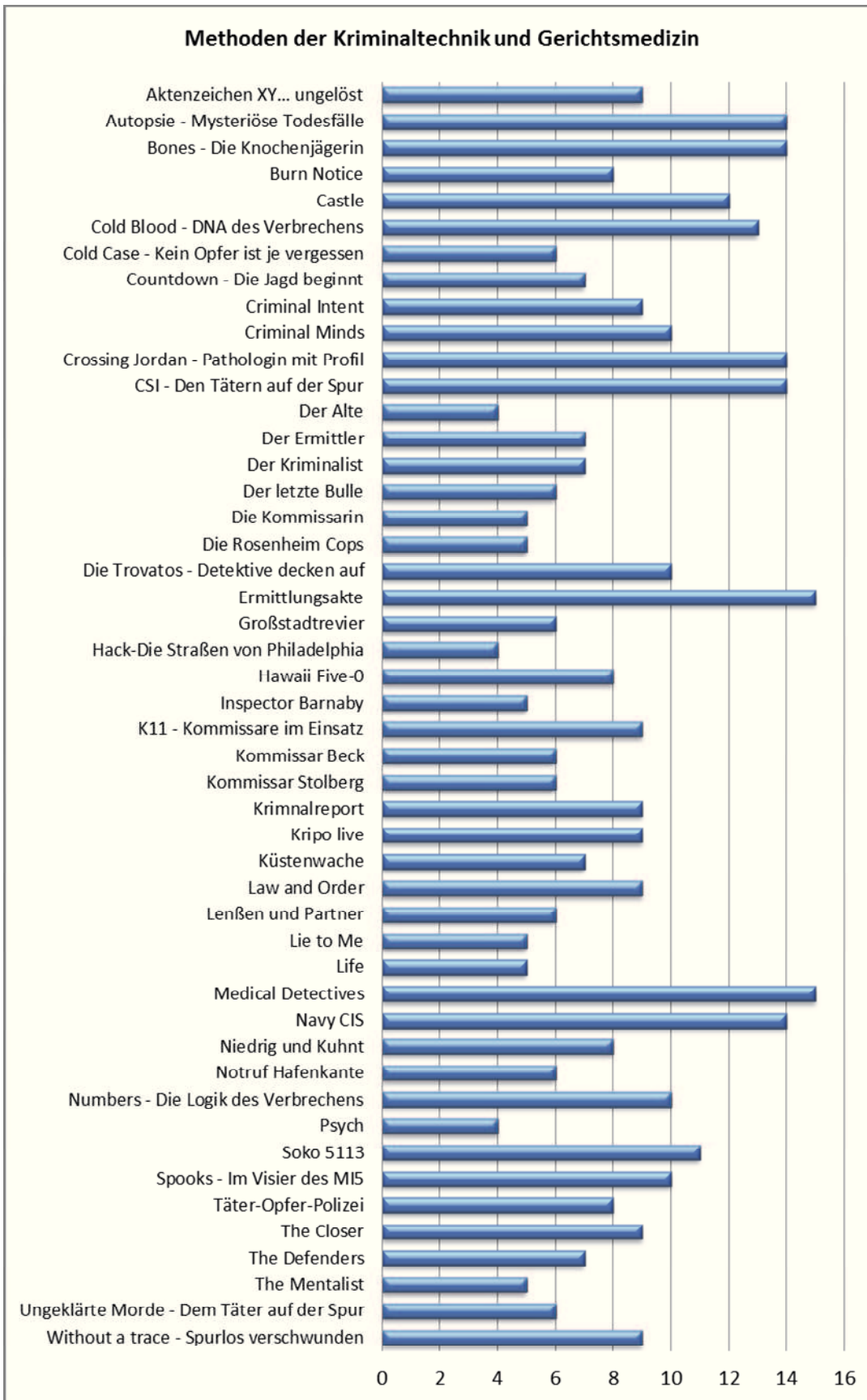


Abbildung Nr. 49: Auswertung der 48 ausgewählten Sendungen im Hinblick auf Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

An dieser grafischen Darstellung der Auswertungsergebnisse zeigt sich, dass in den Fernsehserien *Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer* und *Medical Detectives – Geheimnisse der Gerichtsmedizin* mit 15 Punkten die Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin am ehesten ‚tragend‘ und ‚modern‘ sind. Im Gegensatz hierzu sind diese bei *Hack – Die Straßen von Philadelphia*, *Psych* und *Der Alte* am mit jeweils 4 Punkten am ehesten ‚marginal‘ und ‚weniger modern‘. Die Klassifikation ermöglicht es, dass sowohl Fernsehserien untersucht werden, in denen ‚modernere‘ Methoden eine ‚tragende‘ Rolle spielen als auch Fernsehsendungen, in denen ‚moderneren‘ Methoden ein eher ‚marginaler‘ Stellenwert zugewiesen wird. Auf diese Weise können möglicherweise existierende Unterschiede im Hinblick auf die – den Fernsehserien inhärenten – Botschaft(en) herausgearbeitet werden, die zwischen Sendungen bestehen können, die ‚moderneren‘ eine ‚tragende‘ bzw. eine ‚marginale‘ Rolle spielen. Eine Zufallsauswahl der zu analysierenden Fernsehserien unter der gegebenen Forschungsfrage aus diesen 48 Fernsehserien scheint daher nicht angemessen, da dies zu eher undifferenzierten Ergebnissen führen kann, da es bei einer Zufallsauswahl bspw. vorkommen könnte, dass lediglich Fernsehserien in den Analysebestand dieser Arbeit gelangen, in denen moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin eine ‚tragende‘ Rolle spielen. In diesem Fall könnte nicht herausgearbeitet werden, ob sich die Botschaften, die den Fernsehserien inhärent sind, im Hinblick auf die Relevanz hin unterscheiden, die den modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in der jeweiligen Serien zugeschrieben wird.

Die Klassifikation nach ‚tragender‘ bzw. ‚marginaler‘ Rolle der modernen Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik bietet zwar eine erste Orientierung im Datenmaterial und eine grobe Differenzierung zwischen den Sendungen, allerdings reicht eine Unterscheidung zwischen den Sendungen allein anhand ihres Inhaltes (des Gezeigten) nicht aus, denn das Zeigende (das Agieren der Kamera) beeinflusst immer die (Be-) Deutung des Gezeigten vor der Kamera (hierzu auch Englert 2012).<sup>1</sup> Formen des Zeigens äußern sich insb. in den Aktivitäten der Kamera, z.B. kann ein Voice-over-Kommentar eher reißerisch oder mehr informativ ausfallen oder der Einsatz der Wackelkamera kann auf eine Form der Dokumentation hinweisen. Nur unter der Berücksichtigung sowohl des in Fernsehserien über Verbrechensaufklärung Gezeigten als auch des Zeigenden kann die den Serien inhärente Botschaft über moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin adäquat herausgearbeitet werden. Aufgrund der hohen Relevanz des Zeigenden, die sich entscheidend auf die den Serien inhärente Botschaft auswirkt, erfolgt im Nachstehenden eine Klassifikation der Serien über Verbrechensaufklärung nach der ‚Fiktionalität‘ bzw. ‚Non-Fiktionalität‘ und der ‚Informativität‘ bzw. des ‚Boulevardismus‘. Diese zusätzliche Ausdifferenzierung der Klassifikation von Fernsehserien ermöglicht es, die Heterogenität des untersuchten Datenmaterials zu erhöhen, da so herausgearbeitet werden kann, welche Sendungen sich durch einen besonderen hohen Grad an (Non-) Fiktionalität auszeichnen und welche besonders boulevardesk oder sehr informativ zu sein scheinen. Diese Ergebnisse stellen

wiederum die Grundlage dafür dar, dass erörtert werden kann, ob die inhärenten Botschaften in Verbindung mit dem Grad an (Non-) Fiktionalität, Boulevardismus oder Informativität der jeweiligen Sendung stehen.

### **8.2.2 Theoretical Sampling anhand formaler Merkmale: Fiktionalität/Non-Fiktionalität und Informativität/Boulevardismus**

Eine weitere Klassifikation der 48 Sendungen neben der inhaltlichen zielt auf formale Merkmale der Serien ab. Einige solcher formaler Merkmale sind bereits bei den Erläuterungen zu existierenden Klassifikationssystemen von Fernsehsendungen dargestellt worden: das Genre, die Gattung und das Format einer Sendung. Die Klassifikation der 48 Fernsehserien anhand ihres Genres erscheint für das Theoretical Sampling der vorliegenden Arbeit wenig sinnvoll, da das Genre der ausgewählten Fernsehsendungen bereits in der Fragestellung festgelegt worden ist: Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, d.h. das Krimigenre im weitesten Sinne.

Eine weitere Möglichkeit zur Klassifikation könnte eine Differenzierung zwischen den Sendungen nach unterschiedlichen Gattungen sein, allerdings wurde auch diese in der Fragestellung bereits fixiert: die Fernsehserie.

Das Merkmal von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung, das bisher noch nicht ausgewählt worden ist und für eine Klassifikation herangezogen werden kann, ist das Format der einzelnen Sendungen. Anhand der einzelnen Aspekte, die ein Fernsehformat ausmachen (z.B. das Agieren der Kamera, wie Schnitt oder Voice-over-Kommentar und das Geschehen vor der Kamera, wie das Laienschauspiel oder die Aufnahme eines realen nicht nachgestellten Geschehens), können am deutlichsten die Unterschiede zwischen den Rahmenkonzepten der Fernsehserien über Verbrechensaufklärung herausgearbeitet werden. Konkret bedeutet dies, dass in einer Differenzierung zwischen Fernsehserien nach Format die unterschiedlichen Darstellungsmuster, stofflich-motivliche, dramaturgische Konzepte und das Rollen- und Figureninventar, wie es für das jeweilige Format ‚typisch‘ ist, herausgearbeitet werden müssen. Allerdings existiert kein geeignetes Klassifikationssystem auf der Basis der Differenzierung von Formaten, das sich auf das vorliegende Datenmaterial anwenden lässt, wie bereits im vorherigen Kapitel dargelegt wurde. In den bereits existierenden Klassifikationssystemen bleibt weitgehend offen, welche Merkmale ein einzelnes Fernsehformat, z.B. die Reality-Soap im Gegensatz zum Magazin, ausmachen. Ebenso wenig können diese und ähnliche Formatbezeichnungen aus den jeweiligen Fernsehzeitschriften übernommen werden, da diese Benennungen keine wissenschaftlichen Ansprüchen genügen und darüber hinaus heterogen sind. Aus diesem Grund wird im Folgenden ein eigenes Klassifikationssystem entworfen und zur Differenzierung zwischen den einzelnen Fernsehserien

über Verbrechenaufklärung angewendet, sodass im zweiten Schritt ein erneutes Theoretical Sampling möglich wird.

Die theoretische Grundlage für den Entwurf dieses Klassifikationssystems bildet ein System, das Fernsehsendungen nach ihrem Darstellungsmuster, ihren stofflich-motivliche, dramaturgische Konzepten und nach ihrem Rollen- und Figureninventar, klassifiziert (vgl. Englert/Roslon 2011). Diese Rahmenkonzepte von Fernsehformaten sind in zwei Gegensatzpaare aufgeteilt worden: Informativität versus Boulevardismus und Fiktionalität versus Non-Fiktionalität. Diese beiden Gegensatzpaare ermöglichen eine Klassifikation von Fernsehsendungen auf Basis der Unterschiede zwischen verschiedenen Fernsehformaten.<sup>172</sup> Aus diesen Gegensatzpaaren können zwei Kontinuen gebildet werden, ähnlich wie dies für die Relevanz und Modernität der Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in den einzelnen Fernsehserien bereits erfolgt ist:

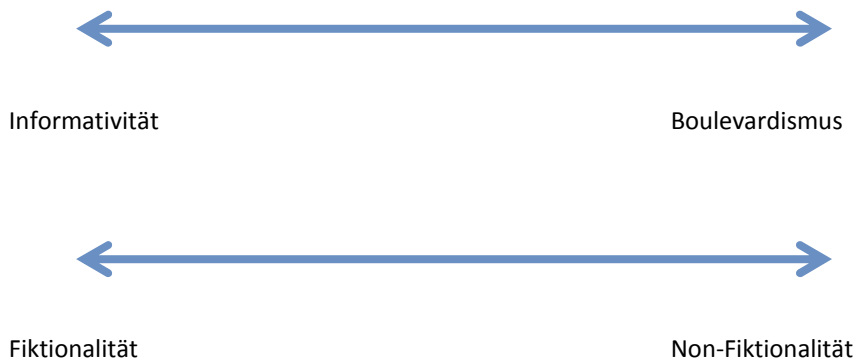


Abbildung Nr. 50: Die zwei Gegensatzpaare zur Klassifikation von Fernsehserien über Verbrechenaufklärung nach Format

Die zwei Kontinuen ermöglichen es, die graduellen Abstufungen der zu analysierenden Fernsehsendungen im Hinblick auf die Beschaffenheit ihres Formates abzubilden (vgl. hierzu auch Englert/Roslon 2011: 152ff.). Anhand der beiden Gegensatzpaare wird im Folgenden ein Codiersystem zur Codierung der 48 Fernsehserien über Verbrechenaufklärung entwickelt, das es ermöglicht, die unterschiedlichen Sendungen auf den jeweiligen Kontinuen abzutragen. Kombiniert man diese beiden Kontinuen miteinander zu einem Koordinatenkreuz, wird es möglich, die Sendungen nach vergebenen Punktzahlen, wie bereits bei der Codierung der

<sup>172</sup> Englert und Roslon verfolgten bei der Aufarbeitung der Fernsehsendungen über Inneren Sicherheit das Ziel, eine neue Klassifikation zu erstellen, die Antworten auf die Forschungsfragen gibt, zum ersten wie die Fernsehsendungen über Innere Sicherheit voneinander unterschieden werden können, zum zweiten wann und wie das Medium als Akteur (vgl. Bidlo/Englert/Reichertz 2011) vor der Kamera sichtbar wird und zum dritten, ob öffentlich-rechtliche Sender eine zunehmende Tendenz zur Boulevardisierung aufweisen (vgl. Englert/Roslon 2011: 152ff.). Hierzu entschieden sich Englert und Roslon, Schlüsselkategorien im Hinblick auf die Klassifikation der Fernsehsendungen im Hinblick auf Informativität und Boulevardismus sowie auf Fiktionalität und Non-Fiktionalität und auf Sichtbarkeit des Mediums und Nicht-Sichtbarkeit des Mediums zu entwerfen. Diese Gegensatzpaare werden für die vorliegende Arbeit auf zweit reduziert, da die Sichtbarkeit bzw. die Nicht-Sichtbarkeit des Mediums für die Fragestellung dieser Arbeit nicht weiter ausschlaggebend ist.

Relevanz und der Modernität der Fernsehserien über Verbrechensaufklärung erfolgt, die 48 Fernsehsendungen im Raum zu platzieren:

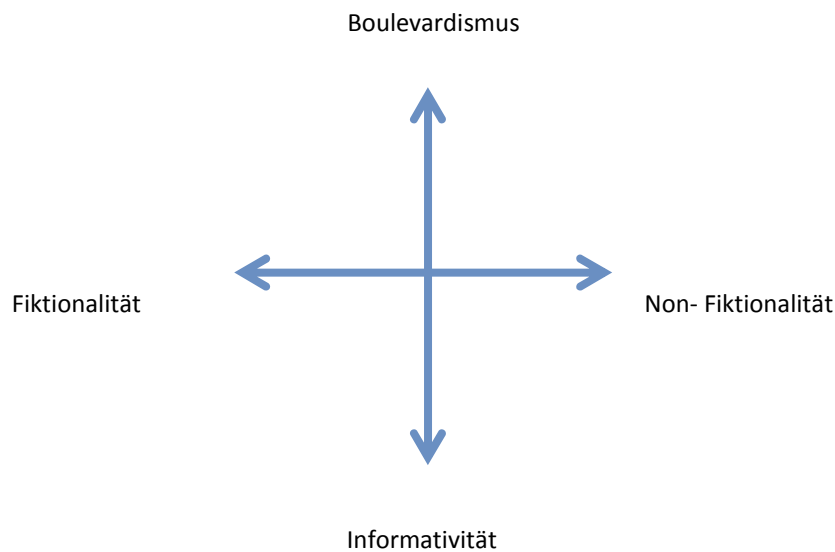


Abbildung Nr. 51: Koordinatenkreuz, das von den Kontinuen der beiden Gegensatzpaare aufgespannt wird

Durch die Platzierung der einzelnen Sendungen in diesem Koordinatenkreuz werden Cluster von Fernsehsendungen gleicher bzw. ähnlicher Ausprägungen im Koordinatensystem sichtbar. Zur Positionierung der einzelnen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Koordinatensystem ist die Vergabe von bestimmten Punktzahlen für bestimmte Eigenschaften der Sendungen im Hinblick auf Fiktionalität bzw. Non-Fiktionalität sowie Informativität bzw. Boulevardismus notwendig. Bevor erläutert wird, wie die Punktevergabe anhand welcher Merkmale von Fiktionalität bzw. Non-Fiktionalität sowie Informativität bzw. Boulevardismus erfolgt, wird zunächst erläutert, was die beiden Gegensatzpaare, aus denen das Koordinatenkreuz entsteht, ausmachen.

Das Erkenntnisinteresse des jeweiligen Forschungsvorhabens entscheidet über die Gegensatzpaare des Klassifikationssystems. Im Folgenden sollen die 48 Fernsehserien über Verbrechensaufklärung nach bestimmten Merkmalen im Hinblick auf ihr Format differenziert werden, um ein Klassifikationssystem zu entwerfen, das diese Fernsehserien sowohl voneinander unterscheidet als auch Parallelen zwischen den Sendungen aufzeigt.

Die Inszenierung<sup>173</sup> von Fernsehinhalten sowie die Strategien des Dokumentarischen und der damit verbundene „Eingriff in die Wirklichkeit“ (Hickethier 2007: 182) hat unterschiedliche Fernsehformate zur Folge (vgl. Hickethier 2007: 182ff.). Der Inszenierungsgrad einer Fernsehserie kann also als wichtiges Unterscheidungskriterium zur Differenzierung zwischen unterschiedlichen Formaten und damit auch unterschiedlichen Fernsehserien herangezogen werden. Zur

<sup>173</sup> Karpenstein-Eßbach erläutert die Aufgabe der Inszenierung wie folgt: „Inszenierungen zielen auf alltagsenthebende, gesteigerte Erfahrungen des Interessanten bzw. des interessant Gemachten“ (Karpenstein-Eßbach 2004: 205).

Feststellung des Inszenierungsgrads einer Sendung wird das Gegensatzpaar Fiktionalität versus Non-Fiktionalität verwendet und auf die x-Achse des Koordinatensystems übertragen. Richtungsweisend zur Feststellung von Fiktionalität und Non-Fiktionalität ist, dass non-fiktionale Texte „[...] den Anspruch erheben, dass das Berichtete so auch geschehen ist [...] [und] fiktionale den, dass es so hätte sein können“ (Trültzsch 2009: 18, zur Schwierigkeit der Definition des ‚Reality-TV‘ siehe hier auch Reichertz 2011a). Während Fiktionalität das bewusste Erfinden von Realität ausmacht, präsentieren non-fiktionale Fernsehformate dagegen Ausschnitte aus der Wirklichkeit. Zu den fiktionalen Formaten gehören bspw. der Spielfilm und die Spielfilmserie, da sie auf erfundenen Handlungen, gestalteten Orten und imaginären Charakteren basieren (vgl. Karstens/Schütte 2010: 150f.). Trotz dieser deutlichen Unterschiede zwischen fiktionalen und non-fiktionalen Formaten wird eine Abgrenzung zwischen diesen beiden Ausrichtungen von Fernsehformaten zunehmend schwieriger, denn neue ‚Mischformen‘ von Formaten und ‚Hybridsendungen‘<sup>174</sup>, wie das ‚Reality-TV‘ und das ‚Scripted Reality‘ lassen die Grenzen zwischen Fiktionalität und Non-Fiktionalität zunehmend fließend werden. In ‚Hybridsendungen‘, wie bei den Sendungen des ‚Reality-TV‘, verschmelzen einst traditionell gut unterscheidbare Darstellungsformen von Fernsehformaten, wie Dokumentationen und Spielfilme, und vereinen fiktionale und non-fiktionale Stilmittel miteinander in einer Sendung (vgl. Weischenberg 2001: 67; hierzu auch Karstens/Schütte 2010: 150; vgl. Radewagen 1985: 18, hierzu auch Hickethier/Lützen 1976a: 318). In diesen Formaten von Hybridsendungen werden bspw. imaginäre Charaktere mit sich tatsächlich ereigneten Geschehen kombiniert und umgekehrt, z.B. wenn echte kriminalistische Ermittler ein fiktionales Geschehen nachspielen. Gemein ist diesen Mischformen von Formaten allerdings, dass weder im ‚Reality-TV‘ und den dazugehörigen Doku-Soaps noch im ‚Scripted Reality‘ und dementsprechenden ‚Pseudo-Dokus‘ die tatsächliche Realität abgebildet wird, sondern dass das Geschehen vor der Kamera in unterschieden Graden an Fiktionalität im Fernsehen dargestellt wird. Die Bezeichnung ‚Pseudo‘ weist bereits darauf hin, dass in diesen Fernsehformaten nicht die Realität abgebildet wird, sondern der gezeigten Handlung ein Drehbuch zugrunde liegt und Laiendarsteller in einem vorgetäuschten dokumentarischen Stil miteinander interagieren, wie z.B. in der Fernsehserie *K11-Kommissare im Einsatz* auf Sat.1. In Abgrenzung sinkt in den Doku-Soaps der Grad an Fiktionalität in den jeweiligen Sendungen, bspw. durch Menschen, die in den Fernsehsendungen in ihren ‚tatsächlichen Rollen/Berufen‘ und teilweise auch in einem realen Geschehen agieren, z.B. in den Fernsehsendungen *Mein Revier-Ordnungshüter räumen auf* von Kabel1 oder *Schneller als die Polizei erlaubt* auf Vox. In diesen ‚Reality-TV-Formaten‘ findet zwar auch eine Narration statt, bspw. durch Schnitt und/oder nachgedrehte Szenen in der Sendung, dennoch wird ein tatsächliches Geschehen, z.B. eine

---

<sup>174</sup> Hybridsendungen lassen sich nach Faulstich wie folgt beschreiben: „Hybridsendungen sind im Vergleich miteinander heterogen und lassen sich kaum über denselben Leisten scheren – außer eben in ihrem Charakter als Mischform“ (Faulstich 2008: 136). Hiermit sind Sendungsformate wie z.B. *Doku-Soaps* oder *Living-History-TV* gemeint (Faulstich 2008: 35).

Verkehrskontrolle von ‚Autobahnrasern‘, gezeigt. Röser, Thomas und Peil liefern zu Erörterung der Doku-Soap einen wichtigen Beitrag. Röser et al. erklären, dass nicht das Gehobene, Besondere oder Elitäre im Mittelpunkt von ‚Reality-TV-Formaten‘ steht, sondern dass das Unauffällige, Banale und die Gewohnheit den narrativen Rahmen dieser Sendungen vorgeben (vgl. Röser/Thomas/Peil 2010: 8; hierzu auch Mair/Becker 2005: 106f.). Dies steht im Gegensatz zur ‚Pseudo-Doku‘, in der Situationen künstlich (häufig anhand eines Drehbuchs) für die Kamera hergestellt werden und oft durch Laiendarsteller bzw. Schauspieler umgesetzt werden.<sup>175</sup> Die aus dem semantischen Feld der Fiktionalität und Non-Fiktionalität von Fernsehformaten gewonnenen Segregate (vgl. Maeder 2009: 684) und die aus dem offenen Codieren resultierenden Stichworte ergeben die nachstehenden Schlüsselkategorien:

Schlüsselkategorien für Fiktionalität bzw. Non-Fiktionalität	
Geschehen	Ist das Geschehen völlig fiktiv, handelt es sich um eine wahre Begebenheit oder sieht der Zuschauende das tatsächliche Geschehen?
Charaktere	Handelt es sich um Schauspieler, Laiendarsteller oder reale Menschen?
Drehbuch	Gibt es ein <i>Wort-für-Wort</i> -Drehbuch, ein ‚grobes Einstellungs-, Ablaufprotokoll‘ oder gibt es kein Drehbuch?
Requisiten	Sind die Requisiten konstruiert oder handelt es sich um reale Gegenstände?
Bühne	Spielt das Geschehen in konstruierten ‚Bühnenbildern‘ oder in einer realen Umgebung?
Inszenierungsgrad	Wie hoch erscheint der Inszenierungsgrad im Vergleich zu dem Raum für Improvisation der vor der Kamera Agierenden in der einzelnen Sendung?
Narration	Ist die Reihenfolge der Handlungsstränge logisch aufgebaut oder existieren Brüche (z.B. Kamera ist schon am Einsatzort bevor Polizei eintrifft)?
Deutungsnahelegung	Wird dem Zuschauenden eine Deutung des Geschehens nahegelegt (z.B. durch Musikunterlegung, wie Zirkusmusik bei Verkehrssündern)?
Darstellungsstil	Auf welche Art und Weise wird etwas dargestellt (z.B. Spielfilmoptik durch bestimmte Filter wie Weichmacher usw.)?

Tabelle Nr. 14: Schlüsselkategorien zu der *Fiktionalität* bzw. *Non-Fiktionalität* (in Anlehnung an Englert/Roslon 2011: 165)

Die Schlüsselkategorien von Englert und Roslon wurden um den ‚Inszenierungsgrad‘ der jeweiligen Sendung ergänzt. ‚Inszenierungsgrad‘ meint in der vorliegenden Arbeit, den Grad an Inszenierung, der an eine Fernsehsendung vor Drehbeginn herangetragen wird, bspw. durch ein festgelegtes Drehbuch oder durch ein Drehbuch, das lediglich einen groben Handlungsrahmen absteckt. Diese zusätzliche Kategorie erscheint sinnvoll, denn je höher der Inszenierungsgrad einer Sendung desto fiktionaler ist die Fernsehsendung. Durch die Schlüsselkategorie ‚Inszenierungsgrad‘ wird eine noch feinere Unterscheidung bspw. zwischen Scripted-Reality-Formaten und Spielfilm-Formaten möglich. Denn Scripted-Reality-Formate ermöglichen nach einer groben Absteckung des Handlungsrahmens auch ein spontanes Agieren vor der Kamera und tragen daher einen mittleren Inszenierungsgrad. Im Gegensatz hierzu zeichnen sich Spielfilm-Formate durch einen höheren Inszenierungsgrad aus, da eine spontane Improvisation vor der Kamera aufgrund eines im Detail ausgeführten Drehbuchs **vor** dem Dreh nicht möglich ist (vgl. hierzu auch Schwab 2006: 96ff.).

<sup>175</sup> Laiendarsteller sind keine neue Erfindung des 21. Jahrhunderts. Bereits in der Fahndungssendung *Aktenzeichen XY...ungelöst*, die seit 1967 im deutschen Fernsehen gesendet wird, sind die ersten Laiendarsteller tätig.

Die Punktevergabe zu den Schlüsselkategorien der Fiktionalität bzw. Non-Fiktionalität erfolgt in drei Schritten von +1 über 0 bis -1. Diese Abstufung ist im Gegensatz zu einer Zählung von 1 über 2 bis 3 sinnvoll, da nur durch die Berücksichtigung negativer Werte, alle vier Quadranten des Koordinatenkreuzes, das von den Kontinuen Fiktionalität und Non-Fiktionalität sowie Information versus Boulevardismus aufgespannt wird, Werte tragen können. Diese Abstufung der Bewertung der Schlüsselkategorien für Fiktionalität bzw. Non-Fiktionalität in drei Schritten gestaltet sich im Einzelnen wie folgt:

Schlüsselkategorien			
Handlung	1 (fiktiv)	0 (wahre Begebenheit)	-1 (tatsächliches Geschehen)
Charaktere	1 (Schauspieler)	0 (Laiendarsteller)	-1 (reale Menschen) <sup>176</sup>
Drehbuch	1 (,Wort-für-Wort-Drehbuch')	0 (,Scripted Reality' im Falle von ,Pseudo-Dokus' und ,Reality-TV' in Form von ,Doku-Soaps' auch spontane Aktivität)	-1 (kein vor den Aufnahmen feststehendes Drehbuch; nachträgliche Sortierung der Handlungsstränge)
Requisiten	1 (konstruiert)	<b>0 (schauspielerisch eingesetzt)</b>	-1 (real)
Bühne	1 (konstruiert)	<b>0 (schauspielerisch eingesetzt)</b>	-1 (real)
Inszenierungsgrad	1 (tragend)	0 (mittel)	-1 (marginal)
Narration	1 (tragend)	0 (mittel)	-1 (marginal)
Deutungsnahelegung	1 (tragend)	0 (mittel)	-1 (marginal)
Darstellungsstil	1 (Spielfilmoptik)	0 (Hybrid-Formen) <sup>177</sup>	-1 (Real gefilmtes)

Tabelle Nr. 15: Punktevergabe zu den Schlüsselkategorien *Fiktionalität* und *Non-Fiktionalität* (in Anlehnung Englert/Roslon 2011: 166)

Die in der Tabelle ,fett' markierten 0 Punkte unter den Schlüsselkategorien ,Requisiten' und ,Bühne' stellen eine Neuerung zu der ursprünglichen Punkteverteilung in den Schlüsselkategorien dar. 0 Punkte können in der Schlüsselkategorie ,Requisiten' vergeben werden, wenn z.B. in ,Scripted Reality-Formaten' mit echten Requisiten (z.B. Kleidung der jeweiligen Person), gearbeitet wird, diese jedoch schauspielerisch eingesetzt werden, denn in diesen Fällen handelt es sich weder um ,reale' Requisiten noch um rein ,konstruierte'. Ähnlich verhält es sich bei der Punktevergabe 0 in der Schlüsselkategorie ,Bühne'. Bei der Sendung *Mitten im Leben – Deutschland privat* auf RTL kann sich jeder Laie bewerben, der seine Wohnung für die Sendung gegen Entgelt zur Verfügung stellen möchte (vgl. Norddeich TV 2011). Es handelt sich bei den in

<sup>176</sup> Nach Faulstich lassen sich Fernsehformate nach unterschiedlichen Stilmerkmalen unterscheiden. Er hebt dabei v.a. die Darsteller des jeweiligen Formats hervor und differenziert zwischen den unterschiedlichen Schwerpunkten. Während *Real-Life-TV* mehr die ,echten' Personen heute und Gruppenkonstellationen in den Vordergrund stellt, betonen Doku-Soaps stärker die Fiktionalisierung von eigentlich ,beglaubigten' Ereignissen (vgl. Faulstich 2008: 140f.).

<sup>177</sup> Mit ,Hybrid-Formen' des Fernsehens sind nach Faulstich unter anderem Doku-Soap und ,Living-History-TV' (wie bei *SPIEGEL TV Thema*) gemeint (vgl. Faulstich 2008: 35), diese können durch die ,Pseudo-Doku' und das ,Reality-TV' ergänzt werden.



Mitten im Leben – Deutschland privat also um ‚real‘ existierende Bühnen, die inszenatorisch eingesetzt werden.<sup>178</sup>

Je höher die Punktzahl, die sich aus der Wertung der Schlüsselkategorien für Fiktionalität und Non-Fiktionalität ergibt (max. sind 9 Punkte zu erreichen), desto fiktionaler ist eine Sendung und vice versa: je niedriger diese Punktzahl ausfällt (die niedrigste Punktzahl beträgt -9), desto non-fiktionaler ist eine Fernsehsendung. Die vergebenen Punkte lassen sich auf der x-Achse von -9 bis + 9 eintragen:

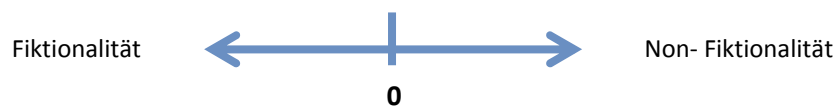


Abbildung Nr. 52: x-Achse, die durch das Gegensatzpaar Fiktionalität und Non-Fiktionalität aufgespannt wird

Dieses Kontinuum ermöglicht eine Differenzierung in feineren Schritten als lediglich die Unterscheidung zwischen rein fiktionalen und rein non-fiktionalen Fernsehsendungen. Diese feinere Differenzierung ist notwendig, da zum einen Fernsehsendungen weder rein fiktional, d.h. ohne jegliche non-fiktionalen Elemente, noch rein non-fiktional, d.h. ohne jegliche fiktionalen Elemente, sind.<sup>179</sup> Zum zweiten können auf diesem Kontinuum auch Fernsehserien erfasst werden, die neue ‚Mischformen‘ von existierenden Formaten darstellen und die Elemente der Fiktionalität (z.B. Schauspieler) mit Elementen der Non-Fiktionalität (z.B. echte Schauplätze) kombinieren. Daraus resultieren unterschiedliche Anteile an Fiktionalität und Non-Fiktionalität, wie sie z.B. bei dem ‚Scripted Reality‘ im Gegensatz zu dem ‚Reality-TV‘ vorliegen. ‚Reality-TV‘ besitzt mehr non-fiktionale Elemente, da hier bspw. das Geschehen vor der Kamera weitgehend ohne Drehbuch erfolgt und ‚reale‘ Personen vor der Kamera zu sehen sind, während das ‚Scripted Reality‘ mit groben Drehbüchern arbeitet, innerhalb derer die Laienschauspieler teilweise improvisieren können.

Die Anteile an non-fiktionalen und fiktionalen Elementen sind nicht der einzige Unterschied, der zwischen verschiedenen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung vorliegen kann. Die Art und Weise, wie etwas dargestellt wird, wird neben dem Grad an Fiktionalität bzw. Non-Fiktionalität in der Darstellung auch durch den Anteil an Informativität bzw. Boulevardismus in einer Fernsehsendung geprägt. Wesentliche Merkmale der Boulevardisierung (im Sinne eines Schwerpunktes auf Unterhaltung in einer Fernsehsendung) von Fernsehsendungen sind

<sup>178</sup> Gleiches gilt für die Sendung *Mieten – Kaufen – Wohnen* auf VOX, auch hier werden ‚real‘ zu vermietende Wohnungen für die Inszenierung von Geschehen verwendet, die ‚frei nacherzählt‘ wurden, so der Abspann der Sendung.

<sup>179</sup> Dies wird insb. an der Streitfrage deutlich, ob eine Dokumentation, in der das Zeigende keinen bzw. so gut wie keinen Einfluss auf das Gezeigte hat, überhaupt existieren kann oder allein schon aufgrund der Anwesenheit einer Kamera ein Geschehen vor der Kamera beeinflusst wird und dass kein Fernsehformat – auch nicht die Dokumentation – vollständig auf die Inszenierung des Gezeigten verzichtet (vgl. Faulstich 2008: 93), auch wenn diese der Aufnahme nachgelagert ist und erst in der Postproduktion, z.B. durch den Schnitt erfolgen sollte.

Emotionalisierung, Personalisierung, Dramatisierung, Ästhetisierung bis hin zur ‚Verkitschung‘ und die Verminderung von Distanz<sup>180</sup> (vgl. Klein 1998: 103; siehe hierzu auch Döveling 2008 und Klaus/Lücke 2003). Mit der Boulevardisierung geht der Einsatz von Stilmitteln, der allgemeinen Inszenierung des Gezeigten einher, die dem Geschehen vor der Kamera eine gewisse Dramatik verleihen sollen, wie z.B. durch die Tendenz zur Schwarz-Weiß-Malerei in der Beschreibung von Personen und Sachverhalten und durch die sich daraus ergebende Stilisierung des Geschehens vor der Kamera (vgl. hierzu Karpenstein-Eßbach 2004: 205). ‚Boulevardismus‘ meint in der vorliegenden Arbeit, in Abgrenzung zur Boulevardisierung, das **Vorhandensein der beschriebenen Boulevardisierungstendenzen**. ‚Informativität‘ bezeichnet im Gegensatz zu der ‚Boulevardisierung‘, das **Fehlen von Boulevardisierungsmerkmalen**. Für die Unterscheidung zwischen Fernsehsendungen im Hinblick auf ihren Grad an Boulevardismus bzw. Informativität gilt also: je weniger boulevardesk eine Fernsehsendung ist, desto informativer ist sie.

Das Kontinuum, das sich zwischen den Polen ‚Boulevardismus‘ und ‚Informativität‘ aufspannt, bildet in Ergänzung zu der x-Achse, die das Kontinuum zwischen den Polen ‚Fiktionalität‘ und ‚Non-Fiktionalität‘, die y-Achse eines Koordinatensystems:

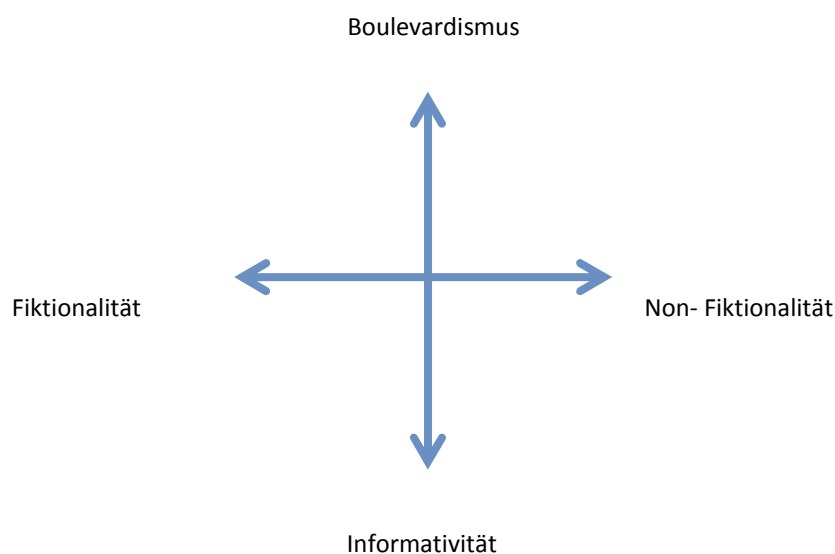


Abbildung Nr. 53: Das Koordinatensystem zur Klassifikation von Fernsehsendungen im Hinblick auf ihren Grad an ‚Fiktionalität‘ bzw. ‚Non-Fiktionalität‘ und ‚Boulevardismus‘ bzw. ‚Informativität‘

Entscheidend für die Platzierung einer Sendung auf der y-Achse sind die nachstehenden Schlüsselkategorien, die eine Fernsehsendung als eher ‚boulevardesk‘ oder eher ‚informativ‘ klassifizieren und die in Anlehnung an das semantische Feld der ‚Boulevardisierung‘ und

<sup>180</sup> Das Einhalten der Konversationsmaximen der Quantität, Qualität, Relevanz und Modalität von Grice (vgl. Grice 1993: 249ff.) spräche für Informativität und gegen einen hohen Grad an Boulevardismus. Die Konversationsmaximen seien Richtlinien, nach denen die Berichterstattung richten sollte, um möglich informativ zu sein, erklärt Klein (vgl. Klein 1998: 103).

‚Inszenierung‘ in Fernsehsendung als Segregate (vgl. Maeder 2009: 684) und während des offenen Codierens herausgearbeitet worden sind:

Schlüsselkategorien zu Boulevardismus und Informativität	
Emotionalisierung <sup>181</sup>	Inwieweit spielen Emotionen in der Sendung eine Rolle? <sup>182</sup>
Personalisierung <sup>183</sup>	Inwieweit wird das Dargestellte an Personen erläutert?
Dramatisierung <sup>184</sup>	Inwieweit wird das Gezeigte übertrieben dargestellt?
Ästhetisierung (bis hin zur ‚Verkitschung‘)	Inwieweit wird das Gezeigt ausgeschmückt (z.B. durch Musik, Filter-Darstellung)
Verminderte Distanz	Inwieweit wird die Distanz zwischen Zuschauenden und gezeigten Personen vermindert (z.B. Eindringen in die Privatsphäre von Personen)?
Schwarz-Weiß-Malerei	Inwieweit werden Personen oder Sachverhalte stilisiert und in ‚schwarz‘ (böse) und ‚weiß‘ (gut) eingeteilt?
Zynische/ironisierende Kommentare	Inwieweit erfolgen durch den Voice-over – Sprecher zynische oder ironisierende Kommentare?
Umgangssprache	Inwieweit weichen Kommentare des Voice-over-Kommentars von der Standardsprache ab?
Spezielle visuelle Effekte	Inwieweit werden bildliche Auffälligkeiten verwendet (z.B. Sepia, Rahmen)?

Tabelle Nr. 16: Schlüsselkategorien zu *Boulevardismus* und *Informativität* (vgl. Englert/Roslon 2011: 167)

Diesen Schlüsselkategorien wird – wie den Kategorien der ‚Fiktionalität‘ bzw. ‚Non-Fiktionalität‘ jeweils eine Punktevergabe in drei Schritten zugeordnet, sodass sich die Ausprägung von ‚Boulevardismus‘ bzw. ‚Informativität‘ abbilden lässt:

Schlüsselkategorien	Hoch	Mittel	Niedrig
Emotionalisierung	1	0	-1
Personalisierung	1	0	-1
Dramatisierung	1	0	-1
Ästhetisierung (bis hin zur Verkitschung)	1	0	-1
Verminderte Distanz	1	0	-1
Schwarz-Weiß-Malerei	1	0	-1
Zynische/ironisierende Kommentare	1	0	-1
Umgangssprache	1	0	-1
Spezielle visuelle Effekte	1	0	-1

Tabelle Nr. 17: Punktevergabe zu den Schlüsselkategorien *Boulevardismus* und *Informativität*

Aus dieser Punktevergabe kann sich – wie bereits bei der Herausarbeitung des Grades an ‚Fiktionalität‘ bzw. ‚Non-Fiktionalität‘ einer Sendung – ein Höchstwert von +9 Punkten und ein Tiefstwert von -9 ergeben. Je höher diese (positive) Punktzahl, desto boulevardesker und je niedriger die Punktzahl (bis -9) desto informativer ist eine Sendung (vgl. hierzu auch Englert/Roslon 2011: 168).

<sup>181</sup> Unter ‚Emotionalisierung‘ wird hier die gezielte Ansprache von Emotionen bei den Rezipienten bezeichnet, die mit einer gesteigerten Betonung von Emotionen in einer Fernsehsendung einhergeht (vgl. Schicha/Brosda 2002: 26; Brosda 2002: 112).

<sup>182</sup> Die wichtige Funktion von Emotionen im ‚Reality-TV‘ beschreibt auch Döveling 2008.

<sup>183</sup> ‚Personalisierung‘ wird in der vorliegenden Arbeit als eine an Personen festgemachte storyorientierte Umsetzung eines Berichts verstanden (vgl. Karstens/Schütte 2010: 179).

<sup>184</sup> ‚Dramatisierung‘ wird vom Fernsehen gleich in doppeltem Sinne verlangt: „Es setzt ein Ereignis in Bilder um, und es übertreibt seine Bedeutung, seinen Stellenwert, seinen dramatischen, tragischen Charakter“ (Bourdieu 1998: 25).

Die Anwendung des oben vorgestellten Klassifikationssystems, das sich aus den Gegensatzpaaren ‚Fiktionalität‘ bzw. ‚Non-Fiktionalität‘ und ‚Boulevardismus‘ bzw. ‚Informativität‘ zusammensetzt, auf die 48 ausgewählten Fernsehsendungen, ergab die folgenden Resultate in Zahlen für die Auswertung des Grades an ‚Fiktionalität‘ bzw. ‚Non-Fiktionalität‘ der Sendungen:

Sendung	Handlung	Charaktere	Drehbuch	Requisiten	Bühne	Inszenierungsgrad	Narration	Deutungs- nahelegung	Darstellungsstil	Summe
Aktenzeichen XY... ungelöst	-1	0	0	0	0	-1	0	1	0	-1
Autopsie - Mysteriöse Todesfälle	-1	-1	0	-1	-1	-1	0	1	0	-4
Bones - Die Knochenjägerin	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Burn Notice	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Castle	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Cold Blood - DNA des Verbrechens	0	-1	0	-1	-1	-1	0	1	0	-3
Cold Case - Kein Opfer ist je vergessen	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Countdown - Die Jagd beginnt	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Criminal Intent - Verbrechen im Visier/ Law & Order - Criminal Intent	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Criminal Minds	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Crossing Jordan - Pathologin mit Profil	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
CSI - Den Tätern auf der Spur	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Der Alte	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
Der Ermittler	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
Der Kriminalist	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Der letzte Bulle	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Die Kommissarin	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
Die Rosenheim Cops	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
Die Trovatos - Detektive decken auf	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer	0	-1	0	0	0	0	0	1	0	0
Großstadtrevier	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
Hack-Die Straßen von Philadelphia	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Hawaii Five-0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Inspector Barnaby	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
K11 - Kommissare im Einsatz	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Kommissar Beck	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Kommissar Stolberg	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Kriminalreport	-1	-1	0	0	0	-1	1	1	0	-1
Kripo live	-1	-1	0	0	0	-1	1	1	0	-1
Küstenwache	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Law and Order	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Lenßen und Partner	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Lie to Me	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Life	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Medical Detectives - Geheimnisse der Gerichtsmedizin	0	-1	0	-1	-1	-1	0	1	0	-3
Navy CIS	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Niedrig und Kuhnt - Kommissare ermitteln	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Notruf Hafenkante	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Numbers - Die Logik des Verbrechens	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Psych	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Soko 5113	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Spooks - Im Visier des MI5	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Täter-Opfer-Polizei	-1	-1	0	0	0	-1	1	1	0	-1
The Closer	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
The Defenders	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8

<b>The Mentalist</b>	1	1	1	1	1	1	1	0	1	<b>8</b>
<b>Ungeklärte Morde - Dem Täter auf der Spur</b>	-1	-1	0	0	0	-1	1	1	0	<b>-1</b>
<b>Without a trace - Spurlos verschwunden</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	<b>9</b>

Tabelle Nr. 18: Ergebnisse der Klassifikation der Fernsehserien zwischen ‚Fiktionalität‘ und ‚Non-Fiktionalität‘

Zugunsten der besseren Übersichtlichkeit über die Ergebnisse wurden in der Tabelle Nr. 18 lediglich die Endergebnisse einer detaillierten Analyse eingetragen. Eine ausführliche Übersicht findet sich in Anlage Nr. 5 dieser Arbeit.

Gleiches gilt auch für die Auswertung der 48 Fernsehserien nach ihrem Grad an ‚Boulevardismus‘ bzw. ‚Informativität, auch hier findet sich die ausführliche Tabelle inklusive der Begründungen für die jeweilige Bewertung befinden sich in der Anlage Nr. 6 dieser Arbeit. Im Folgenden handelt es sich erneut um die Zusammenfassung der Ergebnisse:

Sendung	Emotionalisierung	Personalisierung	Dramatisierung	Ästhetisierung/ Verkitschung	Verminderte Distanz	Schwarz-Weiß- Malerei	Zynische und ironisierende Kommentare	Umgangssprache	Spezielle visuelle Effekte	Summe
Aktenzeichen XY... ungelöst	-1	1	0	-1	0	1	-1	-1	-1	<b>-3</b>
Autopsie - Mysteriöse Todesfälle	0	1	0	1	1	1	-1	-1	1	<b>3</b>
Bones - Die Knochenjägerin	1	1	1	1	-1	1	0	-1	0	<b>3</b>
Burn Notice	0	1	1	0	-1	1	1	1	0	<b>4</b>
Castle	0	1	0	0	-1	1	0	-1	-1	<b>-1</b>
Cold Blood - DNA des Verbrechens	0	0	0	1	0	1	-1	-1	1	<b>1</b>
Cold Case - Kein Opfer ist je vergessen	1	1	0	1	-1	0	-1	-1	0	<b>0</b>
Countdown - Die Jagd beginnt	-1	1	0	1	-1	0	0	-1	1	<b>0</b>
Criminal Intent - Verbrechen im Visier/ Law & Order - Criminal Intent	0	-1	-1	0	1	0	-1	-1	0	<b>-3</b>
Criminal Minds	0	1	0	0	1	1	-1	-1	0	<b>1</b>
Crossing Jordan - Pathologin mit Profil	0	1	0	0	-1	1	-1	-1	0	<b>-1</b>
CSI - Den Tätern auf der Spur	-1	0	0	1	-1	1	0	-1	1	<b>0</b>
Der Alte	-1	0	0	-1	-1	0	-1	-1	-1	<b>-6</b>
Der Ermittler	0	1	0	-1	-1	0	0	-1	-1	<b>-3</b>
Der Kriminalist	-1	1	-1	-1	-1	0	-1	-1	-1	<b>-6</b>
Der letzte Bulle	1	1	0	-1	-1	0	0	1	0	<b>1</b>
Die Kommissarin	-1	0	-1	-1	-1	0	-1	0	-1	<b>-6</b>
Die Rosenheim Cops	-1	1	-1	-1	-1	-1	-1	1	-1	<b>-5</b>
Die Trovatos - Detektive decken auf	-1	1	1	-1	1	0	0	0	0	<b>1</b>
Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer	-1	0	-1	1	1	0	-1	0	1	<b>0</b>
Großstadtrevier	0	1	0	-1	-1	-1	-1	0	-1	<b>-4</b>
Hack-Die Straßen von Philadelphia	1	1	0	-1	-1	1	1	1	0	<b>3</b>
Hawaii Five-0	-1	0	1	1	-1	1	1	1	0	<b>3</b>
Inspector Barnaby	0	1	-1	-1	-1	-1	-1	-1	0	<b>-5</b>
K11 - Kommissare im Einsatz	0	1	0	1	-1	0	0	0	0	<b>1</b>
Kommissar Beck	-1	1	0	-1	-1	0	-1	-1	0	<b>-4</b>
Kommissar Stolberg	-1	1	0	1	-1	0	-1	-1	0	<b>-2</b>
Kriminalreport	0	0	0	1	1	1	0	-1	1	<b>3</b>
Kripo live	-1	0	0	1	1	1	-1	-1	1	<b>1</b>
Küstenwache	-1	0	0	1	-1	0	-1	-1	0	<b>-3</b>
Law and Order	-1	-1	-1	0	-1	0	-1	-1	0	<b>-6</b>
Leßen und Partner	0	0	1	0	-1	0	1	0	0	<b>1</b>
Lie to Me	1	1	1	0	-1	1	0	0	1	<b>4</b>

Life	0	1	0	1	-1	1	0	-1	0	1
Medical Detectives - Geheimnisse der Gerichtsmedizin	-1	0	0	1	0	1	-1	-1	1	0
Navy CIS	0	1	1	1	-1	1	1	-1	0	3
Niedrig und Kuhnt - Kommissare ermitteln	1	0	1	1	-1	1	0	0	-1	2
Notruf Hafenkante	1	1	0	0	-1	0	-1	0	-1	-1
Numbers - Die Logik des Verbrechens	-1	1	0	1	-1	1	-1	-1	1	0
Psych	0	1	0	1	-1	1	1	0	1	4
Soko 5113	-1	0	-1	1	-1	1	-1	1	0	-1
Spooks - Im Visier des MI5	-1	0	0	1	-1	1	-1	-1	0	-2
Täter-Opfer-Polizei	-1	0	1	1	1	1	-1	0	1	3
The Closer	0	1	0	1	-1	1	0	0	-1	1
The Defenders	0	1	1	1	-1	0	1	-1	-1	1
The Mentalist	0	1	0	1	-1	0	1	-1	-1	0
Ungeklärte Morde - Dem Täter auf der Spur	-1	0	0	1	-1	1	-1	-1	1	-1
Without a trace - Spurlos verschwunden	1	0	0	-1	-1	1	-1	0	1	0

Tabelle Nr. 19: Ergebnisse der Klassifikation der Fernsehserien zwischen ‚Boulevardismus‘ und ‚Informativität‘

Die Spalte ‚Summe‘ in den Tabellen Nr. 18 und 19 beschreibt den Wert der Koordinate für jede Sendung, der dann in das Koordinatensystem eingetragen werden kann, bspw. beträgt dieser Wert für die Sendung *Aktenzeichen XY... ungelöst* -1/-3. Grafisch lassen sich diese tabellarisch angeführten Ergebnisse wie folgt darstellen:

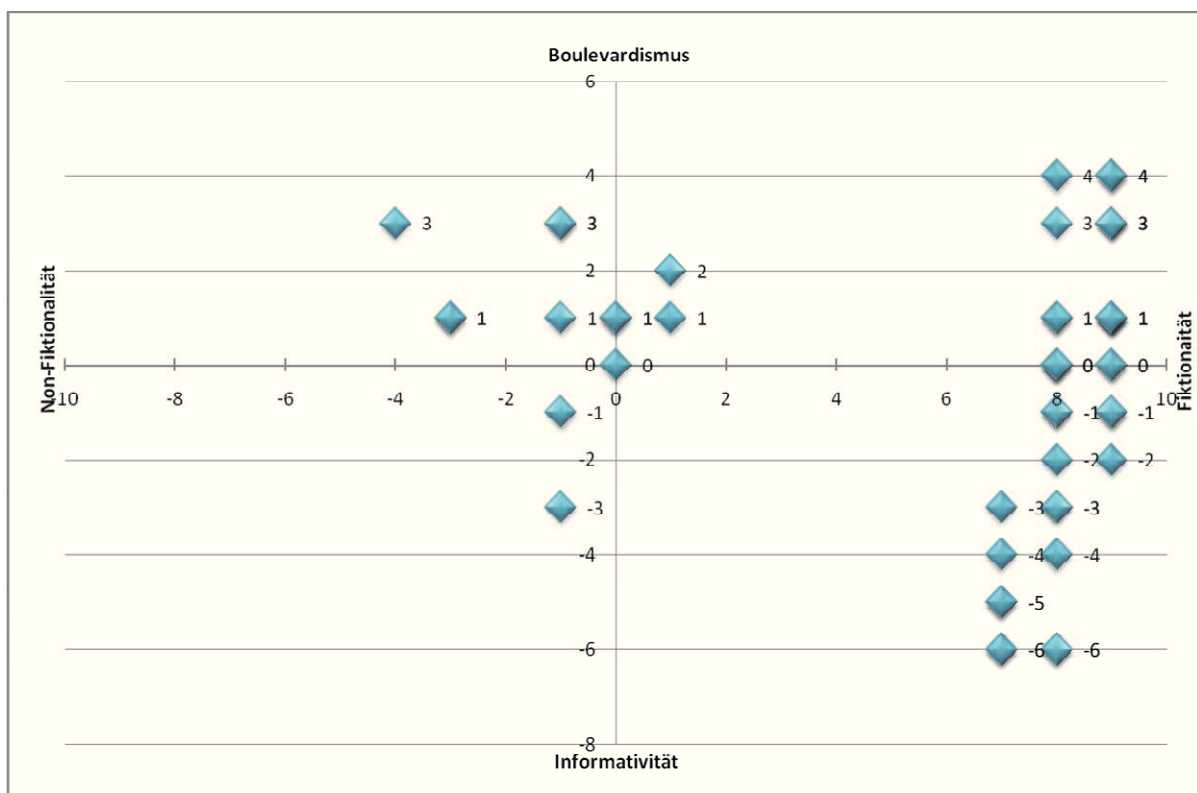


Abbildung Nr. 54: Klassifikation der ausgewählten Fernsehserien nach Non-Fiktionalität – Fiktionalität und Boulevardismus – Informativität

In dieser Grafik zeichnen sich bereits erste Gruppierungen („Cluster“) ab, aus denen im Folgenden jeweils eine Fernsehserie zur Analyse herausgegriffen wird. Mit dieser Auswahl kann sichergestellt werden, dass das analysierte Datenmaterial nicht nur im Hinblick auf den Inhalt eine weite

Variationsbreite besitzt (z.B. Sendungen, in denen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin lediglich marginal angesprochen werden sowie Sendungen, in denen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin eine tragende Rolle spielen), sondern auch auf das jeweilige Format:

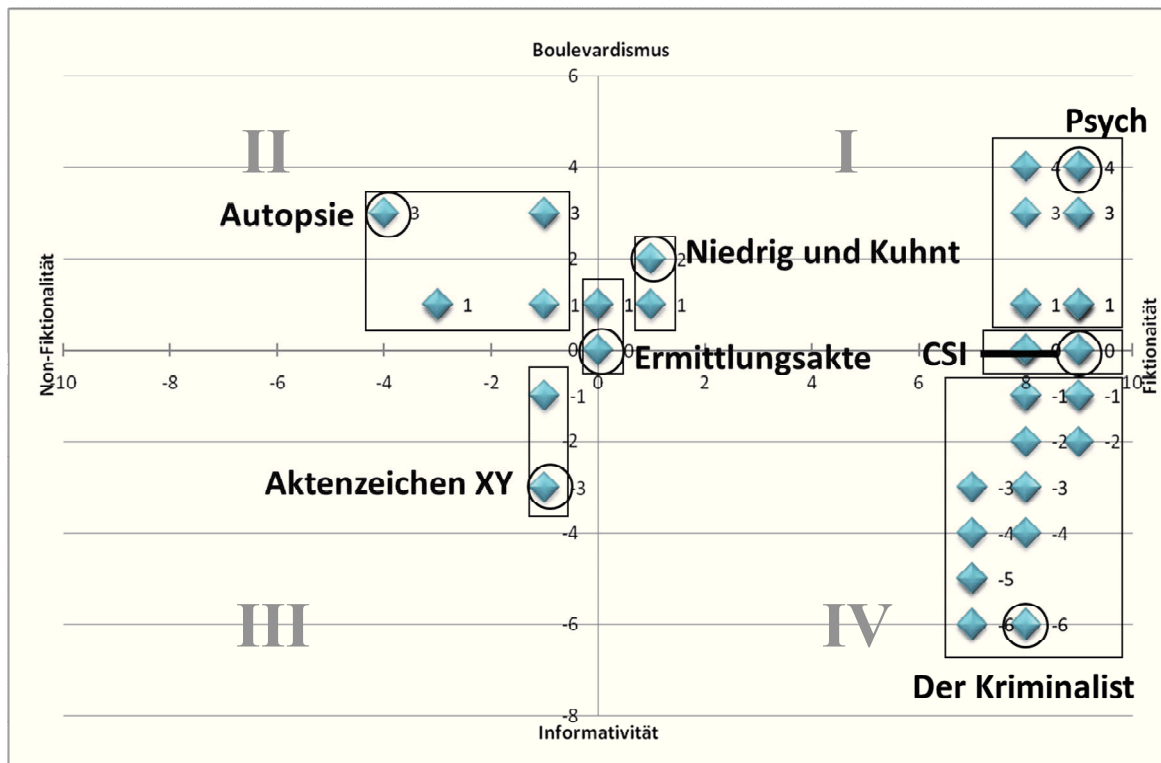


Abbildung Nr. 55: Clusterbildung im angewendeten Klassifikationssystem

Die in der Grafik mit rechteckigen Linien umfassten ‚Cluster‘ bilden Gruppierungen innerhalb der Auswertung der Fernsehserien nach ihrem Grad an ‚Fiktionalität‘ bzw. ‚Non-Fiktionalität‘ und ‚Boulevardismus‘ bzw. ‚Informativität‘. Innerhalb dieser Gruppierungen, die je nach Quadrant und Schnittpunkte mit dem Koordinatensystem angelegt worden sind, existieren wiederum einige ‚Extrempunkte‘, die mit einem Kreis um den jeweiligen Koordinatenpunkt gekennzeichnet sind. Diese Fernsehsendungen, die sich hinter diesen Koordinatenpunkten verbergen, werden im Folgenden für eine hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse unter der gegebenen Fragestellung herausgegriffen, da insb. diese ‚extrem gegenläufigen‘ Punkte besonders fruchtbar zur (Weiter-) Entwicklung von Hypothesen sind (vgl. hierzu Znaniecki 1934; Kelle/Kluge 2010: 43ff.). Neben der Klassifikation der Fernsehserien nach ‚Fiktionalität‘ bzw. ‚Non-Fiktionalität‘ und ‚Boulevardismus‘ bzw. ‚Informativität‘ wird zusätzlich die Klassifikation der Fernsehserien nach der ‚Relevanz‘ bzw. ‚Modernität‘ der in der Sendung gezeigten Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin berücksichtigt. Aus der Klassifikation ergeben sich die nachstehenden sieben Sendungen, die unter der gegebenen Fragestellung, welche Botschaft Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen, analysiert werden:

1. *Psych* (9/4; im I. Quadranten: Sehr fiktional und sehr boulevardesk)
2. *Niedrig und Kuhnt - Kommissare ermitteln* (1/2; im I. Quadranten: mehr fiktional und mehr boulevardesk)
3. *Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer* (0/0 im Schnittpunkt der Koordinatenachsen: Weder stark boulevardesk noch informativ sowie weder mehr fiktional noch non-fiktional; höchste Punktzahl an ‚Relevanz‘ und ‚Modernität‘ kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden mit 15 Punkten)
4. *Autopsie – Mysteriöse Todesfälle* (-4/3; im II. Quadranten: Mehr boulevardesk und mehr non-fiktional)
5. *Aktenzeichen XY...ungelöst* (-1/-3; im III. Quadranten: mehr informativ und mehr non-fiktional)
6. *Der Kriminalist* (8/-6; im IV. Quadranten: Sehr informativ und sehr fiktional)
7. *CSI – Den Tätern auf der Spur* (9/0; auf der x-Achse zwischen dem I. und IV. Quadranten; weder boulevardesk noch informativ, sehr fiktional)

Diese sieben Sendungen markieren jeweils einen ‚Extrempunkt‘ in der Klassifikation, weshalb sie sich als Gegensätze im Sinne der Grounded Theory sehr gut für eine Analyse eignen. Weiterhin ist die Fernsehserie *Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer* ausgewählt worden, da diese Sendung eine sehr hohe Punktzahl bei der Auswertung der ‚Relevanz‘ und ‚Modernität‘ von Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin besitzt (Maximalpunktzahl von 15 Punkten). Dies weist darauf hin, dass die gezeigten kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden in dieser Fernsehserie als sehr ‚innovativ‘ dargestellt werden und ihnen in der Sendung eine hohe ‚Relevanz‘ zugeschrieben wird. Zudem liegt hier eine besondere Positionierung im Koordinatensystem vor mit den Punkten 0/0 vor.

Die Fernsehserie *Psych* ist aus den 48 Fernsehserien ausgewählt worden, da hier die Positionierung der Sendung im I. Quadranten ein Extrempunkt darstellt. Allerdings ist an dieser Stelle ebenso die Sendung *Lie to me* positioniert, sodass ein weiteres Entscheidungskriterium eingeführt werden muss, um entweder *Psych* oder *Lie to me* zur hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse auszuwählen. Dieses Entscheidungskriterium stellt der Grad an ‚Modernität‘ und ‚Relevanz‘ der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden dar. *Psych* hat im Hinblick auf den Grad an ‚Modernität‘ und ‚Relevanz‘ der Methoden in der Sendung mit lediglich vier Punkten eine der niedrigsten Punktzahlen im Vergleich zu den anderen 48 Sendungen erhalten und markiert damit den Gegenpol zu der Bewertung der ‚Relevanz‘ und ‚Modernität‘ bei der Sendung *Ermittlungsakte*, die mit 15 Punkten einen sehr hohen Wert erhalten hat.

*Autopsie – Mysteriöse Todesfälle* ist aufgrund der signifikanten Lage im II. Quadranten (-4/3) ausgewählt worden. Zudem eignet sich diese Fernsehserie insb. zur Analyse unter der gegebenen



Fragestellung der vorliegenden Arbeit, da in ihr ‚ältere‘ Kriminalfälle vorgestellt werden, die sich vor Entwicklung moderner Technologien und Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik ereignet haben. Diese Kriminalfälle werden in der heutigen Zeit (ab ca. 2003) wieder neu aufgegriffen und mit modernen Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik untersucht, was in den meisten Fällen zu einer Lösung eines alten bis zu diesem Zeitpunkt ungeklärten Kriminalfalles führt.

*Aktenzeichen XY... ungelöst* ist für die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse ausgewählt worden, da hier eine signifikante Positionierung im Koordinatensystem im III. Quadranten vorliegt (-1/-3). Außerdem wird in der Sendung aufgezeigt, welche kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden und Technologien zur Lösung eines Falles beitragen können, was insb. in der Rubrik der Sendung *Aktenzeichen XY gelöst* verdeutlicht wird und zur Beantwortung der vorliegenden Fragestellung beitragen kann.

Die Fernsehserie *CSI – Den Tätern auf der Spur* ist nicht nur aufgrund der ‚extremen‘ Lage im Koordinatensystem zur näheren Analyse ausgewählt worden (9/0), sondern stellt für die Analyse von Fernsehendungen vor dem Hintergrund des CSI-Effekts natürlich die grundlegende Sendung dar, die in eine hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse im Hinblick auf die gegebene Fragestellung eingebunden werden muss.

Eine Ergänzung zu den vorwiegend US-amerikanischen Fernsehserien bilden die deutschen Sendungen *Niedrig und Kuhnt - Kommissare ermitteln* sowie *Der Kriminalist*. Diese sind nicht nur an Extrempunkten im Koordinatensystem platziert (1/2 und 8/-6), sondern ihnen wird ebenso Vorrang vor bspw. *Law and Order* (gleiche Platzierung wie *Der Kriminalist*) gegeben, damit nicht nur amerikanische, sondern auch deutsche Produktionen in der Analyse aufgegriffen werden und die Relation zwischen ihnen möglichst ausgeglichen ist. Durch dieses möglichst ausgeglichene Verhältnis zwischen amerikanischen und deutschen Produktionen von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung wird die Variationsbreite im Datenmaterial erneut möglichst groß gehalten, was wiederum zu aussagekräftigeren Ergebnissen führen kann.

Das Theoretical Sampling ist an dieser Stelle beendet und im Folgenden können nun die ermittelten sieben Sendungen unter der gegebenen Fragestellung analysiert werden.

## 9. Analyse der ermittelten Sequenzen im Hinblick auf die Forschungsfrage

Vor der hermeneutischen Ausdeutung einzelner Ausschnitte der ermittelten Sendungen erfolgte die Kalibrierung, die Abstimmung der zu analysierenden Einheit auf die Fragestellung (vgl. Reichertz/Englert 2011: 30ff.). Zunächst sind alle sieben im Theoretical Sampling ermittelten Sendungen anhand durch jeweils drei per Zufallsstichprobe ermittelter Episoden erneut gesichtet worden. Aus diesen drei Episoden je Sendung ist jeweils eine herausgegriffen worden, die sich als besonders relevant im Hinblick auf die Forschungsfrage erwies, z.B. wenn in der Episode der Sendung kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden eine sehr hohe oder eine signifikant niedrige Relevanz und/oder Modernität zugewiesen wurde.

Im Anschluss hieran wurden alle ausgewählten Episoden jeder Sendung in Sequenzen gegliedert, um entscheiden zu können, welche Sequenz jeder Episode in der hermeneutischen Deutung im Mittelpunkt steht, auch hierbei gab die Relevanz der jeweiligen Sequenz für die Forschungsfrage den entscheidenden Anstoß zur Auswahl der Sequenz.

Der Einteilung der ausgewählten Episode in Sequenzen und der Auswahl einer Sequenz aus jeder Sendung folgte die Gliederung der Sequenz in ihre einzelnen Takes. Die daraus entstehende Take - Übersicht über die Sequenz wurde in die Videotranskription mit Feldpartitur aufgenommen, sodass alle sieben Sequenzen unter Orientierung an HANOS und den bereits vorgestellten Modifikationen und Ergänzungen mit der Videopartitur-Software *Feldpartitur* transkribiert werden konnten. Alle transkribierten Videoausschnitte sowie die Transkriptionen der Sendungen selbst sind zugunsten der Lesbarkeit dieser Arbeit als Anlage beigefügt worden und können auf Anfrage bei der Autorin eingesehen werden (Anlage Nr. 7 bis Anlage Nr. 13: Videotranskriptionen der analysierten Sendungen; Anlage Nr. 14 bis Anlage Nr. 20: Videoausschnitte der untersuchten Fernsehserien über Verbrechensaufklärung). Diese Videoausschnitte und Transkriptionen werden während der hermeneutischen Ausdeutung immer wieder exemplarisch und ausschnitthaft aufgegriffen.

Nachdem die auszudeutenden Episoden der sieben ermittelten Sendungen ausgewählt und transkribiert worden sind, beginnt im Nachstehenden die hermeneutische Deutung der jeweiligen Sequenzen, an deren Anfang der letzte Schritt der Kalibrierung der Analyseeinheit auf die Fragestellung steht. Grundlegende Analyseeinheit in der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse sind die Moves, die im Hinblick auf die Fragestellung ermittelt werden. Diese Moves können sich von den einzelnen Takes einer Sequenz unterscheiden, denn sie können sowohl

mehrere Takes umfassen als auch lediglich aus einem Take bestehen.<sup>185</sup> Der hermeneutischen Ausdeutung der ermittelten Sequenzen schließt sich jeweils die Interpretation und die Verdichtung der Deutungen im Hinblick auf die Fragestellung an.<sup>186</sup>

Ziel der folgenden hermeneutisch-wissenssoziologische Analyse ist es, den objektiven Sinn, also die objektive Botschaft einer Sendung im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin herauszuarbeiten. Der subjektive (individuelle) Sinn, den ein (einzelner) Rezipient einer Sendung zuweist, kann und soll nicht herausgearbeitet werden. Ebenso wenig erheben die nachfolgenden Interpretationen des Datenmaterials keinen Anspruch auf ‚Wahrheit‘ – ebenso ‚absolute Vollständigkeit‘ können nach Strauss nur Gottes Interpretationen beanspruchen. Die vorgelegte Interpretation beansprucht jedoch für sich nachvollziehbar und sinnvoll zu sein, sodass sie „[...] weiteren Ausarbeitungen und Überprüfungen an der Wirklichkeit standhalten [können]“ (Strauss 2004: 440; Anmerkungen C.J.E).<sup>187</sup>

Bei den folgenden Ausführungen der hermeneutischen Ausdeutung handelt es sich um (Re-) Konstruktionen eines ausführlichen Deutungsprozesses. Diesen Schritt für Schritt festzuhalten würde sich nicht nur negativ auf die Lesbarkeit auswirken und für Unübersichtlichkeit sorgen, sondern ist auch gar nicht darstellbar (vgl. Reichertz/Englert 2011: 48ff.). Die folgenden hermeneutischen Ausdeutungen stellen daher zugunsten der besseren Lesbarkeit eine Quintessenz ausführlicher Deutungsprozesse mit unterschiedlichen Menschen in unterschiedlichen Situationen zu unterschiedlichen Zeitpunkten dar. Sie erfüllen den Zweck, den Vorgang des Denkens für den Leser abzubilden und dadurch eine gewisse Validität der Forschungsergebnisse zu erzielen.

## 9.1 Analyse der Fernsehserie *Niedrig und Kuhnt – Kommissare ermitteln*

Von Montag bis Freitag sind um 17.00 Uhr neue Folge und 17.30 Uhr Wiederholungen alter Folgen der Fernsehserie *Niedrig und Kuhnt – Kommissare ermitteln* (im Folgenden kurz *Niedrig*

---

<sup>185</sup> Zur Erinnerung: die ‚Takes‘ (einzelne Einstellungen in einer Sequenz) sind die kleinsten bedeutungsunterscheidenden Analyseeinheiten, in die sich eine Sequenz zerlegen lässt. Die ‚Moves‘ (einzelne Handlungszüge einer Sequenz) sind die kleinsten bedeutungstragenden Analyseeinheiten in der hermetischen Ausdeutung eines Videos.

<sup>186</sup> Die folgende Analyse der sieben ausgewählten Fernsehserien unter der gegebenen Forschungsfrage erfolgt paradigmatisch und nicht syntagmatisch. Das Resultat ist damit – bedingt durch den Aufnahmezeitraum der Sendungen – eine Momentaufnahme des Forschungsfeldes.

<sup>187</sup> Interpretationen jeglicher Art, ob von Interviews, Internetseiten oder Videos, sollten grundsätzlich in Gruppen durchgeführt werden (vgl. hierzu Reichertz 2004). Dies gilt auch für die vorliegende hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse. Aus diesem Grunde danke ich an dieser Stelle all jenen Kolleginnen und Kollegen, die sich aus vielfältigen Perspektiven, mit viel Zeit und v.a. mit viel Geduld meinem Datenmaterial zugewendet und die ermittelten Videoausschnitte mir interpretiert haben und immer wieder Anstöße zu neuen Lesarten gaben, die Verantwortung für jegliche im Nachstehenden möglicherweise auftauchenden Fehler liegen allerdings alleine bei der Verfasserin der vorliegenden Arbeit.

und Kuhnt genannt) auf Sat.1 zu sehen. Die Hauptrolle in der Serie spielen Kommissar Bernhard Niedrig und Kommissarin Cornelia Kuhnt. Beide sind ausgebildete Polizisten und wurden für die Dreharbeiten zur Serie vom Dienst beurlaubt (vgl. Reusteck/Niggemeier 2005: 865). Seit 2003 produziert die *filmpool GmbH* im Auftrag von Sat. 1 die 30 minütige Serie, mittlerweile in der achten Staffel. Niedrig, die in der Sendung in der Polizeidienststelle in Recklinghausen arbeitet, und Kuhnt von der Kriminalpolizei in Duisburg, lösen mit ihren Kollegen fiktive Kriminalfälle unterschiedlicher Art, bspw. Ehebruch oder Mord. Neben Niedrig und Kuhnt spielen aktuell der Staatsanwalt Bernd Römer sowie die Gerichtsmediziner Dr. John Adams, Dr. Waldemar Schröder, Dr. Wolfgang Huckenbeck, Dr. Mark Benecke, Dr. Rüdiger Hoffmeister in der Sendung mit, die auch im realen Leben die Berufe ausüben, die sie in der Serie bekleiden. Darüber hinaus werden einige Nebenrollen in der Sendung mit wechselnden Laiendarstellern und fest angestellten Schauspielern besetzt, wie die KTU-Mitarbeiter Amir Malik (Jürgen Clemens) und Charlotte „Charlie“ Pfeiffer (Barbara Noeske) (vgl. Sat.1 2012; Niedrig und Kuhnt – Fans online 2012; Reufsteck/Niggemeier 2005: 865f.).<sup>188</sup>

Die im Nachstehenden zu analysierende Episode der Fernsehserie *Niedrig und Kuhnt* trägt den Titel *Der Duft des Todes* und ist in Deutschland 2010 in der siebten Staffel produziert und am 08.03.2011 von 17.00 Uhr bis 17.30 Uhr auf Sat.1 ausgestrahlt worden.

### 9.1.1 Zusammenfassende Darstellung der Sendung *Niedrig und Kuhnt* vom 08.03.2011 und Sequenzübersicht

**Sequenz 1 bis 3:** Nach dem Vorspann auf den Inhalt der Sendung beginnt das Geschehen mit der Ermittlerin Katrin Becker, ein Mitglied des Teams um Kriminalhauptkommissarin Conni Niedrig und Berni Kuhnt, die am Morgen ihre Wohnung verlässt, um zur Arbeit zu fahren. Vor ihrer Haustür findet sie eine Rose und einen parfümierten Liebesbrief. Sie fährt von zuhause direkt zu einem Tatort, an dem bereits ihr Kollege König auf sie wartet und ihr den Tathergang und die Verletzungen an der am Tatort befindlichen Leiche Juliane Lauer erklärt. Ein Kriminaltechniker findet in der Wohnung des Opfers Liebesbriefe in einem Schrank, die genau wie der von Becker, parfümiert sind und die gleiche Liebesbotschaft enthalten.

**Sequenz 4 bis 10:** Im Polizeipräsidium Duisburg besprechen Niedrig und Kuhnt die aktuellen Ermittlungsergebnisse im Fall Lauer. Sie haben zu der Schwester und zu dem augenscheinlichen

---

<sup>188</sup> Bei der kurzen Vorstellung der einzelnen ermittelten Sendungen werden lediglich die Eckdaten der jeweiligen Sendung angegeben. Die Mehrheit dieser Angaben stammt nicht aus wissenschaftlicher Fachliteratur, sondern sich vorwiegend auf Informationen aus Serienforen oder anderen Internetplattformen stützt, da zu den wenigsten der Sendungen (wissenschaftliche) Bücher herausgegeben worden sind. Es ist versucht worden, vorrangig die Informationen von der jeweiligen Sender-Homepage oder der sendungseigenen Homepage zu bevorzugen.

Freund Oliver Wüllner des Opfers Kontakt aufgenommen. Wüllner wird zu dem Mord an seiner Freundin von Niedrig verhört, während Kuhnt die Schwester des Opfers Patricia Lauer zum Mord befragt. Währenddessen erkundigt sich Becker im kriminaltechnischen Labor bei der Kriminaltechnikerin Charlie Pfeiffer nach der Untersuchung der Liebesbriefe aus der Wohnung des Opfers. Becker übergibt ihr auch ihren Liebesbrief zur Analyse.

**Sequenz 11:** Becker hat nach dem Wasserzeichen im Brief recherchiert und ist auf eine Papierfabrik Wornicke gestoßen. Pfeiffer bestätigt den Verdacht von Becker, dass die Liebesbriefe völlig gleich sind, außer dass ihr Brief zugeklebt ist. Becker informiert Niedrig über dieses Analyseergebnis und sie entschließen sich dazu, zur Papierfabrik Wornicke zu fahren.

**Sequenz 12 bis 13:** In der Papierfabrik sprechen sie mit dem Chef des Opfers Michael Klauben über den Mord an Frau Lauer. Dabei fällt Becker ein Mann auf, der das Gespräch versteckt beobachtet. Der Mann flüchtet und sie folgt ihm bis in die Herrentoilette. Dort erkennt sie Herrn Kaufmann, der vor einiger Zeit einen Verkehrsunfall mit Becker hatte. Auf diese Weise wird er zum Hauptverdächtigen des Mordes an Frau Lauer, da das Briefpapier aus der Firma Wornicke stammt, bei der er angestellt ist.

**Sequenz 14 bis 17:** Kaufmann wird auf dem Polizeipräsidium verhört. Er gibt zu, dass er Becker die Liebesbriefe geschrieben hat, aber nichts mit dem Tod von Frau Lauer zu tun hat. Zur gleichen Zeit wird der Chef Klauben zum Mord an Lauer auf dem Präsidium befragt. Nach den Verhören unterhalten sich König, Becker, Niedrig und Kuhnt in einem Büro des Polizeipräsidiums über den aktuellen Ermittlungsstand des Kriminalfalls. Pfeiffer informiert die Ermittler über neue Analyseergebnisse zu den Duftstoffen des parfümierten Briefes. Diese Ergebnisse führen die Ermittler zu der Firma *Aura Choice*, bei der jeder seinen eigenen Duft kreieren kann. Die erste Werbepause unterbricht die Sendung.

**Sequenz 18 bis 19:** Nach einem kurzen Rückblick auf das bisherige Geschehen, wird die Sendung fortgesetzt. In dieser entschuldigt sich Becker bei Kaufmann für die falsche Verdächtigung, der als Verdächtiger ausgeschlossen werden konnte. Dieser erklärt, dass er die parfümierten Karten aus dem Büro des Chefs gestohlen hat.

**Sequenz 20:** Der Chef Klauben wird von Niedrig und Kuhnt auf dem Polizeipräsidium verhört. Er wird zum Hauptverdächtigen im Mordfall Lauer. Er gesteht das Opfer aus Eitelkeit getötet zu haben, da sie sich nicht mit ihm auf eine Beziehung einlassen wollte.

**Sequenz 21:** Während des Abspanns der Sendung wird das Strafmaß von Herrn Klauben eingeblendet: er wird zu einer Freiheitsstrafe von neun Jahren und sechs Monaten verurteilt.

Das soeben erläuterte Geschehen der zu analysierenden Folge lässt sich in 21 Sequenzen aufteilen:

Sequenz	Titel
1	Vorspann der Sendung
2	Ermittlerin Katrin Becker entdeckt Liebesbotschaft als sie das Haus verlässt und fährt zum Tatort
3	Tatortaufnahmen, Spurensicherung
4	Zeugenvernehmung
5	Ermittler König und Becker am Tatort
6	Becker findet gleiche Liebesbotschaft am Tatort wie vor ihrer Haustür
7	Kuhnt und Niedrig ermitteln im Kriminalfall von Büro aus
8	Verhör Freund des Opfers durch Conni Niedrig
9	Verhör Schwester des Opfers durch Berni Kuhnt
10	Übergabe des Briefes von Becker an die Gerichtsmedizinerin Charlie Pfeiffer zur Analyse
11	Ermittlerin Becker und Niedrig unterhalten sich über Fall im Büro und Gerichtsmedizinerin Pfeiffer teilt Analyseergebnisse des Briefes mit
12	Becker und König verhören den Leiter der Papierfabrik Wornicke (Chef des Opfers Klauben)
13	Becker verfolgt Verdächtigen Kaufmann
14	Niedrig und Becker verhören Kaufmann auf Kommissariat
15	Kuhnt verhört Klauben auf Kommissariat
16	Ermittlerteam König, Becker, Niedrig und Kuhnt sprechen über Verdächtigen und Kriminalfall. Pfeiffer teilt ihnen neue Analyseergebnisse mit
17	Erste Werbeunterbrechung
18	Rückblick auf bisheriges Geschehen der Episode
19	Becker entschuldigt sich bei Verdächtigem Kaufmann
20	Niedrig und Kuhnt verhören Chef des Opfers anhand neuer Beweislage, Verdächtiger gesteht
21	Abspann der Sendung mit abschließender Darstellung des Strafmaßes für den Täter

Tabelle Nr. 20: Sequenzübersicht der ausgewählten Episode von *Niedrig und Kuhnt* vom 08.03.2011

Die nachstehende Analyse konzentriert auf die elfte Sequenz, da hier die Ergebnisse der kriminaltechnischen Analyse des mit Duftstoffen versetzten Briefes eine tragende Rolle für die Aufklärung des aktuellen Kriminalfalles spielen und diese Sequenz daher im Hinblick auf die Fragestellung besonders interessant erscheint.

Die zu analysierende Sequenz lässt sich in fünf Moves gliedern:

Move	Take(s)
1	1
2	2-10
3	11-18
4	19-20
5	21-22

Tabelle Nr. 21: Übersicht über die Moves in der zu analysierenden Sequenz von *Niedrig und Kuhnt*

Im Mittelpunkt der im Folgenden dargestellten hermeneutisch-wissenssoziologischen Analyse steht der dritte Move der ausgewählten elften Sequenz, da in diesem Move eine Kriminaltechnikerin explizit Bezug auf moderne Methoden der Kriminaltechnik (Gaschromatograph) nimmt. Dieser Move wird im Nachstehenden kurz erläutert, um im Anschluss daran die Notation und Codierung des Moves ausschnittsweise darzustellen. Sowohl die Notation als auch die Codierung und die Videosequenz selbst werden anschließend zur hermeneutischen Deutung der Sendung *Niedrig und Kuhnt* unter der gegebenen Fragestellung herangezogen.

### 9.1.2 Zusammenfassende Darstellung des ausgewählten Moves der Sendung *Niedrig und Kuhnt*

Im Mittelpunkt der ersten Aufnahme des dritten Moves (Takes 11-18) ist eine Frau in einem grünen Cardigan zu sehen, die spricht: „Tja. Es ist aber auch genauso gut möglich, dass die Briefe überhaupt nix miteinander zu tun haben.“ Während die Frau im grünen Cardigan spricht, öffnet sich die Tür im Hintergrund des Zimmers und eine Person im weißen Kittel betritt den Raum und schließt die Tür hinter sich.

Im zweiten Take des Moves ist neben der Frau im grünen Cardigan, die auf einer Art Tisch zu sitzen scheint, ein Mann im blauen Kapuzenjacke und im Hintergrund eine Frau im grauen Oberteil zu sehen. Der Mann im blauen Kapuzenjacke wendet sich der Frau im grünen Cardigan zu und fragt: „Was wird denn das jetzt hier? Willst du den Kerl auch noch verteidigen?“

Die Person im weißen Kittel, die im Take zuvor durch die Tür im Hintergrund der Aufnahme getreten ist, bewegt sich im dritten Take des Moves in den Mittelgrund der Aufnahme und fragt lächelnd: „Oh! Dicke Luft?“. Währenddessen wird in der Aufnahme der Schriftzug „Charlie Pfeiffer – KTU Mitarbeiterin“ eingeblendet.

Der darauffolgende Take zeigt fünf im Raum anwesende Personen: im Vordergrund sitzen die Frau im grünen Cardigan und der Mann im blauen Kapuzenjacke auf einem Schreibtisch, im Mittelgrund der Aufnahme stehen die Frau im weißen Kittel, eine Frau in grauem Oberteil und ein Mann in einem dunkelgrau karierten Pullover. Im Hintergrund sind Einrichtungsgegenstände und die Tür des Raumes zu sehen, durch die Tür fällt Licht von außen in den Raum. Der Mann, der eine blaue Kapuzenjacke trägt, antwortet auf die Frage „Dicke Luft?“ mit einem kurzen „Nö“, nimmt seine Hände in Richtung Gesicht und atmet laut und tief ein. Während die Frau im weißen Kittel weiter spricht: „Äh, das, äh LKA hat angerufen“, beginnt der nächste Take des Moves.

Im fünften Take des Moves führt die Frau im weißen Kittel weiter fort: „Die haben die Duftstoffe auf den Karten durch den Gaschromatographen bestimmt. Der Duft setzt sich aus drei künstlichen Aromastoffen zusammen.“ Zwar ist die Frau, die zur Seite blickt, im grünen Cardigan währenddessen immer noch im Vordergrund der Aufnahme zu sehen, jedoch visiert Kamera die Frau im weißen Kittel an, indem sie sie ‚scharf‘ stellt. Die Frau im weißen Kittel blickt erst auf den Rücken der Frau im grünen Cardigan, die ihr abgewandt immer noch auf dem Schreibtisch sitzt und blickt dann zu den anderen Personen im Raum. Sie gestikuliert mit einer grünen Mappe in der Hand während sie weiter spricht.

„Erdbeere, Melone und Pfirsich“ führt die Frau im weißen Kittel weiter aus, ist aber in dem sechsten Take gar nicht mehr zu sehen, sondern spricht aus dem Off. Im Vordergrund sind erneut

die Frau im grünen Cardigan und der Mann im blauen Kapuzenjacke zu erkennen, im Hintergrund die Fensterfront des Raumes und einige Einrichtungsgegenstände. Während die Frau im grauen Pullover nach oben sieht, zieht der Mann im blauen Pullover seine Augenbrauen nach oben und die Frau im grünen Cardigan blickt zu Boden, dann blickt die Frau im grünen Cardigan plötzlich zur Seite, zuckt mit den Schultern und fragt: „Ja, und das heißt?“ Nach dieser Frage blicken alle anderen drei Personen, der Mann in der blauen Kapuzenjacke, die Frau im grauen Oberteil auf die Frau im weißen Kittel.

Die Frau im weißen Kittel wendet sich der Frau im grünen Cardigan zu und erklärt im siebten Take: „Ja, der molekulare Aufbau von Duftstoffen lässt sich einzeln bestimmen, wenn diese künstlich erzeugt wurden.“ Die Frau im weißen Kittel reißt ihre Augen auf, gestikuliert weiter mit der grünen Mappe und führt weiter aus: „Und da das ja hier kein handelsübliches Parfum ist, hab ich ein bisschen nachgeforscht.“

Im letzten Take, in dem alle im Raum befindlichen Personen in der gleichen Position wie im vierten Take zu sehen, spricht die Frau im weißen Kittel weiter: „Diese Zusammensetzung ist ganz speziell angefertigt worden.“ Bei den Worten ‚ganz speziell‘ beugt sie leicht die Knie und wippt kurz auf und ab und gestikuliert noch einmal mit der grünen Mappe in ihren Händen während sich sie der Frau im grünen Cardigan, die immer noch auf dem Schreibtisch sitzt, zu.

Sowohl die Kameraaktivität als auch das Geschehen vor der Kamera dieses Moves sind in der Videopartitur abgetragen und codiert worden. Bereits während der Notation und der Codierung dieses Moves fielen vier signifikante Aspekte in der Kameraaktivität und in dem Geschehen vor der Kamera auf: **Aufbau der Aufnahme** und die **Bildschärfe** der Aufnahme sowie die **persönliche Fassade** der Personen mit all den **Gegenständen** bzw. **Requisiten**, mit denen die Personen umgehen und die sich mit sich tragen. Es ist bereits während der Notation und Codierung des Videos aufgefallen, dass die Kamera durch den Aufbau der Aufnahme und die Bildschärfe die in dem Move anwesenden Personen unterschiedlich fokussiert und ihnen damit jeweils einen anderen Status zuzuweisen scheint. Wenn diese Zuweisung eines jeweils anderen Status zutrifft, ist interessant zu prüfen, wonach sich die Zuweisung des jeweiligen Status einer Person richtet und ob diese Zuweisung z.B. anhand unterschiedlicher Funktionen der Personen für die Aufklärung eines Kriminalfalles relevant ist. Weiterhin gibt die persönliche Fassade der Personen und die von ihnen mitgeführten Gegenständen darüber Aufschluss, in welcher Beziehung die Personen zueinander stehen und wie sie sich im Geschehen inszenieren bzw. inszeniert werden. Sowohl der Aufbau der Aufnahme und die Bildschärfe als auch die persönliche Fassade mit all ihren mitgeführten Gegenständen erscheinen für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit interessant, da mit der hermeneutischen Deutung dieser Aspekte der Kameraaktivität und des Geschehens vor der Kamera erörtert werden kann, ob und wenn ja wie, die Kriminaltechnikerin in



diesem Move inszeniert wird und welche Botschaft über moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin diesem Move inhärent ist.

### 9.1.3 Notation und Codierung des ausgewählten Moves von *Niedrig und Kuhnt*

Das gesamte Geschehen vor der Kamera sowie die komplette Kameraaktivität wurden in der Transkription dieser Sendung bereits ausführlich für jeden Take der zu analysierenden Sequenz dargestellt (vgl. Anlage Nr. 7), weswegen diese im Folgenden zugunsten der besseren Lesbarkeit nicht nochmals umfassend aufgegriffen wird. Zentral in der im Folgenden angeführten Notation und Codierung sind der Aufbau der Aufnahme und die Bildschärfe der Aufnahme sowie die persönliche Fassade der Personen mit all ihren mitgeführten Gegenständen.

Der Aufbau der Aufnahme und die Bildschärfe wurden in der Notation und Codierung des Videoausschnitts in den Takes 11 bis 18 wie folgt transkribiert<sup>189</sup>:

								
	00:00:47.0	00:00:48.0	00:00:49.0	00:00:50.0	00:00:51.0	00:00:52.0	00:00:53.0	00:00:54.0
TS: Take	Take 11					Take 12		
NS: Kam-Bilds	●	—	—	—	—	—	—	—
TXT: Kam-Aufbau	VG: Frau, dunkle Haare / HG: Jackenständer, Fahndungsplakat, Tür					VG: Frau, dunkle Haare, Mann mit Kapuzenjacke, blonden Haaren / MG: Frau mit blonden kurzen Haaren / HG: Fensterfront, Poster an Wand		

Abbildung Nr. 56: Bildschärfe und Aufbau der Aufnahme in der Notation von *Niedrig und Kuhnt* (Take 11 – 12)

<sup>189</sup> Im Folgenden wurde bewusst auf weitere textuelle Erläuterungen verzichtet, die über die Notation und Codierung des Videos in tabellarischer Form hinausgehen, da die Transkription bereits sehr ausführliche Erklärungen enthält und es sonst lediglich zu Paraphrasierungen bereits in der Partitur eingetragener Inhalte kommt, die keinen Mehrwert für die vorliegende Arbeit besitzen.







						
	00:00:55.0	00:00:56.0	00:00:57.0	00:00:58.0	00:00:59.0	00:01:00.0
TS: Take	Take 13			Take 14		
NS: Kam-Bilds	█	█	█	█	█	█
TXT: Kam-Aufbau	VG: Frau, dunkle Haare / HG: Jackenständer, Fahndungsplakat, Tür, Frau in weißem Kittel mit grüner Mappe			VG: Frau mit dunklen Haaren; Mann mit kurzen blonden Haaren auf Schreibtisch, Stuhl / MG: Computer, zwei Frauen, eine mit Kittel, eine mit grauem Pullover; Mann mit kariertem Pullover / HG: Tür, Poster an Wand, Regal mit Ordnern		

Abbildung Nr. 57: Bildschärfe und Aufbau der Aufnahme in der Notation von *Niedrig und Kuhnt* (Take 13 – 14)








														
	00:01:01.0	00:01:02.0	00:01:03.0	00:01:04.0	00:01:05.0	00:01:06.0	00:01:07.0	00:01:08.0	00:01:09.0	00:01:10.0	00:01:11.0	00:01:12.0	00:01:13.0	00:01:14.0
TS: Take	Take 15								Take 16					
NS: Kam-Bilds	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█
TXT: Kam-Aufbau	VG: Frau, dunkle Haare; Frau in weißem Kittel mit grüner Mappe / HG: Tür								VG: Frau, dunkle Haare; Frau in weißem Kittel mit grüner Mappe / HG: Tür					

Abbildung Nr. 58: Bildschärfe und Aufbau der Aufnahme in der Notation von *Niedrig und Kuhnt* (Take 15 – 16)


														
	00:01:15.0	00:01:16.0	00:01:17.0	00:01:18.0	00:01:19.0	00:01:20.0	00:01:21.0	00:01:22.0	00:01:23.0	00:01:24.0	00:01:25.0			
TS: Take	Take 17										Take 18			
NS: Kam-Bilds	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█	█
TXT: Kam-Aufbau	VG: Frau, dunkle Haare, Frau in weißem Kittel mit grüner Mappe / HG: Tür										VG: Frau mit dunklen Haaren, Mann mit kurzen blonden Haaren auf Schreibtisch, Stuhl / MG: Computer, zwei Frauen, eine mit Kittel, eine mit grauem Pullover; Mann mit kariertem Pullover / HG: Tür, Poster an Wand, Regal			

Abbildung Nr. 59: Bildschärfe und Aufbau der Aufnahme in der Notation von *Niedrig und Kuhnt* (Take 17 – 18)

Die persönliche Fassade sowie die Gegenstände in dem Move sind in der Notation und Codierung des Videoausschnitts in den Takes 11 bis 18 wie folgt transkribiert worden:

								
	00:00:47.0	00:00:48.0	00:00:49.0	00:00:50.0	00:00:51.0	00:00:52.0	00:00:53.0	00:00:54.0
TS: Take	Take 11					Take 12		
TXT: Gegst	Jackenständer mit Jacke, Tür					Fahndungsposter, Fensterfront		
TXT: Person	Frau mit dunklen langen Haaren, Anfang dreißig					Frau mit dunklen langen Haaren, Anfang dreißig; Mann mit blauem Kapuzenjacke mit Aufdruck, Jeans, kurze hellblonde Haare, Anfang dreißig; Frau kurze blonde Haare, Ende dreißig		

Abbildung Nr. 60: Gegenstände und persönliche Fassade in der Notation von *Niedrig und Kuhnt* (Take 11 – 12)

						
	00:00:55.0	00:00:56.0	00:00:57.0	00:00:58.0	00:00:59.0	00:01:00.0
TS: Take	Take 13			Take 14		
TXT: Gegst	Tür, grüne Mappe			Jackenständer mit Jacke, Fahndungsposter an Wand, Regal mit Ordner, Pflanze, Schreibtisch, Computermonitor, Stühle		
TXT: Person	Frau mit blonden langen Haaren im weißen Kittel, Mitte dreißig; Frau mit langen dunklen Haaren, grüner Pullover, Anfang dreißig			Frau mit kurzen blonden Haaren, schlank, grauer Pullover, schwarze Hose, Ende dreißig-Anfang vierzig; Frau mit dunklen langen Haaren, grüner Pullover, Jeans mit schwarzem Gürtel, Anfang dreißig; Mann mit kariertem Pullover, dunkle Hose, kurzen dunkelblonden Haaren, Ende dreißig; Mann mit blauem Kapuzenjacke mit Aufdruck, Jeans, kurze hellbl. Haare		

Abbildung Nr. 61: Gegenstände und persönliche Fassade in der Notation von *Niedrig und Kuhnt* (Take 13 – 14)

TS: Take	Take 15									Take 16				
TXT: Gegenst	Tür, grüne Mappe									Fensterfront, Fensterbank, Pflanzen				
TXT: Person	Frau mit blonden langen Haaren im weißen Kittel, Mitte dreißig; Frau mit langen dunklen Haaren, grüner Pullover, Anfang dreißig									Frau mit kurzen blonden Haaren, schlank, grauer Pullover, schwarze Hose, Ende dreißig-Anfang vierzig; Frau mit dunklen langen Haaren, grüner Pullover, Jeans mit schwarzem Gürtel, Anfang dreißig; Mann mit blauer Kapuzenjacke mit Aufdruck, Jeans, kurze hellblonde Haare, Anfang dreißig; Frau mit kurzen blonden Haaren, schlank, grauer Pullover, schwarze Hose, Ende dreißig-Anfang vierzig; Frau mit dunklen langen Haaren, grüner Pullover, Jeans mit schwarzem Gürtel, Anfang dreißig; Mann mit blauem Kapuzenjacke mit Aufdruck, Jeans, kurze hellblonde Haare, Anfang dreißig				

Abbildung Nr. 62: Gegenstände und persönliche Fassade in der Notation von *Niedrig und Kuhnt* (Take 15 – 16)

TS: Take	Take 17									Take 18	
TXT: Gegenst	Fensterfront, Fensterbank, Pflanzen										
TXT: Person	Frau mit blonden langen Haaren im weißen Kittel, Mitte dreißig; Frau mit langen dunklen Haaren, grüner Pullover, Anfang dreißig									Frau mit kurzen blonden Haaren, schlank, grauer Pullover, schwarze Hose, Ende der Fensterfront, Fensterbank, Pflanzen dreißig-Anfang vierzig; Frau mit dunklen langen Haaren, grüner Pullover, Jeans mit schwarzem Gürtel, Anfang dreißig; Mann mit kariertem Pullover, dunkle Hose, kurzen dunkelblonden Haaren	

Abbildung Nr. 63: Gegenstände und persönliche Fassade in der Notation von *Niedrig und Kuhnt* (Take 17 – 18)

Anhand dieses Videotranskripts erfolgten – unter ständigen Rückgriff auf das Video selbst – die nachstehenden hermeneutischen Deutungen und damit die Herausarbeitung der dem dritten Move aus der elften Sequenz inhärenten latenten Botschaft der Sendung *Niedrig und Kuhnt* vom 08.03.2011 unter der Fragestellung, welche Botschaften Fernsehserie über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin enthalten.

#### 9.1.4 Hermeneutische Ausdeutung des ausgewählten Moves aus *Niedrig und Kuhnt*

Es ist bereits in den Erläuterungen zur Methode der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse deutlich geworden, dass die ausführliche (Re-) Konstruktion einer hermeneutischen Deutung nicht nur ein komplexes Unterfangen darstellt, sondern auch zulasten der Lesbarkeit dieser Arbeit gehen kann. Aus diesem Grund wird im Folgenden versucht, die (Re-) Konstruktion der hermeneutischen Deutung knapp und präzise zu halten, indem die wichtigsten Eckpunkte der hermeneutischen Ausdeutung der ausgewählten Aspekte des jeweiligen Videos ausführlich dargestellt werden.

Der zu analysierende dritte Move beginnt im ersten Take mit einer Äußerung einer Frau in einem grünen Cardigan und schwarzen Haaren, die zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden sind. Sie wird in Nahaufnahme gezeigt und spricht: „Tja. Es ist aber auch genauso gut möglich, dass die Briefe überhaupt nix miteinander zu tun haben.“ Das ‚Tja‘ am Anfang des Satzes drückt eine Art Nachdenklichkeit, auch Resignation oder Unsicherheit aus und gibt dem folgenden Satz bereits einen bestimmten Rahmen vor. Dabei sind unterschiedliche Lesarten möglich, wie ‚man kann sowieso nichts dagegen machen‘ (Resignation), ‚darüber muss ich (nochmal) nachdenken‘ (Nachdenklichkeit), ‚das hast du jetzt davon‘ (Trotz) oder ‚ich bin mir nicht sicher‘ (Unsicherheit). Es wird zu Beginn des Satzes nicht deutlich, was dieses ‚tja‘ konkret bedeutet. Dem ‚Tja‘ folgt, der weitere Satz „es ist aber auch genauso gut möglich, [...]“ Während dieses Ausspruchs blickt die Frau im grünen Cardigan vor sich. Es ist ein ungerichteter Blick, der nichts zu fokussieren scheint, sondern ‚ins Leere‘ blickt. Auch bekannt unter ‚Vacant Starring‘, das ein Hinweis, auf abduktives Schließen sein kann (vgl. Reichertz 2003a: 45). Sie kommuniziert bei diesen einleitenden Worten damit weniger auf andere gerichtet, sondern scheint etwas zu überlegen bzw. über etwas nachzudenken. Das ‚aber‘ in diesem Satz zeigt an, dass diejenige, die den Satz äußert, eine oder mehrere weitere Option(en) anzeigt, die über eine bereits – vielleicht auch schon in Betracht gezogene – existierende Möglichkeit hinausreicht. Die Verwendung der Lexeme ‚auch genauso gut‘ deutet eine Gleichsetzung zwischen mindestens zwei bspw. Personen, Gegenständen, Ereignissen oder Möglichkeiten an. Wenn etwas, jemand ‚genauso gut‘ ist wie etwas oder jemand den man dem gegenüberstellt, existieren keine gewichtigen Gründe dafür, dass das eine dem anderen vorgezogen wird. Das ‚auch‘ in diesem Satz verstärkt den Eindruck, dass etwas oder jemand gleichgesetzt zu etwas anderem und/oder jemand anderem verstanden wird, und ist zum Verständnis dieses Satzes nicht notwendig, sondern führt eher zu einer Doppelung. Durch das ‚auch‘ entsteht ein Pleonasmus, der nicht nur betont, dass es auch andere Möglichkeiten gibt, sondern dass auch andere Möglichkeiten existieren, die als gleichwertig zu bewerten sind. Die Lesarten des ‚Tja‘ können hierdurch nicht eingegrenzt werden. Die Weiterführung des Satzes „[...]dass die Briefe überhaupt nix miteinander zu tun haben“ konkretisiert den Satzanfang „Es ist

aber auch genauso gut möglich [...]“ und beschreibt, welche Möglichkeiten sich gleichwertig gegenüberstehen, nämlich die beiden Optionen, dass die Briefe etwas miteinander zu tun haben oder dass die Briefe nichts miteinander zu tun haben. Im ‚unscharf‘ gestellten Hintergrund der Aufnahme öffnet sich die Tür und eine Person scheint durch die Tür zu treten, die weiß gekleidet ist und eine grüne Dokumentenmappe trägt. Noch während dieses Takes beginnt eine Männerstimme zu sprechen: „Jetzt Moment mal [...]“, eine Aussage, die auf das ‚Jetzt‘ Bezug nimmt und einen Moment anspricht. Der Satz stellt eine geläufige Redewendung dar, wenn man jemanden bitten möchte, kurz (mit seinem Agieren) inne zu halten. Im zweiten Take des Moves ist der Mann, der diesen Satz geäußert hat, in einer Nahaufnahme neben der Frau im grünen Cardigan, die nun seitlich von hinten zu sehen ist, zu erkennen. Im Hintergrund ist unscharf eine Frau mit kurzen blonden Haaren und einem grauen Oberteil zu sehen. Der Mann trägt eine blaue Kapuzenjacke mit einem hellen Muster darauf und darunter eine dunkelblaues T-Shirt. Er führt seinen Satz weiter: „Was wird denn das jetzt hier? Willst du den Kerl auch noch verteidigen?“ Die Lautstärke nimmt während er die beiden Fragen formuliert zu, was entweder auf Hintergrundgeräusche hinweist, die er zu übertönen versucht oder auf eine gewisse emotionale Beteiligung – welcher Art auch immer. Da keine Hintergrundgeräusche in der Aufnahme zu hören sind, lässt sich die erste Lesart bereits ausschließen. Erneut verwendet er das Lexem ‚jetzt‘, die Frage „Was wird denn das jetzt hier?“ birgt jedoch nicht nur eine betonende Wiederholung des ‚jetzt‘, sondern enthält auch einen Ausblick in die Zukunft durch das ‚wird‘ und die Betonung der Lokalität durch das ‚hier‘. Es spannt sich durch diesen Satz ein Jetzt-und-Hier-Handlungsraum auf. Die zweite Frage des Mannes mit kurzen blonden Haaren „Willst du den Kerl auch noch verteidigen?“ drückt eine gewisse Nachdrücklichkeit durch das ‚auch noch‘ aus. Bezogen auf die Äußerung der Frau zuvor, auf die der Mann Bezug zu nehmen scheint, liegt die Deutung nahe, dass er nicht nur moniert, dass sich die Frau wohl nicht zwischen den zwei Optionen entscheiden kann (markiert durch den Satzteil ‚auch genauso gut‘, den die Frau äußert), sondern dass die Frau den ‚Kerl‘ ‚auch noch‘ zu verteidigen scheint. Die Aussage des Mannes erweckt den Anschein einer Art Steigerung, indem er formuliert, dass die Frau, die er anblickt ‚jetzt auch noch‘ etwas tut und damit auf etwas hinweist, was zusätzlich zu etwas bereits existierendem ‚auch noch‘ hinzukommt. Durch die Verwendung des ‚wollen‘ fragt der Mann nach dem Willen der Frau, ob sie den ‚Kerl‘ verteidigen will. Man könnte davon ausgehen, dass es eine Nachfrage ist, die sich auf ihren tatsächlichen Willen bezieht und der Mann diesen Willen nicht verstanden hat und deshalb nachfragt oder hinterfragt, ob das tatsächlich ihr Wille ist, den ‚Kerl‘ zu verteidigen. Eine weitere Lesart dieser Frage könnte lauten, ob das tatsächlich ihr Ernst sei, diesen ‚Kerl‘ zu verteidigen. Es liegt durch den immer lauter werdenden Ton der Stimme des Mannes und das von ihm bisher Geäußerte die dritte Lesart nahe, allerdings lassen sich die beiden anderen auch nicht ausschließen. Deutlicher ist, dass er einen bestimmten ‚Kerl‘ anzusprechen scheint, da er den im Dativ gebeugten bestimmten Artikel ‚den‘ verwendet. Wäre nicht klar, welcher ‚Kerl‘ gemeint ist

oder würden mehrere ‚Kerle‘ in Frage kommen, hätte er einen unbestimmten Artikel (in der Mehrzahl) verwendet. Auch das Lexem ‚Kerl‘ weist bereits auf eine bestimmte Deutung hin. ‚Kerl‘ wird häufig abwertend, insb. in der Umgangssprache verwendet. Ein weiterer Hinweis darauf, dass der Mann in irgendeiner Weise aufgebracht erscheint, da er sich für ein abwertendes Wort entscheidet und sich so selbst über den ‚Kerl‘ stellt, anstatt eine neutrale Form wie ‚Mann‘ oder ‚ihn‘ zu wählen. Während er spricht zieht er seine Augenbrauen zusammen und hebt seine rechte Hand kurz hoch, was auf eine Betonung des Gesagten bzw. auf eine emotionale Betroffenheit hinweisen könnte. Sein Blick fokussiert die Frau im grünen Cardigan und es liegt nahe, dass er durch die zusammengekniffenen Augen Unverständnis (über etwas oder jemanden) anzeigt. Auf was sich dieses Unverständnis richtet bleibt offen, könnte sich jedoch auf den ersten Satz der Frau beziehen. Am Ende des Takes wird die Reaktion der Frau im grünen Cardigan auf diese Nachfragen des Mannes anhand ihrer Mimik und Gestik deutlich: sie verdreht die Augen Richtung Decke und ihren Kopf in die entgegengesetzte Richtung des Mannes und scheint sie so von dem Mann abzuwenden. Sie hebt währenddessen kurz ihre Schultern an. Ein Schulterzucken zeigt an, dass über etwas Unverständnis herrscht, weil man eine Frage nicht beantworten kann, da man etwas nicht weiß oder da jemand für sein Gegenüber unverständlich handelt. Darüber hinaus zeigen ihr Blick und das deutliche Ausatmen, das in der Aufnahme zu hören ist, ebenso eine gewisse emotionale Anteilnahme an. Zwar deutet die bisherige Deutung der Moves nicht eindeutig auf einen Streit hin, da die herausgearbeiteten Lesarten noch nicht ausreichend eingegrenzt werden konnten, allerdings ist deutlich geworden, dass die Frau im grünen Cardigan und der Mann in der blauen Kapuzenjacke in irgendeiner Weise nicht einig sind. Dieser Dissens wird dadurch verstärkt, dass sich die Frau auf keine feste Aussage festlegt, sondern vage bleibt und der Mann hierauf mit Unverständnis reagiert, woraufhin sich die Frau von dem Mann abwendet und den Fluss der Kommunikation unterbricht.

Im nächsten Take ist zuerst die Frau im grünen Cardigan in Nahaufnahme aus der Normalperspektive zu sehen. Sie hat ihren Blick vor sich gerichtet und scheint nichts im Raum zu fokussieren und wiederholt ‚ins Leere‘ zu blicken, was erneut auf ein ‚Vacant Starring‘ hinweisen könnte. Im Hintergrund der Aufnahme ist eine Tür mit eingesetztem Glas zu erkennen. Durch den Glaseinsatz in dieser Tür fällt von außen Licht in den Raum hinein. Die Tür öffnet sich und eine Frau mit blonden langen Haaren, die sie zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden hat, betritt den Raum. Sie ist mit einem weißen Kittel bekleidet. Diesen trägt sie über einem weiß-grün gestreiften Oberteil und hält mit beiden Händen eine grüne Mappe vor ihrem Bauch fest. Während die Frau vom nicht ‚scharf‘ gestellten Hintergrund in den ‚scharf‘ gestellten Vordergrund der Aufnahme läuft, stellt die Kamera sie immer schärfer und blendet nach und nach eine Schrift ein der Aufnahme ein. Dies weist der Personen einen besonderen Status zu, da sie die Einzige ist, die solch eine Schrifteinblendung in dem bisherigen Verlauf des Moves erhält. Es liegt nahe, dass auch sie damit gemeint ist, da die Platzierung der Schrift in der Aufnahme an ihr ausgerichtet

worden ist, nicht nur im Hinblick auf die Farbgebung ‚weiß‘, sondern auch darauf, dass diese am rechten Aufnahmerand erscheint und damit dort, wo sich die Frau im weißen Kittel befindet. Der Schrift nach heißt sie Charlie Pfeiffer und ist KTU – Mitarbeiterin. Die Zuweisung KTU – Mitarbeiterin, ist eine Abkürzung für Mitarbeiterin der ‚Kriminaltechnischen Untersuchungseinheit‘, sodass nicht nur der weiße Kittel ein Hinweis auf einen Experten, wie Arzt, Chemielaborant, Gesundheitsamtsmitarbeiter etc. sein könnte, sondern auch die Schrift auf solch einen Experten-Status verweist:



Screenshot Nr. 1: Aufbau der Aufnahme als eine Frau im weißen Kittel den Raum betreten hat<sup>190</sup> © Sat.1

Die Frau im weißen Kittel, die zunehmend schärfer gestellt wird, je weiter sie in der Aufnahme nach vorne tritt, sagt mit nach oben gezogenen Mundwinkeln, die ein Lächeln anzudeuten scheinen: „Oh! Dicke Luft?“ Während der Verschiebung der Schärfe in der Aufnahme, bleibt die Frau im grünen Cardigan im Vordergrund. Nach der Frage von der Frau im weißen Kittel, ist zu erkennen, dass sie ihre Augenbrauen nach oben zieht und den Mund leicht geöffnet hat. Der Ausruf „Oh!“ ist i.d.R. ein Ausruf der Verwunderung, in Momenten, in denen man auf etwas stößt, mit dem man nicht gerechnet hat und durch etwas bzw. jemanden überrascht wird. Die Nachfrage „Dicke Luft?“ lässt sich auf eine Redewendung zurückführen: wenn irgendwo ‚dicke Luft‘ herrscht, dann ist die (emotionale) ‚Stimmung‘ in einem Raum nicht gut. Ein dem ‚dicke Luft‘ ähnlicher Ausspruch wäre gewesen: ‚Es liegt Streit in der Luft‘. Dies ergänzt die Deutungen des bisherigen Geschehens, da es zwischen der Frau im grünen Cardigan und dem Mann in der blauen Kapuzenjacke Unstimmigkeiten gegeben hat, die zu einer Art Disput geführt haben und der ‚dicke Luft‘ produziert zu haben scheint. Die Frau im grünen Cardigan reagiert auf die Frage der Frau im weißen Kittel, indem sie die Augenbrauen hochzieht und ins Leere vor sich blickt. Sie scheint durch diese Frage der lächelnden Frau im weißen Kittel nicht in eine bessere Stimmung zu geraten, sondern von der Frage der Frau im weißen Kittel eher in noch schlechtere Stimmung versetzt zu werden. Die Frau im grünen Cardigan geht auf die Frage der Frau im weißen Kittel nicht ein und wendet sich ihr nicht zu, sondern lässt ihr den Rücken zugedreht und blickt in die andere Richtung des Raumes. Die Frau im weißen Kittel behält ihr Lächeln und blickt im nächsten Take auf die anderen Personen im Raum:

<sup>190</sup> Die Screenshots werden im Folgenden nicht als Analyseeinheit im Sinne eines Standbildes zur Deutung und Interpretation herangezogen, sondern dienen lediglich der Verdeutlichung dessen, was beschrieben wird, z.B. der Aufbau der Aufnahme.





Screenshot Nr. 2: Personen im Raum in der Halbtotale © Sat.1

Keine der bereits im Raum anwesenden Person erwidert das Lächeln der Frau im weißen Kittel. Die Frau im grünen Cardigan, die gerade noch mit dem Mann in der blauen Kapuzenjacke gesprochen hat, blickt vor sich auf den Boden und bläst ihre Backen auf, ein weiterer Hinweis darauf, dass die Lesart, dass sie emotional in das Gespräch mit dem Mann involviert ist. Zudem scheint sie sich an der von der Frau im weißen Kittel begonnenen Kommunikation zu diesem Zeitpunkt nicht aktiv beteiligen zu wollen, da sie ihre Arme vor sich verschränkt und sich damit in sich zurückziehen scheint – und genau das auch nonverbal anzeigt. Der Mann in der blauen Kapuzenjacke blickt kurz zu der Frau im weißen Kittel und reagiert mit einem kurz „Nö“ auf die gestellte Frage „Dicke Luft?“, nimmt die Hände kurz hoch, atmet tief aus und dreht sich von den restlichen im Raum befindlichen Personen der Gruppe weg. Er blickt danach ebenso vor sich ‚ins Leere‘, ohne etwas zu fokussieren oder jemanden anzusehen. Es scheint so als würden er und die Frau im grünen Cardigan sich von dem Rest der Gruppe abwenden, während die zwei Personen im Hintergrund, die Frau im grauen Oberteil und ein Mann mit einem dunkelgrau karierten Pullover und kurzen blonden Haaren sich der Frau im weißen Kittel zuwenden und sie anblicken. Keiner gibt weitere Erklärungen für die ‚dicke Luft‘ ab, sodass dieses Thema ungeklärt bleibt. Mit dem Blickkontakt schenken die Frau im grauen Oberteil und der Mann im dunkelgrau karierten Pullover der Frau im weißen Kittel Aufmerksamkeit und da sie weder etwas sagen noch anderweitig anzeigen, einen ‚turn‘ übernehmen zu wollen, überlassen sie der Frau im weißen Kittel das Wort. Dies könnte damit zusammenhängen, dass sie der Frau einen wichtigen Status zuweisen und sie daher sprechen lassen möchten. Eine zweite Lesart könnte sein, dass das zuvor Vorgefallene verschwiegen und daher möglichst schnell einem neuen Thema Raum gegeben werden soll. Eine dritte Lesart für die Zurückhaltung der Anwesenden auf die Frage „Dicke Luft?“ könnte lauten, dass sie keine Lust haben, der Frau im weißen Kittel Einzelheiten über den Disput zu erklären oder ihr nicht trauen. Es könnte weiterhin sein, dass sie gar nicht genau erklären **können**, was sie darauf antworten sollen und zuletzt könnte eine Lesart ebenso sein, dass sie von der Frau mit dem weißen Kittel erwarten, dass sie die Auseinandersetzung – die ‚dicke Luft‘ – auflöst. Trotz der Unterschiede in der Aufmerksamkeit der Anwesenden im Hinblick auf ihre Person, ergreift die Frau im weißen Kittel den ‚turn‘ und sagt: „Äh, das, äh LKA hat angerufen.“ So entfallen endgültig die Möglichkeiten, die Frage um die ‚dicke Luft‘ zu klären, außer jemand würde ihr im Folgenden in das Wort fallen und wieder auf das zuvor angesprochene Thema

hinweisen. Die Wiederholung des ‚äh‘ kann einen Moment der Irritation, des Zögerns, der Unsicherheit oder des Nachdenkens andeuten. Die könnte auf die Irritation durch die unterschiedlichen Reaktionen auf ihre Person zurückgeführt werden, ebenso darauf, dass sie vergessen hat, was sie sagen möchte und darüber noch einmal nachdenken muss bevor ihre Gedanken in Worte fassen kann. Aufgrund des vorherigen Verlaufs der Kommunikation liegt die erste Lesart nahe, die das ‚äh‘ als Irritation auf die unterschiedlichen Reaktionen der Personen deutet. Die Abkürzung ‚LKA‘ steht für ‚Landeskriminalamt‘, welches angerufen zu haben scheint. Da die Frau im weißen Kittel es ist, die den anderen im Raum befindlichen Personen mitteilt, dass das ‚LKA‘ angerufen hat, scheint sie angerufen worden zu sein oder diese Nachricht vor allen anderen Personen im Raum erhalten zu haben. Dies weist ihr erneut ein höherer Status im Vergleich zu den anderen Personen zu, obwohl ihr dieser von zwei Personen im Raum, von der Frau im grünen Cardigan und dem Mann in der blauen Kapuzenjacke, nicht zugewiesen worden ist. Sobald Pfeiffer ‚LKA‘ erwähnt, blickt die Frau im grünen Cardigan zur Seite und markiert damit, dass das Gesagte ihre Aufmerksamkeit zu wecken scheint. Pfeiffer spricht lächelnd und mit der Mappe, die sie vor sich hält, gestikulierend weiter: „Die haben die Duftstoffe auf den Karten durch den Gaschromatographen bestimmt. Der Duft setzt sich aus drei künstlichen Aromastoffen zusammen.“ Das Wort ‚Gaschromatograph‘ erregt erneut die Aufmerksamkeit der Frau im grünen Cardigan, da sie nach diesem Wort einmal nickt, während sie zur Seite ‚ins Leere‘ blickt. Es scheint als würde sie in ihre Überlegungen den ‚Gaschromatographen‘ aufnehmen. Bei dem Wort ‚Aromastoffen‘ blickt Pfeiffer während ihrer Erläuterungen insb. auf die Frau im grauen Oberteil und den Mann im dunkelgrau karierten Pullover, die sich gegenseitig ansehen und nur kurz zu der Frau im grünen Cardigan, die ihr immer noch den Rücken zuwendet. Das Wort ‚Aromastoffen‘ weist auf das hin, was ein Gaschromatograph tut und, was er auch in diesem Fall getan hat: Duftstoffe analysieren und sie in bestimmte Aromastoffe aufspalten. Während sie das Ergebnis der Analyse mit dem Gaschromatographen erläutert, blickt sie nicht in die grüne Mappe, die sich mitgebracht hat und immer noch in der Hand hält. Sie liest die Ergebnisse also nicht ab, sondern hat sie im Kopf und kann die Resultate ohne Hilfe darlegen. Sie führt weiter ohne einen Blick in die Mappe aus: „Erdbeere, Melone und Pfirsich.“ Währenddessen beginnt der nächste Take .

Während Pfeiffer zu Beginn des nächsten Takes noch erklärt, welche künstlichen Aromastoffe durch den Gaschromatographen gefunden worden sind, blicken alle im Raum anwesenden Personen ins ‚Leere‘. Sie haben damit alle eine Art ‚Denkerpose‘ eingenommen. Plötzlich dreht sich die Frau im grünen Cardigan zu Pfeiffer um, blickt sie an und fragt: „Ja, und das heißt?“ Nach dieser Frage blicken alle anderen drei Personen, der Mann in der blauen Kapuzenjacke, die Frau im grauen Oberteil und die Frau im grünen Cardigan auch auf Pfeiffer und scheinen auf eine Antwort auf diese Frage zu warten:



Screenshot Nr. 3: Zuwendung zu Charlie Pfeiffer © Sat.1

Es ist nicht ganz klar, was diese Blicke bedeuten, auch hier existieren unterschiedliche Lesarten. Eine erste könnte lauten, dass alle von dem Ergebnis überrascht sind, da sie vielleicht mit einem anderen Resultat gerechnet haben. Eine zweite, dass sie intellektuell nicht verstanden haben, was Charlie Pfeiffer ihnen gesagt hat und auf weitere Ausführungen warten oder dass sie es akustisch nicht verstanden haben. Die Blicke könnte man ebenso als Aufforderung an Pfeiffer verstehen, noch mehr Informationen zu den Ergebnissen der Analyse durch den Gaschromatographen, an die Gruppe zu geben. Dass sie es akustisch nicht verstanden haben, ist unwahrscheinlich, da Pfeiffer deutlich und laut genug spricht und keine störenden Hintergrundgeräusche zu hören sind. Orientiert man sich an der Frage von der Frau im grünen Cardigan „Ja, und das heißt?“ scheint die Lesart wahrscheinlich, dass die Gruppe weitere Ausführungen aufgrund einer mangelnden Fachkenntnis über die Analyseergebnisse von Gaschromatographen und die damit verbundene – und den anderen Personen im Raum fehlende – Kompetenz zur Interpretation der Ergebnisse. Ob dies allerdings auch für den Mann in dem dunkelgrau karierten Pullover in der Aufnahme gilt, bleibt unklar.

Im darauffolgenden Take steht Pfeiffer wieder in Nahaufnahme im Fokus der Aufmerksamkeit der Kamera, da sie, im Gegensatz zu der Frau im grünen Cardigan, ‚scharf‘ gestellt ist. Im Vordergrund der Aufnahme befindet sich allerdings erneut die Frau im grünen Cardigan, die sich nun jedoch mit dem Rücken zu der Kamera gedreht hat und sich Pfeiffer zugewendet hat. Obwohl die Frau im grünen Cardigan wortwörtlich im Vordergrund der Aufnahme steht, liegt auf Pfeiffer der Fokus der Aufnahme. Pfeiffer erklärt in diesem Take weiter: „Ja, der molekulare Aufbau von Duftstoffen lässt sich einzeln bestimmen, wenn diese künstlich erzeugt wurden.“ Sobald sie in der Aufnahme zu sehen ist, reißt Pfeiffer die Augen auf als sie die Frau im grünen Cardigan anblickt. Auch diese Mimik kann mehreres bedeuten. Sie kann entsetzt sein, dass ihre Aussage noch nicht reicht, sondern dass sie weiter erklären muss, was damit gemeint ist. Sie kann aber auch die Nachfrage als Ungeduld werten und ihre Augen im Sinne von ‚Warte doch mal, da kommt noch etwas‘ aufreißen. Während sie erklärt, blickt sie von oben auf die anderen herab, denn ihr Kopf ist leicht nach oben gerichtet und ihre Augenlider halb geschlossen: „Und da das ja hier kein handelsübliches Parfum ist, hab ich ein bisschen nachgeforscht.“ Sie betont mit der Verwendung des Verbs ‚nachgeforscht‘ eine Forschertätigkeit. Man hätte ebenso sagen können ‚ich habe recherchiert‘, ‚nachgeschlagen‘ oder auch ‚gegoogelt‘, stattdessen verwendet sie das Verb

‚forschen‘. Hierdurch wird nicht klar, wie diese Forschung ausgesehen haben mag. Hat sie telefoniert? Oder Hat sie Internet oder in der Bibliothek nachgeschlagen? Hat sie jemand anderen gefragt, der sich damit auskennt? Es liegt nahe, dass das ‚nachforschen‘ tatsächlich mit Forschungsarbeit in Zusammenhang steht, da sie – im Vergleich zu den anderen anwesenden Personen – durch den weißen Kittel als Expertin und mehr als Forscherin, denn als Ermittlerin in Erscheinung tritt. Forschungsarbeit ist meist wesentlich aufwendiger als eine reiche ‚Recherche‘, was u.a. darauf zurückgeführt werden kann, dass ein Forscher meist viel Zeit darauf verwendet, sich die eigentliche Frage bzw. das eigentliche Problem, das in seiner Forschungsarbeit geklärt werden soll, zunächst ausführliche vergegenwärtigt, ein weiteres Merkmal das auf einen Experten hinweist (vgl. Hitzler 1994: 26).

Im letzten Take des Moves ist immer noch Pfeiffer zu hören: „Diese Zusammensetzung ist ganz speziell angefertigt worden.“ Bei den Worten ‚ganz speziell‘ beugt sie leicht die Knie und wippt kurz auf und ab:



Screenshot Nr. 4: Zweite Halbtotale der gesamten Personengruppe © Sat.1

Sie legt damit, im Gegensatz zu den anderen anwesenden Personen, als einzige eine gewisse ‚Lockerheit‘ und ‚Unbeschwertheit‘ an den Tag, die sie durch ihr anhaltendes Lächeln unterstützt. Dagegen verschränken drei Personen in der Aufnahme die Arme: die Frau im grauen Oberteil, der Mann mit dem dunkelgrauen Pullover und die Frau im grünen Cardigan, auch der Mann in der blauen Kapuzenjacke überkreuzt seine Hände und stützt sich auf sein Bein mit geradem Rücken, was auch keine typische Pose für eine entspannte Haltung darstellt. Pfeiffer dagegen scheint entspannt und selbstsicher zu sein, nachdem sie nun ihre Ergebnisse nicht nur präsentiert, sondern auch erklärt hat.

Den Erklärungen der Mitarbeiterin der Kriminaltechnischen Untersuchungseinheit Pfeiffer treten keine Gegenargumente entgegen. Niemand zweifelt die von ihr erläuterten Ergebnisse an oder hinterfragt sie, sondern es werden lediglich noch mehr Informationen bzw. Erklärungen nachgefragt. Der anfängliche ‚Disput‘ zwischen der Frau im grünen Cardigan und dem Mann im blauen Kapuzenpullover ist im Verlauf des Moves in den Hintergrund getreten und alle Anwesenden schenken ihre Aufmerksamkeit der Frau im weißen Kittel und der grünen Mappe, die

am Ende des Moves für alle eine gewisse Relevanz als Expertin zu besitzen scheint – genauso wie ihre Erläuterungen. Diese Figur gilt es im Folgenden zu interpretieren.

### 9.1.5 Interpretation: Das Spiel der Farben und der Kleidungsstile

In dem Move treffen unterschiedliche Personen aufeinander, die sich auf verschiedene Weise voneinander abgrenzen (lassen). Im ersten Take befindet sich die Frau mit dem grünen Cardigan ‚scharf gestellt‘ im Vordergrund. Gleichzeitig tritt im Hintergrund die Person im weißen Kittel ein und trägt eine grüne Arbeitsmappe in den Händen. Die Person im weißen Kittel befindet sich im Hintergrund der Aufnahme und ist ‚unscharf‘ gestellt. Der Aufbau und die Bildschärfe der Aufnahme grenzen die Frau im grünen Cardigan, die gerade etwas sagt, von der Frau im weißen Kittel ab. Der Frau im grünen Cardigan scheint im ersten Take mehr Relevanz zugeschrieben zu werden als der Person im weißen Kittel, indem sie ‚scharf‘ gestellt wird. Verstärkt wird dieser Eindruck, da weder der Kopf der Person im weißen Kittel noch deren Beine zu sehen sind, lediglich ein Teil des Rumpfes mit einem weißen Kittel und der grünen Mappe sind in der Aufnahme zu erkennen. Die Person im weißen Kittel scheint zunächst völlig anonymisiert worden zu sein, als jemand, der einen weißen Kittel und eine grüne Mappe in Händen trägt, weitere Informationen sind nicht bekannt. Den beiden Gegenstände, d.h. der grünen Mappe und dem weißen Kittel, fällt in dem ersten Take ein besonderer Stellenwert zu. Der weiße Kittel, ein Kleidungsstück von z.B. Ärzten, Arzthelferinnen, Chemikern, Labormitarbeitern oder auch teilweise Fleischereifachverkäufern impliziert etwas (vgl. z.B. BAB-Berufsbekleidung 2012), das all diese Berufsgruppen gemeinsam haben: sie müssen mit einer gewissen Sorgfalt und unter ganz bestimmten hygienischen Bedingungen – häufig in Sterilität – arbeiten. Kleinste Fehler in dieser Arbeit insb. im Hinblick auf Hygiene und Sorgfalt können zu Erkrankungen und Fehlergebnissen, z.B. in der Ermittlungsarbeit, führen – und sogar andere Menschen in Gefahr bringen. Der Kittel dient jedoch nicht nur dem praktischen Zweck, dass bereits kleinste Flecken bspw. von Blut oder Chemikalien sichtbar werden, sondern zeigt auch an, mit wem in welcher Rolle man es in einer Interaktion zu tun haben könnte und hat. Der Kittel als Requisit kann als Teil der Erscheinung einer Person (neben der Bühne und dem Verhalten einer Person) als ‚Ausdrucksmedium‘ und als damit Teil der persönlichen Fassade einer Person verstanden werden. Diese Gegenstände, von denen erwartet wird, dass sie ein Darsteller mitführt (z.B. der Arzt seinen weißen Kittel), ziehen die Teilnehmer einer Interaktion zur Identifizierung der Darsteller heran und weisen den Darstellern eine gewisse Rolle zu (vgl. Goffman 2008: 25). Im Falle eines weißen Kittel liegt die Rollenzuweisung nahe, dass es sich bei dem Darsteller um eine Art ‚Experte‘ halten könnte – zunächst einmal unabhängig davon mit welcher Art ‚Experte‘ man es zu tun haben könnte. Die Zuweisung eines ‚Expertenstatus‘ einer Person stellt im Wesentlichen eine soziale Etikettierung

dar, die von jemandem aufgrund spezieller Kompetenzunterstellungen und/oder Kompetenzansprüche vollzogen wird (vgl. Hitzler 1994: 6). Mit solch einer Form von Rollenzuweisung sind bestimmte Erwartungen an die Person, die eine (Experten-) Rolle bekleidet, verbunden. Von einer Person, der eine Expertenrolle zugeschrieben wird, erwartet man besondere (erlernte) Fähigkeiten auf einem bestimmten Gebiet und damit einen gewissen Wissensvorsprung im Vergleich zu den Nicht-Experten, wie bspw. Laien, Amateuren, Dilettanten und Wohlinformierten. Ein Experte zeichnet sich insb. durch besondere Wissensbestände aus, deren Ansammlung auch als ‚Expertenwissen‘ bezeichnet wird. Dieser Wissensvorsprung äußert sich häufig in der Anwendung einer speziellen Fachsprache, die meist in einer sachlichen Argumentation zu einem bestimmten Thema eingesetzt wird. Die Legitimation des Experten erfolgt u.a. dadurch, dass Experten den Ratlosen und Ratsuchenden mit ihrem speziellen Wissensvorrat zur Seite stehen. Diese Mittlerrolle können Experten einnehmen, indem sie Komplexität reduzieren und Vertrauen schaffen: Vertrauen zu einem Experten basiert bspw. auf Reputation, die eine Person erhält, wenn sie verlässliche Informationen weitergibt und sich ‚einen Namen macht‘, indem sie z.B. regelmäßig in den Medien präsent ist (vgl. Stehr/Grundmann 2012: 43ff.). Interessant ist, dass der Experte nicht immer tatsächlich über das Expertenwissen verfügen muss, um als ‚Experte‘ zu gelten, sondern dass er auch aufgrund bestimmter Symbole oder Embleme sowie (Anti-) Rituale, die er vollzieht, als Experte wahrgenommen werden kann. In solchen oder ähnlichen Inszenierungsleistungen muss sich nicht zwangsläufig eine tatsächlich vorhandene Kompetenz einer Person widerspiegeln, vielmehr muss die Person es verstehen, **sozial zu plausibilisieren**, dass er über solche Kompetenzen verfügt. Gelingt einer Person als Experte zu überzeugen, dann wird ihm die Rolle eines kompetenten und legitimierten – also eine Form eines anerkannten Akteurs – zugeschrieben. Die Zuschreibung von Kompetenz und Legitimation ist für die Positionierung eines Akteurs im Raum entscheidend, auch wenn Kompetenz einem Experten nicht/allerlei aber nicht alle Befugnisse verleiht, stehen die Befugnisse, sprich die Legitimation, und die Kompetenz eines Akteurs in Korrelation miteinander (vgl. Hitzler 1994: 27). Im vorliegenden Beispiel handelt es sich um eine wissenschaftliche Expertin, die eine bestimmte Fachsprache nutzt, um unter Anwendung speziellen Wissens sachlich zu argumentieren und Nicht-Experten etwas zu erklären. Besonders deutlich wird diese Unterscheidung zwischen Experten und Nicht-Experten in der gezeigten Interaktion, wenn man die Interaktionsteilnehmer in diesem ersten Take miteinander vergleicht. Die Frau im Vordergrund trägt einen bis zur Mitte zugeknöpften grünen Wollcardigan mit Rundhalsausschnitt, helle glitzernde Ohrringe und ihre Haare sind zu einem lockeren Pferdeschwanz zusammengebunden. Nichts an ihrer persönlichen Fassade weist auf eine Expertin einem besonderen Gebiet hin. Im Gegenteil: Das Tragen von Schmuck ist in den oben genannten Expertengruppen (u.a. Arzt, Fleischereifachverkäufer, Chemielaborant etc.) aus hygienischen Gründen meist untersagt. Der grüne Wollcardigan weist ebenso wenig auf die Zugehörigkeit zu einer Expertengruppe hin. Mit solcher oder ähnlicher

Kleidung, dieser Frisur und dem Schmuck könnte man z.B. ebenso gut einen Spaziergang, einen gemütlichen Abend zuhause oder einen Kinobesuch unternehmen. Die Frau im grünen Wollcardigan trägt kein Requisite mit sich, das die Vermutung nahelegt, sie könnte eine Expertin auf irgendeinem Gebiet sein. Es handelt sich hier vielmehr um ein ‚Outfit‘, das in alltäglichen Situationen unspezifischer Art getragen werden kann. In außeralltäglichen Situationen, wie einer Hochzeit, einem Discobesuch oder einem Event wie *Rock-am-Ring*, wäre dieses Outfit wiederum nicht angemessen, da es nicht zu der Außeralltäglichkeit solcher oder ähnliche Ereignisse passen würde. Die persönliche Fassade der Frau weist in diesem Take eher auf Alltäglichkeit hin und nicht auf besondere Umstände oder Personenstatus. Anhand der Gegenüberstellung der persönlichen Fassade und der Requisiten der Frau im weißen Kittel und der Frau im grünen Cardigan lässt sich der Unterschied zwischen den beiden Personen im Hinblick auf deren Rolle erkennen:



Screenshot Nr. 5: Weißer Kittel im Hintergrund der Aufnahme © Sat.1



Screenshot Nr. 6: Grüne Mappe im Hintergrund der Aufnahme © Sat.1

In solch einer Gegenüberstellung fällt auch die Farbgebung der beiden Bekleidungen auf. Der weiße Kittel besitzt nicht nur eine besondere Relevanz in der Bestimmung der Rolle eines Darstellers, sondern die Farbe ‚weiß‘ impliziert darüber hinaus noch weitere Deutungen. Weiß als Farbe – die eigentlich als Nicht-Farbe gilt und als Farbe der Unschuld, Reinheit und Sauberkeit verweist v.a. auf Helligkeit, Licht und Sonne (vgl. Riedel 1999: 174). In Form eines weißen Kittel oder weißen Hemdes weist die Farbe Weiß auf die Strenge, Steifheit bzw. einen gewissen Sauberkeitszwang hin (vgl. Riedel 1999: 175) und damit erneut auf eine Art von Hygiene, die in der Arbeit z.B. von Ärzten, Chemielaboranten und anderen Experten notwendig ist. In der Religion auch als ‚Farbe der Unschuld‘ bezeichnet (auch als Metapher der ‚weißen Weste‘ bekannt), deutet das Weiß des Kittels als die Farbe mit der höchsten Helligkeitsempfindung (vgl. Mehnert 1973: 482) auf die Unbeflecktheit – hier auch im wahrsten Sinne des Wortes – hin. Der Papst trägt bspw.

immer ein weißes Unterkleid, Neugeborene ein weißes Taufkleid und auch bei der Erstkommunion und der Hochzeit wird weiß getragen, „[...] also bei allen alten Initiations- und Übergangsriten und -zeiten [...]“ (Riedel 1999: 175). Die volkstümliche Heilmagie geht bis heute davon aus, dass die Farbe Weiß heilende und schützende Kräfte besitzt, weshalb Prediger bei dem Umgang mit Dämonen und Göttern weiße Gewänder trugen, die ihnen Schutz verleihen sollten (vgl. Riedel 1999: 180f.). Vor dem Hintergrund, dass dem Licht in der Religion eine besondere Bedeutung zugemessen wird (Erleuchtung, heilende Kraft), stellt das ‚Heraustreten‘ der Person im weißen Kittel aus dem Licht hinter der Tür ein betrachtenswertes Geschehen in der weiteren Interpretation dar. Die Frau im weißen Kittel scheint von dem Licht, das von außen durch die Glaseinsätze in der Tür in den Raum fällt, umgeben zu sein und tritt aus ihm heraus. Das ‚Heraustreten aus dem Licht‘ erinnert daran, dass nach dem christlichen Glauben einst ‚Jesus das Licht der Welt war‘ und dass seit seinem Tod ‚wir (die Gläubigen) das Licht der Welt‘ sind und damit die Rolle der Hoffnungsträger und der Heilsbringer bekleiden. Die besondere Bedeutung des Lichts im christlichen Glauben zeigt sich auch an dem Ausspruch ‚und das ewige Licht leuchte ihm/ihr‘ im katholischen Begräbnisritus und bei dem Sterbensrosenkranz. Durch das ‚ewige Licht‘ wird erneut ‚Jesus als Licht der Welt‘ angesprochen und dass dieses Licht, das Jesus mit seiner Gegenwart entzündet hat, ewig leuchtet. Eine angezündete Kerze neben dem Tabernakel, in dem die Hostien aufbewahrt werden, befindet sich in jeder christlichen Kirche. Das Licht der entzündeten Kerze symbolisiert die immerwährende und omnipräsente Anwesenheit Jesu (vgl. Frieling 2006: 37). In Verbindung mit der Farbe Weiß, die selbst eine leuchtende Farbe darstellt, erhält Licht und Helligkeit im Allgemeinen in dem Movie einen hohen Stellenwert. Das Motiv, welches sich aus diesem Take herausarbeiten lässt, ist das Licht als Symbol für eine Art Heilsbringer, was sich durch die ‚Weißheit‘ des Kittels, den die Person trägt, verstärkt.

Im Gegensatz zu dem hell leuchtenden Weiß trägt die ‚scharf‘ gestellte Frau im Vordergrund einen grünen Wollcardigan mit grünen Knöpfen am Rundhalsausschnitt. Grün als bunte Farbe<sup>191</sup> und neben Blau, Rot und Gelb als eine der Urfarben (vgl. Mehnert 1974: 27) ist auch als Farbe der Jugend, Frische, Vegetation, Ruhe, Sicherheit und Hoffnung, aber auch als Farbe des Giftes und der Unreife bekannt (vgl. ebd.; Mante 2010: 115). Die Farbe Grün grenzt sich bereits rein optisch von der Farbe Weiß ab. Grün gilt als ausgleichende Farbe zwischen der Diskrepanz zwischen warmen und kalten Farben. Häufig wird die Farbe Grün in Wartezimmern von Krankenhäusern und Arztpraxen als Wandfarbe verwendet, da Grün eine beruhigende und harmonische Wirkung zugeschrieben wird (vgl. Riedel 1999: 104f.). Grün ist die Farbe von Pflanzen und damit der Natur und wird auch zur Kennzeichnung ökologischer Produkte genutzt, um Umweltbewusstsein zu anzuzeigen. Sie ist ebenso die Farbe des Anfänglichen und Keimhaften (vgl. Riedel 1999: 109). Die

---

<sup>191</sup> Nach Hilmar Mehnert zählen Schwarz, Weiß und Grau sowie alle ihre Schattierungen zu den unbunten Farben. Sobald jedoch nur eine Spur eines Farbtones zu erkennen ist, spricht man von einer bunten Farbe (vgl. Mehnert 1974: 27).



Heilkraft der Farbe Grün, die ebenso für Lebendigkeit und die Gesundheit des menschlichen Organismus gilt (vgl. Riedel 1999: 110) wird heute auch in der Bestrahlungstechnik eingesetzt, um Anspannungen oder Schlafstörungen zu beseitigen und das gesamte menschliche Nervensystem zu beruhigen. Die Farbe Grün vereint sowohl positive Deutungen als auch negative Deutungen in sich und weist damit auf einen gewissen Zwiespalt zwischen positiv und negativ hin. Auf den ersten Blick scheint es, als träfen im ersten Take zwei gegensätzliche Pole in Form zweier unterschiedlicher Farben aufeinander: Weiß als Reinheit und Klarheit trifft auf Grün, welches, in sich zerrissen, sowohl positive als auch negative Konnotationen besitzt. Ein weiteres Requisite nimmt eine wichtige Funktion in dieser Deutung der in dem Move vorkommenden Farben ein: die grüne Mappe, die der oder die Expertin im weißen Kittel in Händen hält als sie oder er zur Tür hineinkommt. Hält man an der Deutung des Weiß des Kittels fest, den die Person trägt, die auch die grüne Mappe in Händen hält, kann man Grün als Farbe der Heilskraft, die aus Gottes Schöpferkraft und der Erneuerungskraft des Heiligen Geistes resultiert (vgl. Riedel 1999: 110). Die Farbe Grün kann in Verbindung mit der Farbe Weiß mit etwas Heilsbringendem in Verbindung gebracht werden. Die Frau im grünen Cardigan behält auch im nächsten Take ihren durch die Bildschärfe der Kamera zugewiesenen Stellenwert, obwohl nicht mehr sie, sondern der Mann in der blauen Kapuzenjacke spricht. Im Mittelgrund ist ‚unscharf‘ eine Frau in grauem Oberteil zu erkennen und im Hintergrund, ebenso ‚unscharf‘, eine Fensterfront und eine nicht deutlich zu erkennende Zimmereinrichtung. Die Frau im grünen Cardigan besitzt demnach, selbst wenn sie nicht spricht, den höchsten Stellenwert in den ersten beiden Takes des Moves, während die Frau im grauen Oberteil die geringste Relevanz zu besitzen scheint, da sie lediglich undeutlich zu sehen ist. Die zweithöchste Relevanz besitzt der Mann mit der blauen Kapuzenjacke, da auch er scharf gestellt ist und sich im Vordergrund der Kamera befindet. Auf diese Weise setzt nicht nur die Farbgebung im Geschehen vor der Kamera die anwesenden Personen zueinander in eine bestimmte Relation, sondern auch die Kameraaktivität in Form von Bildschärfe und Aufbau der Aufnahme.

Das Requisite ‚Mappe‘, welche die Expertin im weißen Kittel in der Hand hält, kann zum einen als Gegenstand selbst und zum anderen im Hinblick auf ihre Farbgebung ausgedeutet werden. Eine Mappe kommt i.d.R. dann zum Einsatz, wenn nicht nur ein Blatt Papier, sondern mehrere Blätter Papier gesammelt werden (müssen) oder wenn ein Blatt Papier vor äußeren Einwirkungen geschützt werden soll. Solche Blätter Papier kann man ggf. in der Mappe sortieren und ablegen bzw. dokumentieren. Diese Funktionen einer Mappe weisen auf eine bestimmte Ordnung bzw. Systematik der einzelnen Papiere in der mit der Mappe. Häufig werden Mappen z.B. in der Schule oder im Büroalltag dazu genutzt, um Schriftstücke, die einen bestimmten Inhalt besitzen, zu organisieren oder zu schützen. Diese Schriftstücke tragen üblicherweise relevante Informationen, die man dokumentieren oder archivieren möchte. Die Mappe könnte somit als Hinweis auf bestimmte Informationen gedeutet werden, die sortiert, dokumentiert, archiviert und/oder

geschützt werden müssen. Bedürftigen die in der Mappe befindlichen Papiere keines Schutzes, könnte man auch einfach eine lose Blattsammlung mit sich herumtragen. Den darin befindlichen Papieren bzw. Informationen wird damit ein bestimmter Stellenwert zugeordnet, der es nötig zu machen scheint, die darin befindlichen Papiere bzw. Informationen bspw. vor Beschmutzung oder Knicken zu schützen. Es lässt sich demnach an dieser Stelle folgern, dass der Inhalt der Mappe einen bestimmten Wert besitzt. Dieser Eindruck wird dadurch bestärkt, dass die Frau im weißen Kittel die Mappe vor ihrer Brust trägt, sie könnte sie auch hinter dem Rücken oder einfach in einer Hand, die an der Seite ihres Körpers herunter hängt, tragen, allerdings hat sie sich dazu entschieden, die Mappe mit beiden Händen vor ihrem Bauch zu halten. Die Mappe und die darin befindlichen Papiere bzw. Informationen erscheinen dadurch zusätzlich wichtig – so wichtig, dass man sie mit zwei Händen haltend vor sich präsentierend tragen muss. Die Mappe überdeckt sogar Teile des Kittels der Frau, sodass sich die grüne Mappe nicht nur deutlich von dem weißen Kittel abhebt, sondern die Frau im weißen Kittel tritt von der Wahrnehmung her hinter die Mappe zurück. Sie ist damit weniger die Besitzerin als die Trägerin der Mappe, in der sich wichtige Papiere bzw. Informationen zu befinden scheinen. Die Expertin scheint hier eine Art Informationsträgerin zu sein – und das im wahrsten Sinne des Wortes.

Über den Gegenstand der Mappe an sich hinaus, besitzt diese eine grüne Farbe, ebenso wie der grüne Wollcardigan der im Vordergrund befindlichen Frau. Diese Farbe schafft eine Art Verbindung zwischen der Person im weißen Kittel und der Frau im grünen Wollcardigan, indem die grüne Mappe den weißen Kittel teilweise verdeckt und hinter dem grünen Wollcardigan der Frau in das Grün des Wollcardigans übergeht. Dieses Requisite besitzt die gleiche Farbe und scheint daher die Differenz zwischen dem Weiß und Grün etwas aufzubrechen und nicht als unüberwindlich darzustellen. Mittels der Farbe der Mappe scheint eine Verbindung zwischen der Expertin im weißen Kittel und der Nicht-Expertin im grünen Wollcardigan hergestellt:



Screenshot Nr. 7: Grüne als eine Art ‚Bindeglied‘ zwischen der Expertin und der Nicht-Expertin © Sat.1

Im weiteren Verlauf des Moves werden immer neue Personen in diese Konstellation Experte – Nicht-Expertin einbezogen. Bereits der darauffolgende Take führt zwei neue Personen ein: einen Mann mit einer blauen Kapuzenjacke und weißem Muster, die er über einem blauen T-Shirt mit Rundkragen trägt, sitzt neben der Frau im grünen Wollcardigan im Vordergrund sowie eine nahezu ungeschminkte Frau mit grauem Oberteil im Mittelgrund. Die neu in der Aufnahme zu

sehenden Personen haben beide kurze blonde struppige Haare. Der Mann in der blauen Kapuzenjacke über dem blauen T-Shirt mit Rundkragen vermittelt sowohl durch den Rundkragen als auch durch den weißen Aufdruck eine gewisse Sportlichkeit bzw. Lockerheit. Es handelt sich dabei nicht um Arbeits-, sondern um bequeme und praktische Freizeitkleidung, die man auch zum Sport anziehen könnte. Im Gegensatz hierzu erscheint die Frau im Hintergrund im grauen Oberteil etwas ‚gediegener‘. Es ist kein Aufdruck und kein Muster auf ihrem grauen Oberteil zu sehen. Ihre Kleidung ist sowohl für die Freizeit als auch für Büroarbeit geeignet und weniger zum Sport. In dieser Hinsicht gleichen sich die beiden Frauen in ihrem Kleidungsstil, die beide etwas weniger sportliches tragen. Der Mann sowie die Person im weißen Kittel grenzen sich dagegen von ihnen ab. Es sind damit bisher drei Stufen des Kleidungsstils und damit der Rollenzuweisung aus den bisherigen zwei Takes ersichtlich: der Experte in entsprechender Arbeitskleidung, die zwei Frauen, die alltägliche Kleidung ohne besondere Merkmale tragen und damit für alle möglichen alltäglichen Situationen bereit sind und der Mann mit der Kapuzenjacke, der eher sportlich gekleidet ist und damit im Büroalltag fast etwas zu leger auftritt.

Neben der Art der Kleidung tauchen weitere Farben, nämlich Blau als Farbe der Treue, Unendlichkeit und Sehnsucht sowie Grau als Farbe der Seriosität, Eleganz, aber auch der Langeweile in dem Move auf (vgl. hierzu Vielmuth 1998: 204). Speziell auf die Farbe der Kleidung bezogen, impliziert die Farbe Blau mehr Aktivität und Frische, gilt aber auch in ihrer dunklen Ausprägung als Farbe der Bindung, Verbundenheit und Treue (vgl. Riedel 1999: 60). Der eher sportliche Kleidungsstil des Mannes bestätigt sich damit auch in der Bedeutung der Farbe Blau als Farbe der Aktivität. Trägt jemand die unbunte Farbe Grau ohne das entsprechende Kleidungsstück weiter mit farbigen Accessoires zu kombinieren, kann schnell der Eindruck der ‚grauen Maus‘ entstehen, die mit Langeweile, Tristesse (vgl. Riedel 1999: 193) und Abschirmung (vgl. Riedel 1999: 189) bzw. Introvertiertheit verbunden wird. Dies zeigt, dass der Kleidungsstil zwischen den Frauen zwar ähnlich ist, sie sich durch die Farbgebung allerdings wiederum voneinander unterscheiden. Die bunte Farbe Grün ist im Vergleich zu Grau frischer und lebendiger, ähnlicher dem Blau, das für Aktivität steht, wobei in der Farbenlehre Grün und Blau eher als widrig angesehen werden (vgl. Mehnert 1974: 145). Gemein ist diesen drei Farben allerdings, dass sie sich deutlich von der Farbe Weiß abgrenzen, denn das strahlende Weiß fällt zwischen diesen Farben deutlich auf, ähnlich wie rot, lediglich weniger aggressiv. Im Hinblick auf die Farbgebung der Kleidung zeigt sich damit eine erneute Abstufung zwischen den vier in der Aufnahme zu erkennenden Personen: Weiß als die auffälligste Farbe unter den vier Farben grau, blau, grün und weiß – und die Farbe Grau als die ‚unauffälligste‘ Farbe. Dazwischen befinden sich Blau als Farbe der Aktivität und Grün als Farbe der Harmonie und Hoffnung. Der weiße Kittel als solches bleibt ein besonderes Kleidungsstück, auch nach Hinzutreten anderer Kleidungsstile und -farben und grenzt sich neben der Farbe ebenso durch seinen Stil von allen anderen eher freizeitartigen Kleidungsstilen der Personen in den beiden Takes ab.

Im nächsten Take erfährt das (Nicht-) Aufbrechen der Differenz zwischen den Farben und Kleidungsstilen eine neue Stufe. Hier ist die Person, von der im ersten Take lediglich der weiße Kittel und eine Mappe zu sehen gewesen ist, deutlicher zu erkennen. Es ist eine Frau mit blonden Haaren, ebenfalls zu einem Pferdeschwanz zusammengebunden, dabei ist ein Haargummi mit großen roten Perlen zu erkennen. Sie trägt unter dem geöffneten Kittel ein grün-weiß gestreiftes Oberteil mit V-Ausschnitt und darunter ein weißes Unterhemd – ein erneuter Hinweis auf die weiße Unterbekleidung von unterschiedlichen Vertretern der christlichen Religion (z.B. der Papst), die auch ein weißes Unterkleid tragen. Sie ist in diesem Take in direktem Vergleich zu der Frau in dem grünen Wollcardigan zu sehen. Nicht nur die grüne Mappe verbindet die beiden Frauen aufgrund ähnlicher Kleidungsfarben miteinander, sondern nun auch das weiß-grün gestreifte Oberteil. Besonders interessant an dieser Stelle ist, dass es sich um Streifen in den Farben Weiß und Grün handelt. Weiß als Farbe des Kittels und Grün als Farbe des Wollcardigans der zweiten Frau, vereinen die beiden Farben Grün und Weiß in einem Kleidungsstück. Das grün-weiß gestreifte Kleidungsstück wird von der Expertin getragen, sodass die (farbliche) Verbindung zwischen der Expertin und der Frau im grünen Wollcardigan von der Expertin selbst ausgeht. Dies ist zwar bereits durch die Farbe der Mappe angedeutet worden, die Verbindung zwischen den beiden Frauen im Hinblick auf die Farbe der Kleidung wird jedoch durch das weiß-grün gestreifte Oberteil zusätzlich verstärkt.

Doch nicht nur die Farbgebung bricht die anfänglich Differenz zwischen den beiden Frauen auf, sondern auch ihre ähnlichen Frisuren sowie ihre geschminkten Augen weisen auf Parallelen zwischen ihnen hin. Würde die Expertin den Kittel ablegen, könnte sie mit der Nicht-Expertin bspw. zum Einkaufen, ins Kino oder Spazieren gehen. Die einzige Differenz zwischen diesen beiden Frauen ist damit nur noch der weiße Kittel und die Mappe als Gegenstand, denn die Nicht-Expertin hält keine Mappe in der Hand. Der nun erkennbare Kleidungsstil der Expertin bricht weitere anfängliche Unterschied zwischen den Personen und er Expertin auf: das gestreifte Oberteil der Expertin ist durch die Zweifarbigkeit noch etwas legerer als der einfarbige Wollcardigan der Frau und bricht in Verbindung mit dem auffälligen Haargummi daher auch den Gegensatz zwischen der Expertin und dem sportlich gekleideten Mann weiter auf, erhöht aber gleichzeitig die Differenz zwischen der Expertin und der nahezu ungeschminkten Frau in dem einfarbigen grauen Oberteil.

Das Grün in dem gestreiften Oberteil kann allerdings noch zu einer weiteren Deutung herangezogen werden. Grün ist auch die Farbe der Mappe, die Informationen trägt. Sie ‚überbrückt‘ nicht nur die Differenzen zwischen der Frau im grünen Wollcardigan und der Expertin, sondern sie ist auch ein Requisit, ein Ausdrucksmittel der Expertin neben ihrem weißen Kittel. Das grün-weiß gestreifte Oberteil schafft eine Verbindung zwischen der grünen Mappe und dem weißen Kittel – das ist wichtig, denn die Expertin ist die einzige Person in der Sequenz, die

überhaupt einen Gegenstand mit sich führt. Der Status der Frau im weißen Kittel scheint ein ganz besonderer zu sein, denn die Frau ist zum einen die Expertin, die sich von den anderen Anwesenden durch das strahlende Weiß ihres Kittels abgrenzt und zum zweiten die Informationsträgerin, die als einzige ein Requisit in Händen hält, nämlich die Mappe, was sie wiederum von den anderen Anwesenden unterscheidet.

Im nächsten Take der Sequenz wird die Kleidung der Personen in einigen Aufnahmen vollständig gezeigt und eine weitere fünfte Person im Move eingeführt. Die neue Person ist ein Mann mit kurzen blonden Haaren und einem Pullover mit grau-grün-schwarzem Rautenmuster, der landläufig auch als ‚Streber- oder Spießerpullover‘ bezeichnet wird, zu erkennen. Die Farben seines Pullovers vereinen die Farben der Bekleidung der Frau mit dem grauen Oberteil und der Kleidungsfarbe Frau im grünen Wollcardigan, führen allerdings auch eine neue (Nicht-) Farbe ein: Schwarz, die für Trauer und Tod, aber auch für Eleganz steht. Entscheidend ist hier, dass diese (Nicht-) Farbe in Kombination mit Grün und Grau auftritt und daher dieser Pullover keine Farbe und damit keinen Eindruck eindeutig vertritt. Ganz im Gegensatz zu dem Kleidungsstil. Der Stil des Pullovers ist eher gediegener Art und stellt keine Kleidung dar, die man z.B. zum Sport anziehen würde. Diese Bekleidung des zweiten Mannes in dem Move ist also weniger der eher sportlichen Kleidung des Mannes in der blauen Kapuzenjacke und der Expertin im gestreiften Oberteil ähnlich, sondern eher der Bekleidung der Frau im grauen Oberteil und im grünen Wollcardigan und stellt vielmehr eine alltägliche (Büro-) Kleidung dar, die man auch in der Freizeit tragen kann.

In diesem Take wird allerdings nicht nur eine neue Person eingeführt, sondern es sind auch die Hosen der Anwesenden zu sehen. Alle der Anwesenden tragen Jeanshosen in unterschiedlichen Blautönen, lediglich die Expertin, deren Oberteil bis zu den Knien reicht, trägt eine schwarze Jeanshose. Die Jeans ist mittlerweile ein Kleidungsstück, das sowohl beruflich als auch in der Freizeit getragen wird. Sie passt sowohl zu einem sportlichen als auch zu einem legeren und zu einem leicht ‚gediegeneren‘ Outfit, zeigt aber auch an, dass man sich nicht in einer festlichen Situation oder in gehobener Gesellschaft befindet, sondern dass man sich eher in einer legeren Umgebung befindet bzw. zu einem mehr zwanglosen Anlass trifft. Diese Interpretation bestärkt auch ein Blick auf die Schuhe des Mannes im sportlichen Outfit und der Expertin. Beide tragen Freizeitschuhe: der Mann Turnschuhe (Sneakers), die zu seinem sportlichen Outfit passen und die Expertin trägt etwas elegantere flache Schnürschuhe. Durch die kompletten Outfits rücken die verschiedenen Kleidungsstile und die unterschiedliche Farbgebung wieder etwas näher zusammen (z.B. tragen fast alle Personen Jeans) und die beschriebenen Differenzen zwischen ihnen nehmen im Verlauf des Moves weiter ab – bis auf die Differenz der anwesenden Personen zur Expertin. Dieser Unterschied zwischen den Nicht-Experten und der Expertin wird dadurch verstärkt, dass es sich bei den Nicht-Experten um eine Abwesenheit von warmen und strahlenden Farben handelt (vgl. zur Einteilung von Farben in kalte und warme Nuancen auch Mante 2010:

135), sodass die Nicht-Experten eine ‚Einheit der kalten Farben bilden‘ und sich weiter von der Expertin abgrenzen.

Im nächsten Take sind alle im Raum befindlichen Personen ‚scharf‘ gestellt, lediglich der Hintergrund, der aus der Büroeinrichtung besteht, ist ‚unscharf‘ zu erkennen. In diesem einen Take wird der gesamten Personengruppe im Hinblick auf die Scharfstellung die gleiche Relevanz von der Kamera zugeordnet. Weniger Relevanz für die Kamera scheint dagegen die Einrichtung des Raumes im Hintergrund zu besitzen. Allerdings weist die Kamera auch eine Person weiterhin als ‚besonders‘ aus: die Expertin im weißen Kittel behält ihren hohen Stellenwert aus dem vorherigen Take bei, da sie die einzige Person ist, deren Namen und Funktion durch die Kamera eingeblendet werden. Die Schrift überlagert den Vordergrund der Aufnahme. Die Personen, die sich im Vordergrund der Aufnahme befänden, wäre die Schrift nicht eingeblendet, würden die die höchste Relevanz besitzen, treten allerdings hinter die Schrift zurück:



Screenshot Nr. 8: Schrifteinblendung vor der scharfgestellten Personengruppe © Sat.1

Die Schrifteinblendung und der Aufbau der Aufnahme bleiben im nächsten Take, in dem lediglich die Expertin und die Nicht-Expertin im grünen Cardigan zu sehen sind, weiterhin bestehen: Das Licht hinter der Frau im weißen Kittel, die ‚scharf‘ gestellt ist und die Schrift im Vordergrund noch vor der ‚unscharf‘ gestellten Frau im grünen Cardigan. Die aktive Person, auf der der Fokus der Kamera liegt, ist damit die Frau im weißen Kittel, im Gegensatz zu der eher passiven Frau im grünen Cardigan. Die Kamera nimmt zwar erneut die Frau mit dem grünen Wollcardigan in den Vordergrund der Aufnahme in den Blick, allerdings stellt sie die Schärfe auf die aus dem Hintergrund in den Mittelgrund getretene Expertin im weißen Kittel ein, die eine Mappe vor ihrer Brust trägt. Dadurch wird die Frau, die sich ja eigentlich im Vordergrund befindet, von der Kamera abgewertet, indem sie diese ‚unscharf‘ stellt. Es handelt sich hier um einen Verlauf des ‚Unschärfstellens‘, die Kamera setzt nicht sofort zu Beginn des Takes diese Relevanzen anhand der Bildschärfe, sondern diese kristallisieren sich im Verlauf des Takes erst heraus. Es entsteht der Eindruck, als würde sich die Kamera erst orientieren, die Personen in der Aufnahme einander gegenüberstellen und dann Relevanzen zuordnen. Auf diese Weise tritt die Person im weißen Kittel nicht im Geschehen vor der Kamera selbst in den Vordergrund der Aufnahme und weist sich selbst einen wichtigen Status zu, sondern die Kameraaktivität entscheidet über deren Stellenwert. Dadurch, dass die Kamera die Frau im weißen Kittel bei dem Betreten des Raumes nach und nach

‚scharf‘ stellt, scheint die soeben eingetretene Person etwas in der Aufnahme zu verändern, sie scheint die Aufmerksamkeit der Kamera zu erregen, die unter Orientierung an der Frau im weißen Kittel etwas tut, nämlich die Schärfe von der einen Frau im grünen Wollcardigan auf die andere Frau im weißen Kittel verlagern. Die Kamera hätte sich ebenso dafür entscheiden können, die Frau im weißen Kittel ‚unscharf‘ gestellt zu lassen und dieser damit lediglich eine Nebenrolle in der Aufnahme einzuräumen. Die Frau im weißen Kittel und insb. die grüne Mappe wird zu Beginn des Takes noch von der rechten Schulter der Frau im grünen Cardigan teilweise überdeckt. Dies scheint die Kamera zu stören, die die Experten und die Mappe ‚scharf‘ fokussiert und damit regelrecht versucht, durch die Frau im grünen Cardigan ‚hindurchzusehen‘ und auf diese Weise sowohl die Expertin als auch die Mappe sichtbar zu machen. Doch dadurch, dass sich im Aufbau der Aufnahme eine andere Person im Vordergrund befindet, durch welche die Kamera ‚hindurch‘ sieht, wird der hohe Stellenwert der Expertin im Mittelgrund zusätzlich verstärkt, indem sogar ‚Hindernisse‘ überwunden werden, um diese Frau deutlich erkennen zu können. Eine weitere ‚Abwertung‘ wiederfährt der Frau im grünen Wollcardigan durch die ‚Scharfstellung‘ der Tür und des Kleiderständers im Hintergrund. Selbst diese scheinen in diesem Moment wichtiger zu sein als die Frau im grünen Wollcardigan im Vordergrund. Da sich die Frau im grünen Cardigan jedoch nicht völlig ‚unsichtbar‘ machen lässt, setzt die Kamera eine weitere Aktivität ein, um den Fokus in der Aufnahme zu lenken: durch die Einblendung der Kamera „Charlie Pfeiffer KTU-Mitarbeiterin“ wird der Frau im weißen Kittel erneut ein wichtiger Stellenwert zugewiesen. Die Einblendung beginnt im 13. Take der Sequenz und ist bis in den 15. Take hinein zu sehen. Diese kann der soeben in den Raum eingetretenen Frau im weißen Kittel zugeordnet werden, da sie als einzige neu in den Raum eingetreten ist. Alle anderen Personen befanden sich bereits im Raum und damit in dem Geschehen vor der Kamera und müssten schon vorgestellt worden sein, wenn dies nötig gewesen wäre. Die Schrift überlagert die Person im grünen Wollcardigan, welche die Expertin und die Mappe überdeckt:



Screenshot Nr. 9: Scharfstellung und Schrifteinblendung der Kamera setzt Relevanzen im Move © Sat.1

Bei den ersten beiden Worten des Schriftzuges „Charlie Pfeiffer – KTU Mitarbeiterin“ scheint es sich um einen Vornamen und einen Nachnamen zu handeln. Der erste könnte dabei auch ein Spitzname sein, der die soziale Distanz, die eigentlich zu einem Experten aufgebaut wird, verringert. Der zweite Name ist ein geläufiger deutscher Nachname. Wichtiger an dieser Stelle erscheint allerdings die zweite Zeile „KTU – Mitarbeiterin“, da diese in Zusammenhang mit der

Rollenzuweisung durch die Kamera an die Expertin zu stehen scheint. KTU ist eine Abkürzung für **KriminalTechnische Untersuchung** (-sstelle). In den Zuständigkeitsbereich der Kriminaltechnische Untersuchungsstelle fällt die informationstechnische Beweissicherung (z.B. die Sicherung und Untersuchung von Mobilfunktelefonen, Computern, Navigationsgeräten und anderen elektronischen Speichermedien), die Sachverständigenarbeit an einem Tatort sowie die Auswertung und Untersuchung von (am Tatort) gesicherten Spuren sowie die Erstellung von (behördlichen) Fachgutachten in den Fachbereichen Schusswaffen und Schusswaffenspuren, Daktyloskopie, Werkzeug-, Form- und Schuhspuren sowie Urkunden und Druckerzeugnisse (vgl. Regierungspräsidium Freiburg 2012). Diesem Arbeitsbereich der KTU scheint Charlie Pfeiffer als Mitarbeiterin zugeordnet zu sein. Sie übernimmt damit Aufgaben der Spurenauswertung und der Erstellung von Gutachten zu den entsprechenden Auswertungen. Sie ist dort als Mitarbeiterin beschäftigt, d.h. es existieren neben ihr wohl noch weitere Mitarbeiterinnen oder Mitarbeiter in der KTU. Sie hat der Schrifteinblendung keine Vorgesetzten-Position inne (z.B. ‚Leiterin‘), sondern scheint eine unter mehreren Mitarbeiterinnen bzw. Mitarbeitern zu sein. Die Schrifteinblendung impliziert, dass sie eine Expertin von mehreren Experten zu sein scheint, die eine Mitarbeiterposition in der KTU bekleidet. Durch die Schrifteinblendung und den Inhalt dieser Einblendung wird sie erneut von der Kamera – und nicht nur durch das Geschehen vor der Kamera – als Expertin ausgewiesen. Die Kamera übernimmt dabei sogar eine Spezifizierung der Expertentätigkeit, nämlich die der KTU-Mitarbeiterin. Dies scheint sie von allen anderen anwesenden Personen im Raum dauerhaft zu unterscheiden, denn diese Schrifteinblendung bleibt auch im nächsten Take bestehen.

Verstärkt wird der Eindruck, dass es sich um eine wichtige Expertin im weißen Kittel handelt, durch die Farbgebung der Schrift. Die Schrift ist strahlend weiß, genau wie der Kittel der Frau, scheint daher in Verbindung mit ihr zu stehen, und betont erneut ihren Expertenstatus, der sich von allen anderen Nicht-Experten in der Aufnahme deutlich unterscheiden lässt. Keine andere Person in dieser Aufnahme trägt dieses strahlende weiß, sodass dieser Eindruck erneut unterstrichen wird. Durch diese Farbtrennung, dass das strahlende Weiß sich links und die anderen gedeckten Farben rechts befindet, werden eine Farbflächentrennung und damit eine räumliche Trennung erreicht (vgl. Mehnert 1973: 374). Die Größe der Schrift im Verhältnis zu der Größe der gezeigten Personen verstärkt diese Deutung, dass der Expertin eine besondere Rolle in dem Move zukommt, denn die Schrift erstreckt sich nicht nur über mehr als 50 % der Länge der Aufnahme, sondern auch über ein Viertel der Höhe und nimmt damit genauso viel Platz ein wie drei nebeneinander stehende Personen bzw. wie die Rumpfhöhe der Personen. In diesem Take scheint es sich daher um einen Überblick über die Personenkonstellation aller anwesenden Personen in der Aufnahme zu handeln, in der eindeutig die Expertin als KTU-Mitarbeiterin Charlie Pfeiffer den höchsten Stellenwert für die Kamera einnimmt.



Die Differenz zwischen der Expertin und den Nicht-Experten findet weitere Betonung durch die Gestik Charlie Pfeiffers, in der sie die Mappe zum gestikulieren einsetzt. Anstatt ihrer Hände nutzt die Expertin die Mappe, die sie mit beiden Händen umfasst, zum Anzeigen von Gesten. Alternativ könnte sie auch eine Hand zum Gestikulieren und die andere zum Festhalten der Mappe nutzen, doch sie lässt mit keiner ihrer beiden Hände die Mappe los, selbst als sie zu gestikulieren beginnt. Die Mappe scheint einen so wichtige Stellenwert zu besitzen, also etwas so Wichtiges zu beinhalten, dass sie mit beiden Händen festgehalten werden muss, eine Interpretation, die erneut die Relevanz der Mappe in diesem Move unterstreicht.

Im 16. Take sind erneut die Frau im grünen Cardigan und der Mann in der blauen Kapuzenjacke ‚scharf‘ im Vordergrund, sowie die Frau in der grauen Wolljacke vor der Fensterfront im Hintergrund ‚unscharf‘, zu erkennen. Es hat immer noch keiner von ihnen ein Requisit in die Hände genommen und keiner von ihnen gestikuliert. Sie scheinen hier eine passivere Rolle einzunehmen im Vergleich zu der mit der Mappe gestikulierenden Expertin.

Auch der nächste Take zeigt erneut die Frau im grünen Wollcardigan ‚unscharf‘ im Vordergrund und die Frau im weißen Kittel mit der Mappe im Mittelgrund ‚scharf‘ gestellt, die von dem weißen Türrahmen und durch das durch die Tür fallende Licht gerahmt wird:



Screenshot Nr. 10: Lichteinfall durch die Tür © Sat.1

Die Mappe, die die KTU-Mitarbeiterin im weißen Kittel in Händen hält und zur weiteren Gestikulation einsetzt, betont die Relevanz dieses Requisites. Bringt man diese Interpretation in Verbindung mit den bereits erfolgten Deutungen der Mappe als (Ordnungs-) Behältnis für Informationen, stehen die in der Mappe enthaltenen Informationen im Mittelpunkt der Aufnahme:



Screenshot Nr. 11: Grüne Mappe im Mittelpunkt der Aufnahme © Sat.1

Der Fokus der Kamera liegt nicht mehr allein auf der Expertin, sondern zu einem großen Anteil auf der grünen Mappe, denn der weiße Kittel der KTU-Mitarbeiterin wird durch die grüne Mappe zur Hälfte verdeckt. Es entsteht der Eindruck, dass gar nicht die Expertin selbst die Hoffnungsträgerin ist, sondern dass sich etwas in der grünen Mappe befindet, das die Hoffnung trägt oder eine Hoffnung auf etwas berechtigt werden lässt, was auch die Farbe Grün der Mappe bestätigt. Allerdings übernimmt die KTU-Mitarbeiterin dennoch eine wichtige Rolle, sie bringt die Mappe und damit das, was Hoffnung bzw. eine Art ‚Heil‘ zu tragen scheint, in den Raum, und ist dabei von Licht umgeben, was wiederum die Deutung der Expertin als ‚Heilsbringerin‘ bestärkt.

Der 18. Take rundet diese Deutung ab, denn auch hier steht die Expertin vor der Tür, durch die das Licht scheint. Zwar ist der zuvor eingeblendete Schriftzug nicht mehr in der Aufnahme zu sehen, allerdings bleibt der Status der Expertin als ‚Heilsbringerin‘ bestehen, wie die Gegenüberstellung der einzelnen Personen in der Aufnahme und die damit verbundene Verteilung der Farbe Weiß sowie des Lichtes vor der Kamera verdeutlicht:



Screenshot Nr. 12: Übersicht über die Personen im Raum © Sat.1

Die KTU-Mitarbeiterin hat sich der Gruppe zwar zugewandt, hält vor sich aber weiterhin die Mappe, die sich mittlerweile zwischen der Expertin und den anderen anwesenden Personen im Raum befindet. Das Grün der Mappe ist kein Bindeglied mehr zwischen der Expertin und der Frau im grünen Wollcardigan, da zwischen der Mappe und dem Cardigan nun eine Lücke besteht und sie sich nicht mehr überlagern. Die Mappe scheint nun eine Grenze zwischen diesen Personen zu markieren und teilt sie in zwei ‚Gruppen‘: die der Experten und die der Nicht-Experten. Obwohl die Experten-‚Gruppe‘ nur rund ein Viertel der Aufnahme ausmacht und lediglich aus einer Person besteht und die Nicht-Experten dagegen die anderen drei Viertel der Aufnahme einnehmen, scheint der KTU-Mitarbeiterin eine hohe Relevanz zugewiesen zu werden, die sich vielmehr durch eine bestimmte Qualität in der Farbgebung und Lichtsetzung vor der Kamera auszeichnet als durch den Platz, welcher der Expertin in der Aufnahme eingeräumt wird.

In allen Takes, in denen die Frau im weißen Kittel zu sehen ist, befindet sich im Hintergrund das Licht, das durch die teilweise mit Glas eingelassene Tür fällt. Auf diese Weise entsteht der Eindruck, der eingangs gedeuteten ‚Heilsbringerin‘ bis zum Ende dieses Moves fort. Ein immerwährender Begleiter ist dabei die grüne Mappe, welche die KTU-Mitarbeiterin ständig

präsentierend vor sich hält und die den Informationsvorsprung markiert, der in dieser Mappe vorhanden zu sein scheint, zu dem lediglich sie als Expertin Zugang zu besitzen scheint. Die KTU-Mitarbeiterin als Expertin hat Zugang zu mehr Informationen als die anderen anwesenden Personen im Raum, sie weiß mehr als die anderen Anwesenden – und dieses ‚Mehr‘ scheint sie, ähnlich eines Heilsbringers, der Gruppe mitzuteilen.

Der Move zeigt zu keinem Moment eine Tiefenschärfe, was darauf hinweist, dass die Kamera in ihren Aufnahmen ständig Relevanzen setzt und Personenkonstellationen verdeutlicht, in der die KTU-Mitarbeiterin als Expertin mit ihrer Mappe im Vordergrund steht – unabhängig davon, was durch was sie auch verdeckt werden mag.

#### 9.1.6 Verdichtung: Die Offenbarung

Die vollzogenen hermeneutischen Deutungen und Interpretationen werden im Folgenden zu einem Typ von Botschaft sowie zu einer inhaltlichen Botschaft im Hinblick auf die Fragestellung verdichtet. Besondere Berücksichtigung finden hierbei die Farbgebung im Geschehen vor der Kamera und der Kleidungsstil der Personen, die in der Deutung und Interpretation der Kameraaktivität und dem Geschehen vor der Kamera als signifikante Aspekte in der Analyse des Videos herausgearbeitet worden sind.

Zwar können unterschiedlichen Farben verschiedene Symbolwert (in einem Film) zugewiesen werden, allerdings erscheint es nicht möglich, ihnen eine ‚absolute‘ Bedeutung zuzuschreiben, denn es muss immer der Kontext berücksichtigt werden, in dem die Farben auftreten. Die Bedeutung der Farben in einem Film richtet sich z.B. nach dem Farbzusammenhang, in dem sie auftauchen und nach den aktuellen Geschehnissen, Vorereignissen und Andeutungen im Film (vgl. Mehnert 1974: 294; 358). Die obigen Erläuterungen über die unterschiedlichen Farben der Kleidungsstücke der Personen kann man zwar als Reflexionen ihres Wesens betrachten (vgl. Mehnert 1974: 157), jedoch heißt dies nicht, dass, sobald jemand ein Kleidungsstück in einer bestimmten Farbe trägt, man seine Eigenschaften bzw. seine Rolle allein anhand der Farbbedeutung herausarbeiten kann. Menschen nutzen Farben meist sorglos, allerdings kann die jeweilige Kleidungszusammenstellung auch nicht durch ein ‚Erlaubt ist, was gefällt!‘ abgetan werden (vgl. ebd.). Vielmehr wirken sich die Farbzusammenstellungen der Kleider von Personen entscheidend auf die Deutung eines Videos aus, denn werden Farbkompositionen, z.B. den angegebenen Erkenntnissen über Farben in einem Video widersprüchlich eingesetzt, kann dies bspw. auf den Wesenszug einer Person hinweisen, der von einem ‚normalen‘ Charakter abzuweichen scheint. Personen, denen im Video bspw. die Charaktereigenschaft zugeschrieben wird, ein übermäßiges Geltungsbedürfnis zu besitzen und die gerne Aufsehen erregen, wird man

Kleidung mit stark gesättigten oder auch disharmonisierenden Farben eher zuweisen als Kleidungsstücke mit unauffälligen Farben, wie z.B. die Farbe Grau (vgl. Mehnert 1974: 158). Dies zeigt, dass man anhand des Auftretens von Personen, deren Kleidungsstil und natürlich auch der Farbe ihrer Kleidung bestimmte Rückschlüsse auf die Person selbst ziehen kann.

Die hermeneutische Interpretation zielt nicht darauf ab die Intention zu (re-) konstruieren, mit welcher Absicht Personen in einem Video ein Kleidungsstil oder eine Kleidungsfarbe zugeordnet worden ist. Vielmehr sollen Sinnzusammenhänge (re-) konstruiert werden, die die Rezipienten an das Video herantragen und so Rückschlüsse darauf ziehen, welche Personen im Video welche Rolle und welchen Status einnehmen. Ein Blaumann kennzeichnet bspw. einen Handwerker, eine orangene Uniform mit reflektierenden Steifen auf der Kleidung einen Müllmann, eine schwarze Bekleidung einen Schornsteinfeger oder eine gelb-blaue Bekleidung einen Postboten. Es ist bereits herausgearbeitet worden, dass insb. der strahlend weiße Kittel in Vergleich zu den anderen Kleidungsfarben in dem ausgewählten Move von *Niedrig und Kuhnt* im Vergleich zu den anderen Kleidungsfarben und -stilen in dem Move besonders auffällt. Der Kittel grenzt die Person, die ihn trägt, nicht nur von den anderen anwesenden Personen ab, sondern weist sie auch als Experten auf einem bestimmten Gebiet aus, da anhand des Kittels eine soziale Etikettierung von Personen als Experte vorgenommen wird.

Der Expertin wird sowohl durch das Geschehen vor der Kamera als auch durch die Kameraaktivität eine bestimmte Relevanz zugewiesen. Dadurch, dass die Kamera sie durch die Texteinblendung als Expertin für Kriminaltechnik ausweist, ihr eine bestimmte Relevanz durch den Aufbau der Aufnahme und die Bildschärfe zuweist und von den Personen vor der Kamera auch als solche akzeptiert wird, scheinen sowohl die Kamera als auch die Personen vor der Kamera die Frau im weißen Kittel als Expertin sozial zu etikettieren. Keine der Personen vor der Kamera widerspricht ihr, keine andere Person weist sich durch einen ähnlichen Status anhand der persönlichen Fassade oder verschiedener Requisiten als Experte aus. Sherlock Holmes weist sich bspw. durch seine Lupe als Experte aus, allerdings mit dem Unterschied, dass vielmehr er selbst und seine Fähigkeiten zum logischen Kombinieren im Mittelpunkt seines Expertentums stehen und nicht seine Lupe als die naturwissenschaftliche Methode, die den Kriminalfall löst.

Neben der Kriminaltechnikerin kommt der Kriminaltechnik selbst eine bedeutsame Rolle im analysierten Move zu. Die Kriminaltechnik scheint durch die grüne Mappe ‚symbolisiert‘ zu werden, und es scheint dieser im Move ein besonderer Stellenwert zugeschrieben zu werden. Die Botschaft im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin kann in diesem Move damit nicht auf eine Botschaft über die Expertin reduziert werden. Vielmehr ist sie die Trägerin des Expertenwissens und damit die Trägerin des Wissens um die modernen Methoden der Kriminaltechnik und – nicht zu vergessen – im wahrsten Sinne des Wortes – die

Trägerin des Wissens, das durch solche modernen Techniken der Kriminaltechnik, wie dem Gaschromatograph, (re-) konstruiert wird.

Als Antwort auf die Forschungsfrage lässt sich damit unter Berücksichtigung der hermeneutischen Ausdeutung des obigen Moves festhalten, dass dieser zwei Botschaften über die Methoden der Kriminaltechnik inhärent sind. Zum ersten gibt es Experten bzw. Expertinnen der Kriminaltechnik, die sich deutlich von Nicht-Experten bzw. Nicht-Expertinnen abgrenzen lassen und die durch ihr Expertenwissen in der Lage zu sein scheinen, neue Erkenntnisse in einem Kriminalfall herbeizuführen. Zweitens treten diese Experten respektive Expertinnen als Heilsbringende auf, die wiederum in Dienste der Erkenntnisse agieren, die aus der Anwendung moderner Methoden der Kriminaltechnik resultieren. Sie offenbaren etwas, das von einer höheren Macht, hier von den modernen kriminaltechnischen Methoden, erwirkt worden ist. Dies erinnert daran, dass man im christlichen Glauben Jesus als ‚von Gott gesandt‘ versteht, der auf Erden das Gottesheil verkündet und in Gottes Auftrag die Menschen vom Leid erlöst und diese ‚heilt‘ (vgl. Berlis/Kalsky 2005: 1).

Der Typ von Botschaft, der sich hieraus generieren lässt, ist eine Form von Offenbarung, auch als „[...] Enthüllung oder Bekanntmachung des Göttlichen Geheimnisses durch Jesu Christi“ (Frieling 2006: 144) bezeichnet. Die Offenbarung ist nicht nur im kirchlichen, sondern auch im alltäglichen Sprachgebrauch verankert und wird dann verwendet, wenn jemandem durch etwas die ‚Augen geöffnet‘ werden. Die Besonderheit einer Offenbarung liegt in ihrem Überraschungsmoment, denn es passiert etwas, das man nicht erwartet hat. Eine Offenbarung ermöglicht neue Erkenntnisse und Einsichten, sie zeigt neue Wege auf, die man vor der Offenbarung nicht wahrgenommen hat und auch nicht wahrnehmen konnte, denn die Offenbarung verändert die Wahrnehmung der Wirklichkeit und liefert neue Impulse für das zukünftige Agieren (vgl. hierzu auch Berlis/Kalsky 2005: 1). Pointiert zusammengefasst ist eine „[...] Offenbarung [...] die Deutung eines Moments, in dem der Glaube für Menschen lebendig wird und Hand und Fuß bekommt“ (Berlis/Kalsky 2005: 1). Genau solch einen Moment der Offenbarung zeigen die Geschehnisse vor der Kamera als von der Expertin bzw. ‚Heilsbringerin‘ die Ergebnisse der Analyse der Duftstoffe des Liebesbriefes mittels der modernen kriminaltechnischen Methoden des Gaschromatographen verkündet werden. Der Glaube an die modernen Methoden der Kriminaltechnik erhält in diesem Moment der Erkenntnis Hand und Fuß in Form von hoffnungsspendenden wissenschaftlichen Resultaten, die zur Aufklärung des Falles beitragen (können). Dabei zweifelt keiner der anwesenden Personen diese Ergebnisse (vor der Kamera) an, sondern glaubt an ihre Richtigkeit und Verlässlichkeit. Dies stimmt mit dem Gedanken überein, dass die Offenbarung im katholischen Glauben etwas darstellt, an dem nicht gerüttelt wird, das in der Offenbarung Verkündete wird als dogmatisch und gesetzt begriffen (vgl. Berlis 2005: 7). Dadurch, dass die Anwesenden durch ihre Zustimmung bzw. ausbleibende Ablehnung die Analyseergebnisse des Gaschromatographen, die von der Expertin überbracht werden, als ‚wirklich‘ definieren, werden

diese auch ‚wirklich‘, so wie es das ‚Thomas-Theorem‘ beschreibt: „If men define situations as real, they are real in their consequences“ (Thomas/Thomas 1928: 572). In diesem Fall gilt das für den (unerschütterlichen) Glauben an die wissenschaftlichen Resultate moderner Methoden der Kriminaltechnik. Das ist auch die verdichtete inhaltliche Botschaft des analysierten Moves: Moderne Methoden der Kriminaltechnik sind verlässlich und fehlerfrei, mit ihnen können neue Erkenntnisse in Kriminalfällen gewonnen werden, die neue Wege und Perspektiven für die Ermittler in der Verbrechensaufklärung eröffnen und die durch Experten angemessen vertreten werden.

Die Verdichtung der Botschaft dieses Moves zu dem Typ ‚Offenbarung‘ wird zudem dadurch gestützt, dass nicht nur Jesus, gesandt von Gott als Heilsbringer als Offenbarung gilt, sondern u.a. auch die *Heilige Schrift* als Quelle dieser Offenbarung verstanden wird (vgl. Berlis/Kalsky 2005: 1f.), sodass auch die von der Expertin mitgeführte Mappe eine besondere Bedeutung als eine Art *Heilige Schrift* in diesem Move zukommt. Dabei wird nicht klar, was genau diese Mappe enthält. Die Expertin trägt sie jedoch vor sich her, bindet sie in ihre Bewegungsabläufe ein und weist ihr so eine hohe Relevanz zu. Dies zeigt bereits an: Offenbarung enthüllt nicht nur, sondern verhüllt auch in gewisser Weise (vgl. Berlis/Kalsky 2005: 3), entscheidend ist allerdings der Glaube, denn er ist es, der neue Wege offenbart. Vor dem Hintergrund des vorliegenden Falles bedeutet dies, dass die Offenbarung nicht nur ‚Augen öffnet‘, sondern dass sie die modernen Methoden der Kriminaltechnik auch in gewisser Weise ‚mystifiziert‘. Schließlich entscheidet der **Glaube** an die Zuverlässigkeit und Exaktheit der modernen kriminaltechnischen Methoden darüber, ob sich in der Aufklärungsarbeit für die Ermittler neue Wege öffnen. Die inhaltliche Botschaft, die der Offenbarung inhärent ist, sagt aus, dass der Glaube an und das Vertrauen in die modernen Methoden der Kriminaltechnik ‚unerschütterlich‘ ist, da die Methoden der Kriminaltechnik selbst kleinste Partikel (Duftstoffe) analysieren können und die Analyseergebnisse dann neue Wege und Möglichkeiten für die Aufklärung eines Verbrechens aufzeigen.

## 9.2 Analyse der Fernsehserie *Psych*

Die US-amerikanische Fernsehserie *Psych* wird seit 2006 in den Vereinigten Staaten produziert und hielt im Oktober 2007 Einzug in das deutsche Privatfernsehen. Die rund 40 minütige Sendung lief in Deutschland von April bis Mai 2011 in der vierten Staffel sonntags als Doppelfolge von 8.55 Uhr bis 10.45 Uhr auf RTL.<sup>192</sup> Im Mittelpunkt der Serienhandlung steht immer die Aufklärung eines Kriminalfalles in Santa Barbara, Kalifornien. Das Team des *Santa Barbara Police Departments* um

---

<sup>192</sup> Ab Ende Mai bis November 2011 wurde die erste, zweite und dritte Staffel auf dem gleichen Sendeplatz wiederholt und gleichzeitig auch auf *SuperRTL* um 21.15 Uhr bis 22.15 Uhr ausgestrahlt. Die zukünftigen Sendetermine von *Psych* sind bisher unbekannt.

den leitenden Detective Carlton Lessiter (Timothy Omundson) und die junge Polizistin Juliet O'Hara (Maggie Lawson) arbeiten in der Verbrechensaufklärung mit der Wahrsager-Agentur *Psych* (mehr oder weniger freiwillig) zusammen. Die Agentur *Psych* besteht aus dem mutmaßlichen Wahrsager Shawn Spencer (James Roday) und dessen besten Freund aus Kindheitstagen, dem Pharmavertreter Burton Guster (Dulé Hill). Shawn Spencer gibt sich bei der Arbeit in der Verbrechensaufklärung als Hellseher aus, obwohl er die Kriminalfälle nicht durch übersinnliche Eingebungen löst, sondern aufgrund seines fotografischen Gedächtnisses. Dieses fotografische Gedächtnis hat er u.a. in seiner Kindheit mit Hilfe seines Vaters, dem ehemaligen Polizisten Henry L. Spencer, geschult (vgl. RTL 2012).

Am 06.03.2011 ist die zu analysierende Sendung *Psych* von 9.30 Uhr bis 10.20 Uhr auf RTL ausgestrahlt worden. Die fünfte Episode der dritten Staffelt trägt den Titel *Schwamm drunter und drüber*.

Bei *Psych* handelt es sich um eine US-amerikanische Serie, die für den deutschen Fernsehmarkt synchronisiert worden ist. Diese Synchronisation wird im Folgenden nicht gesondert berücksichtigt, da sich die Fragestellung auf das Deutsche Fernsehen konzentriert und diese Serie hier nur als synchronisierte Fassung ohne direkten Bezug zur Übersetzung gesendet wird. Die Deutungen, die in der Fernsehrezeption in Deutschland an die Sendung herangetragen werden, beziehen sich ausschließlich auf die deutsche Synchronisation und entsprechen damit dem Forschungsprojekt der vorliegenden Arbeit, die sich mit Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im **Deutschen Fernsehen** beschäftigt. Lexeme, wie ‚Detective‘ gelten in der Synchronisation mittlerweile als so in den deutschen Sprachgebrauch eingebürgert, dass diesen keine gesonderte Aufmerksamkeit geschenkt wird.

### 9.2.1 Zusammenfassende Darstellung der Sendung *Psych* vom 06.03.2011 und Sequenzübersicht

**Sequenz 1:** Die Episode der Sendung *Psych* beginnt mit einem Rückblick in die Vergangenheit von Shaun Spencers Vater Henry L. Spencer. Henry L. Spencer erhielt für die Lösung seines ‚größten Kriminalfalles‘ in seiner Karriere und die Festnahme eines gesuchten Bombenbauers vor gut 25 Jahren eine Auszeichnung der Stadt St. Barbara.

**Sequenz 2 bis 4:** In der folgenden Sequenz erläutert Shaun Spencer einer Journalistin des *Independent* seine Arbeit als Hellseher in der Verbrechensaufklärung, während er mit ihr und seinem Freund und Geschäftspartner Burton Guster, ‚Gus‘, durch das *Santa Barbara Police Department* läuft. In der nächsten Sequenz betreten Shaun und Gus ohne die Journalistin das Büro des Chiefs, die sie mit einem neuen Kriminalfall beauftragt. In dem Büro befinden sich

bereits Chief Detective Lassiter und die Polizistin O'Hara. Der Fall betrifft den ‚größten Fall‘ seines Vaters, der nach gut 25 Jahren wieder neu aufgerollt werden soll, da die Verurteilung des damaligen Täters angefochten worden ist. Es folgt in der vierten Sequenz der Vorspann der Fernsehserie.

**Sequenz 5 bis 8:** Der Chief des *Santa Barbara Police Departments* weist Shaun während sie das Police Department verlassen, ausdrücklich darauf hin, dass sein Vater nicht an diesen Ermittlungen beteiligt werden darf. Shaun versucht einen Plan zu entwerfen, wie er und Gus für die nächsten 24 Stunden den Fall vor seinem Vater verheimlichen können, allerdings treffen sie bereits in der sechsten Sequenz auf Mr. Spencer, der schon in der Agentur *Psych* auf sie wartet und Akteneinsicht in den Fall verlangt. Nach einem Streit, in dem Shaun seinem Vater weitere Informationen vorenthält und dieser wütend die Agentur verlässt, beschließt Shaun, dass Gus und er mit den Ermittlungen bei dem zuständigen Staatsanwalt beginnen. Als sie bei der Staatsanwaltschaft eintreffen ist Mr. Spencer bereits vor Ort. Gemeinsam mit Mr. Spencer beschaffen sich Shaun und Gus die Kopien der Gerichtsprotokolle der Verhandlung um den damals verhafteten Bombenbauer. Mr. Spencer, Gus und Shaun beschließen die Ermittlungen ab diesem Zeitpunkt zu dritt durchzuführen. Eine Werbepause, die durch zweimalige Programmvorschau gerahmt wird, beendet den ersten Teil der Fernsehserie.

**Sequenz 9:** Im zweiten Teil der Episode setzen Mr. Spencer, Gus und Shaun die Ermittlungen fort, indem sie sich im Agenturbüro *Psych* treffen und dort die Akten des neu aufgerollten Falles ansehen und die nächsten Ermittlungsschritte planen. Sie beschließen in der Asservatenkammer des *Santa Barbara Police Departments* nach den alten Beweisen des rund 25 Jahre alten Falles zu durchsuchen.

**Sequenz 10 bis 11:** Währenddessen beginnt im *Santa Barbara Police Department* der zweite Handlungsstrang der Sendung, in dem Detective Lassiter und die Polizisten O'Hara zwei Kriminalfälle zugeteilt bekommen, die sie lösen sollen. Sie beschließen den augenscheinlich langweiligen Fall eines Ausweisfälschers einem ihrer untergebenen Kollegen zuzuteilen und sich selbst einem Fall der internationalen Diamantenschmugglerei zu widmen.

**Sequenz 12 bis 15:** Bei der Durchsuchung der Asservatenkammer stoßen Mr. Spencer, Gus und Shaun auf einen 30 Jahre alten Pfandleihschein des damaligen Bombenbauers, der sie zu einem Pfandleihhaus führt. Im Leihhaus erhalten sie eine Quittung nach Vorlage des Pfandleihscheins. Auf der Quittung ist eine Fahrgestellnummer eines Autos eingetragen. Dieses versuchen Mr. Spencer, Gus und Shaun auf einem Schrottplatz ausfindig zu machen. Als sie das gesuchte Auto auf dem Schrottplatz gefunden haben, beschließen sie den gesuchten Wagen zu kaufen, um ihn näher zu untersuchen. In einer Seitenverkleidung des Autos stoßen sie auf einen alten Film eines Fotoapparats, den sie entwickeln lassen. Auf diesen Fotos entdecken sie neben dem damals



festgenommenen Bombenbauer zwei Personen mit Waffen in der Hand, die mit dem damaligen Bombenanschlag in Verbindung gebracht werden könnten. Sie besuchen einen alten Bekannten von Mr. Spencer und befragen diesen zu den Personen auf dem Foto. Dieser gibt ihnen die Namen der beiden Personen, die mit dem Bombenbauer vor rund 25 Jahren Mitglieder der gleichen militanten Organisation waren.

**Sequenz 16:** Der zweite Handlungsstrang zeigt Lassiter und O'Hara, die in ihrem Diamentschmugglerfall auf eine aggressive Affenart in einem Container gestoßen sind, anstatt den Fall aufzuklären. Der Fall mit dem sie den untergebenen Polizisten betraut haben nahm dagegen eine interessante Wendung. Es geht nicht mehr um Ausweisfälschung alleine, sondern um Piraterie auf hoher See. Diese Piraten sollen nun überführt werden. An dieser Stelle übernehmen Lassiter und O'Hara den Fall wieder selbst.

**Sequenz 17 bis 22:** Nachdem Mr. Spencer sich nicht weiter an der Ermittlung im wieder aufgerollten Kriminalfall beteiligen will, überlisten Shaun und Gus ihn mit einem Trick wieder am Fall mitzuarbeiten. Sie geraten dabei in eine Verfolgungsjagd, an deren Ende sie die beiden gesuchten Personen auf den entdeckten Fotos stellen und befragen können. In der Befragung stellt sich heraus, dass sie sich nach der Verhaftung ihres Komplizen dazu entschlossen haben, nicht mehr gegen, sondern für die Regierung zu arbeiten. Shaun entdeckt in deren Haus ein Dokument, das mit dem Emblem einer Universität versehen ist, das auch auf dem im Pfandhaus aufgegebenen Auto als Aufkleber zu sehen war. Bei Shaun erhärtet sich der Verdacht, dass die beiden Befragten versuchen, jemanden aus der damaligen Antiregierungsorganisation zu decken. Er vermutet diese Person in der Universität von Santa Barbara. Sie suchen in der Universität einen Professor der Chemie auf, der ein gemeinsamer Kontakt aller drei Mitglieder der Antiregierungsorganisation ist. Sie finden den Professor tot in seinem Labor. Die zweite Werbepause mit vor- und nachgelagerter Programmvorschau unterbricht die Sendung.

**Sequenz 23 bis 25:** In der nächsten Sequenz treffen Lassiter, O'Hara und dessen untergebener Kollege am Tatort ein, an dem sich noch Gus, Shaun und Mr. Spencer befinden, der sich versteckt hat. Shaun gibt vor, eine Vision zu haben und erklärt, dass nicht der ursprünglich Verurteilte der Bombenleger gewesen ist, sondern der Professor. Aus Rache dafür, dass dieser und nicht der Professor in das Gefängnis musste, habe der fälschlicherweise als Bombenleger Verurteilte den Professor ermordet. Darüber hinaus habe der irrtümlich Verurteilte eine weitere Bombe entworfen, mit der er sich an den zwei verbleibenden Mitgliedern rechnen will. Lassiter, O'Hara, Shaun, Gus und weitere Einsatzmitglieder der Polizei fahren zu dem Haus der anderen zwei Antiregierungsaktivisten. Vor dem Haus finden sie eine nicht aktivierte Bombe und den Verurteilten im Vorgarten vor. Shaun gibt eine weitere Vision vor und löst den Fall: die zwei Regierungsaktivisten hatten Angst vor der Rache des Professors und des Verurteilten, sodass sie zuerst den Professor ermordeten und dann eine Bombe entwarfen, um den Verurteilten damit

unter Druck zu setzen. Als Beweis aktiviert Shaun die Bombe, sodass einer der beiden Regierungsaktivisten gezwungen ist, die Bombe zu entschärfen. Einer der Aktivisten entschärft die Bombe bevor sie explodieren kann. Dies reicht als Beweis für die Festnahme der beiden Aktivisten. Shaun bleibt alleine am Tatort zurück.

**Sequenz 26 bis 29:** Im letzten Abschnitt der Sendung gehen Mr. Spencer und Shaun in das Police Department von Santa Barbara, um der Presse ein Interview über den aktuellen Kriminalfall zu geben, doch Lassiter und O’Hara erzählen bereits von dem aktuell gelösten Fall. In der nächsten Sequenz fährt Gus mit dem Auto von dem Schrottplatz eine Straße entlang. Plötzlich bleibt das Auto stehen und es entwickelt sich eine große Dampfwolke, die aus dem Motorraum aufsteigt. Gus verlässt den Wagen und versucht vorbeifahrende Autos anzuhalten. Dieser Sequenz folgt der Sendungsabschluss und die Episode ist beendet.

Der soeben beschriebene Ablauf der Sendung lässt sich in 29 Sequenzen unterteilen:

Sequenz	Titel
1	Rückblick: Festnahme Bombenbauer durch Vater von Psych; Auszeichnung des Vaters vor Presse
2	Heute: Shaun mit Journalisten auf dem Revier, die eine Reportage über ihn machen möchte
3	Neuer Fall für die Agentur <i>Psych</i> : Polizei von Santa Barbara vergibt neuen Auftrag an Shaun und Gus
4	Vorspann der Sendung
5	Einweisung von Gus und Shaun in den Fall durch den Chief des Santa Barbara Police Departments
6	Mr. Spencer will sich an Ermittlungen rund um einen von ihm früher bearbeiteten und nun wiederaufgerollten Fall beteiligen
7	Shaun und Gus beginnen mit den Ermittlungen beim Staatsanwalt, wo sie auf Mr. Spencer treffen
8	Werbeunterbrechung und Programmvorschau
9	Mr. Spencer, Gus und Shaun treffen sich zur Besprechung des weiteren Vorgehens in der Agentur <i>Psych</i>
10	Durchsuchung der Asservatenkammer Abstimmung zwischen Shaun und Vater nach Beweisen
11	Zweiter Handlungsstrang bei Polizei von St. Barbara mit zwei neuen Fällen: Diamantenschmuggler und Ausweisfälscher
12	Shaun, Guss und Vater im Pfandhaus bei Recherchearbeit
13	Recherche nach gesuchtem Wagen des Verdächtigen auf Schrottplatz; Kaufen Auto des Verdächtigen; Durchsuchung des Autos
14	Gefundene Fotos entwickelt und weitere Recherche
15	Recherche bei altem Bekannten von Vater, Befragung
16	Zweiter Handlungsstrang: Ergebnisse der Ermittlungen von Polizei Santa Barbara auf Revier
17	Gespräch zwischen Shaun und Vater, Vater klinkt sich aus Ermittlungen aus
18	Vater auf weitere Recherche mitgenommen, Verfolgungsjagd, Stellung der Verfolgten
19	Befragung der Verfolgten in deren Haus
20	Weitere Recherche im Fall
21	Aufsuchen eines Professors an der St. Barbara University durch Psych, dessen Vater und Guss; Entdecken Leiche des Professors
22	Werbeunterbrechung und Programmvorschau
23	Polizei von St. Barbara recherchiert im Todesfall des Professors, dort treffen sie auf Psych, dessen Vater und Guss. Shaun löst den Fall des Professors auf
24	Shaun und Gus sowie Lassiter und O’Hara treffen am Haus der Verdächtigen ein und finden eine nicht aktivierte Bombe vor
25	Shaun löst den Fall, die ursprünglichen Zeugen werden zu Hauptverdächtigen
26	Shaun und dessen Vater gehen zur Presse und geben Interview
27	Polizei von St. Barbara gibt Interview bereits
28	Das Auto aus dem Pfandleihhaus ist defekt und Gus versucht zu trampeln
29	Abspann der Sendung

Tabelle Nr. 22: Übersicht über die Sequenzen der Episode von *Psych* vom 06.03.2011

Im Fokus der nachstehenden hermeneutischen Deutung und Interpretation steht die neunte Sequenz der Episode vom 06.03.2011.<sup>193</sup> Zugunsten der besseren Lesbarkeit konzentriert sich die hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse auf dem ersten und zweiten Move der Sequenz. Zu dessen Einordnung wird eine Übersicht über die einzelnen Moves der neunten Sequenz angeführt:

Move	Take(s)
1	1
2	2-7
3	8-24
4	25-32
5	33-39
6	40-51

Tabelle Nr. 23: Übersicht über die Moves in der zu analysierenden Sequenz von *Psych*

Diese Sequenz ist ausgewählt worden, da zwischen Shaun Spencer und dessen Vater ein Streitgespräch über den Nutzen bzw. (Nicht-) Nutzen von moderner Technik in der Verbrechensaufklärung entfacht wird und ein Aushandlungsprozess über die Relevanz von modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin entsteht, der im Hinblick auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit besonders interessant erscheint. Mit dem ersten Move wird das Setting deutlich, in dem sich das folgende Geschehen vor der Kamera abspielt, weshalb er in die hermeneutische Deutung einbezogen wird. Im zweiten Move der Sequenz beginnt dieser Aushandlungsprozess, der sich während des Verlaufs des zweiten Moves vollzieht, bis er von einem Telefonanruf unterbrochen wird, weshalb dieser Move in der nachstehenden Deutung näher betrachtet wird. Vor der Deutung wird der Inhalt des zweiten Moves im Nachstehenden kurz erläutert, um im Anschluss daran die Notation und Codierung des Moves ausschnittsweise darzustellen. Sowohl die Notation als auch die Codierung und die Videosequenz selbst werden anschließend zur hermeneutischen Deutung der Sendung *Psych* unter der gegebenen Fragestellung herangezogen.

## 9.2.2 Zusammenfassende Darstellung des ausgewählten Moves der Sendung *Psych*

Im ersten Take des zweiten Moves (Takes 2-7) zeigt die Kamera Shaun Spencer hinter und seinen Vater Henry L. Spencer neben einem Schreibtisch eines als Büro eingerichteten Raumes in Nahaufnahme. Die Jalousien der Fensterfronten des Raumes sind geschlossen. Auf dem Schreibtisch im Raum stehen ein rotes Telefon und ein Buch. Im Hintergrund sind Bücherregale

<sup>193</sup> Besonders interessant erscheint diese Sequenz, da *Psych* als eine der Fernsehserien im Datenkorpus klassifiziert worden ist, die im Hinblick auf die Relevanz moderner Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin eine der niedrigsten Punktzahlen (+4) verzeichnet, was im Gegensatz zu der noch zu analysierenden Sendung *Ermittlungsakte* steht, die eine der höchsten Punktzahlen (+15) in dieser Kategorie erreicht hat.

und ein Teil eines Fahrrades ‚unscharf‘ zu sehen. Vor Shaun und Mr. Spencer liegen zwei Papierstapel, von denen beide jeweils die oberen Papiere abgehoben haben. Sie blicken auf die Papiere. Shaun sagt: „Das versteh ich nicht. Ihr musstet alles mit der Hand schreiben? Und wenn Kopien gebraucht wurden?“ und blickt seinem Vater mit zusammengezogenen Augenbrauen entgegen, der sieht auf das Papier vor Shaun. Die Kamera beobachtet beide aus einer Normalperspektive einer sitzenden Person. Dabei ist der Vorder- und Mittelgrund der Aufnahme ‚scharf‘ zu sehen, während alles andere im Raum ‚unscharf‘ gestellt bleibt.

Während Shaun noch seine Frage formuliert, ist im zweiten Take des zweiten Moves kurz dessen Freund Gus in einer Nahaufnahme zu sehen. Gus setzt sich gerade auf einen zweiten Schreibtisch im Zimmer. Die Kamera folgt seiner Bewegung mit einem Vertikalschwenk. Im Hintergrund sind erneut ‚unscharf‘ die Büroeinrichtung und -utensilien zu erkennen.

Nach einem weiteren scharfen Schnitt sind wieder Shaun und sein Vater in einer Nahaufnahme zu sehen. Mr. Spencer rückt seinen Stuhl, auf dem er sitzt um den Schreibtisch im Vordergrund herum und wendet sich dem Papier zu, das Shaun in der Hand hält, und erklärt: „Wir hatten damals einen Computer, aber der hat das ganze Stockwerk eingenommen. Meistens haben wir einen Matrizendrucker benutzt.“ Bei den letzten beiden Worten greift Mr. Spencer nach dem Papier, das Shaun noch in der Hand hält. Shaun blickt mit zusammengezogenen Augenbrauen auf seinen Vater. Die Standkamera folgt der Bewegung von Mr. Spencer und zoomt sehr langsam aus der Perspektive einer sitzenden Person in die Aufnahme.

Im nächsten Take ist erneut Gus auf dem Schreibtisch sitzend in Nahaufnahme zu sehen, der etwas vor sich zu beobachten scheint. Gus lächelt und faltet seine Hände vor dem Schoß zusammen. Die Stimme von Mr. Spencer ist aus dem Off zu hören, der erklärt: „Mit den ganzen Hightech-Spielereien, die man heute benutzt, löst man die Fälle auch nicht besser als damals. Ein guter Detective wird mit den Werkzeugen geboren, die er braucht.“

Ab dem Wort ‚Hightech-Spielereien‘ nimmt die Kamera wieder Mr. Spencer und Shaun in Nahaufnahme auf, allerdings aus einem leicht über der bisherigen Kameraperspektive liegendem Winkel. Während Mr. Spencer zum Ende des Satzes hin immer lauter wird, zoomt die Kamera langsam auf Shaun und Mr. Spencer zu, die nun beide hinter dem Schreibtisch sitzen. Mr. Spencer hat seinen Blick vom Papier mittlerweile zu Shaun gehoben und führt bei den Worten „guter Detective wird mit den Werkzeugen geboren, die er braucht“ den Zeigefinger seiner rechten Hand an seine Schläfe. Shaun hebt seine linke Hand und zeigt kopfschüttelnd auf seinen Vater, den Blick von ihm abwendet. Auf dem Schreibtisch befinden sich Stifte, Papiere, eine Kaffeetasse und weitere kleine undeutlich dargestellte Gegenstände. Das Klingeln des Telefons zieht den Blick von Shaun auf sich, unterbricht das Gespräch zwischen Shaun und Mr. Spencer und beendet den zweiten Move mit dem siebten Take.

Die gesamte Kameraaktivität sowie das gesamte Geschehen vor der Kamera sind in der Videotranskription in Feldpartitur abgetragen und codiert worden. In der Notation und Codierung des Videos fielen sowohl der **Zoom** sowie die **Kameraperspektive** in der Kameraaktivität als auch das **Setting**, die **Gestik** und das **Gesagte** vor der Kamera auf. Interessant sind Zoom und Kameraperspektive, da die Kamera durch diese beiden Aktivitäten den Gesprächspartnern den turn zuzuweisen scheint und ihnen damit unterschiedlich Platz im Streitgespräch über moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin einräumt. Weiterhin interessant erscheint das Setting für die vorliegende Fragestellung, da die im Raum befindliche Technik auffällig minimalistisch erscheint. Zur Deutung des Streitgesprächs über die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin wurden das Gesagte und auch die Gestik der Personen herausgearbeitet.

Sowohl der Zoom und die Kameraperspektive als auch das Setting und die Gestik sowie das Gesagte erscheinen für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit interessant, da mit der hermeneutischen Deutung dieser Aktivitäten der Kamera und dieser Aspekte des Geschehens vor der Kamera erörtert werden kann, ob und wenn ja wie, tatsächlich über moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin disputiert wird und welche Botschaft über moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin diesem Move inhärent ist.

### 9.2.3 Notation und Codierung der ausgewählten Moves von *Psych*

Zugunsten der besseren Lesbarkeit wird nicht das gesamte Geschehen vor der Kamera sowie die komplette Kameraaktivität im Folgenden ausführlich erläutert, sondern die Notation und Codierung konzentriert sich auf den Zoom sowie die Kameraperspektive in der Kameraaktivität als auch das Setting, die Gestik und das Gesagte für das Geschehen vor der Kamera im ersten und zweiten Move der Sequenz (die ausführlich und umfassende Videotranskription der gesamten Sequenz findet sich in Anlage Nr. 8). Die im Folgenden vorgestellte Transkription bildet neben dem Videoausschnitt die Grundlage für die hermeneutische Deutung.

Der Zoom und die Kameraperspektive wurden in der Notation und Codierung des Videoausschnitts in den Takes 1 bis 7 wie folgt transkribiert:

	00:00:01.1	00:00:02.2	00:00:03.3	00:00:04.4
TXT: Take	Take 1	Take 2		Take 3
NS: Kam-Persp				
NS: Kam-Zoom				

Abbildung Nr. 64: Zoom und Kameraperspektive in der Sendung *Psych* (Take 1 – 3)

	00:00:05.5	00:00:06.6	00:00:07.7	00:00:08.8	00:00:09.9	00:00:11.0	00:00:12.1
TXT: Take	Take 4						Take 5
NS: Kam-Persp							
NS: Kam-Zoom							

Abbildung Nr. 65: Zoom und Kameraperspektive in der Sendung *Psych* (Take 4 – 5)

	00:00:13.2	00:00:14.3	00:00:15.4	00:00:16.5	00:00:17.6	00:00:18.7	00:00:19.8
TXT: Take	Take 6						Take 7
NS: Kam-Persp							
NS: Kam-Zoom							

Abbildung Nr. 66: Zoom und Kameraperspektive in der Sendung *Psych* (Take 6 – 7)

Das Setting sowie das Gesagte und die Gestik der Personen im ersten und zweiten Move der Sequenz sind in der Notation und Codierung des Videoausschnitts in den Takes 1 bis 7 wie folgt transkribiert worden:



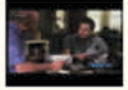
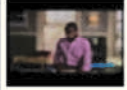
				
	00:00:01.1	00:00:02.2	00:00:03.3	00:00:04.4
TXT: Take	Take 1	Take 2		Take 3
TXT: Setting	Agenturbüro ‚Psych‘: Büroausstattung; zwei Arbeitsplätze; Küchenzeile; Fenster mit Jalousien leicht abgedunkelt; ein großer Raum; kein Computer zu sehen			
TXT: Gestik		Mr. Spencer und Shaun hantieren mit Blättern		Gus hält seine Hände auf den Oberschenkeln
TXT: Sprecher 1				
TXT: Sprecher 2				
TXT: Sprecher 3	Das versteh ich nicht.	Ihr müßtet alles mit der Hand schreiben?	Und wenn Kopien gebraucht wurden?	

Abbildung Nr. 67: Setting, Gestik und Gesagtes in der Sendung *Psych* (Take 1 – 3)








							
	00:00:05.5	00:00:06.6	00:00:07.7	00:00:08.8	00:00:09.9	00:00:11.0	00:00:12.1
TXT: Take	Take 4						Take 5
TXT: Setting	Agenturbüro ‚Psych‘: Büroausstattung; zwei Arbeitsplätze; Küchenzeile; Fenster mit Jalousien leicht abgedunkelt; ein großer Raum; kein Computer zu sehen						
TXT: Gestik	Mr. Spencer beugt sich über ein Papier, das Shaun in der Hand hält		Mr Spencer deutet mit der Hand auf das Papier vor Shaun		Mr Spencer greift an das Papier		Guss rückt sich auf dem Schreibtisch zurück; Hände im Schoß
TXT: Sprecher 1	Wir hatten damals nen Computer,	aber der hat das gesamte	Stockwerk eingenommen.	Meistens haben wir einen (-)	Matrizen drucker benutzt.		Mit den ganzen High tech-Spieler eien,
TXT: Sprecher 2							
TXT: Sprecher 3						Wie lang hat das gedauert, ne Woche?	

Abbildung Nr. 68: Setting, Gestik und Gesagtes in der Sendung *Psych* (Take 4 – 5)










							
	00:00:13.2	00:00:14.3	00:00:15.4	00:00:16.5	00:00:17.6	00:00:18.7	00:00:19.8
TXT: Take	Take 6						Take 7
TXT: Setting	Agenturbüro ‚Psych‘: Büroausstattung; zwei Arbeitsplätze; Küchenzeile; Fenster mit Jalousien leicht abgedunkelt; ein großer Raum; kein Computer zu sehen						
TXT: Gestik	Mr. Spencer gestikuliert mit der rechten Hand; Shaun stützt sich dem			Mr. Spencer greift sich mit dem Zeigefinger an die Schläfe			Guss nickt und hebt den linken Arm mit gestreckter Hand
TXT: Sprecher 1	die man heute benutzt,	löst man die Fälle auch	nicht besser als damals.	Ein guter Detective	wird mit den Werkzeugen geboren,	die er braucht.	
TXT: Sprecher 2							
TXT: Sprecher 3							

Abbildung Nr. 70: Setting, Gestik und Gesagtes in der Sendung *Psych* (Take 6 – 7)

Anhand dieses Videotranskripts erfolgten – unter ständigem Rückgriff auf das Video selbst – die nachstehenden hermeneutischen Deutungen und damit die Herausarbeitung der dem ersten und zweiten Move aus der neunten Sequenz inhärenten latenten Botschaft der Sendung *Psych* vom 06.03.2011 unter der Fragestellung, welche Botschaften Fernsehserie über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin enthalten.

#### 9.2.4 Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus *Psych*

Im ersten Move ist das Agenturbüro *Psych* von außen zu sehen. Gleichzeitig hört man eine Männerstimme sprechen: „Das versteh ich nicht.“ In diese Move wird durch die Aufnahme eines Fensters mit der Aufschrift *Psych - Private Psychic Detective* mit heruntergelassenen Jalousien der Ort des künftigen Geschehens in der Sequenz angedeutet, denn die Aufnahme des Agenturbüros

*Psych* von außen legt nahe, dass die folgende Handlung im Agenturbüro spielt. Verdeutlicht wird dies durch die Stimme aus dem Off von Shaun, die bereits in diesem Take zu hören ist, ohne dass er zu sehen ist. Die Stimme deutet an, dass sich Shaun irgendwo in der Nähe befinden muss, da es sich nicht um einen nachträglich von der Kamera eingespielten Voice-over-Kommentar handelt, sondern um eine Stimme aus dem Off, die von irgendjemandem ausgeht der in Sichtweite zu sein scheint. Die Außenaufnahme des Agenturbüros *Psych* und der Stimme aus dem Off wird bereits ein Handlungsspielraum für das folgende Geschehen eröffnet, nämlich dass das Folgende in Zusammenhang mit dem Ort des Agenturbüros *Psych* in Verbindung steht und in irgendeiner Weise mit der Person, die spricht.

Noch während das ‚nicht‘ von der Männerstimme zu hören ist, beginnen der zweite Take und damit der zweite Move. In diesem Move sind ein Mann im Alter von Mitte 30 und ein etwas älterer Mann im Alter von um die 60 Jahre zu sehen, beide sitzen an einem Schreibtisch. Der jüngere Mann befindet sich in der rechten Aufnahmehälfte und ist der Kamera frontal zugewandt. Er sitzt direkt hinter dem Schreibtisch mit einem Blatt Papier in seiner rechten Hand und einem Papierstapel vor sich. Der ältere Mann sitzt an der linken Kopfseite des Schreibtisches am linken Aufnahmerrand. Er ist der Kamera seitlich leicht abgewandt, nur seine rechte Körperseite ist teilweise zu erkennen, da er nicht ganz in der Aufnahme zu sehen ist. Er hält ebenso einige Blätter Papier in der rechten Hand und ein Stapel Blätter liegt vor ihm auf dem Schreibtisch. Beide blicken nach unten auf die Papiere, die sie in Händen halten. Weiterhin wird deutlich, dass die Äußerung, die bereits im ersten Move begonnen hat ‚Das versteh ich nicht‘ von dem jüngeren Mann am Schreibtisch ausgeht, da er noch seine Lippen bewegt, während der ältere Mann den Mund geschlossen hält. Der jüngere Mann zieht während des Sprechens seine Augenbrauen zusammen, hebt seinen Kopf leicht an und blickt über das Papier hinweg. Es liegt nahe, dass der jüngere Mann auf etwas gestoßen ist, das er nicht versteht, das in Zusammenhang mit etwas auf den Papieren steht. Diese Deutung liegt nahe, da sein Blick vor seinem Ausspruch „Das versteh ich nicht“ auf das Papier gerichtet ist, sodass sich das ‚das‘ in seiner Aussage auf etwas im Hinblick auf das Papier zu beziehen scheint. Es bleibt allerdings unklar, an wen sich die Aussage des jüngeren Mannes wendet, da er niemanden in der Aufnahme Anwesenden anzublicken scheint. Ebenso wird nicht deutlich, in welcher Form sich das ‚nicht Verstehen‘ auf das Papier bezieht, hierfür ergeben sich unterschiedliche Lesarten. Die erste Lesart bezieht sich auf das Papier als Artefakt selbst, das es bspw. vergilbt ist oder anderweitige Eigenschaften aufweist, die Shaun nicht zu verstehen scheint. Die zweite mögliche Lesart betrifft das, was auf dem Papier vermerkt sein könnte, z.B. in Form von Notizen oder Zeichnungen, die er inhaltlich nicht verstehen kann und deshalb sagt „Das versteh ich nicht“. Zum dritten ist denkbar, dass Shaun nicht versteht, wie etwas auf das Papier aufgebracht worden ist, z.B. durch eine Schreibmaschine oder handschriftlich. Darüber hinaus wäre auch eine Kombination aus den ersten beiden Lesarten denkbar, bspw. dass ein neues Papier mit einem Jahrhunderte alten Datum versehen ist.

Deutlicher im Gegensatz hierzu ist die Verwendung des ‚ich‘ in dem „Das versteh ich nicht“. Es ist der jüngere Mann selbst, der etwas nicht versteht. Allerdings lässt sich die Deutung des Verbs ‚verstehen‘ in diesem Move nicht auf eine einzige Deutung festlegen. Klar ist lediglich, dass etwas *nicht* verstanden wird, das ‚verstehen‘ dagegen kann in semantischer Hinsicht Unterschiedliches meinen. Zum ersten kann ‚verstehen‘ heißen, dass man etwas nachvollziehen kann, z.B. ‚er kann verstehen, warum sein Freund nach so langer Zeit in Urlaub fahren möchte‘. Zweitens kann man sich mit jemanden ‚verstehen‘ im Sinne von ihn ‚leiden‘, bspw. ‚er versteht sich mit seinem besten Freund seit Jahren ohne Streit‘. Eine dritte Lesart könnte sein, dass man etwas ‚verstehen‘ kann, im Sinne von sich ‚auskennen‘: ‚er versteht etwas von dem Umgang mit Pferden‘. Viertens existiert die Lesart ‚verstehen‘ als Synonym für ‚etwas hören‘, wie in ‚er versteht jedes einzelne Wort durch die geschlossene Tür‘. Eine fünfte Lesart von ‚verstehen‘ ist die Deutung dieses Verbs im Hinblick auf den Intellekt einer Person, bspw. dass jemand die Theorie der Kritik der reinen Vernunft von Kant versteht. Die zweite Lesart des Verbs ‚verstehen‘, im Sinne von ‚jemanden leiden‘ können, kann ausgeschlossen werden, da in der Aussage des jüngeren Mannes ‚Das versteh ich nicht‘ keine Person, sondern durch das ‚das‘ eine Sache angesprochen wird. Zudem passt die grammatikalische Formulierung ebenso wenig zu dieser Lesart, sonst müsste der Satz heißen ‚Mit dir/mit ihm/mit ihr verstehe ich mich nicht‘. Gleichermaßen kann die vierte Lesart von ‚verstehen‘ als ‚hören‘ ausgeschlossen werden, da in dieser Sequenz zuvor keine akustische Ansprache bzw. ein Geräusch zu hören gewesen ist, auf das sich der Satz des jüngeren Mannes „Das versteh ich nicht“ beziehen könnte. Es verbleiben damit drei mögliche Lesarten des Verbs ‚verstehen‘, nämlich ‚etwas nachvollziehen können‘, ‚sich auskennen‘ und ‚intellektuell in der Lage sein‘. Erschwert wird die Eingrenzung auf eine Lesart dadurch, dass es sich bei dem Satz „Das versteh ich nicht“ um eine häufig verwendete Redewendung handelt, die in unterschiedlichen Situationen auf verschiedenste Gegenstände bezogen werden kann. Unabhängig davon, ob man bspw. etwas aufgrund einer Fremdsprache nicht versteht oder ob man seinen Beziehungspartner nicht versteht. Bisher ist lediglich deutlich geworden, dass der jüngere Mann sein Unverständnis über etwas ausdrückt, das wahrscheinlich in Zusammenhang mit dem Papier steht, auf das er blickt.

Noch im selben Take führt der jüngere Mann weiter aus: „Ihr musstet alles mit der Hand schreiben?“ Mit diesen Worten scheint er sich an den älteren Mann in der Aufnahme zu wenden, indem er seinen Kopf zu ihm dreht und ihn anblickt. Stand bisher die Aussage „Das versteh ich nicht“ im Raum, so richtet sich die darauffolgende Frage nun anscheinend an konkret an den älteren Mann. Die Frage „Ihr musstet alles mit der Hand schreiben?“ steht nicht, wie die Aussage des jüngeren Mannes zuvor, einfach im Raum, sondern der jüngere Mann scheint seine Frage direkt an den älteren Mann zu richten, indem er ihn ansieht. Dies bestätigt auch die Verwendung des Personalpronomens ‚ihr‘. Das ‚ihr‘ übernimmt in diesem Satz die Funktion, jemanden anzusprechen und diesen einer angesprochenen Gruppe von mindestens zwei Personen

zuzuordnen, da ‚ihr‘ ein Personalpronomen darstellt, das bei mindestens zwei Personen eingesetzt wird. Es liegt die Deutung nahe, dass sich das angesprochene ‚ihr‘ in irgendeiner Form auf den älteren Mann, der im Raum anwesend ist, bezieht. Konkreter wird die Beschreibung der Gruppe durch die Weiterführung des Satzes durch den jüngeren Mann „[...] musstet alles mit der Hand schreiben?“. In Bezug auf das Papier, auf das sich der jüngere Mann anhand seines Blickes zu richten scheint, scheint es um Praktiken einer Gruppe (‚ihr‘) des Informations-auf-Papier-Bringens zu gehen. Die Frage des jüngeren Mannes „Ihr musstet alles mit der Hand schreiben?“ lässt unklar, ob das Verb ‚müssen‘ dabei ausdrückt, ob es keine andere Möglichkeit gab als etwas mit der Hand zu schreiben oder – eine zweite Lesart – ob sie dazu gezwungen worden sind mit der Hand zu schreiben. Die Vergangenheitsform von ‚müssen‘ deutet an, dass sich die Frage des jüngeren Mannes auf die Vergangenheit bezieht von der sich der jüngere Mann selbst auszunehmen scheint – andernfalls hätte er gefragt: „Wir mussten alles mit der Hand schreiben?“ Bestätigt wird die Distanzierung des jüngeren Mannes von der Vergangenheit durch den augenscheinlichen Altersunterschied zwischen dem älteren und dem jüngeren Mann in der Aufnahme. Dieser Altersunterschied weist auf eine bestimmte Diskrepanz zwischen zwei Generationen von Männern hin, wie dies bspw. bei Vater und Sohn der Fall ist. Beide scheinen in unterschiedlichen zeitlichen Umgebungen aufgewachsen zu sein, an die verschiedene Lebensbedingungen aufgrund der unterschiedlichen gesellschaftlichen Entwicklung zu zwei unterschiedlichen Zeitspannen, z.B. zwischen den 1960er Jahren und den 1980er Jahren, geknüpft sein können. Verstärkt wird dieser Generationen-Unterschied durch die Differenz zwischen den Zeitformen des ersten Satzes und der zweiten Frage. Der erste Satz „Das versteh ich nicht“ ist im Präsens formuliert. Demgegenüber steht das ‚ihr musstet‘ aus der Frage, in dem eine ganze Gruppe, inklusive des älteren Mannes in der Aufnahme angesprochen wird und das im Präteritum gebeugt worden ist. Der jüngere Mann vermittelt den Eindruck aus seiner Hier-Jetzt-Ich-Perspektive in die Vergangenheit zu blicken. Der ältere und der jüngere Mann scheinen nicht nur unterschiedlichen Generationen (z.B. Vater-Sohn-Generation) angehören, sondern sie scheinen sich darüber auch bewusst zu sein, ebenso wie über den damit verbundenen Mangel an Übereinstimmung in der Interaktion – in welcher Hinsicht diese Übereinstimmung fehlt, ist bisher nicht klar. Der Mangel an Übereinstimmung zwischen den beiden Personen kann sich auf Verschiedenes beziehen. Eine Lesart könnte lauten, dass sie in völlig unterschiedlichen gesellschaftlichen Umgebungen aufgewachsen sind, wie bspw. arm versus reich oder religiös versus nicht-religiös. Eine zweite Lesart könnte lauten, dass sie im Hier-und-Jetzt völlig unterschiedliche Vorstellungen und Einstellungen zu bestimmten Themen besitzen, z.B. in politischer Hinsicht, in rechtlichen oder moralischen Belangen. Dieser, wie auch immer geartete Mangel an Übereinstimmung, wird durch die Fortführung der Frage des jüngeren Mannes präzisiert: „[...] alles mit der Hand schreiben?“ Das Lexem ‚alles‘ weist darauf hin, dass ausnahmslos ‚alles‘ gemeint ist, das mit der Hand geschrieben werden musste. Es gab (aufgrund

der Präteritum-Form des ‚müssen‘) also nichts, das nicht mehr der Hand geschrieben worden ist, z.B. mit einer Schreibmaschine oder einem Computer. Allerdings handelt es sich bei dem ‚alles‘ nicht um ein in ein Aussagesatz eingefügtes Lexem, sondern um eine Frage. Der jüngere Mann fragt also danach, ob ausnahmslos alles mit der Hand geschrieben werden musste, ob also keinerlei weitere Möglichkeiten existieren etwas nicht mit der Hand zu schreiben. Deutlich wird an der Formulierung „mit der Hand schreiben“, dass diese vielmehr auf das abzielt, mit dem geschrieben wird, also auf das, was geschrieben der wie es geschrieben wird. Die Frage hätte ebenso lauten können: „Ihr musstet alles handschriftlich festhalten?“ In dieser Frage, hätte sich der Fokus viel stärker auf die Art und Weise gerichtet, wie etwas geschrieben wird. Die Fragen dagegen „Ihr musstet alles mit der Hand schreiben?“ verweist deutlicher auf den Gegenstand bzw. das Hilfsmittel mit dem etwas geschrieben wird, nämlich der Hand – unabhängig von der Art und Weise, wie etwas geschrieben wird, z.B. in Schreibschrift, in Druckbuchstaben oder in Kursive. Das ‚mit der Hand schreiben‘ charakterisiert darüber hinaus einen Schreibvorgang und stellt eine bestimmte Form des Schreibens dar. Wenn gesagt wird, dass man etwas mit der Hand schreibt, impliziert dies gleichzeitig, dass es noch eine oder mehrere andere Formen gibt, etwas zu schreiben. ‚Mit der Hand schreiben‘ ist ein eher vager Ausdruck und es bleibt bisher noch unklar, was damit genau gemeint ist. Es liegt nahe, dass es etwas mit dem angesprochenen Papier zu tun hat, worauf das geräuschvolle Anheben des Papiers hinweist als der jüngere Mann den Satz beginnt: „Ihr musstet alles mit der Hand schreiben?“, was die Aufmerksamkeit nicht nur visuell, sondern auch auditiv auf das Papier lenkt. Diese Lesart bestätigt sich auch durch die Reaktion des älteren Mannes, der nicht den jüngeren anblickt, nachdem dieser seine Frage gestellt hat, sondern das Papier, das der jüngere Mann in seiner Hand hält und das er gerade angehoben hat.

Diese Verbindung von Papier und der Frage „Ihr musstet alles mit der Hand schreiben?“ ermöglicht die Konkretisierung des in der vorherigen Aussage verwendeten Verbes ‚verstehen‘. Das bisherige Geschehen vor der Kamera verhärtet die Deutung, dass der jüngere Mann nicht zu verstehen scheint, wie etwas auf das Papier aufgebracht worden ist, denn das ‚mit der Hand schreiben‘ betont den Prozess des Aufbringens von etwas (auf Papier).

Dadurch, dass der jüngere Mann danach fragt, ob ‚alles‘ mit der Hand geschrieben werden musste, deutet er implizit an, dass er durchaus zu wissen scheint, dass etwas mit der Hand geschrieben werden musste, aber dass er sich nicht sicher ist, ob in der Vergangenheit alles mit der Hand geschrieben werden musste. Er adressiert die Frage an den älteren Mann, da er in irgendeiner Hinsicht erwartet, dass dieser ihm die Frage beantworten kann, u.a. vielleicht aufgrund seiner Erfahrung aus der Vergangenheit, die der jüngere Mann nicht besitzt. Die, insb. durch die verwendete Vergangenheitsform des Hilfsverbs ‚müssen‘, von dem jüngeren Mann angedeutete Diskrepanz zwischen ihm und dem älteren Mann wird in der Aufnahme durch die

von der Kamera entworfene Kadrierung gestützt. Der jüngere Mann ist frontal zu sehen und damit sein gesamter Oberkörper, während der ältere Mann lediglich von der Seite und nicht vollständig in der Aufnahme erfasst wird, auch wenn die Normalperspektive einer sitzenden Person der Kamera beide gleichermaßen in den Blick nimmt. Die Deutung der zwischen dem jüngeren und älteren Mann herrschenden Mangel an Übereinstimmung wird durch die auf dem Schreibtisch positionierten Gegenstände gestützt:



Screenshot Nr. 13: Der ältere und der jüngere Mann am Schreibtisch sitzend © RTL

Vor dem älteren Mann liegt ein Buch mit einem Stein darauf und vor dem jüngeren Mann steht einer der wenigen technischen Geräte, die bisher in dem Raum zu sehen gewesen sind: ein rotes schnurloses Telefon. Der auf dem Buch positionierte Stein, muss von dem Buch heruntergenommen werden, bevor es gelesen werden kann, was einen zusätzlichen Arbeitsaufwand bedeutet. Es ist nicht klar, warum der Stein auf dem Buch liegt. Der Stein scheint weniger die Funktion eines Briefbeschwerers einzunehmen, da eine Beschwerung eines Buches in der Art, in der z.B. ein Brief oder lose Blätter beschwert werden nicht notwendig erscheint, da das Buch zu schwer ist, um bspw. durch einen Windstoß vom Tisch geweht zu werden. Die Positionierung des Steines auf dem Buch erscheint ‚widersinnig‘, da diese Platzierung des Steins gar nicht offensichtlich notwendig erscheint, sondern lediglich den Zugriff auf die im Buch enthaltenen Informationen zu erschweren scheint. Das schnurlose Telefon, das eine direkte Kommunikationsmöglichkeit zur ‚Außenwelt‘ symbolisiert, steht auf dem Tisch ohne, dass der Zugriff auf das Telefon durch einen weiteren Gegenstand erschwert wird, der Zugriff auf das Telefon ist damit wesentlich einfacher als auch das Buch. Interessant ist zudem, dass das Buch einen statischen, unveränderlichen Inhalt begrenzten Umfangs besitzt, während das Telefon eine nahezu unendliche Anzahl an Möglichkeiten bietet, an Informationen zu geraten. Der entscheidende Unterschied zwischen dem Telefon als technische Apparatur und dem Buch als statischer ‚Wissensvorrat‘ ist neben dem Zugriff durch die Positionierung der Gegenstände, dass ein Buch kein Kommunikationsmittel darstellt, im Gegensatz zum Telefon. Es kann lediglich über den Inhalt des Buches kommuniziert werden, während das Telefon ein Gerät darstellt, das eine Kommunikationsbeziehung zwischen Personen herstellt, in dem es Menschen miteinander verbindet und mittlerweile sogar in der Lage ist, regelrechte Netzwerke zwischen ihnen herzustellen. Darüber hinaus betont das tragbare Telefon die Möglichkeit, in einem begrenzten

Maße ortsunabhängig (je nachdem, wie weit der Empfang des Telefons zur Basisstation reicht) zu kommunizieren. Diese Gegenstände geben u.a. Hinweise auf die Art des Mangels an Übereinstimmung zwischen dem jüngeren und dem älteren Mann. Die erste Lesart des Mangels an Übereinstimmung, dass dieser auf unterschiedliche Umgebungen zurückzuführen ist, in denen beide Personen aufgewachsen sind, könnte im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen einem Buch und einem Telefon präzisiert werden und deutet auf einen Mangel an Übereinstimmung im Hinblick auf die technische Entwicklung, aber auch im Hinblick auf die Kommunikationsmöglichkeit (durch neue Medien) hin. Mittlerweile ist eine Vielzahl von Büchern digital erfasst und kann nicht nur digital verarbeitet (z.B. ausgedruckt), sondern auch gelesen werden. Allerdings liegt vor dem älteren Mann auf dem Schreibtisch ein braunes gebundenes Buch, das aufgrund fehlenden Aufdrucks nicht weiter beschrieben werden kann. Der Gegenstand ‚Buch‘ alleine weist jedoch bereits darauf hin, dass der ältere Mann mehr anhand von Bücher zu recherchieren scheint und weniger andere technische Mittel zur Recherche nutzt bzw. auf diese angewiesen ist. Bekräftigt wird dieser Standpunkt durch den auf dem Buch befindlichen grauen Stein, der bewirkt, dass sich das Buch nicht einfach wegnehmen lässt. Er beschwert das Buch und sichert es. Im Gegensatz hierzu steht vor dem jüngeren Mann ein grau-rotes schnurloses Telefon, das jederzeit mit einem einfachen Handgriff, ohne Hindernisse überwinden zu müssen, genutzt werden kann. Doch nicht nur die Gegenstände und ihre technische Nutzung, sondern auch ihre Farbgebung bestätigen einen Mangel an Übereinstimmung zwischen dem jüngeren und dem älteren Mann. Braun und grau als gedeckte Farben im Gegensatz zu Rot als aggressive laute Farbe. Lediglich das dunkle grau am Telefon schwächt diesen Mangel an Übereinstimmung leicht ab, obwohl die Unterschiede zwischen den Gegenständen weiterhin deutlich bleiben. Der Mangel an Übereinstimmung zwischen dem jüngeren und dem älteren Mann scheint mit technischer Entwicklung und den damit zusammenhängenden Generationsunterschieden in Zusammenhang zu stehen. Trotz dieses Mangels an Übereinstimmung zwischen den beiden Männern scheint zwischen ihnen allerdings eine Verbindung zu bestehen. Zwar sieht der ältere Mann den jüngeren nicht an und erwidert dessen Blick nicht, allerdings reagiert der ältere Mann auf die Frage des jüngeren, indem er auf das Papier blickt, das Shaun in Händen hält. Sie orientieren sich allerdings beide an dem Papier, das der jüngere Mann vor sich in der Hand hält. Beide wirken auf diese Weise über das Papier indirekt verbunden. Trotz des fehlenden Blickkontakts zwischen den beiden Männern, scheine sie einen gemeinsamen Fokus in ihrer Interaktion zu besitzen, obwohl sie unterschiedlichen Generationen angehören und der Mangel an Übereinstimmung zwischen ihnen nicht aufgehoben wird.

Die nächste Frage des jüngeren Mannes „Und wenn Kopien gebraucht wurden?“ leitet zu dem nächsten Take über, in dem ein anderer etwa dreißigjähriger Mann afroamerikanischer Abstammung zu sehen ist, der sich gerade auf einem Schreibtisch im Büro niederlässt. Der Mann afroamerikanischer Abstammung ist in dem gleichen Alter wie der andere jüngere Mann und

steht damit von dem Generationen-Unterschied in der gleichen Relation zu dem älteren Mann wie der jüngere Mann. Zwar sind der jüngere und der ältere Mann nicht mehr in diesem Take zu sehen, allerdings liegt nahe, dass der jüngere Mann sich mit seiner zweiten Frage weiterhin an den älteren Mann wendet, da er im vorherigen Take seinen Blick nicht von diesem abgewendet hat. Nachdem auf seine erste Frage keine Reaktion erfolgt, leitet der jüngere Mann seine darauffolgende Frage mit einem ‚und wenn‘ ein. Es scheint als formuliere der jüngere Mann die Frage durch das ‚und wenn‘ mit Nachdruck, der er wenigstens auf seine zweite Frage eine Antwort haben möchte, wenn er schon auf die erste keine erhalten hat. Er präzisiert die erste Frage „Ihr musstet alles mit der Hand schreiben?“ bereits durch das ‚und wenn‘, durch das er eine konkretere Situation eingeleitet wird im Sinne eines ‚und was ist, wenn...‘. Die Fortführung des Satzes ‚Und wenn Kopien‘ weist darauf hin, dass die Konkretisierung etwas mit Kopien zu tun hat. Der jüngere Mann spricht von Kopien im Sinne von Vervielfältigungen, die – berücksichtigt man den zuvor geäußerten Satz von ihm – in irgendeinem Zusammenhang mit der ersten Frage zu stehen scheinen. Es handelt sich bei Kopien nicht nur um eine Form von Notizen, sondern es muss immer wieder das Gleiche (per Hand) abgeschrieben werden. Dies stellt eine umso aufwendigere Prozedur dar, wenn solche Kopien mit der Hand erstellt werden müssen, da dies nicht nur zeitaufwendig, sondern auch energieraubend sein kann. Der jüngere Mann hat eine Präzisierung der ersten Frage gewählt, die eine Situation des Vervielfältigens von Papieren anspricht, die besonders aufwendig erscheint, wenn sie per Hand ausgeführt wird – und daher auch in besonderer Hinsicht nach einer Antwort in Form einer Erklärung verlangt, ob tatsächlich alles, auch in aufwendigsten Situation, per Hand geschrieben wird. Die Formulierung der zweiten Frage „Und wenn Kopien gebraucht wurden?“ erfolgt, wie bei der ersten, im Präteritum, wodurch sich der jüngere Mann erneut von aus seiner Hier-und-Jetzt-Perspektive der Vergangenheit zuwendet und diese von der Gegenwart abgrenzt. Die Differenzierung zwischen Gegenwart und Vergangenheit kann auf Unterschiedliches hindeuten. Zum einen kann diese Unterscheidung auf jeweils vorhandene Methoden (und Techniken) hinweisen, mit denen etwas zu Papier gebracht bzw. kopiert wird und zum anderen kann dies eine Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Generationen (damals und heute) bedeuten. Die komplette Frage „Und was wenn Kopien gebraucht wurden?“ lässt unterschiedliche Lesarten zu. Zum ersten kann diese Frage als Frage nach den Möglichkeiten der technischen Durchführbarkeit von Kopien in der Vergangenheit verstanden werden, die durch jemanden beantwortet werden kann, der in dieser Vergangenheit gelebt hat. Zum zweiten könnte der jüngere Mann durch die Frage Bezug auf den zeitlichen Aufwand nehmen, wenn auch Kopien per Hand erstellt werden müssten und zum dritten könnte man sich durch eine solche Frage nach den Arbeitsbedingungen in der Vergangenheit erkundigen, als alle Kopien per Hand erstellt werden müssten. Eine vierte Lesart ist die einer rhetorischen Frage, die gar keiner Antwort bedarf, sondern vielmehr auf einen (vermuteten) technischen Rückstand in der Vergangenheit aufmerksam machen will. Während der jüngere Mann die zweite



Frage stellt, lässt sich der afroamerikanische jüngere Mann auf einem Schreibtisch im Büro nieder. Dieser Bewegung folgt die Kamera mit einem Schwenk von oben nach unten. Es liegt nahe, dass sich dieser Schreibtisch im Sichtfeld des älteren und jüngeren Mannes befindet, da der jüngere Mann aus dem Off deutlich zu hören ist. Der Mann afroamerikanischer Abstammung sagt nichts und blickt mit halb geschlossenen Augenlidern geradeaus ohne etwas mit seinem Blick deutlich zu fokussieren. Kurz bevor dieser Take endet, blickt der jüngere afroamerikanische Mann auf und fokussiert mit seinem Blick etwas, das sich vor ihm zu ereignen scheint:



Screenshot Nr. 14: Der jüngere Mann afroamerikanischer Abstammung auf einem Schreibtisch sitzend © RTL

Der jüngere Mann afroamerikanischer Abstammung bleibt trotz dieser leicht gesteigerten Aufmerksamkeit mit einem angewinkelten Bein und einem Bein auf dem Boden auf dem Schreibtisch sitzen und legt seine Hände in seinen Schoß. Er nimmt damit eine weniger konzentrierte und etwas mehr entspannte Haltung ein als der jüngere und der ältere Mann im Take zuvor, die sich beide auf das Papier zu konzentrieren scheinen, das der jüngere Mann in der Hand hält. Der jüngere Mann afroamerikanischer Abstammung sitzt auf dem Schreibtisch leicht erhöht im Vergleich zu dem jüngeren und dem älteren Mann die auf Stühlen hinter einem Schreibtisch sitzen. Während der Schreibtisch vor dem jüngeren und älteren Mann wie eine Art ‚Barriere‘ anmutet, der die beiden Männer zum Teil verdeckt, steht dem Blick auf den jüngeren Mann afroamerikanischer Abstammung nichts im Weg.

Im vierten Take nimmt die Kamera die Position aus dem zweiten Take ein und zeigt wiederum den älteren und den jüngeren Mann am Schreibtisch sitzend. Der ältere Mann rollt auf seinem Bürostuhl von der Kopfseite des Schreibtisches hinter den Schreibtisch auf die Sitzposition des jüngeren Mannes zu. Er wendet dabei seinen Blick nicht von dem Papier, das der jüngere Mann in seiner rechten Hand hält. Der ältere Mann beginnt durch diese Veränderung seiner Sitzposition in diesem Take damit, den zwischen ihm und dem jüngeren Mann herrschenden Mangel an Übereinstimmung, hervorgerufen u.a. durch die zuvor beschriebene Sitzposition, aufzubrechen. Der jüngere Mann blickt weiterhin den älteren an, der seine Hand zu dem Papier führt, das der jüngere Mann in seiner Hand hält und erklärt: „Wir hatten damals einen Computer, aber der hat das ganze Stockwerk eingenommen.“ Er scheint mit dieser Aussage auf eine der zuvor von dem jüngeren Mann gestellten Fragen Bezug zu nehmen. Durch die Verwendung des Personalpronomens ‚wir‘ greift der ältere Mann, die bereits von dem jüngeren eröffnete

Distinktion zwischen den beiden Männern auf. Er bestätigt mit dem verwendeten ‚wir‘ seine Zugehörigkeit zu einer Gruppe, welcher der jüngere Mann nicht angehört. Eine zweite Deutung, dass ‚wir‘ alle im Raum anwesenden Personen einschließt, kann verworfen werden, da der ältere Mann sich bei der Fortführung seines Satzes für das Präteritum von ‚haben‘ entscheidet, das die von dem jüngeren Mann zuvor in seinen Fragen eröffnete Distinktion zwischen der Gegenwart und Vergangenheit aufgreift und die Unterschiede zwischen zwei Generationen bestätigt, welcher der ältere und der jünger Mann angehören. Der ältere Mann scheint den Mangel an Übereinstimmung zwischen sich selbst und dem jüngeren Mann anzuerkennen. Verstärkt wird diese Deutung durch das ‚damals‘, das erneut auf einen Unterschied zwischen der Gegenwart und Vergangenheit hinweist. Es bleibt bisher noch unklar, in welcher Hinsicht genau sich das damals und heute voneinander unterscheiden. Präzisierung findet die Distinktion zwischen Gegenwart und Vergangenheit als der ältere Mann den Satz fortführt: „Wir hatten damals einen Computer [...].“ Der ältere Mann versetzt den Besitz des Computers durch das Präteritum des Hilfsverbs ‚haben‘ in die Vergangenheit und führt ein bisher noch nicht erwähntes technisches Artefakt ein. Ein Computer kann heute (2012) vieles leisten, z.B. kann er herangezogen werden, um zu rechnen, schreiben, kalkulieren, dokumentieren, vernetzen und zu recherchieren. Es ist allerdings zu berücksichtigen, dass der ältere Mann von dem Computer in einer Vergangenheitsform spricht, die nicht nahelegt, wie weit sich dieses ‚hatten‘ in der Vergangenheit befindet. Je nach Zeitpunkt in der Vergangenheit war der Computer unterschiedlich (weiter-) entwickelt. Da dieser genaue Zeitpunkt, auf den sich das ‚hatten‘ bezieht, nicht klar ist – und dieser Zeitpunkt zwischen ‚gestern‘ und der Erfindung des Computers variieren kann – können keine Schlussfolgerungen auf die angesprochenen technischen Möglichkeiten des Computers gezogen werden. Der Computer als Artefakt präzisiert darüber hinaus das ‚hatten‘, das durch das Substantiv Computer besitzanzeigend im Sinne von ‚etwas haben‘ wird, dabei impliziert das ‚etwas haben‘, dass ‚etwas vorhanden‘ und im ‚Besitz von jemandem‘ ist, doch die Nutzung des Computers ist hier nicht eingeschlossen. Neben der Lesart, dass der ältere Mann mit dem Computer die Existenz eines Artefakts der Technik von ‚damals‘ ansprechen möchte, eröffnet sich weiterhin die Lesart, dass diese Technik des Computers als Arbeitsgerät zur Verfügung gestanden hat. Anhand dieser zweiten Lesart wäre auch eine Schlussfolgerung auf die ‚damaligen‘ Arbeitsbedingungen des älteren Mannes möglich. Unter Rückbezug auf die Frage des jüngeren Mannes „Und was wenn Kopien gebraucht wurden?“ ist es weiterhin nicht möglich, diese Lesarten einzuschränken, da auch er sowohl die Technik als auch die Arbeitsbedingungen in der Frage ansprechen könnte. Durch die Weiterführung der Antwort auf die zwei Fragen des jüngeren Mannes „[...] aber der hat das ganze Stockwerk eingenommen“, präzisiert der ältere Mann seine Antwort. Seine Aussage leitet er mit dem Wort ‚aber‘ ein, das eine Einschränkung von etwas markiert, die sich auf den vorherigen Satzteil „Wir hatten damals einen Computer“ bezieht. Der Besitz des Computers wird also in irgendeiner Weise eingeschränkt. Der ältere Mann erklärt weiter „[...] aber der hat das

ganze Stockwerk eingenommen.“ Während die Computer zu der Zeit als das ‚wir‘ Computer hatte noch eine Stockwerk einnahmen, sind die neueren Computer kleiner. Der ältere Mann verdeutlicht den Raum, den der Computer ‚einnimmt‘ durch die Verwendung von ‚das ganze Stockwerk‘, womit er erläutert, dass der Computer ausnahmslos das vollständige Stockwerk eingenommen hat. Dies sagt allerdings nichts über einen qualitativen, sondern eher über einen quantitativen Unterschied im Hinblick auf die Größe eines Computers aus und bestätigt erneut, dass es Unterschiede – insb. auf die ‚damals‘ und ‚heute‘ verwendete Technik – zu geben, auch wenn nicht klar ist, ob es qualitative oder quantitative sind und welche Folgen diese tragen. Allerdings positioniert sich der ältere Mann durch die Verwendung des Verbs ‚einnehmen‘. Der Computer benötigt nicht einfach nur Platz, sondern er nimmt sich den Raum den er braucht, nimmt ihn ein, besetzt ihn förmlich – und zwar ganz. Das Lexem ‚besetzen‘ deutet an, dass kein Platz mehr für etwas anderes ist und dass keine Möglichkeit besteht, den vorhandenen Raum, der besetzt ist, anders zu nutzen als für das, wovon er besetzt ist.

Der ältere Mann führt im gleichen Take weiter aus: „Meistens haben wir einen Matrizendrucker benutzt.“ Die Angabe zur Verwendungshäufigkeit ‚meistens‘ zeigt an, dass das Folgende nicht immer, aber gewöhnlich passiert, eingesetzt oder vollzogen worden ist. Meistens bedeutet nicht immer. Es gab durchaus auch andere Fälle, in denen etwas nicht passiert, eingesetzt oder vollzogen worden ist. Die Weiterführung des Satzes „Meisten haben wir“ bestätigt erneut die eingeführte Lesart der Unterscheidung zwischen ‚wir‘ und ‚nicht-wir‘, zwischen dem älteren Mann, der sich in einer Gruppe mit mindestens einer anderen Person zu befinden scheint, und jüngeren Mann, der nicht zu dem wir gehört. Der Satz wird von dem älteren Mann beendet mit „[...] einen Matrizendrucker benutzt.“ Der Matrizendrucker ist eine mittlerweile veraltete und aufwendige Technik zur Herstellung von Kopien und gilt als Vorgängermodell des Fotokopierers. Die Anzahl der Vervielfältigungen mit einem eingangs angefertigten Original, der Matrize, war auf eine Stückzahl um 100 Exemplare begrenzt. Die Matrize musste aufwendig zusammengesetzt werden. Der Matrizendrucker wurde nicht ge-, sondern **benutzt**. Diese Unterscheidung ist deshalb interessant, da, wenn etwas **genutzt** wird, jemand etwas verwendet, um etwas zu tun. Wird jedoch etwas be-nutzt, dann setzt er es in seinem Sinne und für seine Zwecke ein. Das Lexem ‚benutzen‘ kann sich auch auf Personen beziehen, v.a. dann wenn etwas manipulativen Charakter hat, bspw. er/sie hat ihn nur benutzt, jemand/etwas wurde instrumentalisiert. Hinter einer Instrumentalisierung steht keine weitere emotionale, zwischenmenschliche Bindung und tieferen Gedanken, sondern der reine Einsatz von etwas, um etwas zu erreichen. Die Nutzung des Matrizendruckers erfolgte meistens und nicht immer (bezieht man den ersten Satzteil in die Deutung ein) und wird zum reinen Mittel zum Zweck und nicht als tatsächliche Hilfestellung verstanden. Er erklärt zwar, sie einen Computer hatten, dass dieser aber das gesamte Stockwerk eingenommen hat und erläutert auch, dass sie einen Matrizendrucker benutzt haben, dies allerdings nur meistens und nicht immer. Der ältere Mann erweckt den Eindruck, dass für ihn der

Computer keinen entscheidenden Stellenwert in seiner Arbeit bzw. in seiner Lebensweise einzunehmen scheint. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass der ältere Mann in dem Moment als er das Wort ‚Matrizendrucker‘ ausspricht, nach dem Papier greift, das der jüngere Mann in seiner Hand hält. Der ältere Mann scheint sich daher bevorzugt für das Papier und nicht für etwas anderes im Raum zu interessieren. Den Einsatz der Technik schränkt er so durch das Gesagte und seine Gestik auf zweierlei Weise ein. Die Kamera behält die gleiche Perspektive einer sitzenden Person, wie in dem vorherigen Take. Sie weist dadurch darauf hin, dass die Situation an sich unverändert vorliegt und keiner neuen Perspektive bedarf. Als der ältere Mann nach dem Papier greift, das der jüngere Mann in der Hand hält, wendet der jüngere Mann seinen Blick von dem älteren ab und wieder dem Papier zu. Erneut zieht der jüngere Mann seine Augenbrauen zusammen und lässt das Papier nicht los als der ältere Mann danach greift. Der jüngere Mann bewegt sich nicht, wie zuvor der ältere mit seinem Stuhl dem älteren entgegen, sondern sitzt unverändert an der Stelle, an der er auch zuvor auf seinem Stuhl gesessen hat. Der jüngere Mann verändert – im Gegensatz zu dem älteren, der auf ihn zu rückt und nach dem Papier in dessen Hand greift – nichts an dem vorherrschenden Mangel an Übereinstimmung und der Distinktion zwischen den beiden Männern, wie der nachstehende Screenshot zeigt:



Screenshot Nr. 15: Der ältere und der jüngere Mann hinter dem Schreibtisch sitzend © RTL

Im fünften Take als der jüngere Mann afroamerikanischer Abstammung erneut in der Aufnahme zu sehen ist, hört man den jüngeren Mann eine erneute Frage aus dem Off stellen: „Wie lange hat das gedauert?“ mit dieser Frage nach der Dauer von etwas („wie lange?“), erwartet man i.d.R. als Antwort die Angabe einer Zeitspanne, z.B. drei Stunden oder vier Wochen lang. Die Frage wird fortgesetzt mit „[...] hat das gedauert?“ und ist erneut in einer Vergangenheitsform, dem Perfekt, gestellt und bezieht sich damit erneut auf etwas, das in der Vergangenheit liegt. Der jüngere Mann nimmt damit erneut eine Abgrenzung zwischen Gegenwart und Vergangenheit vor. Es liegt nahe, dass sich seine Frage auf das zuvor von dem älteren Mann Gesagte („Wir hatten einen Computer, aber der hat das ganze Stockwerk eingenommen“) bezieht. Die herausgearbeiteten Lesarten der Frage „Und wenn Kopien gebraucht wurden?“ lassen sich anhand der Frage „Wie lange hat das gedauert?“ eingrenzen. Die Lesart, dass der jüngere mit der Frage „Und wenn Kopien gebraucht wurden?“ die Durchführbarkeit der Erstellung von Kopien anspricht, kann anhand der von ihm gestellten dritten Frage ausgeschlossen werden, denn Kopien

konnten generell hergestellt werden – unter Zuhilfenahme eines Matrizendruckers. Offen bleibt allerdings, ob der jüngere Mann durch das Ansprechen des zeitlichen Aspekts nun auf die anderen Arbeitsbedingungen in der Vergangenheit des älteren Mannes aufmerksam machen möchte, z.B. dass die Erstellung von Kopien zeitaufwendig und damit anstrengend gewesen ist oder ob er den technischen Rückstand in den Vordergrund stellen möchte, da ‚nur‘ ein Matrizendrucker zur Erstellung von Kopien vorhanden gewesen ist, was diese Arbeit zeitaufwendig gestaltete. Deutlich ist lediglich, dass er sich in irgendeiner Form auf den zeitlichen Aufwand bei der Erstellung von Kopien bezieht. Der jüngere Mann stellt eine nächste Frage in diesem Take : „Ne Woche?“ Anhand dieser Frage lassen sich die Lesarten der beiden Fragen „Ihr musstet alles mit der Hand schreiben? Und wenn Kopien gebraucht wurden?“ auf eine Lesart zuspitzen, nämlich, dass der jüngere Mann sich auf den Zeitraum zu beziehen scheint, den man braucht, um Kopien mit einem Matrizendrucker herzustellen. Der jüngere Mann scheint den Matrizendrucker als eine Technik zu verstehen, die zur Erstellung von Kopien einen hohen Zeitaufwand erfordert. Während den beiden letzten Fragen ist der jüngere Mann zwar nicht in der Aufnahme zu sehen, allerdings scheint der jüngere afroamerikanische Mann auf die beiden Fragen eine Reaktion zu zeigen: er hebt erst das eine und dann das andere Bein kurz von Boden an, rückt sich auf dem Schreibtisch zurecht und blickt vor sich von oben auf etwas herunter, dabei hat er seine Mundwinkel leicht nach oben gezogen:



Screenshot Nr. 16: Jüngerer Mann afroamerikanischer Abstammung, dessen Aufmerksamkeit auf etwas gelenkt wird © RTL

Die Sitzposition des Mannes afroamerikanischer Abstammung wirkt weiterhin entspannt und in gewisser Weise der Sitzposition des älteren und des jüngeren Mannes überlegen, was sich nicht nur durch seinen Blick, sondern auch durch seine erhöhte Sitzposition auf dem Schreibtisch andeutet. Die Kameraperspektive verstärkt diesen Eindruck, indem sie Gus aus einer Froschperspektive aufnimmt. Betrachtet man diese Kameraperspektive in Zusammenhang mit dem, was der andere jüngere Mann aus dem Off fragt („Wie lange hat das gedauert? Ne Woche?“), scheint die Lesart dieser Fragen dadurch modifiziert zu werden, dass der jüngere Mann afroamerikanischer ‚von oben herab‘ auf etwas blickt. Die von dem jüngeren Mann angesprochene Zeitspanne einer Woche erscheint hier weniger eine sachliche Nachfrage, denn mehr eine Übertreibung zu sein, die sich auf die Arbeit dem Matrizendrucker zu beziehen scheint. Seine Frage erhält auf diese Weise einen ironischen Unterton, die keine sachliche Reaktion auf

das von dem älteren Mann Erklärte darstellt. Diese ironische Frage scheint der jüngere Mann dazu einzusetzen, sich über jemanden oder etwas lustig zu machen oder jemanden oder etwas in das Lächerliche zu ziehen. Zur gleichen Zeit räumt sich der jüngere Mann, der nicht in der Aufnahme zu sehen ist, selbst eine seinem Gegenüber überlegene Position ein. Diese erneute Distinktion scheint den Mangel an Übereinstimmung zwischen dem jüngeren und dem älteren Mann, die sich bereits allein durch ihre Generation voneinander unterscheiden, zu verstärken. Die Reaktion des afroamerikanischen Mannes, der von oben nach unten blickt und lächelt, während der jüngere Mann, der im gleichen Alter ist wie der afroamerikanische Mann, spricht, scheint die Deutung zu bestätigen, dass auch er dem Gesagten zustimmt.

Noch in diesem Take beginnt der ältere Mann zu sprechen, während der jüngere Mann afroamerikanischer Abstammung in der Aufnahme aus der Froschperspektive zu sehen ist: „Mit den ganzen Hightech-Spielereien [...]“. Der Satzanfang ‚Mit den ganzen‘ weist bereits darauf hin, dass es zum einen mehrere ‚Hightech-Spielereien‘ gibt und zum anderen, dass mit ‚ganzen‘ alle gemeint sind, alle bekannten ‚Hightech-Spielereien‘. Das Lexem ‚Hightech‘ ist das englische Pendant zu dem deutschen Lexem ‚Hochtechnologie‘. Diese bezeichnet im Allgemeinen den neuesten Entwicklungsstand einer Technik und wird auch als hochwertige, im Sinne von besonders weiterentwickelter Technik, verstanden (vgl. Grupp et al. 2000). Es ist eine Steigerung von ‚mit der Hand schreiben‘ über ‚Computer‘ und ‚Matrizendrucker‘ bis zu ‚Hightech-Spielereien‘ in dem bisher Gesagten zu erkennen. Während der jüngere Mann mit dem ‚mit der Hand schreiben‘ eine deutliche Distinktion zwischen sich und dem älteren Mann anzeigt, und der ältere Mann mit dem Aufgreifen des ‚Computers‘ und des ‚Matrizendruckers‘ diese Distinktion zu relativieren versucht, scheint der ältere Mann diese Relativierung nun aufzugeben und durch die Verwendung des Lexems ‚Hightech-Spielereien‘ die Unterschiede zwischen den technischen Entwicklungen, die zu einem Mangel an Übereinstimmung zwischen den Interaktionsteilnehmer führt, zu betonen. Es sind zwei Lesarten im Hinblick auf den Unterschied zwischen den jüngeren und dem älteren Mann aufgrund verschiedener technischer Entwicklungen in der jeweiligen Generation möglich. Der ältere Mann könnte den Entwicklungsstand von ‚damals‘ ansprechen, in dem es auch schon Hightech-Spielereien gegeben haben könnte oder er könnte den Entwicklungsstand einer folgenden den jüngeren Generation thematisieren. Keine der beiden Lesarten kann bis zu diesem Zeitpunkt ausgeschlossen werden. Die Ergänzung von ‚Spielereien‘ zu dem Lexem ‚Hightech‘ schränkt die Unterstützungsfunktion bzw. die Hilfe durch Technik ein, indem ‚Hightech‘ zu ‚Spielereien‘ wird und mehr als ‚Zeitvertreib‘ oder ‚Kurzweil‘ verstanden werden kann und weniger als tatsächlich effiziente Unterstützung, z.B. bei der Erstellung von Kopien. Der ältere Mann könnte sich mit dem Wort ‚Hightech-Spielereien‘ sowohl auf den ‚damaligen‘ letzten Stand der Technik als auch den ‚heutigen‘ letzten Stand der Technik ansprechen, klar ist bisher lediglich, dass er sich auf irgendeinen Stand der Technik, also eine hohe

Entwicklungsstufe bezieht. Auf welchen Zeitpunkt sich dieser hochentwickelte Stand der Technik bezieht, bleibt unklar.

Als der ältere Mann seinen Satz fortsetzt und sagt „Mit den ganzen Hightech-Spielereien, die man heute benutzt [...]“, sind sowohl der ältere als auch der jüngere Mann in der Aufnahme zu sehen und der sechste Take der Sequenz beginnt. Die Kamera nimmt beide Männer aus einer Aufsicht auf und bestärkt mit diesem Aufnahmewinkel die erhöhte Position des jüngeren Mannes afroamerikanischer Abstammung, der von oben herab auf die beiden Männer nach unten geblickt hat und aus der Froschperspektive aufgenommen worden ist. Diese gegensätzlichen Perspektiven der Kamera bestätigten die durch den ironischen Kommentar und die übergeordnete Position des afroamerikanischen Mannes hervorgerufene Erniedrigung der Position des älteren Mannes. Es verhärtet sich der Eindruck – auch in Zusammenhang mit der verwendeten Zeitangabe des ‚heute‘ – dass der Mangel an Übereinstimmung zwischen dem jüngeren, dem älteren und mittlerweile auch dem afroamerikanischen und dem älteren Mann in Zusammenhang mit dem Entwicklungsstand technischer Geräte steht. Allerdings ist noch nicht ganz klar, in welcher Hinsicht ein Mangel an Übereinstimmung angesprochen wird. Der ältere Mann entscheidet sich für die allgemeine Formulierung des Satzes mit der unpersönlichen Form ‚man‘. Er bestätigt nicht erneut das ‚ihr‘ und das ‚du‘, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass es hier nicht um unterschiedliche Gruppen geht, die voneinander deutlich abgegrenzt werden können und einen Mangel an Übereinstimmung in einer Interaktionssituation entstehen lassen können. Der ältere Mann wählt das gleiche Verb ‚benutzen‘ wie einige Sätze zuvor, wenn er die Nutzung von Technik ‚damals‘ und ‚heute‘ beschreibt. Der Matrizendrucker ist genauso benutzt worden, wie die Hightech-Spielereien heute und bestärkt damit seine Einstellung gegenüber der Technik, die nicht ge-, sondern **benutzt** wird. Die Kamera nimmt sowohl den älteren als auch den jüngeren Mann aus der gleichen Perspektive (Aufsicht) auf und grenzt die beiden nicht voneinander ab. Während der ältere Mann in der Aufnahme sprechend zu sehen ist, blickt er nicht mehr auf das Papier, sondern auf den jüngeren Mann, der das Papier abgelegt hat und ebenso den Blickkontakt zu dem älteren Mann sucht. Der ältere und der jüngere Mann sind nicht mehr lediglich mittelbar über das Papier verbunden, sondern stehen in direktem Blickkontakt. Das von dem jüngeren Mann in der Hand gehaltene Papier verliert damit an Relevanz, da der Fokus der beiden Männer sich von dem Papier auf sich selbst richtet. Der ältere Mann hält in einer Hand noch ein Papier des vor ihm liegenden Papierstapels fest und gestikuliert mit der rechten Hand in der Luft. Dies könnte erstens eine Art Abwehrhaltung anzeigen, dass er nicht mit der von dem Geschehen vor der Kamera und der Kameraaktivität zugewiesenen untergeordneten Position einverstanden ist. Zweitens könnte die Gestik des älteren Mannes emotionale Anteilnahme anzeigen und dass der ältere Mann weniger sachlich als emotional in die Interaktion involviert ist. Der ältere Mann erklärt weiter: „Mit den ganzen Hightech-Spielereien, die man heute benutzt, löst man die Verbrechen auch nicht besser als damals.“ Mit der Steigerungsform ‚besser‘ wird ein qualitativer Unterschied

markiert: etwas ist besser als etwas anderes. Während bisher nicht deutlich gewesen ist, ob es sich um einen quantitativen oder qualitativen Unterschied zwischen den beiden miteinander interagierenden Personen handelt, wird nun deutlich, dass die Distinktion zwischen ihnen mittlerweile eher qualitativer Natur zu sein scheint. Diese Form der Distinktion hat sich im Verlauf der Interaktion entwickelt. Der jüngere Mann betont in der Interaktion anfangs den quantitativen Unterschied im Technikeinsatz, wenn er nach der Zeitspanne fragt, die zur Erstellung von Kopien benötigt wird. Diese quantitative Distinktion greift der ältere Mann zunächst auf, indem er erklärt, dass der Computer ein ganzes Stockwerk eingenommen hat. Allerdings verlagert der ältere Mann im Verlauf der Interaktion seine Relevanzen, indem er nun den qualitativen Unterschied durch ‚besser‘ anspricht. Die zweite Zeitangabe ‚damals‘ am Ende des Satzes verstärkt erneut die Distinktion zwischen ‚heute‘ und ‚damals‘, die sich in der Interaktion zwischen dem jüngeren und älteren Mann immer wieder herauskristallisiert hat und auf einen Mangel an Übereinstimmung zwischen ihnen hinweist. Es bleibt unklar, ob dieser Mangel an Übereinstimmung Bezug auf eine unterschiedliche technische Gewandtheit zwischen ‚heute‘ und ‚damals‘ darstellt oder auf unterschiedliche technische Möglichkeiten zwischen ‚heute‘ und ‚damals‘ oder auf verschiedene Formen der Anwendung bzw. des Einsatzes von Technik zwischen ‚heute‘ und ‚damals‘, auf unterschiedliche Einstellung im Hinblick auf den Nutzen von Technik zwischen ‚damals‘ und ‚heute‘ oder auf den generellen Unterschied zwischen Generationen von ‚heute‘ und ‚damals‘. Eine Bestätigung der ersten Lesart findet sich in der Aussage des älteren Mannes durch die Verwendung des Lexems ‚heute‘. Klar ist lediglich, dass es durch die Verwendung von ‚heute‘ im Gegensatz zu dem ‚damals‘ noch einige Sätze zuvor um ein Gegensatzpaar handelt, das eine zeitliche Diskrepanz aufzeigt, die zwischen dem älteren Mann und den beiden jüngeren Männern zu bestehen scheint.

Die Distinktion zwischen dem älteren und jüngeren Mann, die an einer zeitlichen Differenz festgemacht zu werden scheint, das durch das Gegensatzpaar ‚heute‘ und ‚damals‘ verdeutlicht wird, erhält durch die Verwendung des Lexems ‚Verbrechen‘ und ‚lösen‘ einen thematischen Kontext, der bisher fehlte. Der Einsatz von ‚Hightech-Spielereien‘ sowie die Erstellung von Kopien, der Einsatz des Computers und des Matrizendruckers scheinen sich damit auf den Technikeinsatz bei der Lösung von Verbrechen zu beziehen.

Der ältere Mann führt weiter aus: „Ein guter Detective wird mit den Werkzeugen geboren, die er braucht“. Die Verwendung des Adjektivs ‚gut‘, das etwas ‚gutes‘ von etwas ‚schlechtem‘ abgrenzt, bestätigt die sich in dem zuvor Geäußerten herauskristallisierende qualitative Distinktion (‚besser‘). Der ältere Mann bezieht sich erneut thematisch auf die Verbrechensaufklärung und betont den ‚Detective‘ als entscheidende Instanz bei der Lösung eines Verbrechens. Die beiden Sätze hintereinander erwecken den Eindruck, dass für den älteren Mann das Lösen von Verbrechen und der ‚gute Detective‘ zwingend zusammengehören und dass ‚Hightech‘ in diesem



Zusammenhang mehr Spielerei als Hilfe darstellt: „Mit den ganzen Hightech-Spielereien, die man heute benutzt, löst man die Verbrechen auch nicht besser als damals. Ein guter Detective wird mit den Werkzeugen geboren, die er braucht“. Die Lesart, dass Technik, im Sinne von ‚instrumentalisieren‘, benutzt wird, wird durch das Lexem ‚Werkzeug‘ verstärkt. Ein Werkzeug wird als Mittel zum Zweck für etwas eingesetzt, wie bei der Gegenüberstellung zwischen be- und genutzt bereits oben beschreiben.

Der ältere Mann blickt den jüngeren an und tippt sich mehrmals hintereinander an seine rechte Schläfe als er seinen Satz beendet: „[...] wird mit den Werkzeugen geboren, die er braucht.“ Dieser Zeigegeste können in dieser Situation gleich mehrere Lesarten zugeschrieben werden:



Screenshot Nr. 17: Der ältere und der jüngere Mann gestikulieren am Schreibtisch sitzend © RTL

Zum einen stellt diese Geste eine Zeigegeste dar, die das Gesagte betont: „[...] den Werkzeugen geboren, die er braucht“. In diesem Fall wird auf den Kopf, genauer das Gehirn als Zentrum des Denkens (und des logischen Schließens), gezeigt. Der ältere Mann betont durch eine Steigerung der Lautstärke seines Sprechens das Wort ‚braucht‘ in seinen Erläuterungen und stellt so den Akt der Nutzung von Werkzeugen in den Vordergrund. Der ältere Mann weist mit seiner Gestik darauf hin, was er unter einem Werkzeug versteht – da er genau in dem Moment an seine Schläfe tippt als er die Worte „den Werkzeugen“ ausspricht. Darüber hinaus ist der Erklärung, dass der Detective mit den Werkzeugen geboren wird, die er braucht, inhärent, dass das Werkzeug des Denkens – das Gehirn – angeboren ist und zu der menschlichen ‚Grundausstattung‘ gehört. Das Lexem ‚Werkzeug‘ wird im alltäglichen Sprachgebrauch im Gegensatz hierzu vielmehr für einen Gegenstand verwendet, der den menschlichen Körper überbietet, z.B. ein Hammer, aber auch ein Computer. Ein Werkzeug ist nach dem Alltagsverständnis etwas, das zu einem bestimmten Zweck eingesetzt wird, da man mittels seines eigenen Körpers und dessen Ausstattung etwas nicht erreichen bzw. bewältigen kann. Es existieren primitive Werkzeuge, wie Stöcke, aber auch Hightech-Werkzeuge, wie bspw. Rasterelektronenmikroskope. Interessant an dieser Stelle ist, dass der ältere Mann sich gegen diese Art von Werkzeugen, die den menschlichen Körper überbieten, ausspricht, indem er auf den Kopf tippt und das ‚geboren‘ betont. Geboren wird der Mensch einzig und allein mit seinem Körper. Werkzeuge erschafft er sich erst und eignet sie sich erst im Laufe seines Lebens an. Dies lässt zwei Deutungen zu: erstens könnte der ältere Mann so stark im technischen Denken der Verbrechensaufklärung verhaftet sein, dass er gar kein anderes

Wort als ‚Werkzeug‘ zur Bezeichnung des Einsatzes von etwas in der Verbrechensaufklärung anzuwenden weiß oder – und dies stellt aufgrund der bisherigen Deutungen die wahrscheinlichere Bedeutung der Verwendung des Lexems ‚Werkzeug‘ dar, er geht davon aus, dass das, mit dem ein Detective geboren wird, geschult wird und dann zu einem ‚Werkzeug‘ wird. Man kann z.B. seine Muskeln schulen, seine Fingerfertigkeit und seine Stimme, die dann zu einem Werkzeug werden können – und: man kann seinen Verstand schulen sowie seine Beobachtungsgabe als Detective, die dann auch als Werkzeug in der Verbrechensaufklärung eingesetzt werden können. Eine weitere Deutung der Zeigegeste des älteren Mannes, ist die symbolische Geste des ‚Vogelzeigens‘. Diese weist zwar ebenso wie die obige auf den Kopf, genauer das Zentrum des Denkens hin, allerdings mit einer anderen eher negativen Konnotation. Diese Geste des ‚Vogelzeigens‘ wird verwendet, wenn man jemandem anzeigen möchte, dass dessen Gedankengänge einem selbst wirr und unverständlich erscheinen. ‚Der hat doch nen Vogel‘ wird als Redewendung für ‚der spinnt doch‘ eingesetzt und häufig von dieser Zeigegeste begleitet. Der ältere Mann blickt während dieser Geste zu dem jüngeren Mann, und zeigt damit an, wem diese Geste gelten könnte. Dieser Zeigegeste ist also eine Doppeldeutigkeit inhärent. Zum einen beschreibt die Zeigegeste die Werkzeuge, mit denen ein guter Detective geboren wird und zum anderen kann diese Geste als ein Anprangern dessen verstanden werden, was der jüngere Mann bisher gefragt hat, nämlich, die Frage, ob das Anfertigen einer Kopie eine Woche in Anspruch genommen hätte. Es liegt nahe, dass der ältere Mann erneut (wie bereits durch das ‚besser‘ und durch das ‚gut‘ angezeigt) auf einen qualitativen Aspekt eingeht, nämlich, dass ein Detective keine Werkzeuge im Sinne von Organerweiterungen oder -übersteigerungen benötigt, um ein guter Detective zu sein. Die Lesart, die den Mangel an Übereinstimmung zwischen den Interaktionsteilnehmern auf das unterschiedliche Verständnis davon zurückführt, wie nützlich Technik ‚damals‘ und ‚heute‘ war und ist, wird immer wahrscheinlicher (neben der Lesart, dass der Mangel an Übereinstimmung auf die unterschiedlichen technischen Möglichkeiten zwischen ‚heute‘ und ‚damals‘ gründet).

Eine Zeigegeste verwendet neben dem älteren auch der jüngere Mann in diesem Take. Er zeigt mit dem Zeigefinger seiner linken Hand auf den älteren Mann. Er hebt, nachdem er den Blick von dem älteren Mann abgewendet hat und geradeaus blickt, seinen Zeigefinger in dem Moment als der ältere Mann „[...] den Werkzeugen geboren [...]“ und lässt seine Hand nach diesen Worten wieder zurück auf den Papierstapel vor ihm auf den Schreibtisch sinken. Während dieser Zeigegeste sieht er den älteren Mann nicht an, sondern in eine andere Richtung im Raum und schüttelt leicht seinen Kopf. Er wendet sich aktiv von dem älteren Mann ab, indem er den Blickkontakt abbricht, obwohl der ältere Mann ihn weiter ansieht. Der jüngere Mann scheint durch diese Geste anzuzeigen, dass er einer anderen Ansicht ist als der ältere Mann. Dies bestätigt die Lesart, dass der Mangel an Übereinstimmung zwischen den Interaktionsteilnehmern wahrscheinlich auf ein unterschiedliches Verständnis im Hinblick auf den Nutzen von Technik

zwischen ‚damals‘ und ‚heute‘ zurückgeführt werden kann. Darüber hinaus zeigt der jüngere Mann durch die Veränderung seiner Blickrichtung an, dass er nicht mehr den älteren in der Interaktion adressiert, sondern etwas bzw. jemand anderen im Raum. Das Kopfschütteln als Geste der Negation und das Deuten mit dem Zeigefinger auf den älteren Mann als Zeigegeste vermittelt den Eindruck einer Aufforderung an jemand anderen im Raum: ‚Sieh mal hier!‘ oder ‚Schau dir das mal an!‘. Durch solche oder eine ähnliche Zeigegeste wird nicht nur die Aufmerksamkeit einer Person auf etwas oder jemanden gelenkt, sondern das Kopfschütteln kommentiert bzw. bewertet gleichzeitig etwas als nicht ‚zustimmungswürdig‘. Die Lesart, dass eine Diskrepanz zwischen dem älteren und jüngeren Mann im Hinblick auf den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung herrscht, erhärtet sich in Verlauf dieses Takes damit weiter.

In den Takes zuvor hat sich der jüngere Mann afroamerikanischer Abstammung auf einen Schreibtisch gesetzt und schien einmal auf das zwischen dem jüngeren und älteren Mann Gesagte zu reagieren, woran deutlich geworden ist, dass auch er sich in dem Raum befindet, in dem auch der jüngere und der ältere Mann anwesend sind. Es liegt nahe, dass der jüngere Mann sich mit der Zeigegeste dem afroamerikanischen Mann zuwendet, da er seinen Blick einem anderen Bezugspunkt im Raum zuwendet. Der jüngere Mann löst sich so anhand der Veränderung der Blickrichtung von der asymmetrischen Interaktionsbeziehung zwischen sich und dem älteren Mann los und wendet sich gleichzeitig jemand anderem zu. Der jüngere Mann weitet die Interaktion um einen bestimmten (Interaktions-) Raum aus, indem er in dem Raum hinein (und wahrscheinlich auch zu jemand anderem) blickt. Die Kamera hat den Interaktionsraum bereits zuvor ausgeweitet, indem sie den jüngeren Mann afroamerikanischer Abstammung aufgenommen hat. Auf diese Weise scheint die asymmetrische Interaktion zwischen dem älteren und dem jüngeren Mann, die durch unterschiedliche Verständnisse darüber entsteht, wie Technik zu welchem Zweck und Nutzen in der Verbrechensaufklärung eingesetzt werden sollte, nicht nur für den älteren und den jüngeren Mann zu gelten, sondern auch über diese Interaktion zwischen beiden Personen hinaus bestimmte Relevanz zu besitzen.

Die Erweiterung des Interaktionsraumes verstärkt auch die weitere Kameraaktivität in diesem Move. Sie nimmt im nächsten Take den Mann afroamerikanischer Abstammung aus der Normalperspektive auf, der selbst eine Zeigegeste ausführt als der ältere Mann aus dem Off zu hören ist: „[...] die er braucht.“ Der Mann afroamerikanischer Abstammung hebt seine linke Hand nach oben und zeigt auf etwas vor sich und nickt:



Screenshot Nr. 18: Die Gestik des Mannes afroamerikanischer Abstammung © RTL

Es liegt nahe, dass sich die Geste des afroamerikanischen Mannes auf die verbale Äußerung des älteren Mannes bezieht, da er nach dessen Beendigung des Satzes einmal deutlich nickt und damit Zustimmung zu dem signalisiert, was der ältere Mann gerade gesagt hat. Die Kamera nimmt den Mann afroamerikanischer Abstammung nicht mehr aus der Froschperspektive, sondern aus der Normalperspektive auf. Die Kamera trägt durch diese Veränderung der Perspektive dazu bei, dass der Mangel an Übereinstimmung zwischen dem jüngeren und dem älteren Mann neben dem Geschehen vor der Kamera auch durch die Kameraaktivität relativiert wird. Der Move wird durch das Klingeln des Telefons, das vor Shaun steht beendet.

Im Verlauf der bisherigen hermeneutischen Deutung lässt sich eine bestimmte Figur herausarbeiten: es existieren zwei Identitäten in der Interaktion, die jeweils ein unterschiedliches Verständnis im Hinblick auf den Einsatz und Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung zu besitzen scheinen. Der ältere Mann scheint mehr auf Qualitäts-, der jüngere auf Quantitätssteigerung durch Technik zu betonen. Verstärkt wird die Distinktion zwischen den beiden Identitäten, die sich konkret in einem Mangel an Übereinstimmung zwischen dem älteren und dem jüngeren Mann in der Kommunikation äußert, durch die Anwesenheit von zwei Generationen („heute“ und „damals“). Es scheint als würden hier zwei unterschiedliche „Welten“ aufeinandertreffen, die allerdings nicht unabhängig, sondern in irgendeiner Weise in Wechselwirkung miteinander existieren. Diese Wechselwirkung entfaltet sich innerhalb der zwei Generationen in einem Disput über die Qualitäts- bzw. Quantitätssteigerung der Möglichkeiten in der Verbrechensaufklärung. Diese Wechselwirkung beobachtet die Kamera und die Kameraaktivität sowie das Geschehen der Kamera weiten im Verlauf des Takes den Interaktionsraum über den Dialog aus. Diese Figur gilt es im Folgenden zu interpretieren.

### 9.2.5 Interpretation: Der Kampf um die Deutungshoheit in einer Arena

Auf den ersten Blick scheinen der jüngere und der ältere Mann, die in der Sendung Vater (Mr. Spencer) und Sohn (Shaun) sind, einen Dialog, ähnlich eines Streitgesprächs. Betrachtet man allerdings das Gespräch zwischen Vater und Sohn näher, zeigt sich, dass die beiden regelrecht

aneinander vorbeireden, denn Mr. Spencer geht nicht direkt auf die Fragen von Shaun ein und Shaun nimmt keinen direkten Bezug auf das, was sein Vater sagt. Beide scheinen weder auf der Inhalts-/Sachebene noch auf der Beziehungsebene der Kommunikation (vgl. Watzlawick 2011: 53; auch Schulz von Thun 1996: 25ff.) übereinzustimmen. Darüber hinaus ist auch nicht zu jedem Zeitpunkt der Kommunikation klar, auf welcher der beiden Ebenen Vater und Sohn miteinander interagieren. Wenn Shaun z.B. sagt „Das versteh ich nicht. Ihr musstet alles mit der Hand schreiben? Und wenn Kopien gebraucht wurden?“, besitzt diese Aussage und die Fragen zum ersten einen informativen Aspekt und zum zweiten einen Beziehungsaspekt. Er informiert jemanden darüber, dass er etwas nicht versteht und adressiert im Folgenden seinen Vater mit den beiden Fragen: „Ihr musstet alles mit der Hand schreiben? Und wenn Kopien gebraucht wurden?“ Das Gesagte wird begleitet durch die Mimik von Shaun, der während der Fragen seine Augenbrauen zusammenzieht und damit ein nicht ein wertfreies Erstaunen signalisiert. Dieses Erstaunen ist keine reine Information für seinen Vater, sondern signalisiert vielmehr Skepsis gegenüber etwas. Der Dialog zwischen Vater und Sohn lässt sich also nicht auf die Inhaltsebene reduzieren. In jeder Kommunikation existieren eine Beziehungs- und eine Inhaltsebene, wobei der Beziehungsaspekt den Inhaltsaspekt bestimmt und eine Metakommunikation darstellt (vgl. Watzlawick 2011: 56). Diese Form der Metakommunikation zeigt sich sowohl in Shauns Fragen als auch an der Reaktion des Vaters, der erklärt: „Wir hatten zwar einen Computer, aber der hat das ganze Stockwerk eingenommen. Meistens haben wir einen Matrizendrucker benutzt“. Hätte Mr. Spencer direkt auf die Frage(n) von Shaun geantwortet, hätte er wie folgt – oder ähnlich – antworten müssen: „Nein wir mussten nicht alles mit der Hand schreiben. Kopien haben wir mit einem Matrizendrucker hergestellt.“ Stattdessen erläutert Mr. Spencer erst, dass sie einen Computer hatten, dieser jedoch das gesamte Stockwerk eingenommen hat, bevor er zu der Antwort auf die Frage kommt und über den Matrizendrucker spricht. Mit diesen Ausführungen teilt Mr. Spencer seinem Sohn nicht nur mit, dass sie einen Computer und einen Matrizendrucker hatten und Matrizendrucker auch meistens benutzt haben, sondern er gibt Shaun ebenso zu verstehen, dass es ‚damals‘ durchaus auch Computer gab – und er mit dieser Technik daher auch vertraut zu sein scheint – diese allerdings nicht praktikabel gewesen sind. Es schien daher eine bewusste Entscheidung gegen den Computer und für den Matrizendrucker gewesen zu sein, um Kopien zu erstellen. Mr. Spencer weist sich mit diesen Erklärungen als jemand aus, der bestimmte technische Geräte nicht nur kennt, sondern auch deren praktischen Nutzen beurteilen kann. Er weist damit die durch Shauns Fragen implizierte technische Rückständigkeit der ‚damaligen‘ Zeit zurück. Diese Zurückweisung erfolgt in einer bestimmten Weise. Mr. Spencer spricht weder lauter noch langsamer, wählt allerdings einen erklärenden Ton, ganz so, als würde der Vater dem Sohn etwas aus seiner eigenen früheren Erfahrung erklären und mit ihm teilen wollen, was ein weiteres Beispiel dafür ist, dass die Beziehungsebene (in diesem Fall in einer Vater-Sohn-Beziehung), die Inhaltsebene bestimmt. Die eingangs mit einer Mimik, die Skepsis ausdrückt,

unterlegte Tonart in Shauns Fragen spitzt sich in den folgenden Fragen zu: „Wie lange hat das gedauert? Ne Woche?“ Er nimmt das Angebot seines Vaters, an dessen Erfahrung teilzuhaben nicht an, sondern tut diese als veraltet und daher wenig hilfreich ab. Shaun bewegt sich durch diese Fragen nicht auf der Inhaltsebene der Kommunikation, ansonsten hätte er wie folgt – oder ähnlich – gefragt: „Wie lange hat das gedauert? War das nicht sehr zeitaufwendig?“ Shaun betritt durch diese Fragen erneut die Beziehungsebene der Kommunikation, indem er das, was sein Vater mit ihm teilen will, nicht ernst nimmt und damit gleichzeitig seinen Vater als Person mit Erfahrungen nicht anerkennt. Mr. Spencer scheint über diese Art der Ablehnung irritiert bis wütend, denn er erwidert in immer lauter werdender Lautstärke: „Mit den ganzen Hightech-Spielereien, die man heute benutzt, löst man die Verbrechen auch nicht besser als damals. Ein guter Detective wird mit den Werkzeugen geboren, die er braucht!“ Mr. Spencer hat durch diese Antwort die noch in seinen vorherigen Erläuterungen angestrebte Inhaltsebene des Dialogs verlassen. Er beantwortet nicht nur die Frage von Shaun nach der benötigten Zeitspanne in der Herstellung von Kopien nicht, sondern lässt sich auf den Beziehungsaspekt ein und betont erneut seine Erfahrung und die damit verbundene Kompetenz, den Nutzen technischer Hilfsmittel für die Verbrechensaufklärung beurteilen zu können. Er positioniert damit vielmehr seine Meinung und seine Einstellung gegenüber etwas und gleichzeitig auch sich selbst als Person mit Kompetenz in dem Streitgespräch, und gibt weniger reine Inhalte an seinen Sohn weiter.

Diese Form von Positionierungen von Teilnehmern in einer Interaktion, die sich insb. auf der Beziehungsebene in einer Kommunikation vollziehen, verläuft nicht nur in Vater und Sohn – Beziehungen so oder so ähnlich ab, sondern auch zwischen anderen Familienmitgliedern, in Liebesbeziehungen, zwischen Arbeitskollegen oder Wissenschaftlern. In diesen Interaktionen treten die eigentlichen Themen in den Hintergrund und die Beziehungsebene in den Vordergrund der Kommunikation, ohne dass diese ausdrücklich in Worten thematisiert werden (müssen). Obwohl die Kommunikationsteilnehmer in solchen Interaktionen augenscheinlich auf der Inhaltsebene aneinander vorbeizureden scheinen, kann man dennoch nicht von einer ‚mislungenen‘ oder ‚gestörten‘ Kommunikation sprechen – davon kann selbst dann nicht die Rede sein, als Mr. Spencer weder auf die Fragen seines Sohnes noch auf dessen Suche nach Blickkontakt nicht reagiert. Mr. Spencer erwidert in diesem Moment zwar nicht den Blick seines Sohnes, ergreift aber dennoch verbal die Anschlussmöglichkeit in der Kommunikation, indem er den Eröffnungszug (die Fragen) von Shaun aufnimmt und eine Reaktion zeigt, indem er seinen Blick von seinem Papier, das vor ihm liegt, auf das, was Shaun in der Hand hält, lenkt (vgl. hierzu auch Goffman 2009: 105). Verstärkt wird die Annahme der von Shaun eröffneten Anschlussmöglichkeit in der Interaktion dadurch, dass Mr. Spencer mit seinem Bürostuhl, der zu Beginn noch neben dem Schreibtisch positioniert war, auf seinen Sohn ‚zurollt‘. Ohne im Folgenden ausführlich zu diskutieren, was das ‚Misslingen‘ in einer Kommunikation alles bedeuten kann (hierzu auch Reichertz 2009a: 172ff.), ist die Erkenntnis entscheidend, dass Kommunikation

immer dann gelingt, wenn jemand antwortet. In welcherlei Hinsicht diese Antwort ausfällt, z.B. ob verbal oder nonverbal und ob die Kommunikationsteilnehmer aneinander vorbeireden oder nicht, ist für eine ‚gelungene‘ Kommunikation nicht entscheidend.

Zu jedem Zeitpunkt in einer Kommunikation – gelungen oder nicht – handeln die Kommunikationsteilnehmer ihre Identität aus (vgl. Reichertz 2009a: 172ff.): „[...] Kommunikation ist nicht nur ein Wechselspiel der Handlungskoordination, sondern während wir dieses Spiel spielen, lernen wird, was von dem anderen zu halten ist. Und der andere lernt, was von mir zu halten ist“ (Reichertz 2009a: 233). In einer Kommunikation, insb. auf der Beziehungsebene, sagt man durch das Gesagte daher nicht nur über sich selbst etwas aus (vgl. hierzu auch ‚Selbstoffenbarung‘ nach Schulz von Thun 1996: 26f.), sondern weist seinem Gegenüber zur gleichen Zeit eine Position zu und vice versa. In einer Kommunikation wird Identität also wechselseitig zugeschrieben. Shaun sagt mit seinen Fragen also nicht nur etwas über sich selbst und seine Einschätzung von ‚veralteter‘ Technik aus, sondern weist auch seinem Vater eine bestimmte Identität zu. Teil dieser Identität seines Vaters scheint es zu sein, auf einem ‚veralteten‘ Stand der Technik stehen geblieben zu sein. Shaun schreibt sich selbst die Kompetenz zu, beurteilen zu können, welche Fähigkeiten und welche Kompetenz wiederum sein Vater im Hinblick auf die Bewertung des Technikeinsatzes in der Verbrechensaufklärung besitzt. Allerdings kann man sich nicht selbst eine Identität zuweisen, dies gelingt lediglich über die Zugehörigkeit zu einer bestimmten (Personen-) Gruppe (vgl. Taylor 1994: 55). Diese Zugehörigkeit zu einer Gruppe signalisieren sowohl Shaun als auch Mr. Spencer durch die Distinktion zwischen ‚heute‘ und ‚damals‘ sowie ‚ihr‘ und ‚wir‘. Shaun definiert die Fähigkeiten der Gruppe ‚damals‘ und ‚ihr‘, von der er sich abgrenzt, als ‚veraltet‘. Mr. Spencer greift diese Distinktion durch das ‚wir‘ und ‚heute‘ auf, allerdings versucht er die Deutung des ‚veraltet‘ zu relativieren, u.a. indem er über Computer spricht.

Im weiteren Verlauf der Interaktion entsteht ein ‚Kampf‘ um Deutungshoheiten, in der jeder Kommunikationsteilnehmer seine Deutung machtvoll durchsetzen möchte. Hierbei verfolgen die jeweiligen Kommunikationsteilnehmer einer Strategie (des Kampfes), die auf dreierlei Weise umgesetzt werden kann:

1. Durch die (richtige) „Wahl der für ein Ziel eingesetzten Mittel“ (Foucault 2005: 261) (Zweckrationalität)
2. In der Spieltheorie durch ein „Verhalten, bei dem die Partner ihr Verhalten auf das erwartete Verhalten der anderen und auf die eigenen Erwartungen hinsichtlich der Erwartungen der anderen abstellt“ (ebd.) (Einflussnahme auf Andere)
3. Durch „Verfahren, die in einer Auseinandersetzung eingesetzt werden, um den anderen seiner Kampfmittel zu berauben und ihn zur Aufgabe des Kampfes zu zwingen“ (ebd.) (Mittel, die dazu dienen, einen Sieg zu erringen) (vgl. Foucault 2005: 261).

In der vorliegenden Interaktion zwischen Mr. Spencer und seinem Sohn scheint es sich v.a. um die dritte Strategie zu handeln, sowohl Mr. Spencer als auch Shaun versuchen den anderen seiner Kampfmittel (die soziale Etikettierung als kompetente Person) zu berauben. Mr. Spencer scheint den Eindruck erwecken zu wollen, aufgrund seiner langjährigen Erfahrung in der Verbrechensaufklärung den Nutzen bzw. (Nicht-) Nutzen von Technik beurteilen zu können und Shaun diese Kompetenz absprechen zu wollen. Shaun dagegen scheint seinem Vater die Kompetenz absprechen zu wollen, den Nutzen von Technik in der heutigen Zeit (2012) für die Verbrechensaufklärung beurteilen zu können, da er seine Erfahrungen ‚veraltet‘ seien. Sie scheinen in ihrem Dialog also auszuhandeln, wer die höhere Kompetenz besitzt, den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung beurteilen zu können. In diesem Streitgespräch sind Diskurse, hier insb. der Diskurs über den Einsatz von Technik in der Verbrechensaufklärung, untrennbar mit Macht und den Kämpfen um diese Macht verbunden. Es kommt zu realitätsschaffenden Kämpfen um die Deutungshoheit in solchen Diskursen (vgl. Foucault 1994: 113f.). Shaun und Mr. Spencer kämpfen um die Deutungshoheit im Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung. Mit Macht ist in diesem Zusammenhang keine repressive Macht angesprochen, sondern eine Macht jemanden dazu zu bringen, das zu wollen, was ich will. Die Kampfstrategie steht zu der Machtbeziehung in einem Verhältnis wechselseitiger Provokation zueinander, sind reziprok, d.h. bestimmte Machtbeziehungen erfordern bestimmte Kampfstrategien und bestimmte Kampfstrategien werden zur Erlangung bestimmter Machtbeziehungen herangezogen. Solche Machtbeziehungen können zu jeder Zeit zu einer Auseinandersetzung zwischen Gegnern führen (vgl. Foucault 2005: 262), wie man an dem Streitgespräch zwischen Mr. Spencer und Shaun erkennen kann. Zwei Personen mit unterschiedlichen Vorstellungen davon, wie nützlich Technik in der Verbrechensaufklärung ist bzw. sein kann, treten in einen Kampf um die Deutungshoheit in diesem Diskurs. Doch sie kämpfen nicht unbeobachtet.

Die Aktivität der Kamera weist bereits durch die Aufnahme des jüngeren Mannes afroamerikanischer Abstammung (dessen Name in der Fernsehserie ‚Gus‘ ist) darauf hin, dass dieser Kampf um die Deutungshoheit von jemandem nicht nur beobachtet, sondern sogar kommentiert wird. Die Kamera räumt Gus mit ihrer Aktivität einen Raum im Kampf um die Deutungshoheit im Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung ein und weist ihm eine Rolle zu: die des Beobachters. Die Augen von Gus scheinen, während er in den Aufnahmen von der Kamera gezeigt wird, über etwas hinweg zu gleiten (vgl. Goffman 2009: 98), ein Blickkontakt, der eine Art ‚höflicher Gleichgültigkeit‘ andeutet. ‚Höfliche Gleichgültigkeit‘ meint,

[...] dass man der anderen Person deutliche Hinweise darauf gibt, dass man ihre Anwesenheit bemerkt (man gibt offen zu verstehen, man habe sie gesehen), um im nächsten Moment diese Aufmerksamkeit bereits wieder zurückzunehmen und damit zu dokumentieren, dass sie kein Ziel besonderer Negier oder spezieller Absichten darstelle (Goffman 2009: 98).



Der Blick von Gus ist weder vorsichtig, noch abwesend noch defensiv, sondern er zeigt mit seinem ‚höflich gleichgültigen‘ Blick in die Richtung von Shaun und Mr. Spencer an, dass er „[...] keinen Grund hat, den Absichten der anderen Anwesenden zu misstrauen, und auch keinen Grund, die anderen zu fürchten, ihnen feindlich gesonnen zu sein oder sie meiden zu wollen“ (Goffman 2009: 98). Gus tritt demnach vielmehr als ‚Beobachter‘ auf, der den sich vor ihm ereignenden Kampf um die Deutungshoheit im Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung, lediglich ‚höflich gleichgültig‘ verfolgt. Die ‚höfliche Gleichgültigkeit‘ ist dabei nicht nur in dem Blick von Gus zu erkennen, sondern auch in seiner Haltung. Er sitzt ‚locker‘ mit einem ‚baumelnden‘ Bein auf dem Schreibtisch und scheint dem Geschehen (vor sich) im Raum entspannt zu folgen.

Gegen Ende des Streitgespräches, kurz bevor das Telefon die Interaktion zwischen Mr. Spencer und Shaun unterbricht, nimmt Shaun Kontakt mit Gus auf, indem er Blickkontakt<sup>194</sup> zu ihm herstellen will und versucht einen Punkt gemeinsamer kognitiver und visueller Aufmerksamkeit und wechselseitiger Aktivität zu schaffen (vgl. Goffman 2009: 102f.). Shaun adressiert Gus durch seinen Blick und verstärkt diese Kontaktaufnahme durch eine nicht-verbale Geste: eine Zeigegeste von Shaun auf seinen Vater und sein Kopfnicken, der damit etwas zu betonen scheint und noch stärker auf die Aufmerksamkeit von Gus drängt. Diese Geste ist deshalb so entscheidend, da Gesten nicht nur ein Begleitphänomen des Sprechens sind, sondern ein essentieller Bestandteil dessen darstellen und als ‚Gedanken in Bewegung‘ verstanden werden können (vgl. McNeill 2010: 42). Shaun belässt es nicht einfach bei einem Blick in Gus‘ Richtung, sondern versucht durch den zusätzlichen Einsatz von nonverbalen Gesten dessen Aufmerksamkeit zu erlangen und einen Mittelpunkt gemeinsamer Aufmerksamkeit und wechselseitiger Aktivität zu schaffen.<sup>195</sup> Gelänge es Shaun, Blickkontakt zu Gus herzustellen, würde dies der Beginn einer Interaktion in Form eines Eröffnungszuges sein. Ein Eröffnungszug ist meist durch einen besonderen Ausdruck im Blick oder einen bestimmten Ton in der Stimme gekennzeichnet, der die Eröffnung zu einer Interaktion signalisiert (vgl. Goffman 2009: 105). Der besondere Ausdruck kann in dieser Situation die Zeigegeste und das Kopfschütteln von Shaun sein und der besondere Ton in seiner Stimme, als er die Frage formuliert „Wie lange hat das gedauert? Ne Woche?“ Shaun signalisiert damit eine

---

<sup>194</sup> Unter Blickkontakt versteht Goffman „[...] all jene Fälle, wo zwei oder mehr an einer Situation Beteiligte sichtbar gemeinsam um ein und denselben Mittelpunkt kognitiver und visueller Aufmerksamkeit sich scharen – was als einzelne *wechselseitige Aktivität* empfunden wird“ (Goffman 2009: 102f.; Hervorhebungen im Original).

<sup>195</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang die Diskussion darum, ob es spezifische Gesten des Films existieren, die von Schauspielern angewendet werden (vgl. Koch 2010: 145ff.). Dafür spricht, dass Gesten, ähnlich einem Vokabular erlernt werden können (vgl. Plessner 1970: 62). Allerdings ist zu berücksichtigen, dass sich die Gesten in Fällen ihrer Verwendung im Film von den Schauspielern stärker von dem Schauspieler losgelöst betrachtet werden sollten, da sie stärker auf die Darstellung von etwas ausgerichtet sind. Darüber hinaus kann sich die Geste im Film nicht direkt an einem konkret anwesenden Publikum orientieren, sondern ‚gespielt‘ werden (vgl. Koch 2010: 148). Ebenso denkbar wäre, dass der Film selbst gestische Züge besitzt. Eine Diskussion die aus Gründen des Umfangs hier nicht ausführlich erläutert werden kann. Gertrud Koch kommt zu dem Schluss, dass die Geste des Films ein ethische und ästhetisches Desiderat darstellt, „[...] das an der Nahtstelle von Deixis und Semantik, von Bild und Sprache entsteht und ex negative auf die Wunde verweist, die mit der kinematographischen Vernähung nur temporär zu schließen ist (nachzulesen bei Koch 2010: 148ff.)

Aufforderung im Sinne von ‚Was sagst du denn dazu?‘ In Gus‘ Blick ist im nächsten Take nicht mehr alleine ‚höfliche Gleichgültigkeit‘ zu erkennen, sondern er scheint stärker das zu fokussieren, was vor ihm geschieht – ganz so, als sehe er dem Dialog zwischen Shaun und Mr. Spencer mit wachsender Aufmerksamkeit zu. Zudem scheint er sich erneut in eine leicht veränderte Sitzposition zu bringen, indem er zuerst das eine Bein und dann das andere kurz vom Boden anhebt und sich auf dem Schreibtisch ‚zurechtrückt‘. Bei den Fragen Shauns „Wie lange hat das gedauert? Ne Woche?“ beginnt Gus leicht seinen Kopf anzuheben und lässt seinen Oberkörper etwas zurückfallen. Es deutet sich ein Lächeln in Gus‘ Gesicht an. Die Mimik und Gestik von Gus lässt eine Art Kommentierung des Streitgesprächs erkennen, in dem Shaun gerade formuliert „Wie lange hat das gedauert? Ne Woche?“ Gus scheint auf das Streitgespräch mit leicht angehobenem Kopf hinunterzublicken, durch das Lächeln erhält seine Mimik etwas leicht schadenfroh-triumphierendes, was sein Nicken am Ende von Shauns Aussage betont, das signalisiert: ‚Ja, so ist es!‘ Die Kombination des Lächelns und Nickens zeigt zum einen eine gewisse Zustimmung zu dem, was Shaun ausspricht. Gus scheint das Streitgespräch mit Mimik und Gestik nonverbal zu kommentieren, indem er einen ganz bestimmten Blick und eine ganz bestimmte Gestik zeigt, die eine Form von Zustimmung anzeigen, nämlich eine Art Zustimmung zu dem, was gesagt wird, aus einer gehobenen Position, was der Blick, die Kopfstellung und die Sitzposition von Gus bestätigen.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, ein Lexem in Form einer Wortschöpfung: ‚Hightech-Spielereien‘. Der Gegensatz zwischen ‚Hightech‘, zu Deutsch ‚Hochtechnologie‘, der den aktuellen bzw. neuesten Stand einer Technik bezeichnet (vgl. Duden online) und dem Wort ‚Spielereien‘ zeigt zwei Positionen an, die in dieser Wortschöpfung aufeinander treffen. Zu Hochtechnologien werden bspw. Nano- und Gentechnik, und Robotik gezählt (vgl. Rammert 2007: 185). Alle diese neuen modernen Entwicklungen unserer aktuellen Zeit (2011) tut Mr. Spencer mit einem Wort ‚Spielereien‘ ab und weist ihnen damit den gleichen Status wie bspw. einem Würfelspiel zu, das man zum Zeitvertreib spielt. An dieser Stelle wird die mangelnde Übereinstimmung zwischen den Kommunikationsteilnehmern besonders deutlich. Das, was Shaun durch ständige ‚Seitenhiebe‘ auf seinen Vater betont, das was seine Generation ‚Hightech‘ ausmacht, ist für Mr. Spencer lediglich eine Spielerei und keine ernstzunehmende Unterstützung in der Verbrechensaufklärung. ‚Spielereien‘ gibt es schon seit Jahrhunderten und ‚Spielereien‘ vertreiben insb. Kindern, die Zeit. Dies stellt einen erneuten Hinweis auf die Vater-Sohn-Beziehung zwischen Mr. Spencer und Shaun dar, wenn Mr. Spencer als Vater zu seinem Sohn sagt, dass Hightech, vielmehr Spielerei ist, aber keinen ernst zunehmenden Nutzen für die Verbrechensaufklärung besitzt.

Es ist bereits dargestellt worden, dass sich zwischen Shaun und seinem Vater ein Kampf um die Deutungshoheit im Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung vollzieht. Obwohl in dem Streitgespräch der Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung ständig

thematisiert wird, ist um Shaun, Gus und Mr. Spencer herum keine Technik zur Verbrechensaufklärung im Setting zu sehen. Der Teil des Raumes im Hintergrund ist schwer zu erkennen, lediglich die Fensterfront mit heruntergelassenen Jalousien, ein Regal auf dem ein Ventilator steht und vor dem ein Fahrrad angelehnt ist und ein Bücherregal mit Büchern ist im Hintergrund und Mittelgrund des zweiten Takes in der Sequenz zu erkennen. Auch der Schreibtisch, an dem sich Shaun und Mr. Spencer befinden, weist keinerlei Hightech-Geräte auf. Auf dem Schreibtisch befinden sich vor Mr. Spencer und Shaun jeweils ein Papierstapel, ein Buch mit einem Stein darauf, ein Reisewecker, ein schnurloses Telefon, ein Tacker, eine Halterung für Visitenkarten, ein Zettelblock, ein Behältnis für Büroklammern, ein Kaffeebecher, ein Stiftbehälter mit Stiften und eine Aktenablage mit Akten. Das einzige technische Gerät auf dem Schreibtisch stellt das Telefon dar. Trotz der gesamten Büroausrüstung, zu der i.d.R. nach heutigem technischen Stand auch ein Computer oder Laptop zählen müsste, was mittlerweile so selbstverständlich ist, dass man die Technik im Alltag kaum noch wahrnimmt (vgl. Rammert 2007: 12; Hörning 2001: 67), befindet sich kein weiteres technisches Gerät auf dem Schreibtisch. Auf dem Schreibtisch von Gus, auf den sich Gus im dritten Take setzt, ist ebenso kein Computer oder Laptop zu erkennen, auch er hat eine Aktenablage, in der sich Akten befinden, Papierstapel, Stifte und ein weiteres schnurloses Telefon, jedoch keine weitere Technik auf seinem Schreibtisch. Im Hintergrund befinden sich in einem Regal ein Kofferradio, Bücher, eine Steinscheibe, vier CDs und ein Servierwagen mit Gläsern und einer Thermoskanne darauf. Obwohl das gesamte Setting auf jegliche Hightech-Ausrüstung verzichtet und damit jegliche Hightech-Tech-Geräte komplett aus dem Raum des Agenturbüros *Psych* zu verbannen scheint, macht gerade diese Abwesenheit von Technik das Thema so relevant. Das Setting, in dem das Streitgespräch zwischen Shaun und seinem Vater um die Deutungshoheit in dem Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung abläuft, erscheint als völlig Hightech freier Raum. Trotz der Abschottung gegenüber der Außenwelt durch die rundherum heruntergelassenen Jalousien im Raum, dringt das Thema Hightech in das Büro ein. Die gegenständliche Abwesenheit von Hightech kann die Technik als relevantes und ausdiskutierendes Thema in dem Diskurs über Verbrechensaufklärung also ohne weiteres verbannen – im Gegenteil: Die Technik (auch Hightech) in der Verbrechensaufklärung ist in diesem Raum allgegenwärtig ohne gegenständlich zu sein, was sie zu einem umso relevanteren Betrachtungsgegenstand macht.

#### 9.2.6 Verdichtung: Das Lehrstück über Logik und Empirie in der Verbrechensaufklärung

In allen (alltäglichen und außeralltäglichen Situationen) stellt sich das derjenige, der in eine bestimmte Situation eintritt, implizit oder explizit die Frage „Was geht hier eigentlich vor?“ Die Antwort auf diese Frage, die sich aus der Einordnung der Situation in die eigenen

Erfahrungsschemata ergibt, sind Definitionen in Form von Ordnungsmustern der jeweiligen Situation, die auch als ‚Rahmen‘ bezeichnet werden. Jede zwischenmenschliche Interaktion entfaltet sich in solch einem bestimmten (Interaktions-) Rahmen. Die Interaktionsteilnehmer definieren den Rahmen einer Situation so, dass ihnen das in ihm erfolgte Handeln bzw. Agieren sinnvoll erscheint, sieht man z.B. zwei Personen, die ihre Augenbrauen zusammenziehen und einander anschreien, liegt nahe, dass es sich hierbei um ein Streitgespräch handelt. Sobald ein Interaktionsteilnehmer eine Situation gerahmt hat, stellt er bestimmte Erwartungen an die Situation, hierzu zählen insb. soziale Regeln, die in dieser bestimmten Situation eingehalten werden müssen. Der jeweilige Rahmen bildet einen Verständnishintergrund für unterschiedliche Ereignisse, an denen der Mensch beteiligt ist, insb. für Interaktionen (vgl. Goffman 1980: 34).

Der Rahmen, in dem sich die Interaktion des gedeuteten und interpretierten Moves von *Psych* abspielt, ist der des Streitgesprächs. Die Kamera selbst, sowie Mr. Spencer und Shaun vor der Kamera, nehmen an diesem Streitgespräch teil. Die Rolle von Gus wandelt sich während des Streitgesprächs, er ist zunächst Beobachter des Streits, Teil eines Publikums, und wird dann zu einem Teilnehmer an dem Streit, indem er das Geschehen nonverbal kommentiert. Diese Rollenkonstellation erinnert an eine Aufführung, d.h. eine „[...] Veranstaltung, die einen Menschen in einen Schauspieler wandelt“ (Goffman 1980: 143). Das Publikum kann an solch einen Schauspieler, der in einem bestimmten Rahmen eine bestimmte Rolle (auf einer Bühne) spielt, spezifische Erwartungen stellen, z.B. dass der Schauspieler ein einnehmendes Verhalten an den Tag legt und es ihm so gelingt, in seiner Rolle (das Publikum) zu überzeugen. Zwischen der Bühne, auf der sich der Schauspieler bewegt und auf der die Aufführung stattfindet, und dem Zuschauerraum, in dem sich das Publikum befindet, existiert i.d.R. eine Grenzlinie. Im Theater kann das ein Theatergraben sein und/oder die erhöhte Position der Bühne im Theaterraum. In der Interaktion zwischen Mr. Spencer und Shaun wird eine solche Grenzlinie zwischen Aufführung (Bühne) und Publikum (Zuschauerraum) nicht nur durch die Positionierung der Personen und Gegenstände vor der Kamera gezogen, z.B. durch die Platzierung des Schreibtisches zwischen dem Publikum und Shaun und Mr. Spencer, sondern diese Grenzziehung wird auch durch die Kameraführung gestützt:



Screenshot Nr. 19: Grenzlinie zwischen Schauspielern auf der Bühne und Publikum im Zuschauerraum © RTL

Die Kameraführung zeigt den Schreibtisch als eine Art ‚Barriere‘ bzw. ‚Grenze‘ durch die Mr. Spencer und Shaun von dem Publikum bzw. Zuschauerraum abgegrenzt werden. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, dass sowohl Shaun als auch Mr. Spencer nahezu komplett hinter dem Schreibtisch sitzen, allerdings erscheint durch die Sichtbarkeit des einen Beins von Mr. Spencer die ‚Grenze‘ zwischen Publikum und Schauspielern nicht unüberwindbar – im Gegenteil, der Zuschauer soll das Gefühl besitzen, in die Darstellung involviert zu sein.

Gus wohnt dem sich vor ihm abspielenden Bühnenereignis, dem Kampf um Deutungshoheit im Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung, zu Beginn des Streitgesprächs als Zuschauer und im Verlauf der Darstellung als Interaktionsteilnehmer bei. In seiner Rolle als Zuschauer übernimmt Gus eine wichtige Funktion sowohl für die Darstellung als auch für die Darsteller selbst (vgl. Goffman 2008: 18), denn letztlich entscheidet der Zuschauer über die Stimmigkeit des dargebotenen Bühnenereignisses und in diesem Zusammenhang auch über die Glaubwürdigkeit der Darstellung. Das Publikum wird selbst auf die kleinsten Unstimmigkeiten in der Darstellung aufmerksam und beginnt an der Darstellung und nicht zuletzt den Darstellern zu zweifeln, sobald Unstimmigkeiten auftreten (vgl. Goffman 2008: 48f.; 55). Umso wichtiger ist es für die Schauspieler, ihre Rolle glaubwürdig darzustellen. Für Shaun und Mr. Spencer bedeutet dies, vor dem Rahmen des Streits, in dem ein Kampf um die Deutungshoheit im Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung stattfindet, das Publikum davon zu überzeugen, dass sie die Kompetenz besitzen, beurteilen zu können, wie unnützlich bzw. nützlich Technik in der Verbrechensaufklärung tatsächlich ist. Diese Zuschreibung von Kompetenz hat wiederum mit der Rolle zu tun, die eine Person bekleidet und damit, ob mit dieser Rolle bestimmte Kompetenzansprüche verbunden sind, die das Publikum von dem Darsteller erwarten kann und die der Darsteller zu erheben versucht. Es liegt nahe, erneut die Rolle des Experten zu bemühen, da die soziale Etikettierung einer Person als Experte aufgrund spezieller Kompetenzansprüche oder/und Kompetenzunterstellungen vorgenommen wird und damit in Zusammenhang mit dem oben geführten Streitgespräch steht, in dem bestimmte Kompetenzansprüche ausgehandelt werden. An Experten wird von dem Publikum wiederum die Erwartung gestellt, dass sie bestimmtes Expertenwissen besitzen, welches von den Darstellern auch als solches ausgewiesen und beansprucht wird (vgl. zu Experten Hitzler/Honer/Maeder 1994: 6; zu Professionellen auch Mieg/Pfadenhauer 2003). Shaun und Mr. Spencer scheinen bereits allein aufgrund ihrer Positionierung vor der Kamera eine Expertenrolle zu beanspruchen. Ihre Platzierung hinter dem Schreibtisch erinnert an einen Arztbesuch oder ein Beratungsgespräch mit einer Art Experte. Über die Positionierung von Mr. Spencer und Shaun hinaus entscheidet allerdings auch das, was sie sagen über ihre Rolle als Experte. Mr. Spencer betont in seinen Erläuterungen, dass er aufgrund seiner Erfahrung (in der Verbrechensaufklärung) den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung beurteilen könne. Shaun dagegen impliziert mit seinen Fragen, dass er – im Gegensatz zu Mr. Spencer – den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung beurteilen

könne, da er es zu sein scheint, der sich mit der ‚modernen‘ Technik besser auskennt. Experten zeichnen sich nun dadurch aus, dass sie bestimmte Qualitäten besitzen, z.B. dass sie sich aufgrund großer Erfahrung oder besonderen Erlebnissen besonders gut in einem Feld auskennen und dass sie bestimmte Zusammenhänge in diesem Feld damit besonders gut verstehen können (vgl. Hitzler 1994: 26f.). Genau diese Qualitäten (eines Experten) versuchen sowohl Shaun als auch Mr. Spencer in ihrem Streitgespräch zu beanspruchen, sie bekunden und/oder glauben an die Existenz von objektiven Kriterien, um die sie nicht nur wissen, sondern die sie auch besitzen und beanspruchen für sich, Expertisen beurteilen und sogar erstellen zu können (vgl. ebd.). Sowohl Mr. Spencer als auch Shaun scheinen in dem Feld der Verbrechensaufklärung (entweder aufgrund von großer Erfahrung oder aufgrund von aktuellen besonderen Ereignissen) mehr zu wissen als der Laie, wodurch sie sich von den Nicht-Experten abgrenzen (vgl. hierzu auch Pfadenhauer 2003: 12).

Die Expertenrolle bleibt allerdings eine Rolle, die eine soziale Etikettierung darstellt und durch ‚Andere‘ zugewiesen werden muss. Diejenigen, denen man die Rolle des Experten oder ‚Professionellen‘ zuschreibt, haben (ihren Zuschauern, dem Publikum) in irgendeiner Weise bewiesen, dass sie eine bestimmte Kompetenz besitzen. Dessen scheinen sich auch Mr. Spencer und Shaun bewusst zu sein, da sie in ihrem Streitgespräch den Beweis antreten, der Rolle des Experten ‚würdig‘ zu sein. Mr. Spencer versucht dies anhand von Erläuterungen zu belegen, die auf seine große Erfahrung hinweisen und Shaun durch eine bestimmte Fragetechnik, mit der das, was Mr. Spencer sagt immer wieder hinterfragt wird. Durch diese Fragetechnik entwickelt sich ein Streitgespräch bzw. ein Kampf um die Deutungshoheit im Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung, der sich allerdings nicht allein zwischen den beiden vollzieht, sondern **vor einem Publikum**. Sie kämpfen darum, dass ihnen das Publikum attestiert, dass sie als Experten anderes und mehr wissen als der Nicht-Experte und dass man sie daher als kompetent in ihrer Rolle als Experten beurteilt. Sobald nämlich diese Zuschreibung von Kompetenz und der damit verbundenen Expertenrolle durch das Publikum erfolgt, verfügen die so sozial etikettierten Akteure über „[...] relative Produktions- und Deutungsmonopole (bzw. -oligopole) für Expertisen [...]“ (Hitzler 1994: 26f.). Solch ein Deutungsmonopol versuchen nun Mr. Spencer und Shaun in ihrem Streitgespräch durch die gekonnte Darstellung der Expertenrolle, die das Publikum als ‚wirklich‘ definierten muss, zu erreichen.

Interessant ist nun, dass Mr. Spencer sich als Experte für Ermittlungsarbeit betrachtet, wenn er aufgrund seiner großen Erfahrung (in der Ermittlungsarbeit) erklärt, dass die wichtigen Werkzeuge einem Detective angeboren sind und nicht durch Hightech-Spielereien ersetzt werden können. Er versucht sein Deutungsmonopol als Experte in der Verbrechensaufklärung zum Einsatz zu bringen, zeigt jedoch durch die wenig differenzierte Aussage ‚Hightech-Spielereien‘ auch an, dass er kein Experte auf dem Gebiet der Technik zu sein scheint. Shaun zeigt nun durch sein gezieltes

Nachfragen an, dass er sich hingegen sehr intensiv für die Technik in der Verbrechensaufklärung interessiert: „Ihr habt alles mit der Hand geschrieben? Und wenn Kopien gebraucht wurden? Wie lange hat das gedauert? Ne Woche?“ Shaun scheint durch diese Fragen nicht das Wissen seines Vaters über Verbrechensaufklärung erfragen zu wollen, sondern diese Fragen scheinen gewisse Hinweise für den Zuschauer zu implizieren, bspw. dass die Erstellung von Kopien anhand eines Matrizendruckers bis zu einer Woche dauern könnten. Mit diesen Fragen unternimmt Shaun den Versuch, das Publikum, insb. die im Raum anwesenden Zuschauer (Gus), zu einer bestimmten Beurteilung der aktuellen Situation und der Rollenverteilung zu bewegen (vgl. Goffman 2008: 22). Shaun stellt bspw. ironische Fragen und legt dem Publikum die Deutung nahe, dass er eine Rolle bekleidet aus deren Perspektive er die ‚veralteten‘ Techniken tatsächlich als ‚veraltetet‘ **beurteilen** kann. Entscheidend ist an dieser Stelle jedoch, dass nicht ‚Hightech‘ selbst das Thema des ‚Kampfes‘ ist, sondern der Nutzen von ‚Hightech‘ bzw. Technik in der Verbrechensaufklärung, worauf sowohl die in den Fragen impliziten Hinweise auf die Ersparnis von Zeit und Aufwand hindeutet.

Der Aushandlungsprozess um die Deutungshoheit im Diskurs über den Nutzen von ‚Hightech‘ bzw. Technik in der Verbrechensaufklärung und die Verbindung zwischen Publikum und Darstellern wird in der Kameraführung durch das Schuss-Gegenschuss-Verfahren betont, in dem zuerst Mr. Spencer, dann Gus, im Anschluss daran erneut Mr. Spencer und Shaun und in dem nächsten Take wieder Gus zu sehen sind:



Screenshot Nr. 20, 21, 22 und 23: Schuss-Gegenschuss-Verfahren © RTL

Anhand des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens verändert sich die Position der Kamera zum Geschehen. Die Kamera blickt erst aus einer Normalperspektive (einer sitzenden Person) auf den Streit zwischen Mr. Spencer und Shaun (vgl. Screenshot Nr. 20) und danach aus einer sehr leichten Untersicht auf Gus (vgl. Screenshot Nr. 21). Diesem Schuss-Gegenschuss-Verfahren folgt

ein weiterer Schuss-Gegenschuss, der mit einer Aufsicht auf Mr. Spencer und Shaun beginnt und mit einer sehr leichten Untersicht auf Gus endet. Dieses doppelte Schuss-Gegenschuss-Verfahren impliziert nicht nur, dass Gus dem Streit zwischen Shaun und Spencer zusieht, sondern dass die Kamera, wenn sie selbst auf den Streit aus einer leichten Aufsicht blickt, die Perspektive von Gus einnimmt – so als würde die Kamera neben Gus stehen. Die Kamera wechselt also im Verlauf des Streitgesprächs ihre Perspektive auf das Geschehen – und scheint, ähnlich wie Gus, der erst Zuschauer und dann Interaktionsteilnehmer ist – ihre Rolle in diesem Move zu verändern. Die Kamera scheint eingangs mehr Beobachter des Geschehens zu sein und nimmt er im Verlauf des Moves zunehmend die Rolle eines an der Interaktion aktiv beteiligten Teilnehmers ein. Die Kamera scheint neben Gus, Shaun und Mr. Spencer zunehmend die Rolle eines Teilnehmers an einem Aushandlungsprozess einzunehmen, d.h. die Kamera scheint an dem Kampf um die Deutungshoheit in dem Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung zu partizipieren. Die Kamera bezieht in dieser Interaktion selbst Stellung, vorrangig orientiert sie sich an der Position von Gus, der selbst unentschlossen bleibt und keine abschließende Entscheidung für oder gegen die Logik (Mr. Spencer) oder Empirie (Shaun) trifft. Der Zuschauer krönt damit keinen ‚Gewinner‘ im Kampf um die Deutungshoheit in dem Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung. Das Telefonklingeln beendet diesen Kampf als Bühnenergebnis vor Publikum, sodass der Kampf um die Deutungshoheit zwischen den beiden unterschiedlichen Positionen im Hinblick auf die richtige Methode der Verbrechensaufklärung unbeantwortet bleibt. Vielmehr stehen die beiden Positionen nebeneinander, die Argumentationen wurden klar gemacht, einen ‚Gewinner‘, im Sinne der eine hat Recht und der andere Unrecht, gibt es nicht.

‚Gewinnen‘ können jedoch sowohl die Beteiligten als auch die Zuschauenden etwas: „Schließlich können alle in der Zusammenschau lernen, dass die eigenen wie die anderen Standpunkte jeweils typische perspektivische Verkürzungen beinhalten“ (Rammert 2007: 189; dass Experten auch in der Unterhaltungsindustrie eine Rolle spielen erläutern auch Stehr und Grundmann 2010: 76). Diejenigen, die sich Streiten üben sich nicht nur in der Streitkultur und verbessern ihre Streitkompetenz, sondern lernen etwas über die Perspektiven des anderen und sie lernen ihnen zu begegnen. Shaun lernt in dem Streitgespräch mit seinem Vater also etwas über die Technik, die in der Vergangenheit in der Verbrechensaufklärung eingesetzt worden ist und Mr. Spencer lernt etwas über den Glauben der Generation (von heute) an den Nutzen der Technik in der Verbrechensaufklärung. Derjenige, der diesem Streit zwischen zwei Experten beiwohnt und ihn beobachtet, das gilt sowohl für Gus als auch für das Fernsehpublikum, lernt etwas über den (Nicht-) Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung (dies hat Werner Rammert für den Streit zwischen Experten beschrieben, die über technische Entwicklungen öffentliche Debatten führen, Rammert 2007: 185ff.). Das Publikum lernt zum ersten, dass sich durch die technische Entwicklung (durch die eine Diskrepanz zwischen ‚heute‘ und ‚damals‘ entstanden zu sein scheint) viel verändert hat, z.B. führte die „mechanische Revolution“ (Pirker 1962) und die



„Computerisierung der Arbeit“ (Rammert 2007: 19) zur Neuorganisation von Arbeitsabläufen, zur Begünstigung gewisser Lebensstile, die sich wiederum auf Berufs-, Beschäftigungs- und Branchenstrukturen auswirkten (vgl. Rammert 2007: 19). Das Publikum lernt zum zweiten, dass diese Auswirkungen sowohl positiver (z.B. Effizienzsteigerung) als auch negativer Natur, bspw. in Form von Irritationen in der digitalen Kommunikation<sup>196</sup> (vgl. zu den Auswirkungen des Einsatzes von Computern in Arbeitsorganisationen auch Hörning 2001: 95), sein können. Zum dritten – und das ist im Hinblick auf die Fragestellung eine der wichtigsten Erkenntnisse aus der Verdichtung – lernt das Publikum durch die Beobachtung des Streitgesprächs zwischen Mr. Spencer und Shaun, dass unterschiedliche ‚Stile‘ existieren, Verbrechensaufklärung zu betreiben: zum einen allein anhand der Werkzeuge, die dem Detective angeboren sind (Vermögen zum detailgetreuen Beobachten, logischen Denken und Schlussfolgern; Logik, wie es bereits bei Sherlock Holmes und insb. bei Dupin im Mittelpunkt der Verbrechensaufklärung stand) und zum anderen unter Einsatz moderner Technik (Empirie). Darüber hinaus lernt das Publikum, dass sowohl der eine als auch der andere Stil in der Verbrechensaufklärung Vor- als auch Nachteile zu besitzen scheint und dass man daher über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung streiten kann. Dieser Streit vollzieht sich zwischen zwei antagonistische Positionen: die eine vertraut dem logischen Denken des Ermittlers (Mr. Spencer), die andere betont den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung (Shaun). Der Kampf zwischen zwei Expertenpositionen, nämlich der Logik und der Empirie in der Verbrechensaufklärung wird auf diese Weise zu einem Lehrstück für ein Publikum, das darüber entscheiden muss, ob sie mehr der Fähigkeit eines Ermittlers im Sinne von Sherlock Holmes und Dupin vertrauen, oder ob sie empirischen Methoden, die moderne Technik in der Verbrechensaufklärung anwenden, mehr Vertrauen schenken.

Der Typ der Botschaft, der am analysierten Move von *Psych* herausgearbeitete worden ist, ist der eines Lehrstücks. Ein Lehrstück kann in zweierlei Weise verstanden werden, es ist eine Sonderform des epischen Theaters und eine didaktische Unterrichtsmethode. Als Form des epischen Theaters ist das Lehrstück „[...] *offen* auch für lebensweltliche Erfahrungen der Beteiligten“ (Vogt 2008: 179). Sowohl Mr. Spencer als auch Shaun haben ihre lebensweltlichen Erfahrungen in das Streitgespräch einfließen lassen und formen so eine Vorstellung der Debatte um den Einsatz von Technik in der Verbrechensaufklärung. Das Lehrstück wird auf diese Weise gesellschaftlich beeinflusst (vgl. Vogt 2008: 179). Dabei ist das Lehrstück als Sonderform des epischen Theaters nicht mehr so weit von dem Publikum entfernt wie noch die stark erhöhte Bühne, bei der zwischen Publikum und Bühne noch der Theatergraben bestand. Das Stück spielt mittlerweile auf einer Art Podium und ist damit seinem Publikum näher (vgl. Vogt 2008: 178) und wird z.B. als ‚spielerisches Probehandeln‘ bzw. als ‚erfahrungsorientiertes Lernen‘ bezeichnet (vgl.

---

<sup>196</sup> Eine solche Irritation in der digitalen Kommunikation lässt sich z.B. bei der Reduktion von Kommunikation auf eine rein schriftliche Verständigung, ohne face-to-face-Kontakt zwischen den Interaktionsteilnehmern beobachten, in der nicht klar wird, wie etwas genau ‚gemeint‘ ist, da non- und paraverbale Kommunikationssignale fehlen.

Vogt 2008: 179). Dies leitet dazu über das Lehrstück in seinem didaktischen Verständnis im Zusammenhang mit der Lehrkunst zu betrachten. Wie die Erläuterungen um das Lehrstück als Form des epischen Theaters bereits andeuten, wird hier ein Lerninhalt dramaturgisch ähnlich einem Theaterstück gestaltet (vgl. Rohde 2003: 14): „Hat man sich dafür den Blick geschärft, kann man einen Lehrkunst-Unterricht regelrecht wie eine Art ‚Schuldrama‘ entwerfen und durchführen. [...] Das jeweils zu unterrichtende Exempel wird nun gründlich vorstrukturiert, analog einem Theaterstück komponiert und erst dann in den Unterricht gebracht. Es hat also jetzt eine klare erkennbare Gestalt angenommen. Die so entstandene (und stets wieder neu entstehende) Unterrichtseinheit wird als ‚Lehrstück‘ bezeichnet: ‚Ein Lehrstück ist eine dramaturgisch gestaltete Vorlage für eine begrenzte, in sich zusammenhängende und selbstständige Unterrichtseinheit mit einer besonderen, konzept- und bereichersschließenden Thematik.“ (Rohde 2003: 14). Hierbei tritt nach Dirk Rohde der Vorteil des Lehrstücks als didaktisches Unterrichtsmittel ein, dass einzelne (Lern-) Phasen gezielter und nicht eher zufällig erreicht werden und nicht mehr abhängig von dem Vorankommen der jeweiligen Lerngruppe abhängen (vgl. Rohde 2003: 14). Solch ein Lehrstück kann auch die Form eines Mitspielstücks annehmen, an dem sich die Lernenden beteiligen können (vgl. Rohde 2003: 15), sodass der beschriebene Graben zwischen Publikum immer mehr abgebaut wird und das Lernen dicht am Lehrenden, auch Experten, leichter fällt.

Der Inhalt dieses Lehrstücks – und damit auch die inhaltliche Botschaft des analysierten Moves, bildet einen Kampf um Deutungshoheit in dem Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung ab, der sich in einer öffentlichen Debatte um den Einsatz moderner Methoden in der Verbrechensaufklärung in (westlichen) Gesellschaften immer wieder vollzieht. Zwei Positionen stehen sich dabei antagonistisch gegenüber: zum einen die Position, die insb. den Nutzen der Logik (des Denkens des jeweiligen Kriminalermittlers) in der Verbrechensaufklärung betont und die Position, die v.a. den Nutzen der modernen Technologien bzw. empirischen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in der Verbrechensaufklärung in den Vordergrund stellt. Die erste Position erinnert an den Detektiv Sherlock Holmes, der insb. auf seine gute Beobachtungsgabe und sein ausgeprägtes Vermögen der logischen Schlussfolgerung vertraut und anhand dieser beiden Fähigkeiten die aktuellen Kriminalfälle löst. Zur Lösung der Kriminalfälle zieht Sherlock Holmes eher selten seine Lupe heran, die zu einem Symbol neuer kriminaltechnischer Methoden wird, im Regelfall allerdings vertraut Holmes auf die Werkzeuge ‚mit denen er geboren worden ist‘: seinen Verstand und seine ausgeprägte Fähigkeit diesen Verstand gekonnt einzusetzen. Interessant ist, dass selbst die Position, die vorrangig auf die Empirie in der Verbrechensaufklärung vertraut, das logische Kombinieren und Denken einsetzt, wie sich an Shauns Einsatz einer bestimmten Fragetechnik in dem Streitgespräch mit Mr. Spencer zeigt. Dieses Streitgespräch vollzieht sich vor Publikum, in der Öffentlichkeit, in der sowohl die eine als auch die andere Position manchmal mehr Anerkennung findet, genauso wie es im Kampf

um die Deutungshoheit im Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechensaufklärung der Fall ist.

### 9.3 Analyse der Fernsehserie *Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer*

Die Fernsehsendung *Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer* (im Folgenden kurz *Ermittlungsakte* genannt) wird von der Produktionsfirma *META Productions* im Auftrag von *Sat.1* produziert und ist ein ‚Ableger‘ der Sendung *Akte 20.12 – Reporter kämpfen für Sie!*. Jede Folge nimmt zwischen 40 und 60 Minuten Sendezeit in Anspruch und wurde von April 2010 bis Juni 2011 wöchentlich mittwochs (mit variierendem Sendebeginn) zwischen 22.00 Uhr und 0.00 Uhr auf *Sat.1* ausgestrahlt.

Der Moderator der Sendung, der die Zuschauer der Sendung mehrmals in der Sendung dazu aufruft, per E-Mail oder Telefon mit der zuständigen Polizeidienststelle oder dem Team der Sendung *Ermittlungsakte* in Kontakt zu treten, arbeitet in der Sendung mit einem mehrköpfigen Team zusammen. Das *Ermittlungsakte-Team* besteht aus unterschiedlich spezialisierten Kriminalermittlern: der Gerichtsmedizinerin der *Charité* Berlin Saskia Guddat, dem Kriminaltechniker Werner Neumeyer und dem IT-Experten Tobias Schrödel. Die Teammitglieder beantworten Fragen rund um die forensischen Aufklärungsmethoden des aktuellen Kriminalfalles der jeweiligen Episode. Der jeweilige Ermittlungsprozess einer Sendung wird über diese Expertenerläuterungen hinaus durch originale Polizeivideos und Tatortfotos veranschaulicht.

Als ihre Aufgabe versteht die Sendung *Ermittlungsakte* – der sendungseigenen Homepage zufolge – die *Unterstützung der Polizei* bei der Aufklärung von Kriminalfällen. Neben der Mithilfe der Sendung bei der Aufklärung von Kriminalfällen, verfolgt die Sendung *Ermittlungsakte* das Ziel moderne Ermittlungsmethoden der Verbrechensaufklärung vorzustellen (vgl. *Ermittlungsakte 2012*).

Um diesen Zielen gerecht zu werden, werden in jeder Episode der *Ermittlungsakte* zwei Kriminalfälle von ihrem Tatverlauf bis zur Ergreifung des jeweiligen Täters rekonstruiert. Dabei folgen die einzelnen Episoden i.d.R. dem folgenden Aufbau: Zu Beginn der Sendung wird ein bereits abgeschlossener Kriminalfall vorgestellt und dessen Ermittlungsarbeit wird bis hin zu der Lösung des Falles und der Verurteilung des Täters in der Sendung erläutert. Mithilfe von Zeugenaussagen, Berichten der zuständigen Ermittler und der Spezialisten des *Ermittlungsakte-Teams* erfolgt die Rekonstruktion des gesamten Verlaufs des jeweiligen Kriminalfalles unter der Leitung von Meyer. Dieser Rekonstruktion eines Verbrechens folgt ein erster aktueller

Fahndungsaufruf durch Meyer, der die Zuschauer um Mithilfe bei noch ungeklärten Fällen bittet. Hieran schließt sich ein Themenslot in der Sendung an, welcher unterschiedliche moderne Ermittlungsmethoden behandelt. Meyer geht bspw. auf Spurensuche mit Spürhunden, lässt sich die ballistische Beweismittelkunde durch ausgebildete Ballistiker erläutern und nimmt an der Spurensuche an einem fingierten Tatort teil. Die Besonderheit an diesen Themenslots besteht darin, dass sich Meyer als Moderator der Sendung aktiv einbringt, indem er sich selbst z.B. von Spezialisten vor Ort ballistische Tests vorführen lässt oder mit dem *Ermittlungsakte-Team* einen Mord fingiert und diesen mit einem Kriminaltechniker in einer Spurensuche am Tatort aufklärt. Diesem Themenslot ist ein zweiter Fahndungsaufruf angeschlossen, in dem Meyer die Zuschauer erneut um Mithilfe zur Aufklärung eines Verbrechens aufruft. Im Anschluss hieran behandelt Meyer einen zweiten bereits aufgeklärten Kriminalfall, dessen Rekonstruktion dem oben beschriebenen Muster folgt. Für das Ende der Sendung ergeben sich zwei Möglichkeiten: Entweder schließt sie nach der Rekonstruktion der Ermittlungsarbeit des zweiten abgeschlossenen Falles oder sie endet mit der Meldung eines Fahndungserfolges, an dem die Sendung *Ermittlungsakte* neben Zeugen und den zuständigen Behörden teil hatte.

Die zu analysierende Episode *Ermittlungsakte* aus der zweiten Staffel ist am 09.03.2011 auf *Sat.1* um 23.15 Uhr ausgestrahlt worden. Die 40 minütige Sendung wird durch zwei Werbepausen unterbrochen und trägt keinen Episodentitel. Der Aufbau dieser Sendung folgte dem Regelfall (s.o.).

### 9.3.1 Zusammenfassende Darstellung der Sendung *Ermittlungsakte* vom 09.03.2011 und Sequenzübersicht

**Sequenz 1 bis 4:** Nach dem Vorspann der Sendung beginnt die Episode mit dem bereits geklärten Kriminalfall der Kindergärtnerin Susanne K. in Hannover, die 1998 tot in ihrem Haus aufgefunden wurde. Die zuständigen Ermittler können anhand der Beweismittel am Tatort den Tathergang rekonstruieren. Die Gerichtsmedizinerin Guddat sowie der Kriminaltechniker Neumeyer erläutern mit Meyer die Todesursache und den Tathergang im Fall von Susanne K. Die weiteren Ermittlungen wiesen zunehmend auf den Ehemann von Susanne K. als Mörder hin. Sein Motiv: aus Angst, dass sich seine Frau von ihm trennen könnte und so die finanzielle Unterstützung der Schwiegereltern wegfallen würde, beauftragte Hans Joachim K. zwei lettische Auftragskiller, seine Frau zu töten. Hans Joachim K. und die lettischen Auftragskiller wurden zu lebenslanger Haft verurteilt.

**Sequenz 6 bis 8:** Der erste Fahndungsaufruf der Folge behandelt einen Raubmord in Solingen von 2010: die Lehrerin Monika B. wurde von der Feuerwehr tot in ihrer Wohnung gefunden. Der

Tochter von Monika B. fiel auf, dass zwei Ringe, die ihre Mutter nie abgenommen hatte, nicht in der Wohnung gefunden werden konnten. Nach der Obduktion der Leiche wurde festgestellt, dass Monika B. gewaltsam zu Tode gekommen war. Die Polizei startete den öffentlichen Aufruf und gab Fotos der Toten und von deren zwei Ringen, heraus. Hierauf meldete sich eine Goldankäuferin, der einer dieser Ringe von einem Pärchen angeboten worden war. Aus ihren Angaben ließen sich zwei Phantombilder erstellen. Anhand der Phantombilder bittet Meyer die Zuschauer um Mithilfe.

**Sequenz 9 bis 13:** Im nächsten Handlungsstrang behandelt Meyer die Frage, wie Kriminaltechniker einem Mörder, der sein Opfer im eigenen Haus ermordet hat, auf die Spur kommen können. Hierzu fingiert das Team der *Ermittlungsakte* in der ‚Tatortstraße‘ der Landespolizeischule, Berlin-Spandau, einen Mord. Die ‚Tatortstraße‘ ist ein von Kriminalisten geschaffenes Haus, das zu Trainingszwecken für Kriminaltechniker eingesetzt wird. Meyer begibt sich mit dem Polizeihauptkommissar Martin Otter auf Spurensuche am fingierten Tatort. Er lässt sich jeden Schritt von Otter erklären und fasst diese für die Zuschauer nochmals zusammen und nimmt aktiv an der Spurensuche teil. In ihrer Ermittlungsarbeit finden Otter und Meyer immer mehr Hinweise, die am Ende zu einer Rekonstruktion des Tathergangs beitragen. Nach der Spurensuche im ‚Wohnzimmer‘ der ‚Tatortstraße‘ begeben sich Kriminalhauptkommissar Otter und Meyer auf den Weg in das ‚Badezimmer‘ der fiktiven Wohnung. Hier finden sich mehrere Hinweise darauf, dass jemand die Tatwaffe im Waschbecken gereinigt und dabei Blutspuren hinterlassen hat. Damit beendet der Kriminalhauptkommissar die Spurensicherung und Meyer befragt ihn zur Rekonstruktion des fingierten Mordfalles. Otter vermutet keinen Raubmord und kann den Fall komplett rekonstruieren. Ein Schlusswort von Meyer in Form eines Voice-over-Kommentars beendet diesen Handlungsstrang.

**Sequenz 14 bis 15:** An die 13. Sequenz der Episode schließt sich der zweite aktuelle Fahndungsauftrag zu einem ‚Benzindieb‘ in Mecklenburg-Vorpommern in der Zeit Anfang Februar 2011 an. Ein junger Mann, der gerade seinen dunklen *Mercedes C-Klasse* betankte, wurde von einer Überwachungskamera der Tankstelle gefilmt. Bereits in mindestens 32 Fällen betankte er sein Auto mit falschem Kennzeichen an zahlreichen Tankstellen entlang der A19 ohne zu bezahlen, erklärt Kriminalhauptkommissar Thomas Telchmann. Meyer ruft die Zuschauer dazu auf, sich bei der Kripo Röbel an der Müritz oder der *Ermittlungsakte* zu melden, wenn ihnen der junge Mann zwischen 18 und 25 Jahren in einer roten Arbeitschase bekannt ist.

**Sequenz 16 bis 23:** Der zweite bereits gelöste Kriminalfall, der vorgestellt wird, ereignete sich 2010 in Hamburg. Der Taxifahrer Peter S. begann seine Nachtschicht am Hamburger S-Bahnhof Blankenese. Ein junger Mann stieg in das Taxi von Peter S. Der unbekannte Fahrgast zückte während der Fahrt eine Waffe und erschoss Peter S.. Nachdem die Leiche im Taxi gefunden worden war, verwendete die Polizei bei ihren Ermittlungen einen 3D-Laser-Scanner zur

Rekonstruktion des Tathergangs. Meyer befragt den IT-Experten Schrödel sowie den 3D Laser-Scanner Experten Jörg Meixner zu den Ermittlungsarbeiten. Die anhand dieser Daten erstellte Rekonstruktion ergibt: nachdem der Täter Peter S. erschossen hatte, steuerte er das Taxi in die Parklücke, stahl das Portemonnaie von Peter S. und verschwand. Meyer, Guddat und Neumeyer erläutern, dass Schmauchspuren und das Navigationssystem entscheidende Hinweise auf den Täter und den Tathergang geben. Nach Auswertung der Bilder der Überwachungskameras an den umliegenden S-Bahnhöfen konnte ein Täterprofil erstellt werden. Nach Veröffentlichung eines Fotos des Verdächtigen zur Fahndung erhielt die Mordkommission einen Hinweis auf einen arbeitslosen 24-jährigen Mann. Der Täter konnte anhand von Schmauchspuren abschließend überführt und in eine geschlossene Psychiatrie eingewiesen werden. Sowohl das Motiv als auch der Ort, an dem die Tatwaffe versteckt ist, blieben ungeklärt.

**Sequenz 24 bis 25:** Am Ende der Sendung erinnert Meyer die Zuschauer an die beiden in der Episode gegebenen Fahndungsaufrufe und verweist (wie in den beiden Fahndungsfällen zuvor) nochmals auf die sendungseigene Homepage. Die Sendung schließt Meyer mit einem Fahndungserfolg im Fall des ‚Kofferbabys‘ von Hamburg. Der Fahndungsaufruf sei von *Ermittlungsakte* eine Woche zuvor gesendet worden, worauf ein Hinweis einging. Die Polizei prüfe, ob die Spuren am Koffer von dem Identifizierten stammen, erklärt Meyer.

**Sequenz 26:** Die Sendung wird durch Meyer mit einem auf die nächste Folge der *Ermittlungsakte* in der kommenden Woche und dem Hinweis auf die Sendung *Akte 20.11 – Reporter kämpfen für Sie!* beendet.

**Sequenz 27:** Die vorliegende Episode schließt mit einem Abspann und mit einem Hinweis auf die Produktionsfirma der Sendung *META Productions* von 2011.

Der beschriebene Inhalt dieser Sendung lässt sich wie nachstehende in Sequenzen unterteilen:

Nr.	Titel der Sequenz
1	Vorspann der Sendung <i>Ermittlungsakte</i> vom 09.03.2011
2	Erste Fallkonstruktion mit Meyer und dem <i>Ermittlungsakte</i> -Team: Der Mordfall Susanne K. aus Hannover 1998
3	Einblendung und Einführung in das Sendungskonzept der <i>Ermittlungsakte</i> durch Meyer
4	Erste Vorschau auf die aktuelle Sendung der ‚ <i>Ermittlungsakte</i> ‘
5	Fortsetzung der ersten Fallrekonstruktion in der Sendung: Der Mord an Susanne K.
6	Übergangsmoderation zwischen der Fallrekonstruktion des Mordes an Susanne K. und dem ersten Fahndungsaufruf
7	Erster aktueller Fahndungsaufruf im Kriminalfall einer Lehrerin aus Solingen durch Meyer
8	Übergangsmoderation zwischen dem ersten Fahndungsaufruf und dem Themenslot über die neuesten Methoden der Kriminalisten in Sachen Spurensuche
9	Themenslot ‚Spurensuche in der Tatortstraße in der Landespolizeischule Berlin/Spandau‘
10	Zwischeneinblendung des Vorspanns der <i>Ermittlungsakte</i>
11	Zweite Vorschau auf die weiteren Sendungsinhalte der <i>Ermittlungsakte</i> : Taxi-Mord aus Hamburg
12	Unterbrechung durch die erste Werbepause, die durch vorherige Programmvorschau auf das Fernsehprogramm von Sat.1 gerahmt ist
13	Zwischeneinblendung des Vorspanns der <i>Ermittlungsakte</i>
14	Übergangsmoderation zwischen dem Themenslot über die neuesten Methoden der Spurensuche und dem zweiten aktuellen Fahndungsaufruf zu einem Benzindieb in Mecklenburg Vorpommern

15	Zweiter aktueller Fahndungsaufruf zu einem Benzindieb in Mecklenburg Vorpommern durch Meyer
16	Übergangsmoderation zwischen dem zweiten Fahndungsaufruf und der zweiten Fallrekonstruktion des Taxismörders in Hamburg durch Meyer
17	Zweite Fallkonstruktion in der Sendung mit Meyer und dem <i>Ermittlungsakte-Team</i> : Der Taximörder in Hamburg
18	Zwischeneinblendung des Vorspanns der <i>Ermittlungsakte</i>
19	Programmorschau von Sat.1
20	Zweite Werbepause
21	Programmorschau von Sat.1
22	Zwischeneinblendung des Vorspanns der <i>Ermittlungsakte</i>
23	Fortsetzung der zweiten Fallrekonstruktion des Taximordes in Hamburg durch Meyer und das <i>Ermittlungsakte-Team</i>
24	Wiederholung der beiden in der Sendung erfolgten Fahndungsaufrufe durch Meyer
25	Erfolgsmeldung zu dem Fahndungsaufruf in der vergangenen Woche durch die <i>Ermittlungsakte</i> : Eine Frau gab der Polizei Hinweise zu dem Fall des ‚Kofferbabys‘ in Hamburg
26	Abmoderation der Sendung ‚Ermittlungsakte‘ durch Meyer mit einem Hinweis auf die nächste Folge der <i>Ermittlungsakte</i> am darauffolgenden Mittwoch sowie auf die Sendung <i>Akte 20.11-Reporter kämpfen für Sie!</i> am kommenden Dienstag
27	Abspann der Sendung <i>Ermittlungsakte</i> vom 09.03.2011

Tabelle Nr. 24: Übersicht über die Sequenzen der Sendung *Ermittlungsakte* vom 09.03.2011

Im Mittelpunkt der folgenden hermeneutischen Deutung und Interpretation steht die Moves eins bis drei der neunten Sequenz der Episode vom 09.03.2011, die sich in die nachstehenden Moves gliedern lässt:

Move	Take(s)
1	1-9
2	10-12
3	13-16
4	17-21
5	22-25
6	26-27

Tabelle Nr. 25: Übersicht über die Moves der zu analysierenden Sequenz von *Ermittlungsakte*

Die neunte Sequenz der Episode zeigt Meyer, wie er mit einem Kriminaltechniker eine kriminalistische Spurensuche an einem fingierten Tatort durchführt und eignet sich daher im Hinblick auf die Forschungsfrage der vorliegenden Arbeit für eine hermeneutische Deutung und Interpretation. Im Fokus dieser Deutung und Interpretation stehen der erste bis dritte Move dieser Sequenz, da hier die kriminaltechnische Spurensuche beginnt und der Kriminaltechniker während der ersten Schritte der Spurensuche die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin erläutert. Bevor die Deutung dieser Moves beginnt, wird im Folgenden der Inhalt des ersten bis dritten Moves der Sequenz erläutert, um im Anschluss daran die Notation und Codierung der Moves ausschnittsweise darzustellen. Sowohl die Notation als auch die Codierung und die Videosequenz selbst werden anschließend zur hermeneutischen Deutung der Sendung *Ermittlungsakte* unter der gegebenen Fragestellung herangezogen.

### 9.3.2 Zusammenfassende Darstellung der ausgewählten Moves der Sendung *Ermittlungsakte*

Im ersten Move (Take 1-9) der zu analysierenden Sequenz treffen Martin Otter und Ulrich Meyer vor dem ‚Wohnzimmer‘ in der ‚Tatortstraße‘ zusammen und begrüßen sich. Der Move beginnt mit einer Nahaufnahme von Otter aus der Normalperspektive mit einer Standkamera, während sich dieser das Oberteil von einem weißen Einweganzug anzieht. Im ersten Take wird die Aufnahme links und rechts von einem schwarz-weißen Rahmen eingefasst, sodass Otters Kopf und Hals zwar noch in Farbe, seine Arme, die er auf Schulterhöhe hebt, allerdings in schwarz-weiß zu sehen sind. Währenddessen ertönt der Voice-over-Kommentar, der in der gesamten Sequenz von Meyer gesprochen wird: „Spurensuche mit Martin Otter. Schafft er es unseren Fall auf Antrieb zu rekonstruieren?“ Im zweiten Take zeigt eine Handkamera Meyer dabei, wie er seine Jacke auf einem Tisch im Raum ablegt und Otter, ohne weitere Begrüßung, anspricht: „Polizeihauptkommissar Martin Otter – was passiert jetzt als nächstes?“ Nach einem kurzen Kameraschwenk in ‚normaler‘ Geschwindigkeit ist neben Meyer auch Otter wieder in der Aufnahme zu sehen. Otter reicht Meyer einen weißen noch gefalteten Einweganzug und bittet ihn darum, diesen anzuziehen: „Ja, Herr Meyer, zunächst müssten Sie sich, weil wir hier ein Kapitaldelikt vorliegen haben, diesen sterilen Einweganzug überziehen.“ Meyer nimmt den Anzug von Otter entgegen und faltet ihn auseinander. Der daran anschließende Take beginnt mit einem ‚Flash-Effekt‘ und die Kamera zeigt Meyer aus der Untersicht, während dieser beginnt sich den Einweganzug anzuziehen. Der Voice-over-Kommentar begleitet die Kameraaufnahme, die langsam von unten nach oben schwenkt: „Denn sonst könnten Spuren von uns, also Fasern der Kleidung oder Haare an den Tatort gelangen und das erschwert die Ermittlungen nur.“ Im neunten und letzten Take des ersten Moves sind Otter und Meyer in einer halbtotalen Aufnahme zu sehen. Meyer setzt sich die Kapuze des Einweganzugs auf und erklärt: „Oberstes Gebot, nicht nur heute: wir müssen Spuren sichern und nicht Spuren vernichten. Deshalb tragen wir diesen Anzug hier.“

Der nächste Move (Take 10-12) beginnt erneut mit einem ‚Flash-Effekt‘. Zur gleichen Zeit setzt der Voice-over-Kommentar ein, der sich vom zehnten bis zum 18. Take erstreckt: „Otter sieht den Tatort zum ersten Mal und die tote Frau in der Wohnung. Mehr haben wir ihm nicht erzählt. Dem Wohnzimmer gibt er die Spurenummer eins. Mit welcher Systematik geht er weiter vor? Ich bin gespannt. Erst mal soll ich den Fußboden ableuchten.“ Im nächsten Take folgt eine Großaufnahme eines Metallkoffers aus der Aufsicht: der Koffer wird vom Boden aufgenommen und weggetragen. Die Handkamera verfolgt diese Bewegung mit einem Vertikalschwenk bis der Koffer waagrecht auf dem Boden abgelegt wird. Dabei ist der Metallkoffer ständig scharf gestellt. Während des gesamten zehnten Takes ist der Metallkoffer in Großaufnahme zu sehen. Diese und alle weiteren Aufnahmen dieser Sequenz erfolgen mit einer Wackel- bzw. Handkamera. Im nächsten Take



nimmt die Kamera nach einem scharfen Schnitt die Höhe von Meyer und Otter ein, die auf dem Boden knien. Wie Otter den Metallkoffer vor sich platziert und Meyer neben ihm auf der Türschwelle kniet filmt die Kamera aus dem ‚Tatort-Zimmer‘ heraus. Während dieses Takes ist im Hintergrund die Titelmelodie der Sendung *Ermittlungsakte* leise zu hören. Der sich anschließende Take zeigt über die Schulter von Otter, wie dieser den Metallkoffer öffnet. Der Inhalt des Metallkoffers steht im zwölften Take scharf gestellt im Mittelpunkt der Aufnahme. Diese Großaufnahme des Koffers erfolgt aus der Froschperspektive. Im Vordergrund sind unscharf der Kopf und Oberkörper einer Person in weißem Schutzanzug zu erkennen.

Im dritten Move (Take 13 bis 16) sind erneut Otter und Meyer im Mittelpunkt der Aufnahme. Sie befinden sich in der rechten hinteren Ecke des Bildes und werden beide von der Kamera aus dem ‚Tatort‘-Zimmer heraus aus der Untersicht aufgenommen. Im Vordergrund ist leicht ‚unscharf‘ gestellt die fingierte Frauenleiche zu erkennen. Die Kamera zoomt langsam aus dem Bild heraus. Der 14. Take zeigt das Schild zur Markierung von Spuren in Großaufnahme aus der Froschperspektive. Das Schild ist ‚scharf‘ zu sehen, während der Türrahmen im Vordergrund verschwommen zu sehen ist, ebenso wie ein Teil des geöffneten Metallkoffers. Im nächsten Take zeigt die Handkamera erneut den Inhalt des Metallkoffers und die angeschaltete Taschenlampe in Großaufnahme aus der amerikanischen Einstellung. Im Mittelpunkt befindet sich die Taschenlampe aus dem Metallkoffer. Rechts ist ‚unscharf‘ ein Teil des Kopfes und Oberkörpers einer Person mit weißem Schutzanzug zu sehen. Im nächsten Take sind Otter und Meyer sowie den Metallkoffer im Hintergrund der Aufnahme zu sehen. Die Kamera schwenkt vertikal vom linken Rand der Aufnahme, in dem die Frauenleiche zu erkennen ist, hin zu dem Lichtkegel, der durch die Taschenlampe auf den Boden des ‚Tatort-Zimmers‘ geworfen wird, zu dem rechten Rand der Aufnahme. Dabei bleibt die Kameraperspektive auf Augenhöhe mit dem knienden Otter und dem neben ihm knienden Meyer. Die Kamera nimmt diesen Vorgang aus dem ‚Tatort-Zimmer‘ heraus auf und folgt der Zeigegeste von Otter mit einem Schwenk.

Bereits während der Notation und Codierung fiel auf, dass insb. zahlreiche **Groß- bis Detailaufnahmen**, die **Kadrierung** und die **visuellen Effekte** in der Kameraaktivität bestimmte Werkzeuge und Techniken der Kriminaltechnik darstellt, weshalb dieses Agieren der Kamera im Folgenden unter der Fragestellung, welche Botschaften Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen, näher betrachtet wird. Diese Form des Zeigens hängt eng mit dem Gezeigten, insb. den mitgeführten **Gegenständen** vor der Kamera zusammen, weshalb im Geschehen vor der Kamera v.a. die Requisiten gedeutet und interpretiert werden.

### 9.3.3 Notation und Codierung der ausgewählten Moves von *Ermittlungsakte*

Das gesamte Geschehen vor der Kamera und die komplette Kameraaktivität der ausgewählten Sequenz sind transkribiert worden. Zugunsten der besseren Lesbarkeit wird allerdings nicht die gesamte Videotranskription im Folgenden aufgeführt, sondern die Notation und Codierung konzentriert sich auf die Groß- bis Detailaufnahmen, die Kadrierung, die visuellen Effekt und die Gegenstände des ersten bis fünften Moves (die ausführlich und umfassende Videotranskription der gesamten Sequenz findet sich in Anlage Nr. 9). Die im Folgenden vorgestellte Transkription bildet neben dem Videoausschnitt die Grundlage für die hermeneutische Deutung.

Die Groß- bis Detailaufnahmen, die Kadrierung und die visuellen Effekte wurden in der Notation und Codierung des Videoausschnitts in den Takes 1 bis 16 wie folgt transkribiert:









							
TS: Take	Take 1						
NS: Kam-Einstgr		—	—	—	—	—	—
TXT: Kam-Kadr	offen						
NS: Kam-Vis-E				—	—	—	—

Abbildung Nr. 71: Groß- bis Detailaufnahmen, Kadrierung und visuelle Effekte in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 1)













											
TS: Take	Take 2										
NS: Kam-Einstgr	—	—	—	—	—	—	—	—			
TXT: Kam-Kadr	offen										offen
NS: Kam-Vis-E											

Abbildung Nr. 72: Groß- bis Detailaufnahmen, Kadrierung und visuelle Effekte in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 2)

	00:00:19.0	00:00:20.0	00:00:21.0	00:00:22.0	00:00:23.0	00:00:24.0	00:00:25.0
TS: Take	Take 3	Take 4	Take 5	Take 6	Take 7	Take 8	
NS: Kam-Einstgr							
TXT: Kam-Kadr		offen	offen	offen		offen	
NS: Kam-Vis-E							

Abbildung Nr. 73: Groß- bis Detailaufnahmen, Kadrierung und visuelle Effekte in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 3-8)

	00:00:26.0	00:00:27.0	00:00:28.0	00:00:29.0	00:00:30.0	00:00:31.0	00:00:32.0	00:00:33.0	00:00:34.0
TS: Take	Take 9							Take 10	
NS: Kam-Einstgr									
TXT: Kam-Kadr	geschlossen							offen	
NS: Kam-Vis-E									

Abbildung Nr. 74: Groß- bis Detailaufnahmen, Kadrierung und visuelle Effekte in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 9-10)

	00:00:35.0	00:00:36.0	00:00:37.0	00:00:38.0	00:00:39.0	00:00:40.0	00:00:41.0	00:00:42.0	00:00:43.0
TS: Take	Take 11			Take 12	Take 13		Take 14		
NS: Kam-Einstgr									
TXT: Kam-Kadr	offen			offen	offen		offen		
NS: Kam-Vis-E									

Abbildung Nr. 75: Groß- bis Detailaufnahmen, Kadrierung und visuelle Effekte in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 11-14)






			
	00:00:44.0	00:00:45.0	00:00:46.0
TS: Take	Take 15	Take 16	
NS: Kam-Einstgr			
TXT: Kam-Kadr	offen	offen	
NS: Kam-Vis-E			

Abbildung Nr. 76: Groß- bis Detailaufnahmen, Kadrierung und visuelle Effekte in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 15-16)

Die Gegenstände wurden in der Notation und Codierung des Videoausschnitts in den Takes 1 bis 25 wie folgt transkribiert:

							
	00:00:01.0	00:00:02.0	00:00:03.0	00:00:04.0	00:00:05.0	00:00:06.0	00:00:07.0
TS: Take	Take 1						
TXT: Gegst	Weißer Einweganzug, Einrichtungsgegenstände		Einweganzug, Teil eines zweiten Einweganzuges				

Abbildung Nr. 77: Gegenstände in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 1)










											
	00:00:08.0	00:00:09.0	00:00:10.0	00:00:11.0	00:00:12.0	00:00:13.0	00:00:14.0	00:00:15.0	00:00:16.0	00:00:17.0	00:00:18.0
TS: Take	Take 2										
TXT: Gegst	Einrichtungsgegenstände, Tisch, Schrank, (gefalteter) Einweganzug										

Abbildung Nr. 78: Gegenstände in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 2)

						
	00:00:19.0	00:00:20.0	00:00:21.0	00:00:22.0	00:00:23.0	00:00:24.0
TS: Take	Take 3	Take 4	Take 5	Take 6	Take 7	Take 8
TXT: Gegst	Einweganzug, Einrichtungsgegenstände	Einweganzug, Schuhenschutz	Einweganzug; Einrichtungsgegenstände	Einweganzug Oberteil	Reißverschluss, Einweganzug	Zwei Einweganzüge und Schuheschützer

Abbildung Nr. 79: Gegenstände in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 3 – 8)

							
	00:00:26.0	00:00:27.0	00:00:28.0	00:00:29.0	00:00:30.0	00:00:31.0	00:00:32.0
TS: Take	Take 9						
TXT: Gegst	Einweganzüge im Mittelpunkt; Einrichtungsgegenstände						

Abbildung Nr. 80: Gegenstände in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 9)



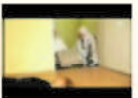


						
	00:00:33.0	00:00:34.0	00:00:35.0	00:00:36.0	00:00:37.0	00:00:38.0
TS: Take	Take 10		Take 11			Take 12
TXT: Gegst	Metallkoffer, Handschuh, Einweganzug		Metallkoffer, Handschuhe, Einweganzüge			Gegenstände in Metallkoffer, Einweganzug

Abbildung Nr. 81: Gegenstände in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 10 – 12)

						
	00:00:39.0	00:00:40.0	00:00:41.0	00:00:42.0	00:00:43.0	00:00:44.0
TS: Take	Take 13		Take 14			Take 15
TXT: Gegst	Metallkoffer, Einweganzüge		Spurensicherungsschild mit einer ,1' beschriftet			Gegenstände in Metallkoffer, Einweganzug, Handschuhe, Taschenlampe

Abbildung Nr. 82: Gegenstände in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 13 – 15)

		
	00:00:45.0	00:00:46.0
TS: Take	Take 16	
TXT: Gegst	Metallkoffer, Einweganzüge	

Abbildung Nr. 83: Gegenstände in der Sendung *Ermittlungsakte* (Take 16)

Anhand dieses Videotranskripts erfolgten – unter ständigem Rückgriff auf das Video selbst – die nachstehenden hermeneutischen Deutungen und damit die Herausarbeitung der den ausgewählten Moves aus der neunten Sequenz inhärenten latenten Botschaft der Sendung *Ermittlungsakte* vom 09.03.2011 unter der vorliegenden Fragestellung, welche Botschaften Fernsehserie über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin enthalten. Im Mittelpunkt der folgenden Deutung und Interpretation von Groß- bis Detailaufnahmen, die Kadrierung und die visuellen Effekte sowie die Gegenstände vor der Kamera.

#### 9.3.4 Hermeneutische Ausdeutung der Sequenz aus *Ermittlungsakte*

Der erste Take spielt in einem Raum mit ockerfarbenen Wänden. In dem Raum stehen ein dunkelbrauner geöffneter Schrank, in dem sich zwei dunkle nicht erkennbare Gegenständen befinden, sowie eine offene Kommode in Eichenholzoptik mit einem Notizblock darauf. An der Wand hängt ein schwarzes Telefon. Ein Teil des Raumes wird durch einen Mann im Alter von Ende Dreißig bis Anfang Vierzig verdeckt, der bis zur Brust zu sehen ist. Er hat dunkelblonde kurzgeschnittene Haare, trägt ein weißes Hemd und einen weißen Einweganzug. Von der Kleidung des Mannes ist unter dem Einweganzug lediglich das weiße Hemd zu sehen. Ein weißes Hemd wird insb. zu festlichen Anlässen, wie Hochzeiten, runden Geburtstagen oder Taufen getragen, jedoch auch auf Beerdigungen, also zu Anlässen, die eine gewisse respektvolle Haltung von den teilnehmenden Personen gegenüber der besuchten Veranstaltung erwarten. Eines haben diese Anlässe gemeinsam, nämlich, dass sie außergewöhnliche und eher außeralltägliche Situationen darstellen. Entscheidet sich jemand dazu, ein weißes Hemd zu tragen, misst er einer Situation eine bestimmte Relevanz, eine Art Außergewöhnlichkeit, zu. Dies zeigt auch der Mann, der dieses weiße Hemd trägt. Er scheint damit die Besonderheit der Situation, die nun folgt anzuzeigen (vgl. Nolte 2007: 51; hierzu auch Riedel 1999: 175f.). Hierauf weist auch das an der Knopfleiste angebrachte Mikrofon hin. Ein Mikrofon trägt man nicht täglich als Accessoire, sondern nur dann, wenn die eigene Stimme deutlich zu hören sein soll oder wenn das Gesagte aufgezeichnet werden soll. Das Mikrofon in Kombination mit dem weißen Hemd verweist auf eine nicht alltägliche Situation, die in Zusammenhang mit der Aufzeichnung oder der akustischen Verstärkung dessen, was er sagt, zu tun haben könnte. Ein weiteres Requisit fällt in der Aufnahme auf, als der Mann die Kapuze des Einweganzugs zurechtrückt. Zu diesem Zeitpunkt ist darüber hinaus eine Hand einer anderen Person am rechten Aufnahmerand zu sehen, die ‚etwas Weißes‘ in der Hand hält:



Screenshot Nr. 24: Mann mit Einweganzug bekleidet und ‚etwas Weißes‘ im unteren rechten Aufnahmeecke © Sat.1

Aufgrund der Beschaffenheit des Materials des ‚Weißen‘ liegt nahe, dass es sich um eine Art Plane oder ein Teil eines zweiten Einweganzuges handeln könnte. Der Blick des Mannes im weißen Hemd ist in die Richtung der Hand mit der weißen Plane bzw. dem Einweganzug gerichtet, danach beginnt er den Reißverschluss seines Einweganzuges zu schließen. Nachdem er den Reißverschluss des Einweganzuges geschlossen hat, scheint der Mann vollständig mit dem

Einweganzug bekleidet zu sein – bis auf die Kapuze des Anzuges, die er nicht aufgezogen hat. Die Farbe, die in diesem ersten Take vor der Kamera, insb. durch die Nahaufnahme des Mannes mit den kurzen Haaren dominiert, ist die Farbe Weiß. Bereits bei der Analyse von *Niedrig und Kuhnt* ist diese Farbe in Form eines Kittels aufgefallen. In dem aktuellen Take in *Ermittlungsakte* tritt die Farbe Weiß zuerst in Form eines Oberhemdes auf und dann im weiteren Verlauf des ersten Takes in Form eines Einweganzugs, den der Mann trägt und in dem Gegenstand, der in der unten rechten Ecke der Aufnahme auftaucht. Die Farbe Weiß kann (auch hier) unterschiedliche Lesarten besitzen. In Verbindung mit dem weißen Oberhemd signalisiert die Farbe Weiß z.B. Steifheit, Strenge bzw. einen gewissen Sauberkeitszwang (vgl. Riedel 1999: 175). Bereits hier finden sich Hinweise auf eine Art von Hygiene. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das Weiß des Einweganzuges, den der Mann über dem weißen Oberhemd trägt. Interessant ist, dass solche Einweganzüge u.a. auch in der Farbe Blau existieren und eingesetzt werden (vgl. hierzu z.B. Berufsbekleidung Fricke 2012), der Mann vor der Kamera allerdings einen weißen Schutzanzug trägt. Die Farbe Weiß des Einweganzuges, im Gegensatz zu der Farbe Blau, verstärkt den Eindruck von Hygiene, jedoch auch von der ‚Unbeflecktheit‘, der sprichwörtlich ‚weißen Weste‘ und des ‚reinen Weiß‘ als Farbe der höchsten Helligkeitsempfindung (vgl. Mehnert 1973: 482), eine Impression, die durch die Doppelung ‚weißes Oberhemd unter weißem Einweganzug‘ besondere Betonung findet. Der Einweganzug selbst ist kein Kleidungsstück – ähnlich des weißen Oberhemdes, das man alltäglich trägt, sondern er wird nur in bestimmten Situationen, bspw. wenn man ein Zimmer streichen möchte und die eigene Kleidung nicht durch Farbspritzer verunreinigt werden soll, getragen. In dem Fall des Zimmerstreichens und ähnlichen Situationen schützt derjenige, der diese Arbeit verrichtet, sich selbst und seine Kleidung vor Verunreinigung. Solche Einweganzüge können jedoch auch getragen werden, wenn man selbst keine Spuren, wie Haare, Hautschuppen oder Fasern an einem Ort, wie z.B. einem Labor oder einem Tatort, hinterlassen möchte. Auf diese Weise schützt man die Umgebung, in der man sich bewegt vor Verunreinigung. Der Einweganzug in der Farbe Weiß übernimmt damit eine doppelte Funktion: er schützt denjenigen, der ihn trägt und dessen Kleidung vor Verunreinigung von außen und den Ort, an dem er sich bewegt vor Verunreinigung durch die Person, z.B. durch Hautschuppen: die Person, die den Einweganzug trägt hinterlässt keine Spuren und nimmt keine Spuren des Ortes, an dem sie sich bewegt, auf.

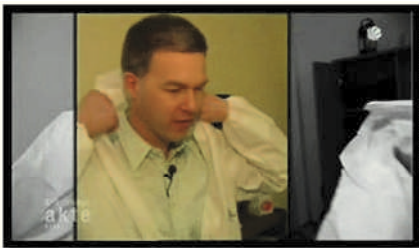
Der Voice-over-Kommentar lenkt die bisherige Deutung des weißen Einweganzuges in eine bestimmte Richtung: „Spurensuche mit Martin Otter. Schafft er es unseren Fall auf Anhieb zu rekonstruieren?“ Der inhaltliche Zusammenhang, in den das Geschehen vor der Kamera damit eingebettet wird, scheint mit einer Spurensuche, welcher Art und aus welchem Grund auch immer, in Zusammenhang zu stehen. Dies legt nahe, dass der Einweganzug angezogen wird, nicht (nur) um sich selbst oder seine Kleidung vor Verunreinigung zu schützen, sondern insb. um die Umgebung vor Verunreinigung durch Haare oder Ähnliches zu bewahren. Darüber hinaus liegt die



Deutung nahe, ‚Martin Otter‘ sei der Name der Person, die vor der Kamera zu sehen ist und mit dem eine Spurensuche durchgeführt wird, da er auch bereits einen Einweganzug trägt, der zur Spurensuche benötigt wird. Die Frage: „Schafft er es unseren Fall auf Anhieb zu rekonstruieren?“ scheint sich auf den vorherigen Satz im Voice-over-Kommentar zu beziehen und es liegt nahe, dass das ‚er‘ in der obenstehenden Frage, Martin Otter ist. Das Lexem ‚schaffen‘ kann als ‚etwas zustande bringen‘ bzw. ‚zu etwas in der Lage sein‘ verstanden werden, jedoch auch im Sinne eines ‚der schafft mich‘ als ‚der macht mich fertig‘. Weiterhin kann ‚schaffen‘ als Verb für ‚schöpferisches Gestalten‘ charakterisiert werden. Die Weiterführung des Satzes „Schafft er es unseren Fall auf Anhieb zu rekonstruieren?“ zeigt weiterhin an, dass es im ersten Move ein ‚uns‘ zu existieren scheint, das besitzanzeigend verwendet wird durch das Possessivpronomen ‚unseren‘ auf etwas verweist, das sich im Besitz von einer Mehrzahl von Personen befindet. ‚Unseren Fall‘ zeigt damit einen Fall an, der sich im Besitz von jemanden zu befinden scheint. Das Verb ‚schaffen‘ scheint also in Verbindung mit einem Fall zu stehen, der in Besitz einer Gruppe zu sein scheint. Es ist bisher noch unklar, was mit ‚Fall‘ gemeint ist. Es kann ein Fall im Sinne von ‚einem Fallen‘ gemeint sein, der den Prozess des ‚Hin- oder Hinunterfallens‘ meint, aber auch ein ‚Fall‘ im Sinne einer (fiktiven) Situation, ein wissenschaftlicher ‚Fall‘ oder ein ‚Fall‘ im Sinne eines Kriminalfalles. Die Bedeutung des Verbs ‚schaffen‘ wird klarer, wenn man die Fortführung der Frage „Schafft er es den Fall auf Anhieb zu rekonstruieren?“ betrachtet. ‚Auf Anhieb‘ ist Teil einer Redewendung und bedeutet so viel wie ‚sofort‘, ‚unmittelbar‘ bzw. ‚ohne langwierige Anlaufphase‘, bspw. in dem Satz ‚Sie verstanden sich auf Anhieb gut‘. Das Verb ‚rekonstruieren‘ besitzt unterschiedliche Lesarten. Im Sinne von ‚nachbilden‘ oder ‚nachformen‘ kann sich das Verb ‚rekonstruieren‘ auf die Rekonstruktion von einem Gegenstand, einer Sache beziehen, jedoch auf etwas Abstrakteres, wie auf den Ablauf einer Situation. Es kann ebenso bedeuten, dass der Originalzustand von etwas wieder rekonstruiert werden soll. Mit einer Rekonstruktion hängt häufig die Erschließung eines Originalzustandes oder eines Ablaufes einer Situation zusammen – und erst infolgedessen kann überhaupt etwas rekonstruiert werden. Die Kombination von ‚schaffen‘ und ‚rekonstruieren‘ in der Frage, weist darauf hin, dass der Voice-over-Kommentator danach fragt, ob jemand es schafft, etwas zu rekonstruieren, also ob es jemandem gelingt etwas zu tun. Diese Lesart kristallisiert sich zunehmend heraus, da statt ‚schaffen‘ ebenso das Hilfsverb ‚können‘ verwendet werden könnte, was die Frage allerdings leicht anders konnotieren würde. Können drückt vielmehr das ‚in der Lage sein‘ aus (kann er das?) als ‚schaffen‘. ‚Schaffen‘ drückt in diesem Kontext vielmehr aus, dass ‚er‘ es kann, aber es nicht klar ist, ob er es in einer konkreten Situation, in einem konkreten Fall auch tatsächlich schafft. „Schafft er es unseren Fall zu rekonstruieren?“ scheint sich daher auf eine konkrete Situation zu beziehen, nämlich ‚unseren Fall‘, der etwas Besonderes darzustellen scheint, da hier hinterfragt wird, ob ‚er‘ es schafft, ihn zu rekonstruieren, obwohl grundsätzlich bekannt zu sein scheint, dass er es kann bzw. könnte. Das ‚er‘ scheint sich – wie beschrieben – auf den im vorherigen Satz angesprochenen ‚Martin Otter‘ zu

beziehen. Durch die Frage scheint er die Aufgabe zu erhalten bzw. erhalten zu haben, ‚unseren Fall‘ zu rekonstruieren. Es liegt nahe, dass der ‚Fall‘ mit der Spurensicherung, die ebenso im vorherigen Satz angesprochen worden ist, in Verbindung steht.

Diese Deutung wird durch die konkrete Situation gestützt, in der sich ein Mann vor der Kamera einen weißen Einweganzug über sein weißes Oberhemd zieht. Solche Einweganzüge werden i.d.R. **vor** einer Arbeit, insb. auch vor einer Spurensuche, wie der Voice-over-Kommentar erklärt, angezogen, sodass dieses Anziehen des Einweganzuges auch als Eröffnung des Handlungsspielraums einer Spurensuche gedeutet werden könnte. In diesem Fall würde dem Einweganzug und dem Anziehen des Einweganzugs eine wichtige Rolle einnehmen, nämlich die Eröffnung eines Handlungsspielraums, in dem bestimmte Erwartungen gestellt werden: es scheint eine Handlung bzw. ein Agieren zu folgen, die mit einer Form von Hygiene und damit verbundener Sorgfalt im Umgang mit Gegenständen und/oder Personen in Verbindung steht und eine Situation, die außeralltäglich zu sein scheint. Diese Deutung bestätigt auch die Kameraaktivität durch eine visuelle Auffälligkeit: die links- und rechtsseitige schwarz-weiß Rahmung der Aufnahme. Diese Rahmung vermittelt den Eindruck als blende sie alles das, was in schwarz-weiß erscheint, weitgehend aus, sodass im Mittelpunkt der Aufnahme der Mann im Einweganzug zu sehen ist:



Screenshot Nr. 25: Schwarz-weiß Rahmung der Aufnahme © Sat.1

Die Rahmung fährt langsam von der linken und der rechten Aufnahmehälfte ausgehend in die Aufnahme hinein, sodass am Ende lediglich der Mann im weißen Oberhemd und Einweganzug in Farbe zu sehen ist. Durch diese Unterscheidung scheint der Fokus der Kameraaktivität auf dem Mann im Einweganzug und der Tätigkeit des ‚Einweganzuganziehens‘ zu liegen, was der Voice-over-Kommentar „Auf Spurensuche mit Martin Otter“ verstärkt, da hier sowohl der Mann als auch die Spurensuche, mit der der Einweganzug im Zusammenhang zu stehen scheint, angesprochen werden. Die Kadrierung der Aufnahme, die vor der Rahmung noch offen gewesen ist, da man Gegenstände ‚angeschnitten‘ an den Rändern der Aufnahme sehen konnte, scheint zunehmend durch diese Rahmung geschlossen zu werden. Interessant ist ebenso die Auflösung der links- und rechtsseitigen Rahmung:



Screenshot Nr. 26: Auflösung der Schwarz-weiß Rahmung © Sat.1

Während eine Sekunde zuvor noch der Mann mit dem weißen Einweganzug und die Tätigkeit des Anziehens dieses Anzuges im Fokus der Kameraaktivität stand, tritt dieser während des Verlaufs des visuellen Effekts in den Hintergrund, denn dem Mann im weißen Einweganzug wird durch die schwarz-weiß Färbung ein genauso wichtiger bzw. unwichtiger Stellenwert wie allen weiteren Gegenstände vor der Kamera von der Kameraaktivität zugewiesen. Im ersten Take stand der Mann im weißen Oberhemd und weißen Einweganzug damit für kurze Zeit im Fokus der Kameraaktivität, während sich deren Stellenwert am Ende des Takes zu verändern scheint.

Der zweite Take zeigt eine weitere Person in der Aufnahme: einen Mann mit etwas längeren Haaren, einem schwarzen Rollkragenpullover und einer kamelfarbenen Lederjacke in der Hand. Dieser zweite Mann trägt seine Jacke und hat sie nicht an, er scheint sie daher entweder gar nicht angezogen zu haben, da es z.B. zu warm gewesen ist, oder er hat die Jacke bereits ausgezogen bevor er aufgenommen wird. Der schwarze Rollkragenpullover des Mannes besitzt als Kleidungsstück eine besondere Bedeutung. Er wird in den 50er Jahren insb. von Studenten getragen und gilt u.a. als Erkennungszeichen zwischen Existentialisten, die sich mit der Existenz des Menschen beschäftigen, und gilt auch als Ausdruck eines Künstlerhabitus (vgl. Müller-Doohm/Neumann-Braun 2006:109). Er läuft von dem rechten Aufnahmerand in die Aufnahme hinein und die Kamera folgt seinen Bewegungen durch einen Horizontalschwenk von rechts nach links. Im rechten Aufnahmerand sind eine weiße geschlossene Tür und eine senkrecht aufgestellte Holzleiter zu erkennen. Der zweite Mann steht zwar zu Beginn des Takes im Mittelpunkt der Aufnahme, allerdings lenkt er mittels einer Zeigegeste die Aufmerksamkeit (der Kamera und des Zuschauers) von sich weg auf etwas anderes, außerhalb der Aufnahme. Verstärkt wird dieser Eindruck, dass der zweite Mann auf etwas außerhalb der Aufnahme hinweist durch die offene Kadrierung der Aufnahme. Diese offene Kadrierung signalisiert, dass es noch etwas anderes (beachtenswertes) in dem Geschehen vor der Kamera zu geben scheint als das, was in der Aufnahme zu sehen ist:



Screenshot Nr. 27: Offene Kadrierung und Zeigegeste des zweiten Mannes © Sat.1

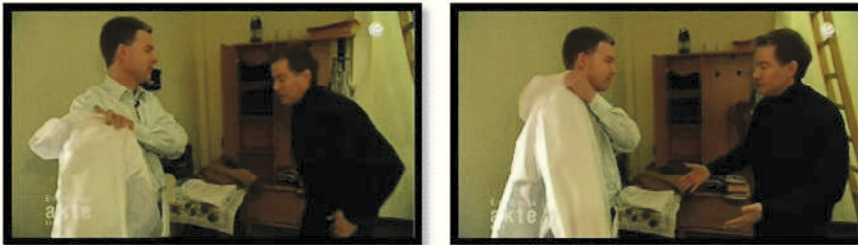
Die Kamera verfolgt den zweiten Mann in seiner Laufrichtung von rechts nach links so lange bis auch der erste Mann im Einweganzug in der Aufnahme zu sehen ist. Die Kamera folgt also der Zeigegeste des zweiten Mannes und scheint sie als Hinweis auf den ersten Mann außerhalb der Aufnahme zu interpretieren. Der erste Mann ist gerade damit beschäftigt, einen Ärmel des Einweganzugs anzuziehen. Dies ist insofern irritierend, da er in dem Take zuvor bereits seinen Einweganzug trug und den Reißverschluss am Ende des Takes bereits geschlossen hatte. An dieser Stelle eröffnen sich zwei wahrscheinliche Lesarten. Entweder hat er den Einweganzug nach dem ersten Take wieder ausgezogen und zieht ihn nun wieder an oder die Schnittfolge der Aufnahme ist so verändert worden, dass es hier zu einer nicht chronologischen Abfolge des Geschehens vor der Kamera kommt. Es bleibt zunächst offen, welche der beiden Lesarten zutrifft, deutlich wird allerdings, dass dem Vorgang des Anziehens des Einweganzugs besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird, denn unabhängig davon, ob der erste Mann den Anzug an-, aus- und wieder anzieht oder ob die Kamera die Schnittfolge verändert und dadurch eine Doppelung des Vorgangs des Anziehens des Einweganzugs entsteht, betont die Doppelung – in welcher Form auch immer – die hohe Relevanz dieses Vorgangs ‚Einweganzuganziehen‘.

Der Mann, auf den sich die Zeigegeste des zweiten Mannes zu richten scheint, und der zweite Mann treffen in diesem Take zum ersten Mal aufeinander. Der erste Mann ist gerade dabei, sich den oberen Teil des Einweganzugs anzuziehen, ein Geschehen, das bereits aus dem ersten Take der Sequenz bekannt ist. Der zweite Mann ist in der Aufnahme zu hören: „Polizeihauptkommissar Martin Otter.“ Während der zweite Mann die Rolle ‚Polizeihauptkommissar Martin Otter‘ nennt und sie dem ersten Mann zuzuweisen scheint, indem er diesen kurz anblickt, legt der zweite Mann seine Jacke, die er mit sich trägt, auf einem Tisch ab, der sich im Hintergrund des Raumes befindet und wendet sich gleichzeitig von dem ersten Mann ab:



Screenshot Nr. 28: Die beiden Männer treffen zum ersten Mal in dem Move aufeinander © Sat.1

Es entsteht der Eindruck, dass keine Begrüßung zwischen den beiden Männern stattfindet, da sich nicht nur der zweite Mann von dem Mann im weißen Oberhemd abwendet, sondern der Mann im weißen Oberhemd auch einfach geradeaus sieht und nicht den Bewegungen des Mannes im schwarzen Rollkragenpullover folgt und (Blick-) Kontakt sucht, vielmehr blickt er an diesem vorbei. Dieser Eindruck verhärtet sich im weiteren Verlauf des Takes :



Screenshot Nr. 29,30: Die beiden Männer treffen zum ersten Mal in dem Move aufeinander © Sat.1

Selbst nachdem der Mann im schwarzen Rollkragenpullover seine Jacke abgelegt und damit seine beiden Hände frei hat, folgt keine Begrüßung, z.B. in Form eines Handschlages oder einer Begrüßungsfloskel wie ‚Guten Tag, meine Name ist‘, sondern er fragt mit nach unten gerichtetem Blick: „Was passiert jetzt als erstes?“ Während dieser Frage dreht er seine Handflächen nach oben und nimmt die Arme auseinander. Der Mann im schwarzen Rollkragenpullover stellt sich dem anderen Mann nicht vor und begrüßt ihn nicht, auch der Mann im weißen Anzug stellt sich weder vor noch reicht er dem anderen Mann die Hand. Die Begrüßung zwischen den beiden Männern scheint komplett zu entfallen. Die Geste des Mannes im schwarzen Pullover erfolgt auf Hüfthöhe und scheint damit auf etwas zu zeigen, dass sich in dieser Höhe befindet. Es liegt nahe, dass der Mann im schwarzen Pullover Bezug auf den weißen Einweganzug oder das weiße Oberhemd des ihm gegenüberstehenden Mannes zu nehmen, da er auch im weiteren Verlauf des Takes keinen Augenkontakt zu diesem sucht. Die legt die Deutung nahe, dass weniger die Personen vor der Kamera im Fokus der Aufnahme stehen, sondern dass diese sich selbst in den Hintergrund stellen und den Fokus des Geschehens vor der Kamera auf ihr eigenes Agieren legen, denn auch in diesem Take steht das Anziehen des Einweganzugs im Vordergrund und der zweite Mann fragt „Was passiert jetzt als erstes?“ Der erste Teil der Frage ‚was passiert‘ bestätigt die Deutung, dass das Agieren der Personen im Mittelpunkt des Takes steht und nicht die Personen selbst, denn das

schwache Verb ‚passieren‘ spielt auf eine Tätigkeit bzw. ein Vorgehen an: etwas kann ‚passiert‘ werden im Sinne von vorbei- oder hindurchgehen oder ein Nahrungsmittel kann passiert, d.h. zu einer Art Brei verarbeitet werden. ‚Passieren‘ kann allerdings auch als ‚geschehen‘ verstanden werden: ‚es passiert etwas‘. Die zweite Lesart ist eher unwahrscheinlich, betrachtet man den Kontext der Frage: „Was passiert jetzt als erstes?“ Der Mann im schwarzen Rollkragenpullover stellt diese Frage an den ‚Polizeihauptkommissar Martin Otter‘ und scheint davon auszugehen, dass dieser ihm seine Frage beantworten kann. Es liegt nahe, dass er dies aufgrund der Rolle seines Gegenübers ‚Polizeihauptkommissar‘ vermutet. Die Frage könnte sich darauf richten, was nun als nächstes vorüber- oder hindurchgeht oder was sich als erstes ereignet. Anhand der Satzstellung und des Kontextes, in dem sich die beiden Personen befinden, nämlich, dass sich die eine einen Einweganzug anzieht und es um den Beginn einer Spurensicherung zu handeln scheint liegt die Lesart des ‚passieren‘ im Sinne von ‚geschehen‘ sehr nahe, sodass auch in der Frage von des zweiten Mannes das weitere Vorgehen bzw. Agieren im Mittelpunkt steht und nicht die Personen selbst.

Bestätigt wird die untergeordnete Rolle der beiden Männer vor der Kamera durch die Kameraaktivität: als beide Männer zusammen in der Aufnahme zu sehen sind, bildet weder der eine noch der andere den Fokus der Aufnahme. Während von dem Mann im schwarzen Rollkragenpullover lediglich der Rücken und dann die Seitenansicht zu sehen ist, schneidet die Kamera den Mann im weißen Einweganzug teilweise ab. Der rechte Arm des ersten Mannes und ein Teil seines Kopfes sind nicht in der Aufnahme zu sehen und es entsteht eine offene Kadrierung:



Screenshot Nr. 31: Kadrierung der Aufnahme © Sat.1

Durch die offene Kadrierung lässt auch die Kameraaktivität den Eindruck entstehen, dass die Kamera an den beiden Männern vorbei auf etwas anderes sieht. Die Kamera scheint etwas in den Blick zu nehmen, das sich im unteren Drittel der Aufnahme, in der Mitte des Tisches befindet. Auf diesen Tisch hatte Meyer seine Jacke abgelegt, die noch auf dem Tisch zu sehen ist, davor befindet sich etwas rechteckiges Weißes. Auf dieses weiße Rechteckige richtet nicht nur die Kamera ihre Aufmerksamkeit, sondern auch die beiden Männer blicken darauf hinunter. Der Mann in dem weißen Einweganzug greift danach mit den Worten „Ja, Herr Meyer, zunächst müssten Sie sich, weil wir hier ein Kapitaldelikt vorliegen haben, diesen sterilen Einweganzug

überziehen.“ Der erste Mann scheint den zweiten im schwarzen Pullover zu kennen, da er ihn direkt mit ‚Herr Meyer‘ anspricht. Beide haben sich also gegenseitig mit Namen angesprochen, der zweite Mann hatte den ersten bereits zuvor mit ‚Polizeihauptkommissar Martin Otter‘ angesprochen und ihm nicht nur einen Namen, sondern auch eine Rolle ‚Polizeihauptkommissar‘ zugewiesen. Die Personen scheinen also bereits miteinander bekannt zu sein bzw. zumindest den Namen voneinander zu wissen. Sie scheinen eine höfliche soziale Distanz zueinander zu wahren, worauf insb. die Anrede ‚Herr‘ hinweist und durch den Konjunktiv von ‚müssen‘ sowie die Anrede ‚Sie‘ gestützt wird: „Ja, Herr Meyer, zunächst müssen Sie sich [...]“. Der Mann im weißen Einweganzug gibt damit nicht einfach nur eine Handlungsanweisung an den zweiten Mann weiter, sondern liefert gleichzeitig eine Begründung, eingeleitet durch das ‚weil‘, das einen Kausalsatz in Form einer Begründung einleitet. Die Weiterführung „[...] weil wir hier“ weist darauf hin, dass sich die folgende Begründung im Hier-und-Jetzt befindet und dass dieses Hier-und-Jetzt sich auf ein ‚wir‘ bezieht, das aus mindestens aus den beiden anwesenden Personen, die einander kennen und interagieren, indem der eine nach dem nächsten Handlungsschritt fragt und der andere darauf antwortet. Indem der Mann im weißen Einweganzug eine gewisse Formulierung in einer Fachsprache in seinen weiteren Erläuterungen folgen lässt: „[...] weil wir hier ein Kapitaldelikt vorliegen haben, diesen sterilen Einweganzug überziehen“, scheint er die Rollenzuweisung des Polizeihauptkommissars zu bestätigen. Das Lexem ‚Kapitaldelikt‘ stammt aus der Fachsprache des Kriminalrechts und stellt einen (mittlerweile jedoch veraltete) Bezeichnung für schwere Verbrechen und Vergehen nach § 12 StGB. Der Mann spricht nicht von einem in der Umgangssprache häufiger verwendeten ‚Kapitalverbrechen‘, unter das bspw. Mord oder Totschlag gefasst werden, sondern wählt den fachsprachlichen Begriff. Er weist darauf hin, dass in irgendeiner Weise ein Kapitaldelikt ‚vorliegt‘, welcher Art, ob es Mord, Totschlag oder schwere Körperverletzung ist, bleibt unklar. Es liegt nahe, dass er nicht ‚vorliegen‘ im Sinne von ‚in Händen halten‘ meint, da dieses Verb meist auf Akten oder Dokumente angewendet wird, sondern dass ‚vorliegen‘ im Sinne von ‚bestehen‘ oder ‚existieren‘ verwendet wird, der sich auf das Kapitaldelikt bezieht. Der Begründung „[...] weil wir hier ein Kapitaldelikt vorliegen haben [...]“ folgt eine tatsächliche Handlungsanweisung „[...] diesen sterilen Einweganzug überziehen.“ Mit dem Demonstrativpronomen im Akkusativ ‚diesen‘ bezeichnet er etwas Konkretes ‚diesen bestimmten‘, nicht ‚irgendeinen‘. Das Adjektiv ‚steril‘ kann synonym zu ‚unfruchtbar‘ jedoch auch zu ‚keimfrei‘ verwendet werden, die Verbindung zwischen Adjektiv und folgendem Substantiv ‚Einweganzug‘ legt die zweite Lesart nahe. Die Betonung des ‚steril‘ fällt in diesem Kontext besonders auf, da ein Einweganzug i.d.R. von sich aus steril sein sollte, sonst erfüllt er nicht den Zweck, keine Spuren zu hinterlassen. Daher liegt nahe, dass besonders das ‚keine Spuren zu hinterlassen‘ und weniger ‚sich selbst bzw. die eigene Kleidung zu schützen‘ die Funktion des Einweganzuges in dieser Sequenz übernimmt. Diesen sterilen Einweganzug soll der zweite Mann Herr Meyer ‚überziehen‘, d.h. ‚nach und nach über seine Kleidung ziehen‘.

Während der erste Mann, der bereits einen Einweganzug trägt, noch spricht überreicht er Meyer das weiße Rechteckige von dem Tisch, das nun als zusammengefalteter Einweganzug erscheint, den Meyer auseinanderzufalten beginnt:



Screenshot Nr. 32: Meyer faltet den Einweganzug auseinander © Sat.1

Im Mittelpunkt der Aufnahme steht in diesem Take der weiße (noch teilweise zusammengefaltete) Einweganzug, der sich durch das leuchtende Weiß von seiner Umgebung – sogar von dem anderen bereits angezogenen Einweganzug abhebt und auf den beide Männer erneut ihre Aufmerksamkeit richten.

Der darauffolgende Take beginnt mit einem Flasheffekt, der über einen Einweganzug gelegt wird, der gerade über einen Fuß am Boden gezogen wird:



Screenshot Nr. 33: ‚Flash-Effekt‘ über einem Einweganzug © Sat.1

Dieser visuelle Effekt durch die Kamera fokussiert erneut den Einweganzug und hebt ihn von der gesamten Umgebung, in der er auftaucht, ab. Die Kamera stellt den Einweganzug in den Mittelpunkt der Aufnahme, indem sie alle weiteren Gegenstände in einer offenen Kadrierung nur teilweise sichtbar aufnimmt. Die Lesart, dass nicht die beiden Männer, sondern der Einweganzug bzw. das Anziehen des Einweganzuges thematischer Fokus der bisherigen Moves sind findet in dieser Kameraaktivität Bestätigung. Die Kamera nimmt das Anziehen des Einweganzuges zu Beginn aus einer Aufsicht auf und folgt mit ihrem Vertikalschwenk der Bewegungsrichtung des Einweganzuganziehens. Die Kamera schwenkt langsam von unten nach oben und verfolgt so das Hochziehen des Einweganzugs über die Beine einer Person. Lediglich am Ende des Takes ist das Gesicht der zweiten Person im schwarzen Pullover zu erkennen, das jedoch aufgrund eines schnellen Schnitts nur sehr kurz (weniger als eine Sekunde) zu sehen ist. Ersichtlich wird allerdings



bereits in dieser kurzen Zeit, dass es der Mann im schwarzen Rollkragenpullover ist, der den Einweganzug überzieht und dass sich dessen Blick auf den Einweganzug konzentriert:



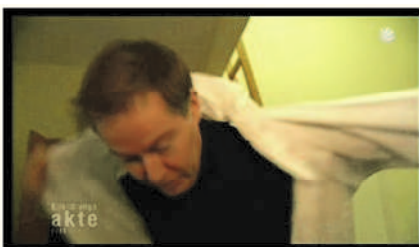
Screenshot Nr. 34: Überziehen des Einweganzuges © Sat.1

Während der Mann im schwarzen Pullover den Einweganzug anzieht, ist der Voice-over-Kommentar zu hören: „Denn sonst könnten Spuren von uns, also Fasern und Haare, an den Tatort gelangen. Das erschwert die Ermittlungen nur.“ Dieser Voice-over-Kommentar zieht sich über die folgenden drei Takes, in denen ein sehr schneller Schnittwechsel erfolgt. Im nächsten Take sind die Beine und Arme einer Person zu sehen, wie diese gerade dabei ist, sich weiße Schutzbezüge über die Schuhe zu ziehen:



Screenshot Nr. 35: Überziehen der Schutzbezüge über die Schuhe © Sat.1

Im Mittelpunkt dieser Großaufnahme steht die Schutzbekleidung, sowohl der Einweganzug als auch der Schuhüberzug, die beide erneut die ‚sterile‘ weiße Farbe aufweisen. Es folgt ein Take in Großaufnahme von Herrn Meyer, der sich das Oberteil des Schutzanzuges überzieht:



Screenshot Nr. 36: Überziehen des Oberteils des Schutzanzuges © Sat.1

Im nächsten Take ist erneut ein Einweganzug, diesmal in Detailaufnahme zu sehen, der nahezu die gesamte Aufnahme einnimmt. Die Kamera beginnt mit einer leichten Aufsicht auf den noch

offenen Reißverschluss des Schutzanzuges und folgt der Bewegung, wie eine Hand den Reißverschluss des Anzuges schließt:



Screenshot Nr. 37, 38, 39: Schließen des Einweganzugs, aufgenommen im Vertikalschwenk © Sat.1

In diesem Take wird erneut deutlich, dass nicht die Personen, sondern der Einwegeinzug als Requisite und das ‚Anziehen des Einweganzugs‘ als Tätigkeit durch die Kameraaktivität Betonung finden. Dies wird insb. in dem siebten Take deutlich, als die Kamera einen vertikalen Schwenk von oben nach unten in Detailaufnahme das Schließen des Reißverschlusses am Einweganzug vollzieht. Der Voice-over-Kommentar, der sich in den letzten drei Takes vollzieht, unterstützt die Deutung, dass der Einweganzug ein sehr wichtiges Requisite vor der Kamera darstellt: „Denn sonst könnten Spuren von uns, also Fasern der Kleidung oder Haare, an den Tatort gelangen und das erschwert die Ermittlungen nur.“ Der Beginn des Satzes ‚denn sonst‘ wird im Sinne von ‚in einem anderen Falle‘ verwendet. Dieses ‚denn sonst‘ scheint sich auf das zuvor Gesagte zu beziehen: „Ja, Herr Meyer, zunächst müssten Sie sich, weil wir hier ein Kapitaldelikt vorliegen haben, diesen sterilen Einweganzug überziehen.“ Die Begründung, warum ein steriler Einweganzug übergezogen werden muss, „[...] weil wir hier ein Kapitaldelikt vorliegen haben [...]“, scheint im Folgenden durch eine weitere Begründung ergänzt zu werden, die mit ‚denn sonst‘ eingeleitet wird: „Denn sonst könnten Spuren von uns [...].“ Diese Begründung scheint in Zusammenhang mit bestimmten ‚Spuren‘ zu stehen, die von ‚uns‘ also von der Person, die den Voice-over-Kommentar spricht und mindestens einer weiteren Person auszugehen scheinen. Welche ‚Spuren‘ genau gemeint sind, ob Spuren in Form von Fußspuren, Haaren oder ‚Spuren der Verwüstung‘ gemeint sind ist bisher unklar, wird allerdings in der Weiterführung der Begründung deutlich: „Denn sonst könnten Spuren von uns, also Fasern der Kleidung oder Haare [...]“ Im Voice-over-Kommentar wird durch den Partikel ‚also‘, das häufig zur (emotionalen) Verstärkung von Aussagen verwendet wird, eingeleitet und markiert in dieser Funktion, dass im Folgenden etwas Wichtiges ausgesagt wird: „[...] also Fasern der Kleidung oder Haare [...].“ Im Voice-over-Kommentar sind in der Begründung damit ganz konkrete Beispiele für die ‚Spuren von uns‘ aufgeführt: Fasern der Kleidung oder Haare, es könnten sonst Fasern der Kleidung oder Haare als Spuren von der Person, die den Voice-over-Kommentar spricht und mindestens einer weiteren Person an den Tatort gelangen. Der Voice-over-Kommentar erläutert weiter: „Denn sonst könnten Spuren von uns, also Fasern der Kleidung oder Haare, an den Tatort gelangen und das erschwert die Ermittlungen nur.“ Diese Fortführung des Satzes zeigt, dass es eine Art ‚Tatort‘ gibt, zeigt an, dass es einen Ort zu geben

scheint, an dem sich eine bestimmte Tat ereignet hat. Der ‚Tatort‘ wird nach § 9 StGB definiert als:

Ort der Tat. (1) Eine Tat ist an jedem Ort begangen, an dem der Täter gehandelt hat oder im Fall des Unterlassens hätte handeln müssen oder an dem er zum Tatbestand gehörenden Erfolg eingetreten ist oder nach der Vorstellung des Täters eintreten sollte. (2) Die Teilnahme ist sowohl an dem Ort begangen, an dem die Tat begangen ist, als auch an jedem Ort, an dem der Teilnehmer gehandelt hat oder im Falle des Unterlassens hätte handeln müssen oder an dem nach seiner Vorstellung die Tat begangen werden sollte. Hat der Teilnehmer an einer Auslandstat im Inland gehandelt, so gilt für die Teilnahme das deutsche Strafrecht, auch wenn die Tat nach dem Recht des Tatorts nicht mit Strafe bedroht ist (StGB 2011: 15).

Diese Definition sagt zunächst nichts darüber aus, welche ‚Tat‘ in der Aussage „Denn sonst könnten Spuren von uns, also Fasern der Kleidung oder Haare, an den Tatort gelangen und das erschwert die Ermittlungen nur“ angesprochen wird. Es liegt allerdings nahe, dass es sich dabei um den Ort der Tat eines Kapitaldelikts handelt, das der Mann im weißen Einweganzug zuvor angesprochen hat. Die Lesart, dass das Überziehen des Einweganzuges notwendig ist, da sonst Spuren von ‚uns‘, Fasern der Kleidung oder Haare, an einen Ort gelangen würden, an dem sich ein Kapitaldelikt ereignet hat. Würden diese Spuren an den Ort gelangen, an dem sich ein Kapitaldelikt ereignet hat, erschwert das die Ermittlungen nur. Der Voice-over-Kommentar sagt hier zweierlei aus. Zum einen, dass es Ermittlungen zu geben scheint, die (u.a.) an dem Ort stattfinden, an dem sich ein Kapitaldelikt ereignet hat und zum anderen, dass diese Spuren die Ermittlungen nur erschweren. Eine ‚Ermittlung‘ kann so viel bedeuten, wie ‚Entdeckung‘, ‚Recherche‘, ‚Eruierung‘, jedoch auch wie ‚Untersuchung‘ oder ‚Strafverfolgung‘ in der Rechtssprache. Die ‚Spuren von uns‘ erschweren die Ermittlungen –welcher Art sie auch genau sein mögen. Interessant ist, dass diese Formulierung nicht im Konjunktiv erfolgt, etwa wie ‚Spuren von uns würden die Ermittlungen nur erschweren‘, sondern als feststehender Aussagesatz: ‚Unsere Spuren erschweren die Ermittlungen nur‘. Das Verb ‚erschweren‘ im Sinne von ‚schwieriger, mühevoller oder komplizierter machen‘ bedeutet, dass sich die Ermittlungen zwar schwieriger gestalten, jedoch nicht unmöglich werden. Die Ermittlungen bedürfen nur eines größeren Aufwandes, müssen jedoch nicht komplett abgebrochen werden. Der Partikel ‚nur‘ am Ende des Satzes, der als Adverb im Sinne von ‚lediglich‘ oder ‚nichts anderes als‘ bedeuten kann, nimmt hier die Funktion einer Betonung ein bzw. zeigt die Nachdrücklichkeit dessen, was zuvor gesagt wurde: „Denn sonst könnten Spuren von uns, also Fasern der Kleidung oder Haare, an den Tatort gelangen und das erschwert die Ermittlungen nur.“ In Funktion des Partikels wird wiederum deutlich, wie stark der Notwendigkeit betont wird, dass ein Einweganzug übergezogen werden muss, um die Ermittlungen nicht durch Spuren („von uns“) zu erschweren.

Der letzte Take des ersten Moves wird erneut mit einem ‚Flash-Effekt‘ eröffnet. Dieser wurde von der Kamera über die beiden Männer gelegt, die nun komplett mit Einweganzügen und blauen Handschuhen bekleidet sind. Lediglich Herr Meyer ist gerade noch dabei, sich die Kapuze

aufzusetzen. Beide Männer sind in einer halbtotalen Aufnahme und in einer geschlossenen Kadrierung zu sehen:



Screenshot Nr. 40: Die beiden Männer stehen sich mit Einweganzügen bekleidet gegenüber © Sat.1

Meyer setzt sich in diesem Take die Kapuze des Einweganzugs auf und erklärt, während beide Männer im Zentrum einer halbtotalen Aufnahme zu sehen sind: „Oberstes Gebot, nicht nur heute: wir müssen Spuren sichern und nicht Spuren vernichten. Deshalb tragen wir diesen Anzug hier.“ Nachdem Meyer die Kapuze des Einweganzugs aufgesetzt hat, gibt es nahezu keine individuellen Hinweise mehr auf die Unterschiede zwischen den beiden Männern. Die beiden Männer gleichen sich äußerlich stark und alle ihre individuellen Merkmale, wie ihre Frisur, ihre Hände sowie die Gegenstände, die sie am Körper tragen, wie ihre Kleidung und ihre Schuhe sind durch den weißen Einweganzug verdeckt bzw. unkenntlich geworden und scheinen auf den Einweganzug, die Handschuhe und die Schuhschützer reduziert zu sein. Es ist daher nicht mehr ersichtlich, wer welchen sozialen Status einnimmt, sie erscheinen – wie die Menschen vor Gott – alle gleich. Erneut scheinen nicht die Personen vor der Kamera, sondern vielmehr das Requisit des Einweganzugs, bzw. der Schutz des Tatorts vor Verunreinigung, im Mittelpunkt der Kameraaktivität und im Geschehen vor der Kamera zu stehen. Dies bestätigt auch das Gesagte von Meyer, der von einem ‚obersten Gebot‘ spricht, das nicht nur heute gilt: Spuren sichern und nicht Spuren vernichten. Das angesprochene Gebot scheint über alle anderen existierenden weiteren Geboten zu stehen, denn es ist das oberste, kein anderes steht darüber. Meyer hätte statt des Lexems ‚Gebot‘ auch das Wort ‚Regel‘ oder ‚Norm‘ wählen können, entscheidet sich aber für das Gebot, welches wesentlich verbindlicher ist als eine Regel oder Norm. Eine Regeln oder Norm muss nicht immer verpflichtend sein, sondern kann auch nach eigenem Ermessen ignoriert oder interpretiert werden. Ein Gebot dagegen, welches insb. in der Religion verwendet wird und v.a. aus den zehn Geboten bekannt ist, bietet wenig bis keinen Spielraum zur Interpretation oder freien individuellen Abwägung. Ein Gebot ist verpflichtend. Verstöße gegen ein Gebot ziehen bestimmte Sanktionen nach sich (Ausschluss aus der Glaubensgemeinschaft, Beichte als Bitte um Vergebung). Eine Regel oder Norm kann zwar auch (soziale) Sanktionen nach sich ziehen, lässt allerdings Freiraum für eine Begründung des Verstoßes gegen eine Regel oder Norm. Wenn ein Verstoß angemessen begründet und die Grenzen seiner Gültigkeit logisch argumentiert werden können, dann müssen nicht zwangsläufig soziale Sanktionen folgen. Ähnliches gilt für Gesetze, die

teilweise auf Normen und Regeln aufbauen: hat jemand bspw. eine Person in Notwehr getötet, gilt dies als strafmildernd und wird vor Gericht nicht als Mord bestraft, wenn die Notwehr zweifelsfrei erwiesen werden kann. Das (christliche) Gebot ‚Du sollst nicht töten‘ dagegen gilt zu jeder Zeit in jeder erdenklichen Lebenslage, es gibt kein Argument das einen Ausnahmefall rechtfertigen und eine Milderung der Sanktion bei einem Verstoß gegen dieses Gebot rechtfertigen kann. Meyer wählt mit dem Lexem ‚Gebot‘ also die wohl verbindlichste Formulierung für eine Handlungsanweisung, die wenig bis keinen Freiraum offen lässt, um sich gegen die Befolgung der Handlungsanweisung zu entscheiden. Diese Verbindlichkeit wird durch die Formulierung ‚nicht nur heute‘ im weiteren Satzverlauf gestützt, das darauf hinweist, dass das angesprochene Gebot nicht nur heute, sondern darüber hinaus Gültigkeit besitzt. Meyer spricht weiter: „[...] wir müssen Spuren sichern und nicht Spuren vernichten“ und erklärt damit, was das oberste Gebot umfasst, nämlich Spuren zu sichern, es liegt aufgrund des bisherigen Verlauf des Moves nahe, dass es sich hier um eine Form kriminalistischer Spuren handelt. Dem Verb ‚sichern‘ sind verschiedene Lesarten inhärent. ‚Sichern‘ kann als ‚etwas sichern‘ im Sinne von ‚vor Gefahren schützen‘ verstanden werden oder als ‚in Besitz bringen‘ bzw. ‚sicherstellen‘. Es liegt nahe, da im bisherigen Verlauf des Moves bereits deutlich geworden ist, dass es sich um eine Art der Spurensicherung zu handeln scheint, sodass sichern als ‚Ermittlung von Beweismitteln‘ verstanden werden kann, solange die Beweismittel am Tatort noch nicht durch äußere Einflüsse zerstört worden sind. Der Abschluss des Satzes ‚und nicht Spuren vernichten‘ scheint im Gegensatz zu dem ersten Satzteil zu stehen und gibt eine erneute Handlungsanweisung neben der des ‚Spuren sichern‘, nämlich ‚Spuren nicht vernichten‘. Es liegt nahe, dass erneut eine Art von kriminalistischen Spuren angesprochen wird, dem folgt die Negation des Verbs ‚vernichten‘, das synonym zu ‚zerstören‘, ‚beseitigen‘ oder ‚entfernen‘ verwendet wird. Wird etwas vernichtet, ist es unwiederbringlich zerstört, das ist z.B. Sinn einer Aktenvernichtung. Diese unwiederbringliche Zerstörung von Spuren soll vermieden werden, wie die Negation durch ‚nicht‘ anzeigt. Die Handlungsanweisung bzw. das Gebot heißt damit: Du sollst Spuren sichern und nicht Spuren vernichten. Meyer beendet den Satz mit den Worten ‚und deshalb tragen wir diesen Anzug hier‘, was erneut das ‚Tragen des Anzugs‘ betont und in Zusammenhang mit einer vorher gegebenen Begründung für das ‚Tragen des Anzugs‘ stellt. Bisher wurden in allen Takes das ‚Anziehen des Einweganzugs‘ und/oder den Einweganzug als Requisit entweder durch die Kameraaktivität und/oder das Geschehen vor der Kamera betont, auch der letzte Take des Moves ist keine Ausnahme. In allen Takes, in denen noch Teile der individuellen Bekleidung der beiden Männer zu sehen sind, nimmt die Kamera eine Aufsicht auf die beiden Personen ein. Sobald beide vollständig mit dem Einweganzug bekleidet sind, begibt sich die Kamera auf Augenhöhe. Es liegt nahe, dass die Kamera in diesem Move die Befolgung des Gebots stützt, indem sie die beiden Männer dabei beobachtet, wie sie die Einweganzüge anziehen und so Verunreinigungen des Tatorts vermeiden, die zu einer verfälschten (Re-) Konstruktion des Tatorts führen könnte.

Im Hintergrund der Aufnahme ist ein Teil eines zweiten Raumes durch eine geöffnete Tür zu sehen, der durch zwei Stufen von dem Raum, in dem sich die zwei Männer befinden getrennt wird. Auf dem Boden dieses zweiten Raumes liegt eine Frau auf einem Teppich, an deren Kopfende eine verschmierte Blutlache zu sehen ist. Damit wird bereits angedeutet, was Meyer und Otter im folgenden Raum erwartet. Es wird im wahrsten Sinne des Wortes deutlich vor welchem Hintergrund Otter und Meyer sich auf die Spurensuche vorbereiten. Interessant ist bei dieser Deutung die Bedeutung der Farbe Weiß. Zuvor ist bereits darauf hingewiesen, dass diese v.a. in der Religion auf Reinheit und Unschuld hinweist. Diese Deutung wird in diesem Take bestärkt, denn die beiden Männer heben sich insb. in ihrer weißen Kleidung von der in unnatürlicher Haltung am Boden liegenden Frau im Hintergrund der Aufnahme ab. Das Gebot zu ‚sollst nicht töten‘ scheint in dieser Aufnahme als weißer Einweganzug, der auf Unschuld und Reinheit hinweist, verkörpert zu werden. Eine Figur, die im nächsten Kapitel in der Interpretation näher betrachtet wird.

Der nächste Move beginnt erneut mit einem ‚Flash-Effekt‘, der auf einem Metallkoffer endet, der von jemandem mit einer behandschuhten Hand und mit einem Einweganzug bekleidet, hochgehoben und waagrecht auf die Türschwelle des ‚Wohnzimmers‘ der ‚Tatortstraße‘ gelegt wird:



Screenshot Nr. 41, 42, 43: ‚Flash-Effekt‘ über einem Metallkoffer, Vertikalschwenk zur Beobachtung des Transportwegs des Koffers © Sat.1

Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird zum einen durch die Kameraaktivität in Form des ‚Flash-Effekts‘ auf den Koffer gelenkt und zum anderen durch das Geschehen vor der Kamera, in dem eine Hand nach dem Koffer greift. Im Zentrum der Großaufnahme steht der Koffer selbst. Diesem wird durch keinerlei Merkmale eine Funktion zugewiesen, es wird lediglich deutlich, dass es sich um einen Koffer handelt, der stoßfest zu sein scheint. Es liegt nahe, dass sich in dem Koffer also schützenswerte Gegenstände befinden, die vor äußeren Umwelteinflüssen gesichert werden sollen. Die Kamera lässt den Koffer im gesamten Take nicht aus den Augen und verfolgt dessen Transportweg, was erneut auf einen wertvollen Inhalt im Koffer hinweist, den ‚man im Auge behalten‘ sollte. Im nächsten Take sind die beiden Männer in Einweganzug kniend auf der einer Türschwelle in einer Totalen zu sehen:



Screenshot Nr. 44: Zwei Männer im Einweganzug kniend auf einer Türschwelle in einer Totalen © Sat.1

Die Einstellung der Totalen dient der räumlichen Orientierung für den Zuschauer (vgl. hierzu auch Millerson 1999: 70) und zeigt in offener Kadrierung im Vordergrund das Gesicht einer Frau und ein Teil ihres Oberkörpers von der Seitenansicht. Vor den beiden Männern in Einweganzug befindet sich ein Metallkoffer und es liegt nahe, dass dies der Metallkoffer aus der vorherigen Aufnahme ist, dessen Transportweg die Kamera mit einem Horizontalschwenk gefolgt ist. Der Koffer sowie die beiden Personen im weißen Einweganzug befinden sich im Zentrum der Aufnahme, alle anderen Körper und Gegenstände werden durch die Kadrierung nicht ganz gezeigt. Der Koffer verdeckt Teile der Männer im weißen Einweganzug, sodass der Koffer eine höhere Relevanz zu besitzen scheinen als die beiden Männer bzw. die beiden Einweganzüge. Die Pose, die die Männer einnehmen, nämlich die des Kniens, besitzt in christlichen und anderen Religionen eine bestimmte Bedeutung, der Verehrung bzw. Ergebenheit (vor Gott bzw. dem Göttlichen). Dies betont den vermuteten hohen Stellen werden des Metallkoffers. Der Metallkoffer steht zwischen den beiden Männern im Einweganzug und der am Boden liegenden Frau, die das Gebot ‚Du sollst nicht töten‘ zu verkörpern scheint. Der Koffer trennt die Männer im weißen Einweganzug in gewisser Hinsicht von dem Frauenkörper am Boden und zieht die gesamte Aufmerksamkeit der Männer auf sich, die den Frauenkörper entweder noch nicht bemerkt haben – was eher unwahrscheinlich ist aufgrund der freie Sicht auf den Körper – oder ihn ignorieren. Der Metallkoffer gewinnt zunehmend an Relevanz, noch vor der Frauenleiche. Darüber hinaus können die Männer in den Raum gar nicht betreten, denn der Metallkoffer versperrt ihnen den Weg, er müsste er weggeräumt werden, der Weg in das nächste Zimmer ist nicht einfach zugänglich.

Im darauffolgenden Take folgt eine Großaufnahme aus der Aussicht über die Schulter einer Person, die einen Einweganzug und blaue Handschuhe trägt in den geöffneten Metallkoffer:



Screenshot Nr. 45: Großaufnahme des Inhalts des Metallkoffers über die Schulter einer Person im Einweganzug © Sat.1

Die Kamera blickt über die Schulter einer Person, die mit einem weißen Einweganzug bekleidet ist und hellblaue Schutzhandschuhe trägt. Ein solcher ‚Over-Shoulder Shot‘ ist i.d.R. eine typische Einstellung für eine zwischenmenschliche Interaktion, in der diejenige Person, die im Regelfall von vorne über der Schulter der anderen Person zu sehen ist, spricht. Anstatt einer Person ist in diesem Take allerdings der Inhalt des Koffers zu sehen, dem durch die Kameraaktivität ein ähnlicher Status, wie einer sprechenden bzw. erzählenden Person zugewiesen werden scheint. Von dem Kofferinhalt selbst geht auch eine Art Erzählung aus: in der Aufnahme sind Schwarzfolienstreifen zu erkennen (oben rechts), die bspw. auf Schuhabdrücke auf glatten Böden aufgedrückt werden, um das Profil eines Schuhs zu sichern. Im Koffer befindet sich zudem eine Kleberolle. Mit dem an der Rolle befindlichen orangenen Klebeband können z.B. Haar- und Faserspuren aufgenommen werden. Darüber hinaus sind eine kleine schwarze Taschenlampe und ein Behälter von *Accutrans* zu erkennen. *Accutrans* ist ein neu entwickeltes Abformmaterial<sup>197</sup>, das bspw. zur Abformung von Schuhabdrücken im Erdreich, verwendet wird. Dieses Abformmaterial wurde 2008 entwickelt und stellt daher eine der modernen Methoden der Kriminaltechnik dar, die in dieser Arbeit besonders relevant sind. Die Kleberolle, die Fasern und Haare aufnehmen kann, weist u.a. auf eine Form von Spuren hin, die in dem vorherigen Move bereits im Voice-over-Kommentar angesprochen worden ist: „Denn sonst könnten Spuren von uns, also Fasern der Kleidung oder Haare, an den Tatort gelangen und das erschwert die Ermittlungen nur.“ Genau diese ‚Spuren von uns‘ gilt es durch den Einweganzug zu vermeiden. Es liegt die Deutung nahe, dass damit gemeint ist, dass die Ermittlungen am Ort des Kapitaldelikts sich auf die Fasern von Kleidung und Haare konzentrieren können, die **nicht ‚von uns‘** stammen. Die differenzierte Auswahl von Werkzeugen der Spurensicherung in dem Koffer weist darauf hin, dass in der Kriminaltechnik für jede Form von Spur, ein eigenes Werkzeug zu existieren scheint, wie die oben genannten Beispiele zeigen. Allerdings sind auch einige der im Koffer befindlichen Werkzeuge in der Aufnahme nicht deutlich zu erkennen, sodass nicht klar wird, welche Werkzeuge für welche Spuren über die genannten hinaus existieren. Es bleibt also bei dem Eindruck, dass für eine Vielzahl von Spuren unterschiedliche Werkzeuge existieren, doch wie viele es genau sind und für welche Art von Spuren möglicherweise **keine Werkzeuge** existieren, bleibt im Unklaren. Stattdessen wird insb. durch die moderne Methode der Kriminaltechnik des Abformmaterials von *Accutrans* der Grad an Innovativität und Flexibilität von modernen kriminaltechnischen Methoden betont, denn dieses Abformmaterial kann auf den unterschiedlichsten Gegenständen und Untergründen (z.B. Holz, Glas, Beton) aufgetragen werden. Mit ihm können bspw. Fingerabdrücke von unterschiedlichsten Materialien genommen werden:

---

<sup>197</sup> Siehe zu weiteren Informationen zu diesem Abformmaterial: [http://www.accutransusa.com/site/articles/TRACE\\_German.pdf](http://www.accutransusa.com/site/articles/TRACE_German.pdf) und [http://www.voigtlaender-kriminaltechnik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=49&Itemid=55&lang=de](http://www.voigtlaender-kriminaltechnik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=55&lang=de).





Abbildung Nr. 84: Fingerabdrücke auf unterschiedlichen Untergründen mit *Accutrans* (Accutrans 2008: 2)

Auf diese Weise wird neben der Differenziertheit der in der Kriminaltechnik eingesetzten Methoden zur Spurensicherung und -suche gleichzeitig Bezug auf die neuesten Entwicklungen genommen, die der Kriminaltechnik neue Möglichkeiten eröffnen und diese noch innovativer und flexibler erscheinen lassen und den Eindruck vermitteln, dass es für jede Spure ein passendes Werkzeug zur Sicherung dieser Spur zu geben scheint.

Im nächsten Take sind erneut die beiden Männer in weißen Einweganzügen auf der Türschwelle kniend vor dem geöffneten Metallkoffer zu sehen:



Screenshot Nr. 46: Großaufnahme des Inhalts des Metallkoffers über die Schulter einer Person im Einweganzug © *Sat.1*

Der am Boden liegende Frauenkörper ist in dieser Aufnahme allerdings deutlicher zu sehen, da der Oberkörper zu einem größeren Teil ersichtlich ist. Obwohl der Frauenkörper in dieser Aufnahme etwas mehr in den Fokus der Kamera gerät, blicken die beiden Männer nicht auf sich, sondern in den geöffneten Metallkoffer und beugen sich ihm entgegen. Der geöffnete Koffer und die Haltung der beiden Männer über dem Koffer erinnert an das Lesen eines aufgeschlagenen Buches, in dem die beiden Männer ‚lesen‘ können, welche Methode für welche Spur geeignet ist und wie vielseitig die Kriminaltechnik, insb. die Spurensicherung zu sein scheint. Die kniende Haltung erinnert erneut an eine gebetsartige Haltung und betont die starke Konzentration des Geschehens vor der Kamera auf den (Inhalt des) Koffer(s), dem die beiden Männer vor der Kamera ihre volle Aufmerksamkeit zu widmen scheinen – insb. wenn man berücksichtigt, dass vor ihnen im Zimmer eine Frauenleiche liegt, der die beiden Männer keine weitere Beachtung zu schenken scheinen. Sie vermitteln so den Eindruck, ihre Aufmerksamkeit völlig auf den Inhalt des

Spurensicherungskoffers zu konzentrieren und alles andere um sich herum, das durch die Kadrierung in der Kameraaktivität angedeutet wird, auszublenden.

Ein Voice-over-Kommentar, der sich innerhalb der letzten drei Takes vollzieht, erklärt: „Martin Otter sieht den Tatort zum ersten Mal und die tote Frau in ihrer Wohnung. Mehr haben wir ihm nicht erzählt.“ Der Name Martin Otter wird zum zweiten Mal in dieser Sequenz genannt. Es ist bereits angedeutet worden, dass sich der Name auf den einen Mann (in Screenshot Nr. 46 links in der Aufnahme zu sehen) bezieht, der sich zu Beginn der Sequenz den Einweganzug angezogen hat. Die Ansprache des Mannes mit ‚Martin Otter‘ weist diesem keine besondere Rolle zu, sondern sagt lediglich etwas über seinen Vor- und Nachnamen aus, sodass der Einweganzug, den er trägt, erneut an Relevanz gewinnt und die Deutung naheliegt, dass man es hier mit einem Mann namens Martin Otter zu tun hat, der einen Einweganzug trägt und dessen Rolle sich hauptsächlich darüber definiert, da der Name an sich keine spezifische Rolle zu implizieren scheint. Mit der Erläuterung „Martin Otter sieht [...]“ wird das erklärt, was Martin Otter tut, nämlich etwas oder jemanden sehen. Dem Verb ‚sehen‘ sind mehrere Lesarten inhärent. Die erste ist das ‚sehen‘ im Sinne von ‚optisch wahrnehmen‘. Das Verb ‚sehen‘ wird allerdings auch in Redensarten verwendet wie ‚etwas kommen sehen‘. Würde die Fortführung des Satzes also lauten: ‚Martin Otter sieht etwas kommen‘, dann bedeutet dies, dass Martin Otter ‚etwas erwartet‘ bzw. ‚mit etwas rechnet‘ und würde einem Blick in die Zukunft nahe kommen. Allerdings wird der Satz nicht mit einer Redensart weitergeführt, sondern „Martin Otter sieht den Tatort“, sodass sich die erste Lesart von ‚sehen‘ als ‚optisch wahrnehmen‘ herauszukristallisieren scheint. Es wird darüber hinaus nun klarer, **was** er sieht. Erneut wird die Bezeichnung ‚Tatort‘ als Ort aufgegriffen, an dem sich das Kapitaldelikt ereignet zu haben scheint. ‚Zum ersten Mal‘ bedeutet, dass etwas noch nie zuvor geschehen ist, sondern in dem angesprochenen Fall zum ersten Mal vollzieht. Martin Otter sieht den Tatort also zum ersten Mal, er hat ihn noch nie zuvor gesehen. Die Fortführung des Satzes „[...] und die tote Frau in ihrer Wohnung“ expliziert das zuvor Gesagte. Mit dem Tat-Ort, an dem sich ein Kapitaldelikt ereignet hat und den Martin Otter zum ersten Mal sieht, scheint eine tote Frau in Verbindung zu sehen, die Martin Otter auch zum ersten Mal sieht. Es liegt also nahe, dass der Frauenkörper am Boden, der eine verschmierte Blutlache am Kopfende der Frau aufweist, die angesprochene ‚tote Frau‘ ist, die Martin Otter zum ersten Mal sieht. Das Kapitaldelikt scheint also mit der ‚toten Frau‘ in Zusammenhang zu sehen und ein Morddelikt zu sein. Die Ortsangabe „[...] in ihrer Wohnung“ zeigt an, dass sich die tote Frau in ‚ihrer‘ Wohnung befindet, das Possessivpronomen ‚ihrer‘ deutet darauf hin, dass es sich um die Wohnung der Frau handelt, die sich in ihrem Besitz zu befinden scheint. Es liegt nahe, dass der Ort des Mordes in der Wohnung der Frau stattgefunden hatte und dass das Opfer des Kapitaldelikts die Frau gewesen ist. Mit dem zweiten Satz „Mehr haben wir ihm nicht erzählt“ impliziert der Voice-over-Kommentar durch das ‚wir‘, er nicht alleine ist, sondern dass er sich mindestens auf zwei Personen bezieht. Das ‚ihm‘ scheint sich auf die Person Martin Otter zu beziehen, die im

vorherigen Satz angesprochen worden ist. Der gesamte Satz „Mehr haben wir ihm nicht erzählt“ irritiert auf den ersten Blick, da bisher ja noch gar nichts von dem ‚wir‘ erzählt worden ist, sondern Martin Otter hat selbst etwas gesehen, nämlich zum ersten Mal den Tatort und die tote Frau in ihrer Wohnung. Allerdings weist der Satz darauf hin, dass das ‚wir‘ mehr zu erzählen hätte, dies jedoch Martin Otter nicht erzählt hat, es scheint sich bei dem Voice-over-Kommentator um eine allwissenden Erzähler zu handeln, der mehr weiß als die agierende Person vor der Kamera Martin Otter.

Im nächsten Take ist ein kleines weißes Schild, mit einer schwarzen ‚1‘ darauf, zu sehen, das von jemandem, der mit einem hellblauen Schutzhandschuh bekleidet ist, auf den Boden gestellt wird:



Screenshot Nr. 47: Großaufnahme eines kleinen weißen Schildes mit einer ‚1‘ darauf © Sat.1

Gerahmt ist diese Aufnahme auf der linken Seite durch den Teil eines weißen Türrahmens und rechts durch einen Teil des geöffneten Metallkoffers. Das Schild scheint nicht willkürlich, sondern gezielt platziert zu werden, da es umständlich zwischen zwei Gegenständen abgestellt wird. Der Voice-over-Kommentar erklärt in diesem Take: „Dem Wohnzimmer gibt er die Spurennummer eins.“ Der Raum des Wohnzimmers scheint für das weitere Vorgehen des Moves eine wichtige Rolle zu spielen, da dieser explizit benannt wird. Das Wohnzimmer als Raum, in dem sich das familiäre und auch gesellschaftliche Privatleben in westdeutschen Kulturen abspielt, ist mittlerweile zu einem privaten Lebensmittelpunkt geworden. Dieser Raum wird mit Gemütlichkeit, Erholung und Freizeit verbunden, in den man sich zurückziehen kann, wenn man bspw. nach einem Arbeitstag nach Hause zurückkehrt. In diesen Raum der Entspannung und Privatsphäre scheint nun das folgende Geschehen vorzudringen: „Dem Wohnzimmer gibt er die Spurennummer eins.“ Die Deutung liegt nahe, dass sich das ‚er‘ erneut auf Martin Otter bezieht, da dieser bereits im vorherigen Voice-over-Kommentar angesprochen wurde. Die weitere Erläuterung „[...] die Spurennummer eins“ zeigt zum ersten an, dass im Wohnzimmer Spuren zu existieren scheint, zum zweiten, dass es mehrere Spuren sein könnten und zum dritten, dass diese Spuren mit einer Nummer versehen werden. Die Nummerierung von Spuren kann in vielerlei Hinsicht erfolgen. Kriminaltechniker markieren sowohl den Pfad, den sie durch den Tatort nehmen als auch die möglichen Stellen, an denen ein Täter den Tatort betreten haben könnte (vgl. Menzer/Wirth 2004: 289; Grassberger/Schmid 2009: 227ff.). Befindet sich ein Tatort in einem Gebäude werden die einzelnen Abschnitte des Tatortes nummeriert, z.B. die einzelnen

Zimmer einer Wohnung (vgl. Menzer/Wirth 2004: 288). Die Spurenummer eins erhält das Wohnzimmer, sodass nahelegt, dass es sich hierbei um den ersten Abschnitt eines Tatortes handelt, der von Martin Otter mit einem Spurenummernschild mit einer ‚1‘ darauf markiert. Otter scheint damit den Beginn einer Spurensicherung zu markieren, falls die Zahlen logisch nacheinander verwendet werden und nun ein Schild mit einer ‚2‘ darauf folgen würde. Das Spurenummernschild ist zwar auch weiß, trägt allerdings nicht das strahlende Weiß wie die Einweganzüge, sondern ist eher cremeweiß. Darüber hinaus sind auf dem Spurenummernschild kleine dunkle Schattierungen bzw. Flecken zu sehen. Die Flecken deuten eine Art Verunreinigung bzw. ‚Befleckung‘ an, als sei das unschuldige Weiß des Schildes durch dessen Nutzung (Einsatz in der Spurensicherung) ‚befleckt‘ worden. Es ist nicht klar, ob diese Flecken während der (früheren) Nutzung des Schildes entstanden sind und das Schild nicht gereinigt worden ist oder ob sich die Flecken nicht entfernen lassen. Deutlicher dagegen ist, dass es sich hierbei um eine Art Verschmutzung zu handeln scheint und dass das Schild vor seinem Einsatz einmal komplett ohne Flecken gewesen ist. Die Verunreinigung bzw. Befleckung des Schildes könnte auf einen Verstoß gegen ein Gebot, wie bspw. ‚Du sollst nicht töten‘ oder ‚Du sollst nicht begehren deines anderen Hab und Gut‘ hinweisen, bei dem Verstoß könnte die ‚weiße Weste‘ von jemandem Flecken bekommen haben. Offen bleibt allerdings, warum nicht auch dieses Schild nach seinem Einsatz gereinigt werden muss, da sonst eventuelle Spuren verunreinigt werden könnten – zumal auch dieses Schild von einer Hand mit Handschuhen abgestellt wird.

Der Türrahmen und ein Teil des Spurensicherungskoffers werden in der Aufnahme in offener Kadrierung gezeigt, die erneut darauf hinzuweisen scheint, dass noch etwas außerhalb der Aufnahme existiert. Der Türrahmen weist bspw. darauf hin, dass sich das Spurenummernschild im Eingangs- bzw. Ausgangsbereich eines Zimmers zu befinden scheint und dass der Zugang zu diesem Zimmer frei ist. Jeder könnte in das Zimmer eintreten, wenn dort nicht der Metallkoffer und das Spurenummernschild stehen würden. Der Koffer und das Schild versperrten den freien Zutritt zum Zimmer. Die Kamera erfasst in der Aufnahme lediglich einen kleinen Radius der Umgebung des Spurenummernschildes, sodass mögliche weitere Spuren, die sich in der weiteren Umgebung befinden noch nicht gesehen werden. Die Konzentration der Aufnahme richtet sich einzig und allein auf das Schild bzw. auf die Platzierung des Schildes und damit auf die gerade gefundene und gesicherte Spur im Zusammenhang mit dem Metallkoffer. Mit dem einer Frage des Voice-over-Kommentars endet der Take: „Mit welcher Systematik geht er weiter vor?“ Die Frage nach der Systematik setzt voraus, dass dem weiteren Vorgehen überhaupt eine Systematik zugrunde liegt, die erfragt werden kann. Es scheint sich also bei der Markierung der Spur mit einem Spurenummernschild um eine systematische Vorgehensweise zu handeln und nicht um eine willkürliche, worauf der Verlauf der Frage „[...] geht er weiter vor?“ hinweist, da das ‚weiter‘ impliziert, dass etwas, was bereits geschieht, sich weiter fortsetzt.

Im folgenden Take wird erneut der geöffnete Metallkoffer, der Werkzeuge zur Spurensicherung enthält in Großaufnahme gezeigt. Eine Person, die einen Einweganzug und Schutzhandschuhe trägt, nimmt ein Utensil aus dem offenstehenden Koffer: eine kleine schwarze Taschenlampe. Die Taschenlampe wird eingeschaltet und leuchtet in die Koffer hinein:



Screenshot Nr. 48: Großaufnahme des geöffneten Metallkoffers mit eingeschalteter Taschenlampe © Sat.1

Das Einschalten der Taschenlampe kann zweierlei bedeuten: entweder sucht jemand etwas in dem Koffer und kann es aufgrund schlechter Lichtverhältnisse nicht finden, sodass er eine Taschenlampe zur Hilfe nimmt oder die Funktion der Taschenlampe wird getestet. Es entsteht der Eindruck, dass der Metallkoffer und dessen Inhalt auch im weiteren Verlauf des Moves eine Rolle spielt, da dieser durch diese Großaufnahme nicht nur zu Beginn des Moves vorgestellt worden ist, sondern zu einem festen Bestandteil des weiteren Verlaufs der Ermittlung am Tatort zu werden scheint. Der Lichtstrahl der Taschenlampe betont den Inhalt des Metallkoffers, sodass sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer durch die Lichtführung auf die Werkzeuge zur Spurensicherung gelenkt wird. Das Licht in Verbindung mit der im vorherigen Take gezeigten knienden Haltung der beiden Männer vor der Koffer sowie das Weiß ihrer Einweganzüge, das auch in diesem Take zu sehen ist, könnte erneut auf einen religiösen Zusammenhang hinweisen. In der (christlichen) Religion besitzt ‚Licht‘ eine besondere Bedeutung, bspw. als ‚Ewiges Licht‘, das den Gläubigen – und die beiden Männer im Einweganzug scheinen die (knienden) Gläubigen zu sein – den Weg leuchtet und ihnen Hoffnung spenden kann.

Im nächsten Take bleibt die kniende Haltung der beiden Männer in weißen Einweganzügen bestehen und es bestätigt sich die Deutung des Lichts, das den Gläubigen ihren Weg erleuchtet und Hoffnung spendet:



Screenshot Nr. 49: Zwei Männer in weißem Einweganzug in kniender Haltung fokussieren einen Lichtstrahl © Sat.1

In diesem Take hält der eine Mann eine leuchtende Taschenlampe in der Hand und lenkt ihren Lichtstrahl auf den Boden, auf dem ein Lichtkegel zu sehen ist. Beide Männer folgen diesen Lichtkegel und richten ihre gesamte Aufmerksamkeit auf ihn, ohne die tote Frau im Vordergrund der Aufnahme zu beachten. Der Mann, der die Taschenlampe in der Hand hält, beugt sich sogar dem Lichtkegel auf dem Boden entgegen und scheint diesen genau zu fokussieren. Der andere Mann lässt seinen Oberkörper ebenfalls leicht sinken und legt seinen Kopf schief, um ebenfalls bessere Sicht auf den Lichtkegel zu erlangen. Die Kamera verstärkt diesen Eindruck, indem sie von links oben nach rechts unten schwenkt und den Lichtkegel nicht ‚aus den Augen lässt‘. Sowohl die Kameraaktivität als auch das Geschehen vor der Kamera betonen die Relevanz des Lichtkegels in diesem Take. Gestützt wird diese Deutung durch den Voice-over-Kommentar: „Ich bin gespannt. Erst mal soll ich den Fußboden ableuchten.“ Der einleitende Satz „Ich bin gespannt“ bezieht sich auf den Voice-over-Kommentator ‚ich‘, der ‚neugierig‘ zu sein scheint bzw. ‚etwas mit Spannung‘ erwartet. Der Voice-over-Kommentar markiert mit dieser Anmerkung, dass jetzt etwas folgen muss, dass mit Spannung erwartet werden kann, etwas Wichtiges, das die volle Aufmerksamkeit der Rezipienten wert ist. Der Voice-over-Kommentator betont im zweiten Satz insb. das ‚ab‘ in dem Verb „ab-leuchten“. Der Fußboden wird nicht einfach an-geleuchtet, sodass nur Licht auf ihn fällt, sondern er wird ab-geleuchtet im Sinne von ‚abgesucht‘. Diese Formulierung stellt den Suchvorgang an sich sowie das dazu eingesetzte Licht (‚leuchten‘) in den Vordergrund. Weiterhin auffällig bei diesem Voice-over-Kommentar ist, dass hier das Verb ‚sollen‘ verwendet wird. Wenn jemand etwas tun soll, dann ist es eine Art Handlungsanweisung bzw. -aufforderung, die jemandem nahe gelegt wird. Interessant ist an der Verwendung des ‚sollen‘, dass es erneut an die zehn christlichen Gebote erinnert, die nicht mit ‚du musst‘ oder ‚du kannst‘, sondern mit ‚du sollst‘ formuliert werden, bspw. ‚Du sollst nicht töten‘ oder ‚Du sollst nicht begehren deines anderen Hab und Gut‘. Dieses Motiv ist bereits zu Beginn des Moves aufgetaucht, als der Mann vor der Kamera sprach: „Oberstes Gebot, nicht nur heute: wir müssen Spuren sichern und nicht Spuren vernichten. Deshalb tragen wir diesen Anzug hier.“ Hieraus resultierte das oberste Gebot ‚Du sollt Spuren sichern und nicht Spuren vernichten‘. Es scheint, dass es neben diesem Gebot – wie bereits angedeutet – weitere Gebote bzw. mindestens ein Gebot zu geben scheint, wie bspw. ‚Du sollt den Boden ab- und nicht an-leuchten.‘

Die in der erfolgten hermeneutischen Ausdeutung herausgearbeiteten religiösen Motive in diesem zweiten Move, die Bedeutung der Farbe Weiß, der ‚Gebote‘, des verkörperten Verstoßes gegen ein solches Gebot, die kniende Haltung der Gläubigen und die religiöse Konnotation des Lichtes ergeben eine religiöse Figur. Diese Figur, die in Zusammenhang mit den Werkzeugen der Kriminaltechnik zu stehen scheint, da diese, wie der Einweganzug, im Mittelpunkt des Moves zu stehen scheinen, gilt es im folgenden Kapitel zu interpretieren.

### 9.3.5 Interpretation: Die Dogmatik der Kriminaltechnik

Die aus der hermeneutischen Deutung herausgearbeitete Figur besitzt ein religiöses Motiv. Die beiden Männer vor der Kamera vermitteln durch den weißen Einweganzug, mit dem sie am Ende des ersten Moves komplett bekleidet sind, den Eindruck von Reinheit und Gleichheit. Sie erinnern damit an die Reinheit von vorbildlichen Gläubigen, die nicht gegen Gebote verstoßen und sich an die Regeln der Nächstenliebe halten. Durch die gleiche Kleidung werden die individuellen Unterschiede, wie Frisur oder Kleidung, verdeckt, sie stehen völlig gleich nebeneinander, wie die Menschen vor Gott. Die beiden Männer scheinen einen ähnlichen Glauben zu verfolgen, wie die Gläubigen in der Kirche, denn sie nehmen eine kniende und damit respektzollende Haltung vor etwas ein. Sie knien allerdings nicht in einer Kirche oder vor einem Altar bzw. Kreuz nieder, sondern vor einem (geöffneten) Metallkoffer und den darin befindlichen Werkzeugen zur Spurensicherung. Christen glauben an die Allmacht Gottes und verehren ihn als Heilsbringer. Die beiden Männer im Einweganzug allerdings scheinen an etwas anderes zu glauben, nämlich an die im Koffer befindlichen Werkzeuge zur Spurensicherung. Sie scheinen daran zu glauben, dass zu jeder (kriminalistischen) Spur ein passendes Werkzeug existiert, mit dem es gelingt, eine Spur zu sichern. Zur Ermittlung der Spuren an einem Tatort ist es entscheidend bestimmte Gebote einzuhalten, damit die kriminaltechnischen Werkzeuge zu einer Sicherung von Spuren – und in zweiter Instanz – zu einer Aufklärung des Kapitaldelikts führen können. In Form der Taschenlampe und des Lichtkegels, den sie auf den Boden wirft scheinen die beiden Männer in Einweganzügen daran zu glauben, dass das Licht ihnen eine Art von ‚Erhellung‘ bringen kann, die nicht nur Hoffnung, sondern auch ‚Licht in das Dunkel‘ bringen kann. Die Männer vor der Kamera scheinen also an die erhellende – nahezu heilende Wirkung – des Lichtes zu glauben, das von einem Werkzeug der Kriminaltechnik ausgeht.

Das Agieren der beiden Männer im weißen Einweganzug konzentriert sich im ersten Move auf den Einweganzug und im zweiten auf den Metallkoffer und den darin befindlichen kriminaltechnischen Werkzeugen zur Spurensicherung. Die im Vordergrund der Aufnahme deutlich zu erkennende Leiche, die ein Verstoß gegen das Gebot ‚Du sollst nicht töten‘ steht nicht im Fokus der beiden Männer. Ihre Aufmerksamkeit scheint sich vollständig auf die Hoffnung bzw. den Glauben an die Werkzeuge der Spurensicherung zu richten und auf die Aufklärung des Falles und die Wiederherstellung der (christlichen) Ordnung, wenn sie das Kapitaldelikt aufgeklärt haben. Die Vorgehensweise der beiden Männer in Einweganzug in den beiden Moves erinnert an Dogmatik in der christlichen Theologie, deren Aufgabe es ist, „[...] sich mit dem Gehalt des christlichen Glaubens [zu beschäftigen]. Sie ist der Versuch, diesen Gehalt umfassend und in seinen inneren Zusammenhängen darzustellen“ (Joest/Lüpke 2010: 13). Die Dogmatik hinterfragt nicht den Wahrheitsgehalt des christlichen Glaubens, sondern nimmt diesen vielmehr als

‚Wahrheit‘ an und übernimmt die Aufgabe von einem Standpunkt eines Beobachters aus auf den Glauben zu blicken und diesen zu beschreiben. Zur Beschreibung des Glaubens fragt die Dogmatik danach, was der christliche Glaube als ‚wahr‘ versteht und wie er diese ‚Wahrheiten‘ zu begründen versucht. Sich mit dem christlichen Glauben zu beschäftigen heißt, sich mit Gott zu beschäftigen, denn das Wort Gottes ist der Inhalt des christlichen Glaubens. Erst die Selbstmitteilung Gottes lässt den (christlichen) Glauben entstehen und nur im Glauben kann der Mensch Gott erkennen. Es ist nicht Gott selbst, sondern der Sohn Gottes, Jesus, der die Botschaft Gottes verkündet hat und so ist es auch Jesus der Gott und die Menschen zusammenführt. Das ‚Was‘ des christlichen Glaubens, womit sich die Dogmatik beschäftigt, „[...] ist Gott so, wie er sich in Jesus Christus bekundet hat, und damit alles, was diese Bekundung für Verstehen und Praxis unseres Lebens in sich schießt“ (Joest/Lüpke 2010: 18). Diese Bekundung Gottes in Jesus Christus wird auch als ‚Offenbarung‘ bezeichnet. In dieser Offenbarung gibt Gott den Menschen die Zusage, allgegenwärtig zu sein und über Jesu Christi mit ihnen in Verbindung zu stehen (vgl. Joest/Lüpke 2010: 13ff.). Die Dogmatik trägt durch die Erklärung dieses ‚Was‘ des Glaubens dazu bei, den ‚Sinn‘ der Religion zu verstehen. Sie versucht Religion zu erklären, denn auch die Religion besteht aus einem Komplex von sinnhaften Praktiken, die systematisch miteinander verbunden sind. Durch diese sinnhaften Praktiken wird die Religion zu einem empirischen Handlungssystem und kann nicht mehr auf ein theologisches Konstrukt reduziert werden (vgl. Riesebrodt 2007: 108ff.).

Die Zuverlässigkeit und Wirkkraft des Einweganzuges und der Werkzeuge der Spurensicherung in der Verbrechensaufklärung wird zu keiner Zeit in den Moves in Frage gestellt, vielmehr wird danach gezeigt, was die Kriminaltechnik als ‚wahr‘ – als gültig – versteht und wie sie die Gültigkeit bzw. ‚Wahrheit‘ begründet. Meyer selbst liefert diese Begründungen, z.B. für das Überziehen des Einweganzuges und nimmt auf diese Weise den Standpunkt eines Beobachters ein, der die Aufgabe übernimmt, auf den Glauben – hier auf den Glauben an die Kriminaltechnik zu blicken – und diesen zu beschreiben. ‚Wahrheiten‘, wie ein Gebot, welches durchaus als ‚wahrer‘ Grundsatz beschrieben werden kann, werden in den analysierten Moves nicht angezweifelt, sondern verkündet und begründet: „Oberstes Gebot, nicht nur heute: wir müssen Spuren sichern und nicht Spuren vernichten. Deshalb tragen wir diesen Anzug hier.“ Meyer fragt – wie die Dogmatik – nach dem ‚Was‘ des Glaubens („Was passiert jetzt als nächstes?“) und lässt sich von dem Kriminaltechniker Martin Otter die Vorgehensweise, die Systematik, das ‚Was‘ der Spurensicherung erklären.<sup>198</sup> Meyer übernimmt durch das Fragen nach dem ‚Was‘ der Kriminaltechnik die Rolle des Vertreters der Dogmatik. Während Martin Otter den weißen Einweganzug zu Beginn der Sequenz bereits angezogen hat und damit bereits einen ersten

---

<sup>198</sup> Eine weitere Interpretation wäre, dass Otters Glaube an die Kriminaltechnik auf die Probe gestellt wird und er seinen Glauben unter Beweis stellen muss, indem er zeigt, was die Kriminaltechnik alles bewirken kann und so die Glaubensprüfung besteht. Diese Deutung ist allerdings verworfen worden, da die Kriminaltechnik selbst und der Glaube an die Kriminaltechnik zu keinem Zeitpunkt in den analysierten ‚Moves‘ in Frage stehen.



Hinweis auf die Reinheit und den Glauben an die Kriminaltechnik gibt, muss Meyer den Einweganzug noch überziehen. Meyer scheint noch nicht den Glauben an die Kriminaltechnik ‚zu leben‘, sondern findet sich noch dort hinein. Von Beginn der Sequenz an wird deutlich, dass Meyer kein Kritiker der Lehren (der Kriminaltechnik) zu sein scheint, sondern die Gebote annimmt und diese sogar vertritt und zitiert. Er schließt sich damit Martin Otter an, der den Glauben an die Kriminaltechnik bereits zu ‚leben‘ scheint und wird zu einem Gläubigen an die Kriminaltechnik, ohne die ‚Wahrheit‘ der Gebote der Kriminaltechnik in Frage zu stellen.

Martin Otter nimmt in diesem Moves nicht die Rolle eines Dogmatikers ein, der nach dem ‚Was‘ den Glaubens fragt, vielmehr erklärt er dieses ‚Was‘ Meyer, der danach fragt. Otter erscheint daher als Gläubiger der Kriminaltechnik, geht jedoch sogar über diese Rolle hinaus, indem er erklärt, was als nächstes passiert, um das ‚Heil‘ (die Aufklärung des Kapitaldelikts) zu erreichen. Otter führt so ‚die Menschen‘ (Meyer) und die Kriminaltechnik zusammen und vertritt den Glauben vor den Menschen (Rezipienten) – ähnlich wie ein Prophet.

### 9.3.6 Verdichtung: Das Heilsversprechen

Die Interpretation der beiden hermeneutisch ausgedeuteten Moves weist darauf hin, dass, so wie Religiöses mediatisiert werden kann, indem bspw. ein Weltjugendtag zu einem (Medien-) Event wird (vgl. Hepp/Krönert 2009), auch medial Repräsentiertes zu einer Art Religion stilisiert werden kann, die ihre eigenen Gebote kennt und eigene Botschaften verkündet.

Dadurch, dass auch Meyer die ‚Wahrheit‘ der Kriminaltechnik nicht anzweifelt und sonst keine kritische Instanz im Move auftritt, entsteht der Eindruck, dass durch die Darstellung der Kriminaltechnik in *Ermittlungsakte* eine Art Heilsversprechen gegeben wird. Die Liturgien der christlichen Lehre enthalten Versprechen darüber, was die Religion zu bewirken im Stande ist. Sie kann Unheil abwenden, Heil stiften und Krisen bewältigen. Die Religion erklärt sich über diese Wirkmacht (vgl. Riesebrodt 2007: 109), ein Prozess, der einer Legitimation bzw. der Begründung einer Daseinsberechtigung sehr ähnlich ist. Die inhaltliche Botschaft aus der Analyse der ausgewählten Sendung *Ermittlungsakte* kommt solch einem Heilsversprechen sehr nahe: es wird versprochen, dass die Werkzeuge der Kriminaltechnik Spuren finden und sichern kann. Ein Versprechen das Sherlock Holmes nie gegeben hat. Er verlässt sich allein auf seine Fähigkeit zur logischen Kombination und es ist vielmehr er als Person, der die Hoffnung verkörpert und nicht seine Lupe. Im Gegensatz hierzu erscheinen in den analysierten Moves der *Ermittlungsakte* die gesicherten Spuren als die Hoffnung bzw. verkörpern sie das Versprechen den Täter zu finden und die (christliche) Ordnung wiederherzustellen, in der der Täter bestraft und die ‚gute, sichere Welt‘ wiederhergestellt wird. Die Werkzeuge der Kriminaltechnik und deren Anwendung werden in den

Moves immer wieder begründet, insb. durch die Vielfältigkeit der Werkzeuge zur Spurensicherung (für jede Spur das passende Werkzeug), durch die Verlässlichkeit und die Erläuterung, was ohne die Anwendung der Werkzeuge zur Spurensicherung passieren würde („denn sonst würden Spuren von uns, Fasern der Kleidung oder Haare, an den Tatort gelangen – und das erschwert die Ermittlungen nur“) und durch die feststehenden Gebote, die jeder immer einhalten soll, um am Ende auch sicher das versprochene ‚Heil‘ erreichen zu können.

Es entsteht in den analysierten Moves der Eindruck, als würde durch die Demonstration der Fähigkeiten und Möglichkeiten der Kriminaltechnik angezeigt, wie vielseitig und innovativ die Methoden der Kriminaltechnik sind, wodurch kein Verbrechen ungelöst bleibt und jeder Täter zur Rechenschaft gezogen wird. Das legitimiert sowohl die eingesetzten Werkzeuge der Kriminaltechnik als auch ihre (systematische) Vorgehensweise, die eingesetzt und eingehalten werden müssen, um am Ende das ‚Heil‘ zu erreichen. Das Versprechen dieses Heils und die Erzeugung des Glaubens an die Kontrolle der Heilmittel und Heilswege ist die Voraussetzung für das Herrschaftspotenzial einer Religion. Das Heilsversprechen ist nicht lediglich eine latente Funktion von religiösen Praktiken, sondern das Heilsversprechen ist der in diese religiösen Praktiken eingeschriebene Sinn (vgl. hierzu Riesebrodt 2007: 132).

Die Überbringer dieses Heilsversprechens als prophetische Form des Redens (vgl. hierzu Krispenz 2006) sind in den vorliegenden Moves die beiden Männer im Einweganzug. Sie verkünden die Botschaft einer Religion, in diesem Fall verkünden sie die Botschaft(en) der Kriminaltechnik, dass keine Spur unentdeckt und damit kein Verbrechen ungesühnt bleibt. Propheten fühlen sich dazu berufen, die Botschaften, die sie von einer höheren Instanz empfangen haben, zu verkünden. Sie werden nicht dazu gezwungen, sondern es ist ihr innigster Wunsch dies zu tun. Genau das unterscheidet sie von anderen Überbringern von Botschaften, die repressiven Herrschern unterworfen sind, sie verkünden die Heilsbotschaft mit der Überzeugung das einzig Richtige (das ‚Wahre‘) zu tun.

Mit Prophezeiung ist nicht der ‚Blick in die Zukunft‘ in Form einer Vorhersage gemeint, wie sie bspw. Wahrsager vorgeben durchführen zu können oder wie sie religiöse Vertreter in Form von ‚Visionen‘ besitzen. Solche Visionen stellen keine „[...] besonders legitimen religiösen Erfahrungen [...] [dar]. Zwar machen auch heute noch Menschen in unserer Gesellschaft prophetisch-visionäre Erfahrungen. Doch treten diese kaum als prophetische Verkünder auf“ (Knoblauch/Schnettler 2005: 39; Anm. C.J.E.) dar.<sup>199</sup> Die beiden Männer im Einweganzug sind nicht direkt als Propheten

---

<sup>199</sup> Otter und Meyer besitzen lediglich Ähnlichkeiten mit Propheten. Gleiches gilt für Fernsehen und Kirche. Fernsehen ist nicht die Kirche, sondern das Fernsehen ist in vielen Punkten dem Religiösen äquivalent (vgl. Reichertz 2000: 244; hierzu auch Dutzmann 1999: 24ff.). Allen Beteiligten in dem Move ist zudem bewusst, dass es sich nicht um einen tatsächlichen Kriminalfall handelt, der durch moderne Methoden der Kriminaltechnik gelöst wird, sondern um einen fingierten, dennoch bleibt ihr Agieren nicht folgenlos (vgl. hierzu Reichertz 1999: 3). Die Sendung beeinflusst durch bestimmte Sinn-Angebote – hier im Hinblick auf die Methoden der Kriminaltechnik – Handlungs- und Lebensbereiche aller Art (vgl. Reichertz 2000: 243).

zu verstehen, vielmehr trägt ihre Rolle lediglich die Züge prophetischer Verkünder und sie werden als solche inszeniert.

Der Typ von Botschaft, der sich aus den ausgewählten Moves herausarbeiten lässt, ist das Heilsversprechen, denn Otter und Meyer zeigen, wie geschehenes Unrecht gesühnt und Menschen die gegen Recht, Ordnung und Gebote verstoßen haben, aufgespürt werden können. Sie tragen auf diese Weise dazu bei, das Gleichgewicht, welches durch Verbrechen in einer Gesellschaft gestört wird, wiederherzustellen und konstruieren damit eine bestimmte Art von Hoffnung und Versprechen eine gewisse Form von ‚Heil‘. Dies ist eine Aufgabe, die zuvor die Religion übernommen hat und die nun u.a. von der Fernsehsendung *Ermittlungsakte* übernommen wird – oder wie es Reichertz formuliert: „Das Fernsehen hilft dort, wo bislang vor allem die Kirche geholfen hat“ (Reichertz 1999: 15). Von den analysierten Moves der Sendung *Ermittlungsakte* scheint daher eine Art Führung auszugehen, in der den Rezipienten vermittelt wird, dass die Kriminaltechnik die Ordnung in einer Gesellschaft, die durch Verbrechen verursacht werden, wieder herstellen kann – **wenn** man ihren Regeln ganz genau folgt.

#### 9.4 Analyse der Fernsehserie *Aktenzeichen XY...ungelöst*

*Aktenzeichen XY... ungelöst* – Die Kriminalpolizei bitte um ihre Mithilfe (im Folgenden kurz *Aktenzeichen XY* genannt) ist eine Fernsehsendung des ZDF und wird seit 1967 von dem Zweiten Deutschen Rundfunk – bis 2003 noch in Kooperation mit dem österreichischen OF und dem Schweizer SF DRS – produziert und ausgestrahlt. Das Ziel dieser (Fahndungs-) Sendung ist die Aufklärung von Straftaten, die sich vorwiegend im deutschsprachigen Raum ereignet haben (zur Fahndungssendung *Aktenzeichen XY* und zur Fahndungssendung im Allgemeinen auch Pinsler 2006: 40ff. und Pinsler 2010: 73ff., 82ff. und 139ff.). Mit der Erstausstrahlung der Sendung *Aktenzeichen XY* wurde ein neues Fernsehformat eingeführt: das der Fahndungssendung. Zahlreiche Fernsehsendungen sollten der ‚Mutter aller Fahndungssendungen‘ folgen, z.B. *Kripo live* im WDR oder seit 2012 auch *Zeugen gesucht mit Julia Leischik* auf Sat.1 (eine Analyse der Sendung *Zeugen gesucht* findet sich auch bei Englert 2013). Im Mittelpunkt der Fernsehserie *Aktenzeichen XY* steht die Fahndung nach den jeweiligen Straftätern. In dreiwöchigem Rhythmus erläutert seit 2002 der Moderator Rudi Cerne mittwochs von 20.15 Uhr bis 21.45 Uhr den (vermeintlichen) Verlauf unterschiedlichster Kriminalfälle im sendungeigenen Studio und interviewt die für den jeweiligen Kriminalfall zuständigen Polizeibeamten, was auf eine enge Kooperation der Sendung mit der Polizei hinweist (vgl. zur Entwicklung des Verhältnisses zwischen Sendung und Polizei auch Pinsler 2006: 40ff.; Reichertz 2013). Unterbrochen werden diese Interviews durch die nachgestellten Szenen des jeweiligen Kriminalfalles durch Laiendarsteller und die Einblendung von Tatwerkzeugen, -waffen und Fahndungsbildern bzw. -videos (vgl. hierzu

Reufsteck/Niggemeier 2005: 34ff.). Mittelpunkt der 90 minütigen Fernsehsendungen bildet die Bitte an die Zuschauer um Mithilfe im entsprechenden Kriminalfall, wie auch der Internetauftritt betont:

Zuschauer helfen der Polizei. ‚Aktenzeichen XY... ungelöst‘ gehört zu den beliebtesten Sendungen im deutschsprachigen Europa und ist im Programm des ZDF zu einem Markenzeichen geworden. Die Sendung hat Tradition, doch ihr Anliegen ist heute mindestens so aktuell wie bei der Erstaussstrahlung im Oktober 1967: die Verbrechensbekämpfung zu unterstützen (<http://aktenzeichenxy.zdf.de/>).

Die Hinweise von Zuschauern bisher ungelösten Kriminalfällen werden im *Aktenzeichen XY*-Studio ‚live‘ von den für den Telefondienst zuständigen Mitarbeitern der Sendung und der zuständigen Polizeidienststellen entgegengenommen (vgl. <http://aktenzeichenxy.zdf.de/>).

Die zu analysierende Episode der Fernsehserie *Aktenzeichen XY* ist am 12.01.2011 um 20.15 Uhr bis 21.45 Uhr im *Zweiten Deutschen Fernsehen* ausgestrahlt worden.

#### 9.4.1 Zusammenfassende Darstellung der Sendung *Aktenzeichen XY* vom 12.01.2011 und Sequenzübersicht

Die zu analysierende Episode der Sendung *Aktenzeichen XY* besteht aus 25 Sequenzen, die sich wie folgt beschreiben lassen.

**Sequenz 1 bis 3:** Nach dem Sendungsvorspann von *Aktenzeichen XY* beginnt Rudi Cerne mit der Anmoderation der Sendung. In der Rubrik *XY...gelöst* erläutert Cerne den Abschluss des Kriminalfall um die ‚Gentleman-Bankräuber‘, bei einem Schusswechsel in der Karlsruher Innenstadt getötet wurden.

**Sequenz 4:** Im Anschluss hieran wird eine Vorschau auf drei ungelöste Fälle der aktuellen Episode gezeigt: Ein Mord in Seevetal, ein Überfall auf einen Mann in Berlin und der Fall von Tresorräubern in Norddeutschland.

**Sequenz 5 bis 6:** Der erste Kriminalfall, der Mord an einem Geschäftsmann in Seevetal, wird durch Cerne im Studio anmoderiert. Dem folgt eine Rekonstruktion in Form eines Videoeinspielers des Kriminalfalles um den getöteten Inhaber einer Baufirma namens Abedin Kabasi, der nachts vor seiner Haustür erschossen wurde. Kriminalhauptkommissar Claus Fröchtenicht der Kripo Buchholz-Nordheide wird von Cerne im Anschluss an den Videoeinspieler im *Aktenzeichen XY*-Studio zu den Umständen des Falles interviewt. Dieses Interview beendet Cerne mit einem Fahndungsaufruf.

**Sequenz 7 bis 8:** Die Sendung wird mit einer Erfolgsmeldung in der Rubrik *XY...gelöst* fortgesetzt. Der gelöste Kriminalfall dreht sich um die Ermordung zweier Männer aus der Schwulenszene,

deren Mörder mittels DNA-Spuren überführt werden konnte. Es stellte sich heraus, dass der Täter noch eine weitere Tat verübte. Die Polizei fand Tatwerkzeuge in seiner Wohnung, die in weiteren Verbrechen eingesetzt worden sein könnten. Während Cerne diese Informationen erläutert, werden Aufnahmen der beiden Opfer, des Wagens des Verdächtigen sowie die gefundenen Tatwerkzeuge gezeigt. Er schließt diesen Fall mit einem weiteren Fahndungsaufruf ab. In dem zweiten gelösten Kriminalfall in der Rubrik *XY...gelöst* steht das Verschwinden von Nancy Wolff aus Luxemburg im Mittelpunkt, deren Leiche in einem Stausee gefunden wurde. Sie war von ihrem Lebensgefährten von einer Brücke gestoßen worden.

**Sequenz 9 bis 10:** Der Rubrik *XY...gelöst* folgt die Vorstellung eines zweiten ungelösten Falles, dem ein Videoeinspieler folgt, der eine Rekonstruktion eines Überfalls auf einen jungen Mann in Berlin auf offener Straße zeigt. Der junge Mann suchte mit Freunden gegen zwei Uhr nachts eine Gaststätte in Berlin auf. Sie trafen dort auf zwei Männer, einer von ihnen besaß auffällige Tätowierungen. Als der junge Mann mit seinen Freund spät nachts die Gaststätte verließ und sich auf den Heimweg begab, überfällt der Mann mit den auffälligen Tätowierungen den jungen Mann, stach ihn mit einem Messer in den Bauch und flüchtete. Dem Videoeinspieler folgt ein Interview zwischen Cerne und Ute Tietz vom LKA Berlin, die weitere Hinweise zum Tathergang, u.a. anhand eines Phantombildes und zum Täter gibt. Cerne beschließt das Interview mit einem Fahndungsaufruf.

**Sequenz 11 bis 12:** Dem Fahndungsaufruf schließt sich die Anmoderation des nächsten ungelösten Kriminalfalles an. Ein weiterer Videoeinspieler zeigt einen Kriminalfall um einen Einbrecher, der sich auf Tresorbruch spezialisierte. Seitdem einer seiner Komplizen von der Polizei gefasst wurde, flüchtet der Täter bis heute vor der Polizei. Der Fallrekonstruktion in Form des Videoeinspielers folgt ein erneutes Studiointerview mit Uwe Peuckert vom LKA Niedersachsen. Während Peuckert weitere Informationen zum Fall erläutert, werden Fotos des PKWs vom Täter und Fahndungsfotos des Täters eingeblendet. Eines davon ist mittels des ‚Aging-Verfahrens‘ erstellt worden. Zum Abschluss der Erläuterungen zu dem Fall wird das Lachen des Täters eingespielt und Cerne beendet die Vorstellung des Falles mit einem erneuten Fahndungsanruf.

**Sequenz 13 bis 14:** Im weiteren Verlauf der Sendung erfolgt die erste Telefonabfrage und die zweite Vorschau auf weitere drei Fälle der Sendung, in denen es um eine verschwundene Ehefrau aus Warstein, eine Verfolgungsjagd in Hagen und einen Überfall in Greifswald geht.

**Sequenz 15 bis 16:** Der Anmoderation des Kriminalfalles aus Warstein folgt der nächste Videoeinspieler über den aktuellen Fall. Eine Frau verschwand nach einem angeblichen Treffen mit ehemaligen Arbeitskollegen in Lippstadt, das niemals tatsächlich stattgefunden hatte, spurlos. Drei Wochen später fand man ihre Leiche auf einem Feld außerhalb der Stadt. Nach dem Videoeinspieler befragt Cerne Kriminalhauptkommissar Uwe Maycher zum Fall. Währenddessen

werden Fotos des Opfers und deren Auto eingeblendet. Ein Fahndungsaufruf schließt auch diese Sequenz ab.

**Sequenz 17:** Rudi Cerne erläutert den Kriminalfall um den Betrüger Oliver Joachim Seelig des LKA Berlin, während im Hintergrund Fahndungsbilder des Täters eingeblendet werden. Dem folgt ein Fahndungsaufruf zum aktuellen Fall.

**Sequenz 18 bis 19:** Der Anmoderation des sechsten ungelösten Falles, der unter dem Namen *Soko Tomahawk* bearbeitet wird, schließt sich ein Videoeinspieler an. Dieser Einspieler zeigt mehrere Überfälle auf Tankstellen, in denen der Täter die Angestellten der Tankstelle immer wieder mit einem Hammer bedrohte. Bei einem Überfall in Ahlen an einer Tankstelle kam die Polizei dem Täter in seinem Fahrzeug auf die Spur und eine Verfolgungsjagd begann. Am Ende nahm die Polizei einen Mann türkischer Abstammung fest, der keinen der Überfälle gestand. Dem Videoeinspieler folgt ein Interview zwischen Kriminalhauptkommissar Frank Thietz aus Hagen und Cerne. Thietz erklärt, dass noch ein zweiter Täter gesucht werde, worauf auch die eingeblendeten Aufnahmen der Überwachungskameras der Tankstellen hindeuten. Ein Fahndungsaufruf nach dem gesuchten zweiten Täter beendet das Interview.

**Sequenz 20:** Dem Fahndungsaufruf folgt die Rubrik *Aktenzeichen XY-Top-Fahndung*. Cerne erläutert den Fall einer versuchten Tötung an einem Baby, das in einem Koffer in Hamburg ausgesetzt wurde. Fotos der Kleidung des Babys und Aufnahmen der Überwachungskamera werden eingeblendet. Die Aufnahmen zeigen einen jungen Mann, der einen Koffer trägt, in dem sich vermutlich das Baby befand. Der Fahndungsaufruf für das LKA Hamburg durch Cerne beendet die Top-Fahndung.

**Sequenz 21 bis 22:** Der letzte ungelöste Fall der Sendung, der der Top-Fahndung folgt, wird durch Cerne anmoderiert. Es handelt sich hierbei um Überfälle auf einen Drogeriemarkt in Greifswald, wie auch die Rekonstruktion des Falles in Form eines Videoeinspielers zeigt. Ein Mann kam kurz vor Ladenschluss in den Drogeriemarkt und bedrohte die Kassiererinnen mit einem Messer. Nachdem sich die Polizei nach mehreren Überfällen dazu entschlossen hatte, den Drogeriemarkt zu observieren, diese Observation jedoch erfolglos verlief und die Polizei die Überwachung des Ladens wieder aufgab, schlug der Täter erneut zu. Die Einblendung eines Phantombilds und ein von Horst Stelter formulierter Fahndungsaufruf schließen die Sequenz ab.

Sequenz 23: Dem letzten ungelösten Fall der Sendung schließt sich eine Telefonabfrage an, in der Cerne nach dem aktuellen Stand der eingegangenen telefonischen Hinweise der Zuschauer fragt.

**Sequenz 24 bis 25:** Der Telefonabfrage folgt die Schlussmoderation der Sendung, in der Cerne erklärt, dass die zwei Uhr nachts besetzt sind. Ein Programmhinweis auf die folgenden

Sendungen beendet die Moderation. Die Sendung schließt mit einer Kamerafahrt quer durch das Studio über das Publikum hinweg.

Das soeben beschriebene Geschehen der Sendung kann in die 25 Sequenzen aufgeteilt werden:

Sequenz	Titel
1	Vorspann der Sendung
2	Anmoderation der Sendung
3	Vorstellung des ersten gelösten Falls der Sendung: Die ‚Gentlemen-Bankräuber‘
4	Vorschau auf weitere ungelöste Kriminalfälle in der Sendung
5	Erster ungelöster Fall der Sendung: Mord an Geschäftsmann Abedin Kabasi in Seevetal bei Hamburg – Anmoderation, fiktive Fallrekonstruktion
6	Interview und weitere Fahndungshinweise zum ersten Fall mit Kriminalhauptkommissar Claus Fröchtenicht der Kripo Buchholz-Nordheide und Fahndungsaufruf
7	Vorstellung des zweiten gelösten Falles in Rubrik XY... <i>gelöst</i> : Ermordung zweier Männer in der Nähe von Schwulentreffs und Fahndungsaufruf
8	Vorstellung des dritten gelösten Falles in Rubrik XY... <i>gelöst</i> : Ermordung Nancy Wolff
9	Zweiter ungelöster Fall: Überfall auf jungen Mann in Berlin Friedrichshain – Anmoderation, fiktive Fallrekonstruktion
10	Interview und weitere Fahndungshinweise zum zweiten Fall mit Ute Tietz vom LKA Berlin und Fahndungsaufruf
11	Dritter ungelöster Fall: Der Betrüger Dietmar Linke – Anmoderation, fiktive Fallrekonstruktion
12	Interview und weitere Fahndungshinweise zum zweiten Fall mit Uwe Peuckert vom LKA Niedersachsen und Fahndungsaufruf
13	Erste <i>Aktenzeichen XY... ungelöst</i> Telefonabfrage
14	Vorschau auf weitere ungelöste Fälle in der Sendung
15	Vierter ungelöster Fall: Mord an Bettina Rahrig aus Warstein-Belecke – Anmoderation, fiktive Fallrekonstruktion
16	Interview und weitere Fahndungshinweise zum vierten Fall mit Kriminalhauptkommissar Uwe Maycher von der Kripo Dortmund und Fahndungsaufruf
17	Fünfter ungelöster Fall: Fahndung nach Oliver Joachim Seelig vom LKA Berlin
18	Sechster ungelöster Fall: Tankstellenüberfälle in Hagen – Anmoderation, fiktive Fallrekonstruktion
19	Interview und weitere Fahndungshinweise zum sechsten Fall mit Frank Thietz von der Kripo Hagen und Fahndungsaufruf
20	Siebter ungelöster Fall in Rubrik <i>Aktenzeichen XY... ungelöst-Topfahndung</i> : Das Kofferbaby in Hamburg – Fallrekonstruktion und Fahndungsaufruf
21	Achter ungelöster Fall: Überfall auf Drogeriemarkt in Greifswald – Anmoderation, fiktive Fallrekonstruktion
22	Vorstellung Fahndungsfoto zum achten Fall durch Horst Stelter und Fahndungsaufruf
23	Zweite <i>Aktenzeichen XY... ungelöst</i> Telefonabfrage
24	Abmoderation der Sendung durch Cerne, abschließende Programmhinweise
25	Abspann der Sendung (Kamerafahrt durch Studio)

Tabelle Nr. 26: Sequenzübersicht über die Sendung *Aktenzeichen XY* vom 12.01.2011

Die nachstehende Analyse konzentriert sich auf die siebte Sequenz der Sendung. In dieser Sequenz werden unter der Rubrik *Aktenzeichen XY...gelöst* bereits aufgeklärte Kriminalfälle rekonstruiert. Die Rekonstruktion der jeweiligen Lösung des Falles nimmt insb. auf die jeweils eingesetzte Methode der Kriminaltechnik Bezug, die zur Lösung des Kriminalfalles beigetragen hat, weshalb sich diese Sequenz besonders gut zu einer Untersuchung unter der gegebenen Fragestellung eignet. Die siebte Sequenz der Sendung lässt sich in die nachstehenden Moves gliedern:

Move	Take(s)
1	1-2
2	3
3	4
4	5
5	6

Tabelle Nr. 27: Übersicht über die Moves in der zu analysierenden Sequenz von *Aktenzeichen XY*

Im Mittelpunkt der nachstehenden hermeneutischen Deutung und Interpretation stehen der zweite und der dritte Move der ausgewählten siebten Sequenz. In diesem beiden Moves beginnt Cerne zu erläutern, welche Hinweise sich – dank moderner Methoden der Kriminaltechnik – während der Spurensuche im aktuellen Kriminalfall ergeben haben und wie die zuständigen Ermittler in diesem Fall dadurch neue Erkenntnisse gewinnen konnten. Die Bezugnahme auf moderne Methoden der Kriminaltechnik scheint für die Beantwortung der gegebenen Fragestellung, welche Botschaft Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen, besonders wichtig. Bevor die Deutung der ausgewählten Moves beginnt, wird im Folgenden der Inhalt des dritten und vierten Moves der siebten Sequenz erläutert. Dem folgt die Notation und Codierung des Moves anhand ausgewählter Aspekte des Geschehens vor der Kamera und der Kameraaktivität. Sowohl die Notation als auch die Codierung und die Videosequenz selbst werden anschließend zur hermeneutischen Deutung der Sendung *Aktenzeichen XY* unter der gegebenen Fragestellung herangezogen.

#### 9.4.2 Zusammenfassende Darstellung der ausgewählten Moves der Sendung *Aktenzeichen XY*

Im zweiten Move (Take 3) läuft Cerne von links in die Aufnahme herein. Die Kamera fährt von rechts nach links in einem Bogen auf Cerne zu, während dieser spricht: „Zwei Morde, eine Waffe, ein Täter. So lässt sich vielleicht der mysteriöse Fall aus unserer Oktobersendung 2010 am besten umschreiben. Zwei Männer waren in der Nähe von Schwulentreffs regelrecht hingerichtet worden. Die Tatort lagen (-) 200 Kilometer voneinander entfernt, die beiden Opfer hatten auch überhaupt nichts miteinander zu tun. Warum diese Morde? Das war (-) eine der vielen offenen Fragen. In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders. Über die DNA stellte sich nämlich heraus, dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen begangen hatte. Einen Überfall auf einen Autofahrer in Freudenstadt.“ Die Kamera beginnt nach der Frage von Cerne „Warum diese Morde?“ in einem leichten Bogen von links vorne nach rechts hinten mit einer Kamerafahrt auf Cerne zu. Im Anschluss daran zoomt die Kamera an Cerne heran als dieser sagt: „[...] der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des



Mörders.“ Hiernach erklärt Cerne weiter: „Über die DNA stellte sich nämlich heraus, dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen begangen hatte. Einen Überfall auf einen Autofahrer in Freudenstadt.“ Währenddessen fährt die Kamera von rechts nach links um Cerne herum bis dieser Take und damit auch der Move beendet sind.

Der dritte Move (Take 4) beginnt mit einer Halbtotalen eines Fernsehbildschirms und Cerne spricht weiter: „Bei diesem Überfall war ein dunkler BMW aufgefallen. So ein Wagen war auch bei einem der Morde am Tatort gesehen worden.“ Sobald Cerne das Wort ‚Morde‘ ausspricht beginnt die Kamera von oben links nach unten rechts zu schwenken bis Cerne wieder in der Aufnahme zu sehen ist. Dieser erläutert weiter: „Die Kripo fand heraus, wem das Auto gehörte. Und zwar einem 55jährigen pensionierten Beamten aus Esslingen – und das war der Treffer. Bei ihm fand die Polizei die Tatwaffe.“ Die Kamera beginnt langsam in die Aufnahme hinein zu zoomen, während Cerne weiterspricht: „So. Nun glaubten die Ermittler allerdings, dass der Mann noch viel mehr auf dem Kerbholz hat. Bei ihm wurden nämlich außer der Tatwaffe noch eine Reihe anderer interessanter Sachen gefunden. Schauen Sie mal.“ Eine Überblendung zum nächsten Take beendet den dritten Move und gleichzeitig vierten Take.

In der Notation und Codierung der ausgewählten Sequenz wurde deutlich, dass sich die Kameraaktivität insb. in den Kamerabewegungen **Zoom** und **Kamerafahrt** äußert und das **Gesagte** im Geschehen vor der Kamera dominiert. Das Gesagte sowie das Agieren der Kamera in Form des Zooms und der Kamerafahrt werden im Nachstehenden unter der gegebenen Fragestellung, welche Botschaften Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen, zunächst hermeneutisch gedeutet und interpretiert, um abschließend einen Typ von Botschaft und eine inhaltliche Botschaft herausarbeiten zu können.

#### 9.4.3 Notation und Codierung der ausgewählten Moves von *Aktenzeichen XY*

Sowohl das Geschehen vor der Kamera als auch die Kameraaktivität wurden in der Transkription dieser Sendung bereits ausführlich für jeden Take der zu analysierenden Sequenz dargestellt (vgl. Anlage Nr. 10). Im Folgenden erfolgt daher zugunsten der besseren Lesbarkeit eine verkürzte Darstellung der Notation und Codierung der ausgewählten Moves, die sich auf den Zoom und die Kamerafahrt als wichtige Kameraaktivitäten sowie auf das Gesagte als wichtiger Aspekt des Geschehens vor der Kamera im zweiten und dritten Move konzentriert.

Der Zoom sowie die Kamerafahrt wurden in den ausgewählten Moves wie folgt transkribiert:



Abbildung Nr. 85: Zoom und Kamerafahrt in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 1)

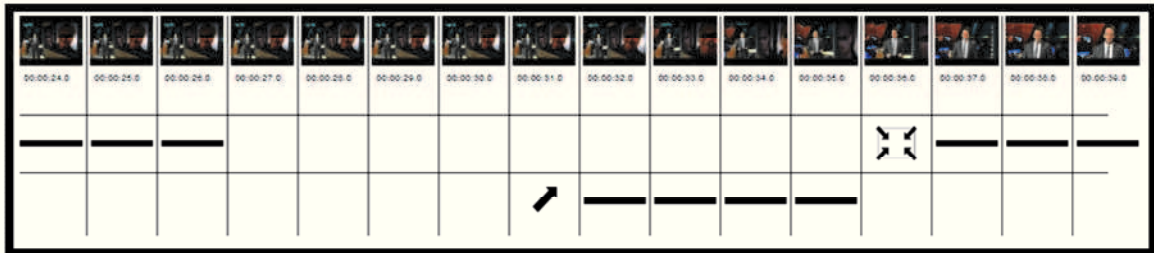


Abbildung Nr. 86: Zoom und Kamerafahrt in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 2)



Abbildung Nr. 87: Zoom und Kamerafahrt in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 3)



Abbildung Nr. 88: Zoom und Kamerafahrt in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 4 – Teil 1)



Abbildung Nr. 89: Zoom und Kamerafahrt in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 4 – Teil 2)

Die Videotranskription des Gesagten als wichtiger Aspekt im Geschehen vor der Kamera lässt sich wie folgt darstellen:

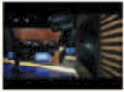






							
	00:00:10.0	00:00:11.0	00:00:12.0	00:00:13.0	00:00:14.0	00:00:15.0	00:00:16.0
TS: Take	Take 3						
TXT: Sprecher 1	Zwei Morde, eine Waffe, ein Täter. So lässt sich vielleicht der mysteriöse Fall aus unserer Oktobersendung 2010 am besten beschreiben.						

Abbildung Nr. 90: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 1)







						
	00:00:17.0	00:00:18.0	00:00:19.0	00:00:20.0	00:00:21.0	00:00:22.0
TS: Take						
TXT: Sprecher 1	Zwei Männer waren in der Nähe von Schwulentreffs durch Kopfschüsse regelrecht hingerichtet worden.					

Abbildung Nr. 91: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 2)

							
	00:00:23.0	00:00:24.0	00:00:25.0	00:00:26.0	00:00:27.0	00:00:28.0	00:00:29.0
TS: Take							
TXT: Sprecher 1	Die Tatorte lagen 200 Kilometer voneinander entfernt. Die beiden Opfer hatten überhaupt nichts miteinander zu tun.						

Abbildung Nr. 92: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 3)




			
	00:00:30.0	00:00:31.0	00:00:32.0
TS: Take			
TXT: Sprecher 1	Warum diese Morde? Das war eine der vielen offenen Fragen.		

Abbildung Nr. 93: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 4)

								
	00:00:33.0	00:00:34.0	00:00:35.0	00:00:36.0	00:00:37.0	00:00:38.0	00:00:39.0	00:00:40.0
TS: Take								
TXT: Sprecher 1	In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders.							

Abbildung Nr. 94: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 5)





							
	00:00:41.0	00:00:42.0	00:00:43.0	00:00:44.0	00:00:45.0	00:00:46.0	00:00:47.0
TS: Take							
TXT: Sprecher 1	Über die DNA (-) stellte sich nämlich heraus, dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen begangen hatte.						

Abbildung Nr. 95: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 6)






					
	00:00:48.0	00:00:49.0	00:00:50.0	00:00:51.0	00:00:52.0
TS: Take					
TXT: Sprecher 1	Einen Überfall auf einen Autofahrer in Freudenstadt. (-)				

Abbildung Nr. 96: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 3 – Teil 7)





				
	00:00:53.0	00:00:54.0	00:00:55.0	00:00:56.0
TS: Take	Take 4			
TXT: Sprecher 1	Bei diesem Überfall war ein dunkler BMW aufgefallen.			

Abbildung Nr. 97: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 4 – Teil 1)






					
	00:00:57.0	00:00:58.0	00:00:59.0	00:01:00.0	00:01:01.0
TS: Take					
TXT: Sprecher 1	So ein Wagen war auch bei einem der Morde am Tatort gesehen worden.				

Abbildung Nr. 98: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 4 – Teil 2)







						
	00:01:02.0	00:01:03.0	00:01:04.0	00:01:05.0	00:01:06.0	00:01:07.0
TS: Take						
TXT: Sprecher 1	Die Kripo fand heraus, wem das Auto gehörte. Und zwar einem 55 jährigen pensionierten Postbeamten aus Esslingen.					

Abbildung Nr. 99: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 4 – Teil 3)






						
	00:01:08.0	00:01:09.0	00:01:10.0	00:01:11.0	00:01:12.0	00:01:13.0
TS: Take						
TXT: Sprecher 1	Und das war der Treffer: Beim ihm (-) fand die Polizei (-) die Tatwaffe. So!					

Abbildung Nr. 100: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 4 – Teil 4)





				
	00:01:14.0	00:01:15.0	00:01:16.0	00:01:17.0
TS: Take				
TXT: Sprecher 1	Nun glaubten die allerdings, dass der Mann noch viel mehr auf dem Kerbholz hat,			

Abbildung Nr. 101: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take4 – Teil 5)






					
	00:01:18.0	00:01:19.0	00:01:20.0	00:01:21.0	00:01:22.0
TS: Take					
TXT: Sprecher 1	bei ihm wurden nämlich außer der Tatwaffe noch eine Reihe anderer (-) interessanter Sachen gefunden.				

Abbildung Nr. 102: Das Gesagte in der Sendung *Aktenzeichen XY* (Take 4 – Teil 6)

Dieses Videotranskript stellt, neben dem Video selbst, die Grundlage für die nachstehende hermeneutische Ausdeutung der Episode der Sendung *Aktenzeichen XY* vom 12.01.2011 dar. Im Mittelpunkt der folgenden Deutung stehen der Zoom, die Kamerafahrt und das Gesagte der ausgewählten Moves.

#### 9.4.4 Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus *Aktenzeichen XY*

Zu Beginn des zweiten Moves ist ein Teil des *Aktenzeichen XY*-Studios zu sehen. Im Hintergrund befinden sich blau beleuchtete Pulte, auf denen Festrechner und Laptops stehen. An diesen Pulten sitzen Männer und Frauen auf Bürostühlen und sehen vor sich auf die Bildschirme der Computer. An der Decke des Studios sind Monitore aufgehängt, die schräg nach unten ausgerichtet sind, sodass zu erkennen ist, was auf dem Bildschirm gezeigt wird. Rechts ist eine Videoleinwand in die Studiowand eingelassen:



Screenshot Nr. 50: Das Studio von *Aktenzeichen XY* © ZDF

Während die Kamera das Studio zeigt, läuft ein Mann vom linken Aufnahmerrand auf die Videoleinwand im Studio zu. Der Mann im anthrazitfarbenen Anzug blickt auf Moderationskarten,

die er in der Hand hält. Die Kamera fährt von rechts nach links, entgegengesetzt der Laufrichtung des Mannes. Die der Laufrichtung des Mannes gegenläufige Bewegung der Kamera stehen zueinander im Widerspruch. Der Mann vor der Kamera bewegt sich in eine andere Richtung wie die Kamera – nämlich in die genau entgegengesetzte, sodass die Kameraführung und das Agieren des Mannes vor der Kamera sich widersprechen und einen Handlungsraum für das folgende Geschehen eröffnen, der nicht einheitlich zu verlaufen scheint.

Der Mann beginnt zu sprechen sobald er am linken Aufnahmerand zu sehen ist: „Zwei Morde, eine Waffe, ein Täter.“ Anfang des Satzes ‚zwei Morde‘ weist darauf hin, dass es sich nicht nur um eine Straftat, sondern um zwei Vergehen zu handeln scheint. Es ist bisher noch nicht klar, ob diese Straftaten gleichzeitig oder hintereinander geschehen, ob sie von derselben Person ausgeübt worden sind und ob diese zwei Morde überhaupt miteinander zusammenhängen. Implizit ist dem Lexem ‚Mord‘ nach § 211 StGB jedoch eine ganz bestimmte Bedeutung inhärent. Es handelt sich nicht um ‚versuchten‘ oder ‚minderschweren Fall des Totschlags‘ bzw. ‚Totschlag‘ oder ‚Notwehr‘, sondern um den Straftatbestand des ‚Mordes‘. ‚Mord‘ wird im Strafgesetzbuch wie folgt definiert:

(1) Der Mörder wird mit lebenslanger Freiheitsstrafe bestraft. (2) Mörder ist, wer aus Mordlust, zur Befriedigung des Geschlechtstriebes, aus Habgier oder sonst aus niedrigen Beweggründen, heimtückisch oder grausam oder mit gemeingefährlichen Mitteln oder um eine andere Straftat zu ermöglichen oder zu verdecken, einen Menschen tötet (StGB 2011: 113).

Die Verwendung des Wortes ‚Mord‘ im Sinne des Strafgesetzbuches weist bereits auf eine ganz bestimmte Form der Straftat hin, die aus niedrigen Beweggründen heimtückisch, mit gemeingefährlichen Mitteln oder grausam geschieht. Welche Ausprägung bei den zwei im Movie angesprochenen Morden vorliegt, ist nicht bekannt, jedoch resultiert allein aus der Verwendung des Wortes ‚Mord‘ des Weiteren auch eine Abgrenzung zu einer anderen Straftat, die in Zusammenhang damit steht, dass jemandes Leben beendet wird, die des ‚Totschlags‘: „(1) Wer einen Menschen tötet, ohne Mörder zu sein, wird als Totschläger mit Freiheitsstrafe nicht unter fünf Jahren bestraft. (2) In besonders schweren Fällen ist auf lebenslange Freiheitsstrafe zu erkennen“ (StGB 2011: 113). Die Definition des ‚Totschlages‘ nach dem Strafgesetzbuch betont erneut die niedrigen Beweggründe, die Heimtücke, die gemeingefährlichen Mittel und die Grausamkeit eines Mordes im Vergleich zum Totschlag. Der Mann erläutert weiter: „Zwei Morde, eine Waffe, [...]“. Die Fortführung des Satzes ist bisher kein vollständiger Hauptsatz, sondern gleicht einer Aufzählung. Aufzählungen werden insb. dann verwendet, wenn etwas kurz zusammengefasst werden soll. Sie können jedoch auch als stilistisches Mittel für knappe und aussagekräftige Überschriften dienen, die Aufmerksamkeit erregen sollen. Es bleibt unklar, welche dieser beiden Lesarten im vorliegenden Fall zutreffender ist. Durch die Weiterführung ‚eine Waffe‘ gibt der Mann einen Hinweis darauf, dass der Mord mit einer Waffe in Zusammenhang zu stehen scheint, nicht mit zweien bzw. mehreren, sondern mit einer Waffe. Dies lässt darauf schließen, dass es sich um ein- und dieselbe Waffe in zwei Morden handeln könnte. Es könnte allerdings auch sein, dass zwei verschiedene Personen, die zwei Morde



begangen haben, die gleiche Waffe verwendet haben. Man könnte ebenso darauf schließen, dass bisher nur eine Waffe in diesen zwei Morden bekannt ist. Welcher Art diese Waffe ist, ob nun bspw. Pistole, Maschinengewehr oder Klappmesser ist nicht bekannt. Nahe liegt lediglich, dass die genannte Waffe in Zusammenhang mit den zwei Morden stehen könnte, was allerdings noch nicht deutlich geworden ist. Die Aufzählung wird fortgesetzt mit „[...] ein Täter“, sodass die Aufzählung nun lautet: „Zwei Morde, eine Waffe, ein Täter“. Die Lesart, dass es sich um keinen vollständigen Hauptsatz, sondern um eine reine Aufzählung handelt bestätigt sich. Weiterhin wird deutlich, dass es sich um einen Täter zu handeln scheint und nicht um mehrere und dass dieser mit den zwei Morden und der einen Waffe in Zusammenhang zu stehen scheint. Die Lesart, dass zwei oder mehrere Täter sich eine Waffe geteilt und damit zwei Morde begangen haben, lässt sich an dieser Stelle ausschließen. Es scheint also, dass ein Täter mit einer Waffe zwei Morde verübt hat.

Der Mann vor der Kamera läuft nach dieser Aufzählung noch zwei Schritte weiter, bleibt stehen, positioniert sich vor der Videoleinwand und wendet sich der Kamera zu, während er spricht: „So lässt sich vielleicht der mysteriöse Fall aus unserer Oktobersendung 2010 am besten umschreiben.“ Der Partikel ‚so‘, dem kein Adjektiv, sondern ein Hilfsverb folgt, scheint auf das Bezug zu nehmen, was bereits gesagt worden ist und trägt in diesem Zusammenhang die Bedeutung ‚auf diese Weise‘ oder ‚in dieser Art‘. Der Mann erklärt weiter: „So lässt sich vielleicht [...]“ und schließt dem ‚so‘ ein Hilfsverb ‚lassen‘ an, das eine Passivkonstruktion einleitet und ein starkes Verb erfordert, ansonsten kann daraus kein vollständiger Satz werden. Das ‚sich‘ deutet ebenso eine Passivkonstruktion an, die im weiteren Verlauf des Satzes zu folgen scheint. Der Modalpartikel ‚vielleicht‘ (vgl. Hentschel/Weydt 2003: 311) leitet das nun Folgende auf eine bestimmte Weise ein. ‚Vielleicht‘ trägt zwei Bedeutungsnuancen: zum einen kann es, insb. in Redewendungen, wie ‚Du bist vielleicht schusselig‘ zur Bestärkung von etwas eingesetzt werden und das dem ‚vielleicht‘ folgende Adjektiv betonen. Zum zweiten kann das ‚vielleicht‘ den darauffolgenden Inhalt eines Satz einschränken, in dem Sinne, als dass nun keine feststehende Tatsache folgt, sondern vielmehr eine Vermutung bzw. einen naheliegende Deutung von etwas. Betrachtet man die Fortführung des Satzes „So lässt sich vielleicht der mysteriöse Fall aus unserer Oktobersendung 2010 am besten umschreiben.“ zeigt sich, dass der zweite Fall dieser Deutung des Modalpartikels ‚vielleicht‘ nahe liegt. Des Weiteren spezifiziert die Fortführung des Satzes „[...] der mysteriöse Fall [...]“ das, auf was sich die Passivkonstruktion zu Beginn des Satzes bezieht, nämlich auf ‚den mysteriösen Fall‘. Zudem scheint sich eine Verbindung der Aufzählung „Zwei Morde, eine Waffe, ein Täter“ mit dem folgenden ‚mysteriösen Fall‘ herauszukristallisieren, worauf das ‚so‘ hinweist. Diese Verbindung scheint allerdings nicht zweifelsfrei zu bestehen, wie der Modalpartikel ‚vielleicht‘ anzeigt. Es wird in ‚der mysteriöse Fall‘ ein bestimmter Artikel verwendet, der etwas genau identifiziert, sodass nicht (irgend)ein, sondern ein ganz spezieller mysteriöser Fall angesprochen wird. Insb. durch die Gegenüberstellung der unbestimmten Artikel

im Satz zuvor „Zwei Morde, eine Waffe, ein Täter“ zeigt, dass der mysteriöse Fall im Vergleich zu ‚zwei Morde, eine Waffe und ein Täter‘ stärker betont wird, dass dieser nicht einer unter vielen Fällen (wie die Waffe und der Täter), sondern **der** mysteriöse Fall ist. Betont wird diese Spezifität des Falles durch das Adjektiv ‚mysteriös‘. Dieses Adjektiv findet vor der Kamera durch die Gestik des Mannes im Anzug besondere Betonung, da dieser, während der das Wort ausspricht, beide Arme anhebt, obwohl er in der einen Hand zusätzlich die Moderationskarten hält. ‚Mysteriös‘ kann synonym zu ‚rätselhaft‘, ‚unerklärlich‘, ‚seltsam‘ oder ‚nicht zu durchschauen‘ verwendet werden. ‚Der Fall‘ ist also nicht geklärt und/oder eindeutig, sondern es scheinen Fragen in diesem Fall offen zu bleiben bzw. existieren weiterhin Zweifel im Hinblick auf den Fall. Die Verwendung des Adjektivs ‚mysteriös‘ macht einen spezifischen Fall zu einem ‚nebulösen‘, ‚rätselhaften‘ Fall und lässt ihn interessant bzw. geheimnisvoll erscheinen. Das Adjektiv ‚mysteriös‘ legt nahe, dass der vorliegende Fall ein Mysterium darzustellen scheint, das nicht einfach mit dem Verstand ergründet werden kann, sondern das eine Art Geheimnis darstellt. Das ‚Mysterium‘ ist ein auch im religiösen Kontext häufiger verwendetes Substantiv, das die Unergründbarkeit von bestimmten geheimnisvollen und dem menschlichen Verstand nicht ohne weiteres zugänglichen Begebenheiten bezeichnet. Das Substantiv ‚Fall‘, auf das sich das ‚mysteriös‘ bezieht, scheint weniger auf einen grammatikalischen Fall oder einen Sturz bezogen zu sein, denn die Aufzählung „zwei Morde, eine Waffe, ein Täter“ zu Beginn legt nahe, dass es sich um eine Abkürzung für einen ‚Kriminalfall‘ handeln könnte. Der Eindruck liegt nahe, dass der Mann vor der Kamera von **dem mysteriösen ‚Kriminalfall‘** spricht, in dem es um zwei Morde, eine Waffe und einen Täter zu gehen scheint. Es wird nicht klar, was genau diesen Fall zu einem ‚mysteriösen‘ Fall werden lässt, deutlich wird lediglich, dass der dem ‚mysteriös‘ eine besondere Relevanz zukommt, da der Mann vor der Kamera seine Moderationskarten genau in dem Moment zur Betonung des Gesagten anzuheben scheint, in dem er das Wort ‚mysteriös‘ ausspricht. Er nutzt beide Arme zur Betonung des ‚mysteriös‘, obwohl er in der einen Hand die Moderationskarten hält. Diese scheinen ihn nicht davon abzuhalten, zu verdeutlichen, dass die ‚Mysteriösität‘ des Falles besonders betrachtenswert erscheint:



Screenshot Nr. 51, 52, 53: Die Gestik des Mannes vor der Kamera bei der Aussprache des Wortes ‚mysteriös‘ © ZDF

Diese Betonung des ‚mysteriös‘ durch die Gestik des Mannes wird umso interessanter, da der Fall auf den ersten Blick gar nicht sonderlich ‚mysteriös‘ erscheint. Das (Standard-) Grundmuster eines Verbrechens ‚Mord-Waffe-Täter‘ ist bereits aus den klassischen Krimis bekannt (s.o.). Stark

vereinfacht folgt das Grundmuster dem folgenden oder einem ähnlichen Ablauf: es geschieht ein Mord, man findet die Tatwaffe und kommt durch die Waffe auf die Spur des Täters. ‚Mysteriös‘ ist an diesem Muster auf den ersten Blick nichts, sodass die Verbindung zwischen dem ‚Fall‘ und dem Adjektiv ‚mysteriös‘ widersprüchlich erscheint, eine Deutung, die durch die gegensätzlichen Bewegungen der Kamerafahrt und der Laufrichtung des Mannes verstärkt wird.

Der Mann vor der Kamera erklärt weiter: „[...]aus unserer Oktobersendung 2010 am besten umschreiben.“ Die chronologische Einordnung des Falles erfolgt durch den Hinweis ‚aus unserer Oktobersendung 2010‘. Dies impliziert, dass die Sendung *Aktenzeichen XY* bereits im Oktober 2010 nicht nur gesendet worden ist, sondern dass der ‚mysteriöse Fall‘ bereits zu diesem Zeitpunkt in der damaligen Episode der Sendung in irgendeiner Form thematisiert worden ist. Ein genaues Datum bleibt unbekannt, sodass lediglich eine ungefähre Orientierung möglich ist, wann der ‚mysteriöse Fall‘ einst in einer Sendung aufgegriffen worden ist. Der Tag scheint nicht – im Gegensatz zu bspw. einem Geburtstag oder einem Stichtag – entscheidend zu sein für die Bezugnahme auf diesen ‚mysteriösen Fall‘. Die Nennung der Zeitangabe ‚Oktober 2010‘ zeigt an, dass seitdem eine gewisse Zeit vergangen ist bis der ‚mysteriöse Fall‘ erneut Thema der Sendung ist und dass der Fall, obwohl rund vier Monate Zeit gewesen zu sein scheint, (weiterhin) ‚mysteriös‘ anmutet. Das „[...] am besten umschreiben“ liefert am Ende des Satzes eine adverbiale Umschreibung eines starken Verbs, das das verwendete Hilfsverb ‚lässt‘ zu Beginn des Satzes erfordert. Die dritte Steigerungsform von ‚gut‘, ‚am besten‘, inkludiert, dass das, was gesagt worden ist nicht nur ‚gut‘ oder ‚besser als etwas‘ ist, sondern im Vergleich zu allen anderen wählbaren Möglichkeiten die beste Lösung darstellt. Es gibt keine weitere Steigerungsform, nichts, was das Beste übertreffen kann. Die Steigerungsform ‚am besten‘ alleine ist die Bewertung von etwas als Höchstmaß an Qualität. Diese Deutung erfährt allerdings durch den Partikel ‚vielleicht‘ eine Einschränkung. Es ist bereits erläutert worden, dass dieser Partikel darauf verweist, dass etwas eben gerade keine gesetzte Tatsache, sondern vielmehr eine Vermutung darstellt. Die Kombination von einem solchen Partikel wie ‚vielleicht‘ und einem Superlativ, wie ‚am besten‘, zeigt erneut einen Widerspruch an bzw. etwas, das nicht völlig einheitlich ist, sondern nur ‚vielleicht am besten‘. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Verwendung des Verbs ‚umschreiben‘. ‚Umschreiben‘ zielt in dieser syntaktischen Verbindung darauf ab, nicht nur etwas zu be-schreiben, sondern etwas in Abgrenzung zu etwas anderem zu beschreiben. Man umschreibt insb. dann Dinge oder Ereignisse, wenn man sie nicht ausdrücken möchte oder es aufgrund mangelnder Kenntnisse nicht kann und sie aus diesem Grund vage zu lassen möchte. Dies erinnert an die Deutung des Adjektivs ‚mysteriös‘, welches etwas beschreibt, das nicht mit dem menschlichen Verstand ergründet werden kann. Bezogen auf die Religion hat diese auch gar kein Interesse daran, dass etwas genau erklärt und beschrieben werden kann, da genau das häufig die Faszination der Religion ausmacht, die nicht kausal begründet oder bewiesen werden kann. Sie fordert den Glauben ihrer Anhänger an die ‚Wahrheit‘ in der Religion, ohne Beweis und

Begründung. So ähnlich mutet auch die Erläuterung des Mannes vor der Kamera an, wenn er sagt: „So lässt sich vielleicht der mysteriöse Fall aus unserer Oktobersendung 2010 am besten umschreiben.“ Es erscheint auf der einen Seite zwar die beste Lösung zu sein, etwas auf eine bestimmte Art und Weise („Zwei Morde, eine Waffe, ein Täter“) zu umschreiben, jedoch existieren auf der anderen Seite dennoch Zweifel an dieser Beschreibung („vielleicht“). Es gibt keine Festlegung auf die beste Umschreibung, sondern es bleibt ein ‚Hintertürchen‘ offen, die beste Umschreibung zu ändern oder sogar zu revidieren, was sie zu einem Versuch macht, den mysteriösen Fall zu umschreiben. Völlig unabhängig davon, worauf dies zurückzuführen ist (z.B. mangelnde Kenntnis des Falles oder Uneinigkeit zwischen denen, die den Fall umschreiben) zeigt diese Ausdrucksweise eine gewisse Vorsicht bei der Formulierung der Umschreibung des mysteriösen Falles an. Nicht nur diese Formulierung lässt den Fall ‚mysteriös‘ erscheinen. Der herausgearbeitete Widerspruch zwischen den beiden Wortpaaren ‚vielleicht‘ und ‚am besten‘ und der Beschreibung des Falles als ‚mysteriös‘, werden durch den Widerspruch zwischen der Kamerafahrt von rechts nach links und die Bewegung von des Mannes von rechts nach links verstärkt und weisen auf eine gewisse ‚Zerrissenheit‘ und ‚Unsicherheit‘ im ‚mysteriösen Fall‘ hin.

Der Mann vor der Kamera ist vor der Videoleinwand im Studio am rechten Aufnahmerand stehen geblieben. Die Kamera beendet zu diesem Zeitpunkt ihre Kamerafahrt und zeigt den Mann im Anzug in einer Totalen. Sie zeigt auf diese Weise die gesamte Körpersprache des Mannes bis auf dessen Füße, die im unteren Rand der Aufnahme nicht mehr zu sehen sind. Darüber hinaus ist die Videoleinwand am rechten Aufnahmerand sowie die im Hintergrund an den Schreibtischen sitzenden Personen zu erkennen. Der Mann erklärt weiter: „Zwei Männer waren in der Nähe von Schwulentreffs regelrecht hingerichtet worden.“ Dieser Hauptsatz scheint sich auf das zuvor Erläuterte zu beziehen. Die Mengenangabe ‚zwei‘ kommt in dem Gesagten in dem Move zum zweiten Mal vor. Zuvor erklärte er: „Zwei Morde, eine Waffe, ein Täter“ und beginnt nun den Satz mit „Zwei Männer“, der einen neuen Widerspruch eröffnet. Wurde in dem ersten Satz noch von einem Täter gesprochen, scheinen nun zwei Männer im Mittelpunkt der folgenden Erläuterungen zu stehen. Deutlicher wird allerdings, dass zwei Männer etwas mit den zwei Morden, einer Waffe und einem Täter zu tun haben könnten. In welcherlei Hinsicht eine Verbindung zwischen den zwei Männern, den zwei Morden, einer Waffe und einem Täter besteht, bleibt allerdings offen. Unwahrscheinlich ist, dass die zwei Männer die Täter sind, da bereits von einem Täter die Rede gewesen ist. Die Benennung ‚Männer‘ bleibt unspezifisch. Es sind nicht **die** Männer, wie **der** mysteriöse Fall, sondern es sind zwei Männer unter vielen. Männer sind immer die Söhne von jemandem, können Brüder, Väter, Cousins etc. sein. Alles dies wird durch eine die Verwendung der allgemeinen Bezeichnung ‚Männer‘ außer Acht gelassen, wodurch ihre Individualität in den Hintergrund rückt. Weiterhin sagt ‚Männer‘ etwas über das Geschlecht der Personen aus sowie über deren Alter, denn Jugendliche oder Jungs sind keine Männer, auch wenn keine konkrete Altersangabe genannt wird. Die Weiterführungen des Satzes „[...] waren in der Nähe von

Schwulentreffs [...]“ zeigt durch das Präteritum von ‚sind‘ an, dass es sich im Folgenden um ein Geschehen handelt, in das zwei Männer involviert gewesen sein scheinen und das sich in der Vergangenheit ereignet hat. Die vage Ortsangabe ‚in der Nähe‘ sagt aus, dass der Ort, der dieser Angabe folgen könnte, nicht genau einen bestimmten Ort bezeichnet, sondern vielmehr eine Umgebung. Die zwei Männer waren ‚ungefähr‘ bzw. ‚geschätzt‘ an einem bestimmten Ort und bietet daher lediglich eine grobe Orientierung. Ähnlich wie die grobe zeitliche Orientierung bleibt die Verortung des Falles weiterhin undeutlich, was ihn weiterhin ‚mysteriös‘ erscheinen lässt. Die dem ‚in der Nähe‘ folgende Spezifizierung des Ortes ‚von Schwulentreffs‘ ändert daran, dass der Fall mysteriös bleibt, wenig bis nichts. Die örtliche Angabe bleibt, wie alle weiteren Angaben (‚zwei Morde‘, ‚eine Waffe‘, ‚ein Täter‘, ‚zwei Männer‘, ‚in der Nähe von‘) weiterhin vage. Das ‚von Schwulentreffs‘ könnte ebenso durch ‚von Sportplätzen‘ oder ‚von Schwimmbädern‘ ersetzt werden, denn im Hinblick auf die örtliche Spezifizierung ändert sich dadurch nichts, da nicht klar wird, wo diese Schwulentreffs liegen und auch noch mehrere in Frage zu kommen scheinen, wie der Plural des Substantivs anzeigt. Allerdings sagt das Lexem ‚Schwulentreffs‘ etwas über die Lebenswelt bzw. die Szene aus, mit der d zwei Männer, zwei Morde, eine Waffe und ein Täter in Verbindung gebracht werden. Die an dieser Szene teilnehmenden Männer sind über ihre sexuellen Vorlieben zu Gleichgeschlechtlichen verbunden und können von heterosexuellen Szenen und Lebenswelten von homosexuellen Frauen abgegrenzt werden. Das Lexem ‚Schwulentreff‘ weist darauf hin, dass man sich – unter Orientierung an der eigenen sexuellen Neigung – mit Gleichgesinnten, an welchem Ort auch immer, trifft. Es ist eine der konkretesten Angaben, die der Mann vor der Kamera bisher genannt hat. Dieser Angabe schenkt Cerne noch zusätzliche Aufmerksamkeit, da er in diesem Moment sein linkes Bein weiter nach links stellt und eine kurze Sprechpause nach dem Wort ‚Schwulentreffs‘ macht:



Screenshot Nr. 54: Die Gestik des Mannes vor der Kamera bei der Aussprache des Wortes ‚Schwulentreffs‘ © ZDF

Diese Betonung des Gesagten durch die Gestik des Mannes und durch seine Intonation legt nahe, dass es sich entweder um eine wichtige oder eine überraschende Information zu handeln scheint, dass die Männer mit der Nähe von Schwulentreffs in Verbindung gebracht werden. Welche Lesart auch immer zutrifft, deutlich wird, dass dem Wort ‚Schwulentreffs‘ eine wichtige Bedeutung zuzufallen scheint.

Der Mann führt seine Erklärung weiter fort mit den Worten „[...] durch Kopfschüsse regelrecht hingerichtet worden“, sodass der Satz komplett heißt: „Zwei Männer waren in der Nähe von Schwulentreffs durch Kopfschüsse regelrecht hingerichtet worden.“ Das Wort ‚Kopfschüsse‘ präzisiert den ‚mysteriösen Fall‘ etwas. Es wird deutlich, dass dieser etwas mit ‚Kopfschüssen‘ zu tun haben scheint. Kopfschüsse enden i.d.R. meist tödlich und sind eine besondere Form der Tötung, die häufig auch bei Hinrichtungen oder von Scharfschützen angewendet wird. Es liegt nahe, da von zwei Morden zu Beginn des Gesagten die Rede war, dass diese anhand von ‚Kopfschüssen‘ – es ist nicht klar wie viele Kopfschüsse, sondern lediglich, dass es mehrere sind – erfolgt sind. Das Wort ‚regelrecht‘ wird auch anstelle des Wortes ‚Regel gerecht‘, ‚einer Vorschrift entsprechend‘, ‚richtig‘ bzw. ‚richtiggehend‘ verwendet oder synonym zu den Adjektiven ‚förmlich‘, ‚geradezu‘, ‚echt‘ oder ‚wahrhaft‘. Die Form des Verbes ‚hingerichtet worden‘ weist auf eine Passivkonstruktion hin. Unter Rückbezug auf das bisher Gesagte, deutet dies an, dass mit den zwei erwähnten Männern etwas gemacht worden ist, sie waren währenddessen passiv. Sie sind durch Kopfschüsse hingerichtet worden im Sinne von ‚an ihnen ist ein Todesurteil vollstreckt worden‘, die zwei Männer sind ‚liquidiert‘ worden (vgl. hierzu auch Duden online). In diesem Zusammenhang hätte man auch das Verb ‚getötet‘ verwenden können, allerdings deutet ‚hinrichten‘ darauf hin, dass sich jemand das Recht heraus nimmt, jemand anderen hinzurichten und an ihm ein Urteil zu vollstrecken. Das Wort ‚hinrichten‘ beschreibt konkreter als ‚töten‘ im Sinne von ‚das Leben nehmen‘, was mit den Männern geschehen ist. ‚Hinrichten‘ zeigt an, dass ihnen auf eine bestimmte Weise in einer bestimmten Form ‚das Leben genommen‘ worden ist. Hinrichtungen besitzen etwas Demonstratives. Sie können auch als Demonstrationen von Macht verstanden werden. Die besondere Bedeutung des Verbs ‚hinrichten‘ wird durch das ‚regelrecht‘ betont, das in dem Gesagten sowohl ‚Regel gerecht‘ als ‚geradezu‘ bedeuten kann. Zu Beginn des Satzes „Zwei Männer [...]“ werden auf der Videoleinwand rechts in der Aufnahme zwei Bilder bzw. Fotos von zwei Männern nebeneinander eingeblendet:



Screenshot Nr. 55: Einblendung von Fotos auf der Videoleinwand © ZDF

Ein schwarzer Balken über den Augen der auf der Videoleinwand gezeigten Männer macht zwar ihre Augen unkenntlich, jedoch sind einige individuelle Merkmale der beiden Männer zu erkennen. Es handelt sich um einen älteren Mann, im Alter von Mitte bis Ende sechzig Jahren und um einen jüngeren Mann um die dreißig Jahre. Beide tragen einen Bart. Der ältere Mann eine

Oberlippenbart und der jüngere Mann einen Henriquatre-Bart. Beide haben kurz geschnittene Haare. Die beiden Männer sind also nicht vollständig anonymisiert, sondern werden zumindest von denjenigen Personen erkannt, mit denen sie bspw. befreundet oder verwandt sind. Es handelt sich also um ganz konkrete zwei Männer, die Opfer in einem ‚mysteriösen Fall‘ zu Opfern geworden sein scheinen, die mit Kopfschüssen hingerichtet worden sind. Der Fall wird damit langsam konkreter.

Auf der Videoleinwand, unter den Aufnahmen der beiden Männer ist eine Telefonnummer und der Schriftzug ‚Kripo Böblingen‘ eingeblendet. Es liegt nahe, dass Telefonnummer und der Schriftzug ‚Kripo Böblingen‘ miteinander in Zusammenhang stehen – in welchem Zusammenhang genau, bleibt offen.

Der Mann vor der Kamera erläutert weiter: „Die Tatorte lagen 200 Kilometer voneinander entfernt, die beiden Opfer hatten auch überhaupt nichts miteinander zu tun.“ So unpräzise die örtlichen Angaben in den bisherigen Erläuterungen gewesen sind, scheint jedoch bekannt zu sein, wo sich die Tatorte tatsächlich genau befinden, denn sonst könnte man nicht von Tatorten sprechen, denn der Tatort ist genau der Ort, an dem die Tat stattgefunden hat (s.o.). Die Mehrzahl des Lexem ‚Tatort‘ zeigt an, dass es mindestens zwei Tatorte zu geben scheint, an denen sich der ‚mysteriöse Fall‘ um die beiden Männer ereignet hat. Es liegt nahe, dass die zwei angesprochenen Morde damit an unterschiedlichen Orten stattgefunden haben. An welchen Orten sich die Tatorte genau befinden, bleibt weiterhin unklar, bisher ist lediglich bekannt, dass sie sich ‚in der Nähe von Schwulentreffs‘ befinden. Die folgende Angabe „[...] lagen 200 Kilometer voneinander entfernt“ lässt die Ortsangabe weiterhin unpräzise. Viele - nahezu unendlich viele – Ort sind voneinander 200 Kilometer voneinander entfernt, auch viele Tatorte in der Nähe von Schwulentreffs. Zu der genauen Verortung des Tatortes wird also weiterhin wenig bis nichts ausgesagt. Die Angabe der Entfernung von 200 Kilometern verstärkt allerdings den Eindruck, dass es zwei verschiedene Tatorte sind, zwischen denen sich 200 Kilometer Entfernung befinden. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sich diese Tatorte nicht genau 200 Kilometer, also 200.000,00 Meter voneinander entfernt befinden, sondern dass dies ein Rundungswert darstellt. Dieser Rundungswert sowie alle weiteren bisher angegebenen Informationen zum ‚mysteriösen Fall‘ bleiben unpräzise und vage.

Die Tatorte wurden zueinander in Beziehung gesetzt durch die Angabe der Entfernung, die sie voneinander trennt, was die Deutung stützt, dass die Tatorte etwas miteinander zu tun zu haben scheinen, ebenso wie die Opfer, die beide ‚in der Nähe von Schwulentreffs durch Kopfschüsse regelrecht hingerichtet‘ worden sind. Die Tatorte scheinen sich damit ähnlich zu sein, ebenso wie die Art und Weise des Mordes. Interessant erscheint daher die Weiterführung des Satzes „Die beiden Opfer hatten auch überhaupt nichts miteinander zu tun“, die nicht nur ein erneutes ‚In-Beziehung-setzen‘, in diesem Fall der Opfer, anzeigt, sondern einen erneuten Widerspruch aufwirft. Es sind zunächst die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Morden, den Opfern (gleiche

Szene) und den Tatort aufgezeigt worden und dann folgt eine klare Stellungnahme des Mannes vor der Kamera: „Die beiden Opfer hatten auch überhaupt nichts miteinander zu tun“, die jegliche Zusammenhänge zwischen den beiden Opfern auszuschließen scheint, da diese ‚überhaupt nichts‘ miteinander zu tun hatten. Die Verwendung der Vergangenheitsform von ‚haben‘ verortet das Geschehen zeitlich in der Vergangenheit. Das darauffolgende ‚überhaupt nichts‘ lässt keine Möglichkeiten offen. Es scheint absolut gar nichts zu geben, kein kleinstes Detail, was die beiden Opfer miteinander zu tun hatten. Interessant ist weiterhin, dass die Einblendungen auf der Videoleinwand dieser Trennung der beiden Opfer voneinander widerspricht, da sie den beiden Männern die gleiche Bildunterschrift zuordnet, nämlich ‚Kripo Böblingen 07031-13 22 22‘. Die gleiche Bildunterschrift weist den Männern nämlich durchaus eine Gemeinsamkeit zu, nämlich, dass sie beide in Verbindung mit der Kripo Böblingen zu stehen scheinen. Trotz offensichtlicher Gemeinsamkeiten der beiden Opfer, die im Geschehen vor der Kamera deutlich werden, hatten die Opfer nach dem Mann vor der Kamera überhaupt nichts miteinander zu tun. Es verhärtet sich der Eindruck, dass in dem ‚mysteriösen Fall‘ zunehmende Widersprüche auftauchen, die auf das Agieren bzw. das Gesagte des Mannes vor der Kamera zurückgeführt werden können. Der Fall an sich scheint gar nicht von Natur aus mysteriös, sondern seine Undurchsichtigkeit und Verwirrenheit scheint zunehmend durch das Gesagte konstruiert zu sein.

Der Mann fragt im Anschluss an seine bisherigen Erklärungen: „Warum diese Morde?“ Das Interrogativum ‚Warum‘ fragt nach einem Grund, nach einer Begründung und ließe sich auch ersetzen durch ‚aus welchem Grund‘ oder ‚weshalb‘? Ziel einer solchen Frage ist es, Antworten in Form von Gründen, von Motiven für etwas zu finden. Die Mehrzahl des Wortes ‚Mord‘ scheint in Verbindung mit den eingangs erwähnten zwei Morden zu stehen, sodass die Frage nach den Motiven bzw. Gründen für diese beiden Morde fragt. Dieser Frage schließt sich eine Aussage an: „Das war eine der vielen offenen Fragen.“ Die Vergangenheitsform von ‚sein‘, ‚war‘, deutet erneut auf die Verortung des folgenden Gesagten in der Vergangenheit hin. Der Mann vor der Kamera deklariert seine Frage damit als **eine unter vielen** Fragen, die nicht als **die** Frage der Fragen gilt, sondern als eine unter vielen gleichrangig eingestuften Fragen. Das Mysteriöse an dem Fall findet durch das Mengenwort ‚viele‘ Betonung. Der Mann zeigt durch seine Aussage an, dass es in der Vergangenheit wohl viel Klärungsbedarf und viel Rätselhaftes in Form von unbeantworteten Fragen im Hinblick auf den ‚mysteriösen Fall‘ gab. Ob diese Fragen mittlerweile beantwortete werden konnten oder nicht bleibt zu diesem Zeitpunkt ungeklärt. Warum diese ungeklärt bleiben, ist ebenso wenig bekannt. Es entsteht durch diese Offenheit eine Art Spannungsbogen, der dadurch geprägt ist, dass vieles nebulös und ungeklärt ist. Nachdem der Mann die Frage gestellt hat, zoomt die Kamera auf ihn zu. Sie signalisiert damit emotionale Beteiligung an dem Gespräch (vgl. Mikos 2008: 197ff.) und markiert einen Moment der besonderen Aufmerksamkeit. Der Zoom, der eine künstliche Kamerabewegung – im Gegensatz zur Kamerafahrt – darstellt (vgl. hierzu Hickethier 2007: 60; Mikos 2008: 202f.; hierzu auch Petrasch/Zinke 2003: 177f.) sowie das



*Aktenzeichen XY-Studio*, das ebenso eine künstliche Konstruktion – im Gegensatz zu ‚realen‘ Orten der Wirklichkeit – darstellt (vgl. hierzu z.B. Ackermann 2006), betont die Konstruiertheit der Situation und stützt die Deutung, dass das Mysteriöse an dem Fall eine Konstruktion durch das Gesagte darstellt.

Im zweiten Move spricht der Mann vor der Kamera weiter: „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders.“ Der erste Satzteil „In einem Fall [...]“ sagt zunächst aus, dass das, was nun folgt nur einen Fall betrifft, nicht zwei, nicht mehrere, sondern einen Fall. Gleichzeitig impliziert dies, dass es wohl mehrere Fälle zu geben scheint, denn durch das „In einem [...]“ wird durch das ‚einem‘ dieser Fall betont, denn man hätte auch genauso gut die Formulierung ‚im Fall‘ wählen können. Durch das ‚einem‘ wird ein Fall herausgestellt vor (mindestens einem) anderen Fall. Es scheint sich in diesem Fall also um einen wichtigen oder besonders betonenswerten Fall zu handeln. Die Weiterführung des Satzes „[...] war es der Kripo gelungen [...]“ deutet an, dass das angesprochene Geschehen erneut in der Vergangenheit zu liegen scheint (‚war‘) und dass die Kripo in einen Fall involviert gewesen ist. Dies verdeutlicht, dass ‚einem Fall‘ eine Abkürzung für eine ‚Kriminalfall‘ zu sein scheint, denn die ‚Kripo‘ ist eine gebräuchliche Abkürzung für Kriminalpolizei darstellt (vgl. Groß 2006: 195). Die Kripo stellt einen Teilbereich der gesamten Institution Polizei, nämlich den der Innenverwaltung (vgl. ebd.). Das Lexem Kripo impliziert einen ganzen Aufgabenbereich, den der angesprochene ‚Fall‘ tangieren könnte:

Die Kriminalpolizei bekämpft insbesondere die (schweren) Straftaten, für die Spezialwissen, geeignete Ressourcen und umfangreiche Ermittlungsaufgaben erforderlich sind. In organisatorisch ausdifferenzierten Dienststellen werden z. B. Tötungsdelikte, Wirtschaftskriminalität, Sexualstraftaten oder Staatsschutzdelikte bearbeitet (Groß 2006: 195).

Die Kripo stellt demnach eine ganze Organisationseinheit der Polizei dar, die mit dem erläuterten Fall in Zusammenhang zu stehen scheint. Der Fall scheint also in den Aufgabenbereich der Kripo zu fallen und daher als (schwere) Straftaten betrachtet zu werden, für die eine bestimmte Kompetenz erforderlich zu sein scheint. Dies scheint den Fall besonders (relevant) werden zu lassen.

Der Mann führt seine Aussage fort: „In einem Fall war es der Kripo gelungen [...]“, wobei das Verb ‚gelingen‘ positiv konnotiert zu sein scheint im Sinne von ‚etwas ist geglückt‘, ‚etwas wurde mit Erfolg zustande gebracht‘. Ein solches ‚Gelingen‘ impliziert einen vorherigen Versuch von etwas, denn es muss etwas versucht worden sein, damit etwas gelingen kann. Solch eine Art von Versucht scheint auch die ‚Kripo‘ unternommen zu haben, denn es ist der ‚Kripo etwas gelungen‘. Das Präteritum von ‚gelingen‘, weist darauf hin, dass sowohl dieser Versuch, etwas zu tun, als auch das ‚Gelingen‘ dieses Versuches in der Vergangenheit zu liegen scheinen und dass darüber rückblickend berichtet werden kann. Dies spricht der Kripo weiterhin eine bestimmte Kompetenz zu, da in einem Fall etwas geglückt ist. Die Kripo wusste also ihre Kompetenzen (z.B.

Spezialwissen, umfangreiche Ermittlungsaufgaben und weitere Ressourcen) richtig einzusetzen, sodass ihr in dem Fall etwas gelungen zu sein scheint.

Der von dem Mann eingangs beschriebene Fall (‚zwei Morde‘, ‚eine Waffe‘, ‚ein Täter‘, ‚zwei Männer‘, ‚zwei Tatorte‘, ‚in der Nähe von Schwulentreffs‘) wird durch die Erläuterungen, dass die ‚Kripo‘ in irgendeiner Weise in den Fall involviert ist und dass dieser etwas ‚gelungen‘ ist, zwar etwas präzisiert, jedoch nicht völlig aufgeklärt, da noch nicht klar ist, was der Kripo gelungen ist und ob dies Folgen für den Fall bzw. die Aufklärung des Falles hatte, und wenn ja, welche.

Der nächste Satzteil komplettiert den Aussagesatz des Mannes vor der Kamera: „In einem Fall ist es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern.“ Es wird an der Weiterführung des Satzes deutlicher, was der Kripo gelungen ist, nämlich ‚DNA des Täters zu sichern‘. ‚DNA‘ als Abkürzung für ‚Desoxyribonucleic Acid‘ ist das englische Akronym zu der deutschen Abbreviation ‚DNS‘ für ‚Desoxyribonukleinsäure‘. Das, was der Kripo gelungen zu sein scheint, scheint etwas mit ‚DNA‘ zu tun zu haben. Interessant ist hieran, dass in einer deutschen Fernsehserie, die auf dem deutschen Fernsehmarkt ausgestrahlt wird, eine englische Abkürzung gebraucht wird, obwohl man ebenso gut das deutsche Akronym ‚DNS‘ hätte verwenden können. Statt dem deutschen Initialwort ‚DNS‘ wird eine englische Abkürzung verwendet, obwohl es sich an ein vorrangig deutsch- und nicht englischsprachiges Publikum richtet. Es scheint sich bei ‚DNA‘ um einen gebräuchlicheren Begriff zu handeln (vgl. Duden online ‚DNA-Analyse‘) als ‚DNS‘, ohne dass die Bedeutung dieses Lexems verändert wird. Vielmehr scheint ‚DNA‘ eine der Anglizismen zu sein, die sich zunehmend ‚eingedeutscht‘ hat, ohne dass sie zwingend zu einer besonderen Bedeutung führen muss. Weiterhin könnte die Verwendung des Akronyms ‚DNA‘ darauf hindeuten, dass es sich hierbei um etwas international bzw. über die deutschsprachigen Grenzen hinaus Relevantes zu handeln scheint, das einer international bzw. über die deutschsprachigen Grenzen hinaus verständliches Akronym erfordert. Es wird an dieser Stelle nicht deutlich, welche Lesart die wahrscheinlichere ist. Klarer wird allerdings, dass es sich sowohl bei ‚DNA‘ als auch bei ‚DNS‘ um die Kürzel eines Fachwortes handelt, das den Träger der Erbinformationen bzw. der genetischen Informationen aller organischen Lebewesen bezeichnet (vgl. Calladine et al. 2004: 10f.). Die ‚DNA‘ ist als Doppelhelix angeordnet:



Abbildung Nr. 103: Modell der DNA-Struktur ([http://de.wikipedia.org/wiki/Desoxyribonukleins %C3 %A4ure](http://de.wikipedia.org/wiki/Desoxyribonukleins_%C3_%A4ure))

Die vier unterschiedlichen (Nuklein-) Basen (Adenin, Thymin, Guanin, Cytosin) der ‚DNA‘ werden durch die horizontalen Striche angedeutet (vgl. Calladine et al. 2004: 8ff.). Die DNA ist bei jedem Menschen einzigartig, selbst bei eineiigen Zwillingen ist die DNA unterschiedlich, wenn auch nur in minimalen Bereichen (vgl. Wolpert 2009: 39). Menschliche Hautschuppen, Haaren oder Körperflüssigkeiten beinhalten ‚DNA‘ (vgl. hierzu z.B. Lennen/Trevethan/Bintcliffe 2011: 31).

Folgt man den weiteren Ausführungen des Mannes, der erklärt: „In einem Fall ist es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern [...]“, wird klarer, wie die Kripo und die DNA zusammenhängen. Die genannte ‚DNA‘ scheint von einem (bestimmten) Täter zu stammen, denn es ist die DNA **des** Täters. Das ‚des Täters‘ ist in diesem Kontext nicht nur besitzanzeigend im Sinne ‚von dem Täter‘, sondern es weist zudem darauf hin, dass es in dem vorliegenden Fall genau die DNA eines **bestimmten** Täters zu geben scheint, nicht von zwei oder mehreren. Die DNA verweist aufgrund ihrer Einzigartigkeit also auf einen ganz bestimmten Täter und es kommt nur eine einzige Person als Täter in Frage, nämlich die, die diese DNA besitzt. Der Kripo ist in einem Fall gelungen, DNA einer ganz bestimmten Person, des Täters, ‚zu sichern‘. Das Verb ‚sichern‘ impliziert, dass etwas nicht einfach ‚gefunden‘ wird. Hätte man das Verb ‚gefunden‘ verwendet würde dies auf nichts Weiteres hindeuten, als dass DNA sichtbar geworden ist, doch ‚sichern‘ bedeutet mehr. Das Verb ‚sichern‘ geht über ‚finden‘ oder ‚aufspüren‘ von DNA hinaus, denn, wenn etwas ‚gesichert‘ wird, wird es gegen Einflüsse, wie Zerstörung und Verlust so weit wie möglich ‚ab-gesichert‘, bspw. ‚sichert‘ ein Schloss (z.B. am Fahrrad) etwas vor Diebstahl und damit vor äußeren Einflüssen und es kann ‚gesichert‘ werden, indem man ‚sicherstellt‘, dass etwas nicht ‚verloren‘ geht im Sinne von ‚archivieren‘ oder ‚dokumentieren‘. In dem Konkreten Kontext der Kriminalpolizei und des erläuterten Falles kann ‚sichern‘ auch als am ‚Tatort untersuchen‘ gedeutet werden, solange bestimmte Spuren noch in ihrem ursprünglichen Zustand am Tatort vorhanden sind. ‚Sichern‘ kann in diesem Kontext auch im Sinne von ‚schützen‘ verstanden werden. ‚Schützen‘ kann häufig damit einhergehen, dass etwas von der Umwelt ‚in Sicherheit gebracht wird‘, wie das Geld im Safe, und dass der Zugang zu etwas kontrolliert wird, sodass möglichst wenig unkalkulierbare Einflüsse, bspw. in Form von Personen, auf etwas wirken können. In dem vorliegenden Fall scheint die DNA des Täters ‚in Sicherheit gebracht‘ und so von

äußeren Einflüssen geschützt worden zu sein. Der Kripo scheint es im vorliegenden Fall also gelungen zu sein, DNA des Täters ‚aufzuspüren‘ bzw. zu ‚ermitteln‘ und ‚in Sicherheit‘ zu bringen bzw. zu ‚dokumentieren‘. Diese ‚Sicherung‘ stellt eine Art Erfolgsmeldung dar, die der Kripo zugerechnet werden kann und die der Mann vor der Kamera ‚verkündet‘. Während dieser Erläuterungen zoomt die Kamera auf den Mann zu, sodass er in Großaufnahme zu sehen ist. Sowohl die Videoleinwand als auch das Hintergrundgeschehen im Studio geraten so aus dem Blick der Kamera und lediglich der Mann vor der Kamera, insb. dessen Mimik steht im Mittelpunkt der Aufnahme:



Screenshot Nr. 56: Großaufnahme des Mannes vor der Kamera © ZDF

Die Videoleinwand, die bisher die genauesten Informationen zum ‚mysteriösen‘ Fall gegeben hat, ist nun nicht mehr zu sehen, allein die Ausführungen des Mannes stehen im Mittelpunkt der Aufnahme.

Der Mann erklärt, während die Kamera weiter auf ihn zu zoomt: „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders.“ Es folgen also keine weitere Erklärungen dazu, was unter ‚DNA‘ genau zu verstehen ist, wodurch naheliegt, dass das Akronym ‚DNA‘ eine international anerkannte Abkürzung für den Träger von menschlichem Erbgut zu sein scheint. Die fehlenden Erläuterungen zu der Abkürzung ‚DNA‘, obwohl diese – wie oben dargestellt – ein komplexes Phänomen darstellt, scheint zudem darauf hinzuweisen, dass ein grundsätzliches Verständnis – auch bei den Laien der Biochemie – vorausgesetzt zu werden scheint, was ‚DNA‘ bedeutet, dass ‚DNA‘ gesichert werden kann, warum solch eine Sicherung der ‚DNA des Täters‘ überhaupt notwendig bzw. sinnvoll ist und wozu man ‚DNA‘ von einem Täter in einem ‚mysteriösen Fall‘ gebrauchen kann. All dies weist darauf hin, dass das Akronym ‚DNA‘ ein so – auch im Alltagsverständnis und deutschen Sprachgebrauch – gebräuchliches Lexem darstellt, dass es keiner weiteren Erklärungen bedarf, ähnlich, wie das Wort ‚Tasse‘ im deutschen Sprachgebrauch keinerlei weiteren Erläuterungen bedarf, hat man es mit einem (vernünftigen) über das dritte Lebensjahr sozialisierten Mitglied der gleichen Sprachgemeinschaft zu tun. Es wird also durch eine solch geradezu ‚selbstverständliche‘ Verwendung des Akronyms ‚DNA‘ vorausgesetzt, dass diejenigen, an die man sich in einer Interaktion richtet, wissen, dass die ‚DNA‘ Träger des einzigartigen Erbgutes eines Menschen ist, dass diese ‚DNA‘ in irgendeiner Weise – die hier nicht weiter erklärt wird – gesichert werden kann

und dass die ‚DNA‘ des Täters eine bestimmte Relevanz in einem ‚mysteriösen Fall‘ zu besitzen scheint. Das Initialwort ‚DNA‘ stellt damit eine sehr starke Verkürzung all dieses Wissens um ein bestimmtes Phänomen dar.

Der zweite Teil des Satzes „[...] und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders“ wird durch die syntaktische Konjunktion ‚und‘ mit dem ersten Teil verbunden. Solche Konjunktionen werden auch ‚koordinierende Konjunktionen‘ genannt, die zwei syntaktisch gleichwertige Satzteile oder Sätze miteinander verbinden. Im Gegensatz hierzu existieren bei den syntaktischen Konjunktionen ebenso subordinierende Konjunktionen, die Nebensätze einleiten (vgl. Hentschel/Weydt 2003: 286). Im vorliegenden Satz handelt es sich allerdings nicht um einen Nebensatz, da der zweite Satzteil auch ebenso gut alleine stehen könnte: „Das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders.“ Der zweite Satzteil übernimmt nicht lediglich die Funktion eines Satzteiles (vgl. Hentschel/Weydt 2003: 287). Der nachstehende zweite Satzteil ist also ebenso ein Hauptsatz und damit als gleichwertig zu dem ersten Satzteil zu verstehen. Beide Satzteile beziehen sich erneut auf die Vergangenheit, was durch die Präteritum-Formen der Verben angezeigt wird. Das der Konjunktion folgende „[...] das brachte die Ermittler auf die Spur [...]“ deutet an, dass die Ermittler von etwas auf eine Spur gebracht wurden. Die Wortwahl ‚die Ermittler‘ scheint auf mehrere Ermittler hinzuweisen, auf mindestens zwei und nicht nur einen. Es wird nicht das Wort die ‚Kriminalbeamten‘ gewählt, sondern ‚die Ermittler‘, die ‚Ermittlungen‘ im Sinne von ‚polizeilichen Untersuchungen‘ in bestimmten Fällen übernehmen, worauf das Kürzel Kripo bereits einen ersten Hinweis gegeben hat. Das Wort ‚Ermittler‘, die in Verbindung mit der Kripo zu stehen scheinen, der wiederum bestimmte Kompetenzen und Aufgabenbereiche zugeschrieben werden (die Kriminalpolizei übernimmt im Wesentlichen Ermittlungsaufgaben, für die u.a. ein gewisses Spezialwissen erforderlich ist), scheint auf Personen hinzuweisen, die eine bestimmte Kompetenz zu besitzen scheinen und die eine bestimmte Rolle bekleiden, insb. im Gegensatz zum Laien. ‚Ermittler‘ sind gerade nicht irgendwelche Laien, sondern Personen in speziellen Rollen, die für die Ermittlungen ggf. sogar ausgebildet sein können. Sie besitzen im Vergleich zu dem Laien also ein bestimmtes Wissen, einen gewissen Wissensvorsprung. Anstelle des Wortes ‚Ermittler‘ hätte man auch ‚Kriminaler‘ oder ‚Kripobeamter‘ einsetzen können, v.a. wenn man bedenkt, dass im Satz zuvor die Kripo angesprochen worden ist. Entscheidet man sich jedoch für das Lexem ‚Ermittler‘, betont dies die Ermittlungstätigkeit einer Person in der Rolle eines ‚Ermittlers‘. Welcher Art diese Ermittlungen sind bzw. waren und welche Personen genau die Rolle eines Ermittlers bekleiden bzw. bekleidet haben, wird nicht weiter präzisiert, nicht nur der Fall, sondern auch die Ermittler in diesem Fall bleiben weiterhin ‚mysteriös‘.

Betrachtet man die Fortführung des Satzes: „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders“ fällt der Partikel ‚nun‘ auf. Dieser Partikel kann sehr unterschiedliche (Be-) Deutungen tragen. Er kann erstens

einen Gegensatz zwischen eingetretener Wirklichkeit und Erwartung signalisieren, zweitens kann es synonym zu den Partikeln ‚jedoch‘ und ‚aber‘ verwendet werden, drittens kann ‚nun‘ etwas nachdrücklich betonen, viertens eine als sehr relevant charakterisierte Aussage zu Beginn eines Satzes markieren, fünftens kann der Partikel ‚nun‘ eine emotionale Betroffenheit, wie eine Befürchtung oder Enttäuschung, markieren und sechstens kann ‚nun‘ eine Rede verknüpfen bzw. weiterführen (vgl. Duden online). Naheliegender erscheint im vorliegenden Satz „[...] und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders“ eine verknüpfende Funktion zwischen den beiden Satzteilen, denn das ‚nun‘ steht nicht am Satzanfang oder scheint eine Diskrepanz zwischen Erwartung und eingetretener Wirklichkeit zu markieren, sodass auch die Funktion von ‚nun‘ als Synonym von ‚jedoch‘ oder ‚aber‘ weniger naheliegt. Geht man von der Funktion der Verknüpfung aus, bleibt offen, in welcher Weise das ‚nun‘ verknüpfend fungiert. Es ist weniger als eine Art Schlussfolgerung zu verstehen im Sinne einer Kausalkonstruktion, die mit ‚wegen‘ oder ‚aufgrund‘ eingeleitet wird, sondern mehr als eine Form der Verknüpfung, die man auch umformulieren könnte in ‚erst ist das geschehen und das hat zu einem späteren Zeitpunkt dazu geführt, dass‘. Eine treffsichere Deutung des Partikels ist auf Basis der bisherigen Deutungen nicht möglich.

Der Satz „[...] und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders“ zeigt darüber hinaus an, dass die Ermittler von jemandem oder etwas zu etwas gebracht wurden. Diese Passivkonstruktion weist darauf hin, dass die Ermittler nicht selbst tätig geworden sind, sondern dass etwas sie zu etwas gebracht zu haben scheint. Wenn man danach fragt, wer oder was die Ermittler zu etwas gebracht hat, lautet die Antwort dem geäußerten Satz nach ‚das‘. Dieses ‚das‘ bezieht sich auf den vorherigen Satz, in dem steht „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern“. Dies wird im zweiten Hauptsatz durch das Relativpronomen ‚das‘ zusammengefasst und vertreten. Hierdurch kann gedeutet werden, dass die Sicherung der DNA durch die Kripo in einem Fall die Ermittler zu etwas gebracht hat.

Beendet wird der Satz durch „[...] auf die Spur des Mörders“. Besondere Relevanz kommt in diesem Satz dem Teil ‚auf die Spur‘ zu. Die Ermittler wurden auf die Spur gebracht, sie haben die Spur nicht selbst gefunden, sondern wurden von der gesicherten DNA auf sie gebracht. Unklar bleibt, was mit der ‚Spur‘ genau gemeint ist. Zwar liegt durch die Worte ‚Kripo‘ und ‚Ermittler‘ nahe, dass es sich um eine Spur im kriminalistischen Sinne handelt und nicht um die Spur im Sinne des Kfz-Technikers der damit die Einstellung des linken und rechten Rades im Hinblick auf das Spurhalten bezeichnet oder um eine Datenträgerspur, allerdings bleiben weitere Spezifizierungen zunächst aus. Selbst der kriminalistischen Spur sind mehrere Deutungen inhärent. Es könnte sich erstens um eine metaphorische Spur handeln, die nicht unbedingt materieller Natur sein muss, bspw. wird auch eine erste Vermutung, wer als Täter aufgrund welchen Motivs, in Frage für ein Verbrechen kommt, als ‚Spur‘ bezeichnet. Zweitens könnten mit ‚Spur‘ materielle Spuren, bspw.

in Form von Fußspuren oder ‚DNA‘-Spuren gemeint sein, die u.a. in menschliche Hautschuppen, Haaren oder Körperflüssigkeiten zu finden sind und die eine Person an einem (Tat-) Ort bei Personenkontakt, zurückgelassenen Gegenständen, Berührungen von Dingen oder bei Kontakt mit Kleidungsstücken (auch Träger-DNA) hinterlässt (vgl. Lennen/Trevethan/Bintcliffe 2011: 31). Solche materiellen kriminalistischen Spuren können in sehr unterschiedlichen Formen auftreten: Ausweisdokumente, Biologische Gewebe, Bissspuren, Blut, Bodenspuren, Brandspuren, Explosionen, Farben, Fingernägel, Fingerspuren, Gift, Glas, Glühlampen, Haare, Handschriften, Handschuhspuren, Lacke, Maschinen- und Druckerschriften, Munition, Nasensekret, Passstücke, Pflanzenspuren, Reifenspuren, Schuhspuren, Schmauchspuren, Schusspuren, Schusswaffen, Schweiß, Speichel, Sperma, Sprengstoffe, Textilfasern, Werkzeugspuren und Zigarettenkippen (vgl. Pfefferli 2007: 68ff.). Diese Vielzahl an Spuren weist bereits auf die Komplexität dieses Wortes hin. Es ist bei der Verwendung des Lexems ‚Spur‘ also nicht klar, ob es sich um eine metaphorische Spur in einer Ermittlung handelt, die ein Ermittler durch logische Schlüsse herausgearbeitet hat oder um eine materielle Spur, die man im durch naturwissenschaftliche Methoden bzw. Techniken aufspüren, sichern und verfolgen kann. Während des Wortes ‚Spur‘ blickt der Mann vor der Kamera nach unten und gibt damit den Blickkontakt mit der Kamera auf, obwohl eine Spur in einem Kriminalfall eine der wichtigsten Erkenntnisse in der Aufklärungsarbeit bedeutet. Die Kamera dagegen zoomt weiter an ihn heran und stellt in den Fokus der Aufnahme, eine Kamerabewegung, die dem Geschehen vor der Kamera erneut entgegen zu stehen scheint, da der Mann vor der Kamera nicht die ihm erteilte Aufmerksamkeit durch die Kamera erwidert oder aufgreift:



Screenshot Nr. 57: Nach unten gerichteter Blick des Mannes vor der Kamera © ZDF

Zwar wird durch die Fortführung des Satzes ‚Spur des Mörders‘ die kriminalistische Lesart bestätigt, in welcherlei Hinsicht allerdings die Spur als solche verstanden wird bleibt unklar. Die Spur wird, wie die DNA dem Täter, dem Mörder zugeschrieben und die Lesart einer kriminalistischen Spur verhärtet sich. Der bestimmte Artikel ‚des‘ weist zudem darauf hin, dass es **den** Mörder zu geben scheint, also **die eine** Person, der die angesprochene Spur zugeschrieben werden kann.

Der Satz hätte ebenso lauten können: „Die DNA des Täters brachte die Ermittler auf die Spur...“, allerdings wird das ‚sichern‘ an sich, also der **Prozess** des ‚Sicherns‘ der DNA betont, was einen

erneuten Hinweis auf die Kompetenz der Ermittler der Kripo gibt. Allerdings wird nicht deutlich, was die Ermittler genau getan haben, wie diese Sicherung der DNA erfolgt ist. Klarer wird jedoch, dass nicht die DNA alleine die Ermittler auf die Spur des Mörders gebracht hat, sondern die gelungene Sicherung der DNA durch die Ermittler brachte sie auf die Spur des Mörders: „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders.“

Die Verwendung der, in einer bestimmten Reihenfolge aneinandergereihten, Worte ‚Fall‘ – ‚Kripo‘ – ‚DNA‘ – ‚Ermittler‘ – ‚Spur‘ – ‚Mörder‘ scheint auf eine Kausalkette hinzudeuten, die bspw. aus dem Kriminalroman ebenso bekannt ist, wie aus den Fernsehkrimi: ein (Kriminal-) Fall scheint den Einsatz der Kripo zu erfordern, die ‚DNA‘ sichert und die Ermittler (der Kripo) auf eine bestimmte Spur des Mörders und damit auch zum Mörder führt. Mit dieser Kausalkette könnte der vorliegenden ‚mysteriöse Fall‘ beendet sein, doch der Mann vor der Kamera spricht weiter: „Über die DNA stellte sich nämlich heraus, dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen begangen hatte. Einen Überfall auf einen Autofahrer in Freudenstadt.“

Der Satzanfang betont erneut die entscheidende Rolle der DNA, denn über sich hat sich etwas herausgestellt. Interessant ist an dieser Stelle auch das Wort ‚nämlich‘. Dieses Lexem kann auf eine nachgestellte Begründung zu einer vorher getroffenen Aussage hinweisen oder generell zur Einleitung einer weiteren Erklärung verwendet werden im Sinne von ‚genauer gesagt‘ oder ‚und zwar‘ (vgl. Duden online). Das ‚nämlich‘ leitet eine weitere Erklärung ein, die nicht alleine stehen kann, sondern dem ‚nämlich‘ muss etwas folgen, sodass eine Art Spannungsbogen erzeugt wird. Unter Einbezug des vorherigen Satzes „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders wird“ wird deutlich, warum die Polizei auf die Spur des Mörder gekommen ist, nämlich dadurch, dass die DNA bestimmte Rückschlüsse zuließ: „[...] dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen begangen hatte [...].“ Es zeigt sich, dass durch die ‚Sicherung der DNA, die die Ermittler auf die Spur des Mörders führte, der Mörder nicht überführt worden zu sein scheint und der Fall auch nicht abgeschlossen zu sein scheint. Vielmehr erlaubte die DNA es den Ermittlern, dass sie die Spur des Täters verfolgen konnten, die er während seiner Verbrechen hinterlassen zu haben scheint: „Über die DNA stellte sich nämlich heraus [...].“ Das Verb ‚herausstellen‘ kann auf zweierlei Weise gedeutet werden. ‚Herausstellen‘ kann im Sinne von ‚etw. in den Mittelpunkt stellen‘ bzw. ‚etw. betonen‘ verwendet werden oder als ‚etwas erweist sich als‘. Welche dieser beiden Deutungen die treffendere ist, kann an dieser Stelle nicht abschließend herausgearbeitet werden, da sowohl die Deutung, des Verbs ‚herausstellen‘ als ‚erwiesen‘ als auch als ‚betonen‘ möglich ist, denn aufgrund einer DNA-Spur kann sowohl etwas erwiesen werden als auch etwas in den Fokus (der weiteren Ermittlungen) geraten ohne tatsächlich ‚erwiesen‘ zu sein oder etwas kann gleichzeitig sowohl erwiesen sein als auch im Mittelpunkt (der weiteren Ermittlungen)



stehen. Das Verb ‚herausstellen‘ unterliegt damit einer Mehrdeutigkeit, die nicht eingegrenzt werden kann, sodass die Folge der gelungenen Sicherung der DNA offen bleibt und keine Antwort auf die Frage ‚Was ergab sich aus der Sicherung der DNA genau?‘ möglich ist. Während der Mann vor der Kamera spricht, beginnt die Kamera sich erneut um den Mann herumzubewegen, obwohl dieser auf der Stelle stehen geblieben ist. Der Mann scheint sich an der Kamerabewegung zu orientieren, in dem er sich ihrer Bewegung unterwirft und an der Kamera ausrichtet, obwohl er zuvor nach unten geblickt hat und nicht dem Fokus der Kamera auf seiner eigenen Person zuwider gehandelt hat. Eine erneute gegenläufige Aktivität zwischen dem Geschehen vor der Kamera und der Kameraaktivität, die gegenläufig erscheint und den Widerspruch in dem Gesagten betont.

Das, was durch die DNA in den Fokus gerät oder erwiesen wird, scheint in Zusammenhang mit dem Täter zu stehen, der bereits erwähnt worden ist, worauf der bestimmte Artikel ‚der‘ verweist. Der Artikel und das Substantiv ‚der Täter‘ weist also darauf hin, dass im Folgenden derselbe Täter angesprochen wird, der bereits mit den zwei Morden und der Tatwaffe und den beiden Männern als Opfer in Zusammenhang steht. Die Fortführung des Satzes „[...] dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen begangen hatte. Die beiden Morde scheinen also tatsächlich von dem bereits angesprochenen Täter verübt worden zu sein, es scheint keinerlei Zweifel mehr daran zu geben, dass dieser die Morde begangen hat, da es sich hierbei um einen impliziten Aussagesatz handelt. Es scheinen nicht nur keine Zweifel mehr daran zu existieren, dass der Täter die zwei Morde verübt hat, sondern dass er zwischen diesen beiden Morden („noch“ im Sinne von zusätzlich) ein weiteres Verbrechen begangen hatte. Der Täter, auf dessen Spur die Ermittler durch die DNA geführt wurden, wird nicht nur als Mörder bezeichnet, dem zwei Morde zu Last gelegt werden, sondern auch als Täter in einem weiteren Verbrechen benannt. Ein ‚Verbrechen‘ wird als kriminelle Handlung im Sinne einer Straftat verstanden und kann auch als eine gegen die Gesetze, Normen und Regeln einer Gesellschaft verstoßende Tat bezeichnet werden. In jedem Fall ist ein Verbrechen als ein Verstoß gegen geltende Regelungen negativ konnotiert und muss geahndet werden. Welcher Art das angesprochene Verbrechen ist, bleibt unklar. Aufschluss über die Art des Verbrechens gibt der sich anschließende Satz: „Einen Überfall auf einen Autofahrer in Freudenstadt.“ Dieser Überfall betrifft nicht den angesprochenen ‚mysteriösen Fall‘, der sich um zwei Morde zu drehen scheint, sondern ein anderes, weiteres Verbrechen, das dem gleichen Täter zugeschrieben zu werden scheint: einen Überfall auf einen Autofahrer in Freudenstadt. Dieser Überfall, der einen plötzlichen und unvermuteten (gewaltsamen) Angriff auf etwas oder jemanden darstellt, wurde auf einen Autofahrer verübt. Wer dieser Autofahrer ist, wie er aussieht, welche Rolle er spielt, bleibt unklar durch die nicht personifizierte Wortwahl ‚Autofahrer‘. Der Überfall – in welcher Form dieser auch erfolgt ist – wurde auf einen Autofahrer in Freudenstadt verübt. Die Ortsangabe Freudenstadt ist eine der wenigen konkreteren Angaben in dem bisher Gesagten und beschreibt den Ort, an dem sich nicht der ‚mysteriöse Fall‘ um die zwei Morde, sondern ein weiteres Verbrechen des Täters.

Die gelungene Sicherung der DNA klärte den Fall also nicht einfach auf, sondern durch die gelungene Sicherung DNA stellte sich lediglich ein weiteres Verbrechen heraus, dass der Täter begangen hatte und dass der vorliegende ‚mysteriöse Fall‘ durch ein weiteres Verbrechen ergänzt werden muss, das das Geschehen umfangreicher und komplexer zu gestalten scheint als die eingangs erwähnte Aufzählung „Zwei Morde, eine Waffe, ein Täter“ nahelegt. Der Mann vor der Kamera gibt damit drei Grundbausteine an, die ein bekanntes Grundmuster (einer Kriminalhandlung) darstellen. Allerdings wird dieses Grundmuster bereits durch das ‚vielleicht‘ im folgenden Satz in Frage gestellt und der Raum für einen ‚mysteriösen‘ Fall geöffnet. Es folgt die Geschichte von zwei Männern, deren Fotos auf der Studiolinwand eingeblendet werden und die durch Kopfschüsse in der Nähe von Schwulentreffs hingerichtet worden sind und die Informationen, dass die Tatort 200km voneinander entfernt lagen und die Opfer nichts miteinander zu tun haben. Die darauf folgende Frage, die sich auf das bisher gesagte bezieht ‚Warum diese Morde?‘ stellt eine Art Aufgabe dar, die es zu lösen gilt. Der Mann vor der Kamera gibt für die Lösung dieser Frage einen bestimmten Weg vor bzw. deutet diesen an, indem er erklärt, dass DNA des Täters gesichert werden konnte, was die Ermittler auf die Spur des Mörders führte und ihnen anzeigte, dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen, einen Überfall auf einen Autofahrer in Freudenstadt, begangen hatte. Die Frage ‚Warum diese Morde?‘ bleibt durch das, was das Gesagte in den beiden Moves unbeantwortet und verlangt weiterhin nach einer Antwort. Die Antwort wurde bereits angedeutet, durch die DNA des Täters, die Spur des Mörders, die Ermittler und ein Verbrechen auf einen Autofahrer in Freudenstadt und es scheint nahegelegt zu werden, dass sich eine Antwort auf die Frage anhand des Verbrechens zwischen den zwei Morden finden lassen könnte. Alle Angaben in dieser (re-) konstruierten Geschichte bleiben unpräzise und sind durch Widersprüche gekennzeichnet, sodass die Antwort auf die gestellte Frage ‚Warum diese Morde?‘ nicht offen auf der Hand zu liegen scheint, sondern erschlossen werden muss. Diese Figur gilt es im Folgenden zu interpretieren.

#### 9.4.5 Interpretation: Die Irritation und Verwirrung um eine mysteriöse Geschichte

Die Erläuterungen des Mannes, die der Aussage „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders“ führte im Rahmen der hermeneutischen Ausdeutung zu einem kleinen Experiment. Als diese Aussage in der Interpretationsgruppe gedeutet wurde und danach die weitere Erläuterungen des Mannes vor der Kamera abgespielt wurden, führte dies zu einer Irritation, in dem Sinne, dass die Teilnehmenden an der Interpretationsgruppe irritiert waren, da sie mit einer anderen Fortführung der Erläuterungen vor der Kamera gerechnet hatten. Um zu überprüfen, ob die Irritation, die die Fortführung der Erklärungen des Mannes hervorrufen, ein einmaliges gruppenabhängiges

Phänomen darstellt, oder ob diese Irritation auch über die Gruppe hinaus auftritt, wurde der gesamte Satz „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders“ fünf Personen, die weder die untersuchte Episode der Sendung *Aktenzeichen XY* kannten noch in den kleinen Versuch eingeweiht waren, vorgesprochen, und sie sollten einen Anschlussgedanken formulieren, der ihnen einfällt, wenn sie diese Erläuterung hören.

Der kleine Versuch, der lediglich der Veranschaulichung und keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit stellt, führte zu den folgenden Ergebnissen:

„In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das führte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders“

1. „Und anhand der DNA konnte der Täter überführt werden“
2. „Und der Mörder konnte gefasst werden“
3. „Es zeigte sich, dass es die Person XY war, die das Verbrechen aus Eifersucht (oder einem anderen Motiv) begangen hatte“
4. „[...] , der zu XY Jahren Haft verurteilt wurde“
5. „[...] , der bereits seit XY Jahren gesucht worden ist“

Keine der von den ‚Versuchspersonen‘ genannten Anschlussgedanken passte zu der eigentlichen Fortführung der Erläuterungen: „Über die DNA stellte sich nämlich heraus, dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen begangen hatte.“ Es scheint als markiere diese Aussage einen Bruch einer (eigentlich logischen) Abfolge eines Kriminalfalls. Auf den ersten Blick scheint die vorherige Erklärung „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörder“ eine Art ‚Happy-End‘ der (re-) konstruierten Geschichte über einen Kriminalfall anzudeuten, in dem die DNA den Fall löst, dadurch, dass sie die Ermittler auf die Spur des Mörder führt und am Ende auch zum Mörder. Diese – oder eine sehr ähnliche – logische Schlussfolgerung in vollzieht sich in Form der folgenden Induktion: DNA am Tatort führt zu dem Mörder, wenn DNA am gefunden wird, führt diese zum Mörder. Der Laie der Kriminaltechnik bedient sich, um solch eine Induktion vollziehen zu können, eines bestimmten Routinewissens, z.B. über den ‚typischen‘ Verlauf der Aufklärung von Kriminalfällen (vgl. Schütz/Luckmann 2003: 156ff.), die er an vielen Einzelfällen, insb. im Unterhaltungsdiskurs, in denen anhand der DNA der Mörder gefunden wurde, beobachten konnte. Der Laie macht aus diesen vielen beobachteten Einzelfällen dann eine Regel: Wenn DNA gefunden wird, führt diese zum Mörder. Dieses Routinewissen reflektiert derjenige, der auf es zurückgreift nicht (bewusst) vor seiner Anwendung. In den seltensten Fällen ist solches Routinewissen (in einer Gesellschaft) ausformuliert, da dieses gar nicht beschrieben werden kann, weil es implizit und nicht explizit vorliegt (vgl. Soeffner 2004: 239). Das Routinewissen kann

teilweise Wissens-elementen zugeordnet werden, die in jeder Situation vorhanden sind und teilweise den Wissens-elementen, die lediglich ‚zuhanden‘, d.h. auf eine bestimmte Art und Weise ‚verfügbar‘ sind (vgl. Schütz/Luckmann 2003: 156). Der lebensweltliche Wissensvorrat (eines Subjekts) setzt sich auch zwei Grundelemente zusammen: die Begrenztheit der Situation und die Struktur der subjektiven Erfahrungen der Lebenswelt. Der Wissensvorrat wird so zum einen durch die jeweilige Situation bzw. durch die situationsbezogene Erfahrung sowohl strukturell, als auch genetisch und funktional bestimmt, sodass die jeweilige Biografie den Wissensvorrat entscheidend beeinflusst. Zum anderen setzt sich der Wissensvorrat aus der Struktur der subjektiven Erfahrungen der Lebenswelt zusammen, die dem Subjekt ‚auferlegt‘ werden, zusammen. Diese subjektiven Erfahrungen der Lebenswelt sind nicht situationsbezogen und umfassen gegenwärtiges Wissen, das in jedem Erfahrungshorizont enthalten ist, z.B. die Bäume im Herbst ihre Blätter verlieren (vgl. Schütz/Luckmann 2003: 152ff.). Zwischen diesen beiden Grundelementen des Wissensvorrates befindet sich das Routine- bzw. Gewohnheitswissen (eines Subjekts), das wiederum in drei Bereiche geteilt werden kann. Wissens-elemente des Gewohnheitswissens, die man bis zu einem gewissen Grad erlernen kann und die nach einer gewissen Zeit in das Routinewissen übergehen, bspw. wenn nach einer Operation eine Narbe zurückbleibt. Anfangs, nach der Operation, ist die entstandene Narbe noch ungewohnt und man ist sich ihrer bewusst. Mit der Zeit gewöhnt man sich allerdings an die Narbe bis man darüber nicht mehr (bewusst) reflektiert. Solche Wissens-elemente, die auf Grundelementen des Wissens aufbauen, werden ‚Fertigkeiten‘ genannt. Daneben existiert das ‚Gebrauchswissen‘ als Gewohnheitswissen. Dieses Wissen dreht sich um die Handlungsziele und um das Mittel zum Zweck, das man benötigt um diese Handlungsziele zu erreichen. Diese sind erlernt worden, jedoch in Routine übergegangen und stellt nicht immer wieder ein neues Problem dar, sondern liefert die Lösung gleich mit. Gebrauchswissen stellt bspw. das Schreiben oder das Spielen eines Musikinstruments dar. Neben den Fertigkeiten und dem Gebrauchswissen existiert das Rezeptwissen als Gewohnheitswissen. Der Unterschied des Rezeptwissens zum Gebrauchswissen besteht darin, dass Rezeptwissen nicht wie das Gebrauchswissen mit der Routinisierung über körperliche Fertigkeiten zusammenhängt, sondern das Rezeptwissen stellt eine eigene Form des Routinewissens dar, das sich unabhängig von den körperlichen Fähigkeiten ausgebildet hat (vgl. Schütz/Luckmann 2003: 157f.). Rezeptwissen hat sich bspw. bei den Verkehrsregeln oder Höflichkeiten ausgebildet, die nicht zwangsläufig mit körperlichen Fertigkeiten verbunden sind. Das Wissen um sprachliche Figuren ist nicht zwangsläufig mit körperlichen Fertigkeiten verbunden, sodass das Wissen darum als Rezeptwissen im Bereich des Routinewissens charakterisiert werden kann. Es liegt damit nahe, bei einer Aussage, wie „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders“ auf das Rezeptwissen als eine Form des Routinewissens zurückzugreifen, mittels derer die Induktion ‚in vielen Einzelfällen führte die DNA am Tatort zum Mörder, findet man am Tatort

DNA, dann führt diese zum Mörder' vollzogen werden kann. Dieses Motiv ist sowohl aus dem Unterhaltungsdiskurs über Verbrechensaufklärung als auch aus dem kriminalistischen Diskurs über Verbrechensaufklärung bekannt. Es ist bekannt, dass ein Täter Spuren hinterlässt – seien es Fußspuren oder wie in dem Beispiel die DNA-Spuren – die aufgespürt, gesichert und analysiert werden können und zur Ergreifung des Täters führen (vgl. z.B. Voss-de Haan 2009; Becker 2005; Pfefferli 2007; Vec 2002). William J. Watkins und Tom Brown schreiben in ihrem Buch *Der Fährtenucher*: „Die Spur ist das Ende einer Kette“ und bringen damit die bekannte Abfolge der logischen Schlussfolgerung eines Ermittlers bzw. Detektivs auf den Punkt. Sobald Sherlock Holmes eine Spur aufgenommen hat – sei sie materieller oder auch metaphorischer Natur – führt ihn diese Spur mittels logischer Schlussfolgerungen zu dem Täter. Diese logische Schlussfolgerung, hier in Form der Induktion – ist Teil des Rezeptwissens eines Subjekts geworden und wird dementsprechend weitgehend ‚unreflektiert‘ in der logischen Schlussfolgerung eingesetzt und führt zu einer entsprechenden Deutung der sprachlichen Figur von DNA, Spur und Mörder. Umso stärker ist die Irritation, als sich herausstellt, dass die Spur nicht den Mörder überführt, sondern eine neue Straftat aufdeckt, die neue Fragen aufwirft. Die Anwendung des Rezeptwissens führt an dieser Stelle zu einer Art von Verwirrung, da sich nicht das Erwartete, sondern etwas Unerwartetes eingestellt hat, dass nämlich der Mörder nicht überführt worden ist, sondern dass ihm ein neues Verbrechen zu Last gelegt wird. Diese Widersprüchlichkeit führt scheint nicht nur zu einer gewissen Irritation zu führen, sondern hat ebenso Folgen für die weiteren Schlussfolgerungen des Rezipienten im Hinblick auf den Verlauf des erzählten Kriminalfalles. Der Rezipient kann sich nicht mehr auf sein angewendetes Rezeptwissen verlassen, sondern muss selbst eigene Schlussfolgerungen anstellen, wie der Kriminalfall bzw. die Lösung des Kriminalfalles weitergehen könnte. Er ist damit gezwungen, etwas Neues auszuprobieren, in Form einer Abduktion, die zu neuen Erkenntnissen führt. Die „Abduktion ist jene Art von Argument, die von einer überraschenden Erfahrung ausgeht, das heißt von einer Erfahrung, die einer aktiven oder passiven Überzeugung zuwiderläuft“ (Peirce 2005: 95). Das Gesagte läuft in dem vorliegenden Move dem Rezeptwissen zuwider, sodass alle weiteren logischen Schlussfolgerungen in diesem Fall von einer überraschenden Erfahrung, nämlich, dass die DNA gar nicht zur Überführung des Mörder führt, sondern ein neues Verbrechen aufdeckt und den ‚mysteriösen Fall‘ noch ‚mysteriöser‘ erscheinen lässt.

Das ‚Mysteriös-Muster‘ in Fahndungssendungen hat Pinseler für eine Episode der Sendung *Fahndungsakte (Sat. 1)* vom 15.03.2000 herausgearbeitet. Interessant ist hieran, dass auch in der Sendung *Fahndungsakte* das Opfer eines Verbrechens Kontakte zur Homosexuellen-Szene besaß (vgl. Pinseler 2006: 136ff.). Allein die Nennung der Homosexuellen-Szene scheint nichts in dem vorliegenden Fall der Sendung *Aktenzeichen XY* zu klären, sondern einen Handlungsraum für die folgende (re-) konstruierte Geschichte über einen Kriminalfall abspielt, in dem eigene Regeln gelten und die eine gewisse Außergewöhnlichkeit – die an dieser Stelle weder positiv noch negativ

konnotiert ist – markieren. Die folgenden Erläuterungen um den ‚mysteriösen Fall‘ erfolgen in einer (re-) konstruierten Geschichte, in der die Vorgeschichte des Verschwindens einer Person bzw. das Verbrechen selbst nicht ausführlich thematisiert, sondern als unerklärlich dargestellt werden (vgl. hierzu auch Pinsler 2006: 137). Neben der Irritation im Gesagten unterstützt auch der Widerspruch zwischen Kameraaktivität und dem Geschehen der Kamera, die an signifikanten Stellen in dem beiden Moves gegenläufig sind, diese Deutung der Verwirrung und Irritation um einen ‚mysteriösen Fall‘, der auf den zweiten Blick ganz anders scheint als zunächst angenommen.

#### 9.4.6 Verdichtung: Die Lektion anhand eines Paradoxons über eine Spur

Der Moment der Irritation und die zahlreichen augenscheinlichen Widersprüche in den ausgewählten Moves, sowohl in dem Gesagten selbst als auch in der Kameraaktivität, scheinen auf den ersten Blick dem Routinewissen über die Verbrechensaufklärung entgegenzustehen. Dieses ‚Entgegenstehen‘ erinnert an ein ‚Paradox‘, das von einem reinen Widerspruch abgegrenzt werden muss. Ein Widerspruch beschreibt, im Gegensatz zum philosophischen Paradox, etwas, das in sich selbst widersprüchlich ist. Das Paradox dagegen bezeichnet etwas, das der Doxa, d.h. der vorherrschenden Auffassung von etwas, z.B. dass die DNA zu einem Mörder führt, entgegensteht. Dies heißt allerdings nicht, dass das Paradox, das durch die Erläuterung „In einem Fall war es der Kripo gelungen, DNA des Täters zu sichern – und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders. Über die DNA stellte sich nämlich heraus, dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen begangen hatte“ entsteht, nicht ‚wirklich‘ werden kann. Es erscheint lediglich aus einer bestimmten (eingeschränkten) Perspektive heraus nicht möglich, z.B. wenn in der Deutung von etwas unreflektiert sedimentiertes Routinewissen angewendet wird.

Das Routinewissen, das man im Hinblick auf ‚DNA-Analysen‘ und deren Resultate zu besitzen scheint, nämlich, dass die DNA und deren Analyse zu einem Mörder und nicht lediglich zu einer (neuen) Spur führen, scheint den Prozess der Verbrechensaufklärung zu simplifizieren. Verändert sich dieses Routinewissen, und damit auch das, was unter der ‚DNA-Analyse‘ verstanden werden kann, verändert sich auch die Perspektive auf diesen Betrachtungsgegenstand. Im vorliegenden Fall verändert sich die Deutung des Satzteil „[...] und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörders“ insofern als ‚auf eine Spur bringen‘ nicht heißen muss, dass der Mörder nun überführt worden ist, sondern dass die Spur des Mörders auch neue Verbrechen aufdecken kann. Zwar existieren auch in der Religion Paradoxa, allerdings besteht ihre Besonderheit darin, dass sie sich nicht, wie das philosophische Paradoxon auflösen, sondern bestehen bleiben (vgl. Schröder 2002: 63). Ebenso wenig passt das Paradoxie-Verständnis der abendländischen Rhetorik auf das aus den Moves herausgearbeitete Paradoxon, da in der Rhetorik die Verwendung eines

Paradoxons jegliche Anschlussfähigkeit in der Kommunikation ausschließt. Im vorliegenden Fall besteht das Paradox jedoch darin, dass man mit Hilfe bisheriger Erfahrungen aus beobachteten Einzelfällen (bisher führte die DNA am Tatort immer zum Mörder) Gesetzmäßigkeiten erstellen (DNA am Tatort führt zum Mörder), die dann wiederum auf den vorliegenden Fall angewendet werden (wird DNA am Tatort gefunden, dann führt diese zum Mörder). Allerdings werden auch die weiteren Ausführungen „Über die DNA stellte sich nämlich heraus, dass der Täter zwischen den beiden Morden noch ein Verbrechen begangen hatte“, die darauf hinweisen, dass die DNA auf die Spur neuer Verbrechen und nicht auf die Spur des Mörders als Person führte, ebenso durch das zuvor Gesagte eingeleitet, was zur Auflösung des Paradoxons führt und nicht zu einer nicht anschlussfähigen Kommunikation.

Ein typisches Merkmal des philosophischen Paradoxons ist es, dass es zu einer neuen Erkenntnis führt (vgl. Simon 2002: 50f.) und damit in eine Art ‚Belehrung‘ eingebettet ist, bei dem das Paradoxon eine Erfahrung darstellt, aus der derjenige, der es erfährt, eine ‚Lehre‘ ziehen kann. Die Lehre, die anhand des philosophischen Paradoxons vollzogen werden kann, führt dazu, dass die Annahme, eine an einem Tatort befindliche DNA-Spur einer Person zwangsläufig zu dem Täter in dem jeweiligen Verbrechen führt, überdacht werden muss. Vielmehr existiert auch die Möglichkeit, dass die Spur nicht nur das Ende einer Kette von (logischen) Schlussfolgerungen darstellt, sondern den Anfang dieser Kette markieren kann, in dem die Analyseergebnisse moderner Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin zu neuen Erkenntnissen führen, bspw. dass eine DNA-Spur neue Verbrechen des gleichen Täters aufdecken kann.<sup>200</sup> Sherlock Holmes betrachtet Spuren durchaus als Ende einer Kette und das Ziel seiner Tätigkeit besteht darin, diese ‚Kette‘ Stück für Stück, ausgehend von der Spur zu (re-) konstruieren. Dies scheint zunächst auch in dem vorliegenden Move zu geschehen: es scheint sich zu Beginn um eine (Re-) Konstruktion des Pfades bis hin zu der DNA-Spur zu handeln – bis deutlich wird, dass die DNA-Spur nicht das Ende, sondern der Anfang einer Kette ist, die dem Fall eine neue Wendung geben.

Der Typ von Botschaft, zu dem sich die Deutungen und die Interpretation der beiden analysierten Moves der Sendung *Aktenzeichen XY* verdichten lassen, ist die einer Lektion über ein philosophisches Paradoxon. Die Lektion kann zweierlei bedeuten. Sie stellt einen Lernabschnitt (in einem Lehrbuch oder im Unterricht) dar oder in der Redewendung ‚Jemandem eine Lektion

---

<sup>200</sup> Interessant ist hieran, dass man häufig davon auszugehen scheint, dass die DNA an einem Tatort zum Mörder führt und dass, wenn DNA an einem Tatort gefunden wird, auch der Mörder gefunden wird und so eine Induktion vollzieht, die Züge einer Deduktion anzunehmen scheint, denn es ist zwar keine gesetzte Tatsache, dass die DNA am Tatort immer zum Mörder führt. Es könnte ebenso gut DNA einer völlig anderen Person sein und nicht die des Mörders, jedoch gehen viele Ermittler und auch Laien in der Kriminalistik davon aus (vgl. hierzu auch *Phantom-Panne* in Fußnote 106) Weiterhin könnte die DNA bisher noch nirgendwo dokumentiert worden sein, z.B. in einer digitalen Datenbank, sodass zwar DNA irgendeiner Person vorliegt, diese jedoch gar nicht identifiziert werden kann und nicht zum Mörder führt. Dennoch wird häufig mit Gewissheit davon ausgegangen, dass mit einer gelungenen Sicherung der DNA auch der Mörder gefunden wird und man ist versucht an diesen Schlussfolgerungen festzuhalten und so agieren, als blieben diese aufgestellten Gesetzmäßigkeiten weiterhin gültig, was auch an das Goodman-Paradigma erinnert (vgl. Goodman/Putnam 1988).

erteilen', wird die Lektion als eine Art ‚Denkzettel‘ verstanden. In ihrer ersten Bedeutung stellt die Lektion einen Teil eines kompletten Lernprogramms dar. Diese Lektionen können unterschiedliche Arten von Lerneinheiten beinhalten (vgl. hierzu Mispelbaum 2008: 46). Eine Lerneinheit kann z.B. eine Übung sein, eine Einheit des selbstständigen Arbeitens oder eine Diskussion innerhalb einer Lektion. Im vorliegenden Beispiel nimmt die Lerneinheit die Gestalt eines Denkspiels in Form eines philosophischen Paradoxons an. Lektionen dienen der Aktivierung der Lernenden insb. durch den Lehrenden, der die Lernenden anleitet (vgl. hierzu z.B. Krammer 2008: 145ff.). In dem untersuchten Move stößt der Lehrer einen Denkprozess bei den Lernenden an, nämlich ihr Routinewissen zu erweitern und eine neue Perspektive auf einen Betrachtungsgegenstand einzunehmen. Elementare Bestandteile des Unterrichts sind die Lehre und Lektion. Während die Lehre auf Identifikation abzielt, steht bei der Lektion die Information im Vordergrund (vgl. Nestle 1972: 111ff.). Das Lehr- und Lernarrangement der Lektion wird dem gerecht, dass sich der Mensch reflexiv-kritisch sowohl mit sich selbst als auch mit seiner Umgebung bzw. den ihn umgebenden Verhältnisse beschäftigt und er dazu Anschluss an kulturelle Selbst-, Welt- und Diskursinterpretationen finden muss. Lektionen beschäftigen sich mit Weltbildern, Meinungen, gewohntem Verhalten und (selbstverständlichen) Denkweisen und problematisieren diese, stellen sie in Frage und zeigen auf, dass vermeintlich ‚sicheres‘ Wissen von den jeweiligen Zugriffen und Methoden abhängig sind, die sich nach unterschiedlichen Interessen richten können (vgl. Hiller 2007: 51). Genau solch ein Hinterfragen bzw. Problematisieren von (selbstverständlichen) Denkweisen erfolgt in den Moves der Sendung *Aktenzeichen XY*, indem gezeigt wird, dass die DNA-Spur nicht zum Mörder führt, sondern auf eine neue Spur (eines Verbrechens). Es stellt sich heraus, dass es unterschiedliche Lesarten des Satzes „Und das brachte die Ermittler nun auf die Spur des Mörder“ existieren, die durchaus zueinander in Konkurrenz stehen können (hier das Aufspüren des Mörders im Gegensatz zu der Aufdeckung eines neuen Verbrechens des gleichen Mörders). Doch Lektionen stellen nicht einfach nur etwas in Frage, sondern sie liefern auch Erklärungsmodelle, mit denen die unterschiedlichen Lesarten verständlich und bearbeitbar werden. Dabei kann der in einer Lektion angestoßene Denkprozess durchaus dazu führen, die einst mühsam erworbene Handlungssicherheit zu erschüttern. Ziel der Lektion ist es die Urteilskraft der Lernenden auszubilden, indem der Lehrende nicht nur moderiert, sondern die Lernenden auch gezielt provoziert und verunsichert und damit dazu anleitet, ihren Horizont zu erweitern (vgl. hierzu auch Hiller 2007: 51f.).

Im Hinblick auf die Forschungsfrage bedeutet dies, dass die Erkenntnis, dass eine DNA-Spur nicht auf **direktem** Wege auf die Spur eines Mörders führen muss, indem sie den Mörder identifiziert, sondern dass sich auch ein neues Verbrechen aufdeckt, welches dann vielleicht letztendlich auch zu Mörder führt. Dieser Inhalt wird in Form eines lehrreichen Paradoxons in der Sendung *Aktenzeichen XY* vermittelt, das in einer Lektion eingebettet ist.



## 9.5 Analyse der Fernsehserie *Der Kriminalist*

*Der Kriminalist* ist eine von *Monaco Film Hamburg* als Gemeinschaftsproduktion von *ZDF*, *SF* und *ZDF Enterprises* hergestellte Fernsehserie. Die deutsche 60minütige Fernsehsendung läuft seit 2006 im *ZDF* freitags von 20.15 Uhr bis 21.15 Uhr. Bereits in der fünften Staffel löst der Kommissar Bruno Schuhmann (Christian Berkel) Kriminalfälle für das Landeskriminalamt (LKA) Berlin, die vorwiegend in Berlin Friedrichshain und Kreuzberg spielen. Schuhmann zählt – folgt man dem *SPIEGEL* - zu den ‚neuen‘ Ermittlern im Fernsehkrimi, der mit ‚Coolness‘ unkonventionell und vielseitig ist (vgl. *SPIEGEL* Online 2011; Hervorhebungen im Original). In seiner Arbeit unterstützen Schuhmann seine Kollegen Inge Tschernay (Antonia Holfelder), Henry Weber (Frank Giering) und Anne Vogt sowie die Kommissarin Alex Keller (Maya Bothe) und der Ermittler ‚Chris‘ (Patrick Katami). Neben der Arbeit erhält man in der Serie einen Einblick in das zerrüttete Privatleben des Kriminalisten Schuhmann, in dem insb. seine Noch-Ehefrau Charlotte Schumann (Inka Friedrich) eine Rolle spielt (vgl. *SPIEGEL* Online 2011; *ZDF* Online 2012).

Die im Nachstehenden analysierte Folge der Fernsehserie *Der Kriminalist* ist um 20.15 Uhr bis 21.15 Uhr am 18.03.2011 im *ZDF* ausgestrahlt worden. Die Episode trägt den Titel *Abgetaucht*, gehört zu der fünften Staffel der Sendung und ist 2010 in Deutschland produziert worden.

### 9.5.1 Zusammenfassende Darstellung der Sendung *Der Kriminalist* vom 18.03.2011 und Sequenzübersicht

Die zu untersuchende Episode mit dem Titel *Abgetaucht* lässt sich in 42 Sequenzen einteilen, die im Nachstehenden beschrieben werden.

**Sequenz 1 bis 2:** Die Serie beginnt mit dem Vorspann der Sendung, in dem die Hauptfigur Bruno Schuhmann und seine Kollegen bei Ermittlungsarbeiten zu sehen ist. Am Anfang der Sendung ist ein Straßenmusiker zu sehen, der Geige spielt. Eine Frau beobachtet den Geigenspieler aus einem Bürofenster heraus während sie telefoniert. Im nächsten Take ist der Geigenspieler plötzlich blutend und ohnmächtig auf der Straße liegend zu sehen.

**Sequenz 3 bis 4:** Schuhmann liegt schlafend auf einer Couch in einem Büro und schreckt hoch als sein Kollege die Tür des Büros aufreißt und hineinsieht. Der Kollege teilt Schuhmann mit, dass ein Obdachloser verletzt in einem Park aufgefunden wurde. Die beiden fahren daraufhin in das Krankenhaus und erkundigen sich nach seinem Gesundheitszustand des Obdachlosen, sichern seine persönliche Habe und verlassen das Krankenhaus wieder.

**Sequenz 5 bis 6:** Schuhmann, sein Kollege und zwei weitere Kolleginnen besprechen den Tathergang und planen weitere Ermittlungsschritte. Auf einer Serviette, die der Obdachlose bei sich führte steht ein Termin in einem Café. Schuhmann erkennt die äußerliche Ähnlichkeit zwischen ihm und dem Obdachlosen und verkleidet sich als der Obdachlose, indem er dessen Kleidung und Brille trägt sowie eine künstliche Tätowierung auf seine Haut aufbringt.

**Sequenz 7 bis 11:** Schuhmann begibt sich als der Obdachlose verkleidet auf den Weg zu dem auf der Serviette bei den Fundsachen des Obdachlosen vermerkten Treffpunkt. Seine Kollegen beobachten ihn versteckt. Am Treffpunkt trifft er auf einen Mann, der ihm eine neue Geige verspricht. Schuhmann folgt dem Mann, steigt in ein Auto ein und wird dort von dem Mann betäubt. Seine Kollegen verfolgen die beiden mit dem Auto, doch als die Verfolgung auffällt, geben die Kollegen die Observation auf. Der Mann wirft dessen Handy aus dem Autofenster, sodass die Ortung von Schuhmann nicht mehr möglich ist. Allerdings kann der Besitzer des Wagens ausfindig gemacht werden und die Suche nach Schuhmann beginnt.

**Sequenz 12 bis 16:** Der Wagen, in dem sich Schuhmann befindet, trifft an einem Industriegelände ein. Schuhmann liegt gefesselt auf dem Boden als er erwacht, während eine Frau und ein Mann die Halle betreten. Schuhmann stellt sich schlafend, sodass er die Frau, die sich über ihn beugt, ergreifen und zu sich auf den Boden ziehen kann. Als jedoch der Mann eine Waffe auf ihn richtet, lässt Schuhmann die Frau wieder los. Im nächsten Take sitzt Schuhmann gefesselt auf einem Stuhl in der Halle und die Frau redet auf ihn ein, schlägt ihn und verabreicht ihm eine Spritze mit einer klaren Flüssigkeit.

**Sequenz 17 bis 18:** Während die Kollegen Schuhmanns auf dem Polizeipräsidium besprechen, wie sie ihn finden können, befindet sich Schuhmann weiterhin gefesselt auf dem Stuhl in der Halle. Der Mann und die Frau aus der 17. Sequenz betreten erneut die Halle und die Frau bereitet die nächste Spritze vor.

**Sequenz 19 bis 20:** Schuhmanns Kollegen konzentrieren sich im Polizeipräsidium weiter auf die Suche nach Schuhmann. Zur gleichen Zeit injiziert die Frau Schuhmann die zweite Spritze und verlässt zusammen mit dem Mann die Halle.

**Sequenz 21 bis 22:** Schuhmanns Kollegen haben erfahren, dass der gesuchte Wagen auf einem Industriegelände gesehen worden ist und machen sich sofort mit dem SEK zu diesem Gelände. Währenddessen betritt ein zweiter Mann die verlassene Halle mit einer Taschenlampe und befreit den gefesselten Schuhmann.

**Sequenz 23 bis 24:** Als das SEK und Schuhmanns Kollegen die Halle stürmen treffen sie nur noch auf die leere Halle und auf den Stuhl, an dem noch Fesseln vorhanden sind. Sie vermuten, dass

Schumann von hier aus weggebracht worden ist. Der Mann und die Frau treffen in einem am Industriegelände ein und sehen den Polizeieinsatz.

**Sequenz 25:** Schumann wird von dem Mann, der ihn befreit hat, zu einem Versteck in der U-Bahn geführt. Es stellt sich heraus, dass der Mann den vermeintlichen Obdachlosen seit längerem kennt und dass beide gemeinsam in einem Versteck in der U-Bahn leben.

**Sequenz 26:** Schumanns Kollegen besprechen die Ergebnisse der kriminaltechnischen Untersuchung.

**Sequenz 27 bis 29:** Der Freund des Obdachlosen, der ihn befreit hat, entdeckt die Einspritzlöcher in der Armbeuge von Schumann und die unechte Tätowierung, während dieser schläft. Er fragt Schumann nach dessen tatsächlicher Identität. Er erklärt, dass er Polizist ist, woraufhin sich beide auf den Weg zum Polizeipräsidium begeben. Schumann geht nach kurzer Besprechung mit seinen Kollegen nach Hause.

**Sequenz 30 bis 31:** Schumann gibt seinen Kollegen weitere Informationen zu den Entführern und spricht mit dem Mann, der ihn gerettet hat. Es stellt sich heraus, dass der Mann seit 2004 vermisst wird und in Realität Chirurg an der Uniklinik ist. Schumann informiert ihn über den Gesundheitszustand seines eigentlichen Freundes, den Obdachlosen. Die beiden Männer fahren zum Krankenhaus, in dem der Obdachlose liegt. Bei dem Besuch im Krankenhaus erklärt der Chirurg Schumann, dass sein im Koma liegender Freund vor seinem Verschwinden etwas von einer Frau in einem Bürogebäude erzählt habe.

**Sequenz 32:** Schumann begibt sich zu diesem Büro und trifft dort auf seine Entführer. Nachdem er den Mann niedergeschlagen hat, verhört er die Frau. Es stellt sich heraus, dass der Obdachlose die Frau vor fünf Jahren festgehalten und unter Drogen gesetzt hatte, um Lösegeld zu erpressen.

**Sequenz 33:** Mit den neuen Erkenntnissen aus dem Verhör der Frau setzt Schumann die Ermittlungen fort bis er von seiner Vorgesetzten aufgrund seines Drogenproblems bis auf weiteres beurlaubt wird. Schumann gibt daraufhin seine Waffe bei seinen Kollegen ab und lässt die Ermittlungsakten zum aktuellen Fall mitgehen bevor er nach Hause geht.

**Sequenz 34:** Schumann fährt zu dem ehemals Verlobten seiner Entführerin und befragt ihn zu dem damaligen Fall, in dem seine Ex-Verlobte entführt worden ist. Er findet heraus, dass die jetzige Frau des damaligen Verlobten das Lösegeld für die Entführte gestellt hat, dieses allerdings bei dem Täter nie sichergestellt wurde.

**Sequenz 35 bis 36:** Schumann erhält einen Anruf, dass der Vater des im Koma liegenden Obdachlosen ausfindig gemacht worden ist und fährt ins Krankenhaus, um ihn dort zu treffen. Im

Anschluss daran besucht Schuhmann den Mann, der ihn aus der Halle gerettet hat. Der Mann gibt Schuhmann die Papiere seines obdachlosen Freundes, die er ihm einst weggenommen hatte.

**Sequenz 37:** Schuhmann trifft sich mit seinen Kollegen und erzählt von dem Gespräch mit dem ehemaligen Verlobten und dessen Alibi für die Tatnacht. Bei dem Abgleich der Aussagen des Ex-Verlobten mit denen der Entführten, fällt ihnen auf, dass die Angaben nicht übereinstimmen.

**Sequenz 38:** Schuhmann trifft im Krankenhaus erneut auf den Vater des Obdachlosen. Der im Koma liegende Obdachlose erwacht, während Schuhmann ihm von dem aktuellen Ermittlungsstand erzählt.

**Sequenz 39 bis 40:** Schuhmann trifft sich mit seinen Kollegen vor dem Haus des Ex-Verlobten der Entführten. Diese haben mittlerweile herausgefunden, dass die jetzige Frau des ehemaligen Verlobten bereits ein Jahr vor dem Verschwinden der Entführten ihre Hochzeit mit ihrem jetzigen Mann geplant hatte. Sie konfrontieren die Frau des Ex-Verlobten der Entführten mit dem Vater des Obdachlosen. Die Reaktion der Frau verrät deren Plan, die Entführte aus dem Leben ihres Verlobten zu schaffen.

**Sequenz 41:** Schuhmann und seine Kollegen treffen nach der Lösung des Falles im Polizeipräsidium ein und die Vorgesetzten von Schuhmann befreit ihn von seiner Beurlaubung.

**Sequenz 42:** Der Sendungsabschluss und die Vorschau auf die nächste Episode der Sendung *Der Kriminalist* beenden die Sendung.

Die soeben erfolgte Kurzbeschreibung der Episode *Der Kriminalist* vom 18.03.2011 kann in die folgenden 42 Sequenzen eingeteilt werden:

Sequenz	Titel
1	Vorspann der Sendung
2	Geigenspieler auf einer Straße liegt blutend am Boden
3	Schuhmann schreckt aus einem Traum hoch
4	Schuhmann besucht mit seinem Kollegen den im Koma liegenden Obdachlosen im Krankenhaus
5	Schuhmann und sein Team besprechen sich auf dem Polizeipräsidium das weitere Vorgehen
6	Schuhmann verkleidet sich als der Obdachlose aufgrund der äußerlichen Ähnlichkeit
7	Schuhmann begibt sich verkleidet auf dem Weg zu dem vereinbarten Treffpunkt von der Serviette
8	Schuhmann trifft auf einen Mann, dem er folgen soll
9	Schuhmann steigt in dessen Auto ein und wird von einem Mann auf dem Rücksitz betäubt
10	Die Kollegen von Schuhmann geben die Verfolgung des Autos auf
11	Die Kollegen treffen nach der gescheiterten Autoverfolgung im Polizeipräsidium ein
12	Der Wagen trifft an einem Industriegelände ein
13	In einer der dortigen Hallen liegt Schuhmann gefesselt auf dem Boden als er erwacht
14	Ein Mann und eine Frau betreten die Halle
15	Schuhmann ergreift die Frau als diese sich über ihn beugt, muss sie aber wieder freigeben
16	Schuhmann sitzt gefesselt auf einem Stuhl in der Halle und die Frau injiziert ihm eine Spritze
17	Die Kollegen auf dem Polizeipräsidium besprechen neue Erkenntnisse wie sie Schuhmann finden können
18	Schuhmann sitzt immer noch auf dem Stuhl gefesselt in der Halle
19	Die beiden Kollegen von Schuhmann konzentrieren sich weiter im Polizeipräsidium auf dessen Suche
20	Die Frau injiziert Schuhmann die zweite Spritze

21	Aufgrund einer Zeugenaussagen fahren die Kollegen Schuhmanns und das SEK zum Industriegelände
22	Ein Mann mit einer Taschenlampe kommt auf Schuhmann zu
23	Die Kollegen und das SEK treffen am Industriegelände ein und finden dort eine leere Halle vor
24	Der Mann und die Frau beobachten den Polizeieinsatz am Industriegelände
25	Schuhmann wird von einem anderen Mann zu einem Versteck in der U-Bahn gebracht
26	Schuhmanns Kollegen besprechen die Ergebnisse der kriminaltechnischen Untersuchung
27	Der Mann, der Schuhmann gerettet hat, findet raus, dass dieser Polizist ist
28	Der Mann und Schuhmann machen sich auf den Weg zum Polizeipräsidium
29	Schuhmann geht nach Hause
30	Schuhmann spricht auf dem Präsidium mit seinen Kollegen über den aktuellen Ermittlungsstand
31	Der Mann, der Schuhmann gerettet hat und Schuhmann besuchen den Obdachlosen im Krankenhaus
32	Schuhmann findet seine Entführer und verhöört die Frau, die ihm die Spritze verabreicht hat
33	Schuhmann wird bis auf weiteres beurlaubt und verlässt das Präsidium
34	Schuhmann fährt zu dem ehemaligen Verlobten der einst entführten Frau und befragt ihn
35	Schuhmann fährt in das Krankenhaus, um dort den Vater des im Koma liegenden Obdachlosen zu treffen
36	Schuhmann besucht den Mann, der mit dem Obdachlosen befreundet ist und in der U-Bahn lebt
37	Schuhmann trifft sich mit seinen Kollegen und tauscht die neuen Informationen mit ihnen aus
38	Schuhmann fährt ins Krankenhaus spricht Vater des Obdachlosen, der aus dem Koma erwacht
39	Schuhmann trifft sich erst mit seinen Kollegen vor dem Haus des Ex-Verlobten der Entführten und beordert dann zusätzlich mit dem Vater des Obdachlosen dort hin
40	Die Ermittler konfrontieren den Vater des Obdachlosen mit der Ex-Verlobten der Entführten
41	Schuhmann und seine Kollegen treffen wieder im Polizeipräsidium ein und die Beurlaubung von Schuhmann wird aufgehoben
42	Abspann der Sendung und Vorschau auf die Episode in der nächsten Woche

Tabelle Nr. 28: Sequenzübersicht über die ausgewählte Episode *Der Kriminalist*

Im Folgenden wird die fünfte Sequenz der ausgewählten Episode der Fernsehserie *Der Kriminalist* vom 18.03.2011 hermeneutisch ausgedeutet. Diese Sequenz eignet sich besonders zur Untersuchung unter der gegebenen Fragestellung der vorliegenden Arbeit, da hier die Ergebnisse der Kriminaltechnik von den Beamten auf dem Polizeipräsidium diskutiert werden. Diese fünfte Sequenz lässt sich in die nachstehenden Moves gliedern:

Move	,Take(s)'
1	1-3
2	4-6
3	7-10
4	11-17
5	18-26
6	27-32

Tabelle Nr. 29: Übersicht über die Moves in der zu analysierenden Sequenz von *Der Kriminalist*

In der folgenden hermeneutischen Ausdeutung und Interpretation stehen der erste, zweite und dritte Move (Take 1-10) im Mittelpunkt, da in diesem Moves die Ermittler die bisherigen Erkenntnisse und weiteren Schritte in dem aktuellen Kriminalfall besprechen. Es wird unter der vorliegenden Fragestellung herauszuarbeiten sein, ob in dieser Besprechung implizit oder explizit Methoden der Kriminaltechnik und/oder Gerichtsmedizin angesprochen werden – und wenn dies der Fall sein sollte, welche Botschaft sich anhand dieser Bezugnahme herausarbeiten lässt. Vor Beginn der Deutung der ausgewählten Moves, wird im Nachstehen der Inhalt des ersten, zweiten und dritten Moves dargestellt. Im Anschluss daran werden die Notation und Codierung der

Moves anhand ausgewählter Aspekte des Geschehens vor der Kamera und der Kameraaktivität angeführt.

### 9.5.2 Zusammenfassende Darstellung der ausgewählten Moves der Sendung *Der Kriminalist*

Zu Beginn des ersten Moves (Take 1-3) ist Schuhmann in einer Großaufnahme zu sehen, wie er vor einer dunkelgrünen Tafel steht und der Kamera den Rücken zugewandt hat. An der Tafel sind vier Fotos angebracht, auf die Schuhmann zu blicken scheint. Auf den beiden oberen Fotos ist das Gesicht eines Mannes zu sehen, der einen Beatmungsschlauch vor der Nase hat. Das rechts darunter hängende Foto zeigt etwas nicht zu erkennendes Fleischfarbendes und das vierte untere Foto zeigt einen Baum vor dem ein Tatortsicherungsschild steht, auf dem die Nummer ‚3‘ zu sehen ist. Aus dem Off spricht eine Männerstimme: „Die Tatwaffe war ein Küchenmesser, ungefähr 15 bis 20 Zentimeter lang.“ Nachdem die Stimme aus dem Offe aufgehört hat zu sprechen, dreht sich Schuhmann, der ein hellgraues Hemd trägt, in der Aufnahme nach leicht links. Im zweiten Take ist ein Kollege von Schuhmann zu sehen, der aus der Aufnahme hinaus nach rechts blickt. Er hat kurze dunkelblonde Haare und ist mit einem dunklen Polohemd bekleidet. Er steht vor einer Fensterfront, die halb durch eine Jalousie abgedunkelt ist. Die Wackelkamera folgt einem Schritt, den er nach rechts und wieder zurück macht. Der Mann sagt: „Tatzeit heute Morgen zwischen vier und fünf.“ Die Kamera nimmt den dritten Take in einer halbnahen Einstellung auf. Es ist ein großer Tisch aus hellem Holz zu sehen, auf dem Papiere und eine durchsichtige Plastiktüte mit Gegenständen darin liegen. Im Hintergrund ist die grüne Tafel zu sehen, an der die vier Fotos hängen. Links neben der Tafel steht ein Flipchart mit einem Block darauf, der unbeschrieben ist. Vor der Fensterfront in der linken Aufnahmehälfte steht der Kollege von Schuhmann und blickt zu Schuhmann, der gerade in der rechten Aufnahmehälfte in den Vordergrund der Aufnahme läuft und dabei auf die Plastiktüte blickt, die auf dem Tisch liegt. Am Tisch sitzen zwei Kolleginnen von Schuhmann, die beide Notizblöcke vor sich liegen haben. Die eine hat rote Haare, trägt eine Bluse und eine schwarze Weste und blickt auf ihre Notizen vor sich. Die andere ist blond, trägt ein schwarzes Oberteil und blickt zu Schuhmanns Kollegen, der weiter erklärt: „Keine Zeugen keine Kameras.“ Als Schuhmann im Vordergrund der Aufnahme angekommen ist, dreht er der Kamera den Rücken zu, blickt kurz zu seinem Kollegen und dann wieder auf die Plastiktüte auf dem Tisch, beginnt die Kollegin von Schuhmann mit den blonden Haaren zu sprechen: „Also im Görlitzer Park hängen echt viele dunkle Gestalten ab.“

Der zweite Move (Take 4-6) beginnt mit einer Großaufnahme von Schuhmanns blonder Kollegin, die vor einem Innenfenster mit geschlossenen Jalousien zu sehen ist: „Junkies, Dealer.“ Während sie spricht, blickt sie nach oben. Schuhmanns Kollege vor der Fensterfront ist im nächsten Take in

Großaufnahme zu sehen, er blickt nach unten, während die Stimme von Schuhmanns blonder Kollegen aus dem Off zu hören ist: „Vielleicht war es ein Teenager, der seine Aggressionen an einem Opfer herauslassen wollte.“ Im nächsten Take ist erneut die blonde Kollegin in Großaufnahme zu sehen. Der darauffolgende Take zeigt Schuhmann in einer Großaufnahme, der nach unten blickt und sagt: „Niemand wir als Penner geboren.“

Die Wackelkamera zeigt im siebten Take, welcher der Anfang des dritten Moves ist (Take 7-10) erneut den Kollegen von Schuhmann vor der Fensterfront in Nahaufnahme, der erklärt: „Das Opfer konnte bisher nicht identifiziert werden. Keine Fingerabdrücke im Archiv, aber weitere ID Maßnahmen sind auf dem Weg.“ Während des letzten Nebensatzes ist Schuhmanns Kollegin mit den roten Haaren in einer Nahaufnahme zu sehen. Die Kamera blickt der blonden gegenüberstehenden Frau dabei über die Schulter, die unscharf im Vordergrund zu sehen ist. Ebenso unscharf im Hintergrund ist ein Arm des Mannes vor dem Fenster zu sehen. Die Frau mit den roten Haaren blickt im neunten Take vor sich und sagt nichts, ebenso wie die blonde Kollegin von Schuhmann, die auch vor sich nach unten blickt, nichts sagt und den Ausführungen von Schuhmanns Kollegen zuhört, die sich vom siebten bis zum zehnten Take des dritten Moves erstrecken.

Während der Notation und Codierung der zu analysierenden Sequenz fiel bereits auf, dass die **Einstellungsgrößen** in Form von zahlreichen Nah- und Großaufnahmen und der **Aufbau der Aufnahme** sowie die **Gegenstände** und die **Mimik** vor der Kamera in der Sequenz – und insb. in den ausgewählten Moves – eine tragende Rolle zu spielen scheinen, weshalb sie im Folgenden im Mittelpunkt der hermeneutischen Ausdeutung und Interpretation unter der gegebenen Fragestellung dieser Arbeit stehen.

### 9.5.3 Notation und Codierung der ausgewählten Moves von *Der Kriminalist*

Das gesamte Geschehen vor der Kamera als auch die alle Aktivitäten der Kamera wurden in der Transkription dieser Sendung bereits ausführlich für jeden Take der zu analysierenden Sequenz dargestellt (vgl. Anlage Nr. 11). Zugunsten der besseren Lesbarkeit konzentriert sich die im Folgenden angeführte Notation und Codierung auf die zur Analyse ausgewählten Moves. Im Mittelpunkt stehen dabei die Einstellungsgröße sowie der Aufbau der Aufnahme als auch die Gegenstände, mit denen die Personen vor der Kamera agieren und deren Mimik.

Die Einstellungsgröße und der Aufbau der Aufnahme wurden in den ausgewählten Moves wie folgt transkribiert:













						
	00:00:00.0	00:00:01.0	00:00:02.0	00:00:03.0	00:00:04.0	00:00:05.0
TS: Take	Take 1				Take 2	
NS: Kam-Einstgr						
TXT: Kam-Aufbau	VG: Mann mit Glatze, hellgraues Hemd von hinten / HG: Tafel mit Opfer- und Tatortfotos, Teil der Zimmerwand				VG: Mann mit Henriquatre-Bart, dunkelblonde Haare, dunkles Poloheemd, Ende dreißig / HG: Fenster, durch Jalousie abgedunkelt, helle Zimmerwand, Teil von Flipchart	

Abbildung Nr. 104: Einstellungsgröße und Aufbau der Aufnahme in der Sendung *Der Kriminalist* (Take 1 und 2)


						
	00:00:06.0	00:00:07.0	00:00:08.0	00:00:09.0	00:00:10.0	00:00:11.0
TS: Take	Take 3				Take 4	
NS: Kam-Einstgr						
TXT: Kam-Aufbau	VG: Mann mit hellgrauem Hemd, dunkelgrauer Krawatte Glatze, grauer Drei-Tage-Bart, Frau mit langen blonden Haaren, schwarzem Pullover auf einem Stuhl an Tisch sitzend, Beweisbeutel auf Tisch / MG: Frau mit mittellangen blonden Haaren, dunklem Hemd, grauer Weste, Gegenstände auf Tisch / HG: Mann mit dunkelgrauem Poloheemd, kurze dunkelblonde Haare, Fenster, zur Hälfte abgedunkelt, Flipchart, Tafel mit Opfer-, Tatortfotos, helle Zimmerwand				VG: Teil des Kopfes der Frau mit mittellangen blonden Haaren / MG: Frau von vorne mit langen blonden Haaren / HG: Jalousie vor Fenster	

Abbildung Nr. 105: Einstellungsgröße und Aufbau der Aufnahme in der Sendung *Der Kriminalist* (Take 3 und 4)



						
	00:00:12.0	00:00:13.0	00:00:14.0	00:00:15.0	00:00:16.0	00:00:17.0
TS: Take	Take 5	Take 6	Take 7			
NS: Kam-Einstgr	█	█	█	█	█	█
TXT: Kam-Aufbau	VG: Mann mit dunkelgrauem Poloheemd, dunkelblonde Haare und Bart HG: Graue Jalousie vor Fenster	VG: Teil des Kopfes der Frau mit roten Haaren MG: Frau von vorne mit langen blonden Haaren HG: Jalousie	VG: Mann mit Dreitagebart, Glatze, hellgraues Hemd HG: Jalousie vor Fenster			

Abbildung Nr. 106: Einstellungsgröße und Aufbau der Aufnahme in der Sendung *Der Kriminalist* (Take 5 bis 7)

						
	00:00:18.0	00:00:19.0	00:00:20.0	00:00:21.0	00:00:22.0	00:00:23.0
TS: Take	Take 8			Take 9		Take 10
NS: Kam-Einstgr	█	█	█	█	█	█
TXT: Kam-Aufbau	VG: Mann mit dunkelgrauem Poloheemd, dunkelblonde Haare und Bart HG: Graue Jalousie vor Fenster, Teil Flipchart			VG: Frau mit langen blonden Haaren von hinten MG: Frau mit roten Haaren, schwarzem Hemd und Weste von vorne HG: Fenster, halb mit Jalousie abgedunkelt, Teil des Mannes mit dunkelgrauem Poloheemd		VG: Teil des Kopfes der Frau mit roten Haaren MG: Frau von vorne mit langen blonden Haaren HG: Jalousie vor Fenster

Abbildung Nr. 107: Einstellungsgröße und Aufbau der Aufnahme in der Sendung *Der Kriminalist* (Take 8 bis 10)

Die Mimik und die Gegenstände, die ein Teil des Geschehens vor der Kamera ausmachen wurden ebenfalls transkribiert:

						
	00:00:00.0	00:00:01.0	00:00:02.0	00:00:03.0	00:00:04.0	00:00:05.0
TS: Take	Take 1				Take 2	
TXT: Mimik	Kopf leicht gesenkt, dreht sich nach links				Blick leicht zur Seite gerichtet	
TXT: Gegst	Vier Fotos an Tafel festgeklebt				Flipchart im Hintergrund, Jalousie	

Abbildung Nr. 108: Mimik der Personen und Gegenstände in der Sendung *Der Kriminalist* (Take 1 und 2)

						
	00:00:06.0	00:00:07.0	00:00:08.0	00:00:09.0	00:00:10.0	00:00:11.0
TS: Take	Take 3				Take 4	
TXT: Mimik	Mann mit Polohemd blickt zu dem Mann im hellgrauen Hemd Mann mit hellgrauem Hemd blickt nach unten Frau mit roten Haaren blickt nach unten vor sich Frau mit blonden Haaren blickt zu Mann mit Polohemd				Frau blickt nach oben, Kopf leicht angehoben, Mund leicht geöffnet	
TXT: Gegst	Beweismittelbeutel mit Beweisstück, Papiere, Fotos auf dem Tisch, Dokumentenmappe, Fotos an der Tafel, Flipchart					

Abbildung Nr. 109: Mimik der Personen und Gegenstände in der Sendung *Der Kriminalist* (Take 3 und 4)

						
	00:00:12.0	00:00:13.0	00:00:14.0	00:00:15.0	00:00:16.0	00:00:17.0
TS: Take	Take 5	Take 6	Take 7			
TXT: Mimik	Mann blickt nach unten, Mundwinkel nach unten gezogen, Kopf leicht gesenkt	Frau blickt nach oben, Kopf leicht angehoben, Mund leicht geöffnet	Mann blickt mit gesenktem Kopf nach unten			
TXT: Gegst						

Abbildung Nr. 110: Mimik der Personen und Gegenstände in der Sendung *Der Kriminalist* (Take 5 bis 7)



						
	00:00:18.0	00:00:19.0	00:00:20.0	00:00:21.0	00:00:22.0	00:00:23.0
TS: Take	Take 8			Take 9		Take 10
TXT: Mimik	Mann blickt nach unten, Mund geöffnet			Blick gesenkt, Lippen aufeinander gepresst		Augenbr. zusammen gezogen, Mund geschlossen blickt nach unten
TXT: Gegst	Flipchart					

Abbildung Nr. 111: Mimik der Personen und Gegenstände in der Sendung *Der Kriminalist* (Take 8 bis 10)

Das vorstehende Videotranskript bildet, neben dem Video der Sendung der *Kriminalist* selbst, die Grundlage für die nachstehende hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves. Im Mittelpunkt der folgenden Deutung stehen der die Einstellungsgröße und der Aufbau der Aufnahme als Aktivitäten der Kamera und im Geschehen vor der Kamera die Mimik der Personen sowie die Gegenstände.

#### 9.5.4 Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus *Der Kriminalist*

Im ersten Move der ausgewählten Sequenz ist ein Mann mit einer Glatze in einem hellgrauen Hemd zu sehen, der sich mit dem Rücken zur Kamera gewandt hat. Er steht vor einer grünen Tafel, an der vier Fotos angebracht sind, auf die er zu blicken scheint. Den Fotos kommt eine besondere Bedeutung in diesem Take zu, da sie in der Nahaufnahme der Kamera über ein Drittel der Aufnahme einnehmen und da der Mann vor der Kamera mit dem Rücken zur Kamera gewandt steht, sodass dessen Gesicht nicht von den Fotos ‚ablenkt‘:



Screenshot Nr. 58: Mann vor einer Tafel, an der vier Fotos angebracht sind © ZDF

In der oberen Reihe der Fotos sind zwei Fotos eines Mannes angebracht, die dessen Gesicht ihn einmal von der Seite und einmal frontal zeigen. Eine Form der Fotoaufnahme, die aus der Methode der Bertillonage bekannt ist und die zur Identifizierung von Personen verwendet wurde und wird. Es liegt daher nahe, dass auch diese Fotos einen ähnlichen Zweck verfolgen und eine Person möglichst unverkennbar und deutlich darstellen sollen, um ihn identifizierbar zu machen. Der Mann auf dem Foto scheint auf einem blauen Kissen zu liegen, mit einem hellen Oberteil bekleidet zu sein sowie einen Dreitagebart und eine Glatze zu haben. Auf dem Foto des Mannes ist außerdem zu erkennen, dass er einen Beatmungsschlauch vor der Nase hat. Der Beatmungsschlauch vor der Nase des Mannes auf dem Foto deutet darauf hin, dass dieser zusätzlichen Sauerstoff braucht und die Atmung ohne Hilfsmittel nicht möglich zu sein scheint. Der Mann auf dem Foto hält die Augen geschlossen, was darauf hindeuten könnte, dass er entweder sehr erschöpft ist und versucht sich zu erholen, dass er schläft oder dass er vielleicht sogar im Koma liegt und er deshalb auch mit zusätzlichem Sauerstoff versorgt werden muss. Das Gesicht des Mannes auf dem Foto weist zudem dunkle Schattierungen auf, die nicht alleine auf den Dreitagebart zurückgeführt werden können. Es bleibt allerdings unklar, ob es sich dabei um Schmutz oder Blut handelt, das von diversen Verletzungen im Gesicht herrühren könnte. Unter den beiden Fotos des Mannes ist eine weitere Aufnahme angebracht, auf der ein Stück Erdboden und der untere Teil eines Baumstammes zu erkennen ist, vor dem ein weißes Schild steht, das mit einer Nr. 3 beschriftet ist. Das Schild erinnert an ein Schild, das zur Sicherung von Spuren an einem Tatort eingesetzt wird. Die Nummer impliziert zum ersten, dass es sich hierbei um eine dritte Spur handeln könnte und dass zuvor bereits eine erste und eine zweite Spur gesichert

werden konnten. Zum zweiten ist auch möglich, dass gerade kein anderes Schild zu Hand gewesen ist oder dass die Spurensicherung immer mit der Nummer drei beginnt. Es bleibt bisher unklar, welche Lesart die zutreffende ist, auch wenn die erste als die wahrscheinlichste charakterisiert werden kann. Neben den drei bereits beschriebenen Fotos hängt etwas versetzt rechts ein Foto, das zu drei Vierteln von dem Mann im grauen Hemd verdeckt wird. Es ist daher nicht gut zu erkennen, was auf dem Foto zu sehen ist. In dem einen Viertel, das von dem Foto zu sehen ist, ist lediglich etwas Fleischfarbenes zu erkennen. Die Fotos scheinen in irgendeiner Weise miteinander in Verbindung zu stehen, da sie auf eine bestimmte Art und Weis auf der Tafel gruppiert worden sind und nicht mit Abstand großflächig verteilt auf der Tafel angebracht worden sind. Zwischen den Fotos scheint eine gewisse Beziehung bzw. Hierarchie zu herrschen, denn man hätte die Bilder auch einfach nebeneinander an die Pinnwand hängen können. Der Mann in dem hellgrauen Hemd lässt seinen Blick über die Bilder von oben nach unten schweifen und bestätigt damit auch eine gewisse Hierarchie, die sich von oben nach unten abzuzeichnen scheint. Würde man mit dem wichtigsten Foto beginnen, welches auch der Mann im hellgrauen Hemd als erstes in den Blick nimmt, wären die beiden Fotos des Mannes, der einen Beatmungsschlauch vor der Nase hat, die relevantesten. Diese Lesart scheint auch darin Bestätigung zu finden, dass das Gesicht des Mannes gleich zweimal aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen worden ist – im Gegensatz zu den anderen beiden Fotografien, die jeweils etwas völlig anderes zu zeigen scheinen. Das untere Foto, auf dem ein Teil eines Baumstammes und ein Schild der Spurensicherung mit der Nummer ‚3‘ zu sehen ist, scheint in der Hierarchie unter den beiden Foto des Mannes zu stehen, was durch die Nummer ‚3‘, die auf dem Foto zu sehen ist, unterstützt wird. Es bleibt allerdings offen, was diese Nummer ‚3‘ in diesem Zusammenhang bedeutet. Sie könnte darauf verweisen, dass es in der Hierarchie der Fotos, das dritte Foto darstellt oder dass es den dritt-wichtigsten Stellenwert, noch nach der rechts neben den drei Fotos befindlichen Fotografie, einnimmt. Da die Fotos nicht vertikal untereinander angeordnet sind, sondern ein viertes Foto rechts neben den drei anderen angebracht ist, liegt nahe, dass das Foto, auf dem etwas Fleischfarbenes zu sehen ist, eine Verbindung herstellt zwischen den Fotografien des Mannes und den Fotos, auf denen der Teil eines Baumstammes und ein Spurennummernschild mit der Nummer ‚3‘ zu sehen ist. Es bleibt bisher unklar, welcher Art diese Verbindung sein könnte, da das Foto zu drei Vierteln von dem Mann im hellgrauen Hemd verdeckt wird, und daher nicht zu erkennen ist, was auf dem Foto dargestellt wird. Der Mann im hellgrauen Hemd wendet seinen Kopf nach links und blickt mit leicht geöffnetem Mund aus der Aufnahme heraus als eine Männerstimme aus dem Off zu sprechen beginnt: „Die Tatwaffe war ein Küchenmesser. Ungefähr 15 bis 20 Zentimeter lang.“ Bereits das Wort ‚Tatwaffe‘ bestätigt, dass es sich auf dem einen Foto um ein Spurennummernschild zu handeln scheint, die an Tatorten zur Markierung von Spuren bzw. zur Markierung des Weges eines Kriminaltechnikers durch den Tatort, verwendet werden. Es liegt nahe, dass die Fotos mit einem Verbrechen in Verbindung stehen, in das der Mann auf dem

Foto und der Ort, der einen Teil eines Baumstammes und ein Spurenummernschild zeigt, involviert zu sein scheinen. Das Foto des Baumstammes scheint ein Teil des angesprochenen Tatorts darzustellen, dem eine besondere Relevanz zuzukommen scheint, denn es hätte auch einen größeren Ausschnitt des Tatortes zeigen können, in dem auch die Spurenummernschilder mit der Nummer ,1‘ und/oder ,2‘ zu sehen ist. Darüber hinaus weist das Wort ,Tatwaffe‘ darauf hin, dass es eine Straftat zu geben scheint, die eine Tatwaffe einschließt. Der Zusammenhang zwischen den Fotos an der Wand und wird unterstützt durch die Verwendung des Präteritums von ,ist‘ erzählt, sodass das angesprochene Geschehen in der Vergangenheit liegt und bereits Fotos von dem angesprochenen Ereignis erstellt werden konnten. In welcherlei Hinsicht der Mann mit der Tatwaffe in Verbindung steht ist nicht ganz klar, er kann sowohl Opfer als auch Täter sein. Die Tatwaffe beschreibt der Mann aus dem Off als Küchenmesser, also als ein Messer, das ursprünglich dazu gedacht ist, in der Küche bei der Zubereitung von Essen verwendet zu werden. Ein Küchenmesser wird erst durch dessen Einsatz in einem Verbrechen zu einer Tatwaffe und ist nicht von Natur aus eine Tatwaffe. Ein Küchenmesser existiert in nahezu allen Haushalten und kann auch spontan in einem Verbrechen eingesetzt werden. Die Männerstimme aus dem Off ist weiter zu hören: „Ungefähr 15 bis 20 Zentimeter lang.“ Der Mann geht damit näher auf die Beschaffenheit des Messers ein, speziell auf dessen Länge. Das Adjektiv ,ungefähr‘ leitet eine Schätzung, die Nennung einer nicht ganz genauen, vielleicht sogar gerundeten, Angabe von etwas ein. In diesem Fall bezieht sich das ,ungefähr‘ auf die Länge des Messers, die gerundet 15,00 bis 20,00 Zentimeter zu betragen scheint. Diese Länge des Messers weist darauf hin, dass es sich nicht um irgendein Schäl- oder kleines Klapp- bzw. Taschenmesser handelt, das man mit sich leicht herumtragen kann, sondern um ein großes Messer, das aufgrund seiner Größe eher unpraktisch zu transportieren ist.

Mit dem Ende des Satzes beginnt der zweite Take des ersten Moves , in dem ein Mann in Nahaufnahme zu sehen ist, der ein dunkelgraues Polo-T-Shirt trägt. Der Blick des Mannes ist nach links vorne gerichtet und er scheint etwas in dieser Richtung anzuvisieren, während er spricht: „Tatzeit, heute Morgen zwischen vier und fünf.“ Als ,Zeit der Tat‘ wird nach § 8 StGB das Folgende definiert: „Eine Tat ist zu der Zeit begangen, zu welcher der Täter oder Teilnehmer gehandelt hat oder im Falle des Unterlassens hätte handeln müssen. Wann der Erfolg eintritt ist nicht maßgebend“ (StGB 2011: 15), sodass neben einer Tatwaffe auch eine Tatzeit benannt werden kann. Erneut wird die Lesart, dass es sich auf dem Foto aus dem ersten Take um einen Tatort handelt, bestätigt. Die Tat scheint sich am heutigen Tag, also an dem Tag, als beide Männer in einem Raum aufeinander treffen zwischen vier und fünf Uhr ereignet zu haben. Die Angabe zwischen vier und fünf ist ebenso wie die Länge der Tatwaffe eine ungefähre Angabe und keine genaue. Die Zeit zu der ein Täter oder ein Teilnehmer gehandelt hat oder hätte handeln müssen kann zwischen vier und fünf Uhr liegen. Es scheint keine genauen Erkenntnisse weder im Hinblick auf die Tatwaffe noch auf den Tatzeitpunkt zu geben. Die ungefähre Angabe der Tatzeit zwischen

vier und fünf weist jedoch darauf hin, dass es sich um eine Tageszeit handelt, in der nicht viele Menschen unterwegs sind. Zu dieser Tageszeit ist es zudem noch recht dunkel, da die Sonne entweder noch nicht oder nur teilweise aufgegangen ist – je nachdem, welche Jahreszeit gerade herrscht. Dunkelheit und weitgehend menschenleere Straßen sind wichtige Hinweise darauf, dass man geschützter jemanden angreifen kann, da man i.d.R. schlechter erkannt werden kann. Während der Mann in dem zweiten Take spricht, steht er vor einem Fenster durch das hinter einer halb geöffneten lichtundurchlässigen Jalousie fällt. Rechts neben ihm steht ein Flipchart, auf dem ein Block mit Papieren angebracht ist. Das erste Blatt dieses Blockes ist völlig unbeschriftet, keine Grafiken, keine Notizen, keine Fakten sind dort aufgeschrieben oder angeheftet worden. Dies kann auf Unterschiedliches hinweisen. Eine Lesart könnte lauten, dass es bis zu diesem Zeitpunkt nichts Wichtiges, bspw. in Form neuer Erkenntnisse, zum aktuellen Fall zu geben scheint, die notiert hätten werden **muss**. Eine zweite Lesart ist, dass es überhaupt keine Erkenntnisse gibt, die notiert hätten werden **können**. Bisher bleibt zwar offen, welche der beiden Lesarten näher liegt, allerdings weist der leere Block, der einsatzbereit an dem Flipchart aufgehängt ist, deutlich darauf hin, dass eben keine Informationen festgehalten wurden und eine gewisse ‚Leere‘ im Raum zu herrschen scheint.

Im dritten Take des ersten Moves wird der Raum, in dem sich die beiden Männer befinden, in einer gezeitigt. Es wird deutlich, dass sich die zwei Männer nicht alleine im Raum befinden, sondern dass zwei weitere Personen, zwei Frauen anwesend sind. Darüber hinaus ist zu erkennen, was sich neben der dunkelgrünen Tafel, an der die Fotos angebracht sind, dem Flipchart mit dem unbeschriebenen Block und der Fensterfront, vor der eine halbgeöffnete Jalousie hängt, noch befindet:



Screenshot Nr. 59: Halbtotale des Raumes © ZDF

In der Mitte des Raumes steht ein Tisch, der einen Großteil des gezeitigten Raumes einnimmt, mit heller Tischplatte. Auf diesem Tisch befinden sich einige Gegenstände. Vorne in Richtung der Kamera liegt eine durchsichtige Plastiktüte und über den Tisch verteilt liegen Papiere sowie Arbeitsmappen. Das Flipchart, auf dem ein Block angebracht ist, ist nun in voller Größe zu sehen und es wird deutlich, dass auch die untere Hälfte des Blockes nicht beschrieben ist, dass sich allerdings an der dunkelgrünen Tafel, die links neben dem Flipchart steht, ein weiteres Foto befindet, das im vorherigen Take von dem Mann im hellgrauen Hemd verdeckt wurde. Allerdings

ist nicht zu erkennen, was darauf abgebildet ist, jedoch weist die Kamera durch den Aufbau der Aufnahme darauf hin, dass es zwar noch mehr Informationen zu geben scheint, diese jedoch selbst nachdem sie nicht mehr durch jemanden oder etwas verdeckt werden, nicht ersichtlich bzw. erkennbar sind.

Der im vorherigen Take sprechende Mann ist nun auf der linken Seite der Aufnahme zu sehen, während der Mann aus dem ersten Take um einen in dem Raum befindlichen Tisch herum in den Vordergrund der Aufnahme läuft. Auf der rechten Seite des Tisches sitzt mit dem Rücken zur Kamera eine Frau mit mittellangen blonden Haaren, die mit einem schwarzen Pullover bekleidet ist. Ihr gegenüber sitzt eine rothaarige Frau, die ihre Haare zu einem Pferdeschwanz gebunden hat und eine dunkle Bluse mit einer dunklen Weste darüber trägt. Interessant ist, dass die Aufmerksamkeit der Personen alle auf unterschiedliche Personen bzw. Gegenstände gerichtet ist. Der Mann mit dem dunklen Polo Hemd blickt zu dem Mann mit dem hellgrauen Hemd, der wiederum etwas mit seinem Blick zu fixieren scheint, das sich auf dem Tisch befindet. Die blonde Frau sieht den Mann mit dem Polo Hemd an, während die rothaarige Frau auf etwas vor sich blickt. Keine Person und kein Gegenstand im Raum scheinen so wichtig zu sein, dass mehr als eine Person ihre Aufmerksamkeit darauf richtet. Der Mann im dunklen Polo Hemd erklärt in diesem Take weiter: „Keine Zeugen, keine Kameras.“ Zeugen und Kameras sind beides Möglichkeiten, die etwas, wie ein Tatgeschehen, nicht nur visuell erfassen können, so wie es die Fotos (wenn auch in stark verdichteter Form) tun, die an der dunkelgrünen Tafel angebracht sind, sondern Zeugen und Kameras können darüber hinaus etwas auditiv begreifen. Zeugen und Kamera können damit über die Möglichkeiten der Fotos hinausgehen. Zu Beginn des Moves hat der Mann im dunklen Polo Hemd die Informationen erläutert, die über die Tatwaffe und die Tatzeit vorliegen und geht nun im Verlauf des Moves dazu über, zu erläutern, was eben gerade nicht vorliegt, nämlich keine Zeugen und damit auch keine Zeugenaussagen sowie keine Kamera und folglich auch keine Kameraaufzeichnungen. Das Pronomen ‚Keine‘ weist deutlich darauf hin, dass es ‚gar keine‘ bzw. ‚keinen einzigen‘ Zeugen sowie ‚keine einzige Kamera‘ gibt. Sowohl Kamera (-aufnahmen) als auch Zeugen (-aussagen) hätten die Chance erhöht, mehr Informationen über die Tatwaffe und die Tatzeit zu erhalten und vielleicht sogar die Möglichkeit eröffnet, den Täter und das Opfer zu identifizieren. Dass diese Möglichkeiten nicht bestehen, betont der Mann im dunklen Polo Hemd durch seine Gestik. Er hebt bei dem ersten ‚keine‘ seine beiden Hände kurz an und es fällt auf, dass er in der rechten Hand einen Stift hält. Dies bestätigt die Lesarten, dass es nichts Notierenswertes zu geben scheint, das er auf das Flipchart neben sich schreiben könnte oder müsste, obwohl er technisch dazu in der Lage wäre, da er einen Stift in der Hand hält. Er scheint darauf vorbereitet zu sein, sofort etwas aufzuschreiben, wenn es etwas Aufschreibenswertes gibt, tut es allerdings nicht. In diesem Take scheint daher auf das zu konzentrieren, was alles nicht (zur Klärung des vorliegenden Falles) vorhanden ist (Zeugen, Kameras, notierenswerte Informationen im Allgemeinen). Interessant hieran ist, dass die beiden Frauen, die in der Aufnahme zu sehen ist,



ebenfalls einen Stift in der Hand halten und ein Blatt Papier vor sich liegen haben. Die rothaarige Frau wird genau dann dabei gezeigt, dass sie etwas notiert, als der Mann erklärt: „Keine Zeugen, keine Kameras.“ Es entsteht der Eindruck, dass sie gerade das aufzuschreiben scheint, was eben nicht als Information vorliegt bzw. das, was fehlt. Erneut scheint damit das betont zu werden, was im vorliegenden Kriminalfall gerade nicht zuhanden ist. Die blonde Frau, die auch einen Stift in der Hand hält, wendet ihre Aufmerksamkeit nicht dem vor ihr liegenden Blatt zu, sondern sie blickt zu dem Mann im dunklen Polohemd, der gerade spricht. In der Interaktionssituation zeigt sich eine interessante Verteilung der Aufmerksamkeit, die augenscheinlich völlig unterschiedlich verteilt zu sein schien: die Frau, die dem Mann, der gerade erklärt, dass es weder Zeugen noch Kameras gibt, den Rücken zugewandt hat, schreibt etwas. Es liegt nahe, dass sich das Geschriebene auf das bezieht, was der Mann im Polohemd erklärt, da die Kamera genau dann die schreibende Frau zeigt, wenn der Mann zu sprechen anfängt. Die blonde Frau dagegen, die Blickkontakt zu dem Mann in dem Polohemd hält, schreibt nicht, obwohl sie einen Stift in der Hand hält und ein Blatt vor ihr liegt. Sie scheint sich voll und ganz auf das zu konzentrieren, was der Mann sagt „Keine Zeugen, keine Kameras“ und schenkt damit auch dem, was in dem aktuellen Kriminalfall gerade nicht vorliegt, große Aufmerksamkeit. Im Zentrum der Aufmerksamkeit des Mannes im Polohemd sowie der rothaarigen und blonden Frau scheint damit das ‚Fehlen‘ von etwas zu stehen, eine Lesart die durch die Kamera, die das leere Flipchart nahezu unverdeckt zeigt, bestätigt wird.

Der Mann mit dem hellgrauen Hemd, der eine dunkelgraue Krawatte trägt, ist währenddessen von vorne dabei zu sehen, wie er aus dem Mittelgrund der Aufnahme in den Vordergrund läuft. Er scheint sich zunehmend von der Personengruppe zu distanzieren und wendet sich stärker einem Gegenstand zu, der sich auf dem Tisch befindet. Folgt man der Blickrichtung des Mannes, liegt nahe, dass sich seine Aufmerksamkeit auf die durchsichtige Tüte richtet, die sich im Vordergrund der Aufnahme auf dem Tisch befindet. Sowohl der Mann im hellgrauen Hemd als auch die durchsichtige Plastiktüte befinden sich beide im Vordergrund der Aufnahme, sodass ihnen, im Vergleich zu den anderen im Raum befindlichen Personen und Gegenständen, ein wichtigerer Stellenwert zukommt und eine Verbindung zwischen der Tüte und dem Mann im hellgrauen Hemd zu bestehen scheint. Verstärkt wird diese Lesart dadurch, dass sich im weiteren Verlauf des Moves der Mann erneut mit dem Rücken zu der Kamera dreht und seine Aufmerksamkeit – obwohl jemand spricht und seinen Blickkontakt sucht, weiterhin der Tüte gilt:



Screenshot Nr. 60: Aufbau der Aufnahme am Ende des ersten Moves © ZDF

Es wird bisher nicht klar, in welchem Zusammenhang die Tüte und der Mann stehen, deutlich wird allerdings, wie die Kamera die Relevanz auf die Personen und Gegenstände zu verteilen scheint. Die Personen in der Aufnahme unterscheiden sich nämlich nicht nur durch ihre Größe, sondern auch dadurch, dass sie sich gegenseitig verdecken bzw. von Gegenständen verdeckt werden. Der Mann im Vordergrund wird durch nichts und niemanden verdeckt, sondern lediglich durch die Kadrierung angeschnitten. Die blonde Frau dagegen wird von dem Mann im Vordergrund zur Hälfte verdeckt und sitzt zudem am Tisch, sodass lediglich ein Teil ihres Oberkörpers zu sehen ist. Von der rothaarigen Frau ist auch lediglich der Oberkörper zu sehen, da ihr Unterkörper von dem Tisch verdeckt wird. Die rothaarige Frau verdeckt wiederum den Mann im dunklen Polo hemd, der zwar auch steht, wie der Mann im Vordergrund, allerdings wesentlich kleiner in der Aufnahme zu sehen ist. Die blonde Frau beginnt noch im dritten Take zu sprechen: „Also im Görlitzer Park [...]“. Das erste Wort ‚also‘ legt nahe, dass es sich im Folgenden um eine Art Schlussfolgerung bzw. eine Art weiterführenden Gedanken aus dem bisher Gesagten handelt. Es liegt nahe, dass die Nennung ‚Görlitzer Park‘ einen bestimmten Ort beschreibt, i.d.R. sogar eine Art Park. Es wird an dieser Stelle allerdings noch nicht deutlich, was dieser Ort tatsächlich beschreibt, d.h. ob es sich dabei bspw. um einen Tatort handelt, eine Sehenswürdigkeit oder einen Vergnügungspark. Zwar liegt aufgrund der Nennung von Tatwaffe und Tatzeit nahe, dass sie damit den Tatort meint, eindeutig ist es jedoch noch nicht. Es bleibt bisher offen, in welchem Verhältnis der ‚Görlitzer Park‘ zu dem bisher Gesagten steht, nahe liegt allerdings, **dass** er in einem Verhältnis zu dem bisher Gesagten steht. Diese Lesart stützt insb. das Wort ‚also‘ mit dem der Satz eingeleitet wird und das sich auf etwas beziehen muss, das zuvor gesagt bzw. getan worden ist. Stellt man den ‚Görlitzer Park‘ in Zusammenhang zu dem vorher Gesagten, über die Tatwaffe, die Tatzeit sowie die fehlenden Zeugen und Kameras scheint es sich bei dem Görlitzer Park um einen Ort zu handeln, der mit all diesen für einen Kriminalfall relevanten Informationen in Zusammenhang steht: ein Park ist in der Zeit zwischen vier und fünf nicht nur ein weitgehend verlassener Ort, d.h. es befinden sich i.d.R. um diese Tageszeit wenig Menschen dort, sondern er wird üblicherweise eher selten komplett durch Kameras überwacht. Dies verhärtet die Deutung, dass der Park als eine für den Kriminalfall relevanten Ort verstanden werden kann.

Die blonde Frau spricht im nächsten Take weiter, in dem sie in Nahaufnahme zu sehen ist: „Also im Görlitzer Park hängen echt viele dunkle Gestalten ab. Junkies, Dealer.“ Die Weiterführung des Satzes „[...] hängen echt viele dunkle Gestalten ab“ wird von der Frau nicht nur in der Umgangssprache formuliert, sondern enthält auch Wörter („abhängen“), die dem jugendlichen Slang zugeschrieben werden können (vgl. Duden online). Dies könnte entweder darauf hinweisen, dass die Frau tatsächlich in jugendlichen Kategorien denkt, obwohl sie Ende 20 bis Anfang 30 zu sein scheint oder dass sie damit jemanden beeindrucken möchte, indem sie vorgibt so jugendlich zu sein. Was genau mit ‚dunklen Gestalten‘ gemeint ist bleibt bisher unklar, allerdings ist diese Bezeichnung, die meist für Personen gewählt, die ‚rätselhaft‘ oder ‚bedrohlich‘ erscheinen, in jedem Fall ihrer Verwendung negativ konnotiert. Die blonde Frau erklärt weiter: „[...] Junkies, Dealer.“ Sie konkretisiert damit die ‚dunklen Gestalten‘, indem sie ‚Junkies‘ und ‚Dealer‘ nennt, die für sie augenscheinlich typische Beispiele für ‚dunkle Gestalten‘ zu sein scheinen, was auf ein gewisses Klischeedenken hinweisen könnte. Sie nimmt damit einen negativen Blickwinkel auf den Ort ‚Görlitzer Park‘ ein, da sie diesen nicht nur mit ‚dunklen Gestalten‘ wie ‚Junkies‘ und ‚Dealern‘ assoziiert, sondern sogar mit der Mengenangabe ‚echt vielen‘ versieht. Bisher ist nicht eindeutig klar, wie sich diese Erläuterungen der blonden Frau auf das bisher Gesagte beziehen, sie scheint vielmehr einen Ort zu konstruieren, der ‚Görlitzer Park‘ heißt und durch die Anwesenheit von ‚dunklen Gestalten‘, wie ‚Junkies‘ und ‚Dealern‘ zu einem negativ konnotierten Ort wird.

Im nächsten Take, in dem nicht mehr die Frau in Nahaufnahme, sondern der Mann im hellgrauen Hemd in Großaufnahme zu sehen ist, ist die Frau weiter aus dem Offe zu hören: „Vielleicht war es ein Teenager, der seine Aggressionen an einem Obdachlosen auslassen wollte.“ Das ‚vielleicht‘ drückt die Unsicherheit des nun Folgenden aus. Sie zeigt damit an, dass es sich erneut um keine konkreten und gesicherten Tatsachen handelt, sondern um eine Art Schätzung oder Vermutung, ähnlich wie dies auch bei der Tatwaffe („ungefähr 15 bis 20 Zentimeter lang“) und der Tatzeit („zwischen vier und fünf“) der Fall gewesen ist. Die blonde Frau vermutet, dass es ein Teenager in Zusammenhang mit dem stehen könnte, worauf sie sich bezieht, nämlich dem ‚Görlitzer Park‘. Sie schließt ihrer Nennung von ‚dunklen Gestalten‘ neben ‚Junkies‘ und ‚Dealern‘ auch ‚einen Teenager‘ an. Es liegt nahe, dass sie auch diesen zu den ‚dunklen Gestalten‘, die im ‚Görlitzer Park‘ abhängen, zählt. Allerdings besitzen nicht alle ‚Teenager‘ Merkmale, die eine Bezeichnung als ‚dunkle Gestalten‘ rechtfertigen würden und es mutet zunächst befremdlich an, dass die blonde Frau ‚Teenager‘, ‚Dealer‘ und ‚Junkies‘ alle als ‚dunkle Gestalten‘ zu verstehen scheint. Sie führt weiter aus: „Vielleicht war es ein Teenager, der seine Aggressionen an einem Obdachlosen auslassen wollte.“ Es zeigt sich hieran, dass die blonde Frau nicht irgendeinen beliebigen Teenager bzw. ‚Typ von Teenager‘ mit dem ‚Görlitzer Park‘ in Verbindung bringt, sondern einen Teenager, „[...] der seine Aggressionen an einem Obdachlosen auslassen wollte.“ Es scheinen daher lediglich Teenager zu den ‚dunklen Gestalten‘ im ‚Görlitzer Park‘ zu zählen, die ihre Aggressionen an einem Obdachlosen auslassen wollen. Der Begriff des Wortes ‚Aggression‘ zeigt an, dass es sich dabei um

Teenager zu handeln scheint, die aufgrund einer ablehnenden bis feindseligen Einstellung gegenüber ihren Mitmenschen diesen Schaden zufügen wollen bzw. sie (gewaltsam) angreifen und damit Macht ausüben wollen. Diese Art von Angriff bezieht die blonde Frau in dem was sie sagt auf einen Obdachlosen und damit auf jemanden, der in einer Gesellschaft in der Hierarchie weit unten steht und der, wenn er auf der Straße lebt, bestimmten Formen von Gewalt mehr oder weniger schutzlos ausgesetzt ist. Zu diesen Formen der Gewalt können auch Teenager gezählt werden, die ihre Aggressionen an einem Obdachlosen auslassen wollen – in welcher Form von Gewalt dies auch immer geschieht. Wichtig ist das am Ende des Satzes stehende ‚auslassen wollen‘, das darauf hinweist, dass die Teenager ihre Aggressionen auslassen, heißt sich an einem Unschuldigen abreagieren (vgl. Duden online). Die Teenager sind nicht dazu gezwungen, ihre Aggressionen an einem Obdachlosen auszulassen, sondern sie scheinen das tatsächlich zu ‚wollen‘ und sich aktiv dafür entscheiden. Das Verb ‚wollen‘ ist immer damit verbunden, dass man den Wunsch hat, etwas zu tun (vgl. Duden online), sodass auch die Teenager diesen Wunsch zu verspüren scheinen, ihre Aggressionen an einem Obdachlosen auszulassen. In ihren Erläuterungen scheint die blonde Frau die Seite des Täters in einem Verbrechen zu betonen, da sie mehrere mögliche Beispiele für einen Täter gibt (‚Junkies‘, ‚Dealer‘, ‚Teenager‘) und nur ein Beispiel für das Opfer (‚Obdachloser‘). Entweder ist bereits klar, dass es sich bei dem Opfer um einen Obdachlosen gehandelt hat oder der Frau scheint die Täterseite ‚die relevantere‘. Die anfängliche Verwendung des jugendlichen Slangs der blonde Frau scheint bereits darauf hingedeutet zu haben, dass sie sich in dieser Lebenswelt von Jugendlichen auszukennen scheint, da sie um ‚deren Sprache‘ weiß und damit könnte ihr auch die Kompetenz zugewiesen werden, zu wissen, was Teenager wollen. Während sie allerdings spricht, ist alleine sie in der Nahaufnahme zu sehen, sodass ihr die Kamera zwar Aufmerksamkeit schenkt, jedoch nicht deutlich wird, dass einer der Personen im Raum ihr Aufmerksamkeit zukommen lässt – eher im Gegenteil. Sie scheint alleine in der Aufnahme zu sprechen und wird nicht deutlich, dass jemand auf ihre ‚Vermutungen‘ reagiert bzw. ihr Aufmerksamkeit zuteilwerden lässt.

Diese Lesart findet im nächsten Take Bestätigung. In diesem Take ist der Mann mit dem hellgrauen Hemd in Großaufnahme dabei zu sehen, wie er auf etwas herunterblickt und seine Augenbrauen zusammenzieht und seine Lippen aufeinander presst und die Ausführungen der blonden Frau zwar zu hören scheint, jedoch nicht den Blickkontakt zu der Frau sucht:



Screenshot Nr. 61: Mimik des Mannes im hellgrauen Hemd © ZDF

Diese Mimik, in der der Mann etwas mit seinem nach unten gerichteten Blick zu fixieren scheint, kann auf Verärgerung, Verwunderung oder Nachdenklichkeit hinweisen. Er sagt ohne jemanden anzublicken: „Niemand wird als Penner geboren.“ Sein nach unten gerichteter Blick kann dabei mehrere Bedeutungen tragen. Die erste Lesart könnte lauten, dass er gerade seinen eigenen Gedanken folgt und nicht zuhört, was die blonde Frau sagt. Eine zweite Lesart könnte seine Nicht-Zustimmung zu dem anzeigen, was die blonde Frau gesagt hat. Zum dritten könnte er auch mangelndes Interesse an den Ideen der blonden Frau haben. Statt auf die Überlegungen der blonden Frau zur Täterseite („dunklen Gestalten“, „Junkies“, „Dealer“, „Teenager“) einzugehen, greift er die Überlegungen zu der Opferseite („Obdachloser“) in seinem Gesagten auf. Es liegt damit nahe, dass er zugehört hat und dass er auch Interesse an der Idee zu haben scheint, allerdings nicht mit ihrer Betonung der Täterseite oder mit der Rollenzuweisung des Opfers als „Obdachloser“ übereinstimmt. Da er jedoch auch das Synonym „Penner“ verwendet, scheint die zweite Lesart ausgeschlossen werden zu können. Seine Aussage „Niemand wird als Penner geboren“ könnte mehrere Bedeutungen tragen. Entweder er spielt auf soziale gesellschaftliche Missstände an, indem er erklärt, dass niemand als „Penner“ geboren wird, sondern bspw. durch die Gesellschaft oder das Schicksal zu einem „Penner“ **gemacht** wird oder er zeigt damit an, dass jemand bevor er ein „Penner“ wird, einmal ein anderes Leben, das sich nicht auf der Straße abgespielt haben muss, geführt hat und eine andere Rolle und nicht die des „Penners“ bekleidet hat. Eine dritte Lesart könnte lauten, dass der Mann im hellgrauen Hemd mit der Äußerung „Niemand wird als Penner geboren“ seine Aversion gegen Obdachlose ausdrückt, indem er betont, dass jeder für sein Schicksal selbst Verantwortung trägt und nicht in die Rolle des „Penners“ hineingeboren wird. Es bleibt offen, welche Lesart die zutreffende ist, deutlich wird lediglich, dass es sich hierbei um eine eher kryptische Aussage des Mannes im hellgrauen Hemd handelt, die nicht einfach gedeutet werden kann, da auch dessen Mimik nicht eindeutig zu sein scheint.

In nächsten Take ist erneut der Mann im Polo Hemd in Nahaufnahme zu sehen, der mit gesenktem Blick erklärt: „Das Opfer konnte bisher nicht identifiziert werden. Keine Fingerabdrücke im Archiv.“ Die Mimik erinnert an den Gesichtsausdruck, den bereits der Mann im hellgrauen Hemd im Take zuvor zeigte: ein nach unten gerichteter Blick auf etwas Unbestimmtes, auch in dieser Aufnahme zeigt sich keinerlei Blickkontakt zu jemandem bzw. eine Kontaktaufnahme zwischen

mindestens zwei im Raum befindlichen Personen. Der Mann im Polohemd scheint durch den Beginn seines Satzes mit ‚das Opfer‘ auf die Relevanzsetzung des Mannes im hellgrauen Hemd einzugehen, indem er nicht die Täterrolle, sondern die Opferrolle aufgreift. Erneut erklärt der Mann im Polohemd, was im aktuellen Kriminalfall nicht bekannt ist, nämlich die Identität des Opfers. In einem Kriminalfall ist i.d.R. nicht der Täter, meist jedoch das Opfer bekannt, sodass die Informationen über ein Verbrechen auch meist Informationen über das Opfer enthalten. Dies scheint im vorliegenden Fall nicht zuzutreffen, was der Mann im Polohemd betont, indem er es in einem eigenständigen Hauptsatz formuliert und damit dem Opfer die wichtige Rolle im Kriminalfall zuweist, obwohl dessen Identität nicht bekannt ist und diese auch keinen Aufschluss über den Kriminalfall geben kann. Dennoch scheint die Rolle des Opfers eine wichtige zu sein, da es vor der Identifikation des Täters zunächst um die Identifikation des Opfers geht. Ob dies darauf zurückzuführen ist, dass dieser Ermittlungsansatz leichter zu verfolgen ist oder ob das Opfer für die Ermittler tatsächlich die wichtigere Rolle (zur Aufklärung des Falles) zu spielen scheint bleibt ungeklärt. Es scheint als hätte der Obdachlose, der im angesprochenen Fall das Opfer zu sein scheint, keine Papiere oder sonstige Hinweise bei sich getragen, die etwas über seine Identität aussagen könnten. Die Fortführung des Gesagten „Keine Fingerabdrücke im Archiv“ legt nahe, dass aufgrund fehlender Hinweise auf die Identität des Opfers, dessen Fingerabdrücke abgenommen worden sind. Fingerabdrücke werden bei Straftatbeständen i.d.R. von den Tätern abgenommen. Dies kann jedoch auch in solchen Fällen, in denen die Identität des Opfers nicht klar ist, auch bei dem Opfer geschehen. Üblicherweise kann aufgrund der Übereinstimmung zwischen von Personen abgenommenen Fingerabdrücken und Fingerabdrücken in einer Datenbank bzw. einem Papierarchiv die Identität einer Person festgestellt werden. Es scheint, als könnte im vorliegenden Fall zwar ein Fingerabdruck des Opfers genommen werden, jedoch scheint eine Vergleichsmöglichkeit des Fingerabdrucks mit einem in einem ‚Archiv‘ zu fehlen, wie durch den Satz „Keine Fingerabdrücke im Archiv“ erklärt wird. Wenn keine Fingerabdrücke in einem ‚Archiv‘ vorhanden sind, heißt das, dass diejenige Person, von der die Fingerabdrücke im ‚Archiv‘ fehlen bisher noch nicht als straffällig registriert worden ist. Erneut wird etwas genannt, das **nicht** vorliegt. Interessant ist in diesem Zusammenhang die Verwendung des Wortes ‚Archiv‘. Mit ‚Archiv‘ bezeichnet man insb. eine auf bestimmte Art und Weise systematisierte Sammlung von bspw. Schriftstücken, Akten, Urkunden – hier Fingerabdrücken – wobei mit ‚Archiv‘ sowohl diese Sammlung als auch der Raum selbst bezeichnet werden kann (vgl. Duden online). Weniger in Verbindung mit dem Wort ‚Archiv‘ wird allerdings eine (digitale) Datenbank gebracht, die z.B. Fingerabdrücke in Form digitaler Dateien speichert, obwohl das in einer spätmodernen Gesellschaft die naheliegendste Form des Wissensmanagements darstellt (vgl. hierzu z.B. Paal/Novak/Freisleben 2005; zu Audioarchiven z.B. auch Großmann 2005). Näher liegt bei der Verwendung des Wortes ‚Archiv‘ die zu Beginn der Daktyloskopie verwendete Registratur, die aus großen Schränken besteht, in der einzelne Pappkarten mit den jeweiligen Informationen zu dem

Festgenommen per Hand einsortiert werden (vgl. Vec 2002: 67ff.; vgl. hierzu auch die Erläuterungen über die modernen und weniger modernen Methoden der Kriminaltechnik in dieser Arbeit). ‚Archiv‘ kann in diesem Zusammenhang ‚antiquiert‘ anmuten, denn es legt nahe, dass Fingerabdrücke hier tatsächlich mit einem Stempelkissen abgenommen worden, auf ein Papier aufgebracht und ‚archiviert‘, also in ein ‚Archiv‘ überführt worden sind. Würde es sich um eine Datenbank handeln, wäre es wahrscheinlich, dass auch dieses Wort ‚Datenbank‘ Verwendung findet, z.B. in dem Satz ‚Keine Fingerabdrücke in der Datenbank‘. Wäre es wiederum völlig ohne Belang, wo und wie die Fingerabdrücke gespeichert sind, könnte bspw. ebenso eine Formulierung, wie ‚Die Fingerabdrücke konnten nicht identifiziert werden‘ verwendet werden – stattdessen wird allerdings das Lexem ‚Archiv‘ eingesetzt.

Nach dieser Erklärung wird im nächsten Take die Frau mit den roten Haaren frontal gezeigt. Sie legt ihre Stirn in Falten und blickt vor sich. Dies lässt auf eine nachdenkliche Haltung schließen, da sie keine Person anblickt, sondern vor sich nach unten. Allerdings runzelt sie nicht nur die Stirn, sondern presst auch die Lippen aufeinander. Ein Zeichen dafür, dass sie angestrengt über etwas nachdenkt. Da sie mit dieser Mimik auf das zuvor Gesagte zu reagieren scheint, liegt nahe, dass sie angestrengt darüber nachdenkt, dass keine Fingerabdrücke im Archiv vorhanden sind. Darüber hinaus kommt die Lesart in Frage, dass verunsichert darüber ist, dass aufgrund fehlender Fingerabdrücke im Archiv keine Identität der Person festgestellt werden konnte. Sie könnte die Fähigkeiten desjenigen anzweifeln, der die Fingerabdrücke genommen hat oder sie könnte die Glaubhaftigkeit desjenigen anzweifeln, der sagt, dass es keine Fingerabdrücke im Archiv gibt. Unabhängig davon, welche Lesart genau zutrifft, sie markiert durch ihre Mimik, dass irgendetwas aufgrund oder mit dieser Information fragwürdig bzw. bedenkenswert erscheint und das nicht Auffinden der Fingerabdrücke im Archiv eine gewisse Relevanz zu besitzen scheint.

Kurz nachdem Mann im dunklen Polohemd seinen Satz „Keine Fingerabdrücke im Archiv“ beendet hat, ist im nächsten Take die rothaarige Frau zu sehen, die ihren Blick weiterhin nach unten richtet und direkt nach der Beendigung des Satzes „Keine Fingerabdrücke im Archiv“ ihre Augenbrauen hochzieht und ihre Lippen aufeinander presst:



Screenshot Nr. 62: Mimik der rothaarigen Frau © ZDF

Diese Mimik weist darauf hin, dass etwas, das Gesagt oder Getan wurde, die rothaarige Frau stutzig oder nachdenklich zu machen scheint bzw. zumindest sie in irgendeiner Art und Weise tangiert. Bisher schenkte die Kamera den Reaktionen der anwesenden Personen auf das Gesagte nur Raum, wenn sie selbst etwas sprechen. In dem vorliegenden Take allerdings ergreift die rothaarige Frau nicht das Wort, sondern sie ist lediglich dabei zu sehen, wie sie nonverbale, also mit ihrer Mimik, auf das Gesagte, nämlich, dass keine Fingerabdrücke im Archiv vorhanden sind, reagiert. Die Kamera betont diese Reaktion nicht nur durch die Nahaufnahme der Frau, sondern auch dadurch, dass sie die Personen (angeschnitten) zeigt, die die rothaarige Frau direkt umgeben und zu denen sie direkt Blickkontakt aufnehmen **könnte**. Dieser Blickkontakt bleibt allerdings aus, etwas, dem die Kamera besondere Beachtung zu schenken scheint.

Im nächsten Take , in dem die blonde Frau in Großaufnahme zu sehen ist, wie sie ihren Kopf und ihren Blick nach unten wendet, formuliert der Mann im dunklen Polohemd, der nur aus dem Off zu hören ist, weiter: „Aber weitere ED-Maßnahmen sind auf dem Weg.“ Erneut wird der Reaktion auf das Gesagte mehr Aufmerksamkeit geschenkt als dem Gesagten selbst, indem die Kamera eine Person und ihre Reaktion auf das Gesagte und nicht den Sprecher selbst zeigt:



Screenshot Nr. 63: Mimik der blonden Frau © ZDF

Interessant ist, dass die blonde Frau eine Art ‚Denkerpose‘ einnimmt, die typisch für eine nachdenkliche Person ist, indem sie mit einer Hand ihren Kopf aufstützt und nach unten blickt. Ihr Oberkörper erinnert an die von Auguste Rodin im 19. Jahrhundert entworfene Figur ‚Der Denker‘, der einen Mann in nachdenklicher Pose zeigt, der ebenfalls mit einer Hand seinen Kopf stützt und nach unten blickt. Der Reaktion auf das Gesagte scheint in diesem Take außerdem eine wichtige Funktion zuzukommen, da erneut eine Person, die der blonden Frau direkt gegenüber sitzt und zu der sie leicht Blickkontakt aufnehmen könnte, im Vordergrund eingeblendet wird. Dies scheint zu betonen, dass es eben gerade nicht zu einer Kontaktaufnahme zu anderen im Raum anwesenden Personen kommt. Das im Gesagten verwendete Lexem ‚ED-Maßnahmen‘ scheint ein Fachwort zu sein, das nicht unbedingt jedem Rezipienten bekannt sein muss. Aufgrund des bisherigen Kontextes, in dem es um die Identifikation des Opfers anhand von Fingerabdrücken ging, liegt nahe, dass ‚ED-Maßnahmen‘ auch das Abnehmen von Fingerabdrücken angesprochen wird, da es um ‚weitere‘ im Sinne von ‚zusätzlichen‘ ‚ED-Maßnahmen‘ zu gehen scheint. Zudem liegt eine Rangfolge der ‚ED-Maßnahmen‘ nahe, da zuerst von einer unbekannt Person Fingerabdrücke



genommen zu werden scheinen und danach erst, wenn keine Fingerabdrücke im Archiv vorhanden sind, weitere ‚ED-Maßnahmen‘ vorgenommen werden. Das Akronym ‚ED‘ steht für ‚Erkennungsdienst‘ und das Lexem ‚ED-Maßnahme‘ bezeichnet ‚Erkennungsdienstliche Maßnahmen‘ (vgl. Wilksen 2008: 337ff.), die immer dann angewendet werden, wenn die Identität einer Person nicht bekannt ist. Dies gilt sowohl für Personen, die einer Straftat verdächtig sind als auch bei Personen, deren Identität zur Aufklärung einer Straftat festgestellt werden muss, wie dies bspw. bei Opfern der Fall ist (vgl. § 163b StPO). Zu diesen ‚ED-Maßnahmen‘ zählt neben der Daktyloskopie z.B. auch die DNA-Analyse. Neben seiner wortwörtlichen Bedeutung sagt das Lexem ‚ED-Maßnahmen‘ aus, dass das Gesagte sich auf ein bestimmtes (kriminalistisches) Umfeld zu beziehen scheint, in dem bestimmten Abkürzungen üblich und bekannt sind, denn es folgen keine weiteren Erläuterungen dieser Abkürzung.

Die Identifikation von Personen scheint sowohl in den Erläuterungen als auch in den Requisiten in den Moves auf eine technische Erfassung von personenbezogenen Daten reduziert zu werden. Eine Person wird in Form der Bertillonage in Fotos festgehalten, um sie bspw. anhand ihres Aussehens zu identifizieren. Ist dies nicht möglich, wird versucht, ihre Identität anhand ihrer Fingerabdrücke festzustellen, führt auch diese zu keinem Ergebnis, werden weitere ‚ED-Maßnahmen‘ eingeführt, die ebenfalls vorrangiger technischer Natur sind. Es wäre statt all dieser technischen Methoden auch möglich gewesen, auf der Straße nach der Identität des Opfers zu fragen, doch das hat bisher niemand getan. Der Identifizierung durch Technik ist Vorrang vor allen anderen Möglichkeiten der Identifikation einer Person eingeräumt worden und hat bisher allerdings noch zu keinem Ergebnis geführt. Niemand scheint diese Form der Vorgehensweise zur Identifikation einer Person in den Moves anzuzweifeln, obwohl jeder durch eine kurze Pause zwischen den beiden zuletzt geäußerten Sätzen dazu Raum gehabt hätte. Gleichmaßen zeigt sich hier, auch wenn moderne Methoden der Kriminaltechnik angewendet werden, dass durch eine fehlende Vergleichsmöglichkeit, z.B. bei Fingerabdrücken, keine Identifizierung von Personen möglich ist und dass diese und ähnliche ‚ED-Maßnahmen‘ an ihre Grenzen stoßen.

Fasst man das bisher Ausgedeutete zusammen, verfestigt sich eine Figur im Hinblick auf die Forschungsfrage. Es handelt sich in der vorliegenden Sequenz um die Besprechung eines Kriminalfalles, in dem die Identität des Opfers unbekannt ist. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die bisherige ‚ED-Maßnahme‘ des Fingerabdruck-Abgleichs zu keinem Erfolg geführt hat, da kein Pendant des genommenen Abdrucks im Archiv existiert und damit kein Abgleich möglich ist. Da es sich um ein Gespräch zwischen Ermittlern bzw. einem Ermittlerteam zu handeln scheint, impliziert, dass es hier um eine bestimmte Form des Wissens geht, die zur Erörterung des Falles eingesetzt wird. Dieses bezieht sich vorrangig auf Fachwörter (‚ED-Maßnahmen‘) und Methoden der Kriminaltechnik (Daktyloskopie und ‚weitere ED-Maßnahmen‘). Besonders relevant erscheint das Wissen, welches zum Abgleich des Fingerabdrucks benötigt wird – wäre dieses nämlich

vorhanden, wäre ein entscheidender Ermittlungsschritt getan: die Identifizierung des bisher unbekanntes Mannes. Dabei sind zwei interessante Aspekte näher zu beleuchten: einmal die Tatsache, dass Methoden der Kriminaltechnik auf zusätzliche Wissensbestände zurückgreifen müssen scheinen, um zu einem Ergebnis zu führen und zweitens, dass diese Wissensbestände mit ‚Archiv‘ bezeichnet werden, was auf ein gewisses Understatement im Hinblick auf den Einsatz moderner Methoden der Kriminaltechnik hinzuweisen scheint. Dem Wissen, das aus der Erfahrung in der Ermittlertätigkeit resultiert (‚Junkies‘, ‚Dealer‘ und ‚Teenager‘ als ‚dunkle Gestalten‘), wird kaum Beachtung geschenkt – im Gegenteil, es wird immer wieder betont, welche Informationen bisher fehlen.

#### 9.5.5 Interpretation: Das Wissen um das, was man nicht weiß

Die Identität einer Person konnte in den oben analysierten Moves nicht festgestellt werden, obwohl eine Methode der Kriminaltechnik eingesetzt worden ist, die Daktyloskopie. Aufgrund des fehlenden Fingerabdrucks im Archiv und der fehlenden Möglichkeit eines Abgleichs zwischen den Fingerabdrücken, kann keine Identität festgestellt werden. Es scheint damit ein Wissensvorrat zu fehlen, der diesen Vergleich und die damit verbundene Einordnung des Ergebnisses in einen bestimmten durch Wissen generierten Kontext – hier ein Archiv, in dem Fingerabdrücke gesammelt werden – möglich macht. Für einen Abgleich zwischen einem aktuellen Fingerabdruck und einem Fingerabdruck in einem Archiv ist also der Fingerabdruck im Archiv, das bereits generierte Wissen um diesen Fingerabdruck, Voraussetzung dafür, dass die Methode der Daktyloskopie zum Erfolg führt.

Wissen ist „[...] alles, was Bedeutung trägt, Sinn macht oder doch sinnvoll interpretiert werden kann, etwa Handlungsmuster, Deutungsmuster, Normen und Regeln, Sprache, Klassifikationen, Institutionen, Berufe, Gefühle und Empfindungen, Routine- und Referenzwissen“ (Keller 2008: 41). In den Moves taucht Wissen solcher Art in unterschiedlichen Ausprägungen auf. Zum ersten wird Wissen als ‚Allerweltswissen‘ (Berger/Luckmann 2007: 16), auch ‚Wissen um die Welt‘ (vgl. Reichertz/Englert 2011: 31) in den Moves erkennbar, bspw. als Wissen darum, wie die deutsche Sprache funktioniert, dass es Verbrechen gibt, in denen es Opfer und Täter gibt, dass es Ermittler gibt, die Verbrechen lösen und dass Personen anhand spezieller Merkmale identifiziert werden können. Zum zweiten taucht Wissen in Form von ‚Spezialwissen‘ (Berger/Luckmann 2007: 82) in der Sequenz auf, über das ‚Spezialisten‘, die eine besondere Rolle in einer Gesellschaft einnehmen, insb. Experten und Spezialisten verfügen (vgl. Keller 2008: 41). ‚Spezialisten‘ solcher Art wissen z.B., was unter ‚ED-Maßnahmen‘ zu verstehen ist und dass es ein ‚Archiv‘ gibt, in dem Fingerabdrücke zum Abgleich mit aktuell abgenommenen Fingerabdrücken gesammelt werden.

Generell gilt, dass Wissen je nach Relevanz und je nach Rollen verteilt ist (vgl. Berger/Luckmann 2007: 81). In der Sequenz scheint das Wissen darum, dass es ein ‚Archiv‘ gibt, in dem Fingerabdrücke zum Abgleich bereit stehen, unter den anwesenden Personen gleich verteilt, da keine Nachfragen dazu kommen, sondern eher Reaktionen darauf, dass kein passender Fingerabdruck gefunden worden ist. Zum dritten existiert neben dem ‚Allerweltswissen‘ und dem ‚Spezialwissen‘, Wissen, das im ‚Archiv‘ gesammelt wird, damit es für einen bestimmten Zweck in einer bestimmten Situation zu einem bestimmten Zeitpunkt eingesetzt werden kann. Diese Form des Wissens ist für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, da diese Art des Wissens verdeutlicht, dass auch die Ergebnisse der Kriminaltechnik nicht aus sich selbst heraus die Identität einer Person feststellen können, sondern dass diese Identifikationsmöglichkeit einer Person anhand der Daktyloskopie in einen bestimmten Wissensvorrat eingebettet ist – ohne den die Daktyloskopie keine verwertbaren Ergebnisse erzielen kann. Dieses Fehlen von Wissen scheint in dem Move immer wieder bewusst zu werden, da häufiger Bezug darauf genommen wird, was die Ermittler nicht wissen, als auf das, was sie wissen.

Der gesellschaftlich konstruierte Wissensvorrat wird von der institutionellen Struktur einer Gesellschaft getragen, die sich aus unterschiedlichen Rollen und Institutionen zusammensetzt, sodass bestimmte Rollenträger und Institutionen in einer Gesellschaft unterschiedliches Wissen besitzen (vgl. Knoblauch 2005: 152). Soziale Strukturen bestimmen die Verteilung und Differenzierung des gesellschaftlichen Wissensvorrats, der weder konsistent noch homogen ist. Der gesellschaftliche Wissensvorrat ist auf die Mitglieder einer Gesellschaft ungleich verteilt, bspw. verfügen ‚Spezialisten‘ über ‚Spezialwissen‘, über das unwissende Laien eben gerade nicht verfügen (vgl. Keller 2008: 41). Der gesellschaftliche Wissensvorrat setzt sich neben dem Allgemeinwissen, das von allen Mitgliedern einer Gesellschaft geteilt wird, also auch aus Sonderwissen zusammen, das bestimmte gesellschaftliche Träger besitzen (vgl. Knoblauch 2005: 153).

In einer Gesellschaft, in der Wissen sich zu einem immer wichtigeren Gut entwickelt und die sich mittlerweile als ‚Wissensgesellschaft‘ (vgl. Stehr/Grundmann 2010) bezeichnen lässt, nimmt auch die Expertise einen immer wichtigeren Stellenwert ein. Nicht nur der **Wissensumfang** in einer Gesellschaft nimmt stetig zu, sondern auch der **Inhalt** des gesellschaftlichen Wissensvorrates ist einer ständigen Veränderung unterworfen (vgl. Stehr/Grundmann 2010: 7ff.). Mit dieser Zunahme gesellschaftlich relevanten Wissens und der Modifikation seines Inhaltes, nimmt auch das **Nichtwissen** in einer Gesellschaft zu – kurz: Wissen bringt gleichzeitig auch immer Nichtwissen hervor (vgl. Krohn 1997). Der gesellschaftliche Wissensvorrat wird nicht nur durch die Struktur des vorhandenen gesellschaftlichen Wissens geprägt, sondern insb. auch durch die Struktur solchen Nichtwissens. Das Wissen um Nichtwissen und um den Umgang mit dem Nichtwissen gewinnt in einer Wissensgesellschaft immer mehr an Relevanz, da mit dem zunehmenden Wissen in einer

Wissensgesellschaft auch das Nichtwissen zunimmt: „Handelnde müssen viel Wissen nicht selbst besitzen, sondern nur ein Wissen über die Struktur des gesellschaftlichen Wissensvorrats, das ihnen den Zugang zu Wissen ermöglicht“ (Knoblauch 2005: 152). Entscheidend ist also dass das Nichtwissen des Nichtwissens in ein Wissen um das Nichtwissen transformiert wird und dass sich jemand bewusst darüber wird, was er nicht weiß (vgl. Krohn 1997). Genau dies ist in der hermeneutischen Ausdeutung der ausgewählten Moves deutlich geworden, die Personen, insb. der Mann im dunklen Polohemd fasst das Nichtwissen in Worte und zeigt damit an, dass er sich darüber bewusst ist, was er nicht weiß. Dies ist der erste Schritt, der es ihm ermöglicht, mit dem Nichtwissen umzugehen. Die Thematisierung des Nichtwissens weist darüber hinaus darauf hin, dass Wissen in einer Wissensgesellschaft nicht nur eine gewisse gesellschaftliche Innovation und Sicherheit hervorbringt, die auf zunehmendem gesellschaftlichen Wissen basiert, sondern dass mit der Zunahme des Wissen, das Nichtwissen eine Art Destruktion einhergeht, die den Gesellschaftsmitgliedern bewusst macht, was sie alles nicht wissen, vielleicht nicht wissen können, und ihnen eine gewisse Unsicherheit vermittelt. Diese Unsicherheit entsteht, da einst gegebene Regeln und Selbstverständlichkeiten in einer Gesellschaft als nicht mehr gegeben angesehen werden, vielmehr werden diese Regeln und Selbstverständlichkeiten zunehmend hinterfragt und ggf. sogar revidiert. Der gesellschaftliche Wissensvorrat wird nicht mehr als statisch betrachtet, sondern als dynamisch und stellt nicht mehr eine Ansammlung von ‚Wahrheit‘ dar, sondern eine Ressource, auf die man zurückgreifen kann. Der (quantitative) Zunahme des gesellschaftlichen Wissensvorrates zeigt an, dass es mehr und andere Möglichkeiten gibt, dass sich gegebene Handlungsspielräume erweitern oder durch neue ergänzt werden können (vgl. hierzu auch Heidenreich 2002: 4; 10). Die Thematisierung des Nichtwissens in den ausgedeuteten Moves weist damit u.a. darauf hin, dass die Vorgehensweise der kriminaltechnischen Methode der Daktyloskopie, keine ‚Wahrheit‘ hervorbringt bzw. hervorbringen muss, sondern, dass diese Methode bzw. die Vorgehensweise bei der Durchführung und/oder Anwendung dieser Methode ebenso Schwachstellen zu besitzen scheint.

Neben der Thematisierung des Nichtwissens fällt insb. die Verwendung des Wortes ‚Archiv‘ im Zusammenhang mit der Methode der Daktyloskopie auf. Das ‚Archiv‘ kann als eine Art Expertensystem (vgl. Giddens 2010: 40f.; 116) bezeichnet werden, welches Giddens als „[...] System technischer Leistungsfähigkeit oder professioneller Sachkenntnis [definiert], das weite Bereiche der materiellen und gesellschaftlichen Umfeld, in denen wir heute leben, prägt“ (Giddens 2010: 40f.; Anm. C.J.E.). Das in dem Move angesprochene ‚Archiv‘, in welchem Fingerabdrücke gesammelt zu werden scheinen – in welcher Form auch immer – ist ein Teil eines solchen Expertensystems, da es einen Bereich einer bestimmten technischen Leistungsfähigkeit darstellt, wenn auch nicht zwingend als Computerdatenbank. Das ‚Archiv‘ umfasst als Expertensystem darüber hinaus das Wissen um das Archiv und das dort gesammelte Wissen in Form von Fingerabdrücken und den dazugehörigen Namen der Personen als Teil einer

professionellen Sachkenntnis des Expertensystems, über das insb. Ermittler in Kriminalfällen verfügen. So definiert, stellt das im Move angesprochene ‚Archiv‘ einen Teil des Expertensystems in der Verbrechensaufklärung dar.<sup>201</sup> Interessant ist erneut die Struktur des Nichtwissens in solchen Expertensystemen, denn die Personen, die Ermittlungen in Verbrechensfällen vornehmen, kennen nicht jeden Fingerabdruck auswendig, sondern sie wissen um die Struktur dieses Sonderwissens im gesellschaftlichen Wissensvorrat, sie wissen, dass sie auf ein ‚Archiv‘ zugreifen können, in dem Fingerabdrücke zum Abgleich mit einem speziellen Abdruck vorhanden sind. Es zeigt sich hier die Reziprozität zwischen dem im Archiv gesammelten Wissen und dem Wissen **um** dieses Wissen im Archiv, das auch ‚Meta-Wissen‘ genannt wird (vgl. Katenkamp 2011: 364). Ohne dieses Wissen um diese Struktur des Sonderwissens und um das Sonderwissen selbst, könnten Ermittler die Fingerabdrücke nicht im Hinblick auf die Identifikation einer bestimmt Person hin auswerten. Entscheidend ist allerdings, dass ein solcher Bereich des Sonderwissens in Form eines ‚Archivs‘ erstens überhaupt existiert und zweitens genau das Wissen umfasst, welches benötigt wird, im vorliegenden Move ist dies ein Pendant zu dem aktuellen Fingerabdruck.<sup>202</sup> Die Funktion eines ‚Archivs‘ ist es insb. Wissen auf eine bestimmte Art und Weise zu ordnen bzw. zu systematisieren und abrufbar zu machen.

Zu dem ‚Meta-Wissen‘ zählt neben dem Wissen um das Wissen in dem Archiv auch das „[...] Wissen zur Koordination bzw. Wissen zur Wissensteilung“ (Katenkamp 2011: 364; zur Organisation von ‚informiertem Wissen‘ mittels des Computers auch Degele 2000: 297), d.h. das Wissen darum, wie man das Wissen aus dem ‚Archiv‘ koordinieren und (mit anderen) teilen kann. Sowohl die Koordination von Wissen als auch die Wissensteilung bedarf der Kommunikation und bedeutet wiederum die Anwendung von Wissen auf Wissen (vgl. Degele 2000: 115). Die Nutzung eines ‚Archivs‘ bedarf eines bestimmten Wissens um auf das Wissen im Archiv zugreifen zu können, denn nicht jedes ‚Archiv‘ ist gleich aufgebaut. Besonders kompliziert stellt sich ein Zugriff auf Wissen z.B. bei Archiven dar, die in Form von Registraturen – und bei der Daktyloskopie ist das die übliche Ordnung der einzelnen Karteikarten mit Fingerabdrücken und weiteren Informationen gewesen – geordnet sind. Geht man davon aus, dass es sich um ein ‚Archiv‘ mit Fingerabdrücken handelt, muss man das System kennen, nach dem die Fingerabdrücke in dem ‚Archiv‘ vermerkt sind. Fingerabdruckkarten wurden in einer Registratur bspw. nach den Wirbeln, Bögen, Schlingen und zusammengesetzten Mustern klassifiziert, allerdings existieren allein zur Systematisierung von Fingerabdrücken 25 unterschiedliche Methoden zur Registratur der Fingerabdruckkarten (vgl.

---

<sup>201</sup> Jo Reichertz spricht im Falle einer Datenbank auch von einer Erweiterung und Verbesserung des Gedächtnisses in der polizeilichen Aufklärungsarbeit (vgl. Reichertz 1998: 167).

<sup>202</sup> I.d.R. vollzieht sich bei dem Abgleich dieser Fingerabdrücke ein deduktiver Schluss: Die Namen straffällig gewordener Personen sind in diesem Archiv mit Fingerabdruck geführt. Diese Person ist straffällig geworden und mit Namen im Archiv gespeichert. Der Fingerabdruck dieser Person ist in diesem Archiv. Im vorliegenden ist eine solche Induktion, die die „[...] Anwendung allgemeiner Regeln auf besondere Fälle“ (Peirce 1991: 230; zur Deduktion, Induktion und Abduktion auch Reichertz 2003a: 18ff.) bezeichnet, nicht möglich. Es fehlt der zweite Schritt ‚Der Fingerabdruck dieser Person ist im Archiv‘, da die Person eben nicht straffällig geworden ist, ist ihr Name nicht im Archiv geführt. Es fehlt damit eine Voraussetzung dafür, dass die Induktion in diesem Fall funktionieren kann.

Vec 2022: 73). Eine Möglichkeit ist die ‚Verformelung‘ der Daktyloskopie, durch die es z.B. zu einer der folgenden Erfassungen der Karten kommt:

$\frac{ioo}{iii}$	$\frac{ioo}{iim}$	$\frac{ioo}{iio}$	$\frac{ioo}{imi}$	$\frac{ioo}{imm}$	$\frac{ioo}{imo}$	$\frac{ioo}{ioi}$	$\frac{ioo}{iom}$	$\frac{ioo}{ioo}$
$\frac{ioo}{mii}$	$\frac{ioo}{mim}$	$\frac{ioo}{mio}$	$\frac{ioo}{mmi}$	$\frac{ioo}{mmm}$	$\frac{ioo}{mmo}$	$\frac{ioo}{m oi}$	$\frac{ioo}{mom}$	$\frac{ioo}{moo}$
$\frac{ioo}{oii}$	$\frac{ioo}{oim}$	$\frac{ioo}{oio}$	$\frac{ioo}{omi}$	$\frac{ioo}{omm}$	$\frac{ioo}{omo}$	$\frac{ioo}{ooi}$	$\frac{ioo}{oom}$	$\frac{ioo}{ooo}$

Abbildung Nr. 112: Beispiel für die ‚Verformelung‘ von Fingerabdrücken (Vec 2002: 73)

Um diese Formeln, welche die einzelnen Fingerabdrücke in der Registratur ordnen, verstehen zu können, ist es notwendig ihre Bedeutung zu kennen, was nach Vec zweifellos „[...] eine Wissenschaft für sich“ (Vec 2002: 73) darstellt. Das Wissen um die Form der Kategorisierung eines ‚Archiv‘ ist ebenso wichtig, wie das Wissen um dessen Existenz, wenn man auf das im ‚Archiv‘ befindliche Wissen zugreifen will. Die Recherche in einem Registratur-‚Archiv‘ ist – insb. im Vergleich zu dem Abruf von Dokumenten oder allgemein Informationen in einer Datenbank – zeitaufwendiger und komplizierter (hierzu auch Keller 2011: 75), sodass die meisten ‚Archive‘ einen eigenen ‚Archivar‘ besitzen, der entsprechende Schriften oder Dokumente nicht nur sichert, sondern auch weiß, wie man mit den archivierten Inhalten umgehen muss und wie diese überhaupt nutzbar werden (vgl. hierzu auch die Aufgabenbeschreibung eines Archivars; Bundesagentur für Arbeit 2012).<sup>203</sup>

Neben der Thematisierung des Nichtwissens, ist die Verwendung des Wortes ‚Archiv‘ deshalb so interessant, da dieses Wort auf die Komplexität der Durchführung einer modernen kriminaltechnischen Methode, der Daktyloskopie hinweist, die augenscheinlich ‚recht einfach‘ erscheint. In den gegenwärtigen, entwickelten Industriegesellschaften, die als ‚moderne Wissensgesellschaften‘ bezeichnet werden können ist ein „[...] Vordringen der modernen Wissenschaft und Technik in *alle* gesellschaftlichen Lebensbereiche und Institutionen [...]“ (Stehr 2001: 11; Hervorhebungen im Original) mittlerweile unbestreitbar (vgl. Stehr 2001: 11) – umso auffälliger ist in diesem Fall die Verwendung von Lexem, die auf eine eher ‚veraltete‘ Technik, wie eine bspw. Registratur, hinweisen. Der Abgleich von Fingerabdrücken gestaltet sich dann besonders komplex und zeitaufwendig, wenn jeder im ‚Archiv‘ vorhandene Fingerabdruck per Hand mit dem Fingerabdruck der zu identifizierenden Person abgeglichen werden muss. Dieses Verfahren war in der Zeit vor der Einführung des Computers, entsprechender Datenbanken und Softwareprogramme, in der Daktyloskopie durchaus üblich (vgl. Vec 2002: 67ff.). Wesentlich

<sup>203</sup> Auch Michel Foucault, der in der Zeit seiner Diskursanalysen nicht auf Datenbanken zurückgreifen konnte, sondern sich mit dem Inhalt von Archiven beschäftigen musste, gilt als ‚Archivar des Wissens‘ (vgl. z.B. Opitz 2007: 41), da er in den Hintergrund geratenes Wissen wieder zutage förderte.

weniger zeit- und arbeitsintensiv ist es, ein Stichwort in einem Computerprogramm einzugeben oder einen Fingerabdruck einzuscannen und einen automatischen Datenbankabgleich von dem Computer selbst durchführen zu lassen. Doch dies ist in dem ausgedeuteten Move nicht angesprochen worden, sondern es ist das Lexem ‚Archiv‘ mit all den genannten Implikationen verwendet worden, was Folgen für die Botschaft über die Methode der Daktyloskopie besitzt.

In Deutschland ist ein Verfahren, dass die Fingerabdrücke per Hand anhand eines Karteikartensystems und nicht mit einer Datenbank abgeglichen werden, nicht mehr zeitgemäß (s.o.). Das Lexem ‚Archiv‘ hätte durch Datenbank ersetzt werden können bzw. auch gar nicht genannt werden müssen. Die Verwendung des Wortes ‚Archiv‘ scheint jedoch nicht auf eine tatsächliche Antiquiertheit der Methoden der Kriminaltechnik in Deutschland hinzuweisen, sondern das ‚Archiv‘ weist darauf hin, dass die Methode der Daktyloskopie eine wesentlich aufwendigere Vorgehensweise erfordert als es auf den ersten Blick scheint. Darüber hinaus zeigt die Thematisierung des Nichtwissens und das Fehlen eines entsprechenden Pendants zum Fingerabdruck der zu identifizierenden Person, dass die Methode der Daktyloskopie nur insoweit zur Identifizierung einer Person beitragen kann, als dass sich der gesuchte Fingerabdruck in dem Wissensvorrat (‚Archiv‘) vorhanden ist, auf den die Methode zurückgreifen kann. Der Einsatz der kriminaltechnischen Methode der Daktyloskopie scheint damit kein Garant für den Erfolg bei der Identifizierung einer Person zu sein, worauf insb. sowohl die häufige Thematisierung des Nichtwissens in den ausgedeuteten Moves hinweisen als auch die Verwendung des Wortes ‚Archiv‘.

#### 9.5.6 Verdichtung: Des Repetitorium

Seit der Entdeckung, dass jeder Mensch einen individuellen Fingerabdruck besitzt, hat sich für die Kriminaltechnik viel verändert. Es wurden unterschiedliche kriminaltechnische Methoden entwickelt, um Fingerabdrücke sichtbar zu machen, z.B. Magnetpulver, *Accutrans* etc. Die Analyse der ausgewählten Moves hat allerdings gezeigt, dass allein die kriminaltechnischen Methoden zur ‚Sichtbarmachung‘ und ‚Sicherung‘ von Spuren nicht ausreichen, um bspw. eine Person zu identifizieren. Dies gilt nicht nur für die kriminaltechnische Methode der Daktyloskopie, sondern für alle kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden, die auf einen speziellen Wissensbestand, in Form von ‚Archiven‘, Registraturen oder Datenbanken, zurückgreifen müssen, um eine Person durch den Abgleich zwischen den vorliegenden Proben (bspw. Fingerabdrücke, Gewebe, Zähne, Haare) und den gespeicherten Daten zu identifizieren. Kein Gebissabdruck, keine Schuhspur, keine DNA führt den Ermittler von selbst zu dem Opfer bzw. Täter. Die Methoden der Kriminaltechnik sind damit nur so gut wie der Wissensvorrat, mit dem sie in Beziehung gesetzt

werden können. Ist der Wissensvorrat im Hinblick auf dessen Nutzung zum Abgleich von erzielten Ergebnissen aus der Anwendung moderner kriminaltechnischer und/oder gerichtsmedizinischer Methoden nicht vollständig, muss der Ermittler neue bzw. andere ‚ED-Maßnahmen‘ einleiten, um die Identität einer Person feststellen zu können. Diese ‚ED-Maßnahmen‘ können sowohl die weitere Anwendung kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden zur Folge haben, aber auch den Einsatz des Ermittlers selbst, indem er versucht, die Identität einer Person durch logisches Denken bzw. Kombinieren zu erschließen. In beiden Fällen ist allerdings der Ermittler gefragt, da er mit den (Nicht-) Ergebnissen der kriminaltechnischen und/oder gerichtsmedizinischen Analyse umgehen muss und entweder entscheiden muss, was nach dem Scheitern einer ‚ED-Maßnahme‘ zu tun ist und wie welche Aufgabe er selbst in der weiteren Ermittlungsarbeit übernimmt.

Die analysierte Sequenz ruft eine gewisse Desillusionierung im Hinblick auf die Möglichkeiten moderner Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin hervor. Es zeigt sich, dass naturwissenschaftliche Analyseergebnisse **alleine** nicht zur Identifikation einer Person ausreichen (müssen), sondern dass diese Analyseergebnisse einen bestimmten Bezugspunkt benötigen, hier eine Form von Wissensvorrat, in der dem das relevante Wissen vorhanden ist. Zu bedenken bleibt weiterhin, dass, selbst wenn das relevante Wissen vorhanden ist und durch den Ermittler mit den naturwissenschaftlichen Analyseergebnissen in Beziehung gesetzt werden kann, es noch der Fähigkeit des Ermittlers zur logischen Kombination im aktuellen Kriminalfall bedarf, um sicherzustellen, dass bspw. die DNA-Spur tatsächlich die des Mörders ist und nicht die einer zufällig anwesenden Person an einem Tatort. Die Fähigkeit zum logischen Kombinieren, wie sie Sherlock Holmes richtig einzusetzen weiß, scheint trotz der Existenz moderner kriminaltechnischer Methoden nicht ‚veraltet‘ zu sein, sondern wird mehr denn je gebraucht, denn: das Erkennen einer materiellen Spur alleine führt nicht zum Mörder, erst die durch **logisches Denken erschlossene Spur**, die neben der materiellen Spur aus der logischen Kombinationsfähigkeit des Ermittlers resultiert, kann zu einem Mörder führen – so die inhaltliche Botschaft der analysierten Moves im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik. Diese inhaltliche Botschaft erinnert an die Vorgehensweise von Sherlock Holmes, der zwar auch die Lupe und damit naturwissenschaftliche Methoden in der Verbrechensaufklärung einsetzt, allerdings entscheidet letztendlich immer seine Fähigkeit zum logischen Kombinieren über die erfolgreiche Auflösung des Falles.

In den analysierten Moves wird zweierlei in Erinnerung gerufen, das immer dann in den Hintergrund tritt, wenn ‚ED-Maßnahmen‘ bzw. jegliche empirische Analyse von Spuren zu konkreten Ergebnissen, z.B. der Identifikation einer Person, führen: zum einen, dass es auch vieles gibt, das man gerade nicht weiß (all das in der Sequenz benannte Nicht-Wissen), und zum anderen, dass es neben empirischen Analyseergebnissen in der Verbrechensaufklärung ebenso



die Fähigkeit des Ermittlers zur logischen Kombination ist, die zur Lösung eines Kriminalfalles entscheidend beiträgt. Dies wird in der untersuchten Sequenz (u.a. dem Rezipienten) vor Augen geführt. Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine inhaltliche Botschaft, die völlig neu ist, vielmehr wird etwas bereits Bekanntes in Erinnerung gerufen, nämlich, dass der Ermittler derjenige ist, der einen Kriminalfall löst. Zwar stützt er sich in seiner Arbeit auf bestimmte (moderne) Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, allerdings ist er es, der die einzelnen Teile (Analyseergebnisse und Erkenntnisse) letztendlich zu einem stimmigen Ganzen, zu der Lösung des Kriminalfalles, zusammenfügt. Die Wiederholung, das ‚in Erinnerung rufen‘ bzw. das ‚Auffrischen‘ von Wissen erinnert an ein Repetitorium, d.h. eine Unterrichtsform bzw. ein Lehrveranstaltungstyp, die speziell der **Wiederholung** eines bestimmten Lerninhaltes dient (und auch auf eine Prüfung vorbereiten kann, allerdings nicht muss). In solchen Repetitorien wird kein neues Wissen generiert und der Lernende wird auch nicht zu einer neuen Erkenntnis geführt, sondern ihm wird komprimiert und pointiert erklärt, das er schon weiß und mit dem er bereits vertraut ist (hierzu auch Blum/Wolters 2006: 232). Das Repetitorium macht sich die Wiederholung zunutze, um ein bestimmtes – vielleicht auch implizit vorliegendes Wissen – (erneut) explizit zu machen. Die Wiederholung ist ein wichtiger Bestandteil eines jeden Lernprozesses und wirkt dem ‚Vergessen‘ entgegen (vgl. hierzu z.B. Esselbach-Krumbiegel 2008: 143; auch Klippert 2007: 208). Im vorliegenden Fall wirkt das Repetitorium dem Vergessen davon entgegen, dass die Verbrechensaufklärung nicht aus einer, sondern aus zwei grundlegenden Bereichen entsteht: der Empirie **und** der Logik und dass sowohl mit Wissen als auch mit Nicht-Wissen in der Verbrechensaufklärung umgegangen werden muss.

## 9.6 Analyse der Fernsehserie *CSI – Den Tätern auf der Spur*

Seit 2000 wird die rund dreiviertelstündige US-amerikanische Serie *CSI – Den Tätern auf der Spur* (im Originaltitel *CSI – Crime Scene Investigation*) in den USA produziert und hält seit 2001 auch Einzug in das deutschsprachige Fernsehen auf VOX. Die insg. zwölf Staffeln der Fernsehserie und die Ableger dieser Serie namens *CSI: Miami* (seit 2002, in Dtl. 2004) und *CSI: New York* (seit 2004, in Dtl. 2005) weisen bereits auf den Publikumserfolg der Serie hin (vgl. Reusteck/Niggemeier 2005: 232). Seit 01.03.2012 wird die Serie im deutschen Fernsehen auf RTL donnerstags in einer Doppelfolge von 22.15 Uhr bis 0.00 Uhr ausgestrahlt.

Die Idee zur Serie stammt von Anthony E. Zuiker. Er lässt die Serie im heutigen Las Vegas spielen und meist mit einem Mordfall beginnen, oftmals stehen im Verlauf der Serie sogar zwei Mordfälle zur Lösung. Die Darstellung der kriminalistischen Ermittlungen ist in keiner vorherigen Krimiserie so realistisch gewesen wie in *CSI*. In der Sendung wird jeder Kriminalfall von dem Ermittlerteam

der Spurensicherung (engl. *Crime Scene Investigation*, kurz *CSI*) um den Teamleiter Dr. Gilbert Grissom (William L. Peterson) und seine Mitarbeiterin Catherine Willows (Marg Halgenberger), Warrick Brown (Gary Dourdan), Nick Stokes (George Eads) und Sara Sidle (Jorja Fox) aufgeklärt. Unterstützt werden die CSIs – die Wert darauf legen nicht als Polizisten verstanden zu werden – von dem Pathologen Dr. Al Robbins (Robert David Hall) und dem Labortechniker Greg Sanders (Eric Szmada). Im Mittelpunkt der kriminalistischen Spurensuche in Las Vegas stehen die mittels modernster Technik ausgeführten Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin. Zwar spielt auch das Privatleben der Ermittler eine Rolle, jedoch stehen diese Erzählungen bisher in keiner Folge im Vordergrund (vgl. Reusteck/Niggemeier 2005: 232f.).

Am 10.03.2011 ist die zu analysierende Episode der Fernsehserie *CSI-Den Tätern auf der Spur* (im Folgenden kurz *CSI* genannt) von 22.15 Uhr bis 23.10 Uhr im deutschen Fernsehen auf *RTL* ausgestrahlt worden. Die Folge trägt den Titel *Nimmerland* und ist 2010 im Rahmen der fünften Staffel als 15. Von 22 Folgen in den USA produziert worden.

#### 9.6.1 Zusammenfassende Darstellung der Sendung *CSI* vom 10.03.2011 und Sequenzübersicht

**Sequenz 1 bis 3:** Die Sendung beginnt mit der Einblendung privater Videoaufnahmen einer Handkamera, die einen Jungen mit seinen Freunden beim Spiel zeigt sowie die Mutter des Jungen, die ihm ein Teleskop schenkt. Der Junge, der zuvor noch in dem Privatvideo zu sehen war, wird in der nächsten Sequenz tot auf einer Wiese entdeckt. Das *CSI*-Team untersucht den Tatort und die Leiche des Jungen, der an einer Kopfverletzung gestorben ist und Blutspuren unter den Fingernägeln aufweist. Der Vorspann der Sendung beendet die Vorschau auf die Sendung.

**Sequenz 4 bis 10:** Dem Vorspann der Sendung schließt die Befragung der Mutter, der Freunde und Mitschüler des getöteten Jungen (Will Sutter) durch eine *CSI*-Mitarbeiterin an. Während das Opfer in der Gerichtsmedizin obduziert wird und die Spuren vom Tatort im kriminaltechnischen Labor untersucht werden, führen weitere Mitarbeiter des *CSI*-Teams Spurensicherungsmaßnahmen im Kinderzimmer des Opfers durch. Im Computer des Opfers finden die Ermittler kürzlich aufgerufene E-Mails und können die E-Mail-Kommunikation des Opfers rekonstruieren. Bei der Rekonstruktion fällt insb. ein Mann auf, der regelmäßig mit dem Opfer über E-Mails kommuniziert hatte und sich mit dem Opfer treffen wollte. Dieser Kontakt, ein Mann um die 40 Jahre, wird zum Verhör geladen und von einem *CSI*-Ermittler befragt. Zum Schluss der Befragung gibt der Mann freiwillig eine Speichelprobe ab.

**Sequenz 11 bis 14:** In der Obduktion und den kriminaltechnischen Untersuchungen stellte sich heraus, dass an der Leiche des Jungen sowohl eine bestimmte Art von Polyesterfaser

sichergestellt werden konnte als auch Blut unter den Fingernägeln des Opfers, das von einem bereits seit zweieinhalb Jahren inhaftierten Straftäter stammt, wie ein CSI-Mitarbeiter aus dem Labor erklärt. Es bleibt unklar, wie das Blut unter die Fingernägel des toten Jungen gekommen ist. Die nächste Sequenz zeigt die Anwältin des seit zweieinhalb Jahren Inhaftierten in einem Fernsehinterview, die die Freilassung von Rose fordert, da die damalige kriminaltechnische Analyse, aufgrund derer der Inhaftierte verurteilt wurde, augenscheinlich fehlerhaft zu sein scheint, wenn plötzlich neue Blutspuren ihres Mandanten an einem fremden Opfer auftauchen. Daraufhin setzt sich ein CSI-Mitarbeiter mit der Anwältin des Inhaftierten in Kontakt.

**Sequenz 15 bis 18:** Weder die Untersuchungen der Beweismittel der einst im dem Fall um den Inhaftierten gesicherten Beweismittel aus der Asservatenkammer noch die Befragung des Inhaftierten im Gefängnis selbst durch unterschiedliche CSI-Mitarbeiter bringen neue Erkenntnisse für den aktuellen Kriminalfall. Erst als die CSI-Mitarbeiterin, die in der Asservatenkammer die Beweismittel untersucht hat, auf dem Parkplatz vor der Asservatenkammer einen Cadillac aus den 70er Jahren untersucht, da aus diesem die an dem Opfer bei der Obduktion gefundene Polyesterfaser stammt, entdeckt sie eine neue Spur im Kofferraum des Autos: ein Stück einer Schokoriegelverpackung eines Schokoriegels, den man bei dem Opfer gefunden hat. Die erste Werbepause, die von einer Programmvorschau gerahmt ist, unterbricht die Serie.

**Sequenz 19 bis 26:** Nach der Wiederholung der letzten Sequenz vor der Werbepause, folgt ein Verhör des Leiters der Asservatenkammer, dem das Auto gehört, in dessen Kofferraum das Schokoriegelpapier gefunden wurde, durch einen CSI-Mitarbeiter. Der Leiter der Asservatenkammer erzählt, dass das Opfer in die Asservatenkammer eingedrungen ist, ohne dass er es bemerkt hatte. Er hat ihn dabei überrascht, wie er in einer Beweismittelkiste hoch in einem Regal gewühlt hat. Vor Schreck ist der Junge von dem Regal gefallen und auf dem Kopf tödlich aufgekommen. Der Leiter der Asservatenkammer hatte den Jungen heimlich aus der Asservatenkammer herausgeschmuggelt und auf der Wiese abgelegt, auf der er gefunden wurde. Anhand weiterer kriminaltechnischer Untersuchungen der Gegenstände, die bei dem Opfer gefunden wurden, stellt sich heraus, dass das Opfer Beweise aus der Asservatenkammer vernichten wollte, die im Fall eines Wohnungsbrandes gesichert wurden, in den Freunde des Opfers verwickelt waren. Die Befragung des Vaters einer der Freunde des Opfers bestätigt diese Vermutung und es stellt sich heraus, dass der Vater eines der Freunde des Opfers Polizist ist und dessen Sohn heimlich nach der Fallnummer für den Wohnungsbrand suchen konnte, in den er selbst involviert ist. Daraufhin wollen die CSI-Mitarbeiter den Sohn des Polizisten befragen, von dem sie vermuten, dass er auf die Datenbank mit den Fallnummern zugegriffen hat. Sie finden den Jungen allerdings verletzt in seinem Zimmer am Boden.

**Sequenz 27 bis 29:** CSI-Ermittler durchsuchen das Kinderzimmer des verletzten Jungen und sie können unter dessen Bett einen Baseballschläger sicherstellen, der einen blutigen Fingerabdruck

aufweist sowie die Visitenkarte der Anwältin des Inhaftierten. Daraufhin trifft sich ein CSI-Ermittler mit der Anwältin des Inhaftierten und befragt sie zu der sichergestellten Visitenkarte. Sie erzählt, dass der Junge zu ihr gekommen sei und versucht habe sie zu erpressen, indem er der Öffentlichkeit erzählt, dass sein Freund in die Asservatenkammer eingedrungen sei und daher die Blutspuren unter dessen Fingernägeln stammen, sodass die Anwältin im Falle des Inhaftierten keine Chance auf Revision habe. Die Anwältin erklärt, sie habe ihm daraufhin 200 Dollar gegeben und ihn weggeschickt. Bei der Untersuchung des Fingerabdrucks am Baseballschläger stellen die CSI-Mitarbeiter fest, dass derselbe Fingerabdruck auf einer Wasserpfeife in einem anderen Fall gefunden worden ist: einem Wohnungsbrand in der Nähe des Wohnortes des toten Jungen. Bei der Besprechung des aktuellen Ermittlungsstandes fällt den CSI-Ermittlern die Namensgleichheit zwischen dem inhaftierten Mörder und der Straße auf, in der sich der Wohnungsbrand ereignet hat (Simon Rose und Rose-Street). Sie schlussfolgern, dass der Junge des Polizisten in der Polizeidatenbank nach dem Stichwort ‚Rose Street‘ gesucht hat und lediglich aus Versehen an die Fallnummer des Inhaftierten Simon Rose gelangt ist.

**Sequenz 30 bis 33:** Zwei CSI-Ermittler begeben sich nach diesen neuen Erkenntnissen im aktuellen Kriminalfall auf den Weg zu einem Freund des Opfers, der in den Wohnungsbrand verwickelt zu sein scheint, doch sie treffen bei ihm zuhause niemanden an. Sie entdecken in der Nachbarschaft Rauchschwaden, die aus der Wohnung stammen könnten, die bereits gebrannt hatte. Nach der zweiten Unterbrechung der Werbepause, wird die Sequenz vor der Werbung kurz wiederholt. Die CSI-Ermittler fahren, nachdem sie die Rauchschwaden des Wohnungsbrandes entdeckt haben zu der brennenden Wohnung. Dort finden sie das Fahrrad des Freundes des Opfers. Die CSI-Ermittler dringen in die brennende Wohnung ein und können den Jungen, der sich in der brennenden Wohnung befindet, retten. Der Junge gesteht, dass er seinen Freund mit dem Baseballschläger erschlagen wollte, da er wütend darüber war, dass sein Freund von der Anwältin Geld erpresst hatte und ihm der gemeinsame tote Freund gleichgültig zu sein schien. Er erzählt, dass sie eines Abends die verlassene Wohnung mit einer Wasserpfeife in Brand gesetzt hatten. Aus Angst vor der Polizei sind die beiden Jungen zu ihrem Freund, der das Opfer im aktuellen Kriminalfall ist, gegangen und haben ihn um Hilfe gebeten. Er sollte die Beweismittel, die die beiden Jungen am Brandort zurückgelassen hatten aus der Asservatenkammer stehlen.

**Sequenz 34 bis 36:** Im Anschluss an die Aufklärung des Falles durch die CSI-Ermittler identifiziert die Mutter des Opfers ihren toten Sohn in der Pathologie und verabschiedet sich von ihm. Die darauffolgende Sequenz zeigt einen CSI-Mitarbeiter, der die persönlichen Sachen des Opfers als Beweismittel in einen Beweismittelkarton packt. Dabei entdeckt er den MP3-Player des Jungen und das Video, welches auch am Anfang der Sendung gezeigt worden ist und spielt es ab. Der Abspann der Sendung beendet die Episode.

Das soeben beschriebene Geschehen der Sendung lässt sich wie folgt in 36 Sequenzen teilen:

Sequenz	Titel
1	Videsequenz über Jungen, seine Freunde und seine Mutter
2	Spurensicherung an einem Tatort, an dem ein Jungen auf einer Wiese tot aufgefunden wird
3	Vorspann der Sendung
4	Befragung der Mutter des Opfers durch CSI-Ermittler und Spurensicherung in deren Wohnung
5	Obduktion des Opfers in der Gerichtsmedizin
6	Durchsuchung des Zimmers des Opfers und Spurensicherung
7	Befragung der Mitschüler bzw. Freunde des Opfers
8	Kriminaltechnische Untersuchung der gesicherten Spuren im Labor
9	Rekonstruktion des E-Mail-Verkehrs des Opfers
10	Befragung eines E-Mail-Kontakts des Opfers im Verhörraum und Abnahme einer Speichelprobe
11	Besprechung der bisherigen Ergebnisse aus der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik
12	Fernsehinterview mit der Anwältin des angeblichen Täters
13	Besprechung weiterer Ergebnisse aus der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Analyse
14	Gespräch eines CSI-Mitarbeiters mit der Anwältin des Inhaftierten
15	Kriminalistische Untersuchung der Asservatenkammer und Kontrolle der Beweise des alten Falles des Gefängnisinsassen und mutmaßlichen Verdächtigen
16	Befragung des angeblichen Täters im Gefängnis durch CSI-Ermittler des kriminaltechnischen Labors
17	Kriminaltechnische Untersuchung eines verdächtigen Autos auf dem Parkplatz der Asservatenkammer
18	Erste Werbeunterbrechung, gerahmt von Programmvorschau
19	Wiederholung der 17. Sequenz
20	Verhör des verdächtigen Leiter der Asservatenkammer, dem das Auto auf dem Parkplatz gehört
21	Kriminaltechnische Untersuchung der Asservatenkammer und Sicherung neuer Spuren
22	Erneutes Verhör der Mutter des Opfers
23	Überprüfung der Überwachungskamera der Asservatenkammer
24	Kriminaltechnische Untersuchung in der Asservatenkammer und Rekonstruktion des Einbruchs des Opfers in Asservatenkammer
25	Befragung des Vaters eines Freundes des Opfers, der Polizist ist
26	Freund des Opfers wird verletzt in seinem Zimmer aufgefunden
27	Kriminaltechnische Untersuchung des Zimmers, in dem Freund des Opfers aufgefunden worden ist
28	Erneute Befragung der Rechtsanwältin durch einen CSI-Mitarbeiter
29	Besprechung des aktuellen Ermittlungsstandes und neuer Erkenntnisse im kriminaltechnischen Labor
30	Ermittler fahren zum Haus von dem zweiten Freund des Opfers
31	Zweite Werbeunterbrechung, gerahmt von Programmvorschau
32	Ermittler treffen vor brennendem Haus ein und finden dort den zweiten Freund des Opfers
33	Befragung des zweiten Freundes des Opfers anhand dessen sich der gesamte Fall rekonstruieren lässt
34	Mutter des Opfers sieht verabschiedet sich von ihrem toten Sohn in der Gerichtsmedizin
35	Ermittler verpackt Beweise in einen Karton in einem Labor
36	Abspann der Sendung

Tabelle Nr. 30: Sequenzübersicht über die zu analysierende Folge CSI vom 10.03.2011

In der elften Sequenz werden die bis zu diesem Zeitpunkt erhaltenen Ergebnisse der gerichts- und kriminaltechnischen Untersuchung der Leiche des Opfers vorgestellt und besprochen. Diese Sequenz scheint das Thema dieser Arbeit im Besonderen zu tangieren und scheint daher für eine hermeneutische Ausdeutung und Interpretation unter der vorliegenden Fragestellung geeignet.

Die elfte Sequenz besteht aus den folgenden Moves:

Move	,Take(s)'
1	1
2	2-7
3	8-13

Tabelle Nr. 31: Übersicht über die Moves in der zu analysierenden Sequenz von CSI

Der zweite und dritte dieser Sequenz werden im Folgenden anhand der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse unter der gegebenen Fragestellung untersucht, da im zweiten Move die Besprechung der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Ergebnisse beginnt. Am Anfang der Analyse werden die Notation und Codierung dieser Sequenz angeführt, um im Anschluss daran unter Rückgriff auf das Videotranskript und das Video selbst die hermeneutische Ausdeutung durchzuführen, deren Ergebnisse danach interpretiert werden.

### 9.6.2 Zusammenfassende Darstellung der ausgewählten Moves der Sendung CSI

Der im Folgenden auszudeutende Videoausschnitt beginnt mit dem zweiten Move (Take 2-7). Zu Beginn des Moves zeigt die Kamera eine Frau in einem blauen Kittel und schwarzen Haaren im Vordergrund der Aufnahme und den Mann im karierten Hemd aus dem ersten Move im Hintergrund. Die Frau ist anfangs über etwas gebeugt, das nicht in der Aufnahme zu sehen ist. Sie dreht sich um als der Mann in den Raum tritt und „Hey“ sagt. Sie erwidert das „Hey“ und er sagt: „Danke für die SMS. Was genau glaub ich denn nicht?“, während die Kamera ihn in einem ‚Over-Shoulder-Shot‘ aufnimmt. Im nächsten Take ist die Frau in Nahaufnahme ‚scharf‘ gestellt aus der Normalperspektive im Vordergrund der Aufnahme zu sehen. In der rechten unteren Ecke ist die Schulter des Mannes im karierten Hemd ‚unscharf‘ zu erkennen. ‚Unscharfe‘ Lichtquellen und Einrichtungsgegenstände bilden den Hintergrund der Aufnahme. Die Frau räuspert sich, blickt geradeaus und sagt: „Das Blut unter den Fingernägeln von Will Sutter stammt von jemandem, der bereits in CODIS ist.“ Während die Frau noch spricht „Einer von Sarahs alten Fällen“ nimmt die Kamera erneut den Rücken der Frau in einer Nahaufnahme auf. Hinter der Frau befindet sich im Vordergrund der Aufnahme ein aufgeklappter Laptop, der auf einem Tisch steht, an dem eine angeschaltete Schreibtischlampe befestigt ist und auf dessen rechter Hälfte gefüllte Reagenzgläser stehen. Der Mann steht vor der Frau im Mittelgrund der Aufnahme und ist von vorne dabei zu sehen, wie er sie anblickt. Der gesamt in blauer Farbe gehaltene Raum ist voller Regale und technischer Geräte und besitzt zahlreichen Glasfenster, durch die man in andere Räume blicken kann, in denen sich weitere Personen befinden. Die Kamera schwenkt langsam von links nach rechts während der Mann im karierten Hemd einen Schritt nach vorne macht. Die ihm gegenüberstehende Frau streckt ihm die Handflächen entgegen, versperrt ihm den Durchgang in den Vordergrund der Aufnahme und erklärt: „Und bevor zu drauf schaut, ich hab es dreifach überprüft.“ Der darauffolgende Take zeigt erneut die Frau in Nahaufnahme im Vordergrund, die weiter spricht: „Das Ergebnis stimmt hundertprozentig“, wobei sie ihren Kopf schüttelt. Erneut ist im Hintergrund ein Schatten einer Person zu Lichtquellen ‚unscharf‘ zu sehen. Diesem Take folgt eine Nahaufnahme des Mannes in einem Over-Shoulder-Shot. Er blickt die Frau weiter an und

sagt: „Ok“, woraufhin die Frau im nächsten Take nickt, mit „Ok“ erwidert und nach rechts zur Seite geht.

Die Kamera zeigt im dritten Move (Take 8-13) die Bewegungen der Personen vor der Kamera aus einer Nahaufnahme, die beide Personen zeigt. Der Laptop auf dem Schreibtisch, sowie alle anderen darauf stehenden Utensilien, stehen unverändert im Vordergrund der Aufnahme. Der Mann ist dabei zu sehen, wie er an den Laptop herantritt, sich auf dem Schreibtisch abstützt und auf den Laptop nach unten blickt. Die Frau tritt in hinter ihn in den Mittelgrund der Aufnahme, dreht sich seinem Rücken zu und verschränkt die Arme. In dem darauffolgenden Take nimmt die Kamera einen Computerbildschirm in Großaufnahme auf. Auf dem Computerbildschirm ist Text zu erkennen: „[...] olice Department; [...] Blood Sampl [...] Simon Rose [...]“ und im Vordergrund

DBASE LINK (HDL7OV9) SECURE CONNECTION [...] Las Vegas Police Department LVPD DNADatabase  
Unauthorized use of this database is strictly forbidden. Violators will be prosecuted to the fullest extent the law provides  
SIMON ROSE  
DDB: August 15, 1968  
Age: 45  
Height: 6'2"  
Weight: 218 LBS  
Eyes: Hazel  
Race: Caucasian  
Sex: Male  
Hair: Brown  
CRIMINAL HISTORY  
Statute: NRS210.010  
Convictions: Homocide (January 2006)  
Schild, das Fotografierter hält: Las Vegas Police Department 4576306476

Die Kamera nimmt eine Normalperspektive auf den Computerbildschirm ein und die Stimme des Mannes ist aus dem Off zu hören: „Simon Rose?“ Im nächsten Take ist der Mann im karierten Hemd im Vordergrund der Aufnahme zu sehen, der sich über den Laptop beugt und geradeaus über den Computer blickt. Die Frau wird im Mittelgrund aus der Normalperspektive in Nahaufnahme gezeigt. Beide Personen sind von vorne zu sehen und die Frau erklärt: „Genau. Ich weiß, dass es unmöglich ist, aber es ist wahr.“ Sie zuckt die Schultern und richtet ihren Blick leicht nach unten. Im Hintergrund sind ‚unscharf‘ Regale mit Gegenständen darin zu erkennen. Die Kamera schwenkt im elften Take über den Computerbildschirm in Detailaufnahme von rechts nach links und bleibt auf dem Foto eines Mannes auf dem Computerbildschirm stehen. Der Mann ist aus dem Off zu hören: „Ja, aber er sitzt im Gefängnis seit [...].“ Die Frau beendet im nächsten Take, in dem sie in Nahaufnahme zu sehen ist, den Satz des Mannes: „[...] zweieinhalb Jahren und presst daraufhin ihre Lippen aufeinander. Ein Teil des Gesichts und der Schulter des Mannes sind ‚unscharf‘ im Vordergrund zu sehen. Die Frau ist ‚scharf‘ im Mittelgrund der Aufnahme zu erkennen hinter ihr befinden sich Einrichtungsgegenstände, die ‚unscharf‘ gestellt sind. Im letzten Take der Sequenz ist der Mann in Nahaufnahme zu sehen. Er blickt über den Laptop hinweg und zieht die Augenbrauen zusammen und sagt: „Ja richtig. Also wie kommt sein Blut unter die Fingernägel des toten Jungen?“ Während er diese Frage formuliert, zoomt die Kamera auf ihn zu

und schwenkt gleichzeitig aus der Untersicht vertikal von unten nach oben. Der Hintergrund bleibt dabei ‚unscharf‘ zu erkennen, lediglich die Umrisse von Lichtquellen und Einrichtungsgegenständen sind zu erkennen.

Die Kameraaktivität und das Geschehen vor der Kamera sind für diese Sequenz vollständig in *Feldpartitur* transkribiert worden. Bereits während der Notation und der Codierung der zu analysierenden Moves fielen drei Aktivitäten der Kamera und zwei Aspekte im Geschehen vor der Kamera auf: **Einstellungsgröße**, **Bildschärfe** und die **Kameraperspektive** der Aufnahme sowie die **Mimik** der Personen und die **Gegenstände**, mit denen die Personen umgehen und die sich in der Sequenz befinden. Es ist bereits während der Notation und Codierung des Videos aufgefallen, dass die Kamera durch die Bildschärfe, Einstellungsgröße und Kameraperspektive die in den Moves anwesenden Personen und Gegenstände unterschiedlich fokussiert und ihnen damit einen unterschiedlichen Status zuzuweisen scheint. Darüber hinaus erscheinen neben diesen Aktivitäten der Kamera, das Gesagte sowie die Gegenstände in den Moves interessant, da sich diese sowohl implizit als auch explizit auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin zu beziehen scheinen. Sowohl die ausgewählten Aktivitäten der Kamera als auch die Aspekte des Geschehens vor der Kamera scheinen für die vorliegende Arbeit interessant, da anhand ihrer hermeneutischen Ausdeutung erörtert werden kann, welche Botschaft den ausgewählten Moves im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin inhärent ist.

### 9.6.3 Notation und Codierung der ausgewählten Moves von CS/

Die gesamte Sequenz ist vollständig im Hinblick auf alle Aktivitäten der Kamera und alle Aspekte des Geschehens vor der Kamera transkribiert worden (vgl. Anlage Nr. 12). Zugunsten der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden allerdings lediglich die Transkription der ausgewählten Aktivitäten der Kamera und der Aspekte des Geschehens vor der Kamera für die zu analysierenden Moves angeführt.

Einstellungsgröße, Bildschärfe und Kameraperspektive als Aktivitäten der Kamera sind in *Feldpartitur* wie folgt transkribiert worden:



	00:00:06.0	00:00:06.6	00:00:07.2	00:00:07.8	00:00:08.4	00:00:09.0	00:00:09.6
TS: Take	Take 2						
NS: Kam-Einstgr							
NS: Kam-Bilds							
NS: Kam-Persp							

Abbildung Nr. 113: Einstellungsgröße, Bildschärfe und Kameraperspektive in der Sendung CSI (Take 2)

	00:00:10.2	00:00:10.8	00:00:11.4	00:00:12.0	00:00:12.6	00:00:13.2	00:00:13.8	00:00:14.4
TS: Take	Take 3							
NS: Kam-Einstgr								
NS: Kam-Bilds								
NS: Kam-Persp								

Abbildung Nr. 114: Einstellungsgröße, Bildschärfe und Kameraperspektive in der Sendung CSI (Take 3)

	00:00:15.0	00:00:15.6	00:00:16.2	00:00:16.8	00:00:17.4	00:00:18.0	00:00:18.6	00:00:19.2	00:00:19.8	00:00:20.4
TS: Take	Take 4					Take 5				
NS: Kam-Einstgr										
NS: Kam-Bilds										
NS: Kam-Persp										

Abbildung Nr. 115: Einstellungsgröße, Bildschärfe und Kameraperspektive in der Sendung CSI (Take 4)

TS: Take	Take 6			Take 7			Take 8				
NS: Kam-Einstgr		—		—	—	—	—	—	—	—	—
NS: Kam-Bilds	●	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
NS: Kam-Persp	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Abbildung Nr. 116: Einstellungsgröße, Bildschärfe und Kameraperspektive in der Sendung CSI (Take 6-8)

TS: Take	Take 9				Take 10						
NS: Kam-Einstgr		—	—	—		—	—	—	—	—	—
NS: Kam-Bilds	●	—	—	—	●	—	—	—	—	—	—
NS: Kam-Persp	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Abbildung Nr. 117: Einstellungsgröße, Bildschärfe und Kameraperspektive in der Sendung CSI (Take 9-10)

TS: Take	Take 11					Take 12	
NS: Kam-Einstgr		—	—	—	—		—
NS: Kam-Bilds	●	—	—	—	—	●	—
NS: Kam-Persp	—	—	—	—	—	—	—

Abbildung Nr. 118: Einstellungsgröße, Bildschärfe und Kameraperspektive in der Sendung CSI (Take 11-12)

TS: Take	Take 13										
NS: Kam-Einstgr		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
NS: Kam-Bilds		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
NS: Kam-Persp		—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

Abbildung Nr. 119: Einstellungsgröße, Bildschärfe und Kameraperspektive in der Sendung *CSI* (Take 13)

Die Gegenstände und die Mimik der Personen als ausgewählte Aspekte des Geschehens vor der Kamera wurden wie folgt transkribiert:

TS: Take	Take 2						
TXT: Gegst	Mehrere Gegenstände sind lediglich undeutlich zu erkennen; Lichtquellen						
TXT: Mimik	Frau: Blick nach unten	Mann: Blick zu Frau					Frau: Blick nach hinten (wahrs. zu Mann) gerichtet

Abbildung Nr. 120: Gegenstände und Mimik in der Sendung *CSI* (Take 2)

TS: Take	Take 3							
TXT: Gegst	Mehrere Gegenstände sind lediglich undeutlich zu erkennen; Lichtquellen							
TXT: Mimik	Frau presst Lippen aufeinander; Blick leicht gesenkt; Mund geöffnet							

Abbildung Nr. 121: Gegenstände und Mimik in der Sendung *CSI* (Take 3)

TS: Take	Take 4					Take 5				
TXT: Gest	Tisch; eingeschaltete Lampe am Tisch; Reagenzgläser (mit grüner Flüssigkeit); Laptop; Schränke; Teil einer Lampe									
TXT: Mimik	Mann: Blick auf Frau; im Verlauf allerdings kurzer Blick an der Frau vorbei; Frau: Immer noch umgewandt; Mimik nicht zu erkennen					Kopfschütteln; Zusammenziehen der Augenbrauen				

Abbildung Nr. 122: Gegenstände und Mimik in der Sendung CSI (Take 4 – 5)

TS: Take	Take 6		Take 7			Take 8					
TXT: Gest						Tisch: Leuchtende Lampe, Reagenzgläser, Probengläser, Flüssigkeitsbehälter, Laptop; Schränke mit unterschiedlichen Behältnissen, Teil eines Mikroskops, Lampe					
TXT: Mimik	Mann: Kopfnicken, konzentrierter Blick auf Frau		Frau: Kopfnicken, konzentrierter Blick auf Frau			Frau: Blick nach hinten; Mann: Blick nach unten					

Abbildung Nr. 123: Gegenstände und Mimik in der Sendung CSI (Take 6 – 8)

TS: Take	Take 9				Take 10						
TXT: Gest	Laptopbildschirm; Teile des Bildschirmrandes										
TXT: Mimik					Frau: Blick zu Mann; Mann: Blick geradeaus; Zusammenziehen der Augenbrauen						

Abbildung Nr. 124: Gegenstände und Mimik in der Sendung CSI (Take 9 – 10)

								
	00:00:34.2	00:00:34.8	00:00:35.4	00:00:36.0	00:00:36.6	00:00:37.2	00:00:37.8	
TS: Take	Take 11					Take 12		
TXT: Gest	Laptopbildschirm							
TXT: Mimik						Frau: Blick geradeaus		

Abbildung Nr. 125: Gegenstände und Mimik in der Sendung *CSI* (Take 11 – 12)









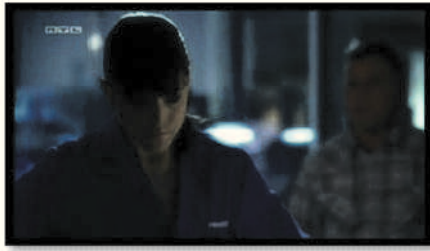
										
	00:00:38.4	00:00:39.0	00:00:39.6	00:00:40.2	00:00:40.8	00:00:41.4	00:00:42.0	00:00:42.6	00:00:43.2	00:00:43.8
TS: Take	Take 13									
TXT: Gest										
TXT: Mimik	Mann: Zusammenziehen der Augenbrauen; Blick geradeaus									

Abbildung Nr. 126: Gegenstände und Mimik in der Sendung *CSI* (Take 13)

Sowohl das Videotranskript als auch der Videoausschnitt selbst werden in der nachstehenden Untersuchung zur hermeneutischen Ausdeutung und Interpretation der ausgewählten Moves herangezogen und erzielte die folgenden Resultate.

#### 9.6.4 Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus *CSI*

Zu Beginn des zweiten Moves der Sequenz zeigt die Kamera eine Frau in Nahaufnahme, die der Kamera zugewandt ist und den Kopf gesenkt hält, als würde sie auf etwas blicken, das sich unten vor ihr befindet. Sie ist im Vordergrund ‚scharf‘ gestellt, im Gegensatz zu der ‚unscharf‘ gestellten Umgebung und einem Mann in einem karierten Hemd und kurzen dunkelblonden Haaren, der gerade aus dem Hintergrund in den Raum zu treten scheint, in dem sich die Frau befindet. Die Kamera scheint durch diese Form der Bildscharfe insb. die Frau aus einer leichten Untersicht zu fokussieren:

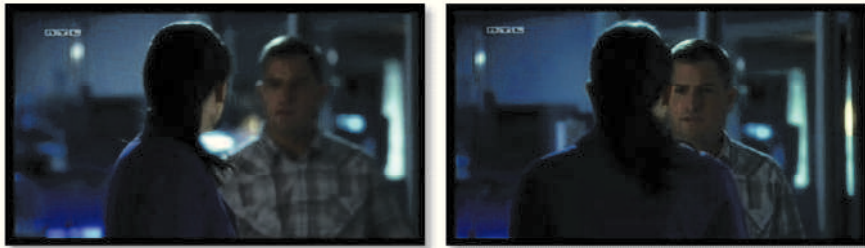


Screenshot Nr. 64: Bildschärfe zu Beginn des zweiten Moves der zu analysierenden Sequenz © RTL

Die Frau trägt einen dunkelblauen Kittel, der eine weiße Beschriftung in Form eines Ansteckschildes über ihrer linken Brusttasche aufweist. Der Kittel und das Ansteckschild weist auf eine bestimmte Rolle hin – welcher Art auch immer. Es liegt nahe, dass der Kittel auf eine bestimmte Funktion der Frau hinweist, auch wenn noch nicht klar ist, auf welche. Interessant ist, dass die Rolle, die der Laborkittel andeutet, auch durch andere Personen eingenommen werden könnte, die den Kittel anziehen, da das Ansteckschild zeigt, dass die Beschriftung des Kittels austauschbar ist. Ein weiterer Hinweis auf die Rolle der Frau könnte sein, dass dieser dunkelblaue Kittel ein Kleidungsstück ist, das typischerweise bei Laborarbeiten (vgl. BAB-Berufsbekleidung 2012) getragen wird. Es liegt zunächst nahe, dass es sich bei der Frau um eine Mitarbeiterin in einem Labor handeln könnte. Bestätigung findet diese Deutung dadurch, dass die Umgebung blautichig ist und die Frau damit mit ihrem blauen Kittel nahezu in diese Umgebung übergeht und daher eine Einheit zwischen der Frau und ihrer Umgebung zu bestehen scheint. Allerdings wird bis zu diesem Zeitpunkt nicht deutlich, ob es sich tatsächlich um eine Art Labor handelt, in dem sich die Frau befindet.

Als der Mann in dem karierten Hemd den Raum betritt sagt er: „Hey!“, woraufhin sich die Frau im Kittel zu ihm umdreht und der Kamera den Rücken zuwendet. Das Lexem ‚Hey‘ kann in unterschiedlichen Kontexten auftauchen u.a. als Interjektion in ‚Hey, Vorsicht!‘, ‚Hey, pass auf!‘, oder in ‚Was soll das denn Hey!‘, mit der man versucht Aufmerksamkeit zu erregen oder Empörung bzw. Überraschung ausdrückt. ‚Hey‘ kann auch in Form einer abgekürzten Begrüßungsformel von ‚Hey, wie geht’s?‘ verwendet werden, die insb. in der Jugendsprache verwendet wird (vgl. hierzu auch Duden online). Die Intonation des Mannes weist darauf hin, dass es weniger ein gerufenes ‚Hey!‘ im Sinne von ‚Hey, Vorsicht!‘ ist, sondern eher ein ‚Hey!‘, das einer Begrüßung gleichkommt. Gestützt wird diese Lesart dadurch, dass die Personen in diesem Take gerade aufeinanderzutreffen scheinen, da der Mann den Raum betritt, in dem sich die Frau befindet, und dadurch, dass die Frau auf dieses ‚Hey!‘ reagiert mit: „Hey!“ Sie erwidert damit das ‚Hey!‘ und es kristallisiert sich die Deutung des ‚Hey!‘ als Begrüßungsformel heraus. Das Besondere an dieser Begrüßungsformel ist, dass sie weniger einen offiziellen Charakter, wie ‚Guten Tag!‘ oder ‚Grüß Gott‘ besitzt, sondern entweder häufig zwischen Jugendlichen oder Personen verwendet wird, die sich bereits kennen und sich nicht völlig fremd sind. Erst nach

dieser Begrüßung verändert sich die ‚Scharfstellung‘ durch die Kamera und zeigt die Frau von hinten und den soeben ‚scharf‘ gestellten Mann von vorne:



Screenshot Nr. 65, 66: Veränderung der Bildscharfe zu Beginn des zweiten Moves der zu analysierenden Sequenz © RTL

Zunächst bleibt die Frau, selbst nachdem der Mann in den Raum eingetreten ist und sich durch die Aussprache von ‚Hey!‘ nicht nur visuell, sondern auch auditiv bemerkbar gemacht hat, ‚unscharf‘ gestellt. Erst nachdem die Frau die Begrüßung erwidert hat („Hey!“) und sich dem Mann zugewendet hat, stellt die Kamera den Mann im karierten Hemd ‚scharf‘. Es liegt nahe, dass sich die Kamera insb. an der Frau orientiert und erst dann den Mann in der Aufnahme ‚scharf‘ stellt, als auch die Frau den Mann sehen kann. Als beide ‚scharf‘ gestellt sind, heben sich von ‚unscharf‘ gestellten Umgebung ab, in der sie sich befinden.

Der Mann blickt die Frau, nachdem sie sich zu ihm umgedreht hat, nicht direkt an, sondern er scheint an ihr vorbeizusehen, da sein Blick leicht nach unten links gerichtet ist:



Screenshot Nr. 67: Blickrichtung des Mannes, nachdem er ‚scharf‘ gestellt ist © RTL

Die Aufmerksamkeit des Mannes scheint damit nicht ungeteilt auf der Frau zu liegen, sondern es scheint sich noch etwas anderes im Raum zu befinden, das ihn interessiert, allerdings bleibt unklar, um was es sich dabei handelt. Als der Mann jedoch anfängt zu sprechen, scheint er der Frau direkt in das Gesicht zu blicken, während er sagt: „Danke für die SMS. Äh, was genau glaub ich denn nicht?“ Der erste Satz „Danke für die SMS“ bestätigt, dass sie die beiden Personen zu kennen scheinen, da sie bereits per SMS Kontakt hatten bevor sich in dem Raum persönlich aufeinandertreffen. Interessant ist in diesem Zusammenhang v.a. der zweite Satz „Äh, was genau glaub ich denn nicht?“ Ein ‚Äh‘ wird üblicherweise dazu genutzt, entweder als Interjektion ‚Äh!‘ Ekel auszudrücken oder als Partikel ‚Äh‘ um Sprechpausen zu überbrücken, die durch bspw. unkonzentriertes Sprechen entstehen (vgl. Duden online). Das ‚Äh‘ äußert der Mann nicht laut,

wie eine Interjektion, sondern eher wie eine Überbrückung, um sich den turn in einem Gespräch zu sichern, sich jedoch noch kurz zu überlegen, was er im Folgenden sagt: „[...] was genau glaub ich denn nicht?“ Das Interrogativum ‚Was‘ fragt nach ‚etwas‘, bspw. nach einer Nachricht, Information im Allgemeinen oder einem Gegenstand. Während der Mann das ‚was‘ äußert, macht er einen Schritt nach links. Dieser Schritt des Mannes zur Seite kann unterschiedliches implizieren. Er könnte an der Frau vorbei auf etwas sehen wollen, er könnte der Frau ausweichen wollen, ihr Platz machen oder der Frau die Sicht auf etwas freigeben. Es liegt nahe, da der Mann bereits zu Beginn des Moves links an der Frau vorbeigesehen hat und sich seine Aufmerksamkeit auf etwas neben der Frau richtete, dass er erneut an der Frau vorbeiblicken möchte, um Sicht auf etwas zu erhalten. Die Deutung verhärtet sich, dass sich etwas neben der Frau im Raum zu befindet, das die Aufmerksamkeit des Mannes auf sich zu ziehen scheint. Die Weiterführung des Gesagten „Äh, was genau glaub ich denn nicht?“ weist durch das Adverb ‚genau‘ darauf hin, dass etwas ganz ‚genau‘ im Sinne von ‚exakt‘ im Folgenden angesprochen wird oder dass etwas Betonung findet, wie in dem Ausspruch ‚genau das meine ich‘. Dem Verb ‚glauben‘ sind unterschiedliche Bedeutung inhärent. Jemand kann ‚an etwas glauben‘ und etwas für ‚richtig oder möglich halten‘ bzw. von ‚etwas überzeugt‘ sein oder auch ‚an jemanden glauben‘, d.h. ‚jemandem etwas zutrauen‘. Außerdem kann jemand ‚gläubig‘ sein, das heißt bspw. ‚an Gott glauben‘. Das darauffolgende ‚ich‘ bezieht sich auf die Person, die gerade etwas sagt, also auf den Mann in dem karierten Hemd, auf den sich auch das Verb ‚glauben‘ bezieht. Der Partikel ‚denn‘ führt zu unterschiedlichen Lesarten Er kann erstens starkes Interesse oder Ungeduld ausdrücken im Sinne von ‚eigentlich‘, bspw. in Sätzen, wie ‚was ist denn hier eigentlich los?‘ Zum zweiten ‚denn‘ eine Schlussfolgerung ausdrücken und synonym zu ‚also‘ oder ‚schließlich‘ verwendet werden, bisher bleibt offen, welche Lesart die zutreffendere darstellt. Es folgt diesem Partikel eine Negation ‚nicht‘, die sich auf das Verb ‚glauben‘ bezieht, was hierdurch verneint wird. Am Ende des Gesagten zeigt sich anhand der Intonation, dass es sich um eine Frage „Äh, was genau glaub ich denn nicht?“ handelt, die danach fragt, was ‚ich‘, also der Mann im karierten Hemd, denn genau nicht glaubt. Interessant ist, dass sich der Mann mit dieser Frage an jemand anderen wendet, um zu fragen, was **er selbst** denn nicht glaubt. Es scheint, als würde jemand anderes ihm sagen (können), was der Mann glaubt. Er verwendet dabei nicht die Formulierung ‚Was genau soll ich denn glauben?‘, die es ermöglichen würde noch einmal darüber nachzudenken, ob er selbst das, was ihm vielleicht im Anschluss an seinen Frage erklärt wird, glauben soll oder nicht, sondern er wählt eine Formulierung, die ihm vielmehr ‚diktiert‘, was er glaubt. Er scheint also nicht selbst zu entscheiden, was er glaubt, sondern er lässt sich von jemand anderem sagen, was er glaubt. Der Mann scheint nahezu fremdbestimmt zu sein. Entscheidend ist, an wen oder was er die Frage genau richtet. Entweder richtet er die Frage an die Frau im blauen Kittel, die ihm sagen soll, was er glaubt oder auf jemanden bzw. etwas, das sich neben der Frau befindet. Welche Lesart zutrifft bleibt bisher offen.



Im nächsten Take ist die Frau von vorne aus einer leichten Untersicht zu sehen. Die Schulter des Mannes ist nur noch als ‚unscharfe‘ Fläche in der rechten unteren Ecke zu erkennen. Die Frau räuspert sich und blickt den Mann direkt an. Sie scheint den Mann nahezu ohne zu blinzeln stark zu fokussieren, ähnlich wie es jemand tut, der sein Gegenüber hypnotisieren möchte. Obwohl sie ihren Kopf bewegt, ändert sich ihr Blick auf ihn nicht. Dies verstärkt den Eindruck der Hypnose. Sie kneift ihre Augen leicht zusammen als würde sie etwas noch genauer sehen wollen bzw. sich auf etwas genauer konzentrieren. Interessant ist die Kopfbewegung der Frau von oben nach unten. Die Frau blickt zuerst von oben nach unten auf etwas und senkt dann leicht ihren Kopf ohne jedoch dasjenige oder denjenigen aus den Augen zu lassen, das oder den sie fokussiert:



Screenshots Nr. 68, 69: Veränderung der Kopfhaltung der Frau im blauen Kittel © RTL

Die erklärt während dieser Gestik: „Das Blut unter den Fingernägeln von Will Sutter stammt von jemandem, der bereits in CODIS ist.“ Sie scheint mit der Kopfbewegung nach dem Räuspern anzudeuten, dass jetzt etwas Wichtiges folgt, eine Information, die besondere Aufmerksamkeit erfordert. Das Räuspern vor diesem Satz scheint darauf hinzudeuten, dass die Frau versucht sich Zeit zu verschaffen, um die folgenden Worte mit Bedacht wählen zu können oder dass ihre Stimme klar und nicht belegt klingen soll, bei dem, was sie im Folgenden sagt. Welche der beiden Lesarten die passendere ist, bleibt bisher unklar. Mit der Erläuterung scheint die Frau nicht direkt auf die Frage des Mannes einzugehen, denn würde sie darauf eingehen, würde sie ihre Antwort, wie ‚du glaubst nicht, dass‘ oder ähnlich formulieren. Im Gegensatz dazu spricht sie von Blut unter den Fingernägeln von Will Sutter, das von jemandem zu stammen scheint, der bereits in CODIS erfasst wurde. Von dem inneren Kontext der Sendung ist bereits klar, dass Will Sutter ein etwa 10jähriger Junge ist, der tot auf einer Wiese gefunden worden ist und unter dessen Fingernägeln bei der Obduktion seiner Leiche getrocknetes Blut sichergestellt worden ist. Dieses Blut stammt von ‚jemandem‘, also einer unbekannt Person, ‚die bereits in CODIS ist‘. Als die Frau das Akronym ‚CODIS‘ ausspricht beginnt einer neuer Take , in dem die Kamera aus einer leichten Untersicht die Personen in einer halbnahen Einstellung. Vor der Frau im blauen Kittel, die der Kamera ihren Rücken zugewendet hat, befindet sich ein Tisch mit einer Tischlampe und einem aufgeklappten Laptop. Neben dem Laptop stehen Reagenzgläser mit blauen und grünen Flüssigkeiten darin:



Screenshot Nr. 70: Halbtotale Aufnahme der Personen und des Raumes aus einer leichten Untersicht © RTL

Es scheint deutlich zu werden, was die Aufmerksamkeit des Mannes neben der Frau erregt hat: etwas, das auf dem Schreibtisch platziert zu sein scheint. Welcher Gegenstand dies genau ist, ob bspw. der Laptop oder das Reagenzglas, wird nicht eindeutig klar.

Dem Akronym ‚CODSI‘ scheint eine besondere Bedeutung in Verbindung mit dem neuen Take zuzukommen. Die Kamera fängt mit der neuen Einstellung nicht nur die Reaktion des Mannes auf das Akronym ‚CODIS‘ ein, sondern bringt es auch mit der gesamten Umgebung in Verbindung. ‚CODIS‘ ist ein Akronym für *Combined DNA Index System* und bezeichnet die DNA-Datenbank des FBI. In diesem digitalen System sind die DNA-Profile von straffällig gewordenen Personen der Vereinigten Staaten hinterlegt und können zur Identifizierung von Verdächtigen in Verbrechensfällen abgerufen werden (vgl. FBI 2012). Die Person, die sich also nach der Aussage der Frau im blauen Kittel in ‚CODIS‘ zu befinden scheint und mit der die Blutspuren unter den Fingernägeln des Opfers in Verbindung zu stehen scheinen, scheint daher bereits straffällig geworden zu sein – noch bevor sie in Zusammenhang mit dem Opfer Will Sutter gebracht wird. In diesem Take ist insb. die Bildschärfe interessant, da hier eine ‚tiefenscharfe‘ Einstellung gewählt worden ist, in der alle Ebenen der Aufnahme ‚scharf‘ gestellt sind. Neben den zahlreichen Einrichtungsgegenständen, wie Regalen und Glasschränken sind Behältnisse sowie Kühlschränke und Elektrogeräte im Raum zu erkennen, die u.a. hinter Glastüren stehen. Die Glastüren scheinen die Geräte und Behältnisse vor etwas, z.B. Staub oder Licht, zu schützen und scheinen damit einen Hinweis auf die Kostbarkeit der Behältnisse und Geräte zu geben. Weiterhin scheinen die zwei Personen geradezu von Technik umgeben zu sein, da sich technische Geräte sowohl links als auch rechts, vor und hinter den beiden Personen befinden. Die Hintergrundgeräusche in der Aufnahme bestehen aus Tönen, die von elektronischen Geräten stammen, bspw. ist im Hintergrund ein Faxgerät zu hören, was die Deutung, dass die Personen von Technik umgeben sind, bestätigt.

Das blaue Licht, das eine eher klinische Atmosphäre herzustellen scheint, weist auf eine Art Arbeitsraum hin, der sauber sein zu müssen scheint und wertvolle Geräte und Chemikalien enthält, ähnlich eines Labors. Besonders auffällig ist ein Reagenzglas, das sich im Vordergrund der Aufnahme befindet und in dem sich eine grüne Flüssigkeit zu befinden scheint, als der Mann einen Schritt zur Seite geht und das Deckenlicht direkt das Reagenzglas mit der grünen Flüssigkeit ‚aufleuchten‘ lässt:



Screenshots Nr. 71, 72: ‚Aufleuchten‘ der grünen Flüssigkeit im Reagenzglas © RTL

Die grüne Flüssigkeit ist eine der wenigen Farben, die sich überhaupt von der bläustichigen Umgebung abheben. Das Grün der Flüssigkeit, das auch Methylgrün genannt wird, weist auf eine Chemikalie hin, die bei einer Methode zur Identifizierung von Nukleinsäuren, also auch zur Identifikation von DNA, verwendet wird (vgl. hierzu z.B. *AppliChem GmbH* 2010 oder *Biozym* 2012). Diese Methode unterstützt die Deutung, dass der Raum eine Art (kriminaltechnisches) Labor zu sein scheint. Die grüne Farbgebung der Flüssigkeit im Reagenzglas weist jedoch nicht nur auf die Art des Raumes hin, sondern auch auf eine Methode zur chemischen Nachweisbarkeit von DNA. Das Licht im Raum scheint allerdings nicht nur im Hinblick auf das Reagenzglas auf dem Tisch im Vordergrund eine wichtige Rolle zu spielen, sondern auch in Form einer länglichen eingeschalteten Tischlampe, die sehr helles künstliches Licht erzeugt. Besonderes Augenmerk wird neben den Reagenzgläsern mit diesem Licht auf einen Laptop gelenkt, der, wie das Reagenzglas auf dem Tisch im Vordergrund der Aufnahme steht. Die Tischlampe leuchtet den Laptop, ähnlich einem ‚Spotlight‘, an. Ein ‚Spotlight‘ betont bspw. auf einer Bühne dasjenige, das besonders wichtig für das Geschehen ist bzw. dem besondere Aufmerksamkeit **vor** anderen Personen oder Dingen zukommt oder zukommen soll. Jedoch weist nicht nur das Geschehen vor der Kamera dem Laptop und dem Reagenzglas einen bestimmten Stellenwert zu, sondern auch die Aktivitäten der Kamera. Sowohl der Laptop als auch das Reagenzglas stehen nicht nur ‚scharf‘ gestellt im Vordergrund der Aufnahme, sondern verdecken teilweise die Frau im blauen Kittel (Laptop) und den Mann im karierten Hemd (Reagenzglas). Die Personen scheinen hinter dem Laptop und dem Reagenzglas ‚zurückzutreten‘. Darüber hinaus fährt die Kamera von links nach rechts und verstärkt damit die Betonung des Reagenzglases auf dem Tisch, da die Kamera um dieses Glas herumzufahren scheint.

In gleichen Take spricht die Frau weiter: „Einer von Sarahs alten Fällen.“ Diese Aussage scheint darauf hinzuweisen, dass der Eintrag in *CODIS* über jemandem, etwas mit einem ‚Fall‘ zu tun hat, der wiederum mit einer ‚Sarah‘ in Verbindung zu stehen scheint. Das ‚einer‘ weist darauf hin, dass es wohl mehrere ‚Fälle‘ gibt, und dass genauer ‚einer‘ in Verbindung mit dem aktuellen Geschehen zu stehen scheint. ‚Von Sarah‘ zeigt an, dass dieser eine ‚Fall‘ von mehreren mit einer Frau namens ‚Sarah‘ in Zusammenhang steht und dass beide ‚Sarah‘ zu kennen scheinen, da die Frau lediglich den Vornamen der Frau verwendet. Erneut bestätigt sich die Lesart, dass sich die

beiden Personen vor der Kamera persönlich zu kennen scheinen und dass sie sogar gemeinsame Bekannte haben.

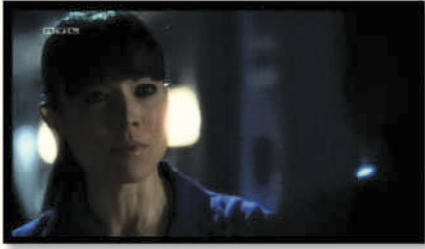
Der Mann scheint den Erklärungen der Frau aufmerksam zuzuhören, da er sie direkt anblickt. Er zieht die Augenbrauen zusammen, was entweder auf eine Emotion, wie Wut oder Irritation, hinweisen kann. Da die Arme des Mannes schlaff an seinem Körper herunterhängen, liegt die Deutung nahe, dass er eher irritiert ist und Unverständnis über das Gesagte signalisiert. Der Mann macht einen Schritt nach vorne, nachdem die Frau aufgehört hat zu sprechen und scheint auf etwas neben der Frau zugehen zu wollen, da er etwas mit seinem Blick anzuvisieren scheint, das sich auf dem Schreibtisch befindet. Allerdings stellt sich ihm die Frau im blauen Kittel in den Weg, indem sie einen Schritt zur Seite macht und ihre rechte Hand geöffnet mit ihrer Handfläche dem Mann entgegenstellt:



Screenshots Nr. 73: ‚Aufleuchten‘ der grünen Flüssigkeit im Reagenzglas © RTL

Die Frau stellt sich mit ihrem ganzen Körper dem Mann in den Weg und versucht ihn davon abzuhalten, weiter nach vorne zu laufen. Verstärkt wird diese Gestik durch die erhobene Hand, die den Mann zwar nicht berührt, jedoch eine weitgehend eindeutige Geste des ‚Widerstandes‘ ist. Es liegt nahe, dass der Mann es sich dabei um den Laptop handelt zu dem die Frau ihm den Zutritt verwehrt. Der Mann scheint keinerlei Gegenwehr an den Tag zu legen, da seine Arme weiterhin am Körper herunterhängen. Es entsteht der Eindruck, dass der Mann akzeptiert, dass die Frau ihn daran hindern will, in den Vordergrund der Aufnahme (an den Tisch) zu treten.

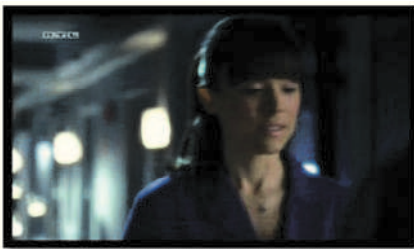
Im nächsten Take ist die Frau im blauen Kittel erneut aus einem leicht unter der Normalperspektive liegendem Blickwinkel in einer Nahaufnahme zu sehen. Diese leichte Untersicht deutet an, dass die Kamera zu der Frau hinaufblickt. Zu Beginn des Takes ist noch ein kleiner Teil der Schulter und des Kopfes des Mannes von hinten schemenhaft zu erkennen:



Screenshots Nr. 74: Leichte Untersicht auf die Frau im blauen Kittel © RTL

Die am linken Aufnahmerand zu erkennenden Teile des Oberkörpers des Mannes legen die Deutung nahe, dass die Kamera die Perspektive des Mannes einzunehmen scheint und dass diese Perspektive durch eine leichte Untersicht auf die Frau gekennzeichnet ist. Diese Kameraperspektive weist der Frau im blauen Kittel einen leicht übergeordneten Status gegenüber dem Mann zu. Bestätigt wird diese Deutung durch eine Lichtquelle, die im Hintergrund der Aufnahme zu sehen ist und die den Kopf der Frau zu umgeben scheint. Diese Lichtquelle gibt, im Gegensatz zu den bisherigen Lichtquellen im Raum, kein kaltes blaues Licht ab, sondern ein wärmeres gelblicheres Licht. Die Farbe des Lichtes und die Positionierung der Lichtquelle vermittelt den Eindruck als wäre die Frau auf eine besondere Art und Weise ‚umleuchtet‘ bzw. ‚erleuchtet‘, was auf ein religiöses Motiv hindeuten könnte. Die Kamera schwenkt von rechts nach links, sodass noch mehr Lichtquellen zu sehen sind, die gelbes, warmes Licht abgeben. Die Frau blickt während dieses Kameraschwenks weiterhin geradeaus, zieht ihre Augenbrauen zusammen, schüttelt dreimal den Kopf und sagt: „Und bevor du drauf schaust, ich hab es dreimal überprüft.“ Der erste Satzteil „Und bevor du drauf schaust [...]“ verdeutlicht, dass die Frau den Mann von etwas abhalten will, nämlich auf etwas ‚draufzuschauen‘. Es liegt nahe, dass es sich dabei um etwas handelt, das sich auf dem Tisch befindet. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Frau, während sie sagt „[...] ich hab es dreimal überprüft“, dreimal ihren Kopf schüttelt. Diese Doppelung des ‚dreimal‘ scheint das Gesagte mit der Gestik auf eine besondere Art und Weise zu verbinden. Kopfschütteln kann eine Form der Verneinung andeuten, allerdings auch eine Form des Unverständnisses oder Irritation. Es liegt nahe, dass diese Verneinung, das Unverständnis bzw. die Irritation mit der dreimaligen Überprüfung von etwas in Verbindung zu stehen scheint. Die Information, dass die Frau etwas bereits dreimal überprüft hat, erscheint der Frau, aus welchen Gründen auch immer, eine wichtige und mitteilenswerte Information zu sein, bevor sie den Mann auf etwas ‚draufschauen‘ lässt. Die Frau erklärt weiter, während der nächste Take beginnt, in dem der Mann von vorne und lediglich ein Teil des Kopfes der Frau von hinten schemenhaft zu sehen ist: „Das Ergebnis stimmt 100 prozentig.“ Das ‚100 prozentig‘ betont, dass es keinerlei andere Möglichkeit zu einem anderen Ergebnis als dem erzielten geben kann. Es ist mit absoluter Sicherheit dieses Ergebnis, alle Eventualitäten und Unsicherheiten sind dabei vollständig ausgeschlossen. Der Mann ist in Nahaufnahme von vorne ‚scharf‘ gestellt zu sehen. Der Mann antwortet auf die Erklärungen mit einem leisen „Ok“, nickt und zieht seine

Augenbrauen zusammen, was erneut den Anschein von Irritation Unverständnis erweckt, ihn allerdings nicht dazu bewegt, etwas nachzufragen oder durch eine Aussage anzuzweifeln, vielmehr scheint er sich komplett auf die Erklärungen der Frau zu verlassen und ihre Autorität, die ihr damit nicht nur von der Kamera, sondern auch von ihm zugewiesen wird, zu bestätigen. Die Frau spiegelt im nächsten Take , in dem sie in einer Nahaufnahme alleine von vorne zu sehen ist, die Antwort des Mannes, indem sie nickt, wie der Mann zuvor genickt hat, und sagt: „Ok.“ Die Frau scheint mit diesem Spiegeln der Reaktion des Mannes in der Interaktion auf den Mann einzugehen, indem sie das wiederholt, was sie verstanden zu haben scheint und dem Mann gegenüber Verständnis zu signalisieren scheint. Nachdem sie kurz inne gehalten hat, wendet sie ihren Blick nach unten und tritt zur Seite:



Screenshots Nr. 75: Die Frau richtet ihren Blick nach unten und tritt zur Seite © RTL

Das Motiv des ‚Spiegelns‘ in einer Interaktion taucht in dieser Bewegung erneut auf, denn die Frau blickt genauso zur Seite, wie es zu Beginn der Interaktion der Mann getan hat. Erneut scheint sie Verständnis für etwas zu zeigen, nämlich dafür, dass der Mann anfangs an ihr vorbeigesehen hat und dass er versucht hat, an ihr vorbeizulaufen.

Im darauffolgenden Take sind die Frau im blauen Kittel und der Mann zu sehen, wie sie aneinander vorbeigehen:



Screenshots Nr. 76: Die beiden Personen gehen aneinander vorbei © RTL

Die Frau blickt während sie läuft, weiterhin nach unten und der Mann in Richtung des Laptops. Als sie aneinander vorbeigehen, sehen sie sich dabei nicht an und streifen sich fast. Die Aufmerksamkeit der beiden Personen scheint sich verlagert zu haben: die Frau scheint sich in den Hintergrund zu bewegen und den Blickkontakt aufzugeben zu haben und der Mann scheint seine Aufmerksamkeit nicht mehr der Frau, sondern dem Laptop zu schenken. Diese Lesart bestätigt

sich im Verlauf des weiteren Moves als sich der Mann komplett vor den Laptop stellt, sich zu diesem herunterbeugt und sich mit beiden Händen auf dem Tisch aufstützt:



Screenshot Nr. 77: Der Mann wendet sich dem Laptop zu © RTL

Dies erinnert an einen Redner, der sich auf sein Pult stützt oder an jemanden, der sich auf eine überraschende oder schwerwiegende Nachricht vorbereiten muss, ähnlich der Situation, wenn sich jemand hinsetzen muss, um von einer Nachricht nicht im sprichwörtlichen Sinne umgeworfen zu werden. Die Frau im blauen Kittel dreht sich zu der Kamera, bleibt hinter dem Mann stehen und verschränkt ihre Arme. Sie zeigt damit eine gewisse Verschlussenheit an, dass sie sich aus der Kommunikation zunächst ausschließt, allerdings scheint auch sie in Richtung des Laptops zu blicken. Interessant ist weiterhin, dass das Reagenzglas mit der grünen Flüssigkeit nicht mehr durch das Licht im Raum erleuchtet wird, sondern dass allein der Laptop auf dem Tisch angeleuchtet wird, was die Deutung bestärkt, dass der Laptop einen wichtigen Stellenwert in dem Geschehen vor der Kamera zugewiesen bekommt. Die Aktivität der Kamera bestätigt diesen Stellenwert, in dem sie den gesamten Laptop zeigt und bspw. nicht die Mimik der Personen. Der Laptop verdeckt zudem den Unterkörper des Mannes und steht vor ihm und scheint also eine gewisse Relevanz zu besitzen.

Dieser Eindruck wird im nächsten Take verstärkt, in dem ein Computerbildschirm zu sehen zu sehen ist, der die ganze Aufnahme füllt. Am rechten Aufnahmerand ist der Rahmen des Computerbildschirms zu erkennen. Das Gerät ‚Computer‘ bzw. ‚Laptop‘ bildet damit einen Bestandteil der Aufnahme und die dort angezeigten Informationen werden auch als **Informationen auf einem Laptop** wahrgenommen und nicht nur als reine Informationen. Diese Informationen sind in diesem Fall Zahlen und Worte:

HG: [...] olice Department; [...] Blood Sampl [...] Simon Rose [...]  
VG: DBASE LINK (HDL7OV9) SECURE CONNECTION [...] Las Vegas Police Department LVPD DNA Database  
Unauthorized use of this database is strictly forbidden. Violaters will be prosecuted to the fullest extent the law provides  
SIMON ROSE  
DDB: August 15, 1968  
Age: 45  
Height: 6'2"  
Weight: 218 LBS  
Eyes: Hazel  
Race: Caucasian  
Sex: Male

Hair: Brown  
CRIMINAL HISTORY  
Statute: NRS210.010  
Convictions: Homocide (January 2006)

Diese werden von einem Foto eines Mannes überlagert, der ein Schild in der Hand hält mit der Beschriftung: Las Vegas Police Department 4576306476. Es ist weiter kein Hintergrund und kein Teil einer Person zu erkennen in der Aufnahme zu erkennen. Der Fokus der Kamera liegt völlig auf dem Bildschirm und dem Laptop. Der Mann ist aus dem Off zu hören, wie er den Namen „Simon Rose?“ ausspricht. Auf dem Bildschirm ist dieser Name in grünen Kapitälchen zu lesen, ebenso grün wie die Flüssigkeit im Reagenzglas, das auf dem Tisch steht und mit dem eine Methode zum Nachweis von DNA-Spuren in Zusammenhang stehen könnte.

Im darauffolgenden Take ist der Mann immer noch im Vordergrund der Nahaufnahme zu sehen, allerdings mittlerweile ‚unscharf‘ gestellt. Er blickt vor sich, nicht nach unten auf den Laptop, ‚ins Leere‘:



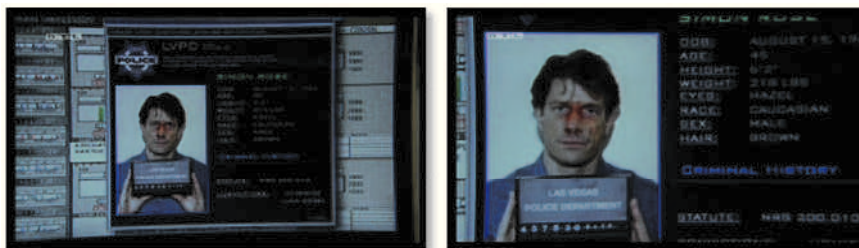
Screenshot Nr. 78: ‚Blick ins Leere‘© RTL

Der ‚Blick ins Leere‘ könnte ein Hinweis auf abduktives Schließen in Form des ‚Vacant Starring‘ sein (vgl. Reichertz 2003a: 45). Bestätigung findet diese Deutung in der Mimik der zusammengezogenen Augenbrauen des Mannes. Die rechte Gesichtshälfte des Mannes liegt im Schatten, während seine linke Gesichtshälfte angestrahlt wird. Die Lesart, dass das auf eine gewisse Irritation, einen Widerspruch hinweisen könnte, liegt hier nahe, da diese bereits in den vorherigen Takes herausgearbeitet werden konnte. Die Frau im blauen Kittel, die ebenso in Nahaufnahme zu sehen, allerdings ‚scharf‘ gestellt ist, blickt zuerst auf den Mann und dann nach unten links vor sich. Sie scheint den Denkprozess des Mannes zu beobachten. Im Anschluss daran zuckt sie mit den Schultern und sagt: „Genau. Ich weiß, dass es unmöglich ist, aber es ist wahr.“ Sie scheint damit eine ‚Antwort‘ auf die von dem Mann als Frage formulierte Namensnennung „Simon Rose?“ zu geben. In dieser Aussage finden sich gleich mehrere Widersprüche, die durch die Gestik und Mimik der Frau verstärkt zu werden scheinen. Während sie ‚Genau‘ sagt, schüttelt sie mit dem Kopf. Genau ist ein Wort, das mehrere Bedeutungen trägt. ‚Genau‘ kann im Sinne von ‚exakt‘ verwendet werden und als Adjektiv beschreiben, dass etwas ‚exakt‘ ist. Weiterhin kann ‚genau‘ ein Wort der Zustimmung und Bestätigung sein, wie bspw. in dem Satz ‚Genau, der Meinung bin ich auch‘. Es liegt nahe, das ‚genau‘ in dem aktuellen Kontext – als Antwort auf die



Frage „Simon Rose?“ – als Bestätigung, Zustimmung zu deuten im Sinne von ‚Genau, das ist Simon Rose, richtig‘, weshalb dies der Gestik des Kopfschüttelns der Frau entgegensteht, das üblicherweise eine Verneinung bzw. Ablehnung signalisiert. Ein weiterer Widerspruch liegt in dem zweiten Satz „Ich weiß, dass es unmöglich ist, aber es ist wahr.“ Während sie dies sagt, zuckt sie mit den Schultern, eine Geste, zu der zwar mehrere Lesarten passen, nämlich der Unsicherheit, des Unwissen oder der Irritation, die allerdings alle einen Widerspruch zu der Formulierung ‚ich weiß‘ darstellen. Ihre Gestik sagt nämlich etwas anderes aus als sie tatsächlich sagt, nämlich dass sie gerade nichts genau zu wissen scheint. Die gesamte Aussage der Frau scheint darüber hinaus in sich semantisch widersprüchlich zu sein: ‚etwas ist unmöglich, aber wahr‘. Wenn etwas tatsächlich unmöglich ist, kann es gar nicht wahr sein, da es ja gerade eben nicht möglich ist und nicht wahr werden kann – was auch immer ‚wahr‘ in diesem Fall bedeutet und wer festlegt, was als ‚wahr‘ zu betrachten ist. Während ihrer Aussage blickt sie in Richtung des Laptops, sodass die Deutung nahe liegt, dass sich das, was sie sagt, auf den Laptop bzw. auf etwas in der Nähe des Laptops oder auf die Informationen auf dem Bildschirm bezieht, das zwar unmöglich ist, aber wahr. Es bleibt offen, welche Lesart von ‚wahr‘ hier die zutreffendste ist.

Im nächsten Take schwenkt die Kamera von links nach rechts in einer Detailaufnahme über den Laptopbildschirm, ohne dabei den Bildschirmrand des Computers anzuzeigen. Auf diese Weise tritt das Gerät ‚Laptop‘ in den Hintergrund und die Information, die auf dem Bildschirm zu sehen ist, in den Vordergrund. Zum Vergleich die beiden Takes gegenübergestellt, in denen einmal der Bildschirmrand zu sehen ist und das andere Mal nicht:



Screenshots Nr. 79, 80: Gegenüberstellung der zwei unterschiedlichen Aufnahmen des Computerbildschirms © RTL

Es ist immer noch das gleiche Bild mit den gleichen Daten zu sehen, allerdings in einem kleineren Ausschnitt in vergrößerter Einstellung. Die Kamera schwenkt so lange von links nach rechts bis das Foto des Mannes, neben dem der Name Simon Rose steht, in der Mitte des Bildschirms ist. Es scheint als hänge ‚Simon Rose‘ mit dem aktuellen Fall zusammen, in dem Blut unter den Fingernägeln des Opfers gefunden wurden und ‚Simon Rose‘ scheint derjenige zu sein, der sich in *CODIS* befindet und auf den das Blut passt. Es liegt nahe, dass es sich aufgrund der Erwähnung des Blutes, *CODIS* und der DNA sowie der Utensilien im Labor, insb. des Reagenzglases um eine DNA-Analyse gehandelt hat, die den Treffer ‚Simon Rose‘ erzielte. Dem Resultat ‚Simon Rose‘ als Ergebnis einer *CODIS*-Abfrage wird damit von der Kamera Vorrang vor der Umgebung ‚Labor‘,

dem technischen Gerät ‚Laptop‘ und den Personen eingeräumt. Dies wird auch durch das bestätigt, was der Mann aus dem Off sagt: „Ja, aber er sitzt im Gefängnis seit [...]“ Er nimmt damit erneut Bezug auf das Ergebnis, insb. auf das ‚er‘, denn es liegt nahe, dass er damit den zuvor angesprochenen ‚Simon Rose‘ meint. Er bricht seinen Satz ab, was die Lesart bestätigt, dass er gerade einen Denkprozess vollzieht, der noch nicht ganz abgeschlossen zu sein scheint. Im nächsten Take ist erneut die Frau ‚scharf‘ im Mittelgrund der Aufnahme zu sehen, obwohl der Mann im Vordergrund der Aufnahme steht, allerdings ist er lediglich ‚unscharf‘ zu erkennen und wird durch die Kadrierung der Kamera angeschnitten. Nur sein Gesicht ist zu einem Drittel sichtbar. Die Frau beendet in diesem Take den Satz des Mannes „[...] zweieinhalb Jahren“ und nickt dabei. Sie zeigt damit an, dass ihr das zuvor auch schon aufgefallen ist und bestätigt seine Erkenntnis und deutet ihm wiederum an, dass er mit seiner Vermutung richtig liegt. Sie scheint damit nicht nur seinen Denkprozess zu verfolgen, sondern ihn auch nachvollziehen und unterstützen zu können, in dem sie zu ahnen scheint, wie er seinen Satz vollenden möchte. Sie presst dabei ihre Lippen aufeinander und fokussiert weiterhin etwas vor sich. Es liegt nahe, dass es sich dabei um den Laptop bzw. die Ergebnisse auf dem Bildschirm handelt.

Im letzten Take des Moves steht der Mann immer noch abgestützt auf dem Tisch in der Aufnahme, wie an seiner Armhaltung zu erkennen ist. Der Laptop, der Tisch und die Frau im blauen Kittel sind nicht mehr in der Aufnahme zu sehen. Lediglich der Mann in Nahaufnahme aus der Untersicht ist ‚scharf‘ vor einem ‚unscharfen‘ Hintergrund zu sehen, sodass der Fokus der Aufnahme auf dem Mann zu liegen scheint. Die Kamera zoomt nicht nur auf ihn zu, sondern tut dies auf eine ganz besondere Weise, sie zoomt immer näher an ihn ran aus einer Untersicht:



Screenshots Nr. 81, 82, 83: Kameraeinstellungen auf das ‚Vacant Starring‘© RTL

Im Mittelpunkt der Aktivität der Kamera scheint der Denkprozess des abduktiven Schließens, das ‚Vacant Starring‘ zu stehen, den die Kamera immer genauer zu betrachten scheint, indem sie immer weiter auf den Mann zu zoomt. Dieses Kamerazoomen vermittelt den Eindruck, dass die Kamera zu ihm blickt, auf ihn zugeht, ihm ihre volle Aufmerksamkeit schenkt und ihm einen hohen Status zuweist. Hierbei scheint seine Mimik von besonderem Interesse zu sein (diese Relevanz der Mimik hat ebenso Weissmann 2011 bei der exemplarischen Betrachtung einer Folge der Serie *CSI-Den Tätern auf der Spur* herausgearbeitet; vgl. Weissmann 2011: 63). Der Mann befindet sich in einem Raum, umgeben von modernen Techniken und keine dieser Techniken

scheint in dieser Aufnahme einen hohen Stellenwert zu besitzen. Allein der Denkprozess scheint am Ende des Moves entscheidend zu sein. Die linke Gesichtshälfte des Mannes befindet sich im Licht, während die rechte im Schatten liegt, was ein erneuter Hinweis auf den Denkprozess, das Abwägen und die Unsicherheit aufgrund eines gewissen Widerspruches sein kann. Der Mann fragt, während die Kamera auf ihn zu zoomt: „Also wie kommt sein Blut unter die Fingernägel des toten Jungen?“ Dabei fokussiert er nichts, sondern blickt in den Raum, sodass er auch die Frage in den Raum und nicht an eine Person zu richten scheint. Nachdem alles andere aus der Aufnahme ausgeblendet worden ist, steht nur noch er tatsächlich und diese Frage sprichwörtlich vor der Kamera ‚im Raum‘. Er scheint nun die gesamte Verantwortung dafür zu tragen, diese Aufgabe, die er sich in Form einer Frage selbst gestellt hat, zu beantworten. Keine andere Person hat ihm diese Frage gestellt, sondern er hat sie am Ende des Moves aufgrund aller Informationen, die er erhalten hat, selbst entwickelt und scheint ein Ergebnis des abduktiven Schließens zu sein. Interessant ist, dass weder die Frau noch er das Ergebnis der *CODIS*-Abfrage nicht anzuzweifeln scheint, obwohl es ‚unmöglich‘ ist, scheinen es beide als ‚wahr‘ zu verstehen.

In den ausgewählten Moves wurde immer wieder der (Nicht-) Bezug zur Technik deutlich und gegen Ende der Sequenz insb. der im Mittelpunkt des letzten Moves stehende Denkprozess. Die Frau hätte dem Mann seine eingangs gestellte Frage („Was genau glaub ich denn nicht?“) einfach beantworten können, indem sie erklärt hätte, dass das Ergebnis der *CODIS*-Abfrage eigentlich ‚unmöglich ist, aber wahr‘. Diese Vorgehensweise wäre wesentlich zeitsparender gewesen. Allerdings lässt die Frau den Mann das anscheinend ‚überraschende‘ Resultat der kriminaltechnischen Analyse und damit verbundenen *CODIS*-Abfrage selbst ‚erfahren‘ und sie lässt den Mann eigene Schlüsse daraus ziehen, die sie beobachtet und an einigen Stellen bestärkt. Darüber hinaus bietet sie ihm keine Lösung an, sondern wirft vielmehr mit dem Ergebnis bei dem Mann eine Frage auf („Also wie kommt sein Blut unter die Fingernägel des toten Jungen?“), die er selbst stellt und die es im Folgenden zu lösen gilt. In diesem Moves zeigt sich zum ersten, dass kriminaltechnischen Methoden nicht nur Fragen lösen, sondern auch neue Fragen aufwerfen können und dass zum zweiten die Denkprozesse neben den Ergebnissen einen wichtigen Teil des Ermittlungsarbeit auszumachen scheinen, diese allerdings den Ergebnissen der kriminaltechnischen Untersuchungen **unterworfen** zu werden scheinen, das diese als ‚wahr‘ gelten, unabhängig davon, wie ‚unmöglich‘ diese Ergebnisse auf den ersten Blick aussehen mögen. Diese Figur gilt es im Folgenden zu interpretieren.

### 9.6.5 Interpretation: Die Macht der ‚Wahrheit‘?

Die Ausdeutung der ausgewählten Moves führte zu dem Ergebnis, dass Methoden der Kriminaltechnik bzw. Gerichtsmedizin nicht nur Fragen beantworten, sondern auch neue Fragen aufwerfen können, insb. dann, wenn die Ergebnisse nicht mit den vorherigen Erwartungen (der Ermittler) übereinstimmen. Interessant ist – so unmöglich das Ergebnis einer kriminaltechnischen bzw. gerichtsmedizinischen Analyse auch erscheint – wenn es dreimal nachgeprüft worden ist, scheint es ‚wahr‘ zu sein. Dies impliziert, dass die Kriminaltechnik immer die ‚Wahrheit‘ zu entdecken scheint (über den ideologischen Blick von CSI auf die Wahrheit und die Gerechtigkeit, der sich auch in den Episoden der Fernsehserien äußert auch Cohan 2008: 27f.). Die Methoden der Kriminaltechnik bzw. Gerichtsmedizin scheinen also auch in diesem Fall ‚ihre Arbeit‘ getan zu haben: sie haben ein ‚wahres‘ Ergebnis hervorgebracht. Alles weitere, insb. die Überlegungen, wie man dieses ‚wahre‘ aber ‚unmöglich‘ Resultat der kriminaltechnischen bzw. gerichtsmedizinischen Methode verwertet, ist Aufgabe der Ermittler selbst. Diese müssen nicht nur das Ergebnis annehmen, sondern ihre logischen Schlüsse, das logische Kombinieren, den Ergebnissen der kriminaltechnischen bzw. gerichtsmedizinischen Untersuchung unterordnen. Das heißt, die logischen Schlüsse des Ermittlers richten sich an dem Ergebnis der Kriminaltechnik bzw. Gerichtsmedizin aus, worauf insb. die Frage „Also wie kommt sein Blut unter die Fingernägel des toten Jungen?“ hinweist. Der Ermittler fragt nicht „Ist dieses Ergebnis tatsächlich richtig oder könnte hier ein Fehler vorliegen?“ Die Ermittler zweifeln daher nicht an dem Ergebnis, sondern betrachten es als ‚wahr‘. Die Ermittler schreiben der Wissenschaft die Funktion zu, „Wahrheiten besonderer Güte“ (Janich 2000: 56) zu erzeugen. Die praktische Brauchbarkeit der Ergebnisse ist dabei nicht der Maßstab für die Güte der hervorgebrachten ‚Wahrheiten‘, vielmehr scheint sich die ‚Wahrheit‘ zu einer technikgestützten Erfahrung zu entwickeln. Die am Ende der ‚Gewinnung von Wahrheiten‘ durch Experimente und Messungen resultierenden ‚Wahrheiten‘ werden „[...] in vielfältiger Form als ewige oder göttliche Wahrheiten [...]“ (Janich 2000: 62; Anm. C.J.E.) betrachtet (hierzu auch Janich 2000 über den Wahrheitsanspruch mathematischer Resultate in der Physik). Die durch naturwissenschaftliche Experimente und Messungen gewonnenen ‚Wahrheiten‘ nehmen einen höheren Stellenwert ein als die ‚Wahrheiten‘, die durch ‚philosophische Reflexion‘ erzielt werden, z.B. durch logische Schlüsse in der Ermittlungsarbeit. Die ‚Gewinnung von Wahrheit‘ erfolgt in den analysierten Moves anhand der DNA-Analyse und der Abfrage der Ergebnisse in *CODIS*, d.h. durch eine (wissenschaftliche) Messung. Die Brauchbarkeit der Ergebnisse wird nicht in Frage gestellt, sondern die Ableitungsrichtigkeit aus einem wissenschaftlichen Axiom, das keiner weiteren Begründung bedarf und logisch unabhängig ist, d.h. nicht abgeleitet werden kann und aus sich selbst heraus gültig ist. Diese nicht angezweifelte Ableitungsrichtigkeit aus einem Axiom zeigt sich auch in dem analysierten Beispiel, da das Ergebnis der DNA-Analyse und der *CODIS*-Abfrage nicht weiter begründet wird, sondern als

richtiges (richtig abgeleitetes) Ergebnis akzeptiert wird. Dies erinnert an die ‚Wahrheit‘, wie sie in der Religion begriffen wird, denn auch dort werden ‚göttliche Wahrheiten‘, wie bspw. die zehn Gebote, von den (wahrhaftig) Gläubigen nicht in Frage gestellt. Als Gläubige, die die ‚Wahrheit‘ des Ergebnisses nicht in Frage stellen, treten der beide Akteure in dem Move auf, sie glauben daran, dass durch die erfolgte Analyse die ‚Wahrheit‘ gefunden worden ist, auch wenn die Frau das Ergebnis dreimal nachgeprüft hat, definiert sie das Ergebnis am Ende als ‚wahr‘. Die Erkenntnistheorien, in deren Kontext sich auch das logische Denken eines Ermittlers verorten lässt, bekommt auf diese Weise ‚Konkurrenz‘ durch eine moderne Wissenschaftstheorie, in der postuliert wird, dass allein wissenschaftliches Wissen das verlässliche und ‚wahre‘ Wissen darstelle (vgl. hierzu Janich 2000: 66). Die Wahrheitsfindung durch logische Schlussfolgerungen eines Ermittlers orientiert sich nicht nur an der Wahrheitsfindung durch wissenschaftliche Tests bzw. schließt sich ihr an, sondern scheint regelrecht durch sie ‚geführt‘ zu werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sie die Wissenschaften Wahrheiten hervorbringen, indem sie die ‚Realität, die Gegenstand ihres Interesses ist, selbst erzeugen (vgl. Janich 2000: 94). In der Kriminaltechnik lässt sich dieses Motiv bspw. darin beobachten, dass die naturwissenschaftliche Kriminalistik davon ausgeht, dass sich die Natur nicht wiederholt und dies in ihren Methoden als Axiom festhält: jeder Fingerabdruck ist individuell (Daktyloskopie) und jedes DNA-Profil ist einmalig (DNA-Analyse). Solche und ähnliche Axiome führen zu einer „Vervollkommnung der Erkenntnismittel“ (Vec 2002: 65), d.h. dass bspw. die DNA-Analyse genau zu **einem ‚wahren‘** Ergebnis führt. Neu eingesetzte Techniken, z.B. Datenbanken, wie *CODIS*, entfalten unter der Vervollkommnung der Erkenntnismittel eine eigene Dynamik, unabhängig von jeglichen politischen oder gesellschaftlichen Bedürfnissen, z.B. nach Sicherheit, in einer Gemeinschaft. Allein die Existenz der neuen Techniken – und dementsprechend den neuen Methoden –, der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin und dem Versprechen ihrer Effektivität macht die Methoden und Techniken verlässlich, vertrauenswürdig und ‚wahrheitsgenerierend‘. Ein Motiv, das sowohl zur Zeit der Bertillonage, der Daktyloskopie als auch der DNA-Analyse in der Geschichte der Verbrechensaufklärung immer wiederkehrt (vgl. hierzu auch Vec 2002: 65) und an das Thomas-Theorem erinnert: Wenn Menschen eine Situation als ‚wirklich‘ definieren, sind die Folgen dieser Situation auch ‚wirklich‘ (Thomas/Thomas 1928: 572). Verstehen die Ermittler also die Ergebnisse der DNA-Analyse und der *CODIS*-Abfrage als wirklich, sind ihre Konsequenzen wirklich und sie richten ihr Agieren genau an diesen Ergebnissen aus.

Der Mann fragt zu Beginn des zweiten Moves in der Sequenz: „Was genau glaube ich denn nicht?“ Er übergibt damit die Bestimmung dessen, **was** er glaubt bzw. zu glauben hat, **freiwillig** ab. Er wird nicht durch jemanden oder etwas dazu gezwungen, etwas (nicht) zu glauben. Das bedeutet auch, dass er sich nicht dazu gezwungen fühlt, dies nicht zu glauben, er unterliegt keinem ‚Druck‘. Dies lässt sich terminologisch als Machtphänomen fassen: er unterwirft sich keiner ‚repressiven Macht‘, sondern einer latent wirkenden Macht, die Produktives hervorbringt, nämlich bestimmte

Denkprozesse (im Hinblick auf die Aufklärung eines Kriminalfalles). Die Frage „Was genau glaube ich denn nicht?“ richtet der Mann an eine im Raum anwesende Frau, die als Labormitarbeiterin die (Natur-) Wissenschaft nicht nur verkörpert, sondern die Regeln dieser Wissenschaft performativ umsetzt. Macht herrscht in einer Gesellschaft zwischen Gruppen bzw. Individuen, selbst dann, wenn die Macht ursprünglich von Ideologien, Institution oder Gesetzen auszugehen scheint, denn erst das Machtverhältnis zwischen Partnern (in einer Kommunikationsbeziehung) lässt diese Form von Macht eine Wirkung entfalten (Foucault 2005: 251f.). Erst durch die Machtverhältnisse zwischen Kommunikationspartnern manifestiert sich Macht bzw. wird Macht ausgeübt. Die Eigenart von Machtverhältnissen besteht in einem

[ ...] Ensemble von Handlungen in Hinsicht auf mögliche Handlungen; sie operiert auf dem Möglichkeitsfeld, in das sich das Verhalten der handelnden Subjekte eingeschrieben hat: sie stachelt an, gibt ein, lenkt ab, erleichtert oder erschwert, erweitert oder begrenzt, macht mehr oder weniger wahrscheinlich; im Grenzfall nötigt oder verhindert sie vollständig; aber stets handelt es sich um eine Weise des Einwirkens auf ein oder mehrere handelnde Subjekte, und dies, sofern sie handeln oder zum Handeln fähig sind. Ein Handeln auf Handlungen (Foucault 2005: 255).

Machtverhältnisse, die auf Subjekte einwirken, müssen damit weder zwingend repressiv noch mit einem Konsens zwischen den Herrschenden und Beherrschten verbunden sein, dies heißt jedoch nicht, dass weder Konsens noch ‚Repressivität‘ anwesend sein *können*, sie sind jedoch *keine Voraussetzung* für ein Machtverhältnis. Eine treffende Bezeichnung für solch eine Form von Machtverhältnis ist der Terminus ‚Führung‘, der darauf verweist, dass jemand geführt bzw. angeleitet und in seinem Handeln beeinflusst wird: „Machtausübung besteht im ‚Führen der Führungen‘ und in der Schaffung der Wahrscheinlichkeit [zu handeln]“ (vgl. Foucault 2005: 255; Hervorhebungen im Original; Anm. C.J.E.). Einen Raum zur Schaffung von Wahrscheinlichkeit eröffnet der Mann in der Sequenz selbst, indem er die Frage stellt „Was genau glaube ich denn nicht?“ Die Beantwortung dieser Frage zielt genau auf die Machtausübung in Form von ‚Schaffung einer Wahrscheinlichkeit zu handeln‘, denn die Antwort ‚an was jemand glaubt‘ beeinflusst dessen Agieren, wie sich am Ende der ausgewählten Sequenz zeigt, wenn das logische Denken des Ermittlers auf eine bestimmte Art und Weise erfolgt, nämlich in Anlehnung an die Ergebnisse der kriminaltechnischen Analyse. Es gilt aufgrund dieser Beeinflussung des Handelns des Ermittlers in der untersuchten Sequenz, dass Macht weder in Verbindung mit Gewalt oder Kampf steht noch mit einem Vertrag oder einer Willensbande, sondern dass es sich um eine einzigartige Form der Macht handelt, der des ‚Government‘ (vgl. Foucault 2005: 255).

In dieser Sequenz ist, im Hinblick auf das ‚Government‘, die Anleitung der Frau, die sie an den Mann weitergibt, von besonderem Interesse. Die Frau lässt den Mann nicht einfach einen Blick auf die Ergebnisse der DNA-Analyse und der CODIS-Abfrage werfen, sondern sie stellt sich dem Mann in den Weg und betont, dass das Ergebnis bereits dreimal überprüft worden ist und erhöht damit die Glaubwürdigkeit der Ergebnisse. Sie stützt dies mit der Ausführung: „Das Ergebnis

stimmt hundertprozentig“.<sup>204</sup> Sie bestimmt damit, wann er einen Blick auf die Ergebnisse auf dem Laptop werfen darf und legt dem Mann nahe, das Ergebnis zu glauben. Der Mann hätte sie einfach zur Seite stoßen und sich Zugang zu den Informationen auf dem Laptop verschaffen können, stattdessen akzeptiert er, dass sich die Frau ihm in den Weg stellt und antwortet: „Ok“, eine erneute Geste der Zuschreibung von Macht (nach der eingangs formulierten Frage, was er glauben soll). Er glaubt ihr, akzeptiert, dass sie bestimmt, wann er Zugang zu den Informationen erhält und stellt keine weiteren Fragen, obwohl seine ursprüngliche Frage („Was genau glaub ich denn nicht?“) nicht beantwortet worden ist. Sie bestätigt dem Mann diese Machtzuschreibung ebenso mit einem „Ok.“ und akzeptiert damit die Machtzuschreibung. Erst nach dieser Interaktion geht die Frau dem Mann aus dem Weg. Als der Mann Zugriff auf die Informationen auf dem Laptop erhält, scheint er verwundert bis irritiert von dem Ergebnis der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Untersuchung und fragt „Simon Rose?“ Im Folgenden scheint ein Prozess des (abduktiven) Schließens zu verlaufen, das sich in seinem Blick („Vacant Starring“) andeutet. Er ist verwundert, mit dem präsentierten Analyse-Ergebnis scheint er nicht gerechnet zu haben. Die Frau unterbricht den Prozess des (abduktiven) Schließens des Mannes, indem sie sagt: „Genau. Ich weiß, dass es unmöglich ist, aber es ist wahr.“ Sie scheint damit ihr Verständnis von ‚Wahrheit‘ auf den Mann übertragen zu wollen, der einwendet: „Ja aber ist im Gefängnis seit [...]“. Die Frau scheint allerdings mit diesem Einwand gerechnet zu haben und auf diesen Einwand einzugehen, indem sie den Satz des Mannes beendet: „[...] zweieinhalb Jahren.“ Die Frau legt dem man damit eine Deutung dessen nahe, was er auf dem Computerbildschirm sehen kann, dadurch, dass sie seinen Satz auf eine bestimmte Art und Weise vollendet. Inwieweit die Vervollständigung des Satzes im Sinne des Mannes ist oder nicht, ist nicht relevant für die Machtbeziehung die sich durch diese Vervollständigung entfaltet, entscheidend ist lediglich, **dass** die Frau den Satz beendet und so die Gedanken des Mannes zu beeinflussen scheint. Diese Beeinflussung scheint von dem Mann auch angenommen zu werden da er sagt: „Ja richtig. Also wie kommt sein Blut unter die Fingernägel des toten Jungen?“ Der Mann lässt sich damit auf die Vervollständigung seines vorherigen Satzes durch die Frau ein und lässt damit eine gewisse ‚Lenkung‘ seines Agierens zu. Die Machtbeziehung, die in der Interaktion zwischen der Frau und dem Mann herrscht lässt sich damit als eine Form der ‚Regierung‘ verstehen, die „[...] die Gesamtheit der Institutionen und Praktiken [bezeichnet], mittels deren man die Menschen lenkt, von der Verwaltung bis zur Erziehung“ (Foucault 1996: 118; Anm. C.J.E.). Die in der Kommunikationssituation herrschende Macht ist jedoch nicht auf ein Machtverhältnis zwischen den Kommunikationspartnern zu

---

<sup>204</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang eine Aussage einer interviewten Person des Staatsschutzes über die Beweiskraft von DNA-Spuren: „Aber Sie können hundertprozentig sicher sein, dass die DNA, die einmal für diese Person festgestellt worden ist seine ist. So. Und deswegen auch die Erschlagenheit auf der anderen Seite. Also so n Rechtsanwalt kommt an so ner DNA-Feststellung nicht vorbei. Also die Diskussion, wenn er behaupten will sein, den er vertritt, wäre nicht am Tatort gewesen, ist die vorbei“ (Anlage Nr. 2: 2). Diese Aussage deutet darauf hin, wie stark die Beweiskraft einer DNA-Spur in der Praxis der Beweisführung und Verbrechensaufklärung verstanden zu werden scheint, was insb. das ‚hundertprozentig‘ betont, das auch in einem Move selbst verwendet worden ist. Es deutet sich hierdurch ein wiederkehrendes Motiv in der Kriminalistik an: Der Glaube an die absolute Verlässlichkeit von DNA-Analysen.

verstehen, sondern beschreibt vielmehr ein Kräfteverhältnis, das nicht auf eine Projektion einer ‚großen souveränen Macht‘ auf ein Subjekt reduziert werden kann:

Zwischen jedem Punkt eines Gesellschaftskörpers, zwischen einem Mann und einer Frau, in einer Familie, zwischen einem Lehrer und seinem Schüler, zwischen demjenigen, der weiß, und demjenigen, der nicht weiß, verlaufen Machtbeziehungen, die nicht die schlichte und einfache Projektion der großen souveränen Macht auf die Individuen sind; sie sind vielmehr der mobile und konkrete Boden, auf dem sie sich verankern kann, die Bedingungen der Möglichkeit, dass sie funktionieren kann (Foucault 2005: 132).

Die Macht, die in der Kommunikationssituation zwischen den anwesenden Personen herrscht, findet in den beiden Personen lediglich eine Art ‚Nährboden‘ und äußert sich letztendlich in der Relation der beiden zueinander. Die Frau übernimmt in diesem Machtverhältnis die Rolle desjenigen, der ein ‚Schiff lenkt‘, die nicht nur bestimmt, wohin die Reise geht, sondern sie muss die Seeleute, die sich im Schiff befinden am Leben halten, die Ladung sicher in den Hafen bringen, und das Schiff um Klippen und durch Unwetter manövrieren. All dies miteinander zu verbinden, bestimmt die Lenkung des Schiffes und des Government (vgl. Foucault 2010: 101). Die Frau muss daher nicht nur die Ergebnisse der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin als ‚wahr‘ weitergeben, sondern sie muss auch dafür Sorge tragen, dass die die Ergebnisse aufgenommen und umgesetzt werden, dass diese als ‚wahr‘ verstanden werden und sie muss gleichzeitig darauf achten, dass der sich der Prozess der Verbrechensaufklärung weiter fortsetzt und dass sie zu einem ‚wahren‘ Ergebnis führt. Die Frau (als ‚gouverner‘, derjenige, der das Schiff lenkt) muss also einen Zusammenhang zwischen dem Analyseergebnis auf dem Computer, den Axiomen der Wissenschaft, der Institution in der sie sich bewegt, dem Mann und sich selbst herstellen. Die Frau muss in dieser konkreten Situation die Frage stellen, wie sie den Geführten „[...] am besten von einem bestimmaren Ausgangspunkt zu einem bestimmten Ziel“ (Reichertz 2009a: 246) bringt. Sie übernimmt im gleichen Zug als ‚gouverner‘ Verantwortung für die Anleitung des Geführten und für die systematische Beobachtung der Umwelt (vgl. Reichertz 2009a: 246). In der untersuchten Sequenz übernimmt die Frau die Anleitung des Mannes, indem sie ihn sowohl durch das Gesagte als auch durch ihre Mimik und Gestik führt.

Es liegt nahe, zu vermuten, dass die Frau über den Mann eine Form von Macht ausübt, die auf hierarchischen Strukturen einer Institution (der Verbrechensaufklärung) basiert, allerdings kann sich die Untersuchung vorherrschender Machtverhältnisse (in einer Kommunikationssituation) nicht in einer Betrachtung der betroffenen Institution erschöpfen, da die Machtverhältnisse sich nicht allein aus den Institutionen selbst heraus entwickeln, sondern ihren Haltepunkt außerhalb dieser besitzen (vgl. Foucault 2005: 257). Selbst wenn man alle (politischen) Institutionen im Hinblick auf ihr Machtverhältnis in der Gesellschaft untersuchen würde, wäre das Problem, dass sich Machtverhältnisse nicht allein auf die Machtausübung von Institutionen reduzieren lassen, nicht umgangen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Machtverhältnisse nicht lediglich eine Struktur darstellen, die über der Gesellschaft liegt, sondern sie wurzeln tief im gesellschaftlichen



Nexus (vgl. Foucault 2005: 257). Dieses Verständnis von Macht zeigt, dass sich das in der Kommunikationssituation in der Sequenz vorherrschende Machtverhältnis weder auf eine Machtbeziehung zwischen der Frau und dem Mann noch auf die hinter den beiden Personen stehende und Regeln sowie hierarchische Strukturen vorgebende Institution, reduziert werden kann. Interessant scheint daher das zu sein, was beide (wenn auch unbewusst) in der Situation als ‚wahr‘ bzw. ‚führend‘ anzunehmen scheinen: die Resultate der DNA-Analyse und der *CODIS*-Abfrage im Besonderen und der empirischen Wissenschaft der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin im Allgemeinen.

Der erwähnte gesellschaftliche Nexus spricht bereits an, dass die Mitglieder einer Gesellschaft sich an einem gewissen Bezugsrahmen in ihren Handlungen orientieren, der das Subjekt in einer Gesellschaft formt. Dabei wirkt keine Macht von Institutionen auf das Subjekt, sondern das Handeln des Subjekts vollzieht sich ‚von unten‘ und manifestiert sich lediglich **in** Institutionen und in dem Verhältnis zwischen den Kommunikationspartnern. Die vorherrschenden Machtverhältnisse in einer Gesellschaft auf das einzelne Subjekt können anhand der Vorstellung des Panoptikums von Jeremy Bentham erklärt werden. Das Panoptikum ist als Raum konzipiert, der kreisförmig angeordnet ist. Am Rand dieses Kreises befinden sich Gefängniszellen, die transparent gestaltet und beleuchtet sind. Im Mittelpunkt des kreisförmigen Raumes befindet sich ein Wachmann, der, da die Zellen zum Inneren des Kreises hin transparent und beleuchtet sind, alles in den Zellen Inhaftierten überwachen kann. Dieser **kann** alles, was sich in diesen Zellen abspielt, überblicken, allerdings hat er aufgrund seines begrenzten Sichtfeldes **tatsächlich** immer nur einen kleinen Ausschnitt des Gefängnisses unter Kontrolle. Entscheidend ist bei dem Panoptikum allerdings, dass die Überwachten sich nie sicher sein können, wann sie genau überwacht werden, sodass sie davon ausgehen müssen, jederzeit überwacht zu werden. Dementsprechend stehen sie unter einem ständigen (inneren) Zwang, sich den Regeln (des Gefängnisses) konform zu verhalten. Diese Form von Zwang ist kein Zwang, der ihnen direkt repressiv – bspw. durch das Anketten oder ständige Beobachtung zugefügt wird, sondern ein Zwang, der aus ihnen selbst heraus entsteht. Es handelt sich bei dieser Form von Führung nicht um eine Fremdführung, d.h. die Kontrolle durch einen Wärter, sondern um eine Selbstführung, die aus der ständigen Sorge überprüft zu werden, erwächst (vgl. Foucault 1993: 203; auch Englert/Roslon 2010: 121f.). In der untersuchten Sequenz herrscht ebenso keine Fremdführung, sondern eine Art Selbstführung, da die beiden Personen nicht unter der ständigen Beobachtung stehen, ob sie den Axiomen der Wissenschaft vertrauen und sie als ‚wahr‘ betrachten, sondern auf sie wirkt vielmehr die Macht des Diskurses über die empirischen Ergebnisse der Kriminaltechnik bzw. Gerichtsmedizin ein, die sie verinnerlicht zu haben scheinen und anhand derer sie sich selbst führen.

Im vorliegenden Beispiel kann die empirische Wissenschaft der Kriminaltechnik bzw. Gerichtsmedizin als Dispositiv verstanden werden. Als ‚Dispositiv‘ wird das Netz bezeichnet, das zwischen Elementen einer Gesellschaft, z.B. architektonischen Einrichtungen, Diskursen, Institutionen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, also zwischen all dem Gesagten und Ungesagten, in einer Gesellschaft, hergestellt werden kann (Foucault 1977: 392f.). Ein Dispositiv umfasst damit eine Ganzheit von Praktiken, Institutionen und Diskursen. Dabei ist ein Dispositiv nicht statisch, sondern kann sich verändern. Die wird bspw. deutlich, wenn man ein Dispositiv aus seiner historischen Entwicklung heraus betrachtet, in der ein Dispositiv eine bestimmte Funktion zugewiesen bekommt (vgl. Ruoff 2009: 101f.). Vereinfacht heißt dies: den modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin scheint die Funktion zugewiesen worden zu sein, dass ihre Analyseresultate ‚wahr‘ sind. Auf der Grundlage dieser Zuweisung einer Funktion sind bspw. Institutionen, wie die Gerichtsmedizin oder die Tatortermittlungseinheit entstanden und themenbezogene Diskurse z.B. über die Effektivität moderner kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden in der Verbrechensaufklärung. Der Diskurs ist ein Element im Dispositiv, über den sich Macht (in einer Gesellschaft) vollzieht (vgl. Foucault 1978b: 595). Diese Macht ist nach Foucault produktiv „[...] und sie produziert Wirkliches. Sie produziert Gegenstandsbereiche und Wahrheitsrituale: das Individuum und seine Erkenntnis sind Ergebnisse dieser Produktion“ (Foucault 1994: 250). Es sind nicht damit auch nicht die Subjekte, die einen Diskurs formen, sondern der Diskurs selbst formt das Subjekt (Englert/Roslon 2010: 120) und dessen Erkenntnisse. Im vorliegenden Beispiel bedeutet dies, dass sowohl die Frau als auch der Mann durch einen Diskurs geformt werden, nämlich durch den Diskurs an dem sie in diesem Moment teilnehmen: dem Diskurs über den ‚Wahrheitsanspruch‘ der Analyseergebnisse moderner Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin. Dieser Diskurs formt die Erkenntnisse der Ermittler, wie sich an der abschließenden Aussage des Mannes in der untersuchten Sequenz zeigt: „Ja richtig. Also wie kommt sein Blut unter die Fingernägel des toten Jungen?“ Der Mann bestätigt damit nicht nur das Axiom, dass die Analyseergebnisse der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin ‚wahr‘ sind, sondern seine weiteren Erkenntnisse richten sich an einer Frage aus, die von diesem Axiom gelenkt wird.

#### 9.6.6 Verdichtung: Das Dogma in der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

Interessant ist in der untersuchten Sequenz im Hinblick auf die Botschaft über moderne kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden insb. die Definition vom ‚Wahrheitsgehalt‘ der Analyseergebnisse und die daran gebundene Möglichkeit des Erkenntnisgewinns bei den Ermittlern. Obwohl etwas ‚unmöglich‘ scheint, **ist** es dennoch wahr.

Eine solche Konstellation erinnert an ein ‚Dogma‘, das den Anspruch erhebt, vollkommen glaubwürdig bzw. ‚wahr‘ zu sein, unabhängig von äußeren Bedingungen, wie bspw. dem wissenschaftlichen Fortschritt. Der Begriff des ‚Dogmas‘ scheint deshalb als Typ von Botschaft für die vorliegende Sequenz geeignet zu sein, da dieser Begriff in unterschiedlichen Diskursen, z.B. der Philosophie, der Medizin oder der Theologie Verwendung findet. Wichtig bei der Verwendung des Begriff ‚Dogma‘ ist, dass ein Dogma, ähnlich wie ein Axiom nicht die ‚reine Wahrheit‘ definiert, sondern festlegt, was als ‚wahr‘ gilt (vgl. hierzu auch Filser 2001: 13ff.). Ein Dogma (als Glaubenssatz oder Lehrsatz) kann durchaus als ein Ergebnis in Form einer Aussage von unterschiedlichen Diskursen betrachtet werden, erhebt selbst allerdings den Anspruch, unabhängig von Zeit und Raum gültig zu sein, versteht sich selbst also nicht als dem Diskurs unterworfen und veränderbar. Für Foucault ist ein ‚Dogma‘, d.h. eine universal gültige Norm, nicht möglich, da die Diskurse in einer Gesellschaft ständiger Veränderungen durch die sich wandelnden Produktionspraktiken unterworfen sind und sich die Ansammlungen von Aussagen zu einem bestimmten Thema zu einem bestimmten Zeitpunkt damit (stetig) verändern (vgl. hierzu auch Post 2000). Die Personen in der Sequenz gehen allerdings mit einer Aussage zu einem bestimmten Thema zu einen bestimmten Zeitpunkt (hier: Die DNA-Analyse und die Abfrage in *CODIS* führt immer zu ‚wahren‘ Ergebnissen) so um, als wäre sie ein Dogma, ein von dem Zeitpunkt – und auch von der konkreten Situation – unabhängige und universell gültige Aussage. Ein Dogma beachtet weder seine historische noch situative Bedingtheit und schränkt dadurch auch künftige Möglichkeiten neuer Erkenntnisse auf eine bestimmte Art und Weise ein (vgl. hierzu auch Post 2000) – etwas, das für Sherlock Holmes nicht in Frage zu kommen scheint, der aufgrund immer neuer Spuren immer wieder neue logische Schlussfolgerungen vollzieht. Er besteht damit nicht auf seinem ersten logischen Schluss, sondern bleibt flexibel, kombiniert immer wieder neue Spuren mit seinem Lösungsansatz und kommt so am Ende zur Lösung.

Die inhaltliche Botschaft der analysierten Sequenz steht in enger Verbindung mit dem ‚Dogma‘. Sie zeigt, dass der unerschütterliche Glaube an die ‚Wahrheit‘ der Analyseergebnisse moderner kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden zu einer Lenkung des Erkenntnisgewinns in der Verbrechensaufklärung führt und dass dieser Prozess von den Ermittlern in der Verbrechensaufklärung insoweit verinnerlicht worden zu sein scheint, dass sie die Ergebnisse der Analysen nicht hinterfragen, sondern sich an ihnen orientieren. Die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin finden die ‚Wahrheit‘ heraus – Die DNA-Analyse und die *CODIS*-Abfrage identifizieren den Mörder, danach liegt es an dem Ermittler diese Teile passend zusammenzufügen – wie immer er sie auch zu einem Gesamtbild zusammenfügt. Unabhängig davon, wie ‚unmöglich‘ ein Resultat der naturwissenschaftlichen Analyse sein mag, es stimmt 100 prozentig. Die empirischen Wissenschaften sind damit absolut verlässlich und lassen keine Zweifel an ihrem Ergebnis zu.

Diese Art von Dogma, die sich in der analysierten Sequenz beobachten lässt, erinnert an das offenbarte Dogma aus der christlichen Religion, das eine übernatürliche religiöse ‚Wahrheit‘ der Religion und des Christentums darstellt (vgl. Filser 2001: 576), das sich in einer ähnlichen Form auch in der Wissenschaft finden lässt (vgl. hierzu Whitehead 1926). Es bleibt zu beachten, dass ein Dogma – so sehr es auch darauf besteht, universell gültig und ‚wahr‘ zu sein, nie endgültig sein kann, sondern ein Dogma kann lediglich unter Orientierung an bestimmten Konzepten ‚passend‘ sein (vgl. Whitehead 1926: 117), ähnlich wie Foucault ein Dogma als Ergebnis des Diskurses versteht. Die Weiterentwicklung der ‚Wahrheit‘ – sowohl in der Wissenschaft als auch in der Religion – muss auf einer Weiterentwicklung in der Gestaltung von Begrifflichkeiten fußen, die sich nicht in künstlichen Abstraktionen und/oder Metaphern erschöpfen, sondern stärker in der Realität verwurzelt sind (vgl. Whitehead 1926: 117). Dies zeigt sich auch in der vorliegenden Sequenz: die Erkenntnis wird durch ein bestimmtes Dogma geleitet und schließt damit gleichzeitig andere – vielleicht neuere und v.a. von dem Dogma abweichende – Erkenntnisse aus. Der Mann kommt bspw. nicht auf die Idee, dass die DNA-Analyse oder die CODIS-Abfrage fehlerhaft sein könnte und die Ermittlungsarbeiten sich in eine völlig andere Richtung als in die des ermittelten Inhaftierten entwickeln könnten.

## 9.7 Analyse der Fernsehserie *Autopsie – Mysteriöse Todesfälle*

Zurzeit läuft die Sendung *Autopsie – Mysteriöse Todesfälle* (im Originaltitel *Autopsy*) ausschließlich auf dem Pay-TV Sender *RTL Crime*<sup>205</sup> täglich um 5.45 Uhr und 18.40 Uhr. Während des ersten und zweiten Aufnahmezeitraums der Datenerhebung im Vorfeld dieser Arbeit wurde die Serie noch auf *RTL II* sonntags und mittwochs nach 23.00 Uhr ausgestrahlt. Im Mittelpunkt der rund 60 minütigen Episoden der Sendung *Autopsie – Mysteriöse Todesfälle* (im Folgenden kurz *Autopsie* genannt), stehen jeweils zwei reale kriminaltechnische Untersuchungen von vorwiegend US-amerikanischen, jedoch auch einigen deutschen, Kriminalfällen. Sowohl ungelöste als auch gelöste Kriminalfälle sind Gegenstand der Sendung. Diese Kriminalfälle werden mithilfe von Interviews mit Angehörigen und Kriminaltechnikern, Polizisten sowie Gerichtsmedizinern rekonstruiert. Neben US-amerikanischen Experten erklären und analysieren auch deutsche Rechtsmediziner und Kriminal-Psychologen, u.a. auch Mark Benecke, mit dem ein Interview für diese Arbeit geführt wurde (vgl. Anlage Nr. 1<sup>206</sup>), Erkenntnisse und Probleme in Kriminalfällen und geben einen Einblick in die Arbeit mit (modernen) Methoden und Techniken der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin. Die Serie, die seit 2001 nach den USA auch in Deutschland ausgestrahlt wird, greift sowohl

---

<sup>205</sup> Die Sendungen, die auf *RTL Crime* ausgestrahlt werden, werden in der Analyse nicht berücksichtigt.

<sup>206</sup> Für die Transkriptionen der Interviews, auf die in der vorliegenden Arbeit Bezug genommen wird, gilt, wie bereits für die Videotranskriptionen, dass sie der Arbeit als Anlage beigefügt worden sind und bei der Autorin auf Anfrage eingesehen werden können.

weniger bekannte als auch populäre Kriminalfälle aus der Geschichte auf, wie bspw. den Mord von O.J. Simpson an seiner Frau und den Fall des deutschen Serienmörders Frank Gust, der auch als Rhein-Ruhr-Ripper bekannt ist (vgl. *RTL II* 2012; vgl. auch Reufsteck/Niggemeier 2005: 107).

Im Folgenden wird die Episode der Fernsehserie *Autopsie* vom 16.01.2011 analysiert. Die 132. Episode der Serie ist von 22.55 Uhr bis 23.55 Uhr auf *RTL II* gesendet worden und stammt ursprünglich aus dem Jahr 2008.<sup>207</sup> In der Episode werden zwei US-amerikanische Fälle aufgegriffen, die die Titel *Der Campus-Killer* und *Die Frau des Priesters* tragen.

### 9.7.1 Zusammenfassende Darstellung der Sendung *Autopsie* vom 16.01.2011 und Sequenzübersicht

Die zu analysierende Episode der Fernsehserie *Autopsie* lässt sich in 59 Sequenzen teilen und zusammengefasst sie folgt darstellen.

**Sequenz 1 bis 2:** Die Sendung *Autopsie* beginnt mit der Vorschau auf die in der Sendung behandelten zwei Kriminalfälle. Der erste Fall dreht sich um die erschossene Studentin Jane Mixer (Titel: *Der Campus-Killer*) und der zweite handelt von der vermissten Pastorenfrau Patty Joe Pully (Titel: *Die Frau des Pastors*). Dem folgt der Vorspann der Sendung.

**Sequenz 3 bis 12:** Im Anschluss an den Vorspann der Sendung wird der erste Kriminalfall unter dem Titel *Der Campus-Killer* aufgegriffen. In der Asservatenkammer von Michigan findet Detective Eric Schroeder alte Beweise des ungeklärten Falles um den Mord an Jane Mixer von 1969. Die Rekonstruktion des Falles beginnt mit einem Rückblick auf das Tatgeschehen von 1969, in dem eine Studentin tot auf einem Friedhof gefunden wurde. Die Leiche wies zwei Schusswunden auf und hatte eine Strumpfhose um ihren Hals geschlungen. Der damals zuständige Detective fuhr zu der Universität des Opfers. Er stieß auf einen Aushang an einer öffentlichen Pinnwand, auf dem das Opfer eine Mitfahrgelegenheit nach Michigan gesucht hat. In ihrem Zimmer an der Universität fand der zuständige Detective eine Notiz des Opfers: ‚David Johnson‘, doch dieser Name führte auch nach zahlreichen Verhören auf keine heiße Spur. Es stellte sich heraus, dass die Studentin bereits das zweite Opfer im gleichen Jahr war, das tot mit zwei Schusswunden und einer Strumpfhose um den Hals gewickelt, gefunden wurde. Nach einer Befragung einer ehemaligen Kommilitonin des Opfers wurde ein Verdächtiger verhaftet, allerdings können die damaligen

---

<sup>207</sup> Die Sendung wird simultan synchronisiert, wodurch zum Teil auch die englischsprachige Originalstimme der Personen deutlich wird. Dabei sind – soweit möglich – keinerlei Widersprüchlichkeiten zwischen dem original Gesagten und dem simultan Übersetzten aufgefallen. Daher und aus Gründen des Umfangs sowie zugunsten der besseren Lesbarkeit wird insb. das auf Deutsch übersetzte in die Deutung einbezogen und die Übersetzung nicht problematisiert.

Ermittler nicht nachweisen, ob der Verdächtige tatsächlich ein Serienmörder ist und auch die Studentin ermordet hatte.

**Sequenz 13:** Im Jahr 2002 beginnt Eric Schroeder, mithilfe der alten Beweisstücke, den Fall neu aufzurollen.

**Sequenz 14 bis 16:** Die erste Werbepause unterbricht die Sendung. Dabei wird eine Vorschau auf die Sendung gegeben, der ein Einspieler des Wortes ‚Autopsie‘ vorangestellt wird.

**Sequenz 17 bis 21:** Nach der Werbung erfolgt eine kurze Zusammenfassung der bisher in der Sendung gezeigten Rekonstruktion des ersten Kriminalfalls. Die archivierten Beweismittel wurden 2002 anhand moderner kriminaltechnischer Methoden erneut untersucht und ergaben ein komplettes DNA-Profil einer männlichen Person. Ein weiterer Beweis, ein Blutfleck an der Hand des Opfers, ergab das DNA-Profil eines weiteren Mannes. Die DNA-Ergebnisse wurden mit der DNA des damals als Verdächtiger festgenommenen Mannes verglichen und führten zu keiner Übereinstimmung.

**Sequenz 22 bis 24:** Beide gesicherten DNA-Profile von den alten Beweisstücken wurden in die nationale Datenbank *CODIS* eingegeben. Es verging ein Jahr bis der zuständige Detective die Nachricht erhält, dass die Datenbank *CODIS* eine Übereinstimmung zwischen einem DNA-Profil des damaligen Falles und einem Mann (Roelas) ergab, der vor kurzen seine Mutter ermordet hatte. In der Befragung von Roelas durch den Detective stellte sich heraus, dass sich Roelas an nur sehr schemenhaft an eine Nacht erinnerte, in der er zwei seiner Onkel in einer Garage beobachtet hatte. Einer der Onkel hatte eine Waffe in der Hand und alles war voller Blut. Obwohl Roelas zu diesem Zeitpunkt erst vier Jahre und achte Monate alt war, wird einer seiner Onkel zum Hauptverdächtigen, der jedoch mittels einer DNA-Analyse als Verdächtiger ausgeschlossen werden konnte. Die Ermittler konnten bis auf die DNA-Spur keine Verbindung zwischen dem Mord an Mixer und Roelas herstellen.

**Sequenz 25 bis 27:** Acht Monate später führte die Datenbank *CODIS* zu einem zweiten Treffer: die zweite DNA-Spur, die an den alten Beweismitteln gesichert werden konnte, führte zu einer Übereinstimmung mit eine DNA-Profil eines Mannes namens Gary Leiterman. Er wurde zu dem Mord an Jane Mixer verhört, er leugnete jedoch Jane Mixer zu kennen und mit dem Fall etwas zu tun zu haben. Trotz einiger Zweifel an der Schuld Leitermans wird dieser festgenommen und wegen vorsätzlichem Mord angeklagt.

**Sequenz 28 bis 34:** Aufgrund des Verdachts, dass die DNA-Proben bei ihrer Analyse verunreinigt worden sein könnten, wurde eine Überprüfung der DNA-Proben auf Verunreinigung veranlasst. Die Überprüfung zeigte, dass eine Verunreinigung der Proben zwar möglich, aber nach einem Interview der Staatsanwaltschaft sehr unwahrscheinlich ist. Dem widerspricht der Verteidiger von

Leiterman in einem anderen Interview. Obwohl auch im Prozess offene Frage, z.B. wie die DNA-Spur von Roelas an die Hand des Opfers gelangt war oder in welchem Zusammenhang das Opfer und Leiterman stehen, unbeantwortet blieben, befand die Jury Leiterman für schuldig. Ein Jurymitglied wird zum Gerichtsverfahren befragt und erklärt, dass dieses Urteil seine Berechtigung besitzt. Leiterman wird zu lebenslanger Haft ohne vorzeitige Entlassung verurteilt.

**Sequenz 35 bis 38:** Nach einer erneuten Einblendung des Wortes ‚Autopsie‘ beginnt der zweite Kriminalfall der Sendung mit dem Titel *Die Frau des Priesters*. Der Detective Keith Isom greift einen alten Kriminalfall neu auf, der sich um eine 1999 verschwundenen Frau eines Pastors namens Patty Joe Pully dreht, deren Wagen wurde verlassen am Straßenrand gefunden. Der Rückblick auf die damaligen Tathergang und die Ermittlungsarbeiten beginnt mit der Befragung von Bekannten und Freunden des Opfers.

**Sequenz 39 bis 41:** Der Rückblick wird durch einen Einspieler des Wortes ‚Autopsie‘ sowie durch die folgenden Vorschau auf den weiteren Inhalt der Sendung und die zweite Werbepause unterbrochen.

**Sequenz 42 bis 47:** Im Anschluss an die Werbung erfolgt erneut die Einblendung des Wortes ‚Autopsie‘ sowie eine kurze Zusammenfassung des bisher in der Sendung zum zweiten Kriminalfall Gezeigten. Der Zusammenfassung folgt die Fortsetzung des Rückblicks auf die damaligen Ermittlungsarbeiten im Fall der verschwundenen Pastorenfrau. Der Rückblick beginnt mit der Befragung des Ehemanns des Opfers, in der dem damals zuständigen Detective Kratzspuren am Gesicht Oberkörper des Ehemanns auffielen, die er durch Fotografien dokumentierte. Während der Befragung verstrickte sich der Ehemann des Opfers immer mehr in Widersprüche und wurde zu einem Verdächtigen im Fall seiner verschwundenen Frau. Zwei Tage später sagte ein Augenzeuge aus, er habe einen Mann gesehen, der bei sich bei dem Wagen des Opfers aufgehalten hatte. Der Zeuge identifizierte den Ehemann des Opfers als diesen Mann, der zum Hauptverdächtigen im Fall um seine verschwundene Frau wurde. Trotz neuer Erkenntnisse im Hinblick auf das Privatleben der Pastorenfamilie, anhand derer sich ein Motiv des Ehemanns ableiten ließ, warum er seine Frau getötet haben könnte, konnte der Verdächtige nicht überführt werden.

**Sequenz 48 bis 58:** Sechs Monate nach Verschwinden des Opfers suchte der zuständige Detective nochmal die Gegend in der der verlassene Wagen des Opfers gefunden wurde, nach Beweisen. Bereits drei Monate zuvor war der Ehemann des Opfers in eine Nachbarstadt umgezogen. Erst drei Jahre später fand ein Geologe unter einer Brücke in der Nähe des verlassenen Wagens Knochenteile, die auf die Leiche einer Frau hinwiesen. Der Fund wurde untersucht und weitere Beweise wurden an dem Fundort gefunden: ein Seil, das um ein Skelett gewickelt war. Anhand der Skelettüberreste, der Kleidung und der Zähne konnte nachgewiesen werden, dass es sich bei

diesen Fundstücken um die Überreste des Opfers handelt. Erneut werden die alten Beweise mittels moderner Methoden der Kriminaltechnik analysiert. Die Fotos von den Verletzungen, die der Ehemann des Opfers in seinem Gesicht und auf seinem Oberkörper hatte, bestätigten den Verdacht, dass er der Mörder seiner Frau ist. Diese Beweise gegen reichten aus, um den Pastor 2003 zu verhaften und in Untersuchungshaft zu nehmen. Nach der Mordanklage, folgte 2004 die Verhandlung im Fall um die getötete Frau des Pastors und der Ehemann wurde zu lebenslanger Haft verurteilt. Ein Interview mit den Familienangehörigen des Opfers beendet den zweiten Kriminalfall der Sendung.

**Sequenz 59:** Der Abspann der Sendung beendet die Episode der Fernsehserie *Autopsie* vom 16.01.2011.

Die Episode der Sendung *Autopsie* lässt sich in die folgenden 59 Sequenzen gliedern:

Sequenz	Titel
1	Vorschau auf Sendung: Der Fall Jane Mixer, der Fall Patty Joe Pulley
2	Vorspann der Sendung
3	Beginn Fall 1: Asservatenkammer Michigan 2002: Detective Schroeder stößt auf archivierte Beweisstücke zum Fall
4	Rückblick auf Tatgeschehen von 1969: Spuren am Tatort, Leichenfund
5	Untersuchungen an Leiche in der Gerichtsmedizin
6	Recherche an der Universität des Opfers: Befragung von Freunden und Bekannten
7	Erster Hinweis: Notiz in Telefonbuch, kriminaltechnische Analyse Telefonbuch
8	Zweiter Hinweis: Durchsuchung von Mixers Apartment, Notiz ‚David Johnson‘, Spur wird kalt
9	Dritter Hinweis: Zwei weitere Morde mit ähnlichem Tatprofil
11	Befragung Journalistin und damalige Studentin Mary-Anne George zu damaliger Zeit
12	Erster Verdächtiger in sieben Morden wird verhaftet: John Norman Collins und Ende des Rückblicks
13	Ende 2002: Schroeder arbeitet sich in Fall ein anhand der archivierten Beweisstücke
14	Vorschau auf die weiteren Inhalte Sendung
15	Zwischenspieler ‚Autopsie‘
16	Erste Werbeunterbrechung
17	Zusammenfassung aktueller Stand: Mord an Mixer, Wiederaufnahme
18	Neue Untersuchung der archivierten Beweismittel mit modernen kriminaltechnischen Methoden
19	Erste neue Spur: DNA von männlicher Person
20	Zweite neue Spur: Zweites männliches DNA-Profil
21	Abgleich der DNA mit DNA von John Norman Collins, keine Übereinstimmung und Eingabe in <i>CODIS</i>
22	Ein Jahr später: Ein Treffer in <i>CODIS</i> : Der Inhaftierte John David Roelas
23	Befragung von Roelas als Zeuge im Gefängnis
24	Überprüfung von Roelas Aussage: keine Verbindung zwischen Roelas und Mixer herstellbar bis auf DNA
25	Zweite DNA-Spur führt zu Gary Leiterman
26	Verhör von Leiterman
27	Festnahme Leitermans und Anklage wegen vorsätzlichem Mord
28	Kriminaltechniker Jeff Naye erhält den Auftrag DNA-Proben von Roelas erneut zu prüfen, um Verunreinigung auszuschließen
29	Interview mit Verteidigungsanwalt und dem Staatsanwalt
30	Journalistin Mary-Anne George berichtet über Mixer-Prozess
31	Gerichtsverfahren im Fall Mixer
32	Jury befindet Leiterman für schuldig
33	Befragung des Staatsanwalts, Verteidiger des Verdächtigen und des Jurymitglieds Steve Kesten zum Fall Mixer
34	Verurteilung von Leiterman zu lebenslanger Haft ohne vorzeitige Entlassung
35	Zwischenspieler ‚Autopsie‘
36	Beginn zweiter Fall: Keith Isom greif einen alten Fall um das Verschwinden einer Pastorenfrau neu auf
37	Rückblick: Verlassener Wagen von Frau eines Pastors wird verlassen am Straßenrand gefunden
38	Befragung von Bekannten und Freunden des Opfers



39	Zwischenspieler ‚Autopsie‘
40	Vorschau auf den weiteren Inhalt der Sendung
41	Zweite Werbeunterbrechung
42	Zwischenspieler ‚Autopsie‘
43	Rückblick auf den bisherigen Inhalt der Sendung im Hinblick auf den zweiten Kriminalfall
44	Befragung des Mannes des Opfers (Pastor Pulley) zu kleinen Verletzungen am Oberkörper
45	Aussage eines Augenzeugen bei der Polizei und Identifikation von Pastor Pulley
46	Pastor Pulley wird zu Hauptverdächtigem
47	Zuständiger Detective (Isom) forscht weiter im Privatleben der Pulley und erlangt neue Erkenntnisse
48	Sechs Monate nach Verschwinden des Opfers: Detective Isom sucht den Tatort erneut auf
49	Drei Monate nach Verschwinden des Opfers: Pastor Pulley zieht um
50	Drei Jahre nach Verschwinden des Opfers (2002): Geologe findet unter einer Brücke Menschenknochen
51	Gerichtsmedizinische Untersuchung ergibt, dass die Menschenknochen vom Opfer stammen
52	Detective Isom greift nochmals auf Verhöre und Beweisstücke zurück
53	Erneute Überprüfung der Aussagen von Pastor Pulley, die anhand gerichtsmedizinischer Untersuchungen widerlegt werden können
54	2003: Verhaftung von Pastor Pulley wegen Mordverdacht
55	Pastor Pulley kommt in Untersuchungshaft und wartet auf Mordanklage
56	Oktober 2004: Gerichtsverhandlung im Fall Pulley
57	Verurteilung von Pastor Pulley zu lebenslanger Haft
58	Abschließendes Interview mit Familienangehörigen
59	Abspann

Tabelle Nr. 32: Sequenzübersicht der ausgewählten Episode der Sendung *Autopsie* vom 16.01.2011

Die folgende hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse der vorgestellten Episode der Sendung *Autopsie* stellt die 33. Sequenz in den Mittelpunkt. Diese Sequenz eignet sich besonders zur vertieften Analyse im Hinblick auf die Forschungsfrage, da hier sowohl der Staatsanwalt als auch der Verteidiger des Verdächtigen (neben einem Jurymitglied aus dem Gerichtsverfahren) dazu befragt werden, wie sie den Ausgang des Prozesses bewerten, in dem der Verdächtige schuldig gesprochen wurde, obwohl die DNA-Analyse, die den Mann als Täter identifizierte, in Verdacht stand, fehlerhaft zu sein. Interessant ist diese Sequenz zur Analyse unter der gegebenen Fragestellung, da hier unterschiedliche Personen zu den Untersuchungsergebnissen einer modernen Methode der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin Stellung nehmen und sich anhand dieser Sequenz damit herausarbeiten lässt, wenn es unterschiedliche Haltungen gegenüber den Ergebnissen der DNA-Analyse zwischen den Personen existieren, welche dies sind und welche Botschaft der gesamten Sequenz im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin inhärent ist. Die zu analysierende Sequenz lässt sich wie folgt in zwölf Moves gliedern:

Move	‚Take(s)‘
1	1-6
2	7
3	8-13
4	14
5	15-21
6	22-40
7	41-52

Tabelle Nr. 33: Übersicht über die Moves in der zu analysierenden Sequenz der Sendung *Autopsie*

Die folgende hermeneutische Ausdeutung und Interpretation des Videos konzentriert sich auf die ersten drei Moves der Sequenz, da hier nicht nur die Ergebnisse der DNA-Analyse vorgestellt werden, sondern auch der Verteidiger des Mannes zu Wort kommt, der des Mordes beschuldigt wird und der Staatsanwalt in diesen Kriminalfall. Während der Staatsanwalt das Interesse des Staates vertritt, steht für den Verteidiger das Recht des Angeklagten im Mittelpunkt des Interesses, was dazu führen könnte, dass sie unterschiedliche Perspektiven auf ein- und dieselben Ergebnisse der DNA-Analyse einnehmen. Ob dies der Fall ist und wenn ja, wie diese Perspektiven ausfallen und welche Botschaft diese Moves im Hinblick auf die Fragestellung haben, wird im Nachstehenden in der hermeneutischen Ausdeutung und Interpretation herausgearbeitet.

### 9.7.2 Zusammenfassende Darstellung des ausgewählten Moves der Sendung *Autopsie*

Im ersten Move (Take 1-6) sind zu Beginn fünf Fotos zu sehen, die auf einer dunklen Oberfläche nebeneinander liegen. Das oberste Foto ist nicht vollständig in der Aufnahme zu sehen und zeigt eine Wiese, auf der ein Zaun steht sowie einige Bäume stehen. Das zweite Foto, auf dem erneute eine Weißes und etwas Weißes abgebildet sind, wird von einem darunter liegenden teilweise verdeckt. Links daneben liegt ein Foto mit dem Gesicht eines Mannes in Nahaufnahme. Dieses Foto wird am linken Aufnahmerand ‚abgeschnitten‘ und ebenso von einem rechts darunter liegenden Foto teilweise verdeckt. In der Mitte der fünf Fotos liegt ein Foto mit einem weißen Rand, worauf erneut etwas Weißes sowie ein angedeuteter Arm und eine Hand zu sehen sind. Dieses Foto ist an seiner unten rechten Ecke teilweise durch ein fünftes Foto verdeckt, das in der rechten unteren Ecke der Aufnahme liegt. Das fünfte Foto zeigt eine vergrößerte Aufnahme des vorherigen Fotos. Die Kamera zoomt in diese Aufnahme hinein und es ist ein Voice-over-Kommentar zu hören: „Die Staatsanwaltschaft wird von der Verteidigung mit unangenehmen Fragen bedrängt.“ Der zweite Take beginnt mit einem ‚Flash-Effekt‘ und zeigt zwei der fünf Fotos in Detailaufnahme: Das Foto, das in der Mitte der Fotos platziert ist sowie ein Teil des Fotos, das die Vergrößerung des anderen zeigt. Die Kamera zoomt aus dieser Aufnahme heraus. Dem folgt im dritten Take ein erneuter ‚Flash-Effekt‘ und die Detailaufnahme des Fotos, das im ersten Take ganz oben am Rand der Aufnahme zu sehen ist. Die Kamera zeigt das Foto nicht vollständig und zoomt in die Aufnahme hinein. Das Foto, das im vierten Take nach einem ‚Flash-Effekt‘ zu sehen ist, zeigt das im ersten Take an zweiter Stelle beschriebene Foto, auf dem ein Stück Wiese und etwas Weißes zu sehen sind. Die Kamera zoomt aus dieser Detailaufnahme heraus, während der Voice-over-Kommentar fragt: „Wie kam John Roelas Blut an die Leiche?“ Ein erneuter ‚Flash-Effekt‘ markiert den Anfang des fünften Takes. Das dort sichtbare Foto zeigt einen Mann mit einem Bart und dunklen Haaren in Nahaufnahme sowie eine Ecke des Fotos, das in der Mitte der fünf Fotos liegt und welches das Foto des Mannes mit Bart teilweise überlagert. Die Kamera

zoomt in die Aufnahme hinein. Im nächsten Take ist zeigt die Kamera das Foto, das die Vergrößerung des Fotos darstellt, das in der Mitte der fünf Fotos platziert ist. Die Kamera zoomt aus dieser Detailaufnahme heraus. Währenddessen beginnt eine Stimme aus dem Off zu sprechen: „Where did it come from?“ gleichzeitig beginnt die simultane Übersetzung des ursprünglich auf Englisch Gesprochenen: „Wo kam es her?“

Am Anfang des zweiten Moves (Take 7) ist ein ‚Zwischenspieler‘ eines netzartigen grünlich-grauen Musters zu sehen, das Teil des Logos der Sendung *Autopsie* ist. Im Anschluss daran zeigt die Kamera in der rechten Aufnahmehälfte in Nahaufnahme den Verteidiger des Angeklagten Leiterman, namens Gary Gabry. Er spricht und die simultane Übersetzung überlagert die Originalstimme: „Wie kam es dort hin? Welche Verbindung gibt es zu Gary Leiterman? Was verbindet Gary Leiterman mit Jane Mixer?“ Während der Mann in der Aufnahme zu sehen ist, wird dort eine Schrift im unteren Fünftel der Aufnahme in grünen Lettern eingeblendet: „Gary Gabry, Verteidiger.“

Diese simultane Übersetzung, die im siebten Take beginnt, setzt sich bis zum zehnten Take fort und fragt: „Wie hängt die Herkunft des Blutes von John Roelas mit Jane Mixer oder Gary Leiterman zusammen?“ Mit dem achten Take beginnt der dritte Move (Take 8-12) und Take zeigt das Foto des Opfers (Jane Mixer) in einer Detailaufnahme. Die Kamera ‚schneidet‘ die Stirn, links und rechts sowie das Kinn des Gesichtes des Opfers in der Aufnahme ab. Das Foto ist erst in ‚Sepia‘ zu sehen und nimmt dann eine rötliche Färbung an. Dem folgt ein Splitted Screen in ebenso rötlicher Färbung, in dem links ein vergrößerter Ausschnitt des Fotos zu sehen ist, das in der Mitte der Fotos lag. Demgegenüber zeigt die Kamera eine noch stärker vergrößerte Aufnahme des gleichen Fotos. Im neunten Take sind, ebenso als Splitted Screen rechts eine starke Vergrößerung des Fotos des Mannes aus dem ersten Take zu sehen, während das linke Foto des Splitted Screens bestehen bleibt. Der zehnte Take zeigt erneut im Splitted Screen auf der linken Seite das Foto der Frau, die im achten Take zu sehen gewesen ist. Im elften Take ist eine Detailaufnahme eines Fotos zu sehen, das Gary Leiterman zeigt, dessen Stirn- und Kinnpartie von der Kamera ‚abgeschnitten‘ sind. Die Stimme aus dem Off endet in diesem Take mit: „Der Staatsanwalt konnte keiner dieser Fragen beantworten.“ Von dem achten bis zum elften Take zoomt die Kamera ausschließlich in die jeweiligen Aufnahmen hinein, die rötlich gefärbt sind. Die Kamera zeigt im zwölften Take in der linken unteren Aufnahmeecke einen ‚scharf‘ gestellten Diaprojektor und im Hintergrund ein ‚unscharfes‘ Foto, das Gary Leiterman in einer Nahaufnahme zeigt. Er trägt ein grünes Oberteil mit Rundkragen, hat dunkelgraue Haare und einen Oberlippenbart. Während die Kamera in diese Aufnahme hineinzoomt spricht eine Stimme aus dem Off: „Wir konnten es nicht erklären.“

Der 13. Take beginnt erneut mit einem ‚Zwischenspieler‘, der die bereits beschriebene Netzstruktur aufweist, die an das Logo der Sendung *Autopsie* erinnert. Dem folgt eine

Nahaufnahme eines Mannes (Staatsanwalt Steven Hiller), der in der linken Aufnahmehälfte zu sehen ist. Auch er trägt ein Hemd, eine Krawatte und ein Jackett und spricht auf Englisch, das simultan in Deutsch übersetzt wird: „Was aber bleibt ist die Tatsache, dass Gary Leiternans DNA auf Jane Mixers Strumpfhose gefunden wurde.“ In diesem Take blendet die Kamera erneut eine grünliche Schrift im unteren Fünftel der Aufnahme ein: „Steven Hiller, Staatsanwalt.“ Dem folgt im 14. Take erneut eine Aufnahme des zuvor gezeigten Mannes, dessen Sprechen erneut durch eine simultane deutsche Übersetzung überlagert wird: „Jetzt versucht er die Sache irgendwie abzuwiegeln. Diese Antworten gehören aber zur Beweisführung. Das machte den Fall so schwierig.“ Damit endet der vierte Move der Sequenz.

Bereits während der Notation und Codierung der ausgewählten Sequenz kristallisierte sich heraus, dass der **Zoom**, die **Visuellen Effekte**, die **Bildschärfe** und die **Kadrierung und Aufbau der Aufnahme** signifikante Aktivitäten der Kamera in den zu analysierenden Moves darstellen. Die **Mimik** der Personen, insb. deren Blickrichtung sowie die Besonderheit, dass vor der Kamera insb. **Fotografien (als Gegenstände vor der Kamera)** eine dominierende Rolle spielen, scheinen wichtige Aspekte des Geschehens vor der Kamera darzustellen, die im Folgenden unter der gegebenen Fragestellung, welche Botschaften Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen, zunächst hermeneutisch gedeutet und interpretiert werden, um abschließend einen Typ von Botschaft und eine inhaltliche Botschaft herausarbeiten zu können.

### 9.7.3 Notation und Codierung der ausgewählten Moves von *Autopsie*

Neben der vollständigen Transkription der Aktivitäten der Kamera wurde auch das Geschehen vor der Kamera komplett für jeden Take der zu analysierenden Sequenz in einer Videotranskription dargestellt (vgl. Anlage Nr. 13). Zugunsten der besseren Lesbarkeit erfolgt im Nachstehenden eine verkürzte Darstellung der Notation und Codierung der zu analysierenden Moves, die sich auf den **Zoom**, die **Visuellen Effekte**, die **Bildschärfe** und die **Kadrierung und Aufbau der Aufnahme** als signifikante Aktivitäten der Kamera und die **Mimik** der Personen, insb. deren Blickrichtung sowie auf die **Gegenstände** vor der Kamera, insb. die Fotografien, konzentrieren.

Der Zoom, die visuellen Effekte, die Bildschärfe und die Kadrierung sowie Aufbau der Aufnahme sind in Feldpartitur wie folgt transkribiert worden:




									
TXT: Take	Take 1		Take 2		Take 3	Take 4		Take 5	
NS: Kam-Zoom		—		—			—		—
TS: Kam-Vis-E	Keine Auffälligkeiten in dieser Sequenz. Mehr den Spezialeffekten zurechenbar.								
NS: Kam-Bilds	●	—	—	—	—	—	—	—	●
TXT: Kam-Kadr	geschlossen		offen		offen	offen		offen	
TXT: Kam-Aufbau	VG: Täter-, Opfer-, Tatortfotos / HG: Tischplatte		VG: Opferfotos		VG: Tatortfotos	VG: Tatortfotos		VG: Täterfoto	

Abbildung Nr. 127: Zoom, Visuelle Effekt, Bildschärfe, Kadrierung und Aufbau der Aufnahme in der Sendung *Autopsie* (Take 1-5)






									
TXT: Take	Take 6		Take 7					Take 8	
NS: Kam-Zoom		—							—
TS: Kam-Vis-E									
NS: Kam-Bilds	●	●	●	—	—	—	—	●	—
TXT: Kam-Kadr	offen		offen					offen	
TXT: Kam-Aufbau	VG: Tatortfoto		VG: Verteidiger Gary Gabry / HG: Graue Wand, Teil Tischplatte					VG: Foto von Opfer	

Abbildung Nr. 128: Zoom, Visuelle Effekt, Bildschärfe, Kadrierung und Aufbau der Aufnahme in der Sendung *Autopsie* (Take 6-8)





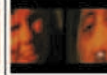





								
	00:00:19.8	00:00:20.9	00:00:22.0	00:00:23.1	00:00:24.2	00:00:25.3	00:00:26.4	00:00:27.5
TXT: Take	Take 9				Take 10	Take 11		
NS: Kam-Zoom		—	—	—	—		—	
TS: Kam-Vis-E								
NS: Kam-Bilds	●	—	—	—	—	—	—	—
TXT: Kam-Kadr	offen				offen	offen		
TXT: Kam-Aufbau	SC: Wunden am Körper von Opfer				SC: links: Dia von Jane Mixer; rechts: Dia von John Roelas	VG: Dia von John Leiterman		

Abbildung Nr. 129: Zoom, Visuelle Effekt, Bildschärfe, Kadrierung und Aufbau der Aufnahme in der Sendung *Autopsie* (Take 9-11)










								
	00:00:28.6	00:00:29.7	00:00:30.8	00:00:31.9	00:00:33.0	00:00:34.1	00:00:35.2	00:00:36.3
TXT: Take	Take 12				Take 13			
NS: Kam-Zoom		—	—	—				
TS: Kam-Vis-E								
NS: Kam-Bilds	●	—	—	—	—	—	—	—
TXT: Kam-Kadr	offen				offen			
TXT: Kam-Aufbau	VG: Teil Diaprojektor / HG: Dia von Leiterman				VG: Staatsanwalt Steven Hiller / HG: Fensterfront			

Abbildung Nr. 130: Zoom, Visuelle Effekt, Bildschärfe, Kadrierung und Aufbau der Aufnahme in der Sendung *Autopsie* (Take 12-13)

Die folgenden Ausschnitte der Transkription in Feldpartitur von dem Geschehen vor der Kamera konzentrieren sich auf die Gegenstände vor der Kamera und die Mimik, insb. die Blickrichtung, der Personen:

	00:00:00.0	00:00:01.1	00:00:02.2	00:00:03.3	00:00:04.4	00:00:05.5	00:00:06.6	00:00:07.7	00:00:08.8	00:00:09.9
TXT: Take	Take 1		Take 2		Take 3	Take 4		Take 5		Take 6
TXT: Mimik										
TXT: Gest	Gesicht von Mann; Arm unter Plane auf Wiese; dunkle Haare; rechts Torso		Mensch auf Wiese mit weißer Plane über dem Körper; dunkle Haare		Wiese; Zaun; weißes in der Mitte liegend; Körper mit weißer	Etwas auf Wiese; weißes und blaue Plane über etwas		Mann; dreißig Jahre mit Bart		Hand und Teil der Elle eines Menschen unter weißer Plane

Abbildung Nr. 131: Mimik und Gegenstände in der Sendung *Autopsie* (Take 1-6)

	00:00:12.1	00:00:13.2	00:00:14.3	00:00:15.4	00:00:16.5	00:00:17.6	00:00:18.7	00:00:19.8	00:00:20.9	00:00:22.0	00:00:23.1
TXT: Take	Take 7					Take 8		Take 9			
TXT: Mimik	Gerunzelte Stirn; Augen gekniffen; zweimal Blick nach unten										
TXT: Gest						S-W Foto von Frau; Anfang zwanzig; dunkle Haare; lächelnd		Zwei Fotos im SC		Zwei Fotos im SC	

Abbildung Nr. 132: Mimik und Gegenstände in der Sendung *Autopsie* (Take 7-9)

	00:00:24.2	00:00:25.3	00:00:26.4	00:00:27.5	00:00:28.6	00:00:29.7	00:00:30.8	00:00:31.9	00:00:33.0	00:00:34.1	00:00:35.2	00:00:36.3
TXT: Take	Take 10	Take 11			Take 12				Take 13			
TXT: Mimik									Wenig Ausdruck; klarer Blick leicht zur Seite			
TXT: Gest	Zwei Fotos im SC	Augen- und Nasenfarbe eines älteren Mannes			Projektor; Gesicht eines älteren Mannes							

Abbildung Nr. 133: Mimik und Gegenstände in der Sendung *Autopsie* (Take 10-13)

Die vollständige Transkription wurde in der Ausdeutung der ausgewählten Moves ebenso herangezogen wie der Videoausschnitt aus der Sendung selbst und führte zu den nachstehenden Ergebnissen.

#### 9.7.4 Hermeneutische Ausdeutung der ausgewählten Moves aus *Autopsie*

Im ersten Take des ersten Moves zoomt die Kamera auf fünf Fotografien zu, die auf einer dunklen Oberfläche liegen. Sowohl durch einen weißen Rand um zwei Fotos als auch durch das, was auf den Fotos zu sehen ist, unterscheiden sich die Fotografien voneinander. Das Foto, das sich am oberen Aufnahmerand befindet, zeigt eine Wiese mit einigen nebeneinanderstehenden Bäumen sowie eine Art Gitterzaun vor dem etwas längliches Weißes liegt. Es bleibt unklar, was genau auf dem Foto abgebildet ist, da das Foto sehr klein und die gesamte Aufnahme in Sepiafarben gefasst ist, ist eine Differenzierung zwischen unterschiedlichen Farbnuancen schwierig macht. Das Foto wird darüber hinaus von der Kamera nicht komplett aufgenommen, sondern ist lediglich zu einem Drittel zu sehen:



Screenshots Nr. 84: Aufnahme von fünf Fotografien auf einer dunklen Oberfläche © RTL II

Das darunter liegende Foto auf der rechten Seite der Aufnahme ist ebenso nicht ganz in der Aufnahme zu sehen, da es auf der rechten Aufnahmeseite ‚abgeschnitten‘ ist und teilweise von dem bereits erläuterten und einem unter dem Foto platzierten dritten Foto verdeckt wird. Das Foto zeigt erneut eine Wiese und einen angedeuteten Gitterzaun sowie etwas Längliches, das sich unter einer zum Teil weißen Plane befindet. Eine Art Mauer oder Steinofen ist am oberen Bildrand des Fotos zu erkennen, ohne dass deutlich wird, was auf dem Foto im Einzelnen tatsächlich zu sehen ist, da die sepiafarbene Aufnahme erneut die Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Farbgebung auf dem Foto erschwert. Im Gegensatz hierzu ist die Abbildung auf dem Foto, das am linken Aufnahmerand platziert ist, gut zu erkennen. Es zeigt ein Teil des Halses und das Gesicht eines hellhäutigen Mannes in Großaufnahme, das durch ein viertes Foto lediglich zu einem kleinen Teil an der linken Wange verdeckt wird. Der Mann auf dem Foto scheint um zwischen 30 und 35 Jahren alt zu sein, hat dunkle Haare und trägt einen kurzen ‚Victor-Emanuel-Bart‘. Der Mann hat seine Augen halb geschlossen, blickt geradeaus und zeigt keinerlei Regung im Gesicht.

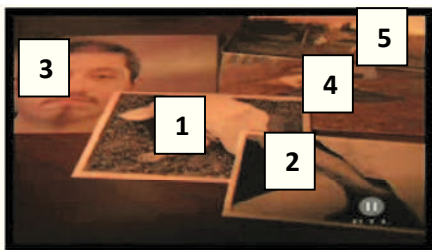


Der Hintergrund des Fotos weist weder Muster noch Gegenstände auf, ähnlich einem Foto aus dem Passbildautomaten vor einem völlig neutralen Hintergrund. Das vierte Foto, welches das zweite und dritte Foto überlagert, besitzt einen weißen Rand, der an den ‚Büttenrand‘ von Fotografien erinnert, die in der Zeit zwischen 1930 bis 1970 entstanden sind. Zusammen mit der sepiafarbenen Aufnahme, die häufig im Film für zeitliche Rückblicke verwendet werden, weist dies darauf hin, dass es sich um Fotos handelt, die entweder alt sind oder so wirken sollen, als sei etwas in der Vergangenheit zurückliegendes abgebildet. Es bleibt bisher noch unklar, welche Deutung die zutreffendere ist. Das vierte Foto zeigt erneut eine Art Wiese, auf der etwas Längliches liegt, das mit einer Art weißen Plane oder Decke verdeckt ist. Darunter ist ein menschlicher Arm zu erkennen, der abgewinkelt unter der Plane hervor sieht und an dessen Handgelenk eine Art Armband bzw. eine Armbanduhr zu sehen ist. Weiterhin schauen unter der Plane ein zweiter angewinkelter Arm sowie etwas Dunkles am oberen und etwas Graues am unteren Ende der Plane hervor. Die beiden Arme könnten auf einen Menschen hinweisen, der unter der weißen Plane liegt. Dieses Foto wird von einem weiteren, darunter platzierten Foto, bedeckt. Das fünfte Foto in der Großaufnahme besitzt ebenso einen weißen Rand und scheint ein vergrößerter Ausschnitt des zuvor beschriebenen Fotos zu sein, denn auch hier sind der abgewinkelte Arm sowie die zweite Hand einer Person, die Teil des zweiten Armes auf dem vorherigen Foto sein könnte, auf dem Foto zu sehen, die unter einer weißen Plane hervorschauen.

Die Fotos scheinen aufgrund ihrer Platzierung vor der Kamera eine gewisse Hierarchie aufzuweisen. Diese Hierarchie kann nicht auf eine Anordnung der Fotos auf dem dunklen Untergrund von oben nach unten und/oder von wichtig nach unwichtig herunter gebrochen werden, sondern steht auch in Zusammenhang mit der besseren Kenntlichkeit der Fotos und dem Fokus den die Kamera, u.a. durch Kadrierung und Zoom legt. Im Mittelpunkt der Aufnahme ist das vierte beschriebene Foto zu sehen, es scheint etwas heller und deutlicher zu erkennen zu sein als alle weiteren Fotografien in der Aufnahme. Das Foto besitzt nicht nur einen weißen Rand, sondern bildet auch etwas sehr helles, weißes ab, dessen ‚Leuchtkraft‘ durch den Lichteinfall vor der Kamera verstärkt zu werden scheint. Das, was ‚angeleuchtet‘ wird scheint eine Art Plane oder Decke zu sein, unter der sich ein Mensch bzw. Körperteile eines Menschen zu befinden scheinen. Das Foto scheint von zwei anderen Fotos ‚umrandet‘ zu sein. Das fünfte beschriebene Foto, das sich in der Aufnahme ganz vorne befindet und auf dem man einen Ausschnitt des vierten Fotos in einer Detailaufnahme erkennen kann, wird am rechten Aufnahmerand teilweise ‚abgeschnitten‘. Der Inhalt des vierten Fotos scheint so relevant zu sein, dass er in einer Großaufnahme gleich ein zweites Mal in derselben Aufnahme zu sehen ist. Die Detailaufnahme des Fotos konzentriert sich auf einen bestimmten Ausschnitt des vierten Fotos, nämlich auf die Hand, die auf dem Ellenbogen des Arms liegt, der im vierten Foto zu erkennenden ist. Die Detailaufnahme der Hand und des Armes lässt eine Art ‚Fleck‘ auf der Hand erkennen, dem eine besondere Relevanz zuzukommen scheint. Welche Art von Fleck, ob es Erde, Schmutz oder Blut ist, ist nicht deutlich zu erkennen.

Deutlich wird an der Aktivität der Kamera allerdings, dass die Kamera dem Inhalt des vierten Fotos, und in diesem Foto einem bestimmten Ausschnitt, besondere Aufmerksamkeit schenkt. Dies wird durch das Geschehen vor der Kamera bestätigt, da sich der Inhalt des Fotos vor der Kamera ‚doppelt‘. Das dritte beschriebene Foto zeigt einen Mann, der ebenfalls teilweise von der Kamera ‚abgeschnitten‘ und zum Teil von dem vierten Foto verdeckt wird. Trotz der Überlagerung des Fotos durch eine andere Fotografie, ist das Gesicht des Mannes deutlich zu sehen. Lediglich ein kleiner Teil der linken Wange des Mannes ist verdeckt. Interessant ist, dass die Fotografie an die Frontalfotografie von Verdächtigen in der Methode der Bertillonage erinnert, da die Gesichtsmaße des Mannes deutlich zu erkennen sind. Es lenkt nichts um ihn herum und nichts in seinem Gesicht von seinem Gesicht ab, er trägt keinen Schmuck, hat die Haare stark zurückgekämmt, der Hintergrund ist schlicht gestaltet. Das Foto erinnert gerade nicht an eine Fotografie, die im Privatleben einer Person, z.B. auf einer Party oder im Urlaub erstellt worden ist, sondern scheint auf ‚das Wichtigste‘ reduziert zu sein. Es liegt nahe, den Mann als eine Art Verdächtigen zu charakterisieren, der zu Identifizierungszwecken auf diese Art und Weise fotografiert worden ist.

Am schlechtesten sind die beiden oberen Fotos in der Aufnahme zu erkennen. Die zweite Fotografie wird von der vierten so verdeckt, dass der Gegenstand, der sich in der Mitte des Fotos befindet, nur schwer erkannt werden kann. Die Sicht auf das Foto wird zudem durch die Verdeckung des Fotos durch das erste beschriebene erschwert und dadurch, dass die Kamera ein Teil des Fotos ‚abschneidet‘. Das Foto, das kaum noch in der Aufnahme zu erkennen ist, liegt in der Aufnahme ganz oben. Diese Fotografie ist zu einem großen Teil (über die Hälfte) von der Kamera ‚abgeschnitten‘ und der Blickwinkel der Kamera auf das Foto scheint es zu verzerren, sodass es nicht deutlich eingesehen werden kann. Die Hierarchie zwischen den fünf abgebildeten Fotografien lässt sich nach dieser Deutung zunächst wie folgt vermuten:



Screenshots Nr. 85: Hierarchie zwischen den einzelnen Fotografien in der Aufnahme © RTL II

Verstärkt wird der Eindruck einer Hierarchie durch das Hineinzoomen der Kamera in die Aufnahme, die immer mehr das in der Mitte liegende Foto in den Blick nimmt.

Der darauffolgende Take schließt sich dem ersten nicht lediglich durch einen einfachen harten Schnitt an, sondern durch einen ‚Flash-Effekt‘, ähnlich dem Blitz eines Fotoapparates. Dieser

visuelle Effekt betont, dass es sich bei dem Inhalt der Aufnahme um Foto handelt, da der ‚Flash-Effekt‘ an die Entstehung der Fotografie durch die Imitation eines Kamerablitzes erinnert:



Screenshots Nr. 86: ‚Flash-Effekt‘ © RTL II

Interessant dabei ist, dass die Kamera während des Effekts bereits den nächsten Take beginnen lässt, in dem die Detailaufnahme des Fotos in der Mitte der fünf Fotos zur Detailaufnahme der Kamera wird und den gesamten Bildschirm ausfüllt:



Screenshots Nr. 87: Detailaufnahme einer Fotografie, die selbst eine Detailaufnahme darstellt © RTL II

Die Kamera nimmt insb. den Arm des Menschen auf, der unter der Plane zu liegen scheint. Dabei ist kein Gesicht zu erkennen, allerdings eine Art Armband oder (Armband-) Uhr, sodass die auf dem Foto gezeigte Person weniger anonym erscheint. Die Kamera fokussiert diesen Arm und zoomt langsam aus der Aufnahme heraus, als würde die Kamera einen erneuten Überblick über die Platzierung des Fotos gewinnen wollen. Dabei zeigt die Kamera ebenso eine Ecke des Fotos, das über dem Foto in der Mitte der Oberfläche platziert ist. Es ist dabei hauptsächlich etwas Schwarzes zu erkennen, allerdings wird nicht deutlich, was diese Ecke des Fotos tatsächlich zeigt. Interessant ist allerdings, dass es ein Ausschnitt des Fotos ist, der einen schwarzen Bereich, ähnlich eines Schwarzen Loches von einem Foto zeigt, das ‚geheimnisvoll‘ und ‚unergründlich‘ anmutet. Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass das, was auf dem Foto abgebildet ist, ‚unergründlich‘ oder ‚geheimnisvoll‘ zu sein scheint. Der darauffolgende Take beginnt erneut mit einem ‚Flash-Effekt‘ und nimmt das der Hierarchie nach vierte Foto und einen Teil des ersten Fotos in Detailaufnahme auf. Die Kamera zoomt in diesem Take in die Aufnahme hinein. Dies widerlegt die Deutung, dass das vierte Foto tatsächlich an der fünften Stelle in der Hierarchie steht, vielmehr hat es die Kamera nun in der Hierarchie ‚nach vorne gezogen‘ und konzentriert sich auf das Foto, indem sie es immer näher ‚in Augenschein‘ zu nehmen scheint. Im nächsten

Take zeigt die Kamera nach einem erneuten ‚Flash-Effekt‘ das der Hierarchie nach vierte Foto sowie einen Teil des ersten Fotos und bestätigt damit den vierten Platz des Fotos und die hohe Relevanz des ersten Fotos. Erneut zoomt die Kamera aus der Aufnahme heraus, als wolle sie erneut einen Überblick geben, der unter Orientierung an dem vierten Foto erfolgt. Nach einem weiteren ‚Flash-Effekt‘ ist in dem fünften Take das Foto des Mannes zu sehen, welches ursprünglich – nach der Deutung aus dem ersten Take – in der Hierarchie zwischen den Fotos an dritter Stelle stand. Die Kamera nimmt die Fotografie des Gesichtes des Mannes in Detailaufnahme auf, die den gesamten Bildschirm füllt:



Screenshots Nr. 88: Detailaufnahme der Fotografie des Gesichtes des Mannes © RTL II

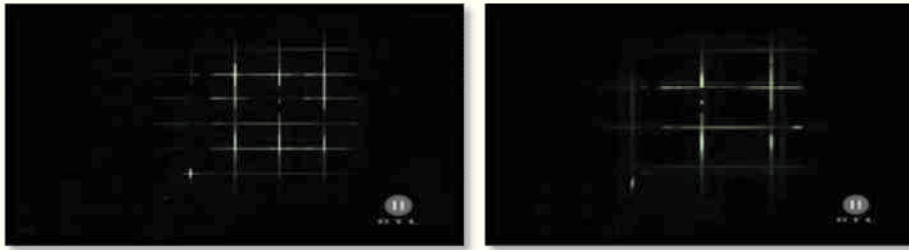
Die Kameraperspektive vermittelt den Eindruck als würde der Mann auf der Fotografie von oben herab blicken, was ihm eine gewisse Machtposition zu verleihen scheint. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass die Kamera immer weiter in die Aufnahme des Fotos hineinzoomt und ihm damit eine steigende Relevanz zuweist, obwohl die Identität des Mannes nicht bekannt ist. Dieser Detailaufnahme folgt eine weitere Detailaufnahme des Fotos, das im ersten Take ganz vorne rechts zu sehen war. Die Kamera zoomt im Gegensatz zu dem Take vorher aus der Aufnahme heraus und vermittelt dadurch erneut den Eindruck, von diesem Foto ausgehend einen Überblick über etwas gewinnen zu wollen. Mit diesem Take endet der erste Move. Es fällt auf, dass die Kamera während dieses Moves immer abwechselnd in die Aufnahme eines Takes hinein- und herauszoomt. Die Kamera geht damit abwechselnd auf Details in den Aufnahme ein und will genau hinsehen und scheint sich einen Überblick verschaffen zu wollen. Diese strikt entgegengesetzten Zoom-Richtungen könnten auf einen Widerspruch hindeuten, die die Kamera verdeutlichen möchte, welcher Art dieser Widerspruch ist, bleibt jedoch unbekannt. Es liegt lediglich nahe, dass der Widerspruch in Zusammenhang mit den Fotografien bzw. mit dem zu stehen scheint, was auf den Fotografien zu sehen ist. Die Kamera scheint anhand der Hierarchie und dem Zoomen zu versuchen einen Weg durch die Fotografien zu finden bzw. einen Zusammenhang und Spur zu (re-) konstruieren, die den Fotografien zugrunde liegt.

Während dem ersten bis zu dem fünften Take des ersten Moves ist der Voice-over-Kommentar zu hören: „Die Staatsanwaltschaft wird von der Verteidigung mit unangenehmen Fragen bedrängt. Wie kam John Roelas Blut an die Leiche?“ Nach dieser Frage ist der Mann auf dem Foto im fünften Take des ersten Moves zu sehen. Die Kamera legt durch diese Schnittführungen nahe, dass es sich

bei dem abgebildeten Mann um einen Mann mit dem Namen John Roelas handeln könnte. Noch in dem letzten Take, in dem das Foto zu sehen ist, beginnt eine Stimme aus dem Off zu sprechen: „Where did it come from?“ und die simultane Übersetzung auf Deutsch beginnt rund eine Sekunde später zu sprechen: „Wo kam es her? Wie kam es dort hin?“ Diese Fragestellung schließen sich direkt dem Voice-over-Kommentar an, der danach fragt, wie John Roelas Blut an die Leiche gekommen ist. Das Blut von John Roelas – und vor allem die Frage, wie das Blut von Roelas an die Leiche gekommen ist – scheint eine wichtige Frage zu sein, da sie in unterschiedlichen Formen paraphrasiert wird. In diesen Paraphrasierungen taucht insb. das Fragewort ‚Wie‘ in den Fragen „Wie kam das John Roelas Blut an die Leiche?“ und „Wie kam es dort hin?“ mehrfach auf. Interessant ist dass das ‚Wie‘ nicht nur nach der Art und Weise von etwas fragt und danach mit welchen Mitteln etwas erfolgt ist, sondern auch danach, auf welchem Weg etwas geschehen ist. Die Fragen „Wie kam das John Roelas Blut an die Leiche?“ und „Wie kam es dort hin?“ kann demnach nach der Art und Weise fragen, wie das Blut an die Leiche gekommen ist, nach den Mitteln, die eingesetzt wurden, um das Blut an der Leiche zu platzieren und nach dem Weg, wie das Blut an die Leiche geraten ist. Zwar lässt sich keine der Deutungen ausschließen, allerdings liegt die Lesart nahe, das ‚wie‘ als eine Frage zu interpretieren, auf welchem Weg das Blut an die Leiche geraten ist, da die Kamera bereits einen Weg durch die Fotografien gesucht bzw. damit begonnen hat eine Spur zu (re-) konstruieren. Die Aneinanderreihung von Fragen weist auf viele offene Fragen hin, die einer Beantwortung zu bedürfen scheinen, allerdings ist nicht klar, an wen diese Fragen gerichtet werden, da kein Adressat in der Aufnahme zu sehen ist. Die Fragen scheinen damit nahezu ‚ins Leere‘ zu laufen und im Raum zu stehen. Dies könnte als erneuter Hinweis darauf verstanden werden, dass viele Fragen unbeantwortet zu sein scheinen und noch nicht klar ist, woran man sich orientieren kann bzw. an wen man diese Fragen zur Beantwortung richten soll. Ebenso unklar ist, wer die Fragen überhaupt äußert, zwar ist an der Stimme zu erkennen, dass es sich um einen Mann zu handeln scheint, aber ob das der Mann auf dem Foto oder ein anderer ist, wird nicht deutlich. Nahe liegt allerdings, dass die Fragen mit dem in Zusammenhang stehen, was gezeigt worden ist, nämlich die Fotografien, die einen Menschen bzw. Teile eines Menschen unter einer Plane aus unterschiedlichen Perspektiven und Einstellungsgrößen zeigen – sowohl auf den Fotografien als auch durch die Kamera. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich nicht nur der Name des Mannes mit dem Foto eines Mannes in Verbindung zu stehen scheint, sondern, dass auch von einer Leiche und von Blut gesprochen wird. Es liegt daher nahe, die menschlichen Arme, die unter einer weißen Plane liegen als Teile einer Leiche zu interpretieren und den Fleck auf der Hand dieser Leiche, auf den die Kamera im Besonderen eingeht, als ‚Blutfleck‘ zu interpretieren. Eine abschließende Deutung kann allerdings an dieser Stelle noch nicht vorgenommen werden.

Der folgende Take beginnt nicht nach einem harten Schnitt, sondern nach einer kurzen Einblendung einer Kreuzstruktur in grünen und grauen Farben vor einem schwarzen Hintergrund.

Dieser Zwischenspieler spielt auf das Logo der Sendung *Autopsie* an, welches ebenso ein netzartiges Muster aufweist, das sich verändert:



Screenshots Nr. 89, 90: Zwischenspieler in der Sendung *Autopsie* © RTL II

Die Sendung selbst tritt in Form dieses Einspielers in Erscheinung und scheint etwas damit zu markieren. Interessant ist, dass dieser Einspieler dem Move folgt, in dem viele Fragen offen geblieben sind. Es scheint die Fragen würden von der Sendung entweder ‚aufgefangen‘ werden oder würden an die Sendung ‚gerichtet‘ werden. In welchem Zusammenhang die offenen Fragen und die Sendung stehen ist nicht abschließend zu erkennen, aber **dass** eine Verbindung zwischen ihnen besteht scheint naheliegend. Dem Einspieler folgt die Einblendung eines Mannes, der auf Englisch spricht, allerdings von einer Synchronisation in Form eines Voice-over-Kommentars überlagert wird, die sagt: „Welche Verbindung gibt es zu Gary Leiterman? Was verbindet Gary Leiterman mit Jane Mixer?“ Die Aneinanderreihung von Fragen, die bereits im erst Move begonnen hat, setzt sich in diesem Take fort. Sobald der Mann in der Aufnahme zu sehen ist, wird deutlich, dass es der Mann ist, der auf Englisch Fragen zu stellen scheint, die auf Deutsch übersetzt werden. Während der Mann spricht, blickt er rechts an der Kamera vorbei und die Kamera nimmt ihn – allerdings stark ‚angeschnitten‘ und in der linken Aufnahmehälfte platziert – auf:



Screenshots Nr. 91: Aufnahme eines Mannes in Großaufnahme © RTL II

Der Mann scheint jemanden oder etwas zu fokussieren, der oder das sich außerhalb der Aufnahme befindet. Es ist keine zweite Stimme zu hören, die auf einen zweiten Interaktionspartner hinweisen könnte. Der Mann legt seine Stirn in Falten und blickt immer wieder abwechselnd nach unten und aus der Aufnahme heraus. Es scheint als würde er abwechselnd auf etwas blicken das vor ihm liegt und auf etwas, das sich außerhalb der Aufnahme

befindet. Der unstetige Blick und die in Falten geworfene Stirn deuten auf eine Art Anteilnahme hin und kommentieren das Gesagte auf eine bestimmte Art und Weise. Zweifel sind für diese nonverbale Botschaft ebenso denkbar, wie Wut und Verzweiflung. Es wird zwar nicht deutlich, welche Emotion genau in diesem Take vorliegt, allerdings zeigt die Kamera durch die Großaufnahme Interesse an diesen Emotionen – welcher Art auch immer. Trotz dieser Fokussierung der Kamera auf die Gesichtszüge des Mannes lässt die Kamera genug Raum in der Aufnahme frei, also würde ein zweiter Kommunikationspartner in die linke Aufnahmehälfte eintreten und mit dem Mann sprechen, der in der Aufnahme zu sehen ist. Die Kamera blendet in diesem Take eine Schrift unter dem Mann ein: ‚Gary Gabry, Verteidiger‘. Es liegt nahe, dass sie damit den in der Aufnahme zu sehenden Mann beschreibt, da sonst keine Person in der Aufnahme zu sehen ist. Der Mann vor der Kamera scheint, ebenso wie die Fragen im Take zuvor ‚ins Leere‘ zu sprechen. Zwar ist in diesem Take klar, wer die Fragen äußert, aber es gibt keine Person, an die sich die Fragen direkt zu richten scheinen. Es liegt weiterhin nahe, dass die Sendung selbst in irgendeiner Verbindung mit den Fragen zu stehen scheint, da sie die Instanz zu sein scheint, die in den Aufnahmen selbst, z.B. in Form des ‚Einspielers‘ und dem Text sowie der Gestaltung des Textes, anwesend zu sein scheint. Der Mann trägt ein Hemd und eine Krawatte sowie ein Jackett, was auf eine besondere Funktion bspw. im Hinblick auf seinen Beruf hindeuten könnte. Die bestätigt sein gepflegtes Aussehen. Diese Lesart findet Bestätigung durch die Schrift in der Aufnahme ‚Verteidiger‘, womit ein Verteidiger in einer Strafsache angesprochen werden könnte, da es hier den zuvor gesehen Fotos nach um einen Mordfall zu handeln scheint. Sonst ist in der Aufnahme von dem Raum, in dem sich der Mann befindet nicht viel zu sehen außer einer grauen Wand und der Andeutung einer Stuhllehne, sodass der Eindruck eines Besprechungszimmers oder Büro entsteht.

In dem unteren Fünftel der Aufnahme ist dabei ein Kreuzmuster zu erkennen, das an den vorherigen Zwischenspieler zu Beginn des Takes erinnert. Dabei ist die Schrift in Lettern zu sehen, die man sonst auch von technischen Geräten kennt. Diese Schrift wird durch einen grünlichen Strich betont, durch den ein hellgrüner leuchtender Punkt in regelmäßigen Abständen läuft:



Screenshots Nr. 92, 93, 94: Aufbau des Textes und Lichtpunkt, der durch die Einblendung läuft © RTL II

Die Einblendung des Kreuzmusters erinnert neben dem Logo von *Autopsie* auch an ein EKG (Elektrokardiogramm), das in der Medizin zur Aufzeichnung der elektrischen Aktivitäten aller

Herzmuskelfasern verwendet wird. Unabhängig von der eigentlichen Bedeutung des Sendungslogos ist entscheidend, dass es immer wieder in unterschiedlichen Formen in der Sequenz auftaucht, sodass sich die Sendung selbst in der Serie ‚bemerkt‘ macht.

Auch im nächsten Take ist seine Stimme aus dem Off zu hören, die fragt: „Wie hängt die Herkunft des Blutes von John Roelas mit Jane Mixer oder Gary Leiterman zusammen?“ Währenddessen ist ein Foto von einer lächelnden Frau mit braunen Haaren in Detailaufnahme zu sehen. Die Kamera zeigt damit nur einen Ausschnitt des Gesichtes, dieser Ausschnitt färbt sich rot, nachdem das Lexem ‚Blut‘ aus dem Off zu hören ist:

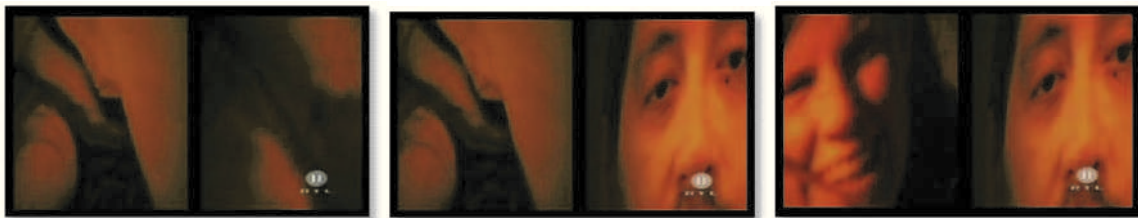


Screenshots Nr. 95, 96, 97: ‚Einfärbung‘ der Aufnahme © RTL II

Die einst fast komplett schwarz-weiße Aufnahme färbt sich im Verlauf zunehmend rot. Rot als Farbe der Gefahr und Warnung, des Blutes, aber auch der Energie und Wärme jedoch auch der Liebe. Rot wird assoziiert mit Aktivität, Erregung, Herausforderung, Herrschaft und Macht. Unabhängig davon, welche Bedeutung die Farbe Rot in diesem Take einnimmt, ist deutlich, dass die Farbe Rot Aufmerksamkeit auf sich zieht (vgl. hierzu Wulff 1995: 4ff.). Die wichtigsten Bedeutungen zu der Farbe Rot ist die der Sünde, aber auch der zürnenden und strafenden Gerechtigkeit. In der Religion wurde Rot als Farbe der zerstörerischen Gewalt und der blinden Leidenschaftlichkeit tabuisiert (vgl. Riedel 1999: 29f.). Rot wird auch als Farbe des gesetzlich und moralisch Verbotenen betrachtet (vgl. Heller 1997: 51ff.) Interessant sind die widersprüchlichen Bedeutungen, die der Farbe Rot inhärent sind. Spricht man von der Farbe Rot z.B. als Hinweis auf Blut, kann dies sowohl auf Lebensenergie hinweisen als auch auf ‚vergossenes Blut‘, also die Gefahr des Todes. Die Aufmerksamkeit der Kamera auf das Foto scheint nicht nur durch das Hineinzoomen in die Aufnahme während des Takes zu steigen, sondern auch durch die Rotfärbung, die im Film und im Video eine ganz besondere (dramaturgische) Bedeutung trägt. Der Farbe Rot wird dabei ein besonderer Stellenwert zugeschrieben. In Gesichtern wirkt die Farbe Rot, die im Film häufig mit Blut assoziiert wird, erzürnend, abschreckend und erschreckend und symbolisiert Aufruhr, Revolution, Leidenden, Krieg, Gewalt sowie ‚verendendes‘ Leben (vgl. Mehnert 1974: 299ff.). Da bereits von ‚Blut‘ im Voice-over-Kommentar gesprochen wurde, liegt nahe, das Rot als Farbe des Blutes zu deuten. Zwar lässt sich nicht die eine (Be-) Deutung der Farbe festlegen, aufgrund der bisherigen Deutungen der Moves liegt allerdings nahe, dass das Rot eher negativ konnotiert zu sein scheint und mit Zorn, Wut und Schrecken in Verbindung zu stehen. Die kräftiger werdenden Einfärbungen des Fotos im Verlauf des Takes weisen auf eine Art



Entwicklung hin. Die Frau scheint mit dieser negativ konnotierten Entwicklung in Zusammenhang zu stehen, mit der Gefahr, dem Blut, dem verendenden Leben. Die Frau ist zwischen 20 und 30 Jahren alt, besitzt ein gepflegtes Äußeres, ist hellhäutig und hat dunkles Haar. Die Frau auf dem Foto lacht und blickt direkt in die Kamera, die das Foto von ihr gemacht hat. Sie ist aus einer leicht seitlichen Perspektive zu sehen, weder aus einer eindeutigen Frontal- noch aus einer Seitenaufnahme. Im Gegensatz zu dem Foto von dem Mann aus dem ersten Move vermittelt dieses Foto nicht den Eindruck einer Bertillonage-Aufnahme, die bspw. zu Fahndungszwecken nach verdächtigen Personen in einem Kriminalfall eingesetzt wird. Sie scheint daher keine Verdächtige in einem Mordfall zu sein, welche Rolle ihr allerdings genau zukommt, bleibt offen. Im nächsten Take folgt ein ‚Splitted Screen‘, der zwei Fotografien nebeneinander zeigt, die durch einen schwarzen Balken voneinander getrennt sind. Die Fotografien wechseln innerhalb des Takes, bleiben allerdings rot gefärbt:



Screenshots Nr. 98, 99, 100: Wechselnder Splitted Screen © RTL II

Auf der linken Seite des Splitted Screen ist in der ersten Gegenüberstellung eine Detailaufnahme eines Fotos zu sehen, das bereits aus dem ersten Take bekannt ist: das Foto, das zwei Arme zeigt, die unter einer weißen Plane hervorschauen. Die Detailaufnahme in diesem Move nimmt allerdings noch genauer die Hand in den Blick, auf der bereits im ersten Take eine Art Fleck zu erkennen war, der in dieser Aufnahme stärker in den Vordergrund tritt. Allerdings ist immer noch nicht klar, wem die Hand gehört und woher der Fleck kommt, sowie welcher Art dieser Fleck ist, die hohe Relevanz des Fleckes wird jedoch sehr deutlich. Bestätigt wird diese Deutung durch die ‚italienische‘ Einstellung der Hand, die die Hand und insb. den Fleck auf der Hand so stark vergrößert zeigt, dass es kaum noch zu erkennen ist, um was es sich handelt. Die ‚italienische‘ Einstellung macht eine Orientierung in der Aufnahme schwierig, sodass man sich nahezu in ihr verlieren kann. Die Fotografie in der rechten Aufnahmehälfte wechselt zu dem Foto, welches im ersten Take bereits zu sehen war. Im Gegensatz zu der Fotografie aus dem ersten Take erscheint die Fotografie des Mannes jedoch leicht länglich verzerrt und das Foto ist lediglich teilweise zu sehen, da es sich nicht mehr um eine Groß-, sondern um eine Detailaufnahme handelt. Auffällig in dieser Detailaufnahme ist der schwarze Fleck unter dem linken Auge des Mannes, der auf der Fotografie im ersten Take noch nicht zu sehen gewesen ist. Es scheint als müsse die Kamera nur nah genug an das Foto heranzoomen, um weitere Details darauf entdecken zu können, die neue Hinweise geben. Das Motiv des ‚Flecks‘ taucht damit nicht nur in den Takes wiederholt in Form

des Fleckes auf der Hand auf, sondern nun auch doppelt in einer Aufnahme, nämlich zusätzlich im Gesicht des Mannes. Dies scheint zwischen den beiden Personen eine Art Verbindung herzustellen, die der Voice-over-Kommentar zu bestätigen scheint: „Wie hängt die Herkunft des Blutes von John Roelas mit Jane Mixer oder Gary Leiterman zusammen?“ Erneut wird das Blut von John Roelas angesprochen, sodass die Deutung, dass der Fleck, auf den die Kamera in diesem Take erneut im Besonderen eingeht, mit dem Blut von John Roelas nicht nur in Zusammenhang zu stehen scheint, sondern tatsächlich einen Blutfleck darstellt. Der Name John Roelas ist bereits aus dem vorherigen Voice-over-Kommentar bekannt und es taucht erneut das Foto auf, mit dem der Name zuvor auch schon genannt worden ist, was darauf hinweist, dass der Mann, der sowohl im ersten Move als auch im dritten Move zu sehen ist, den Namen ‚John Roelas‘ trägt. Ähnlich verhält es sich mit der Nennung des Namens ‚Jane Mixer‘, da während der Erwähnung des Namens das Foto der Frau eingeblendet wird, das sich ‚rot färbt‘. Es liegt daher nahe, dass die Frau den Namen ‚Jane Mixer‘ trägt. Allerdings bleibt bisher offen, wer Gary Leiterman sein könnte, ob der Mann auf dem Foto bspw. zwei Namen trägt, da der eine Name z.B. ein Deckname gewesen ist. Nachdem der Nachname ‚Leiterman‘ von dem Voice-over-Kommentar ausgesprochen wird, wechselt die Fotografie in der Aufnahme und der Splitted Screen wird zu einer einzelnen Aufnahme:



Screenshots Nr. 101: Detailaufnahme eines Gesichts eines älteren Mannes © RTL II

Es ist nicht klar, wer der Mann auf dem Foto genau ist, der von der Kamera in der Detailaufnahme gezeigt wird. Dieser Mann scheint aufgrund der Tränensäcke unter den Augen und den tieferen Falten im Gesicht. Es sind lediglich seine Nase und Augen, sowie Augenbrauen zu erkennen. Die Kamera zoomt auf dieses Foto weiter zu, als würde sie – je näher sie dem Foto kommt – mehr Details entdecken, ähnlich, wie es bereits bei dem Fleck auf der Hand der Leiche und unter dem linken Auge des Mannes in den Takes zuvor der Fall war. Dieses Agieren der Kamera kann erneut darauf hindeuten, dass in dem Fall einige Ungereimtheiten bzw. offene Fragen zu klären sind, die die Kamera versucht durch genaues Hinsehen zu klären bzw. Hinweise zur Beantwortung der Fragen zu finden. Der Take endet mit der Stimme aus dem Off: „Der Staatsanwalt konnte keine dieser Fragen beantworten.“ Mit diesem letzten Satz betont der interviewte Mann selbst noch einmal, dass die gestellten Fragen nicht beantwortet worden sind, dass auch der Staatsanwalt es nicht konnte, und die Fragen weiterhin ‚im Raum‘ zu stehen scheinen. Interessant ist, dass keine

dieser Fragen daran zweifelt, dass das Blut von John Roelas stammt. Es schien eindeutig nachgewiesen worden zu sein, dass das Blut von Roelas stammt, die Frage die offen bleibt ist, **wie** das Blut an die Leiche kommt und nicht **ob** es tatsächlich das Blut von Roelas. Allerdings wird hinterfragt, wie das Blut an die Leiche kam und es wird nicht postuliert, dass die Blutspuren einer Person auf einer Leiche gleichzeitig dessen Schuld bedeuten und die Person tatsächlich der Mörder ist.<sup>208</sup> Der nächste Take zeigt einen Diaprojektor in der linken unteren Ecke der Aufnahme und im Hintergrund ein stark verschwommenes Foto, das an eine Wand projiziert wird. Es zeichnet sich schemenhaft ein Gesicht eines Mannes mit einem Schnauzbart und dunkelgrauen Haaren sowie einem grünen Oberteil mit Rundkragen ab. Die ‚Unschärfe‘ der Fotografie, wird von der Kamera selbst ‚scharf‘ gestellt aufgenommen, die Kamera scheint also ganz klar die Unschärfe in dem vorliegenden Fall, das Ungeklärte, die bisher unbeantwortet gebliebenen Fragen zu erkennen. Eine Stimme aus dem Off beginnt zu sprechen: „Wir konnten es nicht erklären. Was aber bleibt ist die Tatsache [...].“ Das Geschehen vor der Kamera bestätigt damit die offenen Fragen, in dem die Stimme aus dem Off sagt, dass ‚wir‘ es nicht erklären konnten. Es ist bisher nicht klar, wer dieses ‚wir‘ ist, deutlich wird allerdings, dass der Versuch des Erklärens auf die bisherigen Fragen zu beziehen scheint und dass sich – aufgrund des Präteritums von ‚können‘ – dieser Versuch in der Vergangenheit abgespielt haben muss. Dem Beginn der Aussage „Was aber bleibt ist die Tatsache [...]“ in diesem Take folgt ein erneuter Einspieler des Kreuzmusters, das an das Logo der Sendung erinnert. An diesem Punkt der Stimme aus dem Off, die zum ersten Mal von einer Tatsache, das heißt von einer Art ‚Gegebenheit‘ spricht, die geklärt zu sein scheint, erscheint der Einspieler. Die Sendung scheint also, nachdem sich zu Beginn des Moves die Fragen an sie gerichtet haben, nun mit ‚Tatsachen‘, d.h. bestimmten Gegebenheit assoziiert werden zu können. Es scheint als könne sie bestimmte Tatsachen hervorbringen.

Der darauffolgende Take zeigt einen Mann in Großaufnahme, der vor der Kamera auf Englisch spricht und dessen Sprechen von der deutschen Synchronisation als Voice-over-Kommentar überlagert wird: „[...] dass Gary Leiternans DNA auf Jane Mixers Strumpfhose gefunden wurde.“ Der Mann ist in der linken Aufnahmehälfte platziert und wird teilweise durch die Kadrierung ‚angeschnitten‘, allerdings nimmt er über die Hälfte der gesamten Aufnahme in Anspruch:



Screenshot Nr. 102: Großaufnahme eines zweiten Mannes © RTL II

<sup>208</sup> Diese Fragen erscheinen vor dem aus sich vorher abspielenden ‚Takes‘ bekannten Hintergrund, dass John Roelas zu dem Tatzeitpunkt drei Jahre alt gewesen ist, umso berechtigter.

Der Mann trägt, wie auch der Mann zuvor, der vor der Kamera gesprochen hat, ein Hemd und eine Krawatte sowie ein Jackett. Die Kamera blendet eine Schrift ‚Steven Hiller, Staatsanwalt‘ ein. Diese Einblendung weist das gleiche Muster, die gleiche Schriftart und den durchlaufenden hellen Punkt durch die grüne Linie auf, wie in dem Move zuvor bei dem anderen Mann. Er befindet sich allerdings – genau im Gegensatz zu dem Mann davor – auf der linken Seite der Aufnahme. Allerdings blickt er ebenso wie der Mann zuvor an der Kamera vorbei als würde er sich ebenso auf etwas oder jemanden konzentrieren, das oder der neben der Kamera sitzt. Stellt man die Aufnahmen der beiden Männer gegenüber fällt auf, dass beide so in der Aufnahme platziert zu sein scheinen als würden sie miteinander in einer Interaktion stehen:



Screenshot Nr. 103, 104: Gegenüberstellung der Screenshots von der Aufnahme des Staatsanwalts und des Verteidigers  
© RTL II

Es scheint durch die Kamera eine Interaktion, über die zwischen den Männern in mehreren Takes eingeblendeten Fotos hinweg, simuliert zu werden, obwohl sich die beiden Männer nicht wirklich gegenüber zu sitzen scheinen. Auf die räumliche Trennung der Männer weist das unterschiedliche Setting hin, das im Hintergrund der beiden Aufnahmen ‚unscharf‘ angedeutet wird. Zwischen den Männern liegen – gemäß den Takes – die Fotos von der Leiche, insb. dem Blutfleck an der Hand der Leiche, der Frau und den beiden Männer. Während der rechte Mann Fragen in den Raum stellt, die nicht beantwortet werden, spricht der andere Mann von Tatsachen, also von Gegebenheiten. Beide scheinen sich zwar mit dem gleichen ‚Fall‘ zu befassen, worauf die Fotos, die in den Takes zwischen ihnen eingeblendet werden, hinweisen, allerdings unterschiedlicher Ansicht über den Fall und dessen Stand der Aufklärung zu sein. Es scheinen zwei Betrachtungsweisen ein- und desselben Falles in dieser Sequenz aufeinanderzutreffen. Die eine Position konzentriert sich darauf, dass trotz des Nachweises der Identität desjenigen, dessen Blut an der Leiche gefunden wurde, noch Fragen offen bleiben und noch zusätzliche logische Schlussfolgerungen gezogen werden müssen („Wie kam John Roelas Blut an die Leiche?“) und die andere Position konzentriert sich auf eine *Tatsache*, dass die DNA-Spuren einer Person an der Strumpfhose gefunden wurden („Was bleibt ist die Tatsache, dass Gary Leitermans DNA auf Jane Mixers Strumpfhose gefunden wurde“). Beide codieren damit die vorhandenen Spuren auf eine unterschiedliche Weise (vgl. Hard 1995: 74). Interessant hieran ist, dass die Kamera diesen Diskurs nicht nur im Kleinen abzubilden scheint, sondern daran auch selbstständig teilzunehmen scheint, indem sie die eingangs gezeigten Fotos auf eine bestimmte Art und Weise arrangiert, einen

eigenen Fokus setzt und anhand der Fotografien eine eigene Geschichte erzählt. Interessant ist, dass diese (Re-) Konstruktion eines Kriminalfalles auf einer abstrahierten Ebene erfolgt, nämlich indem die Kamera Fotografien zu interpretieren scheint. Diese Fotografien werden damit nicht als objektive Spuren von der Kamera präsentiert, deren Lesart noch völlig offen zu sein scheint, sondern sie werden durch die Kamera mittels Zoom, Kadrierung und Aufbau der Aufnahme bereits auf eine bestimmte Weise gedeutet. Darüber hinaus zeigt die Kamera einen Dialog, der von ihr inszeniert zu sein scheint, in dem sie zwei Positionen aufeinandertreffen lässt, die die vorliegenden Spuren auf unterschiedliche Weise deuten. Die Kamera geht damit einen eigenen Weg, unabhängig von den Personen vor der Kamera, folgt eigenen Spuren, noch bevor eine der Männer vor der Kamera zu Wort kommt, eine Figur, die es im Folgenden zu interpretieren gilt.

### 9.7.5 Interpretation: Der Trugschluss über das Spurenlesen

Es gibt unterschiedliche Arten von Spuren, z.B. Bissspuren, Blutspuren, Fußspuren, Schussspuren, Werkzeugspuren, aber ebenso Zeugenaussagen, Gutachten von Sachverständigen oder Aussagen von Verdächtigen. Diese Arten von Spuren lassen sich in zwei Gruppen teilen: objektive Spuren und subjektiven Spuren. Subjektive Spuren sind solche, die sich auf sprechende Zeugen beziehen (vgl. Reichertz 1996: 12f.). Objektive Spuren, auch sachliche Beweise genannt, sind „[...] sinnlich wahrnehmbare Überreste zurückliegender Handlungen [...]“ (Reichertz 1996: 12), wie bspw. Schuhabdrücke, Blut- und DNA-Spuren oder Fasern von der Kleidung. In den ausgedeuteten Moves, stehen die objektiven Spuren, insb. die DNA- und die Blutspur, im Mittelpunkt. In der Sequenz geht es darum, wie die in dem Kriminalfall gefundenen und analysierten Spuren gedeutet werden können, d.h. wie sich aufgrund bestimmter Spuren in Mordermittlungen bestimmte Lesarten ergeben (hierzu auch Reichertz 1994). In dem vorliegenden Beispiel geht es nicht (mehr) darum, welche Spuren noch gesichert werden können, die Beweisführung ist bereits abgeschlossen, der Fokus der ausgewählten Moves liegt auf der Deutung der bereits gesicherten Spuren. Reichertz beschreibt unter Rückgriff auf Interviews mit Ermittlungsbeamten, dass zu Beginn des Umgangs mit den gesicherten Spuren die Suche nach Widersprüchen, Abweichungen bzw. nach generell Auffälligem steht. Interessant in den ausgewählten Moves ist, dass die Beweisführung alleine auf objektive Spuren ‚herunter gebrochen‘ wird und subjektive Spuren in der Sequenz gar keine Berücksichtigung finden.<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> In einem Interview mit dem Staatsschutz von 2011 antwortete die interviewte Person auf die Frage, ob die subjektiven Spuren durch objektive Spuren in der Ermittlungsarbeit zunehmend ersetzt werden, dass objektive Spuren zwar ein immer wichtigeres Hilfsmittel in der Verbrechensaufklärung darstellen, diese aber nicht die subjektiven Spuren ersetzen (vgl. Anlage Nr. 2: 2). Dies weist darauf hin, dass subjektive Spuren durchaus eine wichtige Rolle in der Verbrechensaufklärung in Realität spielen und dass die Sequenz nicht als Spiegelbild der Realität der Verbrechensaufklärung angesehen werden kann. Vielmehr handelt es sich hier um eine Art ‚Zerrspiegel‘, was auch Mark

Die Sequenz über die Beweisführung in dem Kriminalfall um den Mord an der Studentin Jane Mixer beginnt nicht einfach mit einer wertfreien Präsentation von objektiven Beweisen in Form von Fotografien, sondern die Fotografien sind bereits auf eine bestimmte Art und Weise angeordnet – und nicht nur das: die Kamera setzt zusätzlich Relevanzen, indem sie bestimmte Fotos gar nicht komplett in der Aufnahme zeigt und andere in deren Mittelpunkt stellt. Auffällig ist insb. ein Foto, das in der Mitte der arrangierten fünf Fotos platziert ist. Dort ist das Opfer am Tatort zu erkennen, das teilweise durch eine weiße Plane verdeckt wird, jedoch sind die Haare und die überkreuzten Arme sowie eine Hand des Opfers zu erkennen. Alle anderen Fotos sind im diese Fotografie herum angeordnet und erscheinen als eine Art ‚Ergänzung‘ bzw. ‚Zusatzinformation‘ zu der zentralen Fotografie. Weiterhin auffällig ist das Foto, das vorne rechts in der Aufnahme liegt und aufgrund dieser prominenten Platzierung sehr präsent in der Aufnahme zu sein scheint. Es ist zudem die einzige Fotografie in der Aufnahme, die nicht durch ein anderes Foto verdeckt wird. Die Fotografie zeigt eine Vergrößerung des in der Mitte liegenden Fotos – und zwar eines ganz bestimmten Ausschnitts des Fotos, nämlich der Hand, an der sich ein Blutfleck zu befinden scheint. Diesem Blutfleck wird durch die Kamera damit eine ganz besondere Bedeutung zugemessen. Interessant ist dabei, dass es sich hierbei um den Blutfleck eines zur Tatzeit vierjährigen Kindes handelt (dies ist aus dem inneren Kontext der Sendung bekannt), dessen Herkunft bis zum Abschluss der Ermittlungsarbeiten nicht geklärt werden kann. Die Kamera weist dieser objektiven Spur einen hohen Stellenwert zu und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf eine Spur, die durch Widersprüchlichkeiten gekennzeichnet ist und Fragen offen lässt, die bis heute unbeantwortet bleiben.

In der Aufnahme ist darüber hinaus das Foto eines Mannes zu sehen. Dieses mehr oder weniger aktuelle Foto zeigt den Mann, der zur Tatzeit drei Jahre alt gewesen ist (dies ist ebenso aus dem inneren Kontext der Sendung bekannt): John Roelas. Die vierte und fünfte Fotografie zeigt erneut das Opfer aus unterschiedlichen Blickwinkeln, die sich auf den Fotos manifestieren. Gemein ist diesen Fotografien, dass sie teilweise von anderen Fotos verdeckt werden bzw. zu Teilen nicht in der Aufnahme zu sehen sind. Die Umgebung, die auf diesen Fotografien zu sehen ist, scheint der Fundort der Leiche zu sein, der auf den Fotos auf eine bestimmte Art und Weise dargestellt – oder besser: (re-) konstruiert wird – und die auf einer weiteren Abstraktionsebene durch die Kamera gedeutet zu werden scheinen. Die Kamera filmt nicht nur einen Ort, sondern filmt einen Ort, der bereits auf eine bestimmte Art und Weise auf den Fotos dargestellt wird, was umso deutlicher werden lässt, dass es sich bei ‚Ort‘, wie ‚Tatorten‘ oder ‚Fundorten‘ nicht um ‚wahrhaftige Orte‘ handeln muss, sondern dass diese durchaus Konstruktionen, bspw. von Ermittlern oder Medienvertretern sind, die den Ort in einen bestimmten Zusammenhang, z.B. eine Geschichte, einbetten. In der Folge werden insb. Tat- und Fundorte zu Projektionsflächen von neuen Ideen

---

Benecke im Interview erklärt: „Und wenn da mal Spuren vorkommen, dann sind die teilweise also so krass verzerrt dargestellt, dass das nur dem dramaturgischen Plot folgt“ (Anlage Nr. 1: 5).

und Mutmaßungen. Gleiches gilt auch für Personen, Fundstücke und Aussagen, die mit dem Fall in Verbindung zu stehen scheinen und die dann zu Zeugen, Verdächtigen, Indizien bzw. Spuren und Hinweisen werden. Um alle diese Zeugen, Verdächtigen, Indizien, Spuren und den Tat- bzw. Fundort wird dann eine Geschichte mit einem bestimmten zeitlichen Ablauf (re-) konstruiert, wobei der Erläuterung der Tat selbst alles untergeordnet wird (vgl. hierzu Häusler/Henschen 2011: 8f.). Solch eine (Re-) Konstruktion sowohl im Hinblick auf den Fundort der Leiche als auch für die gesicherten objektiven Spuren scheint die Kamera in den analysierten Moves zu vollziehen. Sie ordnet den Spuren und Artefakten eine wichtige Rolle zu (vgl. Hard 1995: 117ff.), sodass sowohl die objektiven Spuren als auch insb. das **Spurenlesen** im Vordergrund der analysierten Moves steht. Die Aktivität der Kamera, die abwechselnd in die Aufnahmen hinein- und herauszoomt, die eine gewisse Farbgebung zur Darstellung der Fotografien wählt sowie der Aufbau der Aufnahme, erweckt den Eindruck ‚mit Bedacht‘ gewählt worden zu sein. Wiederholt nimmt die Kamera bspw. die gleichen Fotos auf, mit kleinsten Veränderungen: Detailaufnahmen von Fotografien und neue Ausschnitte ein- und desselben Fotos. Die Kamera erinnert durch dieses ‚durchdachte‘ Agieren der Kamera an das Spurenlesen eines Ermittlers bzw. eines Ermittlerteams in einem Kriminalfall, in dem die kleinsten Details und Widersprüche Berücksichtigung finden müssen. Um diese Widersprüche und Details herausarbeiten zu können, muss ein Ermittler wieder und wieder auf die gleichen Spuren achten, diese immer wieder neu beleuchten, neue Perspektiven auf sie einnehmen und sie in neue Kontexte setzen (vgl. hierzu auch Reichertz 1991: 260). Das Spurenlesen, wie der gesamte Ermittlungsprozess (in einer Mordermittlung, wird nicht in einem einzigen geistigen Akt des Schlussfolgerns bzw. Typisierens vollzogen, sondern besteht aus einer Fülle unterschiedlicher logischer Schlüsse (vgl. hierzu auch Reichertz 1991: 305). Diese ‚Schlüsse‘ legt die Kamera durch ihre Aktivität dem Rezipienten nahe. Die Kamera übernimmt die ‚Arbeit‘ des Schlussfolgerns in den ausgewählten Moves (für den Rezipienten) und unterlegt das Gezeigte damit durch das Zeigende mit einer gewissen Struktur und konstruiert so die Bedeutung des Gezeigten (zu einem erheblichen Teil). Dabei scheint das Zeigen der Fotografien einer gewissen Logik zu folgen. Das Foto von Roelas wird immer wieder in Verbindung mit den Fotografien des Opfers gezeigt, z.B. im Splitted Screen, während das Foto des später verurteilten Gary Leiterman häufig ‚unscharf‘ und alleine in der Aufnahme zu sehen ist. Die ‚Unschärfe‘ der Fotografien von Gary Leiterman, der am Ende des Mordes an Jane Mixer verurteilt worden ist, weist auf die ‚Unschärfe des vorliegenden Falles im Hinblick auf dessen Schuldigkeit hin. Die Kamera zeigt anhand ihres Agierens damit nicht lediglich eine Chronologie der Ereignisse im aktuellen Fall auf, sondern sie zeigt, warum ein Standpunkt angezweifelt werden könnte und welche Gründe für das Vorherrschen einer bestimmten Einstellung gegenüber des Falles näher zu liegen scheint und scheint damit zu erklären, warum ihr Standpunkt plausibel zu sein scheint (zu diesem Muster auch Reichertz 1994: 125; zur Logik von Mordermittlungen auch Reichertz 1991: 305ff.). Im Anschluss daran, lässt die Kamera den Verteidiger von Gary Leiterman zu Wort

kommen, der weitere offene Fragen des Falles aufgreift und damit den Eindruck der Kamera bestätigt, dass Zweifel an der Schuld von Leiterman existieren. Dies stellt eine Struktur einer Argumentation dar, die Reichertz ebenso für Ermittlungsbeamte in Mordfällen herausgearbeitet hat (vgl. Reichertz 1994: 125) und auch in Form des ‚systematischen Zweifels‘ in der Aufklärungsarbeit eingesetzt wird (vgl. Reichertz 1991: 273). Diesen ‚systematische Zweifel‘ fördert die Kamera durch die ‚Gegenüberstellung‘ des Verteidiger und des Staatsanwaltes im Gerichtsverfahren um Leiterman, die die objektiven Spuren im Fall (Blutspur und DNA-Spur) unterschiedlich interpretieren.

Der Staatsanwalt gibt sogar zu, dass die von dem Verteidiger gestellten Fragen nicht beantwortet werden konnten – jedenfalls macht die Kamera durch ihren Schnitt dieses Deutungsangebot. Allerdings beharrt der Staatsanwalt darauf, dass die DNA-Spur von Leiterman auf Jane Mixers Strumpfhose ein ausreichender Beweis für dessen Verurteilung darstellt, unabhängig davon, wie viele Widersprüche und offene Fragen im Kriminalfall um Jane Mixer zu existieren scheinen.

Die objektiven Spuren werden in den ausgewählten Moves nicht wertfrei dargestellt, sondern sie werden aus einem bestimmten Blickwinkel gezeigt. Hinzu kommt, dass augenscheinlich eher subjektive anmutende Aussagen von Verteidiger und Staatsanwalt die offenen Fragen in dem vorliegenden Kriminalfall verstärken, indem sie direkt einander gegenübergestellt werden. Die Kamera konstruiert damit durch ihre Aktivität eine bestimmte Deutung der objektiven Spuren. Etwas, das Reichertz betont, wenn er schreibt: „*Spuren werden* entgegen tiefsitzender (auf die poetische Kriminalliteratur zurückgehende) Mißverständnisse *nicht einfach gelesen*, sondern sie werden *konstruiert*“ (Reichertz 1996: 18; Hervorhebungen im Original). Während sich die Erläuterungen von Reichertz jedoch auf den Spurensicherungsmann beziehen, gilt dies im vorliegenden Fall für die Aktivität der Kamera, die den Rezipienten eine bestimmte Deutung der vorhandenen Spuren nahelegt.

Interessant ist dabei, dass die Kamera diesen Prozess der (Re-) Konstruktion dadurch verdeutlicht, dass sie Fotografien des Fundortes der Leiche filmt, die bereits selbst eine (Re-) Konstruktion des Fundortes darstellen und die Konstruiertheit von Spuren betont, indem sie zwei unterschiedliche (Re-) Konstruktionen von objektiven Spuren gegenüberstellt: die des Verteidigers von Leiterman und die des Staatsanwaltes.

Die gesicherten Spuren in einem Kriminalfall sind nicht von sich aus Zeichen (vgl. Hard 1995: 63ff.), sondern diese werden durch die Aktivität der Kamera und durch den Verteidiger von Leiterman und durch den Staatsanwalt er mit Bedeutung versehen. Spuren erhalten damit erst vor dem Hintergrund des Wissens des ‚Spurensuchenden‘ und dessen Eindrücke bei der Spurensuche Sinn (vgl. Reichertz 2007c: 314), Spuren sind also nicht von sich aus sinnerfüllt. Der Blutfleck an der Hand und die DNA-Spur an der Strumpfhose des Opfers tragen nicht von sich aus



eine Bedeutung, sondern sind zunächst Signifikanten. Das jeweilige Signifikat, also der Sinn bzw. die (Be-) Deutung der Blut- und der DNA-Spur, wird erst durch die Zuweisungen von der Kamera selbst und dem Verteidiger sowohl dem Staatsanwalt ergänzt, wodurch die Zeichen *Blut- und DNA-Spur* überhaupt erst codiert werden (vgl. hierzu auch Hard 1995: 63). So setzt es sich Spur für Spur, Zeichen für Zeichen während der Ermittlungsarbeit durch die Kamera und vor der Kamera fort. Sowohl durch das Agieren der Kamera als auch vor der Kamera zeigt sich ein entscheidendes Motiv: Die objektiven Spuren und das Spurenlesen in der Ermittlungsarbeit (vgl. hierzu auch Ginzburg 2011).

Der Detektiv arbeitet als Detektiv im allgemeinen im präzisen Auftrag und unter Zeitdruck an der Lösung eines meist präzise definierten Falles, wobei er vor allem die Antezedenzbedingungen („Ursachen“) z.B. eines Mordes aufdecken soll, und zwar die „Antezedenzbedingungen sowohl auf physisch-materieller (z.B. physiologischer) wie auf sozialer Ebene, d.h. auf der Ebene des Handelns – soweit diese individuellen Gegebenheiten noch nicht bekannt sind. Das muss gerichtsverwertbar geschehen, möglichst zwingend und ‚beyond reasonable doubt‘ auch für den common sense (Hard 1995: 123).

Hard erklärt weiter, dass der Detektiv bzw. Ermittler aus diesem Grund am besten auf theoretischer Ebene mit sehr wahrscheinlichen ‚common sense-Theorien‘, die er aus alltäglichen (Lebens-) Erfahrungen zieht, arbeitet (vgl. Hard 1995: 123). Für den zu analysierenden Move bedeutet dies, dass die Spurensicherung aufgrund dieser Basis für den Zuschauer gut verständlich erläutert werden kann. Der Fokus des Ermittler liegt in seiner Arbeit nach Hard auf dem Finden von relevanten Signifikanten, wie Spuren und Indizien, auf „[...] auf deren überzeugende, koordiniert, widerspruchsfreie Dekodierung, und er benutzt dabei tunlichst Annahmen, die schon vorweg als äußerst plausible anerkannt sind“ (vgl. Hard 1995: 124). Der Fahnder, insb. der Kriminaltechniker, fragt sich damit nicht in erster Linie, wie er den Täter findet, sondern wie er am besten zur Spur kommt (vgl. Reichertz 2007c: 314).

Signifikant sowohl bei dem Agieren vor der Kamera als auch bei der Handlung der Kamera selbst erscheinen die Sichtbarkeit und so die Inszenierung des Mediums in Form der Fotografien und der Sendung *Autopsie* selbst. Nicht nur das Agieren der Kamera beeinflusst die Perspektive auf die objektiven Spuren entscheidend, sondern auch die Tatsache, dass die Kamera Fotografien filmt und dass der Einspieler der Sendung auf eine bestimmte Präsenz der Sendung hinweist, weist auf eine Aktivität des Mediums bei der Ermittlungsarbeit im aktuellen Kriminalfall hin.

#### 9.7.6 Verdichtung: Die Aufklärung und der begründete Zweifel

Es ist in der Interpretation deutlich geworden, dass die Aktivitäten der Kamera im Vergleich zu dem Geschehen vor der Kamera deutlich in den Vordergrund der analysierten Moves treten. Neben den Personen vor der Kamera, dem Verteidiger und dem Staatsanwalt, kommt die Sendung *Autopsie* selbst ‚zu Wort‘ und nimmt Stellung zu der Konstruktion der augenscheinlich

objektiven Spuren. Sie legt durch ihre Aktivitäten bestimmte Deutungen nahe, indem die Kamera etwas systematisch in Zweifel zu ziehen scheint, nämlich die Beweiskraft der DNA-Spur von Gary Leiterman an der Strumpfhose des Opfers. Sie stellt eine andere Spur, den Blutfleck an der Hand des Opfers, der von einem damals vierjährigen Jungen (John Roelas) stammt, der DNA-Spur gegenüber. Beide sind zunächst gleichwertige objektive Spuren im Fall um den Mord von Jane Mixer. Beide Spuren besitzen auf den ersten Blick die gleiche Beweiskraft als objektive Spuren, werden allerdings von unterschiedlichen Personen vor der Kamera unterschiedlich bewertet. Die Kamera betont die Relevanz der ungeklärten Fragen in Verbindung mit der Spur des Blutfleckes an der Hand des Opfers und gibt damit einen Hinweis darauf, dass nicht alles in dem Kriminalfall geklärt werden konnte und noch kein großes Ganzes existiert, in dem jede Spur als Ende einer Kette (re-) konstruiert werden konnte. Ebenso würde Sherlock Holmes vorgehen, erst wenn alle Teile des Puzzles in einem Kriminalfall zusammenpassen ist dieser tatsächlich gelöst. Bei Holmes bleiben keine Fragen offen, sondern alle werden geklärt, im Gegensatz hierzu bleibt bei *Autopsie* doch noch ein letzter Zweifel an der Schuldigkeit des Verurteilten, der nicht vollends ausgeräumt werden kann.

Die Blutspur wurde von dem Staatsanwalt lediglich ‚gelesen‘ im Sinne von ‚diese Spur existiert, aber die Art und Weise, wie sie an die Hand des Opfers gekommen ist, kann nicht geklärt werden‘. Die Spur wird von dem Staatsanwalt nicht interpretiert, ist nicht das Ende einer Kette von logischen Überlegungen. Für den Verteidiger gilt das Gleiche, auch er kann sich die Art und Weise, wie die Spur an die Hand des Opfers gekommen ist, nicht erklären. Die Kamera wählt damit einen bestimmten Weg, die Verurteilung von Leiterman, die sich auf die DNA-Spur von Gary Leiterman an der Strumpfhose stützt, anzuzweifeln. Sie zweifelt nicht an der Verlässlichkeit der DNA-Analyse, sondern daran, dass Leiterman, nur weil seine DNA an einem Kleidungsstück des Opfers gefunden wurde, tatsächlich auch der Täter ist. Gleichmaßen – würde man der Logik folgen, dass DNA einer Person an einem Beweisstück, an der Leiche oder am Fundort sie als Täter identifiziert – könnte auch Roelas als Täter in Frage kommen, da sein Blut sogar an der Hand der Leiche gefunden worden ist. Dieser ist allerdings zur Tatzeit erst drei Jahre alt und wird deshalb ausgeschlossen. Leiterman wird im Gegensatz zu Roelas v.a. deshalb zum Hauptverdächtigen, weil er zur Tatzeit das ‚richtige‘ Alter besaß. Die Kamera hinterfragt anhand einer bestimmten Fragetechnik, die in der Interpretation herausgearbeitet wurde, die Beweiskraft nicht nur der DNA-, sondern auch der Blutspur, indem sie diese systematisch in Zweifel zieht und einen bestimmten ‚Weg‘ durch die Beweisführung anbietet, Relevanzen setzt und Deutungen nicht nur anbietet, sondern **nahelegt**. Sie zeigt insb. auf, dass Spuren erstens (re-) konstruiert und nicht gelesen werden und sie weist zweitens darauf hin, dass diese (Re-) Konstruktion ein- und derselben Spur unterschiedlich ausfallen kann. Sie bricht mit diesem Hinweis mit der Idee, dass Spuren gelesen werden und zeigt ‚wie es wirklich ist‘ – so betrachtet, scheint dem Agieren der Kamera ein gewisses ‚aufklärerisches Potenzial‘ zugrunde zu liegen. Der Typ von Botschaft, der

diesen Moves inhärent zu sein scheint, ist die Aufklärung im Sinne einer Klärung dessen, was mit objektiven Spuren in der Ermittlungsarbeit ‚wirklich‘ geschieht, dass die Spuren nicht gelesen, sondern (re-) konstruiert werden. Die Kamera gibt Aufschluss darüber, das Spurenlesen in Wirklichkeit eine Spuren(re-) konstruktion darstellt, die nicht immer gleich ausfällt, sondern die durchaus – auch je nach Person – unterschiedlich erfolgt. Die inhaltliche Botschaft, die den untersuchten Moves inhärent zu sein scheint, ist dem Typ von Botschaft inhärent. Ganz allgemein formuliert könnte man im Hinblick auf die erzielten Analyseergebnisse nach der Anwendung moderner Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin folgern, dass diese zwar zu ‚korrekten‘ Ergebnissen zu führen scheinen, jedoch damit noch lange nicht bewiesen ist, dass die jeweilige ermittelte ‚Spur‘ tatsächlich zum Mörder führt.

## 9.8 Zusammenfassung und Reflexion der Verdichtungen

Aus der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse von sieben Fernsehserien über Verbrechenaufklärung unter der Forschungsfrage, welche Botschaften Fernsehserien über Verbrechenaufklärung im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen, sind sieben Typen von Botschaften hervorgegangen: Die Offenbarung (*Niedrig und Kuhnt*), das Lehrstück (*Psych*), das Heilsversprechen (*Ermittlungsakte*), die Lektion (*Aktenzeichen XY*), das Repetitorium (*Der Kriminalist*), das Dogma (*CSI*) und die Aufklärung (*Autopsie*). Zwischen diesen Typen lassen sich sowohl Parallelen und Differenzen feststellen.

Die Offenbarung, das Heilsversprechen und zum Teil auch das Dogma sind Typen von Botschaften, die insb. aus dem religiösen Diskurs bekannt sind. Dabei ist zu konstatieren, dass die Offenbarung, das Heilsversprechen sowie das Dogma von einer übergeordneten ‚Instanz‘ ausgehen, die eine Botschaft einer Religionsgemeinschaft verkündet. Die inhaltlichen Botschaften, die diesen Typen von Botschaften inhärent sind, gleichen sich. Die inhaltliche Botschaft, die der **Offenbarung** inhärent ist, sagt aus, dass der **Glaube an** und das **Vertrauen in** die modernen Methoden der Kriminaltechnik ‚**unerschütterlich**‘ ist, da die Methoden der Kriminaltechnik selbst kleinste Partikel (Duftstoffe) analysieren können und die Analyseergebnisse dann neue Wege und Möglichkeiten für die Aufklärung eines Verbrechens aufzeigen. Als **Heilsversprechen** tragen die Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin dazu bei, das Gleichgewicht, welches durch Verbrechen in einer Gesellschaft gestört wird, wiederherzustellen und konstruieren damit eine bestimmte Art von **Hoffnung und Versprechen** eine gewisse **Form von ‚Heil‘**. Das **Dogma**, das sowohl aus der Religion als auch aus der Wissenschaft bekannt ist, zeigt auf, dass der ‚**unerschütterliche**‘ **Glaube** an die ‚Wahrheit‘ der Analyseergebnisse moderner kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden zu einer **Lenkung des**

**Erkenntnisgewinns** in der Verbrechensaufklärung führt und dass dieser Prozess von den Ermittlern in der Verbrechensaufklärung insoweit verinnerlicht worden zu sein scheint, als dass sie die Ergebnisse der Analysen nicht hinterfragen, sondern sich an ihnen orientieren. Die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin finden die ‚Wahrheit‘ heraus – und das ohne Zweifel.

Die übergeordnete ‚Instanz‘ in diesen (eher religiös geprägten) Botschaften kann dabei unterschiedliche Formen annehmen. Sie kann sich als Diskurs über Gott auf einen Gläubigen auswirken, sie kann als Person z.B. in Form eines Propheten auftreten oder als manifestierte und nicht anzuzweifelnde Regeln bspw. in der Bibel. Entscheidend ist, dass der Gläubige dabei keine eigenen Regeln und Gebote entwirft, sondern diese klar vorgefertigt vorfindet und diese wenig bis keinen Spielraum für von diesen Regeln und Geboten abweichende Interpretation und Deutungen lässt. Ein Verstoß gegen sie wird als ‚Sünde‘ sanktioniert, die bspw. in Form einer Beichte, wieder gut gemacht‘ werden muss. Falls dies nicht der Fall ist, droht bei einem bzw. mehrmaligen ungesühnten Verstoß gegen die Regeln und Gebote dem Gläubigen sogar anstatt des Himmels die Hölle. Es handelt sich bei dem Typ der Botschaft der Offenbarung, des Heilsversprechens und des Dogmas damit um eine recht starke Form der Ausübung von Macht, die sich in der Vergangenheit ihre Gläubigen teilweise auch unterworfen hat. Dabei spielt ein Oberhaupt in der Religion eine wichtige Rolle. Dieses Oberhaupt kann die menschliche Gestalt, u.a. in Form des Papstes, annehmen und wird von den Anhängern regelrecht ‚verehrt‘. Der Zwang der einst über die Gläubigen von der Kirche ausgeübt worden ist, ist im Verlauf der letzten Jahrhunderte zunehmend in den Hintergrund getreten. Religionsfreiheit ist ein wichtiger Bestandteil der Grundrechte geworden. Nur ab und zu leuchtet die repressive Kraft in Gestalt stark Gläubiger bzw. auch (fanatischer) religiöser Gruppen auf. Die repressive Kraft ist allerdings nicht (mehr) der Regelfall in der Religion. Vielmehr wird Religion mittlerweile als

[...] höchst variable, fragmentierte, unterschiedlich zusammensetzbare Muster von Lebens- und Weltdeutung. Und nur solche Antworten auf die religiösen Fragen nach letztem Halt, nach Orientierung und Sinn überzeugen, die der einzelne sich im Medium solcher vorgaben selbst geben kann. Es muss sich in der Begegnung mit religiösen Botschaften und Geschichten die Evidenz gesteigerter Selbstgewissheit einstellen“ (Gräb 2002: 116).

Religion wird damit vielmehr ein individuelles Muster von Welt- und Lebensdeutung, dass sich jeder – je nachdem, welche Inhalte ihn überzeugen und im sinnmachend erscheinen – selbst zusammensetzt. Dennoch darf die Macht, die von diesen religiösen Botschaften ausgeht, nicht unterschätzt werden, denn es gilt weiterhin, dass sie Halt und Orientierung bieten können. Eine Halt und Orientierung bietende Institution ist in einer der stetigen Veränderung unterworfenen

Lebenswelt, in der der Mensch immer flexibler sein muss (vgl. Hondrich 2001), für das Individuum immer wichtiger.<sup>210</sup>

Der Mensch ist ‚offen für Offenbarung‘, da er sich in einer entzauberten Welt nach etwas zu sehen scheint, das mehr ist als er selbst (vgl. Berlis/Kalsky 2005: 1). So stellt sich auch die Selbstgewissheit des Einzelnen zunehmend flexibel, jedoch nicht willkürlich ein:

Das ist mal da und mal dort der Fall. Aber nur dort, wo Deutungsmöglichkeiten für eigene Leben einleuchten, Sinn, d.h. lebensgeschichtliche Zusammenhänge aufleuchten, gewinnen religiöse Botschaften, Geschichten, Inszenierung – woher auch immer sie stammen mögen – existentiell-religiöse Verbindlichkeit (Gräb 2002: 116).

Das Auffinden einer solch existentiell-religiösen Verbindlichkeit wird insb. durch die Mediatisierung des Religiösen unterstützt, bei der Religion zum Medienevent werden kann (vgl. Hepp/Krönert 2009). Religion behält damit bis heute einen Platz in der Gesellschaft, auch wenn sie nicht mehr als zentrales Orientierungsmuster in der Gesellschaft auftaucht (vgl. Küenzlen 2007: 247). Die Religion bestimmt neben Weltanschauungen, Weltbildern und ihren Daseinsauffassungen und Menschenbildern, die Werte, die eine Gesellschaft mitunter ausmachen (vgl. Küenzlen 2007: 248). Religion ist damit bis heute ein wichtiger Teil der Gesellschaft, auch wenn sich ihr Einfluss und ihre Form der Macht, die sie ausübt, verändert zu haben scheint, von einer einst repressiven in eine Orientierung bietenden und lenkenden Macht, da auch der flexible Mensch ohne Sicherheit nicht denkbar ist (vgl. Münch 2009: 185). Interessant ist, dass zahlreiche Aufgaben, die zuvor vorrangig die Religion übernommen hat, nun u.a. von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung übernommen werden, die in Anlehnung an die Religion – eigene Botschaften über die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin verkünden, die die Rezipienten leiten und ihnen Hoffnung, Ordnung und Sicherheit versprechen.

Im Gegensatz zu diesen eher religiös geprägten Botschaften können die Typen von Botschaften des Lehrstücks, der Lektion, des Repetitoriums und der Aufklärung einem eher erzieherischen Duktus zugeordnet werden. In den konkreten Situationen, in denen diese Typen von Botschaften vorkommen, hat man es mit unterschiedlichen Formen von Erziehungs- bzw. Lehrsituationen zu tun, die unterschiedliche Lehr- und Lerninhalte haben können.

---

<sup>210</sup> Die noch vor wenigen Jahrzehnten recht stabilen Verbindlichkeiten im Hinblick auf die vorgegebenen Rollen- und Handlungsmuster in einer Gesellschaft verlieren wegen Arbeitsteiligkeit, sozialer Mobilität und Rollenkomplexität bzw. -spezialisierung an Festigkeit. Diese Rollen- und Handlungsmuster werden zunehmend von verlässlichen Traditionen entbunden. Als Folge fehlen dem Einzelnen zunehmend die verlässlichen Bezugspunkte für die „Schaffung von Lebenskohärenz“ (Keupp 1989) und seine Identität ist damit hinterfragbar geworden und nicht mehr selbstverständlich (vgl. Behringer 1998: 22). Die Identität muss nun zu einem großen Teil von den Individuen selbst organisiert und strukturiert werden (vgl. Prisching 2009: 137f.; Behringer 1998: 22), da das Individuum in der modernen Gesellschaft, geprägt von zunehmenden Individualisierungen (vgl. Berger/Hitzler 2010) und fragiler Sozialität (Honer/Meuser/Pfadenhauer 2010), nicht mehr in (s)eine Identität hineingeboren wird (vgl. hierzu auch Reichertz 2010). Orientierung bei dieser ‚Identitätsarbeit‘ bietet an dieser Stelle bis heute u.a. die Religion.

Das **Lehrstück** bildet einen Kampf um Deutungshoheit in dem in dem Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechenauflklärung ab, der sich in einer öffentlichen Debatte um den Einsatz moderner Methoden in der Verbrechenauflklärung in (westlichen) Gesellschaften immer wieder vollzieht. Es ‚lehrt‘ seine Zuschauer, dass sich insb. zwei Positionen in dem Kampf um Deutungshoheit gegenüberstehen: die, die insb. den Nutzen der Logik (des Denkens des jeweiligen Kriminalermittlers) in der Verbrechenauflklärung betont und die Position, die v.a. den Nutzen der modernen Technologien bzw. empirischen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin in der Verbrechenauflklärung in den Vordergrund stellt. Die inhaltliche Botschaft dieses Lehrstücks besteht darin, dass dieser ‚Kampf‘ im Diskurs über den Nutzen von Technik in der Verbrechenauflklärung noch nicht abgeschlossen ist, und dass sich jeder **selbst einen Eindruck** davon machen muss, wie der den **Nutzen moderner kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden** zu bewerten hat. In der **Lektion** scheint der Rezipient **zu einer Erkenntnis angeleitet** zu werden, dass die Annahme, dass eine an einem Tatort befindliche DNA-Spur einer Person zwangsläufig zu dem Täter in dem jeweiligen Verbrechen führt, **überdacht** werden muss. Die inhaltliche Botschaft besteht darin, dass die Analyseergebnisse moderner kriminaltechnischer und gerichtsmedizinischer Methoden, die eine Spur einem bestimmten Person zuordnen können, nicht automatisch ‚von selbst‘ zu dem Täter führen, sondern auch **neue Spuren aufdecken** können, die es wiederum in der Ermittlungsarbeit zu berücksichtigen gilt. Es wurde gezeigt, dass die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin nicht immer einfach zum Täter führen – wie häufig angenommen wird, sondern den Raum neue Erkenntnisse in der Verbrechenauflklärung eröffnen. Der Inhalt dieser ‚Belehrung‘ ist damit: Denjenigen, die auf den Dogmen in der Verbrechenauflklärung beharren, bleibt eine neue Erkenntnis verwehrt. Das Repetitorium zielt allein darauf ab, einen bereits bekannten Sachverhalt bzw. bereits erworbenes Wissen wieder in Erinnerung zu rufen. Der Inhalt des **Repetitoriums** ist, dass es nicht die Ergebnisse der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Analysen allein sind, die einen Fall lösen, sondern diese nur so gut sind, wie der Wissensvorrat, in dem sie eingebettet sind und eng mit der Fähigkeit des zuständigen Ermittlers zum logischen Schließen in Zusammenhang stehen. Erst diese **Verbindung zwischen Logik und Empirie** führt in der Verbrechenauflklärung zum Erfolg. Darüber hinaus erinnert das Repetitorium daran, dass kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden nicht nur Wissen, sondern auch (Nicht-) Wissen schaffen und dass die Anwendung von (modernen) Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin nicht bedeutet, dass die Ermittler auf der Basis der empirischen Analyseergebnisse ‚allwissend‘ werden. Die inhaltliche Botschaft, die in Verbindung mit dem Typ von Botschaft der **Aufklärung** inhärent ist, ist, dass die Analyseergebnisse, die aus der Anwendung moderner Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin resultieren, zwar zu ‚korrekten‘ Ergebnissen führen, jedoch damit noch lange nicht bewiesen ist, dass die jeweilige ermittelte

‚Spur‘ tatsächlich zum Mörder führt, und dass das **Spurenlesen in Wirklichkeit eine Konstruktion** darstellt und kein Ablesen der objektiven ‚Wahrheit‘ aus den Spuren.

An diesen unterschiedlichen Erziehungs- bzw. Lehrsituation nehmen dabei jeweils ein bzw. mehrere Erziehende/Lehrende und ein bzw. mehrere Lernende/zu Erziehende auf. Dabei tritt der Erziehende/Lehrende – je nach dem jeweiligen Typ von Botschaft – in unterschiedlichen Rollen auf. Bei dem Lehrstück als Darsteller einer Geschichte, die etwas erzählt, aus dem der Lernende/der zu Erziehende seine eigene(n) Lehre(n) zieht. In dieser Lehrsituation tritt keine repressive Kraft, oder ein erhobener Zeigefinger auf, ebenso ist keine soziale Sanktion zu erwarten, wenn man nicht die vermeintlich ‚richtige‘ Lehre aus dem Stück zieht. Im Gegensatz hierzu ist dem Typ der Botschaft der Lektion ein erhobener Zeigefinger inhärent und erinnert an die Redewendung ‚Das soll dir eine Lehre sein!‘ Dies weist auf eine Art Lektion hin, die man jemandem erteilt, der nach falschen Maßstäben zu agieren scheint und bringt ihn damit wieder auf einen richtigen Weg. Derjenige, der den Lernenden eine Lektion erteilt, tritt in einer Rolle eines Lehrenden auf, der ‚es besser weiß‘ und der ‚mehr weiß‘ als derjenige, den er belehrt und diesen von etwas überzeugen möchte – meist anhand einprägsamer ‚Lehren‘ in Form ‚lehrreicher Erfahrungen‘ – die der Belehrtete nicht so schnell vergisst und durch die neue Erkenntnisse generiert werden. Im Gegensatz hierzu nimmt der Lehrende bei dem Repetitorium eine unterstützende Funktion der Lernenden ein. Er ‚hilft‘ den Lernenden dabei, sich wieder zu erinnern und bereits vorhanden Ressourcen zu **(re-) aktivieren**. Die Aufklärung verfolgt ein ähnliches Ziel, sie möchte den Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit zur Mündigkeit führen, indem der Lehrer Reflexionen bei seinen Lernenden anstößt (vgl. Adorno 1982; auch Lassahn 1995: 145). Trotz dieses Anstoßens wird dem Rezipienten der Freiraum eingeräumt, sich für oder gegen die Deutung der Kamera zu entscheiden. Genau hierin liegt auch das signifikante Merkmal dieser Form von Machtausübung: es ist keine repressive Machtausübung, die keinen andere Deutungen des Gezeigten zulässt, sondern eine Machtausübung, die vielmehr lenkend bzw. leitend auf den Rezipient wirkt.

Die Zielsetzung der religiösen Botschaften und denen aus dem eher pädagogischen Duktus unterscheidet sich deutlich, denn das Ziel der religiösen Botschaft ist es nicht, ihre Gläubigen zur Mündigkeit zu erziehen, sondern vielmehr verbindliche Regelwerke zu schaffen, nach denen sich der Gläubige richten und möglichst wenig von ihnen abweichen soll. Zwar ist dies auch bei den Typen von Botschaften aus dem erzieherischen Zusammenhang zu beobachten, insb. im Hinblick auf die Lektion, allerdings ist das Lehrstück, das Repetitorium und die Aufklärung eher einem ‚Laissez-Faire Stil‘ zuzuordnen, der den an der Lehr- und Lernsituation beteiligten Personen einen größeren Spielraum einräumt. Es wird zwischen dem Laissez-Faire Stil, dem ‚autokratischen Stil‘ und dem ‚demokratischen (sozialintegrativen) Führungsstil‘ unterschieden. Während der Laissez-Faire Stil den Lernenden eine größtmögliche Freiheit in ihrer Arbeit einräumt, da der Lehrende die

Schüler kaum bzw. gar nicht lenkt oder beeinflusst, setzt der autokratische Führungsstil auf Determinierung der Geführten und geringe Rücksichtnahme auf die Wünsche der Lernenden. Der demokratische, auch sozialintegrative Führungsstil setzt auf eine geringe Führung der Personen und stellt eine Form der Führung dar, die die Würde und Gleichwertigkeit der Lernenden akzeptiert und in ihrer Umsetzung berücksichtigt (vgl. Zöpfl 1973: 97f.). Bezieht man diese unterschiedlichen Führungsstile auf die Typen von Botschaften, zeigt sich, dass die Lektion einen eher autokratischen Führungsstil darstellt und das Lehrstück, das Repetitorium sowie die Aufklärung eher einen demokratischen, sozialintegrativen Führungsstil darstellen. Keiner der Typen von Botschaften ist allerdings so determinierend, dass er absolut keine eigene Entscheidung (des Lernenden) zulässt. Gleichzeitig gilt allerdings, dass auch keiner der Typen von Botschaften dem Laissez-Faire Stil zuzuordnen ist, denn keine dieser Botschaften verzichtet weitgehend auf die Vorgabe eines bestimmten Regelwerks, sondern übernimmt mehr oder weniger eine führende Rolle.<sup>211</sup> Eine führende Rolle in der Erziehung hat lange Zeit insb. die Kirche eingenommen (vgl. Dantine 1969: 139), eine Rolle die nun zum Teil zusätzlich von den Medien übernommen wird, die selbst ‚frohe Botschaften‘ verkünden (vgl. Reichertz 1999).

Zwischen den religiösen und den erzieherischen Typen von Botschaften scheint eine Gemeinsamkeit zu bestehen: beide üben eine Form der Führung, der ‚Governance‘ aus, die nicht repressiv auf den jeweiligen Rezipienten einwirkt, sondern von ihr geht eine Art ‚Lenkung‘ aus, die sich hauptsächlich darin äußert, dass die Kamera eine bestimmte Form der Governance anbietet (vgl. hierzu auch Reichertz/Englert 2011: 116), die als „Oberbegriff aller Formen sozialer Handlungskoordination“ (Mayntz 2010: 66) und als „Gegenbegriff zu hierarchischer Steuerung“ (ebd.) eine Form von Machtbeziehung beschreibt, die weder repressiv noch in vollem Konsens mit dem Rezipienten stehen muss (vgl. Foucault 2005: 255). Diese Figur gilt es abschließend vor dem Hintergrund des CSI-Effekts zu reflektieren.

Zuvor gilt es jedoch, die Ergebnisse der Analyse noch vor dem zu Beginn angewendeten Kategoriensystem zu reflektieren, das die Fernsehserien nach dem Auftreten von Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, ihre Platzierung auf den Kontinuen zwischen Fiktionalität und Non-Fiktionalität sowie Boulevardismus und Informativität, klassifiziert. Inwieweit diese Platzierung mit den herausgearbeiteten Typen von Botschaft in Zusammenhang steht, wird im Folgenden kurz erläutert. Zur Erinnerung, die Ergebnisse der Kategorisierung und die Typen von Botschaften:

	Akten- zeichen XY	Autopsie	CSI	Der Kriminalist	Ermittlung s-akte	Niedrig und Kuhnt	Psych
--	----------------------	----------	-----	--------------------	----------------------	----------------------	-------

<sup>211</sup> Interessanterweise werden die Termini Erziehungsstil und Führungsstil in der Erziehungswissenschaft respektive Pädagogik häufig synonym verwendet (vgl. Zöpfl 1973: 95).



Typ von Botschaft	Lektion	Aufklärung	Dogma	Repetitorium	Heilsversprechen	Offenbarung	Lehrstück
Methode	9	14	14	7	15	8	4
Fiktion	-1	-4	9	8	0	1	9
Boulevard	-3	3	0	-6	0	2	4

Tabelle Nr. 34: Ergebnisse der Kategorisierung von Fernsehsendungen über Verbrechenaufklärung für die ausgewählten Sendungen

Interessant ist der Vergleich zwischen der ausgewählten Serie, die bei den Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin die geringste Punktzahl und diejenige Sendung, die die höchste Punktzahl in dieser Auswertung erhalten hat. Die geringste Punktzahl hat *Psych* mit vier Punkten erhalten und die höchste Punktzahl *Ermittlungsakte* mit 15 Punkten. Als Typ von Botschaft konnte bei der Analyse der Sendung *Psych* das Lehrstück herausgearbeitet werden, während *Ermittlungsakte* das Heilsversprechen als Typ von Botschaft aufweist. Nun könnte die Vermutung nahe liegen, je höher die Punktzahl im Hinblick auf die Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, desto religiöser die Botschaft. Ein Blick auf die weiteren Sendungen, in denen Typen von Botschaften als religiös charakterisiert worden sind, zeigt, dass bspw. *Autopsie* mit einer Punktzahl von 14, die Aufklärung als Typ von Botschaft trägt. Dies widerlegt den Eindruck, dass die Sendungen, in denen häufig Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin thematisiert werden, generell eher religiöse Botschaften tragen. Auch bei dem Vergleich der Typen von Botschaften der Fernsehserien im Hinblick auf deren Klassifikation als eher fiktional bzw. eher non-fiktional lässt sich kein einheitliches Muster erkennen, ob sie mehr dem erzieherischen oder dem religiösen Kontext zuzuordnen sind. Sowohl die Typen von Botschaften das Lehrstück, als auch das Repetitorium als auch das Dogma besitzen z.B. eine hohe Punktzahl im Hinblick auf die Fiktionalität. Ebenso wenig scheint für diese Differenzierung ausschlaggebend zu sein, ob die Fernsehserie eher boulevardesk oder informativ ist. Die Verteilung zwischen Informativität und Boulevardismus weist keinerlei Regelmäßigkeiten bei den Typen von Botschaften auf. Daher scheint der Typ von Botschaft unabhängig vom jeweiligen Fernsehformat und unabhängig von der Verwendungshäufigkeit von Methoden der Kriminaltechnik zu sein.

Bezieht man die Ergebnisse am Ende der Reflexion auf die Forschungsfrage (welche Botschaft tragen Fernsehserien über Verbrechenaufklärung im deutschen Fernsehen im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin?) zeigt sich, dass alle Fernsehserien eine Form der Governance auf den Rezipienten ausüben, indem sie etwas offenbaren, versprechen, Dogmen aufzeigen, Lehrstücke aufführen, den Rezipienten aufklären oder ihn

belehren. Eines haben sie jedoch trotz ihrer unterschiedlichen Typik gemeinsam: Sie fordern den Rezipienten dazu auf, eigene Überlegungen zu Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin anzustellen, allerdings nicht ohne eine eigene Deutung über moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin nahezulegen. In dieser Deutung treffen im Hinblick auf die inhaltliche Botschaft insb. zwei Gruppierungen aufeinander: In einer Gruppe werden die Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin als heilsversprechend, hoffnungsspendend, offenbarend und deren Ergebnisse als bindend betrachtet, während die andere Gruppe von Botschaften dazu ermahnt, die Ergebnisse der Methoden von Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin nicht als ‚absolut‘ zu verstehen, sondern die Rezipienten dazu auffordert, über die Annahme, dass kriminalwissenschaftliche und gerichtsmedizinische Methoden ein Allheilmittel sind, hinauszublicken.

## 10. Reflexion der Ergebnisse (vor dem Hintergrund des CSI-Effekts)

Aus der Analyse der sieben Fernsehserien über Verbrechenaufklärung sind sowohl unterschiedliche Typen von Botschaften als auch unterschiedliche inhaltliche Botschaften hervorgegangen. Dies weist bereits darauf hin, dass nicht **die eine** inhaltliche Botschaft existiert, die von Fernsehserien über Verbrechenaufklärung ausgeht. Gemein ist den unterschiedlichen Typen von Botschaften, die den analysierten Fernsehserien inhärent sind, allerdings, dass sie alle eine bestimmte Strategie der ‚Führung‘ ausüben, wenn auch in unterschiedlichen Ausprägungen. Im Folgenden werden die aus der Analyse hervorgegangenen Ergebnisse vor dem Hintergrund des CSI-Effekts reflektiert. Ziel dieser Reflexion ist es erstens eine latente Botschaft der Serien im Hinblick auf den CSI-Effekt zu (re-) konstruieren und zweitens Hypothesen bzw. ein mögliches Konzept über die Wirkung der Fernsehserien auf ihr Publikum vorzustellen.

### 10.1 Von der Gouvernamentalität zur Governance

„Das Governance-Konzept ist in aller Munde [...]“

(Benz et al. 2007: 6).

Mit dem obigen Zitat beschreiben Arthur Benz, Susanne Lütz, Uwe Schimank und Georg Simonis 2007 die Entwicklung eines Terminus‘, bei dessen Nutzung man sich mittlerweile aufgrund seiner inflationären Nutzung im Forschungsdiskurs (insb. seit den 1990er Jahren) die Frage stellen muss, ob er ein Modewort oder ein nützliches sozialwissenschaftliches Konzept darstellt (vgl. Benz/Dose 2010b: 13; hierzu auch Benz et al. 2007: 10 sowie Schuppert 2008: 13). Die Einbettung des Terminus‘ ‚Governance‘ in verschiedenste gesellschaftstheoretische und politische Forschungsinteressen und das Herantragen unterschiedlicher Erkenntnisinteressen und Forschungsparadigmen an diesen Terminus haben seine Begrifflichkeit mehrdeutig und schillernd werden lassen (vgl. hierzu Mayntz 2010: 38). Die Attraktivität des Begriffes ‚Governance‘ geht darauf zurück, dass dieser Begriff „[...] verkrustete theoretische Zugänge aufbricht, neue Perspektiven eröffnet und insbesondere durch die Überwindung überkommenen Grenzdenkens neue Phänomene und Entwicklungen erkennbar werden lässt“ (Schuppert 2008: 13f.).

Die Analyseergebnisse der vorliegenden Arbeit weisen auf ein neues Phänomen und auf eine neuartige Entwicklung hin, nämlich auf eine neue Führungsstrategie des Fernsehens, die weniger darauf abzielt, bewusst zur Gesetzestreue zu erziehen, indem sie die modernen Methoden der

Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin glorifiziert und als ‚Allheilmittel‘ darstellt und postuliert, dass durch diese neuen Methoden und Technologien in der Verbrechensaufklärung jeder Verbrecher aufgespürt und seiner gerechten Strafe zugeführt werden kann – so wie es der ‚Entertainment Education‘ – Ansatz vorschlägt. Vielmehr geht von dem Fernsehen eine Führungsstrategie aus, die wesentlich subtiler ist und hinter der zwar eine Intention – welcher Art auch immer – stehen kann, allerdings nicht muss. Die vorliegende Arbeit hat versucht, sowohl die inhaltliche Botschaft herauszuarbeiten, die die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung tragen als auch den Typ von Botschaft, der diesen Fernsehserien inhärent ist und ist dabei auf eine neue Strategie der Führung gestoßen, die von diesen Fernsehserien vor dem Hintergrund des Themas der Verbrechensaufklärung ausgeht, die an das Konzept der ‚Governance‘ erinnert. Es gilt im Folgenden zu prüfen, ob sich die herausgearbeitete Führungsstrategie mit dieser Theorie erklären lässt und falls dies der Fall sein sollte, wie dies erfolgen kann.

Zur Geschichte des Governance-Begriffes sind in der Literatur unterschiedliche Schwerpunktlegungen zu finden. Die nachstehenden Ausführungen versuchen, die wichtigsten Eckpunkte der Entwicklung des Begriffes zu fassen und eine Definition des Terminus ‚Governance‘ herauszuarbeiten, wie er hier verwendet werden soll. Die nachstehenden Erläuterungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, denn es kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, die genaue Entwicklungsgeschichte dieses Begriffes nachzuzeichnen, zumal die Entwicklungsgeschichte des Begriffes der ‚Governance‘ bereits an anderer Stelle ausführlich dokumentiert ist (vgl. hierzu z.B. Benz/Dose 2010; Grande/May 2009; Schuppert 2008; Benz et al. 2007; Kjær 2004; Kooiman 1993a). Der Governance-Ansatz hat seinen Ursprung in der Idee der ‚Gouvernementalität‘ von Michel Foucault aus den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts (zur Geschichte der Gouvernementalität auch Saar 2007). Die Zusammensetzung dieses Lexems weist bereits auf dessen Bedeutung hin: es handelt sich bei dem Terminus ‚Gouvernementalität‘ um eine Wortschöpfung aus den Lexemen ‚Gouverner‘ (dt. Regieren) und ‚Mentalité‘ (dt. Denkweise) und beschreibt eine ‚Kunst des Regierens‘ (vgl. Foucault 1978:46f.), welche die Freiheit der Individuen voraussetzt und keine repressive Machtausübung bezeichnet (vgl. Foucault 2005: 255):

Unter »Gouvernementalität« verstehe ich die Gesamtheit, gebildet aus den Institutionen, den Verfahren, Analysen und Reflexionen, den Berechnungen und den Taktiken, die es gestatten, diese recht spezifische und doch komplexe Form der Macht auszuüben, die als Hauptzielscheibe die Bevölkerung, als Hauptwissensform die politische Ökonomie und als wesentliches technisches Instrument die Sicherheitsdispositive hat. Zweitens verstehe ich unter »Gouvernementalität« die Tendenz oder die Kraftlinie, die im gesamten Abendland unablässig und seit sehr langer Zeit zur Vorrangstellung dieses Machttypus, den man als »Regierung« bezeichnen kann, gegenüber allen anderen – Souveränität, Disziplin – geführt und die Entwicklung einer ganzen Reihe von Wissensformen andererseits zur Folge gehabt hat. Schließlich glaube ich, dass man unter Gouvernementalität den Vorgang oder eher das Ergebnis des Vorgangs verstehen sollte, durch den der Gerechtigkeitsstaat des Mittelalters, der im 15.

und 16. Jahrhundert zum Verwaltungsstaat geworden ist, sich Schritt für Schritt »gouvernementalisiert« hat (Foucault 1978a: 64f.; Hervorhebungen im Original).<sup>212</sup>

Die Gouvernementalität ist damit etwas, das auf die Bevölkerung zielt und im Wesentlichen die Sicherheitsdispositive einer Gesellschaft zum Gegenstand hat. In der Gouvernementalität wird das Sicherheitsdispositiv insb. dazu verwendet, um bestimmte Vorgehensweisen, z.B. in der Politik vor der Bevölkerung zu rechtfertigen. Die Gouvernementalität wird nicht bspw. einer bestimmten Person oder Institution zuzuschreiben, von der Macht ausgeht, sondern einer Gesamtheit von Institutionen, Analyse, Reflexionen, Berechnungen und Taktiken, mittels derer eine Form von Macht ausgeübt werden kann. Diese Form von Macht nimmt allerdings keine repressiven Züge an und stellt keine ‚Direktion von oben herab‘ dar, sondern stellt eine Form des Regierens dar, in der die Koordination (Verwaltung), z.B. zwischen Menschen oder Institutionen. Gouvernementalität zielt in der Funktion der Koordination nicht auf eine Fremdführung (der Bevölkerung) ab, in der ein Herrscher über die Beherrschten repressiv Macht ausübt, sondern auf eine ‚Führung zur Selbstführung‘ von Subjekten, die frei eigene Entscheidungen treffen können (vgl. Foucault 2005: 255; hierzu auch Krasmann 2007: 162). Die Möglichkeit der freien Entscheidung lassen den Menschen begreifen, dass sein Selbst gestaltbar ist (vgl. Lewinski-Reuter/Lüddemann 2008: 170). Gleichzeitig erhält der Einzelne auch die Aufgabe, das Selbst tatsächlich zu gestalten und wird in dieser Gestaltung durch die Gouvernementalität angeleitet. Gouvernementalität ist dergestalt eine nach innen verlagerte Selbstdisziplinierung und Selbstbeherrschung (vgl. Lorey 2006: 3; hierzu auch Foucault 1993: 203).

An die Idee der Gouvernementalität von Foucault schließt das aus dem angelsächsischen Sprachraum stammende Konzept der ‚Governance‘<sup>213</sup> an. Auf welche Wurzeln der ‚Governance‘-Begriff zurückgeführt werden kann, wird in der Literatur unterschiedlich beschrieben. Arthur Benz et al. differenzieren zwischen zwei disziplinären Wurzeln: erstens die Wurzel der Institutionenökonomik – und beziehen sich damit auf die wirtschaftswissenschaftlichen Wurzel des ‚Governance‘-Begriffes – und zweitens auf die Wurzel der Politikwissenschaft, welche sich wiederum in die Untersuchung internationaler Beziehungen und die ‚Policy-Forschung‘ unterteilen lässt (vgl. Benz et al. 2007: 10f.).

Im Gegensatz hierzu unterscheidet Schuppert zwischen vier Wurzeln des ‚Governance‘-Begriffes: die der neueren Institutionenökonomik im Sinne einer ‚Corporate Governance‘ im Gegensatz zur ‚Public Governance‘, die Wurzel des politikwissenschaftlichen Teilgebiets der internationalen

---

<sup>212</sup> Dieses lange Zitat von Foucault beinhaltet nicht nur die Bedeutung des Begriffs, sondern gleichzeitig dessen Entwicklung, die im Einzelnen bei Bröckling/Krasmann/Lemke 2000 und Ruoff 2007 nachgelesen werden kann, im Folgenden allerdings nichts im Fokus der Erläuterungen steht.

<sup>213</sup> Der Governance-Ansatz ist mit der Begrifflichkeit des ‚Government‘ zu verwechseln. Der Begriff ‚Government‘ bedeutet „[...] any more or less calculated and rational activity, undertaken by a multiplicity of authorities and agencies, employing a variety of techniques and forms of knowledge, that seeks to shape conduct by working through our desires, aspirations, interests and beliefs, for definite but shifting ends and with a diverse set of relatively unpredictable consequences, effects and outcomes“ (Mitchell 1999: 11). Während ‚Government‘ die praktische Umsetzung des Regierens betont, bezeichnet der Terminus der ‚Governance‘ das hinter der praktischen Umsetzung stehende Konzept.

Beziehungen in denen von ‚Global Governance‘ und ‚Governance without Government‘ gesprochen wird, der Sprachgebrauch der Weltbank im Sinne einer ‚Good Governance‘ und die vierte Wurzel, in welche alle diese drei Wurzeln münden: die breite und andauernde politikwissenschaftliche Governance-Diskussion, die von dem Umgang der Steuerung zur Governance spricht (vgl. Schuppert 2008: 16f.).

In einem Punkt ist man sich in der Governance-Literatur jedoch recht einig (vgl. u.a. Benz et al. 2007; Schuppert/Zürn 2008; Benz/Dose 2010): seinen Ursprung hat die Governance-Forschung in der Ökonomie der 1930er Jahre. Bereits 1937 bemerkt Ronald Coase, dass zur Verwirklichung effizienter Transaktionen neben dem Markt auch die Unternehmensorganisation selbst beiträgt (vgl. Williamson 1991: 5). Aufgrund dieses Erkenntnisses prägt Coase den Begriff der ‚Governance‘ in der ‚Neuen Institutionenökonomie‘ ein, die auch als ‚Corporate Governance‘ bezeichnet wird (vgl. Jürgens et al. 2007). Coase teilt der Unternehmensorganisation die Rolle eines neuen ‚Mitspielers‘ im Marktgeschehen zu und zeigt, dass nicht der Markt allein das Marktgeschehen steuert (vgl. Benz/Dose 2010b: 17). Das Hinzutreten eines neuen Teilnehmers in das Marktgeschehen wirkt sich insb. auf die Handlungskoordination zwischen den am Markt teilnehmenden Akteuren aus. Im Falle der ‚Transaktionskosten-Ökonomie‘ ergeben sich bspw. die Modi der Bürokratie, Firmen, Märkte und Hybridformen. Die ‚Governance‘ beinhaltet also nicht nur die Feststellung des Einflusses der Unternehmensorganisation auf den Markt, sondern wird erst dann zu einem nützlichen Konzept, wenn es weiterhin als institutionelles Rahmenkonzept verstanden wird, in dem bestimmte Transaktionen entschieden werden (vgl. hierzu Williamson 1991: 11). Williamson ergänzt den ursprünglichen ‚Governance‘-Begriff von Coase um die Idee der Modifikation von Handlungskoordinationen, die sich aus dem Interesse des jeweiligen Teilnehmers am Marktgeschehen ergeben. Diese Weiterentwicklung des Begriffes der ‚Governance‘ gibt den Anstoß zur Weiterentwicklung des Governance-Ansatzes in unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen. Netzwerke werden ab diesem Zeitpunkt ebenso im Mittelpunkt der Governance-Forschung wie Verbände (vgl. Benz/Dose 2010b: 18) und die Governance-Idee als neue Form der sozialen Ordnung wird zu einem häufig angewendeten Konzept, z.B. in Überlegungen zu der Hierarchie im innerorganisatorischen Verhältnis, zu dem Verhältnis von Unternehmen zu ihrer Umwelt (vgl. Hollingsworth/Lindberg 1985) oder zu der Hierarchie zwischen Staat und Bürger (vgl. Streeck/Schmitter 1985).<sup>214</sup> Zusammenfassend erläutert, liefert die Theorie der ‚Governance‘ die Erkenntnis, dass verschiedene Governance-Mechanismen (wie Markt, Firmenhierarchie, Netzwerk, Verband und Staat) immer in Kombination

---

<sup>214</sup> Dies erfolgte allerdings nicht ohne jeweilige Modifikation des Ansatzes. Streeck und Schmitter geht es vielmehr um eine deskriptiv-analytische Erfassung der besonderen Eigenschaften der unterschiedlichen Modelle sozialer Ordnung, in der sich die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung der „private interest government“ (Streeck/Schmitter 1985: 28) richtet. Hieran wird bereits deutlich, dass die Ausführungen von Streeck und Schmitter nicht in der Tradition der Transaktionsökonomie stehen und eine Verbindung hier deshalb nur vorsichtig erfolgen sollte. Detaillierte Informationen zum jeweiligen Erkenntnisinteresse und der Forschungsmethodik finden sich zusammengefasst bei Benz und Dose 2010b: 18 ff. oder in der jeweiligen Primärliteratur bei Streeck und Schmitter 1985 sowie Hollingsworth und Lindberg 1985.

und nicht für sich alleine wirken (hierzu auch Lütz 2010: 137 ff. über die Bausteine institutioneller Steuerung der Wirtschaft und allgemein auch Benz/Dose 2010b: 18ff.). Ein wiederkehrendes Motiv, das bereits aus dem Ansatz der Gouvernamentalität bekannt ist, das auch in der Theorie der Governance eine wichtige Rolle spielt, ist die **Koordination** zwischen unterschiedlichen ‚Institutionen‘, die zunehmend in einer Art **Netzwerk** agieren.

Der ‚Governance‘-Begriff wirkt sich – ausgehend von der Ökonomie – ebenso auf den Diskurs der politischen Praxis aus und taucht bspw. als ‚Good Governance‘, mit der ein „[...] Programm zur Verbesserung des Regierens in nationalen und internationalen politischen Systemen“ (Benz/Dose 2010b: 20) bezeichnet wird, auf. In der Policy-Forschung in Deutschland sind grundsätzlich zwei Entwicklungen des ‚Governance‘-Begriffs voneinander zu trennen. Die erste Forschungstradition versucht die Governance-Forschung in der ursprünglichen Steuerungstradition von Coase verhaftet zu belassen, während die zweite Tradition die staatliche Steuerung in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen stellt (Dose 2008).<sup>215</sup> Die zweite Traditionslinie der Governance-Forschung postuliert, dass Regierungen und Verwaltungen ihre Aufgabenbereiche (in modernen Gesellschaften) nicht mehr autonom erfüllen können, sondern ihre Aufgaben zunehmend im Zusammenwirken mit anderen Akteuren wahrnehmen (vgl. Mayntz 1998). Das augenscheinlich souveräne Durchsetzungsvermögen des Staats gerät durch den Gedanken des Zusammenwirkens in das Hintertreffen und neue Akteure, aus dem öffentlichen und privaten Sektor, werden zu neuen ‚Mitspielern‘ in Diskursen, die urspr. dem Staat alleine vorbehalten gewesen sind. Selbst kollektiv verbindliche Regeln werden zunehmend ohne den Staat (durch-) gesetzt (vgl. Benz/Dose 2010b: 21). Das Steuerungszentrum, das einst der Staat gewesen ist, wird in modernen Gesellschaften zunehmend ‚ersetzt‘ durch das Management von Interdependenzen, in denen zwischen Steuerungsobjekt und -subjekt nicht mehr eindeutig differenziert werden kann. Vielmehr existieren kollektive Akteure, die sich in Interaktionsprozessen gegenseitig kontrollieren und steuern (vgl. Mayntz 1998: 10).

Gemein ist der Governance in der Policy-Forschung, der Governance in der Ökonomie und der Gouvernamentalität, dass sie nicht von einer einseitigen Steuerung ausgehen, sondern von kollektiven Akteuren, die miteinander interagieren, woraus sich neue Modi der Handlungskoordination ergeben. Dieses ‚neuartige Konzept des Regierens‘ betont die netzwerkartigen, nicht streng hierarchischen, Beziehungen zwischen privaten und öffentlichen Akteuren (Benz/Dose 2010b: 22f.). Der Ansatz der Governance gilt insb. deshalb als Reformkonzept, da es darauf abzielt, die Lösung gesellschaftlicher Probleme nicht mehr allein als Aufgabe des Staates betrachtet, sondern die zunehmende Beteiligung der Zivilgesellschaft an der Lösung gesellschaftlicher Probleme berücksichtigt. Diese Idee passt deshalb so gut zur aktuellen Entwicklung des Staates, da sich der demokratische Rechtsstaat zu einem aktiven Staat sowie von

---

<sup>215</sup> In der amerikanischen und teilweise auch europäischen Governance-Forschung wird der Begriff der ‚Governance‘ häufig weiterhin mit der Betonung der ursprünglichen Steuerungstradition verwendet (vgl. Benz/Dose 2010b: 22).

einem schlagenden zu einem aktivierenden Staat zu entwickeln scheint (vgl. hierzu Jann/Wegrich 2010: 176ff.). Im Zentrum dieser Entwicklung die Aufgabe die „[...] Selbstregulierung der Gesellschaft zu fördern [...]“ (Bundeministerium des Inneren 1999: 8). Während bei der Entwicklung des Staates zu einem aktivierenden Staat hierarchische Herrschaftsformen abgelehnt werden, werden Netzwerken jenseits einer Hierarchie, aus denen kooperative Handlungsformen resultieren, angestrebt (vgl. Benz/Dose 2010b: 23).<sup>216</sup> Aus den bisherigen Erläuterungen zu dem ‚Governance‘-Begriff lassen sich vier zentrale Merkmale der ‚Governance‘ herauskristallisieren:

1. ‚Governance‘ bedeutet ‚Steuern‘, ‚Koordinieren‘, auch ‚Regieren‘ und verfolgt das Ziel Interdependenzen zwischen Akteuren, die i.d.R. als handlungsfähige Zusammenschlüsse von Individuen betrachtet werden, zu organisieren.
2. ‚Governance‘ beinhaltet institutionalisierte Regelsysteme (z.B. Vertragsregeln, Kompetenzregeln und Kontrollbefugnisse, Verhandlungsregeln), die das Handeln der Akteure lenken sollen und die Grundlage für die Steuerung und Koordination in einer Gesellschaft bilden.
3. Interaktionsmuster und Modi kollektiven Handelns, welche sich im Rahmen von Institutionen ergeben, ohne von ihnen determiniert zu sein (Netzwerke, Koalitionen, Tauschbeziehungen, wechselseitige Anpassung im Wettbewerb) sind Bestandteil der Governance.
4. Die genannten Prozesse des Steuerns respektive Koordinierens sowie Interaktionsmuster enden i.d.R. nicht an Organisations- und Gesellschaftsgrenzen, sondern sind in der (politischen) Praxis fließend geworden. Politik findet hiernach gewöhnlich im Zusammenwirken staatlicher und nicht-staatlicher Akteure statt (vgl. Benz/Dose 2010b: 26).

Die Beteiligung neuer ‚Mitspieler‘ bzw. neuer öffentlicher und privater Akteure sowie den Bedeutungsverlust von hierarchischen Koordinationsformen in modernen Gesellschaften verstehen auch Brosius et al. als konstitutiv für den ‚Governance‘-Begriff, die den zunehmenden Einfluss der steigenden ‚Medialisierung‘ von Entscheidungsprozessen betonen (vgl. Brosius et al. 2011). Die Medialisierung, die die „[...] Auswirkungen des Medienhandelns und der Medienlogik in [...] Teilbereichen der Gesellschaft [...]“ (Donges 2008: 34) bezeichnet, begünstigt nach Brosius et al. die Governance als neue Form der Steuerung in einer Gesellschaft. Versteht man ‚Medialisierung‘ in dieser Art, weist die Medialisierung darauf hin, dass gesellschaftliche Akteure

---

<sup>216</sup> Die ‚Global Governance‘ bezieht sich ebenso vorrangig auf Netzwerkstrukturen, die als Instrument horizontaler Selbstregulierung (vgl. Messner/Nuscheler 2003: 9f.) fungieren (vgl. Benz/Dose 2010b: 24). ‚Global Governance‘ bezeichnet „[...] das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen staatlichen, nichtstaatlichen sowie nationalen und transnationalen gemeinsam Governance-Funktionen wahrnehmenden Akteuren über alle Ebenen hinweg einschließlich der zur Anwendung gelangenden Koordinationsmechanismen [...]“ (Benz, Dose 2010b: 24). Ebenso der von Kooiman vorgeschlagene Begriff der ‚socio-political governance‘, das ein selbst regulierendes System von Interaktionen abseits von Staat und Markt, definiert, konzentriert sich auf eine Regulation jenseits des Staates der Gesellschaft (vgl. Kooiman 1993b: 252).



ihr Agieren an dem Handeln der Medien und deren Logik ausrichten. Medien beeinflussen auf diese Weise gesellschaftliche Entscheidungsprozesse. Zwar werden die Termini ‚Medialisierung‘ und ‚Mediatisierung‘ häufig synonym verwendet, allerdings sind ihnen Bedeutungen inhärent. Michael Meyen hat sich mit den verschiedenen Definitionen dieser Begrifflichkeiten beschäftigt (vgl. Meyen 2009), u.a. hieraus geht hervor, dass sich für die vorliegende Arbeit das Verständnis von ‚Mediatisierung‘ nach Friedrich Krotz besonders eignet, da er sich auf die Verbindung zwischen Medien und Kommunikation konzentriert, was auch in der vorliegenden kommunikationswissenschaftlichen Arbeit im Mittelpunkt steht. Krotz macht durch die Verbindung zwischen Kommunikation und Medien den Medienwandel zum Thema der Kommunikationswissenschaft (vgl. Krotz 2007: 46ff.) Der Begriff der ‚Mediatisierung‘ als Metaprozess sozialen Wandels vgl. Krotz 2007: 15, 37ff.) ermöglicht es durch seine weit gefasste Definition, die unterschiedlichsten Kommunikationsformen in Verbindung mit der Medienentwicklung zu betrachten (vgl. Krotz 2001; 2007; hierzu auch Meyen 2009: 6ff.). Medien nicht nur im Alltag omnipräsent, sondern beeinflussen das kommunikative Handeln entscheidend, da sich die Kommunikation insb. durch die Entwicklung neuer Medien in unterschiedliche Formen weiter ausdifferenziert (vgl. Krotz 2001; 2007). Voraussetzung für die Entwicklung von Kommunikation im Zusammenhang mit neuen Medien ist allerdings, dass die Menschen mit den Medien umgehen und diese in ihren Alltag einbinden (vgl. Krotz 2001: 19) und Medien so das Potenzial inhärent ist, die Kultur einer Gesellschaft zu prägen (vgl. Hepp 2010: 65ff.; zur Mediatisierung der Alltagswelt auch Hartmann/Hepp 2010).

Doch die neue Führungsstrategie, die von den Medien<sup>217</sup>, insb. von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung ausgeht, erschöpft sich nicht in dem Konzept der Mediatisierung post-industrieller Gesellschaften. Medien, insb. das Fernsehen, vermitteln, informieren und irritieren, nicht mehr lediglich, sondern sie werden, u.a. aufgrund ökonomischer Interessen zu eigenständigen Akteuren (vgl. hierzu insb. Bidlo/Englert/Reichertz 2011; zum TV-Markt auch Englert 2010). Sie nehmen als selbstständige Akteure in der Gesellschaft an unterschiedlichen Diskursen, auch an dem Diskurs über Verbrechensaufklärung, teil und gestalten diese aktiv mit, indem sie eigene Interessen vertreten und nach eigenen Maßstäben agieren. Die Mediatisierung muss damit ebenso berücksichtigen, dass hinter den Medien immer soziale Organisationen stehen, die darauf angewiesen sind, dass das Medium genutzt wird. Voraussetzung für diese Nutzung ist, dass eine gewisse Akzeptanz des Mediums in der Gesellschaft herrscht, an der die Medien als Akteure ständig aktiv arbeiten (müssen). Interessant ist bei dem Agieren der Medien als eigenständige Akteure, dass sie den Bürger aktiv einzubinden scheinen und so neben dem aktivierenden Staat zu einem Aktivierer in der Gesellschaft werden (vgl. hierzu insb.

---

<sup>217</sup> ‚Medien‘ lassen sich nicht auf materielle Träger reduzieren, die bei der Produktion, Speicherung und Verbreitung von Wissen, eben dieses Wissen und seinen Gebrauch modifizieren. ‚Medien‘ vielmehr immer in soziale Organisationen und Unternehmen eingebunden. Diese Einbindung in eine Art Netzwerk macht sie zu einem gesellschaftlichen Akteur, der nach eigenen Vorstellungen und Zielsetzungen agiert (vgl. hierzu auch Bidlo/Englert/Reichertz 2013).

Bidlo/Englert/Reichertz 2013). Das Agieren der Medien als (aktivierende) Akteure fördert nicht nur den Medien (-kommunikations-) wandel, sondern darüber hinaus maßgeblich den gesellschaftlichen und soziokulturellen Wandel. Durch den Wandel der Rolle der Medien (vom Vermittler zum Akteur zum Aktivierer) resultiert auch eine neue Form der Führung, die zwar in der vorliegenden Arbeit die Züge der ‚Governance‘ trägt, jedoch eine besonderen Form der Governance darzustellen scheint, die sich insb. auf die Führung und Aktivierung der Rezipienten zielt und nicht bewusst herbeigeführt zu sein scheint, sondern aus einer **Praxis des Darstellens** von Verbrechenaufklärung in Fernsehserien zu resultieren scheint.

## 10.2 ‚Governing Through the Practice of Media Interpretation‘

Serien wie *Autopsie*, *Medical Detectives*, *Navy CIS* und *CSI-Den Tätern auf der Spur*, in welchen die forensische Arbeit zur Verbrechenaufklärung im Vordergrund steht, erobern seit der Jahrtausendwende zunehmend den deutschen TV-Markt und erfreuen sich steigender Beliebtheit (vgl. Krei 2006). Der zunehmende Konsum der Fernsehserien über Verbrechenaufklärung scheint für das alltägliche Geschehen nicht ohne Folgen zu bleiben, wie der CSI-Effekt vermutet und der Ansatz der Mediatisierung und des ‚Securitainment‘ (vgl. Bidlo/Englert/Reichertz 2011) bestätigt und erhalten durch den Ansatz des ‚Media-Con-Act(ivat)ing‘ (vgl. Bidlo/Englert/Reichertz 2013) einen neuen Anstoß. Die Wirkung von Fernsehserien über Verbrechenaufklärung, wie *CSI-Den Tätern auf der Spur*, betrachten Michel Byers und Val Marie Johnson als ‚Governing Through Crime‘ und verstehen die Sendung *CSI* als ein Spiegelbild und eine Widerschreibung zeitgenössischer **Gouvernementalität** („governmentalities“), die sowohl die Formen des Regierens umfassen als auch die Denkweisen, die diese Formen des Regierens begünstigen. Dies äußert sich in drei Schlüsselementen des ‚CSI-Universums‘: Die Konstruktion von omnipräsenter Gefahr, die Betonung der weitgehenden Individualisierung der Zuständigkeiten und Kräfte im Hinblick auf die herrschende Gefahr unter der Fragestellung ‚Wer nimmt sich dem (Un-) Sicherheitsproblem an?‘, sowie die Herstellung von Sicherheit als eine der wenigen gemeinschaftlichen Unternehmungen in einer Gesellschaft – manchmal scheint es sogar als sei es die einzige – die noch ein gemeinsames gesellschaftliches Ziel darstellen (vgl. Byers/Johnson 2009: XIX). Diese Merkmale sind auch im ‚Governing Trough Crime‘ – Ansatz verhaftet, wie sich im Folgenden zeigt.

Die Idee des ‚Governing Through Crime‘ stammt aus der Politikwissenschaft der 1990er Jahre und wurde von Jonathan Simon begründet (vgl. Simon 1997). In seinem Beitrag *Governing Through Crime Metaphors* kommt Simon zu dem Schluss: „There are signs of new politics that make Governing Through Crime its focus“ (Simon 2002: 1069). Dieses Fazit basiert auf der Beobachtung der Entwicklung gegenwärtiger Gesellschaften, der durch einen den Bürger aktivierenden Staat

gekennzeichnet ist. Simon konstatiert, dass dem Diskurs der Kriminalität zunehmend Aufmerksamkeit geschenkt wird (werden muss), da „[c]rime victims are only the most recent and currently most dominant of a whole panoply of idealized political subjects that have entered (and more rarely left) the stage of American political development“ (Simon 2002: 1042). Begünstigt wird die Betonung der ‚Viktimisierung‘ und der damit verbundenen notwendigen Gesetzgebungen durch die Turbulenzen und Modifikationen des ideologischen und gesellschaftlichen Umfelds spätmoderner Gesellschaften, die sich insb. auf die kriminologischen Diskurse auszuwirken scheinen. ‚Kriminalität‘ wird als Ursache ‚allen gesellschaftlichen Übels‘, z.B. der sozialen, wirtschaftlichen und ökologischen Risiken im Allgemeinen und bspw. der Verschuldung und dem Konsum illegaler Drogen im Besonderen stilisiert. Als Folge dieser zunehmenden ‚Verunsicherung‘ wird die Herstellung von Sicherheit zu einer dominanten gesellschaftlichen Angelegenheit (vgl. hierzu Hanak/Stangl 2004: 9). Das ‚Gefühl der Unsicherheit‘ und die damit einhergehenden Veränderungen in der Sicherheitspolitik und im Strafrecht gehen auf eine zentrale Strukturveränderung (spätmoderner) Gesellschaften zurück, die sich zu einer Risikogesellschaft entwickelt hat sowie durch zunehmende Individualisierungsprozess ihrer Mitglieder gekennzeichnet ist (vgl. Singelstein/Stolle 2008: 14; Garland 2008; Sack 2003: 27). Der Individualisierungsprozess zeichnet sich zum einen durch die Freisetzung, d. h. durch die „[...] Auflösung vorgegebener sozialer Lebensformen aus“ (Beck/Beck-Gernsheim 1994: 11), was ein gewisses Maß an Unsicherheit entstehen lässt. Zum zweiten steigt mit der zunehmenden Freisetzung die Verantwortung des Einzelnen, der deshalb gefordert ist „[...] sein Leben zu gestalten [...]“ (Beck/Beck-Gernsheim 1994: 11; hierzu auch Prisching 2009: 137f.). Zwar eröffnet sich durch die zunehmende Freisetzung für den Einzelnen ein neuer Handlungsspielraum, in dem er unabhängiger als je zuvor seine Identität gestalten kann, allerdings birgt diese Freisetzung auch Probleme für das Individuum. Soziale Mobilität und zunehmende Rollenspezialisierung bzw. -komplexität drängen die noch vor gut drei Jahrzehnten stabilen Verbindlichkeiten und Vorgaben im Hinblick auf die Handlungs- und Rollenmuster des Einzelnen in einer Gesellschaft zunehmend zurück (vgl. Keupp 1989). Der Einzelne wird nicht mehr in seine Rolle hineingeboren und seine Rolle und Identität ist damit keine Selbstverständlichkeit mehr – die Sozialität ist ‚fragil‘ geworden (vgl. Honer/Meuser/Pfadenhauer 2010; hierzu auch Behringer 1998: 22) und bedarf einer ständigen Identitätsarbeit, in der die Identität in eigener Verantwortung fortlaufend (sozial) konstruiert werden muss (vgl. hierzu u.a. Rosa 2005; Baumann 1997). In einer heterogenen und ständiger Veränderung unterworfenen sozialen Umgebung gestaltet sich diese Konstruktion der eigenen Identität zunehmend schwierig, da immer mehr Orientierungs- und Bezugspunkte, die einst in Form traditioneller Institutionen, wie z.B. die Kirche oder der Staat, und Rollenbilder gegeben waren, zunehmend verdrängt werden und eine Leerstelle in der Gesellschaft hinterlassen. Der Druck auf das Individuum steigt zusehends, wenn Lebensentwürfe, Lebensorientierungen und Sinnzuschreibungen nicht nur selbst entwickelt werden müssen (vgl.

Behringer 1998: 22), sondern auch die Instanzen der Ordnungsbildung sich immer wieder neu aufstellen (müssen) und dem Individuum so die festen Institutionen entzogen werden, die den Einzelnen in einer Gesellschaft ursprünglich in seiner Identitätsarbeit unterstützt haben (vgl. Hondrich 2001: 40; zum Wandel von Governance-Strukturen und -bedingungen in Verbindung mit dem institutionellen Wandel in einer Gesellschaft auch Werle 2008: 244ff.).

Als Folge nimmt die Sensibilität für Risiken und (Un-) Sicherheiten bei der Bevölkerung einer in einer globalisierten Gesellschaft zu (vgl. Hanak/Stangl 2004: 9) mit der meist die Forderung nach einer adäquaten Antwort der Sicherheitspolitik einher geht (Weitere Ausführungen zur Sicherheit in spätmodernen Gesellschaften finden sich bei Wolfgang Stangl 2004). Der Staat reagiert auf die Forderung nach einer angemessenen Sicherheitspolitik nicht damit, dass er den Bürger von seiner Last befreit und versucht, dessen Sicherheit zu ‚garantieren‘, sondern der aktivierende Staat überträgt dem Bürger (neben anderen ‚non-governmental organizations‘, wie bspw. privaten Sicherheitsunternehmen) selbst zunehmend Verantwortung. Der Staat setzt die Verbrechensbekämpfung nicht mehr alleine im Sinne des ‚Governing Crime‘ durch, sondern der Staat aktiviert den Bürger mittels der (medialen) Betonung der hohen Kriminalitätsrate und der in einer Gesellschaft allgemein herrschenden (Un-) Sicherheit dazu, selbst im Dienste der (Inneren) Sicherheit tätig zu werden (vgl. Simon 2007: 5). Der Staat zieht sich zwar nicht völlig aus dem Prozess der Herstellung von Sicherheit bzw. eines Sicherheitsgefühls zurück, allerdings übergibt er die Aufgaben rund um die Herstellung von Sicherheit bzw. eines Sicherheitsgefühls an ‚non-governmental organizations‘ (nichtstaatliche Organisationen), wie (bürgerliche) Interessensverbände, Vereine, private Unternehmen und Bürger (vgl. hierzu Garland 2008: 65ff.; Singelstein/Stolle 2008: 25ff.; hierzu auch Lange/Ohly/Reichert 2008; zum aktivierenden Staat auch Hoffmann-Riem 2000: 226). Simon beobachtet in der amerikanischen Gesetzgebung und bei der amerikanischen Bevölkerung drei entscheidende Folgen der ‚Verlagerung‘ der Verantwortung bei der Herstellung von Sicherheit bzw. dem Sicherheitsgefühl von Staat weg hin zu anderen gesellschaftlichen Akteuren:

1. Kriminalität ist zu einem entscheidenden strategischen Faktor der Legitimation zur Ein- und Durchführung von harten Präventionsmaßnahmen geworden (z.B. Todesstrafe).
2. Es kann davon ausgegangen werden, dass Menschen die Kategorie des Verbrechens einsetzen, um Eingriffe zu legitimieren, die eigentlich andere Motivationen besitzen (bspw. Schwangerschaftsabbruch als Tötungsdelikt).
3. Des Weiteren werden die Technologien, Diskurse und Metaphern von Kriminalität und Strafjustiz sichtbare Bestandteile aller Institutionen, sodass sie einfacher in die neuen Möglichkeiten der Regierung einbezogen werden (können) (vgl. Simon 2007: 5f).

Diese drei Folgen der Verlagerung der Verantwortung bei der Herstellung von Sicherheit in einer Gesellschaft weisen darauf hin, dass die Übersetzung von ‚Governing Through Crime‘ in ‚Regieren durch Kriminalität‘ so verstanden werden kann, dass Kriminalität als Rechtfertigungs- bzw. Legitimationsgrund für bestimmte Vorgehensweisen des Regierens bzw. der Regierenden oder der regierenden Einrichtung fungiert.<sup>218</sup> Der Staat hat die hohe Relevanz der Verbrechensbekämpfung für und in der Gesellschaft erkannt und versucht diese systematisch in sein Programm zu integrieren (vgl. Simon 2002: 1035ff). Obwohl die Maßnahmen zur Verbrechensaufklärung als politische Ideale und nicht als reale Gegebenheiten in dem (politischen) Programm des Staates auftauchen, lassen sich diese Ideale nicht als reine ideologische Vorstellungen abtun, denn jedes idealisierte Subjekt besitzt tatsächliche Züge der jeweiligen Bevölkerung. Die idealisierten Vorstellungen von Maßnahmen zur Verbrechensbekämpfung erfahren durch historische Zustände, wie bspw. der Entwicklung neuer Technologien oder der Veränderung der Regierungsformen in einer Gesellschaft, immer wieder eine neue Akzentuierung und repräsentieren soziale Konstruktionen einer Gesellschaft. Die Betonung der Unsicherheit und der Gefahr, Opfer eines Verbrechens zu werden und die damit verbundene Notwendigkeit einer angemessenen Gesetzgebung wird durch gesetzgebende Instanzen, das Gesetz selbst und nicht zuletzt durch die Medien gerahmt (vgl. auch Simon 2007: 75ff.; auch Simon 2002: 1044).

Die Beziehung zwischen Kriminalität und Gesellschaft findet im ‚Governing Through Crime‘ die höchst möglich Ausprägung (vgl. Sack 2003: 9). Erst die Herstellung der Verbindung zwischen Kriminalität und Gesellschaft ebnet den Weg für bestimmte Aussagen über die Notwendigkeit gewisser Maßnahmen zur Verbrechensbekämpfung. Aussagen, die einen Bedarf an Maßnahmen zur Herstellung von Sicherheit in einer Gesellschaft konstruieren, hängen eng mit der Konstruktion von (Un-) Sicherheit zusammen. Der CSI-Effekt ist – wie bereits zu Beginn der Arbeit ausführlich dargestellt – eine Konstruktion von den Medien in den Medien. Die Medien postulieren, dass Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung Auswirkungen auf die Relevanzsetzungen von Geschworenen vor Gericht haben, die den mittels naturwissenschaftlicher Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin erhobenen Beweisen in einem Kriminalfall unter allen möglichen Beweisen (z.B. Zeugenaussagen, Motivlage etc.) die höchste Beweiskraft zuweisen und infolgedessen Beweise, die auf naturwissenschaftlichen Methoden beruhen nicht nur in der Beweisführung vor Gericht erwarten, sondern dazu tendieren, bei dem Fehlen solcher Art von Beweisen den Angeklagten freizusprechen. So verstanden, kann der CSI-Effekt als ein Hindernis in der Verbrechensaufklärung, insb. in Gerichtsverfahren, betrachtet werden. Sowohl die Heroisierung der kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Techniken, in Fernsehsendungen wie *CSI*, als auch die Kritik am Staat unter gleichzeitiger Betonung der Relevanz

---

<sup>218</sup> In der Wissenschaft, speziell in der Kriminologie wird das ‚Governing Through Crime‘ in Verbindung mit dem Ansatz der Foucaultschen Gouvernementalität gestellt (vgl. Sack 2003: 31f.; hierzu insb. auch Krasmann 2003).

polizeilich durchgesetzter Macht und die Negation jeglichen sozialen Zusammenhalts in einer Gesellschaft führen nach Byers und Johnson zu einem ‚Governing Through Crime‘ durch die Medien (vgl. Byers/Johnson 2009: XVIIIff.). Interessant ist allerdings, dass Byers und Johnson das durch die Medien hervorgerufene ‚Governing Through Crime‘ weniger als einen Legitimationsversuch der Medien verstehen, die durch die Konstruktion von (Un-) Sicherheit Lücken im staatlichen System aufzeigen, in die sie selbst als Akteure eintreten können, sondern dass Medien durch diese Konstruktion von (Un-) Sicherheit den Handlungsraum der Polizei bzw. jeglicher Exekutive erweitern. Medien würden – nach dem von Byers und Johnson angesetzten Verständnis von ‚Governing Through Crime‘ die Exekutive dabei unterstützen, mehr Handlungsspielraum zu gewinnen.<sup>219</sup> Betrachtet man die Rolle der Medien im ‚Governing Through Crime‘ wie Byers und Johnson, würden die Medien in einer Gesellschaft mehr die Vermittler- als die Akteursrolle im Feld der Inneren Sicherheit bekleiden. Diese Annahme greift allerdings zu kurz, denn das Agieren der Medien in einer Gesellschaft kann nicht auf eine Vermittlerrolle reduziert werden, was man in der Politikwissenschaft bereits vor über zehn Jahren erkannt hat. In der Politikwissenschaft ist die Debatte über die soziale Konstruktion von (Un-) Sicherheit bzw. einem (Un-) Sicherheitsgefühl unter den Stichworten ‚Securitization‘ (vgl. u.a. Wæver 2011; Williams 2003; Lipschutz 1995) bzw. ‚Writing Security‘ (vgl. Campbell 1998) bekannt. ‚Securitization‘ bzw. ‚Writing Security‘ geht davon aus, dass (Un-) Sicherheit in einer Gesellschaft keinen objektiven Zustand darstellt, sondern dass (Un-) Sicherheit anhand sicherheitspolitisch relevanter Texte sozial diskursiv hergestellt wird (vgl. hierzu Williams 2003; Campbell 1998; hierzu auch Krasmann 2007: 155). Sicherheitsrelevante Texte werden insb. durch und in den Medien ‚geschrieben‘, die bestimmte Sicherheitsprobleme benennen (sog. ‚securitizing speech acts‘ vollziehen) und die (Un-) Sicherheit zu einer Sprachhandlung („speech act“) werden lassen (vgl. Williams 2003: 513). Durch die Benennung dieser Sicherheitsprobleme legen die Medien als Akteure in einer Gesellschaft der Politik bestimmte Entscheidungen nahe und schließen wiederum andere aus (vgl. Campbell 1998; hierzu auch Diez 2006). Mit der Benennung dieser Sicherheitsprobleme in und durch die Medien geht darüber hinaus meist die Forderung der Medien als Akteure in einer Gesellschaft einher, bestimmte Rechte – die die Medien meist selbst definieren – zur Lösung dieser Sicherheitsprobleme zu erhalten. Medien sind also längst nicht mehr lediglich Vermittler zwischen Politik und Rezipienten bzw. Bevölkerung, sondern sie werden eigenständig tätig und bekleiden die Rolle von gesellschaftlichen Akteuren, die v.a. im Feld der (Inneren und Äußeren) Sicherheit tätig werden.

---

<sup>219</sup> Byers und Johnson sprechen von einer ‚Heroisierung der Kriminaltechnik‘ in *CSI*. Bei Byers und Johnson hingegen stehen eher die eingesetzten Technologien in der Verbrechensaufklärung in *CSI* als Auslöser im Mittelpunkt des *CSI*-Effekts, die als ‚Allheilmittel‘ und Mittel zur Minimierung von Unsicherheit in der Verbrechensaufklärung verstanden werden (vgl. Byers/Johnson 2009: XVff.). Ausgangspunkt ist bei Byers und Johnson daher die bereits zu Beginn der Arbeit kritisierte ‚verallgemeinerte Botschaft‘, die sie der Sendung *CSI* zuschreiben und nicht herausarbeiten.

Allerdings scheint sich die in der Analyse dieser Arbeit herausgearbeitete Führungsstrategie der Governance nicht in dem ‚Governing Through Crime‘ und auch nicht in der Debatte über ‚Securitization‘ und ‚Writing Security‘ zu erschöpfen. Sowohl im ‚Governing Through Crime‘ als auch in der ‚Securitization‘ bzw. ‚Writing Security‘ werden die Medien lediglich als ‚Schreiber‘ wahrgenommen, die ‚on air‘ (Un-) Sicherheit in einer Gesellschaft konstruieren. Die Rolle der Medien geht jedoch über die eines ‚Schreibers‘ hinaus, und stellt vielmehr die Rolle eines eigenständigen aktiven (und aktivierenden) gesellschaftlichen Akteurs dar, der nicht nur ‚schreibt‘ und ‚konstruiert‘, sondern der aktiv und eigenständig an dem Aushandlungsprozess über die ‚richtige‘ Praxis der Herstellung von Sicherheit und der Verbrechensbekämpfung teilnimmt (hierzu auch Bidlo/Englert/Reichertz 2013). Fernsehsendungen spiegeln nicht einfach aktuelle Formen des Regierens wider und schreiben diese in Gesellschaft ein (vgl. Byers/Johnson 2009: XIX), sondern sie scheinen vielmehr die (Un-) Sicherheit in einer Gesellschaft aus ihrer eigenen Perspektive zu konstruieren, indem sie das Verbrechen und die Verbrechensaufklärung auf eine bestimmte Art und Weise inszenieren. Sie spiegeln die Konstrukte von (Un-) Sicherheit in einer Gesellschaft nicht einfach wider, sondern die Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung verzerren die Konstrukte. Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung können daher nicht als Spiegel einer Gesellschaft betrachtet werden, sondern sind vielmehr Zerrspiegel dessen, was sich in einer Gesellschaft ereignet – und das gilt auch für die (Un-) Sicherheit bzw. das (Un-) Sicherheitsgefühl in einer Gesellschaft.

Neben der Debatte über ‚Writing Security‘ und ‚Securitization‘ in der Politikwissenschaft, stößt man bei der Suche nach einer Führungsstrategie der Medien als eigenständige Akteure auf die Theorie der ‚Media Governance‘ (vgl. u.a. Nieland et al. 2010; Kleinsteuber 2010; auch Werle 2008; Donges 2007; Meier/Trappel 2002). Dieser Begriff weist unterschiedliche Lesarten auf (vgl. Donges 2007: 12ff.). Gemein ist diesen Lesarten allerdings, dass sie sich unter dem Begriff der ‚Media Governance‘ mit den einzelnen Machtinstanzen der Medienpolitik in Form von wirtschaftlicher und politischer Medienmacht beschäftigen und damit, wie sich Medien, Gesellschaft und Politik gegenseitig in dem von ihnen hergestellten Diskurs über Verbrechensbekämpfung beeinflussen (vgl. u.a. Meier/Trappel 2002). Dieser Gedanke ist nicht neu, sondern wurde in ähnlicher Form bereits bei dem (Selbst-) Verständnis der Medien als vierte Gewalt im Staat formuliert. Neben der Exekutive, Judikative und Legislative nehmen die Medien eine Machtstellung ein, die u.a. die Staatsgewalt beeinflusst. Autonome und freie Medien nehmen nach Caparini in Demokratien als vierte Gewalt in modernen westlichen Gesellschaften eine Schlüsselrolle ein, da sie ein ‚Bindeglied‘ bzw. ein ‚Vermittler‘ zwischen Gesellschaft und denjenigen, die regieren, darstellen (vgl. Caparini 2004: 15). Der Sicherheitssektor scheint nach Caparini dazu zu tendieren, gegenüber den Prozessen der Demokratisierung und des Einblicks der Zivilbevölkerung resistent zu sein. Diese Intransparenz des Sicherheitssektors für die Öffentlichkeit wird durch die Regierung(en) dadurch legitimiert, dass sie eine Transparenz des

Sicherheitssektors als Bedrohung für die Staatssicherheit definiert. Der globale Krieg gegen den Terror und die weltweit erhöhten Sicherheitsbedrohungen tragen dazu bei, dass die Freiheit der Meinungsäußerung, der Zugang zu Informationen und die öffentliche Aufsicht über die Aktivitäten des Sicherheitssektors durch den (politischen) Sicherheitssektor selbst eingeschränkt werden und die Medien daran gehindert werden, eine Funktion als gesellschaftliche ‚Watchdogs‘ zu erfüllen (vgl. Caparini 2004: 15ff.). In der Idee von Caparini zeichnen sich die Züge des ‚Governing Through Crime‘ ab, denn beide Ansätze legitimieren eine Maßnahme zur Herstellung von Sicherheit durch die Gefahr, dass – wenn diese Maßnahme nicht ergriffen wird – eine Bedrohung der Sicherheit begünstigt werden könnte. Neben Caparini verbindet auch Timothy E. Cook die Medien mit einer Governance-ähnlichen Führungsstrategie. In seinem Buch *Governing with the News* von 1997 verweist er darauf, dass die ‚Utopie‘ einer neutralen und objektiven Presse in den letzten Jahren v.a. dadurch widerlegt worden sei, dass in der Diskussion über politische Neigungen und Einflüsse der Presse, die Machtausübung durch Nachrichtenmedien nicht einbezogen wird. Cook erklärt, wie die Medien als eine Institution strukturiert werden, die kollektiv Macht ausübt und wie die Rolle der Medien innerhalb des politischen Prozesses institutionalisiert worden ist. Medien reflektieren das politische Geschehen nicht nur, sondern sie beteiligen sich aktiv am politischen Diskurs (vgl. Cook 1998). Sowohl der Ansatz von Caparini als auch die Idee von Cook kommen einer Führungsstrategie der Medien in Form der Governance im Hinblick auf die Verbrechensaufklärung bereits sehr nahe, können allerdings nicht erklären, welche latente Macht von den Medien (-inhalten) von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung ausgehen, sondern scheinen sich allein auf die Medien als vierte Gewalt zu konzentrieren, die zwar in einen politischen Diskurs eingreifen können, dies allerdings immer geplant und strategisch reflektiert tun.

Neu ist an der aus den Analysen in dieser Arbeit herausgearbeiteten Ausprägung von Governance als Führungsstrategie der Medien, dass mediale Prozesse in der Gesellschaft beobachtet werden können, die von den Medien nicht aktiv forciert werden und nicht geplant erfolgen. Es handelt sich vielmehr um eine Form der Governance, die aus bestimmten sozialen Praktiken des Zeigens der Medien resultieren, die nicht auf das ‚Schreiben‘ von Sicherheit reduziert werden können, sondern denen ein ‚aktivierendes‘ Potential inhärent ist, das sich auf die Rezipienten als Führungsstrategie auswirkt. Das Zeigende und das Gezeigte in den Medien sind Durchgangspunkte sozialer Praktiken verstanden (vgl. hierzu auch Göttlich 1996: 253), die insb. den Diskurs der Verbrechensbekämpfung im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin beeinflussen, indem sie von den Rezipienten in ihren Alltag eingebunden werden (Medienhandeln ist immer auch Alltagshandeln; hierzu insb. Röser 2007: 8f.).



Die Führungsstrategie der Governance, die von den Fernsehserien über Verbrechensaufklärung ausgeht, kann (die Rezipienten) dazu anleiten bzw. aktivieren, moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin als für die Verbrechensaufklärung entscheidend wahrzunehmen. Allerdings kann die Aktivierung der Rezipienten durch die Medien nicht auf einen CSI-Effekt reduziert werden, in dem Medieninhalte bei den Rezipienten bestimmte ‚Effekte‘ im Sinne eines ‚Stimulus-Response-Modells‘ hervorrufen. Vielmehr gehen die Rezipienten mit den Medieninhalten kreativ um und sowohl die inhaltlichen Botschaften als auch die Typen von Botschaften unterscheiden sich je nach Fernsehsendung, sodass sowohl der ‚Stimulus‘ als auch die ‚Response‘ variiert und nicht in ein- und nicht immer denselben ‚Effekt‘ bilden.

Dreizel spricht von unvorhergesehenen Folgen zielgerichteter Handlungen (vgl. Dreizel 1972), was auf diese Form von Governance übertragen werden kann. Medien, insb. das Fernsehen, strahlen bestimmte Sendungen bspw. aufgrund eines gewissen Erfolgspotenzials und den damit zusammenhängenden Einschaltquoten und Gewinnspannen aus. Die damit zusammenhängenden Medieninhalte sind es, die der Rezipient wahrnimmt und die seine Praxis beeinflussen, die sich an dem Verständnis moderner Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin ausrichtet. Dabei sind diese Abläufe, das Anstoßen dieses Prozesses um moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, keinem konkreten (korporierten) Akteur mehr zurechenbar.<sup>220</sup> Vielmehr kommt es an dieser Stelle auf die strategische Situation einer gesamten Gesellschaft an: „[...] die Macht ist nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation innerhalb einer Gesellschaft gibt“ (Foucault 2008: 94).

Ein weiterer Kritikpunkt an der Idee des CSI-Effekts ist, dass der CSI-Effekt von einer linearen Auswirkung einer verallgemeinerten Botschaft auf die Rezipienten ausgeht. Dies scheint den tatsächlich ablaufenden Prozess des (kreativen) Medienkonsums zu simplifizieren. Medienwirkung muss vielmehr als sich ständig in einer Gesellschaft vollziehender Kreislaufprozess verstanden werden. Dieser dynamische Prozess der Medienwirkung ist im ‚Circuit of Culture‘ von Paul du Gay et al. festgehalten worden (du Gay et al. 2003). Hier entwickelt sich aus einem bestimmten Medieninhalt heraus im Zusammenhang mit der vorherrschenden Identität der Rezipienten, den Produktionsbedingungen, dem (kreativen) Konsum der Medieninhalte durch die Rezipienten sowie der Regulation, bspw. durch das Gesetz, in einer Gesellschaft eine bestimmte soziale Praxis:

---

<sup>220</sup> Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass bspw. *Aktenzeichen XY* die behandelten Fälle Ende der 80er Jahre nicht selbst ausgewählt hat, sondern dies der jeweiligen Staatsanwaltschaft überlassen (vgl. Reufsteck/Niggemeier 2005: 35).

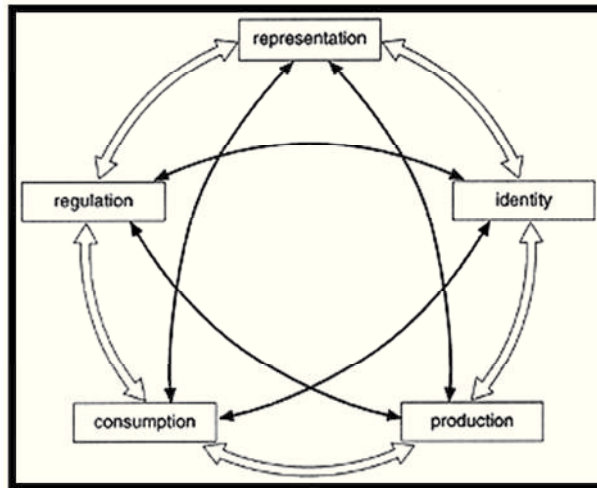


Abbildung Nr. 134: Der Kulturkreislauf von Paul du Gay et al. (du Gay et al. 2003: 3)

Der Prozess der Medienwirkung ist als dynamischer und netzwerkartig aufgebauter Prozess zu verstehen, in den Praktiken des Zeigens und Darstellens (der Produktion) ebenso eingebunden sind, wie Praktiken des Konsums, der Herstellung von Identität und der Regulation. Aus den Praktiken des Darstellens und Zeigens im Fernsehen, die ursprünglich einen intentionalen Ursprung besitzen können, der allerdings für die Entfaltung der Bedeutung, die diesen Praktiken zugeschrieben wird, nicht ausschlaggebend sind, resultiert eine Form der Governance, die die Rezipienten dazu anleitet sich nach einer bestimmten Logik zu richten, ohne über diese in jedem Moment bewusst zu verfügen (vgl. Kraus 1989: 47f.) – und manches Mal vermag es das Fernsehen auch in einer zunehmend komplexen unsicheren Gesellschaft Lebenshilfe anzubieten und sinnstiftend zu wirken (vgl. Feil 2006: 186).

In Form der Lektion, des Repetitoriums, des Lehrstücks und der Aufklärung tritt das Fernsehen als Akteur und Aktivierer in Erscheinung, der in unterschiedlicher Ausprägung Wissen im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin generiert, reaktiviert, Denkanstöße gibt und Wirklichkeit konstruiert. In Form des Heilsversprechens, der Offenbarung und des Dogmas verspricht das Fernsehen als Akteur und Aktivierer ‚Heilung‘, die Lösung ‚aller‘ Probleme und insistiert auf der eigenen Sichtweise als die einzig ‚richtige‘ und ‚wahre‘ im Hinblick auf die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin. Obwohl sich diese Typen von Botschaften voneinander unterscheiden, besitzen sie eine Gemeinsamkeit: sie leiten, lenken und führen durch diese besondere Form des Zeigens ihre Rezipienten durch den Diskurs über die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin – meist unbewusst und vielleicht auch ungewollt. Zur Benennung dieser Form der Governance schlage ich den Terminus des **‚Governing Through the Practice of Media Interpretation‘** vor, der die Führung, Lenkung und Leitung bezeichnet, die aus bestimmten Praktiken des Darstellens resultieren und die das Fernsehen zu einem Akteur und Aktivierer in einer globalisierten Gesellschaft machen, der den Diskurs über moderne Methoden der Verbrechensaufklärung (insb. der Kriminaltechnik und

Gerichtsmedizin) mit gestaltet. Der Begriff der ‚Interpretation‘ wurde gewählt, da dieser eine gewisse Zweideutigkeit besitzt, die das Ergebnis der vorliegenden Arbeit zusammenfasst: ‚Interpretation‘ kann erstens als ‚Darstellung‘ von etwas (auf einer Bühne) übersetzt werden. Nach diesem Verständnis, stellt das Fernsehen in den analysierten Fernsehserien die modernen Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin auf eine bestimmte Weise dar, nämlich durch das Agieren vor der Kamera und durch die Kameraaktivität. Die Darstellung, die sich aus dem Gezeigten und dem Zeigenden zusammensetzt, ist dabei das Ergebnis einer Praxis des Zeigens und einer Praxis des Gezeigten. So verstanden, ergibt sich die in der Analyse dieser Arbeit herausgearbeitete Form der Governance aus einer Praxis des Darstellens in Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung. Zweitens kann ‚Interpretation‘ als ‚Auslegung‘, ‚Interpretation‘ ‚Sinnggebung‘ bzw. ‚Deutung‘ übersetzt werden. Diese Übersetzung passt ebenso zu der Idee des ‚Governing Through the Practice of Media Interpretation‘, da Medien natürlich nicht einfach wertfrei darstellen, sondern das Gezeigte interpretieren, d.h. mit einem bestimmten Sinn unterlegen und den Rezipienten wiederum gewisse Deutungen des Gezeigten anbieten. An dieser Stelle wird die Praxis des Zeigens umso wichtiger, da dieses das Gezeigte entscheidend beeinflusst und immer auch eine Interpretation des Gezeigten darstellt. ‚Governing Through the Practice of Media Crime‘ betont damit, dass die Governance eine Form von Führung darstellt, die der Praxis des Zeigens nachgelagert ist – unabhängig davon, welche Intention dem Zeigenden unterliegt. Die Praktiken des Darstellens werden so zu ‚Signifying Practices‘, die Bedeutungen generieren (hierzu auch Hall 2003). Gleichzeitig weist die Idee darauf hin, dass Medien nicht einfach das widerspiegeln, was in der Gesellschaft geschieht, sondern dass sie das Geschehen auf eine bestimmte Weise verzerren – häufig so, dass es eine möglichst hohe Einschaltquote hervorruft. Die Fernsehunterhaltung – auch in Form von Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung – bietet den Rezipienten in Form von sinnstiftenden Inhalten bestimmte Deutungen an, d.h. das Fernsehen als Akteur ‚codiert‘ die den Fernsehsendungen inhärenten Botschaften, z.B. über moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin. Diese Botschaften fungieren als symbolische Ressourcen, auf Basis derer die Rezipienten wiederum ihre eigene Identität konstruieren können (hierzu auch Mikos 2011: 59). Der Rezipient wiederum interpretiert – oder in den Worten von Stuart Hall ‚decodiert‘ – die auf bestimmte Art und Weise ‚codierten‘ Botschaften (vgl. Hall 1999). Im CSI-Effekt wird davon ausgegangen, dass Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung die kriminaltechnischen und gerichtsmedizinischen Methoden heroisieren und sie als ‚Allheilmittel‘ stilisieren und dass der Rezipient dieser Sendungen genau diese Botschaft aufnimmt und diese in seinen Alltag, bspw. in Gerichtsverhandlungen, einbaut. Dies scheint allerdings – so das Ergebnis dieser Arbeit – ein eher simplifiziertes und verkürztes Verständnis der Wirkung von Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung auf die Rezipienten darzustellen.

Das Fernsehen als Akteur gestaltet den Diskurs über moderne Methoden der Verbrechensaufklärung (insb. der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin) **nicht nur über eine einzige Botschaft** über moderne kriminaltechnische und gerichtsmedizinische Methoden mit, wie es der CSI-Effekt postuliert. Zwar wird jeder Fall gelöst – allerdings wird in den Sendungen auch bewusst, dass dies nicht allein empirischer Analyseergebnisse mittels modernster Techniken geschuldet ist. Die modernen Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik sind gerade **nicht nur** das ‚Allheilmittel‘ in der Verbrechensaufklärung, sondern es bedarf auf der Fähigkeit des Ermittlers, logisch zu Kombinieren und konzentriert zu Beobachten. Zwar bestätigen die Offenbarung, das Heilsversprechen und das Dogma die im Diskurs über den CSI-Effekt verallgemeinerte Botschaft über moderne Methoden der Verbrechensaufklärung, es hat sich allerdings auch bei der Lektion, dem Lehrstück, dem Repetitorium und der Aufklärung gezeigt, dass sich die Botschaft über moderne Methoden der Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik nicht in der verallgemeinerten Botschaft, die dem CSI-Effekt zugrunde gelegt wird, erschöpft. Die Botschaft, die von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung ausgeht, umfasst viel mehr.

War Holmes noch aufgrund der der basalen Entwicklung von Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin auf seine Fähigkeit zum logischen Kombinieren neben seiner Lupe in der Verbrechensaufklärung angewiesen, besitzen die ‚neuen Ermittler‘, die meist als Team auftreten, neue technische Möglichkeiten und es eröffnet sich für sie damit ein völlig neuer Spielraum in der Verbrechensaufklärung. Die neuen Ermittler sind **neben** der Fähigkeit zum logischen Schlussfolgern in der Lage jede noch so kleine Spur sichtbar zu machen und zu sichern, da sich die Methoden der Sichtbarmachung entscheidend weiterentwickelt haben. Allerdings wird auch in den aktuellen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung das logische Denken eines Ermittlers nicht völlig durch die (naturwissenschaftliche) Empirie in Form moderner kriminalwissenschaftlicher und gerichtsmedizinischer Methoden ersetzt. Logik und Empirie bleiben aneinander gekoppelt und sind feste Bestandteile der Verbrechensaufklärung. Fehlt entweder die Logik, da ein Ermittler nicht über das nötige Wissen oder Können zur logischen Kombination verfügt oder die Empirie, sodass keine objektiven Spuren sichtbar gemacht und/oder gesichert sowie analysiert werden können, kann ein Kriminalfall nicht aufgeklärt werden. Die Fähigkeit des logischen Kombinierens und konzentrierten Beobachtens, auf die einst Sherlock Holmes vertraute, ist auch für die ‚neuen Ermittler‘ grundlegend, auch wenn sie auf völlig neue Möglichkeiten der ‚Sichtbarmachung‘ von Spuren zurückgreifen können. Dies erweckt den Eindruck, dass in den Fernsehserien über Verbrechensaufklärung eine neue Generation von Sherlock Holmes‘ auftreten, die in Teams ermitteln und Kombinationsfähigkeit, Beobachtungsgabe und empirische Analysemethoden miteinander kombinieren. All das ist dem Zitat von Sherlock Holmes „Es gibt kein Indiz, es sei denn, man siehts“ inhärent, denn nicht nur die Methoden der Sichtbarmachung sind entscheidend, um eine Spur sehen zu können, sondern die Ermittler selbst müssen auch eine Verbindung zwischen den Spuren durch logische

Kombinieren und ausgeprägte Beobachtungsgabe sehen – sodass der Leitspruch von Sherlock Holmes in der Verbrechensaufklärung in einer globalisierten Gesellschaft heute gültiger ist denn je, denn der Lösungsansatz ist bei den modernen Ermittlern bzw. Ermittlerteams der gleiche, wie einst bei Sherlock Holmes: „Give me the clues and I will build you a theory“ (vgl. Porter 1981: 225) – nur dass die Hinweise mittlerweile auch in Form von (natur-)wissenschaftlichen Analyseergebnissen auftreten können.

In der vorliegenden Forschung musste einiges unberücksichtigt bleiben. insb. die Untersuchung der Medienaneignung und der Medienwirkung des CSI-Effekts müsste in einem weiteren Forschungsvorhaben für den deutschen Diskurs näher untersucht werden. Es wird in weiteren Studien zu erörtern sein, um welche Medienwirkung es sich bei dem CSI-Effekt genau handelt. Sicherlich liefern die Cultural Studies (vgl. hierzu u.a. Hepp 2011; Hepp 2010; Hepp/Höhn/Wimmer 2010; Hepp/Krotz/Thomas 2009) weiterführende Erkenntnisse zur Medienwirkung vor dem Hintergrund des CSI-Effektes. Denn wie Mikos schreibt:

Film- und Fernsichtexte sind über den Inhalt und die Repräsentation mit gesellschaftlichen Diskursen verbunden. In der Analyse dieser Aspekte kann herausgearbeitet werden, wie sich Filme und Fernsehsendungen im sozialen und diskursiven Feld einer Gesellschaft verorten. Das trifft sowohl auf fiktionale Texte zu, die eine mögliche Welt entwerfen, als auch auf non-fiktionale Texte, die Ereignisse der sozialen Realität in medial bearbeiteter Form darstellen (Mikos 2008: 107).

Die angewandte Methode der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse führte in dieser Arbeit zu verwertbaren Ergebnissen in Form verschiedener Sinnfiguren als verdichtete Typen von Botschaften der analysierten Fernsehsendungen, allerdings nicht ohne Anpassung an das Datenmaterial im Sinne der Grounded Theory. Allerdings eignete sich die Methode der hermeneutisch-wissenssoziologischen Videoanalyse insb. um Typen von Botschaften und der inhaltlichen Botschaften herauszuarbeiten, die Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin inhärent sind, da sowohl eine neue Form der Governance, ‚Governing Through the Practice of Media Interpretation‘ herausgearbeitet werden konnte als auch die inhaltliche Botschaft, dass Sherlock Holmes als Figur des Unterhaltungsdiskurses über Verbrechensaufklärung heute in vielen Ermittlern und Ermittlerteams weiterlebt und durch die modernen kriminalwissenschaftlichen und gerichtsmedizinischen Methoden mehr Spuren aufdecken kann denn je.

## 11. Literaturverzeichnis

### 11.1 Gedruckte Quellen

- Achenbach, Heinz-Georg (1982): Kameraeinstellungen. In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Sachwörterbuch des Fernsehens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 110.
- Ackermann, Rolf (2011): Einführung in die Kriminalistik. In: Ackermann, Rolf/Clages, Horst/Roll, Holger: Handbuch der Kriminalistik. Kriminaltaktik für Praxis und Ausbildung. Stuttgart/München/Hannover [u.a.]: Richard Boorberg Verlag, S. 1-46.
- Ackermann, Norbert (2006): Lichttechnik. Systeme der Bühnen- und Studiobeleuchtung rationell planen und projektieren. Wien: R. Oldenbourg Verlag.
- Adolf Grimme Institut (2002): Jahrbuch Fernsehen 2002. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik.
- Adorno, Theodor W. (1982): Erziehung zur Mündigkeit: Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959-1969. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1972): Soziologie und empirische Forschung. In: Gesammelte Schriften. Band 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Allen, Michael (2007): Reading CSI. Crime TV under the Microscope. London/New York: I.B. Tauris.
- Amerkamp, Udo (2008): Spezielle Spurensicherungsmethoden. Verfahren zur Sichtbarmachung von daktyloskopischen Spuren. Frankfurt am Main: Verlag für Polizeiwissenschaft.
- Ang, Ian (2005): Watching Dallas. Soap opera and the melodramatic imagination. New York: Routledge.
- Allen, Michel (2007) (Hrsg.): Reading CSI: Crime TV Under the Microscope. New York: Palgrave Macmillan.
- Altobelli, Claudia Fantapié (2007): Marktforschung: Methoden - Anwendungen – Praxisbeispiele. Stuttgart: Lucius & Lucius.
- Bätschmann, Oskar (1992): Einführung in die kunstgeschichtliche Bildhermeneutik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Barthes, Roland (1964): Rhétorique de l'image. In: Communications. Recherches sémiologiques, 4, 1964, S. 40-51.
- Bauer, Ludwig (1992): Authentizität, Mimesis und Fiktion. Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsubjets. München: Diskurs Film Verlag.
- Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (2004): Individualisierung in modernen Gesellschaften – Perspektiven und Kontroversen einer subjektorientierten Soziologie. In: Beck, Ulrich/Beck-Gernsheim, Elisabeth (2004): Riskante Freiheiten. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 10-39.
- Becker, Karina/Gertenbach, Lars/Laux, Henning/Reitz, Thilman (Hrsg.) (2010): Grenzverschiebungen des Kapitalismus. Umkämpfte Räume und Orte des Widerstands. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- Becker, Peter (2005): Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik. Darmstadt: Primus Verlag.
- Behringer, Luise (1998): Lebensführung als Identitätsarbeit: der Mensch im Chaos des modernen Alltags. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Beier, Lars-Olav (2000): Respektvolle Nähe, pulsierende Lebendigkeit. Die bewegende Kamera in Breaking the Waves. In: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnrich, Matthias (Hrsg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Marburg: Schüren.
- Benecke, Mark (2006): Dem Täter auf der Spur. So arbeitet die moderne Kriminalbiologie. Köln: Bastei Lübbe.
- Benecke, Mark (2005): Vorwort. In: Dowling, Paul/Sherry Vince (2005): Medical Detectives. Geheimnisse der Gerichtsmedizin.
- Benz, Arthur/Lütz, Susanne/Schimank, Uwe/Simonis, Georg (Hrsg.) (2007): Handbuch Governance. Theoretische Grundlagen und empirische Anwendungsfelder. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Benz, Arthur/Dose, Nicolai (2010a): Governance – Regieren in komplexen Regelsystemen. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Benz, Arthur/Dose, Nicolai (2010b): Einleitung. In: Benz, Arthur/Dose, Nicolai (2010a) Governance – Regieren in komplexen Regelsystemen. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 13-36.
- Berger, Peter A./Hitzler, Ronald (Hrsg.) (2010): Individualisierungen. Ein Vierteljahrhundert „jenseits von Stand und Klasse“? Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Berger, Peter Ludwig/Luckmann, Thomas (2007): Die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit. Frankfurt am Main: Fischer.
- Berlis, Angela (2005): Nicht aus heiterem Himmel. Über Fundstätten der Offenbarung. In: Berlis, Angela/Kalsky, Manuela (Hrsg.): Offen für Offenbarung. Münster: LIT Verlag, S. 7-18.
- Berlis, Angela/Kalsky, Manuela (Hrsg.) (2005): Offen für Offenbarung. Münster: LIT Verlag.
- Berthel, Ralf C./Schröder, Detlef (2005): Gewalt im sozialen Nahraum II. Frankfurt am Main: Verlag für Polizeiwissenschaften.
- Bidlo, Oliver/Englert, Carina Jasmin (2009): Securitainment. Mediale Inszenierung von Innerer Sicherheit. In: MEDIENwissenschaft. Rezensionen und Reviews. Ausgabe 03/2009, S. 244-260.
- Bidlo, Oliver/Englert, Carina Jasmin/Reichertz, Jo (2013): Tat-Ort Medien. Medien als Akteure und Aktivierer. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bidlo, Oliver/Englert, Carina Jasmin/Reichertz, Jo (2011): Securitainment. Medien als Akteure Innerer Sicherheit. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bieber, Horst (1985): Abschied von Miss Marple. Deutsche Krimiautoren auf dem Vormarsch: Ein Unterhaltungs-Genre bessert seinen Ruf. In: Ermert, Karl/Gast, Wolfgang (Hrsg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, S. 140-146.
- Bienk, Alice (2008): Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren.
- Bleicher, Joan Kristin (2006): Fernsehen, Sendungsformate. In: Hans-Bredow-Institut (Hrsg.): Medien von A bis Z. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 111-112.
- Blum, Hartmut/Wolters, Reinhard (2006): Alte Geschichte studieren. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Bode, Walter (1954): Das kleine Film-Lexikon. Frankfurt am Main/Wien: Humboldt Verlag.
- Bohnsack, Ralf (2003): Rekonstruktive Sozialforschung. Opladen: Leske + Budrich.
- Bohnsack, Ralf (2009): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Opladen/Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.
- Bonfadelli, Heinz (2004a): Medienwirkungsforschung I. Grundlagen und theoretische Perspektiven. Konstanz: UVK.
- Bonfadelli, Heinz (2004b): Medienwirkungsforschung II. Anwendungen. Konstanz: UVK.
- Bonfadelli, Heinz (1983): Der Einfluss des Fernsehens auf die Konstruktion der sozialen Realität: Befunde aus der Schweiz zur Kultivierungshypothese. In: Rundfunk und Fernsehen. 1983/3-4, S.415-430.
- Bordwell, David/Thomsen, Kristin (2009): Film Art. An Introduction. New York: McGraw-Hill.
- Bourdieu, Pierre (1998): Über das Fernsehen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brandt, Ulrich (1995): Krimistandards. Motive, narrative Strategien und Standardsituationen der amerikanischen Freitagabend-Krimiserien in der ARD von 1962-1978. Heidelberg: Winter.
- Brandt, Ulrich (1989): Der Freitagabendkrimi der ARD. In: Thomsen, Christian W./Faulstich, Werner: Seller, Stars und Serien. Medien im Produktionsverbund. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, S. 116-130.
- Breinersdorfer, Fred (1985): Wider den Polizistenroman. In: Ermert, Karl/Gast, Wolfgang (Hrsg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, S. 64-68.
- Breuer, Franz (2009): Reflexive Grounded Theory: Eine Einführung für die Forschungspraxis. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Brittnacher, Hans Richard (2004): Die Engel der Morgue. Über den Trend zur Forensik im amerikanischen Kriminalroman. In: Franceschini, Bruno/Würmann, Carsten: Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin: Weidler, S. 101-118.
- Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (2000): Gouvernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brombach, Katja/Wehn, Karin (1996): „Immer, wenn sie über Krimis schreiben. Der Fernsehkrimi im Diskurs der ExpertInnen“. In: HALMA (Hallische Medienarbeiten) 6.
- Brooks, Tim/Marsh, Earle (2003): The complete directory to prime time network and cable TV shows, 1946-present. New York: Ballantine Books.
- Brosda, Carsten (2002): ‚Emotionalisierung‘ als Merkmal medialer Politikvermittlung. Zur Diskursivität emotionaler Äußerungen und Auftritte im Fernsehen. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hrsg.): Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten. Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus. Münster/Hamburg/London: LIT Verlag, S. 111-133.
- Brown, Les (1977): The New York Times Encyclopedia of Television. New York: Times Books.

- Brück, Ingrid/Guder, Andrea/Viehoff, Reinhold/Wehn, Karin (1998): Krimigeschichte(n). Zur Entwicklung des deutschen Fernsehkrimis. In: Klingler, Walter/Roters, Gunnar/Zöllner, Oliver (Hrsg.): Fernsehforschung in Deutschland. Themen-Akteure-Methoden. Baden-Baden: Nomos, S. 401-415.
- Brück, Ingrid/Guder, Andrea/Viehoff, Reinhold/Wehn, Karin (2003): Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Brück, Ingrid (2002): Fernsehserie. In: Schanze, Helmut: Metzler Lexikon Medientheorie – Medienwissenschaft. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 88-89.
- Bullerjahn, Claudia (2001): Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Augsburg: Wißner.
- Burmester, Silke (2011): Bewusst blöd – von der Kunst, im Flachen zu fischen. In: Hallenberger, Gerd (Hrsg.): Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung. Konstanz: UVK, S. 135-142.
- Bürsemeister, Thomas (2008): Qualitative Forschung. Ein Überblick. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Burzan, Nicole (2005): Quantitative Methoden der Kulturwissenschaften. Konstanz: UVK.
- Byers, Michele/Johnson, Marie Val (2009): CSI as Neoliberalism. An Introduction. In: Byers, Michele/Johnson Marie Val (2009): The CSI effect: television, crime and governance. Lexington Books, S. XIII-XXXVI.
- Calladine, Chris R./ Drew, Horace R./Luisi Ben F./Travers Andrew A. (2004): Understanding DNA. The Molecule and How it Works. Amsterdam [u.a.]: Elsevier Academic Press.
- Campbell, David (1998): Writing Security. United States Foreign Policy and the Politics of Identity. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Caparini, Marina (2004): Media in the security sector: oversight and accountability. In: Caparini, Marina (Hrsg.): Media in security and governance: the role of the news media in security oversight and accountability. Baden-Baden: Nomos, S. 15-50.
- Cather, K.H. (2004): The CSI Effect: Fate TV and Its Impact on Jurors in Criminal Cases. In: The Prosecutor. Journal of the National District Attorneys Association 38, 2, S. 9-15.
- Charles, John/Morrison, Joanna/Clark, Candace (2002): The Mystery Reader's Advisory. The Librarian's Clues to Murder and Mayhem. Chicago: ALA Editions.
- Charmaz, Kathy C. (2011): Den Standpunkt verändern: Methoden der konstruktivistischen Grounded Theory. In: Mey, Günther/Mruck, Katja: Grounded Theory Reader. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 181-206.
- Charmaz, Kathy C. (2006): Constructing Grounded Theory: A Practical Guide Through Qualitative Analysis. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage Publications.
- Clages, Horst (2004): Einführung in die Kriminalistik. In: Clages, Horst (Hrsg.): Der rote Faden. Grundsätze der Kriminalpraxis. Heidelberg: Kriminalistik Verlag, S. 1-21.
- Coase, Ronald (1991): The Nature of the Firm (1937). In: Williamson, Oliver E./Winter, Sidney G. (1991): The Nature of the firm: origins, evolution, and development. Oxford, New York, Toronto [u.a.]: Oxford University Press, S. 18-33.
- Cohan, Steven (2008): CSI: Crime Scene Investigation. New York: Palgrave Macmillan.
- Compart, Martin (2002): Problem in Serie. Warum sind deutsche TV-Serien den amerikanischen qualitativ unterlegen? In: Adolf Grimme Institut: Jahrbuch Fernsehen. Marl: Adolf Grimme Institut, AGI, S. 32-46.
- Compart, Martin (2000): Crime TV. Lexikon der Krimi-Serien. Berlin: Betz.
- Conard, Mark T. (Hrsg.) (2007): The philosophy of film noir. Lexington, Ky.: University Press of Kentucky.
- Cook, Timothy E. (1998): Governing with the News. The News Media as a Political Institution. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Cornwell, Patricia (2009): Totenbuch. Ein Kay-Scarpetta-Roman. München: Goldmann.
- Corsten, Michael (2010): Videografie praktizieren – Ansprüche und Folgen. Ein methodisch-theoretischer Streifzug durch die Beiträge des Bandes. In: Corsten, Michael/Krug, Melanie/Moritz, Christine (Hrsg.): Videographie praktizieren. Herangehensweisen, Möglichkeiten und Grenzen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7-22.
- Dahlmüller, Götz/Hund, Wulf D./Kommer, Helmut (1973): Kritik des Fernsehens: Handbuch gegen Manipulation. München: Luchterhand.
- Dantine, Wilhelm (1969): Kirche und Erziehung. In: Ellwein, Thomas/Grothoff, Hans-Hermann/Rauschenberger, Hans/Roth, Heinrich (1969): Erziehungswissenschaftliches Handbuch. Berlin: Rembrandt Verlag, S. 139-185.
- De Certeau, Michel (1988): Kunst des Handelns. Berlin: Merve.
- Degele, Nina (2000): Informiertes Wissen: eine Wissenssoziologie der computerisierten Gesellschaft. Frankfurt am Main. Campus Verlag.
- Deleuze, Gilles (1990): Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Demsetz, Harold (1991): The Theory of the Firm Revisited. In: Williamson, Oliver E./Winter, Sidney G. (1991): The Nature of the firm: origins, evolution, and development. Oxford, New York, Toronto [u.a.]: Oxford University Press, S. 159-178.



- Denzin, Norman K. (2009): *The research act: a theoretical introduction to sociological methods*. New Jersey: Transaction Publishers.
- Diekmann, Andreas (2002): *Empirische Sozialforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Dilley, Kimberly J. (1998): *Busybodies, Meddlers, and Snoops. The Female Hero in Contemporary Women's Mysteries*. Westport: Greenwood Press.
- Dinkelaker, Jörg (2010): Simultane Sequentialität. Zur Verschränkung von Aktivitätssträngen in Lehr- Lernveranstaltungen und zu ihrer Analyse. In: Corsten, Michael/Krug, Melanie/Moritz, Christine (Hrsg.): *Videographie praktizieren. Herangehensweisen, Möglichkeiten und Grenzen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 91-117.
- Dittmar, Norbert (2004): *Transkription. Ein Leitfaden mit Aufgaben für Studenten, Forscher und Laien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Donges, Patrick (Hrsg.) (2007): *Von der Medienpolitik zur Media Governance?* Köln: Herbert von Harlem Verlag.
- Donges, Patrick (2008): *Medialisierung politischer Organisationen: Parteien in der Mediengesellschaft*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Dörner, Andreas (2001): *Politainment*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Döveling, Katrin (2008): Powered by emotions: Zur Macht der Emotionen im Reality TV. In: Jäckel, Micheal/Mai, Manfred (Hrsg.): *Medienmacht und Gesellschaft*. Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag, S. 57-82.
- Döveling, Katrin/Mikos, Lothar/Nieland, Jörg-Uwe (2007): *Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung*. Konstanz: UVK.
- Dose, Nicolai (2008): *Problemorientierte staatliche Steuerung. Ansatz für ein reflektierendes Policy-Design*. Baden-Baden: Nomos.
- Döveling, Katrin/Mikos, Lothar/Nieland, Jörg-Uwe (Hrsg.) (2007): *Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung*. Konstanz: UVK.
- Dreitzel, Hans Peter (1972) (Hrsg.): *Sozialer Wandel*. Neuwied [u.a.]: Luchterhand.
- Du Gay, Paul/Hall, Stuart/Janes, Linda/Mackay, Hugh/Negus, Keith (2003): *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*. London: Sage.
- Durzak, Manfred (1982): Fernsehserie. In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): *Sachwörterbuch des Fernsehens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 74-79.
- Durzak, Manfred (1979): Kojak, Columbo und deutsche Kollegen. Überlegungen zum Fernsehserial. In: Kreuzer, Helmut/Prümm, Karl (Hrsg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen*. Stuttgart: Reclam, S. 71-93.
- Dutzmann, Martin (1999): Das Fernsehen ist nicht die Kirche. „Traumhochzeit“ und kirchliche Trauung. Kritische Bemerkungen zum Aufsatz von Jo Reichertz. In: *Pastoraltheologie. Wirtschaft und Praxis in Kirche und Gesellschaft*, 88, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 24-28.
- Dyer, Richard (2002): *Entertainment and Utopia*. In: *Only Entertainment*. London: Routledge, S. 17-34.
- Dyer, Richard (1981): *Coronation Street*. London: BFI Publishing.
- Eco, Umberto (2002): *Einführung in die Semiotik*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Eco, Umberto (1971): Die Gliederung des filmischen Code. In: Knilli, Friedrich: *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*. München: Carl Hanser, S.70-93.
- Eichner, Volker (2000): *Das Entscheidungssystem der Europäischen Union. Institutionelle Analyse und demokratische Bewertung*. Opladen: Leske + Budrich.
- Eilders, Christiane (2004): Fokussierung und Konsonanz im Mediensystem. Zu den Voraussetzungen politischer Medienwirkungen. In: Eilders, Christiane/Neidhardt, Friedhelm/Pfetsch Barbara (2004): *Die Stimme der Medien. Pressekommentare und politische Öffentlichkeit in der Bundesrepublik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 196-228.
- Englert, Carina Jasmin (2013): Self-made Experts? In: *Tat-Ort Medien. Medien als Akteure und Aktivierer*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 169-190.
- Englert, Carina Jasmin (2012): Ein Schwenk sagt mehr als tausend Worte. Die sich aus der Praxis des Zeigens entfaltenden Deutungsangebote der Kamera. In: Lucht, Petra/Schmidt, Lisa-Marian/Tuma, René (Hrsg.): *Visualisierung von Wissen und Bilder des Sozialen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. (Im Erscheinen)
- Englert, Carina Jasmin (2011a): Dauerbrenner Outsourcing. Neue Akteure und neue Inhalte am TV-Markt. In: Bidlo, Oliver/Englert, Carina Jasmin/Reichert, Jo (Hrsg.): *Securitainment. Medien als Akteure der Inneren Sicherheit*, S. 57-82.
- Englert, Carina Jasmin/Roslon, Michael (2010): *Design (be)deutet die Welt. Ein Wegweiser durch die Kommunikationswissenschaft für DesignerInnen*. Essen: hellblau.

- Englert, Carina Jasmin/Roslon, Phillip (2011): Das Fernsehen dein Freund und Helfer? Hermeneutisch-wissenssoziologische Videoanalyse von Fernsehsendungen der *Inneren Sicherheit* in Deutschland. In: Bidlo, Oliver/Englert, Carina Jasmin/Reichertz, Jo (2011): *Securitainment. Medien als Akteure Innerer Sicherheit*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 151-201.
- Engell, Lorenz (2007): Teil und Spur der Bewegung. Neue Überlegungen zu Iconizität, Indexikalität und Temporalität des Films. In: Sponsel, Daniel (Hrsg.): *Der schöne Schein des Wirklichen. Zur Authentizität im Film*. Konstanz: UVK, S. 15-40.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga (2007): *Leichter lernen. Strategien für Prüfung und Examen*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Esser, Michael W. (2000): Die Daily Soap. In: Field, Syd/Meyer, Andreas/Witte, Gunther/Henke Gebahard [u.a.]: *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München: List, S. 152-162.
- Faulstich, Werner (1982): *Ästhetik des Fernsehens. Eine Fallstudie zum Dokumentarspiel ‚Die Nacht, als die Marsmenschen Amerika angriffen‘ (1976) von Joseph Sargent*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs Fernsehanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Feest, Johannes (1993): Kriminalistik. In: Kaiser, G./Kerner, H.-J./Sack, F./Schellhoss, H. (Hrsg.): *Kleines Kriminologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Müller, Jur. Verlag, S. 236-238.
- Feil, Georg (2006): *Fortsetzung folgt. Schreiben für die Serie*. Konstanz: UVK.
- Feltes, Thomas: Akteure der Inneren Sicherheit: Vom Öffentlichen zum Privaten. In: Lange, Hans-Jürgen/Ohly, Peter H./Reichertz, Jo (Hrsg.) (2008): *Auf der Suche nach neuer Sicherheit. Fakten, Theorien und Folgen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 105-113.
- Feuer, Jane (1984): The MTM Style. In: Feuer, Jane/Kerr, Paul /Vahimai, Tise (Hrsg.): *MTM ‚Quality Television‘*. London: British Film Inst., S. 32-60.
- Field, Syd (2000): Das Drehbuch. In: Field, Syd/Meyer, Andreas/Witte, Gunther/Henke, Gebahard [u.a.]: *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München: List, S. 11-120.
- Filser, Hubert (2001): *Dogma, Dogmen, Dogmatik. Eine Untersuchung zur Begründung und Entstehungsgeschichte einer theologischen Disziplin von der Reformation bis zur Spätaufklärung*. Münster: LIT.
- Fischer-Lichte, Erika (2000): *Theatralität und Inszenierung*. In: Lichte-Fischer, Erika/Pflug, Isabel: *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen, Basel: Francke Verlag, S. 11-30.
- Flick, Uwe (2005): *Wissenschaftstheorie und das Verhältnis von qualitativer zu quantitativer Forschung*. In: Mikos, Lothar/Wegener, Claudia (Hrsg.): *Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch*. Stuttgart: UTB, S. 20-28.
- Flick, Uwe (2008): *Triangulation. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Flügel, Anna Tanja (2007): *Medien und die Konstruktion von Schönheitsidealen bei Jugendlichen. Das Beispiel The Swan – endlich schön!* In: Döveling, Katrin (2007) (Hrsg.): *Im Namen des Fernsehvolkes*. Konstanz: UVK, S. 279-314.
- Franceschini, Bruno/Würmann, Carsten (2004): *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. In: Franceschini, Bruno/Würmann, Carsten: *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Berlin: Weidler, S. 7-10.
- Friedrichsen, Mike/Göttlich, Udo (2003): *Diversifikation in der Unterhaltungsproduktion*. Köln: Halem Verlag.
- Frieling, Reinhard (2006): *Katholisch und Evangelisch: Informationen über den Glauben*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Früh, Werner (1983): *Der aktive Rezipient – neu besehen. Zur Konstruktion faktischer Information bei der Zeitungslektüre*. In: *Publizistik* 28/3, S. 327-342.
- Foucault, Michel (2008): *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2006) : *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2005): *Analytik der Macht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1996): *Der Mensch ist ein Erfahrungstier. Gespräch mit Ducio Trombadori*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1993): *About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth*. In: *Political Theory*, Vol. 21, No. 2, S. 198-227.
- Foucault, Michel (1978a): *Die Gouvernementalität*. In: Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas (2000): *Gouvernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 41-67.
- Foucault, Michel (1978b): *Gespräch über Macht*. In: Foucault, Michel (2003): *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III 1976-1979*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 594-608.
- Foucault, Michel (1977): *Das Spiel des Michel Foucault*. In: Foucault, Michel: *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band III 1976-1979*, S. 391-429.

- Gabler, Siegfried/Ganninger, Matthias (2010): Gewichtung. In: Wolf, Christof/Best, Henning (Hrsg.): Handbuch sozialwissenschaftliche Datenanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 143-164.
- Garland, David (2008): Kultur der Kontrolle. Verbrechensbekämpfung und soziale Ordnung in der Gegenwart. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Ginzburg, Carlo (2011): Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Groß, Hans/Geerds, Friedrich (1977): Handbuch der Kriminalistik. Wissenschaft und Praxis der Verbrechensbekämpfung. Bd. 1. Berlin: Schweitzer Verlag.
- Geerds, Friedrich (1980): Kriminalistik. Lübeck: Verlag für Polizeiliches Fachschrifttum Schmidt-Römhild.
- Gehrau, Volker (2001): Fernsehgenres und Fernsehgattungen. Ansätze und Daten zur Rezeption, Klassifikation und Bezeichnung von Fernsehprogrammen. München: Verlag Reinhard Fischer.
- Gerhardt, Ulf-Dietmar (1971): Der Kriminalfall im Fernsehen. Eine systematische Inhaltsanalyse von 50 Kriminalfilmen im Zweiten Deutschen Fernsehen während der Zeit vom 12. August bis zum 23. Oktober. Diss. Hamburg.
- Giddens, Anthony (2010): Konsequenzen der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Giesenfeld, Günter (1994): Serialität als Erzählstrategie in der Literatur. In: Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann, S. 1-11.
- Girtler, Roland (2001): Methoden der Feldforschung. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.
- Glaser, Barney G. im Gespräch mit Massimiliano Tarozzi (2011): Vierzig Jahre nach "The Discovery": Grounded Theory weltweit. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.): Grounded Theory Reader. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 53-68.
- Glaser, Barney G./Strauss, Anselm L. (2008): Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung. Bern: Verlag Hans Huber.
- Glaser, Barney G. (1993): Comparative Failure in Science. In: Glaser, Barney G. (Hrsg.): Examples of Grounded Theory. A Reader. Mill Valley: Sociology Press, S. 440-446.
- Glaser, Barney G. (1992): Basics of Grounded Theory Analysis. Mill Valley: Sociology Press.
- Gleich, Uli (2011): Unterhaltung im Spannungsfeld von Realität und Fiktion. In: Media Perspektiven, 5, S. 279-284.
- Grice, Herbert P. (1993): Logik und Konversation. In: Meggle, Georg (1993): Handlung, Kommunikation, Bedeutung. Frankfurt: Suhrkamp, S. 243-265.
- Goffman, Erving (2009): Interaktion im öffentlichen Raum. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag.
- Goffman, Erving (2008): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München/Zürich: Piper.
- Goffman, Erving (2005): Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen. Konstanz: UVK.
- Goffman, Erving (1981): Strategische Interaktion. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Goffman, Erving (1980): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1972): Relations in Public. New York: Harper & Row.
- Goffman, Erving (1961): Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction. Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Goodman, Nelson/Putnam, Hilary (1988): Tatsache, Fiktion, Voraussage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Göttlich, Udo (1996): Kritik der Medien. Reflexionsstufen kritisch-materialistischer Medientheorien am Beispiel von Leo Löwenthal und Raymond Williams. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Gräb, Wilhelm (1999): Religiöse Spurensuche in der urbanen Lebenswelt. Oder wie der Sinn christlichen Glaubens neu entdeckt werden kann. In: Klie, Thomas (Hrsg.): Spiegelflächen : Phänomenologie, Religionspädagogik, Werbung. Münster: LIT, S. 16-32.
- Gräb, Wilhelm (2002): Religiöse Welten – Von Sinnästheten und Fachasketen. In: Jähnichen, Traugott/Maaser, Wolfgang/von Soosten, Joachim (Hrsg.): Flexible Welten. Sozialethische Herausforderungen auf dem Weg in die Informationsgesellschaft. Münster: LIT, S. 83-100.
- Grande, Edgar/May Stefan (2009): Perspektiven der Governance-Forschung. Baden-Baden: Nomos
- Grande, Edgar (2008): Münchener Centrum für Governance-Forschung, Neue Konzepte für das Regieren, Interview mit Edgar Grande. In: Münchener Uni Magazin, Zeitschrift der Ludwig-Maximilians-Universität München, Heft 2, S. 20-21.
- Grande, Edgar (1998): Privatisierung und Regulierung aus politikwissenschaftlicher Sicht. In: Gusy, Christoph (1998): Privatisierung von Staatsaufgaben: Kriterien – Grenzen – Folgen. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, S. 37-56.
- Grande, Edgar (1997): Auflösung, Modernisierung oder Transformation? Zum Wandel des modernen Staates in Europa. In: Grande, Edgar/Prätorius, Rainer (1997) (Hrsg.): Modernisierung des Staates? Baden-Baden: Nomos, S. 45-63.
- Greene, Jennifer C./Caracelli, Vallerie J. (1997a) (Hrsg.): *Advances in mixed method evaluation: the challenges and benefits of integrating diverse paradigms*. San Francisco: Jossey-Bass.

- Greene, Jennifer C./Caracelli, Vallerie J. (1997b): Defining and Describing the Paradigm Issue in Mixed-Method Evaluation. In: Greene, Jennifer C./Caracelli, Vallerie J. (Hrsg.): *Advances in mixed method evaluation: the challenges and benefits of integrating diverse paradigms*. San Francisco: Jossey-Bass, S. 5-18.
- Grob, Norbert (2000): Erst der Blick gibt den Bildern ihre Form. Zur Ästhetik des deutschen Kameramanns Axel Block. In: Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnrich, Matthias (Hrsg.): *Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen*. Marburg: Schüren, S. 65-80.
- Groß, Hermann (2006): Länderpolizeien. In: Lange, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Wörterbuch zur Inneren Sicherheit*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 193-197.
- Grupp, Hariolf/Jungmittag, Andre/Schmoch, Ulrich (2000): *Hochtechnologie 2000. Neudefinition der Hochtechnologie für die Berichterstattung zur technologischen Leitungsfähigkeit Deutschlands*. Karlsruhe/Hannover: Fraunhofer-Institut für Systemtechnik und Innovationsforschung (ISI).
- Häusler, Anne/Henschen, Jan (2011): Fiktionen des Realen. Zur Konstruktion des Tatorts. In: Häusler, Anne/Henschen, Jan (Hrsg.): *Topos Tatort. Fiktionen des Realen*. Bielefeld: transcript, S. 7-10.
- Hallenberger, Gerd (2011): Genrekompetenz. In: *tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien. Hybridfernsehen. Die neue Dimension der Medienkonvergenz*. Heft 2, 2011, 56, Jg. 15. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 82-83.
- Halfmann, Jost (1996): *Die gesellschaftliche „Natur“ der Technik. Eine Einführung in die soziologische Theorie der Technik*. Opladen: Leske + Budrich.
- Hall, Stuart (2003): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London/California/New Dehli: Sage Publications.
- Hall, Stuart (1999): Codieren / DeCodieren. In: Bromley, Roger/Göttlich, Udo/Winter, Carsten (1999): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*. Lüneburg: zu Klampen, S. 92-112.
- Hanak, Gerhard/Stangl, Wolfgang (2004): *Jahrbuch für Rechts- und Kriminalsoziologie '02*. Baden-Baden: Nomos.
- Hard, Gerhard (1995): *Spuren und Spurenleser. Zur Theorie und Ästhetik des Spurenlesens in der Vegetation und anderswo*. Osnabrück: Universitätsverlag Rasch.
- Hartmann, Maren/Hepp, Andreas (2010): *Die Mediatisierung der Alltagswelt*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Harvey, Elizabeth/DeRksen, Linda (2009): Science Fiction or Social Fact? An Exploratory Content Analysis of Popular Press Reports on the CSI Effect. In: Byers, Michele/Johnson Marie Val (2009): *The CSI effect: television, crime and governance*. Lexington Books, S. 3-28.
- Heidegger, Martin (2007): *Die Technik und die Kehre*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Heinze, Thomas (2001): *Qualitative Sozialforschung*. München/Wien: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Held, David/McGrew, Anthony (2004) (Hrsg.): *The Global Transformation Reader. An Introduction to the Globalization Debate*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Heller, Eva (1997): *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hentschel, Elke/Weydt, Harald (2003): *Handbuch der deutschen Grammatik*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Hepp, Andreas (2011): *Medienkultur: Die Kultur mediatisierter Welten*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hepp, Andreas (2010): *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hepp, Andreas/Höhn, Marco/Wimmer, Jeffrey (2010) (Hrsg.): *Medienkultur im Wandel*. Konstanz: UVK.
- Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (2009) (Hrsg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hepp, Andreas/Krönert, Veronika (2009): *Medien – Event – Religion. Die Mediatisierung des Religiösen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hickethier, Knut/Bleicher, Kristin (1998): Die Inszenierung der Information im Fernsehen. In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hrsg.): *Die Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 369-384.
- Hickethier, Knut (2007): *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung.
- Hickethier, Knut (2003a): Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, S. 62-96.
- Hickethier, Knut (2003b): Serie. In: Hügel, Hans-Otto: *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 397-403.
- Hickethier, Knut (1994): „Der Fernsehkrimi. Stationen westdeutscher Genregeschichte“. In: Brück, Ingrid/Andrea Menn/Reinhold Viehoff (Hrsg.), S. 278-291.

- Hickethier, Knut (1990): "Fließband des Vergnügens" oder Ort "innerer Sammlung". Erwartungen an das Fernsehen und erste Programmkonzepte in den frühen fünfziger Jahren. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Der Zauberspiegel-Das Fenster zur Welt. Untersuchungen zum Fernsehprogramm der fünfziger Jahre. Siegen: Universität-GHS Siegen, S. 4-32.
- Hickethier, Knut (1985) „Die umkämpfte Normalität. Kriminalkommissare in deutschen Fernsehserien und ihre Darsteller“. In: Ermert, Karl/Gast, Wolfgang (Hrsg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Rehbürg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, S. 189-206.
- Hickethier, Knut/Lützen, Wolf Dieter (1976a): Krimi-Unterhaltung. Überlegungen zum Genre am Beispiel von Kriminalfilmen und -serien: In: Hartwig, Helmut (Hrsg.): Sehen lernen. Kritik und Weiterarbeit am Konzept Visuelle Kommunikation. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, S. 312-335.
- Hickethier, Knut/Lützen, Wolf Dieter (1976b): „Der Kriminalroman. Entstehung und Entwicklung eines Genres in den literarischen Medien“. In: Rucktäschel, Annamarie/Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): Trivilliteratur. München: Fink, S. 267-296.
- Hill, Annette (2005): Reality TV. Audiences and popular factual television. London/New York: Routledge.
- Hiller, Gotthilf Gerhard (2007): Aufriss einer kultursoziologisch fundierten, zielgruppenspezifischen Didaktik – oder: Wie Lebenslagen, Lebensgeschichten und Lebenswelten zu zentralen Bezugspunkten des Lehrens und Lernens werden. In: Heimlich, Ulrich/Wember, Franz B. (Hrsg.): Didaktik des Unterrichts im Förderschwerpunkt Lernen. Ein Handbuch für Studium und Praxis. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Hitzler, Ronald/Reichert, Jo/Schröder, Norbert (2003): Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation. Konstanz: UVK.
- Hitzler, Ronald/Reichert, Jo (2003): Irritierte Ordnung. Konstanz: UVK.
- Hitzler, Ronald/Honer, Anne/Maeder, Christoph (Hrsg.) (1994): Expertenwissen. Die institutionalisierte Kompetenz zur Konstruktion von Wirklichkeit. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Hitzler, Ronald (1994): Wissen und Wesen des Experten. Ein Annäherungsversuch – zur Einleitung. In: Hitzler, Ronald/Honer, Anne/Maeder, Christoph (Hrsg.): Expertenwissen. Die institutionalisierte Kompetenz zur Konstruktion von Wirklichkeit. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 13-30.
- Hitzler, Ronald (1991): Dummheit als Methode: eine dramalogische Textinterpretation. In: Garz, Detlef/Kraimer, Klaus (Hrsg.): Qualitativ-empirische Sozialforschung: Konzepte, Methoden, Analysen. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 295-318.
- Hörisch, Jochen (2004): Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hörning, Karl H. (2001): Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Hoffmann, Jella (2006): Reality, Action oder Krimi? Rezipientenorientierte Klassifikationen für Unterhaltungsangebote am Beispiel verbrechensbezogener Fernsehgenres. In: Schramm, Holger/Wirth, Werner/Bilandzic Helena (Hrsg.): Empirische Unterhaltungsforschung: Studien zu Rezeption und Wirkung von medialer Unterhaltung. München: Reinhard Fischer, S. 11-28.
- Hoffmann-Riem, Wolfgang (2000): Kriminalpolitik ist Gesellschaftspolitik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hohenstein, Kurt (2005): *CSI and Law & Order: Dueling Representations of Science and Law in the Crime Justice System*. In: Byers, Michele/Johnson, Val Marie (Hrsg.): The CSI Effect. Television, Crime and Governance. Lanham/Boulder/New York: Lexington Books, S. 61-47.
- Hohlfeld, Ralf/Gehrke, Gernot (1995): Wege zur Analyse des Rundfunkwandels – Leistungsindikatoren und Funktionslogiken im „Dualen Fernsehsystem“. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Hohlfeld, Ralf (1998): Fernsehprogrammanalyse. Formen, Einsatzmöglichkeiten und Reichweite. In: Klingler, Walter/Roters, Gunnar/Zöllner, Oliver (Hrsg.): Fernsehforschung in Deutschland. Themen-Akteure-Methoden. Baden-Baden: Nomos, S. 197-224.
- Hollingsworth, Rogers J./Lindberg, Leo N. (1985): The governance of the American economy: the role of markets, clans, hierarchies, and associative behavior. In: Streeck, Wolfgang/Schmitter, Philippe C. (1985) (Hrsg.): Private Interest Government. Beyond Market and State. London [u.a.]: Sage Publications, S. 221-254.
- Hollstein, Betina (2006): Qualitative Methoden und Netzwerkanalyse - ein Widerspruch? In: Hollstein Betina/Straus, Florian (2006) Qualitative Netzwerkanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 11-35.
- Holly, Werner (2004): Fernsehen. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Holzer, Daniela (1999): Die deutsche Sitcom. Format – Konzeption – Drehbuch – Umsetzung. Bergisch Gladbach: Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe GmbH & Co.
- Holzmann, Gabriela (2005): Von Morden und Medien. Wie neue Medien ein altes Genre immer wieder neu erfinden. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): MedienMorde. München: Fink, S. 13-32.
- Hondrich, Karl Otto (2001): Der neue Mensch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Honer, Anne/Meuser, Michael/Pfadenhauer, Michaela (Hrsg.) (2010): *Fragile Sozialität. Inszenierungen, Sinnwelten, Existenzbastler*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hörning, Karl H./Reuter, Julia (2004): *Doing Culture: Kultur als Praxis*. In: Hörning, Karl H./Reuter, Julia (Hrsg.): *Doing Culture. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis*. Bielefeld: transcript, S. 9-18.
- Horster, Detlef (1994): *Das Sokratische Gespräch in Theorie und Praxis*. Opladen: Leske + Budrich.
- Howorka, Horst (2011): *Präventionstechnik*. In: With, Ingo (Hrsg.): *Kriminalistik-Lexikon*. Heidelberg/München/Landsberg [u.a.]: Kriminalistik, Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm GmbH, S. 441.
- Infratest (1965): *Der Fernsehzuschauer: Das Kriminalspiel im Urteil der Zuschauer*. München: Infratest.
- Innes, Brian (2008): *Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik. Mit Hightech auf Verbrecherjagd. Stumme Zeugen entlarven den Täter*. Klagenfurt: Neuer Kaiser Verlag Gesellschaft m.b.H.
- Iványi, Nathalie/Reichert Jo (Hrsg.) (2003): *Liebe (wie) im Fernsehen. Eine wissenssoziologische Analyse*. Opladen: Leske + Budrich.
- Jacksch, Danny (2011): *9/11 Fiktive Realität: Authentizität und Dokumentation im dokumentarischen Film*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Janich, Peter (2000): *Was ist Wahrheit?: eine philosophische Einführung*. München: C.H. Beck.
- Jann, Werner/Wegrich, Kai (2010): *Governance und Verwaltungspolitik*. In: Benz, Arthur/Dose, Nicolai (2010) (Hrsg.): *Governance - Regieren in komplexen Regelsystemen. Eine Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 175-200.
- Jäckel, Michael (2011): *Medienwirkungen. Ein Studienbuch zur Einführung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Joest, Wilfried/von Lüpke, Johannes (2010): *Dogmatik I. Die Wirklichkeit Gottes*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Joost, Gesche (2008): *Bild-Sprache. Die audio-visuelle Rhetorik des Films*. Bielefeld: transcript.
- Jürgens, Ulrich/Sadowski, Dieter/Schuppert, Gunnar Folke/Weiss, Manfred (2007): *Perspektiven der Corporate Governance: Bestimmungsfaktoren unternehmerischer Entscheidungsprozesse und Mitwirkung der Arbeitnehmer*. Baden-Baden: Nomos.
- Kaemmerling, Ekkat (1971): *Rhetorik als Montage*. In: Knilli, Friedrich: *Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme*. München: Carl Hanser, S. 94-112.
- Kamps, Klaus (2007): *Politisches Kommunikationsmanagement*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH.
- Kania, Harald (2000): *Kriminalitätsdarstellung in den Massenmedien*. In: Bundesministerium der Justiz (Hrsg.): *Kriminalität in den Medien*. Forum: Mönchengladbach, S. 78-97.
- Karpenstein-Eßbach, Christa (2004): *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*. München: Fink.
- Karstens, Eric/Schütte, Jörg (2010): *Praxishandbuch Fernsehen. Wie TV-Sender arbeiten*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Katenkamp, Olaf (2011): *Implizites Wissen in Organisationen: Konzepte, Methoden und Ansätze im Wissensmanagement*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Katz, Steven D. (2000): *Die richtige Einstellung*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Kegel, Sandra (2002): *Same Procedure as Every Week. Das deutsche Fernsehen setzt auf Sitcoms – I den USA steckt das Genre in der Sinnkrise*. In: *Jahrbuch Fernsehen 2002*. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, S. 11-20.
- Keller, Reiner (2008): *Wissenssoziologische Diskursanalyse. Grundlegung eines Forschungsprogramms*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Keller, Reiner (2011): *Diskursforschung: eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kelle, Udo (2008): *Die Integration qualitativer und quantitativer Methoden in der empirischen Sozialforschung. Theoretische Grundlagen und methodologische Konzepte*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kelle, Udo/Kluge, Susann (2010): *Vom Einzelfall zum Typus. Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialforschung.
- Keppler, Angela (2005): *Medien und soziale Wirklichkeit*. In: Jäckel, Michael (2005): *Mediensoziologie. Grundfragen und Forschungsfelder*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 91-106.
- Kersten, Joachim (2009): *Aufklärung am Sonntagabend: Der ARD Tatort*. In: Linssen, Ruth/Pfeiffer, Hartmut (Hrsg.) (2009): *Polizei. Außendarstellung in Öffentlichkeit und Medien*. Frankfurt am Main: Verlag für Polizeiwissenschaft, S. 135-143.
- Keupp, Heiner (1989): *Auf der Suche nach der verlorenen Identität*. In: Keupp, Heiner/Bilden, Helga (Hrsg.): *Verunsicherungen. Das Subjekt im gesellschaftlichen Wandel*. Göttingen: Hogrefe, S. 47-70.

- Kilborn, Richard (2003): *Staging the Real: Factual TV Programming in the Age of „Big Brother“*. Manchester: Manchester University Press.
- Kißler, Leo (1998): *Privatisierung von Staatsaufgaben. Kriterien und Grenzen aus sozialwissenschaftlicher Sicht*. In: Gusy, Christoph: *Privatisierung von Staatsaufgaben: Kriterien – Grenzen – Folgen*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Kjær, Anne Mette (2004): *Governance*. Cambridge/Malden: Polity Press.
- Klaus, Elisabeth/Lücke, Stephanie (2003): *Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu-Soap*. In: *Medien- und Kommunikationswissenschaft*, 2003, 51/2, S. 195-212.
- Klein, Josef (1998): *Boulevardisierung in TV-Kulturmagazinen*. In: Holly, Werner (Hrsg.) (1998): *Medien im Wandel*. Opladen [u.a.]: Westdeutscher Verlag, S. 103-112.
- Kleinrath, Peter (2011): *Quality through Death*. In: *tv diskurs. Hybridfernsehen. Die neue Dimension der Medienkonvergenz* 56, 2, Jg. 15, S. 88-91.
- Kleinsteuber, Hans J. (Hrsg.) (2010): *Media Governance in Europa*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kließ, Werner (2000): *Die Fernsehserie*. In: Field, Syd/Meyer, Andreas/Witte, Gunther/Henke Gebahard [u.a.]: *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München: List, S. 142-152.
- Kließ, Werner (1994): *Forderungen an eine Ästhetik der Serie*. In: Giesenfeld, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann, S. 170-178.
- Kließ, Werner (1982): *Krimi-Sendungen*. In: Kreuzer, Helmut (Hrsg.): *Sachwörterbuch des Fernsehens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 122-125.
- Klimke, Daniela (2008): *Wach- & Schließgesellschaft Deutschland. Sicherheitsmentalitäten in der Spätmoderne*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Klippert, Heinz (2007): *Methoden-Training. Übungsbausteine für den Unterricht*. Weinheim/Basel: Beltz Verlag.
- Knilli, Friedrich (2009): *Das Hörspiel in der Vorstellung der Hörer. Selbstbeobachtungen*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern [u.a.]: Peter Lang.
- Knilli, Friedrich (1961): *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schauspiels*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Knoblauch, Hubert (2005): *Wissenssoziologie*. Konstanz: UVK.
- Knoblauch, Hubert/Schnettler, Bernt (2005): *Prophetie und Prognose. Zur Konstitution und Kommunikation von Zukunftswissen*. In: Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela (Hrsg.): *Gegenwärtige Zukünfte. Interpretative Beiträge zur sozialwissenschaftlichen Diagnose und Prognose*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 23-44.
- Koch, Gertrud (2010): *Die Gesten des Films, die filmische Geste – Gibt es einen Gestus des Films?* In: n: Wulf, Christoph/Fischer-Lichte, Erika: *Gesten. Inszenierung – Aufführung – Praxis*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 145-153.
- Kooiman, Jan (1993a): *Modern Governance. New Government – Society Interactions*. London [u.a.]: Sage Publications.
- Kooiman, Jan (1993b): *Findings, Speculations, and Recommendations*. In: Kooiman, Jan (Hrsg.): *Modern Governance. New Government – Society Interactions*. London [u.a.]: Sage Publications, S. 249-262.
- Korte, Helmut (2004): *Einführung in die Systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Kracauer, Siegfried (1993): *Von Caligari zu Hitler*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krais, Beate (1989): *Soziales Feld, Macht und kulturelle Praxis. Die Untersuchungen Bourdieus über die verschiedenen Fraktionen der „herrschenden Klasse“ in Frankreich*. In: Eder, Klaus (Hrsg.): *Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Theoretische und empirische Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 47-70.
- Krammer, Kathrin (2008): *Individuelle Lernunterstützung in Schülerarbeitsphasen. Eine videobasierte Analyse des Unterstützungsverhaltens von Lehrpersonen im Mathematikunterricht*. Münster: Waxmann Verlag.
- Krasmann, Susanne (2007): *Von der Disziplin zur Sicherheit. Foucault und die Kriminologie*. In: Anhorn, Roland/Bettinger, Frank/Stehr, Johannes (Hrsg.): *Foucaults Machtanalytik und Soziale Arbeit. Eine kritische Einführung und Bestandsaufnahme*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 155-168.
- Krasmann, Susanne (2003): *Die Kriminalität der Gesellschaft. Zur Gouvernementalität der Gegenwart*. Konstanz: UVK.
- Krohn, Wolfgang (1997): *Rekursive Lernprozesse: Experimentelle Praktiken in der Gesellschaft. Das Beispiel der Abfallwirtschaft*. In: Rammert, Werner/Bechmann, Gotthard (Hrsg.): *Technik und Gesellschaft. Jahrbuch 9: Innovation – Prozesse, Produkte, Politik*. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, S. 65-89.
- Krotz, Friedrich (2007): *Mediatisierung. Fallstudien zum Wandel von Kommunikation*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Krotz, Friedrich (2001): *Die Mediatisierung kommunikativen Handelns*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Krummacher, F. A. (1978): *„Drehbücher aus den Akten der Geschichte?“*. In: Hufen, Fritz/Lörcher, Wolfgang (Hrsg.): *Phänomen Fernsehen*. Düsseldorf/Wien: Econ, S. 259-284.

- Küenzlen, Gottfried (2007): Die neue Macht der Religion als Herausforderung und Aufgabe für eine Politik aus christlicher Verantwortung. In: Zehetmaier, Hans (Hrsg.): Politik aus christlicher Verantwortung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 237-250.
- Kühl, Stefan/Strodtholz, Petra/Taffertshofer, Andreas (Hrsg.) (2005): Quantitative Methoden der Organisationsforschung. Ein Handbuch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kuhlen, Rainer (2009): Information: Droge, Ware oder Commons? Wertschöpfungs- und Transformationsprozesse auf den Informationsmärkten. In: Kuhlen, Rainer (Hrsg.) Proceedings des 11. Internationalen Symposiums für Informationswissenschaft (ISI 2009) Konstanz, 1.–3. April 2009; Schriften zur Informationswissenschaft; Bd. 50 im Verlag Werner Hülsbusch (vwh).
- Lamnek, Siegfried (1995): Qualitative Sozialforschung. Weinheim: Beltz.
- Lange, Hans-Jürgen/Ohly Peter H./Reichertz, Jo (2009): Auf der Suche nach neuer Sicherheit – Eine Einführung. In: Lange, Hans-Jürgen/Ohly Peter H./Reichertz, Jo: Auf der Suche nach neuer Sicherheit. Fakten, Theorien und Folgen. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 11-20.
- Lange, Hans-Jürgen/Schenck, Jean, Claude (2004): Polizei im kooperativen Staat. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lantsch, Katja/Altmepfen, Klaus-Dieter/Will, Andreas (2010): Das Feld der Unterhaltungsbeschaffung und -produktion. Sondierungen eines ungeordneten Bereichs. In: Lantsch, Katja/Altmepfen, Klaus-Dieter/Will, Andreas (Hrsg.): Handbuch Unterhaltungsproduktion. Beschaffung und Produktion von Fernsehunterhaltung, S. 11-34.
- Lassahn, Rudolf (1995): Einführung in die Pädagogik. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Leder, Dietrich (2011): Fernseh-Unterhaltung. In: Hallenberger, Gerd (Hrsg.): Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung. Konstanz: UVK, S. 33-46.
- Leder, Dietrich (1996): Paradigmenwechsel. Von Hildebrandt zu Harald Schmidt. In: Abarbanell, Stephan/Cippitelli, Claudia/Schwanebeck, Axel (Hrsg.): Fernsehzeit. 21 Einblicke ins Programm. München: Fischer, S. 89-94.
- Leonhard, Ulrike (1990): Mord ist ihr Beruf. Eine Geschichte des Kriminalromans. München: Beck.
- Lewinski-Reuter, Verena/Lüddemann, Stefan (Hrsg.) (2008): Kulturmanagement der Zukunft. Perspektiven aus Theorie und Praxis. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lipschutz, Ronnie D. (Hrsg.) (1995): On Security. New York: Columbia University Press.
- Luckmann, Thomas (2006): Die kommunikative Konstruktion der Wirklichkeit. In: Tänzler, Dirk/Knoblauch, Hubert/Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.): Neue Perspektiven der Wissenssoziologie. Konstanz: UVK, S. 15-26.
- Lueger, Manfred (2009): Grounded Theory. In: Buber, Renate/Holzmüller, Hartmut H. (Hrsg.): Qualitative Marktforschung. Konzepte – Methoden – Analysen. Wiesbaden: Gabler Verlag, S. 189-206.
- Lütz, Susanne (2010): Governance in der politischen Ökonomie I: Makro- und Mesoperspektiven. In: Benz, Arthur/Dose, Nicolai (2010a): Governance – Regieren in komplexen Regelsystemen. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 137-154.
- Lützen, Wolf Dieter (1985): Der Krimi ist kein deutsches Genre. Momente und Situationen zur Genregeschichte der Krimiunterhaltung. In: Ermert, Karl/Gast, Wolfgang (Hrsg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Rehbürg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum, S. 162-181.
- Lyle, Douglas P. (2009): CSI-Forensik für Dummies. Weinheim: WILEY-VCH Verlag GmbH & Co. KGaA.
- Maeder, Christoph (2009): Ethnografische Semantik. Die Ordnung der Mitgliedschaftssymbole am Beispiel des Bergsports. Online abrufbar unter der folgenden URL: [www.alexandria.unisg.ch/EXPORT/DL/53099.pdf](http://www.alexandria.unisg.ch/EXPORT/DL/53099.pdf) [letzter Zugriff: 08.04.2011].
- Mair, Judith/Becker, Silke (2005): Fake For Real. Über die private und politische Taktik des So-Tun-Als-Ob. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Mandel, Ernest (1988): Ein schöner Mord. Frankfurt am Main: Athenäum.
- Mante, Harald (2010): Das Foto. Bildaufbau & Farbdesign. Gilching: Verlag Photographie.
- Mangold, Roland: Infotainment und Edutainment. In: Mangold, Roland/Vorderer, Peter/Bente, Gary (Hrsg.) (2004): Lehrbuch der Medienpsychologie. Göttingen: Hogrefe.
- Mayntz, Renate (2010): Governance im modernen Staat. In: Benz, Arthur (Hrsg.): Governance – Regieren in komplexen Regelsystemen. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 37-48.
- Mayntz, Renate (1998): New Challenges to Governance Theory. San Domenico (Florenz): Robert Schuman Centre at the European University Institute.
- McNeill, David (2010): Gesten der Macht und die Macht der Gesten. In: Wulf, Christoph/Fischer-Lichte, Erika: Gesten. Inszenierung – Aufführung – Praxis. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 42-57.
- Mead, George Herbert (1973): Geist, Identität und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mehnert, Hilmar (1974): Die Farbe in Film und Fernsehen. Leipzig: Fotokinoverlag.



- Meier, Werner A./Trappel, Josef (2002): Media Governance: Wirkungsvolles Instrument zur gesellschaftlichen Debatte von Medienkonzentration und Medienmacht? In: Medienwissenschaft Schweiz 2002/1, S. 66-73.
- Menzen, Frank/Wirth, Ingo (2004): Kriminaltechnik – Einführung. In: Clages, Horst: Der rote Faden. Heidelberg: Kriminalistik. Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm GmbH, S. 282.
- Menzer, Frank/Wirth, Ingo (2004): Kriminaltechnik. In: Clages, Horst (Hrsg.): Der rote Faden. Grundsätze der Kriminalpraxis. Heidelberg: Kriminalistik Verlag, S. 282-386.
- Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hrsg.) (1994): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Messner, Dirk/Nuscheler, Franz (2003): Das Konzept Global Governance. Stand und Perspektiven, INEF Report, 67, Duisburg.
- Metz, Christian (1972): Semiologie des Films. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Mey, Günter/Mruck, Katja (2009): Methodologie und Methodik der Grounded Theory. In: Kempf, Wilhelm/Kiefer, Markus (Hrsg.): Forschungsmethoden der Psychologie. Zwischen naturwissenschaftlichem Experiment und sozialwissenschaftlicher Hermeneutik. Berlin: Regener, S. 100-152.
- Meyen, Michael (2001): Hauptsache Unterhaltung. Mediennutzung und Medienbewertung in Deutschland in den 50er Jahren. Münster: LIT.
- Meyen, Michael/Löblich, Maria/Pfaff-Rüdiger, Senta/Riesmeyer, Claudia (2011): Qualitative Forschung in der Kommunikationswissenschaft. Eine praxisorientierte Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Meyer, Andreas (1987): Crime. Kriminalhörspiele im Radio. Bodnegg: Meyer.
- Meyer, Andreas (1998): Kriminalhörspiele 1924-1994. Eine Dokumentation. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg.
- Meyer, Thomas/Schicha, Christian (2002): Medieninszenierungen zwischen Informationsauftrag und Infotainment. Kriterien einer angemessenen Politikvermittlung. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hrsg.): Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten. Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus. Hamburg [u.a.]: LIT, S. 53-60.
- Mieg, Harald/Pfadenhauer, Michaela (Hrsg.): Professionelle Leistung – Professional Performance. Konstanz: UVK.
- Mielke, Christine (2006): Zyklisch-serielle Narration: erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin: Walter de Gruyter.
- Mieth, Dietmar (2006): Das Tötungsverbot in ethischer Reflexion. In: Joas, Hans: Die zehn Gebote: ein widersprüchliches Erbe? Köln: Böhlau, S. 47-64.
- Mikos, Lothar (2011): Aktives Erleben. Vom kulturellen Wert der Fernsehunterhaltung. In: Hallenberger, Gerd (Hrsg.): Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 55-64.
- Mikos, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: UTB.
- Mikos, Lothar (2007): »In bin ein Star – Holt mich hier raus!« Eine Formatbeschreibung und Bewertung. In: Döveling, Katrin/Mikos, Lothar/Nieland, Jörg-Uwe (Hrsg.): Im Namen des Fernsehvolkes. Neue Formate für Orientierung und Bewertung. Konstanz: UVK, S. 211-240.
- Mikos, Lothar/Eichner, Susanne/Prommer, Elizabeth/Wedel, Michael (2007): Die »Herr der Ringe«-Trilogie. Attraktion und Faszination eines populärkulturellen Phänomens. Konstanz: UVK.
- Mikos, Lothar (1994): Fernsehen im Erleben der Zuschauer: vom lustvollen Umgang mit einem populären Medium. Berlin [u.a.]: Quintessenz.
- Mikos, Lothar (1987): Fernsehserien. Ihre Geschichte, Erzählweise und Themen. In: Merz - Medien und Erziehung 31, 1, 1987, S. 2-16.
- Millerson, Gerald (1999): Drehen und Produzieren mit Video. Technik – Einsatzgebiete – Bildgestaltung. Gau-Heppenheim: mediabook Verlag.
- Mispelbrunn, Eric (2008): Mediendidaktische Aufbereitung naturwissenschaftlicher Inhalte. E-Learning im Chemie-Unterricht. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Mitchell, Dean (1999): Governmentality. Power and Rule in Modern Society. London/Thousand Oaks/New Dehli: Sage Publications.
- Moritz, Christine (2011): Die Feldpartitur. Multikodale Transkription von Videodaten. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Müller, Detlef, (1985): Die Dramaturgie des Krimis. Der Aufbau von Spannung im Drama und im Leben. In: W & M - Weiterbildung und Medien 2, S. 34-38.
- Müller-Doohm, Stefan/Neumann-Braun, Klaus (2006): Demokratie und moralische Führerschaft. Die Funktion praktischer Kritik für den Prozess partizipativer Demokratie. In: Imhof, Kurt/Blum, Roger/Bonfadelli, Heinz/Jarren, Otfried (Hrsg.): Demokratie in der Mediengesellschaft. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 98-116.

- Münc, Richard (2009): Die Dialektik von transnationaler Integration und nationaler Desintegration. In: Preyer, Gerhard (Hrsg.): Neuer Mensch und kollektive Identität in der Kommunikationsgesellschaft. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 185-211.
- Nieland, Jörg-Uwe (2011): Gute Unterhaltung? Vom Ringen mit den Daily Soaps. In: Hallenberger, Gerd (Hrsg.): Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung. Konstanz: UVK, S. 157-165.
- Nieland, Jörg-Uwe/Schatz, Heribert/Weichert, Stephan A. (2010): Mediennutzerschutz als Media Governance: Medienkritik und der „politische Konsument“. In: Klumpp, Dieter/Kubicek, Heribert/Rossnagel, Alexander/Schulz, Wolfgang (Hrsg.): Medien, Ordnung und Innovation. Berlin [u.a.]: Springer, S. 353-370.
- Neuhaus, Stefan (2005): Märchen. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag.
- Newcomb, Horace (2004): Narrative and Genre. In: Dowing, John D.H./McQuail, Denis/Schlesinger, Philip/Wartella, Ellen (Hrsg.): The Sage Handbook of Media Studies. Thousand Oaks, California: Sage, S. 413-427.
- Nolte, Jo B. (2006): Business-Etikette. Freiburg i. Br.: Rudolf Haufe.
- Opitz, Sven (2007): Eine Topologie des Außen. Foucault als Theoretiker der Inklusion/Exklusion. In: Anhorn, Roland/Bettinger, Frank/Steher, Johannes (Hrsg.): Foucaults Machtanalytik und soziale Arbeit: Eine kritische Einführung und Bestandsaufnahme. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 41-58.
- Ortmann, Günter (2010): Organisation und Moral. Weilerswist: Velbrück.
- Otto, Benedikt (2005): Format im Fernsehen. In: Krömker, Heidi/Klimsa, Paul (Hrsg.): Handbuch Medienproduktion. Produktion von Film, Fernsehen, Hörfunk, Print, Internet, Mobilfunk und Musik. Wiesbaden VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 165-170.
- Paal, Stefan/Novak, Jasminko/Freisleben, Bernd (2005): Kollektives Wissensmanagement in virtuellen Gemeinschaften. In: Gendolla, Peter/Schäfer, Jörgen (Hrsg.): Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft. Bielefeld: transcript, S. 119-146.
- Pasolini, Pier Paolo (1971): Die Sprache des Films. In: Knilli, Friedrich: Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme. München: Carl Hanser, S. 38-55.
- Peil, Corinna/Röser, Jutta (2007): Vollendete Veralltäglicung. Die Re-Domestizierung des Fernsehens im dualen Rundfunksystem Deutschlands. In: Röser, Jutta (Hrsg.): MedienAlltag. Domestizierungsprozesse alter und neuer Medien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 89-102.
- Peirce, Charles Sanders (2005): Phänomen und Logik der Zeichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Peirce, Charles Sanders (1991): Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Peters, I.M. (1971): Bild und Bedeutung. Zur Semiologie des Films. In: Knilli, Friedrich: Semiotik des Films. Mit Analysen kommerzieller Pornos und revolutionärer Agitationsfilme. München: Carl Hanser Verlag, S. 56-69.
- Petrasch, Thomas/Zinke, Joachim (2003): Einführung in die Videofilmproduktion. München/Wien: Carl Hanser Verlag.
- Pfefferli, Peter (Hrsg.): Die Spur. Ratgeber für spurenkundliche Praxis. Heidelberg/München/Landsberg [u.a.]: Kriminalistik, Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm GmbH.
- Pfetsch, Barbara (2004): Geräuschkulisse des medienpolitischen Parteienstreits. Die Öffentlichkeit der Medienpolitik in Pressekommentaren. In: Eilders, Christiane/Neidhardt, Friedhelm/Pfetsch Barbara (2004): Die Stimme der Medien. Pressekommentare und politische Öffentlichkeit in der Bundesrepublik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 252-282.
- Pinseler, Jan (2010): Der gefährdete Alltag. Oder: Wie Aktenzeichen XY... ungelöst die Welt sieht. In: Röser, Jutta/Thomas, Tanja/Peil, Corinna: Alltag in den Medien – Medien im Alltag. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 73-88.
- Pinseler, Jan (2006): Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Platt, Richard (2006): Gerichtsmedizin. Auf den Spuren des Verbrechens. Erfstadt: Area Verlag GmbH.
- Plessner, Helmuth (1970): Philosophische Anthropologie. Frankfurt am Main: Fischer.
- Plumptre, Tim/Graham, John (1999): Governance and Good Governance: International and Aboriginal Perspectives, Institute on Governance, Ottawa. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://iog.ca/publications/govgoodgov.pdf> [letzter Abruf: 25.09.2011].
- Podlas, Kimberlianne (2009): THE "CSI EFFECT" AND OTHER FORENSIC FICTIONS. URL: <http://elr.ils.edu/issues/v27-issue2/documents/06.Podlas.pdf> [letzter Abruf: 16.02.2011].
- Porter, Dennis (1981): Pursuit of Crime. Yale University. Books on Demand.
- Prisching, Manfred (2009): Die zweidimensionale Gesellschaft: Ein Essay zur neokonsumistischen Geisteshaltung: Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Prugger, Prisca (1994): Wiederholung, Variation, Alltagsnähe. Zur Attraktivität der Sozialserie. In: Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann, S. 90-113.
- Prümm, Karl/Bierhoff, Silke/Körnich, Matthias (2000) (Hrsg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen. Marburg: Schüren.

- Prümm, Karl (1987): „Der Fernsehkrimi - ein Genre der Paradoxien“. In: Rundfunk und Fernsehen 3, S. 349-360.
- Pundt, Christian (2004): Der deutsche Fernsehkrimi: Eine gesellschaftliche Familiengeschichte. In: Franceschini, Bruno/Würmann, Carsten: Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin: Weidler, S. 69-82.
- Queneau, Raymond (1973): Exercices de style. Paris: Gallimard.
- Radewagen, Thomas (1985): Ein deutscher Fernsehbulle. Trimmel - Der Tatort-Star und seine Mediengese. Eine vergleichende Untersuchung von Werremeiers Kriminalromanen und Tatort-Drehbüchern. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess.
- Raithel, Jürgen (2008): Quantitative Forschung: Ein Praxiskurs. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rammert, Werner (2007): Technik – Handeln – Wissen. Zu einer pragmatischen Technik- und Sozialtheorie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rammert, Werner (1989): Technisierung und Medien in Sozialsystemen. Annäherung an eine soziologische Theorie der Technik. In: Weingart, Peter (Hrsg.): Technik als sozialer Prozess. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 128-173.
- Ramsland, Katherine (2006): The C.S.I. Effect. New York: Penguin Group.
- Rehfeld, Nina (2004): Wenn Polizeiarbeit sein muß wie im Fernsehen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Ausgabe vom 24.08.2004, Nr. 196, S. 40.
- Reibe, Saskia/Benecke, Mark (2010): Der reverse C.S.I.-Effekt. Wenn Spuren nicht beachtet werden/Teil 1: Als Muttermörderin verurteilt: Der Fall Hartung. In Kriminalistik 2, 64, 2010, S. 89-94.
- Reichertz, Jo (2013): „Leihen Sie ihrer Polizei Ihre Augen und Ohren...“ oder: die Mutter der Fahndungsshow im Wandel der Zeit. In: Bidlo, Oliver/Englert, Carina Jasmin/Reichertz, Jo (2012): Tat-Ort Medien. Medien als Akteure und Aktivierer. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 117-150.
- Reichertz, Jo (2011a): Reality-TV – ein Versuch das Muster zu finden. In: Bidlo, Oliver/Englert, Carina Jasmin/Reichertz, Jo: Securtainment. Medien als Akteure der Inneren Sicherheit. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft, S. 219-238.
- Reichertz, Jo (2011b): Abduktion: Die Logik der Entdeckung der Grounded Theory. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.): Grounded Theory Reader. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 279-300.
- Reichertz, Jo/Englert, Carina Jasmin (2011): Einführung in die qualitative Videoanalyse. Eine hermeneutisch-wissenssoziologische Fallanalyse. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Reichertz, Jo (2010a): Die Medien als Akteure um mehr Innere Sicherheit. In: Bidlo, Oliver/Englert, Carina Jasmin/Reichertz, Jo (Hrsg.): Securtainment. Medien als Akteure der Inneren Sicherheit. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 11-42.
- Reichertz (2010b): Mediatisierung der Sicherheitspolitik oder: Die Medien als selbständige Akteure in der Debatte um (mehr) Sicherheit. In: Groenemeyer, Axel (Hrsg.): Wege der Sicherheitsgesellschaft. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 40-60.
- Reichertz, Jo (2009a): Kommunikationsmacht. Was ist Kommunikation und was vermag sie? Und weshalb vermag sie das? Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Reichertz, Jo (2009b): Mediatisierung der Sicherheitspolitik oder: Die Medien als selbständige Akteure in der Debatte um (mehr) Sicherheit. Essen: MS.
- Reichertz, Jo (2008): Kommentar: Cuvée oder Cafeteria-Menü? Über eine Verbindung qualitativer und quantitativer Methoden in der Sozialforschung. In: Soziale Welt, 2, 2008. Baden-Baden: Nomos, S. 123-137.
- Reichertz, Jo (2007a): Die Macht der Worte und der Medien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Reichertz, Jo (2007b): Qualitative Sozialforschung - Ansprüche, Prämissen, Probleme. In: Erwägen - Wissen – Ethik, 18, Heft 2, S. 1-14.
- Reichertz, Jo (2007c): Die Spur des Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden. In: Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 309-332.
- Reichertz, Jo (2006): Läßt sich die Plausibilität wissenssoziologischer Empirie selbst wieder plausibilisieren? Oder: Über den Versuch, den Bus zu schieben. In: Tänzer, Dirk/Knoblauch, Hubert/Soeffner, Hans-Georg (Hrsg.) (2006): Neue Perspektiven der Wissenssoziologie. Konstanz: UVK, S. 293-316.
- Reichertz, Jo (2005): Crime-Profiler. Legitime Nachfahren von Sherlock Holmes? In: Vogt, Jochen (Hrsg.): MedienMorde. München: Fink, S. 161-187.
- Reichertz, Jo (2003a): Die Abduktion in der qualitativen Sozialforschung. Opladen: Leske + Budrich.
- Reichertz, Jo (2003b): Objektive Hermeneutik und hermeneutische Wissenssoziologie. In: Flick, Uwe/von Kardoff, Ernst/Steinke, Ines (Hrsg.): Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 276-285.
- Reichertz, Jo (2003c): „Meine Mutter war eine Holmes.“ Über Mythenbildung und die tägliche Arbeit der Crime Profiler. In: Reichertz, Jo/Schröer, Norbert (Hrsg.): Hermeneutische Polizeiforschung. Opladen: Leske + Budrich, S. 199-234.

- Reichertz, Jo (2001): *The Raving Camera*. In: Hitzler, Ronald/Pfadenhauer, Michaela (Hrsg.): *techno-soziologie*. Opladen: Leske + Budrich, S. 253-265.
- Reichertz, Jo (2000): *Die Frohe Botschaft des Fernsehens. Kulturwissenschaftliche Untersuchung medialer Diesseitsreligion*. Konstanz: UVK.
- Reichertz, Jo (1999): „Traumhochzeit“ – Magie und Religion im Fernsehen oder: Die Wiederentdeckung des Religiösen. In: *Pastoraltheologie. Wirtschaft und Praxis in Kirche und Gesellschaft*, 88, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 3-15.
- Reichertz, Jo (1998): *Kriminalistische Expertensysteme oder Experten für kriminalistisches Denken?* In: Bundeskriminalamt (Hrsg.): *Neue Freiheiten, neue Risiken, neue Chancen. Aktuelle Kriminalitätsformen und Bekämpfungsansätze*. Wiesbaden: Bundeskriminalamt, S. 165-198.
- Reichertz, Jo (1996): *Spurenlese oder Konstruktion? Über die Lesbarkeit von Tatspuren*. In: Reichertz, Jo/Schröer, Norbert (Hrsg.): *Qualitäten polizeilichen Handelns*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 12-29.
- Reichertz, Jo (1991): *Aufklärungsarbeit. Kriminalpolizisten und Feldforscher bei der Arbeit*. Stuttgart: Enke.
- Reufsteck, Michael/Niggemeier, Stefan (2005): *Das Fernsehlexikon. Alles über 7000 Sendungen von Ally McBeal bis zur ZDF-Hitparade*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.
- Riedel, Ingrid (1999): *Farben in Religion, Gesellschaft, Kunst und Psychotherapie*. Stuttgart: Kreuz.
- Riesebrodt, Martin (2007): *Cultus und Heilsversprechen: eine Theorie der Religionen*. München: C.H. Beck.
- Rhodes, Roderick A. W. (1997): *Understanding Governance. Policy Networks, governance, Reflexivity and Accountability*. Buckingham [u.a.]: Open University Press.
- Riedlinger, Stefan (2000): *Tradition und Verfremdung: Friedrich Dürrenmatt und der klassische Detektivroman*. Marburg: Tectum Verlag.
- Rohde, Dirk (2003): *Was heißt "lebendiger" Unterricht?: Faradays Kerze und Goethes Pflanzenmetamorphose in einer Freien Waldorfschule*. Marburg: Tectum Verlag.
- Roscoe, Jane/Hight, Craig (2001): *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- Rosenau, James N. (1995): *Governance in the Twenty-first Century*. In: *Global Governance* 1, S. 13-43.
- Röser, Jutta (2007): *Einleitung: Zu diesem Buch*. In: Röser, Jutta (Hrsg.): *MedienAlltag. Domestisierungsprozesse alter und neuer Medien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7-14.
- Röser, Jutta (2000): *Fernsehgewalt im gesellschaftlichen Kontext*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Röser, Jutta/Thomas, Tanja/Peil, Corinna (2010): *Den Alltag auffällig machen. Impulse für die Medienkommunikationsforschung*. In: Röser, Jutta/Thomas, Tanja/Peil, Corinna (Hrsg.): *Alltag in den Medien – Medien im Alltag*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 7-24.
- Rücker, Sabine (2002): *Tote haben keine Lobby: Die Dunkelziffer der vertuschten Morde*. Berlin: Ullstein.
- Rückert, Sabine (2009): ‚Verstärkerkreislauf‘ zwischen Medien und Strafgesetzgebung. In: Rode, Irmgard/Leipert, Matthias (Hrsg.): *Das moderne Strafrecht in der Mediengesellschaft. Einfluss der Medien auf Gesetzgebung, Rechtsprechung und Forensik*. Berlin: LIT, S. 87-96.
- Rusch, Gebhard (1993): *Fernsehgattungen in der Bundesrepublik Deutschland. Kognitive Struktur im Handeln mit Medien*. In: Kreuzer, Helmut/Thomsen, Christian W. (Hrsg.): *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland*. München: Fink, S. 289-321.
- Ruoff, Michael (2007): *Foucault-Lexikon*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Saar, Martin (2007): *Macht, Staat, Subjektivität. Foucaults Geschichte der Governmentalität im Werkkontext*. In: Krasmann, Susanne/Volkmer, Michael (Hrsg.): *Michel Foucaults »Geschichte der Governmentalität« in Sozialwissenschaften internationale Beiträge*. Bielefeld: transcript, S. 23-46.
- Sack, Fritz (2003): *Governing Through Crime?* Oldenburg: Bis, Bibliotheks- und Informationssystem der Univ. Oldenburg.
- Saxer, Ulrich (2007): *Politik als Unterhaltung. Zum Wandel politischer Öffentlichkeit in der Mediengesellschaft*. Konstanz: UVK.
- Schaaf, Michael (1980): *Theorie und Praxis der Filmanalyse*. In: Silbermann, Alphons/Schaaf, Michael/Adam, Gerhard (Hrsg.): *Filmanalyse. Grundlagen – Methoden – Didaktik*. München: Oldenbourg, S. 33-140.
- Schanze, Helmut (1979): *Das Theater nützt dem Fernsehen. Nützt das Fernsehen dem Theater? Zur bisherigen Adaption der Dramen- und Theatertradition im Fernsehen der Bundesrepublik*. In: Kreuzer, Helmut/Prümm, Karl (Hrsg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen*. Stuttgart: Reclam, S. 115-125.
- Schicha, Christian (2003): *Die Theatralität der politischen Kommunikation. Medieninszenierungen am Beispiel des Bundestagswahlkampfes 2002*. Münster [u.a.]: LIT.

- Schicha, Christian/Brosda, Carsten (2002): Politikvermittlung zwischen Information und Unterhaltung – Eine Einführung. In: Schicha, Christian/Brosda, Carsten (Hrsg.): Politikvermittlung in Unterhaltungsformaten. Medieninszenierungen zwischen Popularität und Populismus. Hamburg [u.a.]: LIT, S. 7-37.
- Schmidt, Siegfried J. (1971): Unterhaltung als journalistische Kategorie. Zur Funktion der Unterhaltung in der imperialistischen und sozialistischen Tagespresse. Leipzig: Sektion Journalistik, S. 1-13.
- Schmidt, Ulrich (2000): Professionelle Videotechnik. Berlin/Heidelberg/New York: Springer.
- Schneider, Irmela (1994): Transkulturelle Wirklichkeiten. Zu US-amerikanischen Serien im deutschen Fernsehprogramm. In: Giesenfeld, Günter: Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann, S. 114-128.
- Schneider, Irmela/Thomsen, Christian/Nowak, Andreas (Hrsg.) (1991): Lexikon der britischen und amerikanischen Serien, Fernsehfilme und Mehrteiler in den Fernsehprogrammen der Bundesrepublik Deutschland 1953-1985. Bd. 3. Berlin: Spiess.
- Schneider, Irmela (1988): Britische und amerikanische Spielfilme im ARD-Programm 1952 - 1985. Ein historischer Überblick in Zahlen. In: Kreuzer, Helmut/Schanze, Helmut (Hrsg.): Bausteine. Kleine Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Arbeitshefte Bildschirmmedien 10 des DFG-Sonderforschungsbereichs 240, Universität-GH-Siegen, S. 51-65.
- Schneider, Andreas/Lang, Gerd (2001): Wörterbuch der Kriminalwissenschaften für Studierende und Praktiker aus Polizei, Justiz und Gerichtsmedizin. Stuttgart/München/Hannover [u.a.]: Boorberg.
- Schramm, Holger/Larl, Willi/Schotte, Wolfgang/Schöchlin, Jürgen (2011): Tatrekonstruktion auf dem „Holodeck“ – Fiktion oder Polizeialltag von morgen? In: Kriminalistik, 05/2011. Heidelberg: Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm, S. 314-317.
- Schröder, Norbert/Bidlo, Oliver (2011): Die Entdeckung des Neuen. Qualitative Sozialforschung als Hermeneutische Wissenssoziologie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schröder, Henning (2002): Das Paradox als Kategorie systematischer Theologie. In: Hagenbüchle, Roland/Geyer, Paul (Hrsg.): Das Paradox: eine Herausforderung es abendländischen Denkens. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 61-70.
- Schulte, Rainer/Neidhardt, Klaus (1998): Kriminologie und Kriminalistik an der Polizei-Führungsakademie. In: Schwind, Hans-Dieter/Kühne, Hans-Heiner/Kube, Edwin (Hrsg.): Festschrift für Hans Joachim Schneider zum 70. Geburtstag am 14. November 1998. Kriminologie an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Berlin: de Gruyter, S. 681-692.
- Schulz, Winfried (1976): Die Konstruktion von Realität in den Nachrichtenmedien. Freiburg/München: Alber.
- Schulz, Winfried (1985): Fortschritte der Medienwirkungsforschung. In: Mahle, Walter A.: Fortschritte der Medienwirkungsforschung. AKM, Bd. 26. Berlin, S. 67-70
- Schulz von Thun, Friedemann (1996): Miteinander Reden 1. Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Schulz-Schaeffer, Ingo (2000): Sozialtheorie der Technik. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag.
- Schuppert, Gunnar Folke (2008): Governance – auf der Suche nach Konturen eines „anerkannten uneindeutigen Begriffs“. In: Schuppert, Gunnar Folke/Zürn, Michael (Hrsg.): Governance in einer sich wandelnden Welt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 13-42.
- Schütz, Alfred/Luckmann, Thomas (2003): Strukturen der Lebenswelt. Konstanz: UVK.
- Schwab, Ulrike (2006): Erzähltext und Spielfilm: zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption. Berlin: LIT.
- Schwarz, Claudia (2007): »Der ist der Fescheste« - Identitäts- und Geschlechtskonstruktion in der Aneignung der österreichischen Casting-Show »Starmania«. In: Döveling, Katrin (2007) (Hrsg.): Im Namen des Fernsehvolkes. Konstanz: UVK, S. 155-178.
- Schwender, Clemens (2006): Medien und Emotionen. Evolutionspsychologische Bausteine einer Medientheorie. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag, GWV-Fachverlage.
- Schwind, Hans-Dieter (2010): Kriminologie. Eine praxisorientierte Einführung mit Beispielen. Heidelberg/München/Landsberg: Kriminalistik. Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm GmbH.
- Schwitzke, Heinz (1963): Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenhauer & Witsch.
- Sebeok, Thomas Albert/Umiker-Sebeok, Jean/Eschbach, Achim (1982): "Du kennst meine Methode": Charles S. Peirce und Sherlock Holmes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Simmel, Georg (1983): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin: Duncker & Humboldt Verlag, S. 483-493.
- Simon, Josef (2002): Das philosophische Paradoxon. In: Hagenbüchle, Roland/Geyer, Paul (Hrsg.): Das Paradox: eine Herausforderung es abendländischen Denkens. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, S. 45-60.
- Simon, Jonathan (2007): Governing Through Crime: How the War on Crime Transformed American Democracy. Oxford [u.a.]: Oxford University Press.

- Simon, Jonathan (1997): Governing Through Crime. In: Friedman, Lawrence/Fisher, George (Hrsg.) (1997): The Crime Conundrum: Essays on Criminal Justice, S. 171-189.
- Singelstein, Tobias/Stolle, Peer (2008): Die Sicherheitsgesellschaft. Soziale Kontrolle im 21. Jahrhundert. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Singhal, Arvind/Rogers, Everett M. (2004): The Status of Entertainment-Education Worldwide. In: Singhal, Arvind/Cody, Michael J./Rogers, Everett M./Sabido, Miguel (Hrsg.): Entertainment-Education and Social Change. History, Research and Practice. Mahwah, New Jersey: Erlbaum, S. 3-20.
- Soeffner, Hans-Georg (2004): Auslegung des Alltags – Der Alltag der Auslegung. Konstanz: UVK.
- Stangl, Wolfgang (2004): Innere Sicherheit durch und nach dem Wohlfahrtsstaat. In: Hanak, Gerhard/Stangl, Wolfgang (2004): Jahrbuch für Rechts- und Kriminalsoziologie `02. Baden-Baden: Nomos, S. 17-38.
- Stehr, Nico/Grundmann, Reiner (2010): Expertenwissen. Die Kultur und die Macht von Experten, Beratern und Ratgebern. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Steinbauer-Grötsch, Barbara (2005): Die lange Nacht der Schatten. Film noir und Filmexil. Berlin: Bertz + Fischer.
- Steinmetz, Rüdiger/Blümel, René/Theml, Katharina (2006): Filme sehen lernen. Grundlagen der Filmästhetik. Frankfurt am Main: Zweitausendeins.
- Stevens, Dennis J. (2011): Media and Criminal Justice: the CSI-Effect. LLC: Jones and Bartlett Publishers.
- StGB (2011): Strafgesetzbuch: BetäubungsmittelG, WehrstrafG, WirtschaftsstrafG, Völkerstrafgesetzbuch und weitere Vorschriften. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Stinson, Veronica/Patry, Marc W./Smith Steven M. (2007): The CSI-Effect. Reflections from Police and Forensic Investigators. In: The Canadian Journal of Police & Security Services, Volumes 5 Issus 3 / 4 Fall / Winter, S. 125-133.
- Stolze, Jürgen (2011): Körpersprache: Im Alltag besser verstehen und bewusst einsetzen. Stuttgart: BoD.
- Strauss, Anselm L. (2004): Methodologische Grundlagen der Grounded Theory. In: Strübing, Jörg/Schnettler, Bernt (Hrsg.): Methodologie interpretativer Sozialforschung. Klassische Grundlagentexte. Konstanz: UVK, S. 427-452.
- Strauss, Anselm L./Corbin, Juliet (1998a): Basics of Qualitative Research. Techniques and Procedures for Developing Grounded Theory. Thousand Oaks/London/New Delhi: SAGE Publications.
- Strauss, Anselm L./Corbin, Juliet (1998b): Grounded Theory Methodology. An Overview. In: Denzin, Norman K./Lincoln, Yvonna S. (Hrsg.): Strategies of Qualitative Inquiry. Thousand Oaks/London/New Delhi: Sage Publications, S. 158-183.
- Streeck, Wolfgang/Schmitter, Philippe C. (1985): Community, market, state and associations? The prospective contribution of interest governance to social order. In: Streeck, Wolfgang/Schmitter, Philippe C. (1985) (Hrsg.): Private Interest Government. Beyond Market and State. London [u.a.]: Sage Publications, S. 1-29.
- Strübing, Jörg (2011): Zwei Varianten von Grounded Theory? Zu den methodologischen und methodischen Differenzen zwischen Barney Glaser und Anselm Strauss. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hrsg.): Grounded Theory Reader. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 261-278.
- Strübing, Jörg (2008): Grounded Theory: Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung.
- Tashakkori, Abbas/Teddlie, Charles (2010): age Handbook of Mixed Methods in Social & Behavioral Research. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Taylor, Charles (1994): Quellen des Selbst. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ter Hofte-Fankhauser, Kathrin/Wälty, Hans F. (2011): Marktforschung. Grundlagen mit zahlreichen Beispielen, Repititionsfragen, Glossar und Kommentar. Zürich: Compendio Bildungsmedien.
- Tyler, Tom R. (2006): Viewing CSI and the Threshold of Guilt: Managing Truth and Justice in Reality in Fiction. In: The Yale Law Journal 2006, 115, S. 1050-1085. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://yalelawjournal.org/pdf/115-5/Tyler.pdf> [letzter Abruf: 18.09.2011].
- Thissen, Thorsten (2009): Der "CSI"-Effekt und die peinliche Phantom-Panne. In: Die Welt. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.welt.de/vermischtes/article3464203/Der-CSI-Effekt-und-die-peinliche-Phantom-Panne.html> [letzter Abruf: 24.06.2010].
- Thomas, William Isaac/Thomas, Dorothy Swaine (1928): the child in America: behavior problems and programs. University of Virginia: A. A. Knopf.
- Thomas, Ronald R. (2000): Detective Fiction and the Rise of Forensic Science. Cambridge: University Press.
- Thomas, Tanja (2008): Medienkultur und soziales Handeln. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Tinchev, Vladislav (2010): Beautiful Light over the Rainbow: Visueller Stil von CSI. In: Bleicher, Joan K./Link, Barbara/Tinchev, Vladislav (2010): Fernsehstil. Geschichte und Konzepte. Berlin: LIT.

- Tondorf, Günter (2009): Vom Einfluss der Medien auf das moderne Strafrecht. In: Rode, Irmgard/Leipert, Matthias (Hrsg.): Das moderne Strafrecht in der Mediengesellschaft. Der Einfluss der Medien auf Gesetzgebung, Rechtssprechung und Forensik. Berlin: LIT, S. 5-8.
- Trebbe, Joachim (2010): Programmkonkurrenz in der Prime Time – Revisited 2009. In: ALM Programmbericht: Fernsehen in Deutschland 2009. Berlin: VISTAS, S. 45-59.
- Trültzsch, Sascha (2009): Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse: mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Familienserien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Uthemann, Christiane, 1990. Die Darstellung von Taten, Tätern und Verbrechensopfern im Kriminalfilm des Fernsehens: eine vergleichende inhaltsanalytische Untersuchung. Diss. Münster.
- Vec, Miloš (2002): Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik (1879-1933). Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Viehoff, Reinhold (2005): Der Krimi im Fernsehen. Überlegungen zur Genre- und Programmggeschichte. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Medien Morde. Krimis intermedial. München: Wilhelm Fink, S. 89-110.
- Vielmuth, Ulrich (1982): Fachwort-Lexikon. Film-Fernsehen-Video. Köln: Du Mont.
- Vielmuth, Ulrich (1998): Du Mont's Ratgeber für Videofilmer. Köln: Du Mont.
- Villwock, Kirsten (1991): Schimanski - in der Fernsehserie, im Kinofilm, im Roman. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.
- Vogt, Jochen (2008): Einladung zur Literaturwissenschaft. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Vogt, Jochen (2005): Vorwort. In: Vogt, Jochen: MedienMorde. München Fink, S. 7-12.
- Voss-de Haan, Patrick (2009): Physik auf der Spur. Kriminaltechnik heute. Weinheim: Wiley-VCH Verlag GmbH & Co KGaA.
- Wackermann, Michael (1977): Die Kriminalserie im Werbeprogramm des Fernsehens: Empirische Grundlagen zur Entwicklung eines medienpädagogischen Curriculums. Frankfurt am Main/Bern: Lang.
- Waldmann, Werner (1977): Das deutsche Fernsehspiel. Ein systematischer Überblick. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Wasem, Erich (1964): „Kriminalspiele und Kriminalfilme im Fernsehen“. In: Jugend Film Fernsehen 1, S. 2-13.
- Watzlawick, Paul/Bavelas, Janet Beavin /Jackson, Don D. (2011): Menschliche Kommunikation. Bern: Huber.
- Wæver, Ole (2011): Politics, security, theory. In: Security Dialogue 2011, 42, S. 465 – 480.
- Webb, Eugene J./Campbell, Donald T./Schwartz, Richard D./Sechrest, Lee (1966): Unobtrusive Measures: Nonreactive Research in the Social Sciences. Chicago: Rand McNally College Publishing Company.
- Weber, Max (1972): Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen: Mohr.
- Weber, Tina (2011a): Todschick. Darstellungscodes von Toten in TV-Serien des 21. Jahrhunderts. In: tv diskurs. Hybridfernsehen. Die neue Dimension der Medienkonvergenz 56, 2, Jg. 15, S. 84-87.
- Weber, Tina (2011b): Drop Dead Gorgeous. Representations of Corpses in American TV Shows. Frankfurt/New York: Campus Verlag.
- Weber, Thomas (1992): Die unterhaltsame Aufklärung. Ideologiekritische Interpretation von Kriminalfernsehserien des westdeutschen Fernsehens. Bielefeld: Aisthesis.
- Wegener, Claudia (1994): Reality TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information. Opladen: Leske + Budrich.
- Wehn, Karin (2002): ‚Crime-Time‘ im Wandel: Produktion, Vermittlung und Genreentwicklung des west- und ostdeutschen Fernsehkrimis im dualen Rundfunksystem. Bonn: ARCult Media.
- Weihmann, Robert (1996): Kriminalistik: Ein Grundriß für Studium und Praxis. Hilden: Deutsche Polizeiliteratur.
- Weischenberg, Siegfried (2001): Nachrichten-Journalismus: Anleitungen und Qualitäts-Standards für die Medienpraxis. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Weissmann, Elke (2011): Innovation und Qualität in Serien am Beispiel von CSI. In: tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien: Streitpunkt Jugendschutz. Verschärfen oder abschaffen? 55, 1, Jg. 15, S. 60-72.
- Wenzel, Eike/Desinger, Bernd (2002): *Deutschland im Fadenkreuz* : die TV-Krimis Tatort und Polizeiruf 110. München: Goethe-Institut Inter Nationes.
- Werle, Martin (2008): Eingeschaltet oder abgemeldet? Interessen des Publikums im deutschen Radio- und Fernsehmarkt. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Werner, Paul (2005): Film noir und Neo-Noir. München: Vertigo.
- Wernet, Andreas (2000): Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik. Opladen: Leske + Budrich.
- Whitehead, Alfred North (1926): Religion in the Making. Cambridge, New York, Melbourne [u.a.]: Cambridge University Press.
- Widmer, Urs (1988): Die lange Nacht der Detektive. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.

- Wilke, Jürgen (1999): Massenmedien und Zeitgeschichte. Konstanz: UVK.
- Wilksen, Michael (2008): Die medizinische und molekulargenetische Untersuchung zur Gefahrenabwehr. In: Brenneisen, Hartmut/Wilksen, Michael/Staack, Dirk/Martins, Michael (Hrsg.): Polizeirechtsreform in Schleswig-Holstein. Münster: LIT Verlag, S. 332-359.
- Williamson, Oliver E. (1991): Introduction. In: Williamson, Oliver E./Winter, Sidney G. (1991): The Nature of the firm: origins, evolution, and development. Oxford, New York, Toronto [u.a.]: Oxford University Press, S. 3-17.
- Williams, Michael C. (2003): Words, Images, Enemies: Securitization and International Politics. In: International Studies Quarterly, 2003, 47, S. 511-31.
- Winterhoff-Spurk (2001): Fernsehen. Fakten zur Medienwirkung. Bern [u.a.]: Huber.
- Wirth, Ingo/Strauch, Hansjürg (2004): Rechtsmedizin. In: Clages, Horst (Hrsg.): Der rote Faden. Grundsätze der Kriminalpraxis. Heidelberg: Kriminalistik Verlag, S. 399-437.
- Wirth, Ingo (2011a): Forensik. In: Wirth, Ingo (Hrsg.): Kriminalistik-Lexikon. Heidelberg/München/Landsberg [u.a.]: Kriminalistik. Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm GmbH, S. 216.
- Wirth, Ingo (2011b): Forensische Wissenschaften. In: Wirth, Ingo (Hrsg.): Kriminalistik-Lexikon. Heidelberg/München/Landsberg [u.a.]: Kriminalistik. Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm GmbH, S. 218.
- Wirth, Ingo (2011c): Rechtsmedizin. In: Wirth, Ingo (Hrsg.): Kriminalistik-Lexikon. Heidelberg/München/Landsberg [u.a.]: Kriminalistik. Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm GmbH, S. 462.
- Wirth, Ingo (2011d): Obduktion. In: Wirth, Ingo (Hrsg.): Kriminalistik-Lexikon. Heidelberg/München/Landsberg [u.a.]: Kriminalistik. Verlagsgruppe Hüthig Jehle Rehm GmbH, S. 403.
- Wirth, Ingo (1988): Tote geben zu Protokoll. Streiflichter aus der Geschichte der Gerichtsmedizin. Berlin: Verlag Neues Leben.
- Wittwen, Andreas (1995): Infotainment. Bern [u.a.]: Lang.
- Wolke, Jens (2004): Durch Rezeption zur Werbung. Kommunikative Abgrenzung von Fernsehgattungen. Köln: Herbert von Harlem Verlag.
- Wolpert, Lewis (2009): Wie wir leben und warum wir sterben: Das geheime Leben der Zellen. München: Verlag C.H. Beck.
- Wright, John D. (2009): Dem Täter auf der Spur. Forensik – DNA-Analyse – Kriminaltechnik: Moderne Wege zur Verbrechensaufklärung. Bath/New York/Hong Kong [u.a.]: Parragon.
- Würffel, Bodo (1978): Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Zabel, Christian (2009): Wettbewerb im deutschen Produktionssektor. Produktionsprozesse, Innovationsmanagement und Timing-Strategien. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Zielinski, Siegfried (1985): Vorbemerkung zur Arbeit Thomas Radewagens. In: Radewagen, Thomas: Ein deutscher Fernsehbulle. Trimmel - Der Tatort-Star und seine Mediengenese. Eine vergleichende Untersuchung von Werremeiers Kriminalromanen und Tatort-Drehbüchern. Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, S. 7-10.
- Znaniecki, Florian (1934): The Method of Sociology. New York: Rinehart.
- Zöpfl, Helmut (1979): Führungsstil – Erziehungsstil. In: Meißner, Otto/Zöpfl, Helmut (Hrsg.): Handbuch der Unterrichtspraxis. Band 1. Grundbegriffe des Unterrichts und Organisation der Schule. München: Ehrenwirth Verlag, S. 95-103.
- Zuiker, Anthony E./Swierczynski, Duane/Merz, Alex (2009): Level 26: Dark Origins. Köln: Bastei Luebbe.
- Zurhorst, Meinolf (1985): Lexikon des Kriminalfilms. 350 Filme von 1900 – 1985. München: Wilhelm Heyne Verlag.



## 11.2 Internetquellen

- AppliChem GmbH (2010): Nukleinsäure-Farbstoffe – Übersicht. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.applichem.com/produkte/biochemica/nukleinsaure-farbstoffe/> [letzter Abruf: 22.02.2012].
- ARD-Forschungsdienst (2012): Unterhaltung im Spannungsfeld von Realität und Fiktion. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.media-perspektiven.de/261.html?&tx\\_mppublications\\_pi1\[showUid\]=1661&cHash=8dc3dc256973132666c87666fdcd7e48](http://www.media-perspektiven.de/261.html?&tx_mppublications_pi1[showUid]=1661&cHash=8dc3dc256973132666c87666fdcd7e48) [letzter Abruf: 22.02.2012].
- Arnold, Jörg/ Braun, Marcel (2007): 3D-Unfallaufnahmeverfahren. 3D-Scanner und Fotogrammetrie in der Forensik. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.pfa.nrw.de/PTI\\_Internet/pti-intern.dhpol.local/TagSem/Seminar/Nr27\\_07/CD-Beitraege/09Arnold\\_Braun/t\\_arnold\\_braun\\_vollversion.pdf](http://www.pfa.nrw.de/PTI_Internet/pti-intern.dhpol.local/TagSem/Seminar/Nr27_07/CD-Beitraege/09Arnold_Braun/t_arnold_braun_vollversion.pdf) [letzter Abruf: 04.01.2012].
- BAB-Berufsbekleidung (2012): Berufsmantel Leiber 08491 Labormantel Laborkittel Berufsmode. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.bab-berufsbekleidung.de/Berufsmode-Medizin/Berufsmantel-Berufsmode/Berufsmantel-Leiber-08491-Labormantel-Laborkittel-Berufsmode::861.html> [letzter Abruf: 29.01.2012].
- BBC News (2003): „Police chief criticises forensic courses“. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk\\_news/wales/3307089.stm](http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/3307089.stm) [letzter Abruf 22.01.2012].
- Berufsbekleidung Fricke (2012): Einweganzüge / Schutzbekleidung. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.berufsbekleidung-fricke.de/einwegbekleidung-von-a-z/einweganzuege/index.html> [letzter Abruf: 17.02.2012].
- Biozym (2012): DNA-/RNA-Farbstoffe. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.biozym.com/DesktopModules/Webshop/shopdisplayproducts.aspx?tabID=0&id=1433&cat=DNA-&RNA-Farbstoffe&Lang=de-DE> [letzter Abruf: 22.01.2012].
- Brosius, Hans-Bernd/Grande, Edgar/Haufler, Andreas/Reinemann, Carsten/Zangl, Bernhard (2011): Schriften des Münchner Centrums für Governance-Forschung. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.nomos-shop.de/reihenpopup.aspx?reihe=329> [letzter Abruf: 01.02.2012].
- Brück, Ingrid (1996): Einem Erfolgsgenre auf der Spur: Forschungsstand und Auswahlbibliographie zum westdeutschen Fernsehkrimi. In: HALMA (Hallische Medienarbeiten) 4. Abrufbar unter der folgenden URL: [http://edoc.bibliothek.uni-halle.de/servlets/MCRFileNodeServlet/HALCoRe\\_derivate\\_00001357/halma4.pdf](http://edoc.bibliothek.uni-halle.de/servlets/MCRFileNodeServlet/HALCoRe_derivate_00001357/halma4.pdf) [letzter Abruf: 09.02.2012].
- Brück, Ingrid/Viehoff, Reinhold (1998): Crime genre and television. From Stahlnetz to Tatort: a realistic tradition. In: Viehoff, Reinhold (Hrsg.): Stahlnetz, Tatort, Polizeiruf 110: Transitions in German Police Series. HALMA, Hallische Medienarbeiten 8, S. 3-11. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/halma/halma8.pdf> [letzter Abruf: 09.01.2012].
- Brück, Ingrid (1996): Der westdeutsche Fernsehkrimi. Anmerkungen zur Forschungslage. In: Brück, Ingrid (Hrsg.): Einem erfolgreichen Genre auf der Spur: Forschungsstand und Auswahlbibliographie zum westdeutschen Fernsehkrimi. HALMA, Hallische Medienarbeiten 4, S. 1-40. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://download.philfak2.uni-halle.de/download/medienkomm/halma/halma4.pdf> [letzter Abruf: 12.02.2012].
- Bundesagentur für Arbeit (2012): Archivar/in. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://berufenet.arbeitsagentur.de/berufe/resultList.do?resultListItemsValues=58575\\_58685&duration=&suchweg=be-griff&searchString=%27+Archivar\\*+%27&doNext=forwardToResultShort](http://berufenet.arbeitsagentur.de/berufe/resultList.do?resultListItemsValues=58575_58685&duration=&suchweg=be-griff&searchString=%27+Archivar*+%27&doNext=forwardToResultShort) [letzter Abruf: 28.01.2012].
- Campbell, Donald T./Fiske, Donald W. (1959): Convergent and Discriminant Validation by The Multitrait-Multimethod Matrix. In: Psychological Bulletin, Vol. 56, No 2, S. 81-105. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://pcbfaculty.ou.edu/classfiles/MGT%206973%20Seminar%20in%20Research%20Methods/MGT%206973%20Res%20Methods%20Spr%202007/Week%203/Campbell%20Fiske%201959%20PB%20Convergent%20and%20discriminant.pdf> [letzter Abruf: 05.01.2012].
- Cole, Simon A./Dioso-Villa, Rachel (2009): Investigating the 'CSI Effect' Effect: Media and Litigation Crisis in Criminal Law. Stanford Law Review, Vol. 61, No. 6, 2009. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://ssrn.com/abstract=1401417> [letzter Abruf: 14.02.2012].
- Dörner, Stephan (2011): Was ist der "CSI-Effekt"? Die Macht der Bilder - Schneller Schläu entführt Sie in die Welt des Wissenswerten. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.handelsblatt.com/technologie/forschung-medizin/schneller-schläu/schneller-schläu-was-ist-dercsi-effekt/4213280.html?p4213280=all> [letzter Abruf: 12.01.2012].
- Duden online: Online abrufbar unter der folgenden URL: [www.duden.de](http://www.duden.de) [letzter Abruf: 06.02.2012].
- Engel, Bernhard/Ridder, Christa-Maria (2010): Massenkommunikation 2010. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.media-perspektiven.de/fileadmin/downloads/media\\_perspektiven/PDF-Dateien/ARD\\_ZDF\\_Medienkommission\\_Handout\\_neu2.pdf](http://www.media-perspektiven.de/fileadmin/downloads/media_perspektiven/PDF-Dateien/ARD_ZDF_Medienkommission_Handout_neu2.pdf) [letzter Abruf: 08.02.2012].

- Englert, Carina Jasmin (2011b): Governing through media crime. Der „CSI-Effekt“ als neue Form der „Governance“. Veröffentlicht auf dem Forsic Wiki von Mark Benecke. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://wiki.benecke.com/index.php?title=Facharbeit\\_Carina\\_Jasmin\\_Englert:\\_CSI-Effekt](http://wiki.benecke.com/index.php?title=Facharbeit_Carina_Jasmin_Englert:_CSI-Effekt) [letzter Abruf: 29.02.2012].
- Ermittlungsakte (2012): Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer. Online abrufbar unter der folgenden URL: [www.ermittlungsakte.net](http://www.ermittlungsakte.net) [letzter Abruf: 23.01.2012].
- FBI (2012): Combined DNA Index System (CODIS). Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.fbi.gov/about-us/lab/codis> [letzter Abruf: 22.01.2012].
- Focus (2009): Phantom-Panne. Billig-Stäbchen nicht immer DNS-frei. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.focus.de/panorama/welt/phantom-panne-billig-staebchen-nicht-immer-dns-frei\\_aid\\_384755.html](http://www.focus.de/panorama/welt/phantom-panne-billig-staebchen-nicht-immer-dns-frei_aid_384755.html) [letzter Abruf: 12.01.2012].
- Glaser, Barney G. (2002): Constructivist Grounded Theory? [47 paragraphs]. Forum Qualitative Sozialforschung, 3(3), Art. 12. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0203125> [letzter Abruf: 24.01.2012].
- Glitza, Klaus Henning (2008): Privatisierung im Strafvollzug. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.sicherheit.info/si/cms.nsf/si.ArticlesByDocID/1101057?Open> [letzter Abruf: 02.02.2012].
- Heidenreich, Martin (2002): Merkmale der Wissensgesellschaft. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.sozialstruktur.uni-oldenburg.de/dokumente/blk.pdf> [letzter Abruf: 21.02.2012].
- Heinrick, Jeffrey (2006): Everyone’s an Expert: The CSI Effect’s Negative Impact on Juries. In: The Triple Helix, 3, 1, S. 59-61. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.cspo.org/documents/csieffectheinrick.pdf> [letzter Abruf: 14.01.2012].
- Holmgren, Janne A./Pringle, Heather M. (2009): The CSI Effect and the Canadian jury. In: Gazette Magazine, 62, 20, 2009, S. 30-31. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.rcmp-grc.gc.ca/gazette/archiv/vol69n2-eng.pdf> [letzter Abruf: 18.01.2012].
- Huber, Maria (2011): Spurensicherer im Einsatz. CSI erschwert unsere Arbeit. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.spiegel.de/karriere/berufsleben/0,1518,798704,00.html> [letzter Abruf: 12.01.2012].
- Jakob, Alexander (2001): Möglichkeiten und Grenzen der Triangulation quantitativer und qualitativer Daten am Beispiel der (Re-) Konstruktion einer Typologie erwerbsbiographischer Sicherheitskonzepte. In: Forum Qualitative Sozialforschung, 2(1), Art. 20, o.S. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0101202> [letzter Abruf: 07.02.2012].
- Iványi, Nathalie (2003): Die Wirklichkeit der gesellschaftlichen Konstruktion. Ein institutionalisierungstheoretischer Medienwirkungsansatz. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.uvk.de/buchdetail/pdf/9783896697356\\_l.pdf](http://www.uvk.de/buchdetail/pdf/9783896697356_l.pdf) [letzter Abruf: 28.01.2012].
- Keppler, Angela (2006): Abschlussbericht. Konventionen der Weltwahrnehmung. Gattungen der Information und der Unterhaltung im Fernsehen. DFG-Abschlussbericht zum gleichnamigen Projekt. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://mkw.uni-mannheim.de/prof\\_dr\\_angela\\_keppler/forschung\\_alt/dfg\\_projekt/abschlussbericht.pdf](http://mkw.uni-mannheim.de/prof_dr_angela_keppler/forschung_alt/dfg_projekt/abschlussbericht.pdf) [letzter Abruf: 15.01.2012].
- Keuneke, Susanne/Graß, Hildegard/Ritz-Timme, Stefanie (2010): „CSI-Effekt“ in der deutschen Rechtmedizin. Einflüsse des Fernsehens auf die berufliche Orientierung Jugendlicher. In Rechtsmedizin Vol. 20, S. 400-406. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://springerlink.metapress.com/content/f855525377806072/fulltext.pdf> [letzter Abruf: 12.01.2012].
- Kleiner, Marcus S./Nieland, Jörg-Uwe: Im Seichten kann man nicht ertrinken. Boulevardisierungstendenzen in der taz. In: telepolis. magazin der netzkultur (18.04.2004). Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.heise.de/tp/r4/html/result.xhtml?url=/tp/r4/artikel/17/17220/1.html&words=Medienunternehmen&T=medienunternehmen> [letzter Abruf: 08.02.2012].
- Krispenz, Jutta (2006): Prophetische Redeformen. Online abrufbar unter der folgenden URL: <https://www.bibelwissenschaft.de/de/bibelkunde/altes-testament/prophetische-buecher/> [letzter Abruf: 22.01.2012].
- Lemaine, Alexander (2004): „CSI‘ spurs campus forensics scene“. San Diego Union-Tribune. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.signonsandiego.com/uniontrib/20040913/news\\_1c13csi.html](http://www.signonsandiego.com/uniontrib/20040913/news_1c13csi.html) [letzter Abruf: 12.02.2012].
- Lennen, Lindsay/Trevethan, Jenna/Bintcliffe, Isabel (2011): DNA-Spuren richtig sichern. In: der kriminalist 3/2011. Neuss: Neusser Druckerei und Verlag GmbH, S. 31-33. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.ifb-lgc.com/sites/default/files/assets/Files/Gesamtausgabe\\_dk\\_0311.pdf](http://www.ifb-lgc.com/sites/default/files/assets/Files/Gesamtausgabe_dk_0311.pdf) [letzter Abruf: 05.02.2012].
- Ludwigs-Maximilian-Universität München (2007): LMU gründet Zentrum für Governance-Forschung. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.uni-muenchen.de/einrichtungen/zuv/uebersicht/komm\\_presse/verteiler/presseinformationen/2007/p-63-07.html](http://www.uni-muenchen.de/einrichtungen/zuv/uebersicht/komm_presse/verteiler/presseinformationen/2007/p-63-07.html) [letzter Abruf: 10.03.2012].

- Lorey, Isabelle (2006): Gouvernementalität und Selbst-Prekarisierung. Zur Normalisierung von KulturproduzentInnen. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/de/#\\_ftn7](http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/de/#_ftn7) [letzter Abruf: 26.02.2012].
- Lovgren, Stefan (2004): "CSI Effect" Is Mixed Blessing for Real Crime Labs. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://news.nationalgeographic.com/news/2004/09/0923\\_040923\\_csi.html](http://news.nationalgeographic.com/news/2004/09/0923_040923_csi.html) [letzter Abruf: 18.01.2012].
- Mann, Michael D. (2006): Comment, The 'CSI Effect': Better Jurors through Television and Science? Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=michael\\_mann](http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=michael_mann) [letzter Abruf: 10.03.2012].
- Maricopa County (2005): CSI: Maricopa County. The CSI Effect and its Real-Life Impact on Justice. A Study by the Maricopa County Attorney's Office. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.ce9.uscourts.gov/jc2008/references/csi/CSI\\_Effect\\_report.pdf](http://www.ce9.uscourts.gov/jc2008/references/csi/CSI_Effect_report.pdf) [letzter Abruf: 10.02.2012].
- Meyen, Michael (2009): Medialisierung. In: Hans-Bredow-Institut (Hrsg.): Medien & Kommunikationswissenschaft, 57, Heft 1. Hamburg: Nomos, S. 23-38. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/meyen\\_medialisierung/meyen\\_medialisierung.pdf](http://www.mediaculture-online.de/fileadmin/bibliothek/meyen_medialisierung/meyen_medialisierung.pdf) [letzter Abruf: 12.01.2012].
- Nanji, Ayaz (2005): „Prosecutors Feel The 'CSI Effect'". CBS News. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.cbsnews.com/stories/2005/02/10/eveningnews/main673060.shtml> [letzter Abruf: 16.01.2012].
- Niedrig und Kuhnt – Fans online (2012): Niedrig und Kuhnt – Kommissar ermitteln. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.niedrigundkuhntfans-online.de.vu/> [letzter Abruf: 25.01.2012].
- Norddeich TV (2011): Erzählen Sie ihre Geschichte bei „Mitten im Leben!“. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.norddeichtv.de/casting-mitten-im-leben.aspx> [02.01.2012].
- NTV (2009): Beipackzettel missachtet Phantom-Rätsel gelöst. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.ntv.de/panorama/Phantom-Raetsel-geloest-article63779.html> [letzter Abruf: 26.01.2012].
- Post, Werner (2000): Michel Foucault: Technologien des Selbst. Vortrag in der Karl Rahner Akademie Köln vom 24. Januar 2000. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.kath.de/akademie/rahner/04Vortraege/01print/inhalt-online/\\_post-foucault.htm](http://www.kath.de/akademie/rahner/04Vortraege/01print/inhalt-online/_post-foucault.htm) [01.301.2012].
- Regierungspräsidium Freiburg (2012): Kriminaltechnische Untersuchungsstelle. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.rp.baden-wuerttemberg.de/servlet/PB/menu/1158527/index.html> [letzter Abruf: 01.02.2012].
- Reibe, Saskia/Benecke, Mark (2011): Der reverse C.S.I.-Effekt. Wenn Spuren nicht beachtet werden. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://wiki.benecke.com/index.php?title=2010-03\\_Kriminalistik:\\_Der\\_reverse\\_C.S.I.-Effekt\\_Teil\\_2\\_und\\_3](http://wiki.benecke.com/index.php?title=2010-03_Kriminalistik:_Der_reverse_C.S.I.-Effekt_Teil_2_und_3) [letzter Abruf: 11.01.2012].
- Reichertz, Jo (2004). Das Handlungsrepertoire von Gesellschaften erweitern. Hans-Georg Soeffner im Gespräch mit Jo Reichertz. In: Forum Qualitative Sozialforschung, 5(3), Art. 29, o.S. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0403297> [letzter Abruf: 09.02.2012].
- Reichertz, Jo (1994): „Das stimmt doch hinten und vorne nicht!“ Begründung und Überprüfung von Verdacht am Beispiel einer Mordermittlung. In: Kriminologisches Journal, 26, 2, S. 123-137. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.ssoar.info/ssoar/View?resid=1781&lang=de> [letzter Abruf: 29.01.2012].
- Roane, Kit R. (2005): "The CSI Effect." U.S. News & World Report. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.usnews.com/usnews/culture/articles/050425/25csi.htm> [16.01.2012].
- Rossman, Gretchen B./Wilson, Bruce L. (1991): Numbers and Words Revisited: Being "Shamelessly Eclectic". Washington, DC: Office of Educational Research and Improvement. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.eric.ed.gov/PDFS/ED377235.pdf> [letzter Abruf: 06.02.2012].
- RTL (2012): „Psych“ – Neue Folgen, neue Fälle! Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.rtl.de/cms/sendungen/serie/psych/episoden/neue-episoden.html> [letzter Abruf: 29.01.2012].
- RTL II (2012): Autopsie – Mysteriöse Todesfälle. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.rtl2.de/526.html> [letzter Abruf: 23.01.2012].
- Sat.1 (2012): Niedrig und Kuhnt - Kommissare ermitteln. Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www.sat1.de/filme\\_serien/niedrigundkuhnt/](http://www.sat1.de/filme_serien/niedrigundkuhnt/) [letzter Abruf: 29.01.2012].
- Schreier, Margit (2005): Von Serienmörderinnen, Verschwörungen und Schwarzer Magie: Pseudo-Dokumentation im Internet – ein neues Genre? In: Segeberg, Harro/Winko, Simone (Hrsg.): Digitalität und Literatilität. Zur Zukunft der Literatur im Netzzeitalter (Netzversion). Online abrufbar unter der folgenden URL: [http://www1.uni-hamburg.de/DigiLit/schreier/pseudo\\_dok.html](http://www1.uni-hamburg.de/DigiLit/schreier/pseudo_dok.html) [letzter Abruf: 09.02.2012].
- Simon, Jonathan (2002): Governing Through Crime metaphors. In: Brooklyn Law Review 67, 4, S. 1035-1075. Online abrufbar unter der folgenden URL: [https://www.brooklaw.edu/students/journals/blr/blr67iv\\_jsimon.pdf](https://www.brooklaw.edu/students/journals/blr/blr67iv_jsimon.pdf) [letzter Zugriff: 10.01.2012].
- Smith, Steven M./Patry, Marc W./Stinson, Veronica (2007): But What is the CSI Effect? How Crime Dramas Influence People's Beliefs About Forensic Evidence. In: The Canadian Journal of Police & Security Services, Volumes 5 Issus 3 / 4

- Fall / Winter, S. 187-195. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://husky1.stmarys.ca/~mpatry/Smithetal07.pdf> [03.02.2012].
- SPIEGEL Online (2011): TV-Serie ‚Der Kriminalist‘. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,453302,00.html> [letzter Abruf: 26.01.2012].
- Stehr, Nico (2001): Moderne Wissensgesellschaften. In: APuZ – Aus Politik und Zeitgeschichte, B 36, S. 7-14. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.bpb.de/files/K318AX.pdf> [letzter Abruf: 29.01.2012].
- SWR (2011): Detektive mit Dokortitel - Wissenschaftler auf Verbrecherjagd. Manuskript zu einer Hörfunksendung im Rahmen von SWR2-Wissen. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/wissen/-/id=8006854/property=download/nid=660374/ixi9o2/swr2-wissen-20110615.pdf> [letzter Abruf: 12.02.2012].
- Tyler, Tom R. (2006): Viewing CSI and the Threshold of Guilt: Managing Truth and Justice in Reality and Fiction. In: The Yale Law Journal, 115, S. 1050-1085. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.yalelawjournal.org/pdf/115-5/Tyler.pdf> [09.02.2012].
- VLC-Player Download: [http://www.chip.de/downloads/VLC-media-player\\_13005928.html](http://www.chip.de/downloads/VLC-media-player_13005928.html) [letzter Abruf: 12.02.2012].
- Watkins, Michael J. (2004): Forensics in the media: Have attorneys reacted to the growing popularity of forensic crime dramas? Florida State University. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://www.coolings.net/education/papers/Capstone-Electronic.pdf> [letzter Abruf: 01.02.2012].
- Winton, Richard (2005): "Blake Jurors 'Stupid,' D.A. Says". Los Angeles Times. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://articles.latimes.com/2005/mar/24/local/me-cooley24> [letzter Abruf 12.01.2012].
- Wulff, Hans J. (1995): Die signifikativen Funktionen der Farben im Film. Online abrufbar unter der URL: <http://www.derwulff.de/files/2-19.pdf> [letzter Abruf 02.03.2012].
- ZDF Online (2012): Der Kriminalist. Online abrufbar unter der folgenden URL: <http://kriminalist.zdf.de/ZDFde/inhalt/21/0,1872,4079637,00.html?dr=1> [letzter Abruf: 26.01.2012].

## 12. Anlagen

Die Audiotranskriptionen der Interviews, die analysierten Videoaufnahmen sowie die Videotranskriptionen der sieben analysierten Fernsehsendungen (Anlagen Nr. 1 bis Nr.3 und Anlagen Nr. 7 bis Nr. 20) sind dieser Arbeit aus Datenschutzgründen nicht beigelegt worden, können aber am Institut für Kommunikationswissenschaft der Universität Duisburg-Essen bei der Autorin eingesehen werden (Kontakt: carina.englert@uni-due.de). Die detaillierten Beschreibungen der Schlüsselkategorien zu den Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin, zur Fiktionalität und Non-Fiktionalität sowie zum Boulevardismus und zur Informativität (Anlagen Nr. 4 bis Nr.6) liegen der Arbeit auf CD-ROM bei.

### **Die folgenden Anlagen können auf Anfrage bei der Autorin eingesehen werden:**

Anlage Nr. 1: Transkription des Interviews mit dem Kriminalbiologen Mark Benecke

Anlage Nr. 2: Transkription des Interviews mit einer Person des Staatsschutzes<sup>221</sup>

Anlage Nr. 3: Transkription des Interviews mit einer Person der Oberstaatsanwaltschaft

[...]

Anlage Nr. 7: Videotranskription von *Niedrig und Kuhnt – Kommissare ermitteln*

Anlage Nr. 8: Videotranskription von *Psych*

Anlage Nr. 9: Videotranskription von *Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer*

Anlage Nr. 10: Videotranskription von *Aktenzeichen XY...ungelöst*

Anlage Nr. 11: Videotranskription von *Der Kriminalist*

Anlage Nr. 12: Videotranskription von *CSI-Den Tätern auf der Spur*

Anlage Nr. 13: Videotranskription von *Autopsie – Mysteriöse Todesfälle*

Anlage Nr. 14: Videoausschnitt von *Niedrig und Kuhnt – Kommissare ermitteln*

Anlage Nr. 15: Videoausschnitt von *Psych*

Anlage Nr. 16: Videoausschnitt von *Ermittlungsakte – Auf Spurensuche mit Ulrich Meyer*

Anlage Nr. 17: Videoausschnitt von *Aktenzeichen XY...ungelöst*

Anlage Nr. 18: Videoausschnitt von *Der Kriminalist*

Anlage Nr. 19: Videoausschnitt von *CSI-Den Tätern auf der Spur*

Anlage Nr. 20: Videoausschnitt von *Autopsie – Mysteriöse Todesfälle*

### **Die nachstehenden Anlagen liegen der Arbeit auf CD-ROM bei:**

Anlage Nr. 4: Schlüsselkategorien Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

Anlage Nr. 5: Schlüsselkategorien Fiktionalität und Non-Fiktionalität

Anlage Nr. 6: Schlüsselkategorien Boulevardismus und Informativität

---

<sup>221</sup> Dieses Interview wurde freundlicher Weise von dem Projektteam des DFG-Forschungsprojekts *Die Praxis des Entscheidens. Internetgestützte Entscheidungsprozesse in Organisationen am Beispiel der Ermittlungsarbeit der Polizei* an der Universität Duisburg-Essen und Fernuniversität Hagen zur Verfügung gestellt.

## Anlage Nr. 4: Schlüsselkategorien Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

Sendung	Aufklärungspotenzial für den jeweiligen Fall	Innovativität der Methoden	Moderne Technik	Einsatz Methoden insgesamt	Relation zwischen Logik und Empirie	Summe
	1	2	2	2	2	9
<b>Aktenzeichen XY... ungelöst</b>	Phantombilder per Computer; DNA; Fingerabdruck entscheiden häufig über Erfolg; allerdings ist der Aufruf zur Fahndung ein Indiz, dass es noch mehr als moderne Methoden gibt bzw. diese nicht ausreichen	Aging-Verfahren sporadisch, allerdings sonst bewährte Methoden, wie DNA und Fingerabdruck; auch hier steht Fahndung als Methode im Mittelpunkt	Computer kommt zum Einsatz, aber nicht vorrangig neue Technik	Mittel	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	3	3	2	3	3	14
<b>Autopsie - Mysteriöse Todesfälle</b>	Alle vorgestellten Fälle werden mit modernen Methoden erklärt	Auch Methoden, die als völlig neu und modern dargestellt werden (z.B. Bissspuren-Analyse)	Wenig Computereinsatz; mal Lügendetektor oder Ballistik	Tragend	Empirie vor Logik	
	3	3	3	3	2	14
<b>Bones - Die Knochenjägerin</b>	Bones als Gerichtsmedizinerin löst die Fälle	Computerrekonstruktionen, 3-D-Animationen, chemische Reaktionen etc.	Computer wichtig; Röntgenstrahlung; neues Mikroskop	Tragend	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	1	2	2	2	1	8
<b>Burn Notice</b>	Nein, nicht fallentscheidend	Keine sehr modernen Methoden eingesetzt	GPS, Flüssigstickstoff	Mittel	Logik vor Empirie	
	2	3	3	2	2	12

## Anlage Nr. 4: Schlüsselkategorien Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

<b>Castle</b>	Castle selbst macht entscheidenden Teil der Ermittlungen aus	Computer, neue Technik um Fingerabdrücke auf Leiche sichtbar zu machen	Computer, neue Technik um Fingerabdrücke auf Leiche sichtbar zu machen	Mittel	Ausgeglichenes Verhältnis	
	3	2	2	3	3	13
<b>Cold Blood - DNA des Verbrechens</b>	Fälle und die damit verbunden Methoden werden vorgestellt	DNA als innovative Methode, sonst weniger	Weniger, verstecktes Mikro und DNA	Tragend	Empirie vor Logik	
	2	1	1	1	1	6
<b>Cold Case - Kein Opfer ist je vergessen</b>	Nicht fallentscheidend, fallbeeinflussend	Fingerabdrücke	Nein	Mariginal	Logik vor Empirie	
	1	2	2	1	1	7
<b>Countdown - Die Jagd beginnt</b>	Nicht fallentscheidend, leicht fallbeeinflussend	DNA, GPS, wenig innovativ	Nicht sehr	Mariginal	Logik vor Empirie	
	2	2	2	1	2	9
<b>Criminal Intent - Verbrechen im Visier/Law &amp; Order - Criminal Intent</b>	Nicht immer	Handyverbindungsna chweis, DNA	Nicht sehr	Mariginal	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	2	3	2	1	2	10
<b>Criminal Minds</b>	Nicht immer	Sehr viel Computereinsatz	Computereinsatz, allerdings nicht tragend	Mariginal	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	3	3	3	3	2	14
<b>Crossing Jordan - Pathologin mit Profil</b>	Jordan als Gerichtsmedizinerin häufig fallentscheidend	Computer, Gehirnproben unter Mikroskop	Mehrmoderne als weniger moderne Techniken; tragend	Tragend	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	3	3	3	3	2	14
<b>CSI - Den Tätern auf der Spur</b>	Fallentscheidend	Sehr innovativ: AMTS-fluoreszierendes Reagenz	Hoher Einsatz	Tragend	Logik zählt auch noch, nicht nur Empirie	
	0	1	1	1	1	4

## Anlage Nr. 4: Schlüsselkategorien Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

<b>Der Alte</b>	Nein, nicht fallentscheidend	Nicht innovativ	Nahezu kein Einsatz moderner Technik	Mariginal	Logik vor Empirie	
	1	2	2	1	1	7
<b>Der Ermittler</b>	Nicht fallentscheidend, leicht fallbeeinflussend	Nicht sehr innovativ eingesetzter Computer	Mittlerer Einsatz	Mariginal	Logik vor Empirie	
	1	2	2	1	1	7
<b>Der Kriminalist</b>	Nicht fallentscheidend, leicht fallbeeinflussend	Nicht sehr innovativ eingesetzter Computer	Mittlerer Einsatz	Mariginal	Logik vor Empirie	
	1	2	2	1	1	7
<b>Der letzte Bulle</b>	Fallbeeinflussend, nicht entscheidend	Nicht innovativ	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
	2	1	1	1	1	6
<b>Die Kommissarin</b>	Nein, nicht fallentscheidend, leicht fallbeeinflussend	Nicht innovativ	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
	1	1	1	1	1	5
<b>Die Rosenheim Cops</b>	leicht Fallbeeinflussend, nicht entscheidend	Nicht innovativ, marginaler Computereinsatz	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
	1	1	1	1	1	5
<b>Die Trovatos - Detektive decken auf</b>	Nicht unbedingt fallentscheidend, obwohl Detektive Methoden nutzen	Brillenkamera; versteckte Kamera	Untere Grenze	Mariginal	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	2	3	2	1	2	10
	3	3	3	3	3	15



## Anlage Nr. 4: Schlüsselkategorien Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

<b>Ermittlungsakte</b>	Methoden werden vorgestellt, die zur Lösung des Falles geführt haben; Methoden vor Ermittlern	Moderne innovative Methoden	Obere Grenze	Tragend	Empirie vor Logik	
<b>Großstadtrevier</b>	1	2	1	1	1	6
	Nicht fallentscheidend, leicht fallbeeinflussend	Nachtsichtgerät	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
<b>Hack-Die Straßen von Philadelphia</b>	1	0	1	1	1	4
	Nein, nicht fallentscheidend	Keine innovativen Methoden	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
<b>Hawaii Five-0</b>	2	2	1	1	2	8
	Nicht fallentscheidend, aber fallbeeinflussend	Computereinsatz, Handyortung, Satellitenbild	Untere Grenze	Mariginal	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
<b>Inspector Barnaby</b>	2	0	1	1	1	5
	Nein, nicht fallentscheidend, fallbeeinflussend	Nicht innovativ	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
<b>K11 - Kommissare im Einsatz</b>	2	2	1	2	2	9
	Nicht fallentscheidend, aber beeinflussend	Nicht sehr innovativ, Computerrecherche, DNA, Handydatenabgleich	Untere Grenze	Mittel	Ausgeglichenes Verhältnis	
<b>Kommissar Beck</b>	1	2	1	1	1	6
	Nicht fallentscheidend, leicht fallbeeinflussend	Handyverbindungsna chweis, DNA	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
<b>Kommissar Stolberg</b>	1	2	1	1	1	6
	Nicht fallentscheidend, leicht fallbeeinflussend	Handyverbindungsna chweis, DNA	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
	2	2	2	1	2	9

## Anlage Nr. 4: Schlüsselkategorien Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

<b>Kriminalreport</b>	Phantombilder per Computer; DNA; Fingerabdruck entscheiden häufig über Erfolg; allerdings ist der Aufruf zur Fahndung ein Indiz, dass es noch mehr als moderne Methoden gibt bzw. diese nicht ausreichen	Moderne Methode kommt mal vor, allerdings sonst bewährte Methoden wie DNA und Fingerabdruck; auch hier steht Fahndung als Methode im Mittelpunkt	Computer kommt zum Einsatz, aber nicht ständig neue moderne Technik	Mariginal	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	2	2	2	1	2	9
<b>Kripo live</b>	Phantombilder per Computer; DNA; Fingerabdruck entscheiden häufig über Erfolg; allerdings ist der Aufruf zur Fahndung ein Indiz, dass es noch mehr als moderne Methoden gibt bzw. diese nicht ausreichen	Moderne Methode kommt mal vor, allerdings sonst bewährte Methoden wie DNA und Fingerabdruck; auch hier gilt Fahndung als Methode im Mittelpunkt	Computer kommt zum Einsatz, aber nicht ständig neue moderne Technik	Mariginal	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	2	2	1	1	1	7
<b>Küstenwache</b>	Nicht fallentscheidend, fallbeeinflussend	Computer, DNA	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
	3	2	1	1	2	9
<b>Law and Order</b>	Kann fallentscheidend sein	Computer, DNA	Untere Grenze	Mariginal	Ausgeglichenes Verhältnis	
	1	1	1	1	2	6
<b>Lenßen und Partner</b>	Nein, nicht fallentscheidend	Nicht innovativ	Untere Grenze	Mariginal	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	0	3	1	1	0	5

## Anlage Nr. 4: Schlüsselkategorien Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

<b>Lie to Me</b>	Nein, nicht fallentscheidend	Computeranalyse Mimik	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie, persönliches Talent des Ermittlers	
	0	2	1	1	1	5
<b>Life</b>	Nein, nicht fallentscheidend	Nicht sonderlich innovativ GPS, DNA	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
	3	3	3	3	3	15
<b>Medical Detectives - Geheimnisse der Gerichtsmedizin</b>	Fallentscheidend	Meteorologie, Obduktion mit Computer etc.; Betonung neue Technik!	Obere Grenze	Tragend (34%)	Empirie vor Logik; Kriminaltechnik als Allheilmittel; Wissen enthüllt Wahrheit etc.	
	3	3	3	3	2	14
<b>Navy CIS</b>	Fallentscheidend	Immer wieder moderne Methoden, viel Computereinsatz	Obere Grenze	Tragend	Ausgeglichenes Verhältnis	
	2	2	1	1	2	8
<b>Niedrig und Kuhnt</b>	Nicht fallentscheidend, aber fallbeeinflussend	DNA, Computerrecherche	Untere Grenze	Mariginal	Ausgeglichenes Verhältnis	
	1	2	1	1	1	6
<b>Notruf Hafenkante</b>	Nicht fallentscheidend, leicht fallbeeinflussend	Computerrecherche	Untere Grenze	Mariginal	Ausgeglichenes Verhältnis	
	2	3	2	1	2	10

## Anlage Nr. 4: Schlüsselkategorien Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

<b>Numbers - Die Logik des Verbrechens</b>	Nicht fallentscheidend, aber fallbeeinflussend	Innovativ, Röntgenstrahlen um Bombe zu durchleuchten; Computer zur Recherche und Bombenentschärfung, Stimmzeichnung auf Computer	Mittlerer Einsatz	Mariginal	Technik spielt neben Talent des Hauptdarstellers wichtige Rolle	
	0	1	1	1	1	4
<b>Psych</b>	Nein, nicht fallentscheidend	Untere Grenze	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
	2	3	2	2	2	11
<b>Soko 5113</b>	Nicht fallentscheidend, aber fallbeeinflussend	iPad-Nutzung in mehreren Folgen, Computer allgemein, Handyverbindungsna chweis	Mittlerer Einsatz	Mittel	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	2	3	1	2	2	10
<b>Spooks - Im Visier des MI5</b>	Nicht fallentscheidend, aber fallbeeinflussend	Computer, Ultraschall, Peilsender etc.	Untere Grenze	Mittel	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
	1	2	2	1	2	8

## Anlage Nr. 4: Schlüsselkategorien Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin

<b>Täter-Opfer-Polizei</b>	Phantombilder per Computer; DNA; Fingerabdruck entscheiden häufig über Erfolg; allerdings ist der Aufruf zur Fahndung ein Indiz, dass es noch mehr als moderne Methoden gibt bzw. diese nicht ausreichen	Infrarotkamera kommt mal vor, allerdings sonst bewährte Methoden wie DNA und Fingerabdruck; auch hier gilt Fahndung als Methode im Mittelpunkt	Computer kommt zum Einsatz, aber nicht ständig neue Technik	Mariginal	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
<b>The Closer</b>	3	2	1	1	2	9
	Hohes Aufklärungspotenzial	Computerrecherche, DNA, Handyfotos	Untere Grenze	Mariginal	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
<b>The Defenders</b>	2	2	1	1	1	7
	Nicht fallentscheidend, aber fallbeeinflussend	Computersimulation	Untere Grenze	Mariginal	Logik vor Empirie	
<b>The Mentalist</b>	1	1	1	1	1	5
	Nicht fallentscheidend	Lediglich GPS als Technikeinsatz	Untere Grenze	Mariginal	Ermittler und sein Talent steht im Vordergrund	
<b>Ungeklärte Morde - Dem Täter auf der Spur</b>	1	1	1	2	1	6
	Nicht sehr hohes Aufklärungspotenzial	Wenig innovativ	Untere Grenze	Mittel (23%)	Recht ausgeglichenes Verhältnis	
<b>Without a trace - Spurlos verschwunden</b>	1	3	1	2	2	9
	Kann fallentscheidend sein, ist es aber nicht zwingend	Computereinsatz, IP-Recherche, Handyaktivitäten	Untere Grenze	Mittel (23%)	Recht ausgeglichenes Verhältnis	

# Anlage Nr. 5: Schlüsselkategorien Fiktionalität und Non-Fiktionalität

Sendung	Handlung	Charaktere	Drehbuch	Requisiten	Bühne	Inszenierungsgrad	Narration	Deutungsnahelegung	Darstellungsstil	Summe
Aktenzeichen XY... ungelöst										
	-1	0	0	0	0	-1	0	1	0	-1
	Tatsächliches Geschehen, wahre Begebenheit in Geschichten, allerdings überwiegt tatsächliches Fahndungsgeschehen	Reale Menschen, im Vgl. zu Darstellern in Geschichten	Drehbuchcharakter, aber mit Interviews, die nicht Wort-für-Wort geplant sind	Studioausstattung, wahres in künstlicher Situation eingesetzt	Studio, in Geschichten schauspielerisch eingesetzt	Nachgespielte Geschichten überwiegen etwas vor Tatbeweisen (Fotos etc.), aber weniger Inszenierung durch Interviews und ECHTE Fahndungsaufrufe	Narration ganz klar geplant; wird allerdings durch Interviews durchbrochen	Klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Hybridform; Mischung aus Geschehen im Studio und nachgespielten Geschichten	
Autopsie - Mysteriöse Todesfälle										
	-1	-1	0	-1	-1	-1	0	1	0	-4
	Wahre Begebenheiten, sehr wenig nachgespielte Szenen (wenn überhaupt) und viele originale Tatortfotos und -videos	Reale Menschen überwiegen vor Schauspielern in kurzen Sequenzen	Kein Wort-für-Wort-Drehbuch, lediglich Rahmen festgesteckt, Zusammenschnitt	Tatsächliche Tatortfotos überwiegen vor schauspielerischer Nutzung	reale' Orte; marginal schauspielerisch genutzt	Möglichst wenig inszenierte Szenen, marginalerer Anteil inszenierter Szene	Narration nach Interviews eingefügt	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Hybridform; Mischung aus Geschehen im Studio und nachgespielten Geschichten	
Bones - Die Knochenjägerin										
	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist; allerdings steht dies nicht im Vordergrund	Spielfilmoptik	
Burn Notice										
	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Komm vor, ist aber nicht tragend	Spielfilmoptik	
Castle										
	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Komm vor, ist aber nicht tragend	Spielfilmoptik	
Cold Blood - DNA des Verbrechens										
	0	-1	0	-1	-1	-1	0	1	0	-3
	Wahre Begebenheiten	Laiendarsteller in Geschichten marginal; Interviewsituationen mit echten Menschen, ohne Moderation	Kein Wort-für-Wort-Drehbuch, lediglich Rahmen festgesteckt, Zusammenschnitt	tatsächliche Tatortfotos tragend; marginal schauspielerische Nutzung	reale' Orte schauspielerisch genutzt	Möglichst wenig inszenierte Szenen, marginalerer Anteil inszenierter Szene	Narration geplant; durch Interviews unterbrochen	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Hybridform; Mischung aus Geschehen im Studio und nachgespielten Geschichten	
Cold Case - Kein Opfer ist je vergessen										
	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik	
Countdown - Die Jagd beginnt										
	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik	
Criminal Intent - Verbrechen im										
	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8

# Anlage Nr. 5: Schlüsselkategorien Fiktionalität und Non-Fiktionalität

Visier/Law & Order - Criminal	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik	
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Criminal Minds	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik	
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Crossing Jordan - Pathologin mit Profil	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik	
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
CSI - Den Tätern auf der Spur	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik	
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
Der Alte	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mariginal	Spielfilmoptik	
	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
Der Ermittler	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mariginal	Spielfilmoptik	
	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
Der Kriminalist	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	0	1	8
	1	1	1	1	1	1	1	1	1	8
Der letzte Bulle	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik	
	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
Die Kommissarin	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mariginal	Spielfilmoptik	
	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
Die Rosenheim Cops	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	marginal	Spielfilmoptik	
	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
Die Trovatos - Detektive decken auf	Wahre Begebenheiten	Laiendarsteller	(„Scripted Reality“ im Falle von ‚Pseudo-Dokus‘ und ‚Reality-TV‘ in Form von ‚Doku-Soaps‘ auch spontane Aktivität	schauspielerisch eingesetzt	schauspielerisch eingesetzt	Inszenierung durch Anwesende, typisch ‚Scripted‘	Mittel	Musik unterstützend, allerdings nicht tragend	Hybridform	
	0	-1	0	0	0	0	0	0	0	0
	0	-1	0	0	0	0	0	1	0	0

# Anlage Nr. 5: Schlüsselkategorien Fiktionalität und Non-Fiktionalität

<b>Ermittlungsakte</b>	Wahre Begebenheiten	Reale Menschen	Kein Wort-für-Wortdrehbuch, aber auch keine spontane Aktivität	schauspielerisch eingesetzt; richtige Tatortfotos	schauspielerisch eingesetzt	Nachgespielte Geschichten überwiegen etwas vor Tatbeweisen (Fotos etc.), aber weniger Inszenierung durch Interviews			Klares Deutungsangebot		
<b>Großstadtrevier</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	marginal	Spielfilmoptik		
<b>Hack-Die Straßen von Philadelphia</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Klares Deutungsangebot	Spielfilmoptik		
<b>Hawaii Five-0</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Klares Deutungsangebot	Spielfilmoptik		
<b>Inspector Barnaby</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	-1	1	7
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	marginal	Spielfilmoptik		
<b>K11 - Kommissare im Einsatz</b>	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
	Fiktiv	Laiendarsteller	„Scripted Reality“ im Falle von ‚Pseudo-Dokus‘ und ‚Reality-TV‘ in Form von ‚Doku-Soaps‘ auch spontane Aktivität	schauspielerisch eingesetzt	Büro konstruiert, aber auch reale Wohnungen, die schauspielerisch eingesetzt werden	Inszenierung durch Anwesende, typisch 'Scripted'	Mittel	mittel	Hybridformen		
<b>Kommissar Beck</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik		
<b>Kommissar Stolberg</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik		
<b>Kriminalreport</b>	-1	-1	0	0	0	-1	1	1	1	0	-1
	Tatsächliches Geschehen, wahre Begebenheit in Geschichten, allerdings überwiegt tatsächliches Fahndungsgeschehen	Reale Menschen, im Vgl. zu Darstellern nicht Geschichten	Drehbuchcharakter, aber mit Interviews, die nicht Wort-für-Wort geplant sind	Studioausstattung, in künstlicher Situation eingesetzt	Studio, in Geschichten schauspielerisch eingesetzt	Tatbeweise (Fotos etc.) überwiegen vor nachgestellten Szenen, aber weniger Inszenierung durch Interviews	Narration ganz klar geplant	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Hybridform; Mischung aus Geschehen im Studio und nachgespielten Geschichten		
	-1	-1	0	0	0	-1	1	1	1	0	-1



# Anlage Nr. 5: Schlüsselkategorien Fiktionalität und Non-Fiktionalität

<b>Kripo live</b>	Tatsächliches Geschehen, wahre Begebenheit in Geschichten, allerdings überwiegt tatsächliches Fahndungsgeschehen	Reale Menschen, im Vgl. zu Darstellern nicht Geschichten	Drehbuchcharakter, aber mit Interviews, die nicht Wort-für-Wort geplant sind	Studioausrüstung, in künstlicher Situation eingesetzt	Studio, in Geschichten schauspielerisch eingesetzt	Tatbeweise (Fotos etc.) überwiegen vor nachgestellten Szenen, aber weniger Inszenierung durch Interviews	Narration ganz klar geplant	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Hybridform; Mischung aus Geschehen im Studio und nachgespielten Geschichten	
<b>Küstenwache</b>	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik	
<b>Law and Order</b>	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik	
<b>Lenßen und Partner</b>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
	Reale Begebenheiten	Laiendarsteller	Kein Wort-für-Wortdrehbuch, spontane Aktivität	schauspielerisch eingesetzt	schauspielerisch eingesetzt	Inszenierung durch Anwesende, typisch 'Scripted'	Mittel	mittel	Hybridformen	
<b>Lie to Me</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik	
<b>Life</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik	
<b>Medical Detectives - Geheimnisse der Gerichtsmedizin</b>	0	-1	0	-1	-1	-1	0	1	0	-3
	Wahre Begebenheiten	Reale Menschen überwiegen; Schauspieler	Drehbuchcharakter, aber mit Interviews, die nicht Wort-für-Wort geplant sind, Zusammenschritt	tatsächliche Tatortfotos; wenig schauspielerische Nutzung	Reale Orte; schauspielerisch genutzt, allerdings wenig	Möglichst wenig inszenierte Szenen, marginalerer Anteil inszenierter Szene; Interviews	Narration nach Interviews eingefügt	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Hybridform; Mischung aus Geschehen im Studio und nachgespielten Geschichten	
<b>Navy CIS</b>	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik	
<b>Niedrig und Kuhnt</b>	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
	Reale Begebenheiten	Laiendarsteller	Kein Wort-für-Wortdrehbuch, spontane Aktivität	schauspielerisch eingesetzt	schauspielerisch eingesetzt	Inszenierung durch Anwesende, typisch 'Scripted'	Mittel	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Hybridformen	
<b>Notruf Hafenkante</b>	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik	

# Anlage Nr. 5: Schlüsselkategorien Fiktionalität und Non-Fiktionalität

Numbers - Die Logik des Verbrechens	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik		
Psych	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik		
Soko 5113	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik		
Spooks - Im Visier des MI5	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik		
Täter-Opfer-Polizei	-1	-1	0	0	0	-1	1	1	0	-1	
	Tatsächliches Geschehen, wahre Begebenheit in Geschichten, allerdings überwiegt tatsächliches Fahndungsgeschehen	Reale Menschen, im Vgl. zu Darstellern nicht Geschichten	Drehbuchcharakter, aber mit Interviews, die nicht Wort-für-Wort geplant sind	Studioausrüstung, in künstlicher Situation eingesetzt	Studio, in Geschichten schauspielerisch eingesetzt	Tatbeweise (Fotos etc.) überwiegen vor nachgestellten Szenen, aber weniger Inszenierung durch Interviews	Narration ganz klar geplant	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Hybridform; Mischung aus Geschehen im Studio und nachgespielten Geschichten		
The Closer	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	9
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Spielfilmoptik		
The Defenders	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8	
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik		
The Mentalist	1	1	1	1	1	1	1	0	1	8	
	Fiktiv	Schauspieler	Wort-für-Wort-Drehbuch	konstruiert	konstruiert	Fiktionale Serie, völlig inszeniert	tragend	mittel	Spielfilmoptik		
	-1	-1	0	0	0	-1	1	1	0	-1	

# Anlage Nr. 5: Schlüsselkategorien Fiktionalität und Non-Fiktionalität

<b>Ungeklärte Morde - Dem Täter auf der Spur</b>	Tatsächliches Geschehen, wahre Begebenheit in Geschichten, allerdings überwiegt tatsächliches Fahndungsgeschehen	Reale Menschen, im Vgl. zu Darstellern nicht Geschichten	Drehbuchcharakter, aber mit Interviews, die nicht Wort-für-Wort geplant sind	Studioausstattung, in künstlicher Situation eingesetzt	Studio, in Geschichten schauspielerisch eingesetzt	Tatbeweise (Fotos etc.) überwiegen vor nachgestellten Szenen, aber weniger Inszenierung durch Interviews	Narration ganz klar geplant	Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	Hybridform; Mischung aus Geschehen im Studio und nachgespielten Geschichten	
<b>Without a trace - Spurlos verschwunden</b>	1 Fiktiv	1 Schauspieler	1 Wort-für-Wort-Drehbuch	1 konstruiert	1 konstruiert	1 Fiktionale Serie, völlig inszeniert	1 tragend	1 Ganz klares Deutungsangebot, wer Täter ist und dass das Geschehene schlecht ist	1 Spielfilmoptik	9

## Anlage Nr. 6: Schlüsselkategorien Boulevardismus und Informativität

Sendung	Emotionalisierung	Personalisierung	Dramatisierung	Ästhetisierung / Verkitschung	Verminderte Distanz	Schwarz-Weiß-Malerei	Zynische und ironisierende Kommentare / reißerische Sprache	Umgangssprache	Eye-Catcher / Spezialeffekte	Summe
Aktenzeichen XY... ungelöst	-1	1	0	-1	0	1	-1	-1	-1	-3
	Emotionen nahezu nie angesprochen	Opfer treten als Personen auf, Moderator immer gleich, Polizei tritt auf (man hat eine Verbindung zu Ermittlern)	Musik verstärkt bedrohliche Situationen; Gefahren werden deutlich gemacht	Nein	Zuschauer werden direkt angesprochen und um Mithilfe gebeten; es soll eine Beziehung hergestellt werden, die allerdings die Autorität der Ermittler bewahrt	Täter und Opfer werden gegenübergestellt; ganz klare moralische und gesetzliche Ansagen (gerade ältere Menschen zu überfallen als absolutes 'No-Go')	Keine; Ernsthaftigkeit der Sache sehr deutlich	Teilweise sogar Polizeijargon	Nein	
Autopsie - Mysteriöse Todesfälle	0	1	0	1	1	1	-1	-1	1	3
	Keine starke Ansprache der Emotionen, aber mehr als im Vgl. zu anderen Fahndungssendungen	Alles wird anhand von bestimmten Personen und individuellen erläutert (v.a. Opfer)	Musik erzeugt Spannungsbogen	Schrift	Personen und Privatleben (v.a. durch Bilder) werden vorgestellt	Ganz klar: Es gibt Böse und Gute	Keine	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Zoomen durch Tatortbilder, Farbgebung	
Bones - Die Knochenjägerin	1	1	1	1	-1	1	0	-1	0	3
	Emotionen stehen hier besonders im Vordergrund, da ständig thematisiert wird, dass Bones emotionslos reagiert	Hauptdarsteller; klarer Bezug zu Personen und deren Privatleben	Bis hin zur Aufklärung Spannungsbogen; nur drastische Fälle, als ob diese ständig bzw. nur vorkommen würden	Musik vorhanden, allerdings nicht übermäßig; Skelette allerdings immer gut 'in Szene gesetzt'	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Ganz klar: Es gibt Böse und Gute	Ironischer Konflikt zwischen nimmt einen Großteil der Sendung ein; allerdings keine reißerische Sprache	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Wenig bildliche Auffälligkeiten; gelegentlich besondere Farbfilter	
Burn Notice	0	1	1	0	-1	1	1	1	0	4
	Emotionen spielen manchmal eine Rolle, stehen allerdings nicht im Vordergrund	Hauptdarsteller; klarer Bezug zu Personen und deren Biografie	Handlung zugespitzt; Musik; Spannungsbögen	Nicht so ästhetisch wie andere Sendungen (Alarm für Cobra 11); allerdings auch z.B. Zeitlupe vorhanden	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Ganz klar: Es gibt Böse und Gute	Dadurch dass Hauptdarsteller 'lockerer Typ' ist, auch mal ironisierende Kommentare durch (Keine Vorschläge)	Eher Umgangssprachlich	Darstellung mit Eye-Catcher andeutungsweise vorhanden; allerdings nicht übermäßig	
	0	1	0	0	-1	1	0	-1	-1	-1

## Anlage Nr. 6: Schlüsselkategorien Boulevardismus und Informativität

<b>Castle</b>	Emotionen spielen manchmal eine Rolle, stehen allerdings nicht im Vordergrund	Hauptdarsteller mit Biografie im Mittelpunkt	Spannungsaufbau, aber keine weitere dramatische Ausschmückung	Keine Auffälligkeiten, nur leicht ästhetische Darstellung	Zuschauer bleibt bei der Handlung Zuschauer, wird nicht involviert	Ganz klar: Es gibt Böse und Gute	Auch ironische Kommentare können vorkommen, allerdings nicht übermäßig	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Keine Eye-Catcher	
	0	0	0	1	0	1	-1	-1	1	1
<b>Cold Blood - DNA des Verbrechens</b>	Emotionen spielen keine übermäßige Rolle, spielen aber in die Fälle mit ein	Persönliche Informationen spielen eine Rolle, sind aber nicht tragend	Wenig Dramatik für die drastischen Fälle	Farbgebung, Splitted Screens etc.	Interviewte sprechen mit Kamera	Ganz klar: Es gibt Böse und Gute	Keine	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Viele Eye-Catcher durch 'Blitz'	
	1	1	0	1	-1	0	-1	-1	0	0
<b>Cold Case - Kein Opfer ist je vergessen</b>	Persönliche Schicksale und Biografien regen Emotionen an; v.a. immer durch jeweilige 'Vorgeschichte'	Hauptdarsteller und Biografien der Opfer	Zuspitzung durch narrative Struktur; teilw. Musik	Schwarz-Weiß bei Rückblicken	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Täter gar nicht so sehr im Mittelpunkt, sondern vielmehr die Erleichterung, dass Fall endlich geklärt ist	Nein	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Keine auffälligen Eye-Catcher	
	-1	1	0	1	-1	0	0	-1	1	0
<b>Countdown - Die Jagd beginnt</b>	Emotionen spielen weniger eine Rolle	Hauptdarsteller immer gleich	Zuspitzung durch narrative Struktur; teilw. Musik	Keine Auffälligkeiten, nur leicht ästhetische Darstellung	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Rollenverteilung, aber nicht schwarz-weiß gut-böse	Häufig mit einem lachenden Auge	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Teilw. Zeitlupe, Kameraführung hin zu Eye-Catchern	
	0	-1	-1	0	1	0	-1	-1	0	-3
<b>Criminal Intent - Verbrechen im Visier/Law &amp; Order - Criminal Intent</b>	Emotionen marginal angesprochen; nicht übermäßig	wiederkehrende Hauptdarsteller, aber kaum Persönliches; Betonung der Geschichte	Keine Dramatisierung; eher nüchterne Konzentration auf Fälle	Leichte Musik im Hintergrund; aber nur wenige marginale visuelle Auffälligkeiten	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Opfer wird tragend als Opfer der gesellschaftlichen Umstände verstanden	Nein	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Teilw. Zeitlupe, Kameraführung hin zu Eye-Catchern	
	0	1	0	0	1	1	-1	-1	0	1
<b>Criminal Minds</b>	Emotionen werden angesprochen, stehen aber nicht im Mittelpunkt	Persönliche Schicksale der Hauptfiguren sind Teil der Handlung	Dramatik dient dem Spannungsaufbau, allerdings keine stark übertriebenen Darstellungen	Leichte Musik im Hintergrund; aber nur wenige marginale visuelle Auffälligkeiten	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Sehr starke Polarisierung zwischen Gut und Böse	Nein	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Marginale Eye-Catcher durch Farbfilter und Zoom	
	0	1	0	0	-1	1	-1	-1	0	-1

## Anlage Nr. 6: Schlüsselkategorien Boulevardismus und Informativität

Crossing Jordan - Pathologin mit Profil	Emotionen könnten bei dieser Thematik stärker betont werden; stehen nicht im Vordergrund	Immer gleiche Hauptdarsteller	narrative Struktur, um Spannung zu erzeugen; dramatische Darstellungen in Grenzen	Leichte Musik im Hintergrund; aber nur wenige marginale visuelle Auffälligkeiten	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Ganz klar: Es gibt Böse und Gute	Nein	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Marginale Eye-Catcher durch Farbfilter und Zoom	
	-1	0	0	1	-1	1	0	-1	1	0
CSI - Den Tätern auf der Spur	Wenig Emotionen; eher sachliche Erörterung	Immer gleiche Hauptdarsteller	narrative Struktur, um Spannung zu erzeugen; dramatische Darstellungen in Grenzen	Farbfilter, Ästhetische Darstellung	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Ganz klar: Es gibt Böse und Gute	Keine Auffälligkeiten	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Durch den starken Farbfilter sehr starke Akzentuierung	
	-1	0	0	-1	-1	0	-1	-1	-1	-6
Der Alte	Wenig Emotionen; eher sachliche Erörterung	Immer gleiche Hauptdarsteller, aber mit wenig persönlichen Geschichten	narrative Struktur, um Spannung zu erzeugen; dramatische Darstellungen in Grenzen	Keine Auffälligkeiten; sehr leichte Hintergrundmusik	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Moralische Verwerflichkeiten; keine extremen Polarisierungen	Keine Auffälligkeiten	Standardsprache	Keine Eye-Catcher; marginal durch Zoom auf Leiche, aber nicht nennenswert	
	0	1	0	-1	-1	0	0	-1	-1	-3
Der Ermittler	Wenig Emotionen; eher sachliche Erörterung	Hauptdarsteller immer gleich; persönliche Geschichte des Hauptdarstellers involviert	narrative Struktur, um Spannung zu erzeugen; dramatische Darstellungen in Grenzen	Keine auffällige Ästhetisierung	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Täter zu finden ist zwar Ziel, aber der Abgleich zwischen Gut und Böse wenig deutlich	Keine Auffälligkeiten	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Nein	
	-1	1	-1	-1	-1	0	-1	-1	-1	-6
Der Kriminalist	Wenig Emotionen; eher sachliche Erörterung	Hauptdarsteller immer gleich, persönliche Geschichten der Hauptfigur	Keine Dramatisierung	Kein auffällige Ästhetisierung	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Daruf, dass Täter verhaftet wird, wird er eher als Opfer der gesellschaftlichen Umstände verstanden denn mehr als rein böse deklariert	Keine Auffälligkeiten	Keine besonderen Auffälligkeiten, weder hochgestochene Fachsprache noch Slang	Nein	
	1	1	0	-1	-1	0	0	1	0	1
Der letzte Bulle	Individuelle Schicksale und Biografien mit Emotionen im Verbindung zu bringen	Hauptdarsteller bleiben gleich; Fälle anhand Individuen	narrative Struktur, um Spannung zu erzeugen; dramatische Darstellungen in Grenzen	Keine	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Ganz klar: Es gibt Böse und Gute, allerdings auch Beispiele in denen Gesellschaft den Täter zum Täter gemacht hat	Teilweise ironisierende Kommentare; keine reißerische Sprache	Lockerer Ermittler führt zu lockerer Sprache	Keine Auffälligkeiten; Kadrierung bei Leiche	
	-1	0	-1	-1	-1	0	-1	0	-1	-6



# Anlage Nr. 6: Schlüsselkategorien Boulevardismus und Informativität

<b>Inspector Barnaby</b>	Emotionen andeutungsweise vorhanden, je nach Situation mehr oder weniger	Wiederkehrende Darsteller mit persönlichen Geschichten	Keine Dramatisierung, lediglich für Spannungsbogen	Nein	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Mehr Schicksal als schlechte und gute Personen im Mittelpunkt	Nein	Keine Auffälligkeiten	Kameraführung, z.B. über Leiche	
<b>K11 - Kommissare im Einsatz</b>	0	1	0	1	-1	0	0	0	0	1
	Könnte noch stärker sein; Geschichten der Personen sorgen für Emotionen	immer wiederkehrende Hauptdarsteller; persönliche Geschichten der Opfer	nur so viel Dramatisierung wie für den narrativen Handlungsstrang nötig	Ästhetisierung, z.B. Ermittlerbüro	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Trennung zwischen Gut und Böse, allerdings nicht im Mittelpunkt	Kommen teilw. vor, nicht durchgängig	Marginal	Marginal	
<b>Kommissar Beck</b>	-1	1	0	-1	-1	0	-1	-1	0	-4
	Emotionen marginal angesprochen; nicht übermäßig	Immer gleicher Hauptdarsteller mit persönlicher Geschichte	Musik im Hintergrund verstärkt Dramatik	Nein	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Unterteilung in Gut und Böse, allerdings kann auch der Gute sich Maßnahmen des Bösen bedienen	Nein	Standardsprache	Marginal durch Kadrierung	
<b>Kommissar Stolberg</b>	-1	1	0	1	-1	0	-1	-1	0	-2
	Emotionen marginal angesprochen; nicht übermäßig	Immer gleicher Hauptdarsteller	Musik im Hintergrund verstärkt Dramatik	Aufstieg, bei Mord immer visuelle Auffälligkeiten wie Zeitlupe, Schwarz-Weiß, Musik	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Die Gegenüberstellung von Gut und Böse zwar vorhanden, aber nicht zu stark polarisierend; Täter auch Opfer der Gesellschaft	Nein	Standardsprache	Marginal durch Kadrierung	
<b>Kriminalreport</b>	0	0	0	1	1	1	0	-1	1	3
	Emotionen spielen v.a. bei Betrugsfällen eine Rolle, allerdings nicht in jedem Fall; Emotionen nicht tragend	Immer gleiche Moderatorin; persönliche Schicksale der Menschen marginal	Musik im Hintergrund, allerdings Dramatik nur sehr marginal	Starke Ästhetisierung durch bestimmte Filter (verschwommen), Zeitlupe mit passender Musikuntermalung	Ja, Zuschauer werden direkt angesprochen und um Mithilfe bei der Fallaufklärung aufgefordert	Ganz klares Täter-Opfer-Profil	Voice-over Kommentar mit starker Intonation	Standardsprache	Ja durch Großaufnahmen, Zoom, Übergangsschnitt	
<b>Kripo live</b>	-1	0	0	1	1	1	-1	-1	1	1
	Konzentration auf Fall und Informationen	Immer gleiche Moderatorin, jedoch nichts persönliches	Musik im Hintergrund, allerdings Dramatik nur sehr marginal	Starke Ästhetisierung durch bestimmte Filter (verschwommen), Zeitlupe mit passender Musikuntermalung	Ja, Zuschauer werden direkt angesprochen und um Mithilfe bei der Fallaufklärung aufgefordert	Ganz klares Täter-Opfer-Profil	Nein	Standardsprache	Ja durch Großaufnahmen, Zoom, Übergangsschnitt	
	-1	0	0	1	-1	0	-1	-1	0	-3



## Anlage Nr. 6: Schlüsselkategorien Boulevardismus und Informativität

<b>Küstenwache</b>	Emotionen marginal angesprochen; nicht übermäßig	Immer gleiche Hauptdarsteller mit persönlicher Biografie, die allerdings nur marginal auftaucht	Musik im Hintergrund, allerdings Dramatik nur marginal	Zeitlupe, Farbfilter, Musik (v.a. bei Mord)	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Unterscheidung zwischen Gut und Böse, allerdings trägt auch Gesellschaft Verantwortung	Nein	Standardsprache	Marginal durch Zoom, Kadrierung	
	-1	-1	-1	0	-1	0	-1	-1	0	-6
<b>Law and Order</b>	Emotionen marginal angesprochen; nicht übermäßig	Immer gleiche Hauptdarsteller	Lediglich Musik, allerdings nur sehr marginal	Durch Musikuntermalung, Weichzeichenfilter	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Grenzen zwischen Gut und Böse können fließend werden	Nein	Standardsprache	Sehr marginal durch Zoom	
	0	0	1	0	-1	0	1	0	0	1
<b>Lenßen und Partner</b>	Emotionen spielen marginal eine Rolle, sind aber nicht tragend	Immer gleiche Hauptdarsteller, allerdings ohne persönliche Biografien	Kleine Fälle werden zu großen	Marginal durch Musikuntermalung	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Unterscheidung zwischen Gut und Böse, allerdings trägt auch Gesellschaft Verantwortung	Voice-over Kommentar mit starker Intonation	Umgangssprache größtenteils verwendet, allerdings nur marginale Abweichungen von Standardsprache durch 'lockere Ermittler'	Durch Zoom	
	1	1	1	0	-1	1	0	0	1	4
<b>Lie to Me</b>	Emotionen zur Lügenerkennung sehr wichtig	Immer gleiche Hauptdarsteller, mit persönlichen Biografien	Großaufnahmen, Licht, Musikuntermalung	Musikuntermalung, Licht	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Durch Ermittler vorhanden, allerdings nicht tragend	Einschlag von Slang	Durch Zoom, zur Lügenerkennung Gesichtszüge sehr wichtig, daher Großaufnahmen	
	0	1	0	1	-1	1	0	-1	0	1
<b>Life</b>	Emotionen spielen marginal eine Rolle, sind aber nicht tragend	Immer gleicher Hauptdarsteller mit persönlicher Geschichte	Musikuntermalung nur marginal	Farbfilter, Musikuntermalung, Kameraführung	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Können vorkommen	Keine Auffälligkeiten	Durch Großaufnahmen und Zoom	
	-1	0	0	1	0	1	-1	-1	1	0
<b>Medical Detectives - Geheimnisse der Gerichtsmedizin</b>	Konzentration auf Fall und Informationen	persönliche Schicksale gezeigt, aber nicht betont	Musikuntermalung spannungsgenerierende	Situationen wirken sehr künstlich; Farbgebung, ähnlich wie in einer Bühne	Ermittler sprechen mit der Kamera	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Nein	Keine Auffälligkeiten	Aufnahmen von Gegenständen und Beweismitteln in Großaufnahme und Zoom, 'Blitz'	
	0	1	1	1	-1	1	1	-1	0	3
<b>Navy CIS</b>	Emotionen sind marginal vorhanden	Immer gleiche Hauptdarsteller, persönliche Biografien v.a. individuelle Charaktere	Immer wenig Zeit für ausführlichen Fall; Musikuntermalung, Action	Farbfilter, Weichzeichner; v.a. Leichen ästhetisch dargestellt	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Zwinkerndes Auge, auch bei schlimmen Fällen	Keine Auffälligkeiten	Können marginal vorkommen	

## Anlage Nr. 6: Schlüsselkategorien Boulevardismus und Informativität

Niedrig und Kuhnt	1	0	1	1	-1	1	0	0	-1	2
	Emotionen bei Opferbefragung stark im Vordergrund; Betonung durch Musik	Immer gleiche Hauptdarsteller; Biografien nahezu nicht vorhanden	Kleine Fälle werden zu großen	Räume wirken sehr künstlich	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Können vorhanden sein, marginal	Standardsprache mit umgangssprachlichem 'Einschlag'	Nein	
Notruf Hafenkante	1	1	0	0	-1	0	-1	0	-1	-1
	Emotionen spielen wichtige Rolle, wenn auch nicht tragend, allerdings im Vgl. zu anderen Sendungen größer	Immer gleiche Hauptdarsteller mit persönlichen Biografien	Musikuntermalung vorhanden	Weichzeichner, Kameraführung	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse; aber nicht ausschließlich polarisierend	Marginal	Standardsprache mit dialektalem 'Einschlag' aus Hamburg	Keine Auffälligkeiten	
Numbers - Die Logik des Verbrechens	-1	1	0	1	-1	1	-1	-1	1	0
	Emotionen spielen nahezu keine Rolle; mehr Zahlen und Fakten	Immer gleiche Hauptdarsteller mit persönlichen Biografien/Talente	Actiongeladene Situationen, die Dramatik verschärfen marginal	Farbfilter; Künstlichkeit der Räume	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse; Gesellschaft trägt auch Verantwortung	Keine Auffälligkeiten	Keine Auffälligkeiten	Zahlen spielen wichtige Rolle; Großaufnahme	
Psych	0	1	0	1	-1	1	1	0	1	4
	Emotionen spielen marginal eine Rolle	Immer gleicher Hauptdarsteller mit persönlicher Geschichte, die für die Ermittlungen entscheidend sind	Dramatisierung, um die Spannung zu erhöhen	Farbfilter; Musik; 'Special Effect'-Aufblinken	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Zwinkerndes Auge, auch bei schlimmen Fällen	Eher Umgangssprachlich	Hier sehr wichtig für die hellseherischen Fähigkeiten; durch Zoom und Special Effects verstärkt	
Soko 5113	-1	0	-1	1	-1	1	-1	1	0	-1
	Emotionen bleiben eher außen vor	Immer gleiche Hauptdarsteller; sehr marginale Biografien	Nahezu keine Dramatisierung	Farbfilter (z.B. mit Blaustich am Ende bei Auflösung)	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Keine	Eher umgangssprachlich, dialektaler Einschlag	Auf Gegenstände oder Tathergänge starker Zoom	
Spooks - Im Visier des MI5	-1	0	0	1	-1	1	-1	-1	0	-2
	Emotionen bleiben eher außen vor	Immer gleiche Hauptdarsteller; sehr marginale Biografien	Musikuntermalung	Sehr künstliche Räume; häufig Blaufilter; Fotoeffekt am Ende	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Keine	Standardsprache	Immer am Ende zu Betonung des Cliffhanger - Fotoeffekt	
	-1	0	1	1	1	1	-1	0	1	3

## Anlage Nr. 6: Schlüsselkategorien Boulevardismus und Informativität

<b>Täter-Opfer-Polizei</b>	Fälle stehen im Mittelpunkt; Emotionen sehr marginal	Immer gleicher Moderator ohne Biografie	Moderation und Voice-over-Kommentar spannungsgenerierend; Musikuntermalung	Künstliches Studio; Opferbilder im Vordergrund, Hintergrund verschwommen	Direkte Ansprache des Zuschauers und Bitte um Mithilfe	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Keine	Moderation nein; aber Interviews mit Opfern und Zeugen	Tatortfotos angezoomt; Opferbild vergrößert	
	0	1	0	1	-1	1	0	0	-1	1
<b>The Closer</b>	Emotionen spielen hier eine Rolle, allerdings nicht tragend	Immer gleiche Hauptdarsteller mit persönlicher Biografie	Musikuntermalung	Weichzeichner, künstliche Räume	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Kann auf Täterseite marginal vorkommen	Keine Auffälligkeiten, durch Täterbefragungen marginal Slang-Einschlag	Keine	
	0	1	1	1	-1	0	1	-1	-1	1
<b>The Defenders</b>	Emotionen spielen keine tragende Rolle	Immer gleiche Hauptdarsteller mit persönlichem Charakterzug	Aus kleinen Fällen werden große; Musikuntermalung	Weichzeichner, Farbfilter; Künstlichkeit der Räume	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Unterscheidung zwischen Gut und Böse, allerdings trägt auch Gesellschaft Verantwortung	Kommen häufiger vor als bei anderen Sendungen (vgl. mit Psych, Navy CIS)	Keine Auffälligkeiten	Keine	
	0	1	0	1	-1	0	1	-1	-1	0
<b>The Mentalist</b>	Emotionen spielen keine tragende Rolle	Immer gleicher Hauptdarsteller mit persönlicher Biografie/Talent	leichte Musikuntermalung, eher weniger Dramatisierung	Weichzeichner, Farbfilter; Künstlichkeit der Räume	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Sind durch Hauptdarsteller vorhanden (Mörder sollte mich anrufen, falls er vor mir da ist...)	Keine Auffälligkeiten	Keine Auffälligkeiten	
	-1	0	0	1	-1	1	-1	-1	1	-1
<b>Ungeklärte Morde - Dem Täter auf der Spur</b>	Emotionen spielen untergeordnete Rolle, Fakten und Informationen im Vordergrund	Immer gleicher Moderator ohne Biografie	Musikuntermalung, schneller Schnitt, Moderation mit offenen Fragen wirken spannungsgenerierend	Viele visuelle Effekte; verschwommene Bilddarstellung, Schrifteinblendung etc.	Zuschauer werden direkt angesprochen und um Mithilfe gebeten; es soll eine Beziehung hergestellt werden, die allerdings die Autorität der Ermittler bewahrt	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Keine	Keine Auffälligkeiten	Schnelles Hinein zoomen in Tatortfotos; 'Blitz'	
	1	0	0	-1	-1	1	-1	0	1	0
<b>Without a trace - Spurlos verschwunden</b>	Emotionen spielen häufig eine Rolle (Liebe, Hass, Trauer)	Immer gleichbleibende Hauptdarsteller; Biografie nur sehr marginal	Musikuntermalung, Spannungsbogen; keine Auffälligkeiten	Nicht deutlich	Nein, der Zuschauer bleibt Zuschauer	Klare Unterscheidung zwischen Gut und Böse	Sehr marginal - wenn überhaupt - nur durch Opfer oder Täter	Opferbefragungen bringen Slang und Umgangssprache ein	Auffälliger Schnitt ('Blitz')	