

Forensik zwischen Krimi und Sachbuch

Falltexte – Paratexte – Kontexte

Inauguraldissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

Ingrida Povidisa-Nerowski

aus Riga, Lettland

2012

Erstgutachter: Prof. Dr. Christian Begemann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Oliver Jahraus

Datum der mündlichen Prüfung: 25. Mai 2012

	3
Einleitung	4
I. Das Phänomen <i>Forensik</i> – „Ein populärer Irrtum“	15
II. Forschungsaspekte zum forensischen Krimi	26
III. Kasuistische Schreibweisen im Krimigenre	37
1. Der Fall und seine Geschichte	37
1.1. Juristische Fallgeschichte	39
1.2. Medizinische Fallgeschichte	43
1.3. Serialität und ihre kasuistische Grammatik	48
2. Der Weg vom Tagebuch zur Detektiverzählung: Samuel Warren	54
2.1. <i>Passages from the Diary of the late Physician</i>	55
2.2. <i>Experiences of a Barrister</i> und <i>Confessions of an Attorney</i>	67
3. Zeichenkörper – Körperzeichen: Der gekleidete Fall bei Arthur Conan Doyle	75
3.1. Die Ermittlungsmethode von Sherlock Holmes	79
3.2. Vestimentär-vestignomisches Signifikationssystem	83
3.2.1. Kleider	88
3.2.2. Accessoires	98
4. Zwischenstand	101
<i>Interlude: Sherlock Holmes in Karlsruhe</i>	103
IV. Gegen die Fiktion schreiben	110
1. Forensischer Krimi – Kathy Reichs	117
1.1. Temperance Brennan-Romanserie	118
1.1.1. Paratextuelle Rahmung	125
1.1.2. Erzählter Fall	133
1.2. <i>Virals</i> – Forensik für Jugendliche	149
1.3. <i>Crimedey Bones</i>	150
2. Sachbuch-Krimi: Die spektakuläre Rechtsmedizin	158
2.1. Body Farm	163
2.1.1. Bill Bass und Jon Jefferson: Body Farm-Sachbücher	164
2.1.2. Jefferson Bass: <i>Body Farm Novels</i> (Bill Brockton-Romanserie)	169
2.1.3. Body Farm als Motiv	171
2.2. Michael Tsokos	178
V. Märchen vom Tod, schlafende Schönheiten und der Traum von Erlösung: Forensischer Krimi durch die Lupe von Tim Burtons <i>Corpse Bride</i>	187
VI. <i>Forensik</i> zwischen Literatur und Wissen(schaft): ZEIT-Wissenschaftskrimi	199
Literaturverzeichnis	214

Einleitung

Krimis zeugen davon, wie die Gesellschaft zu verschiedenen Zeitpunkten der Geschichte mit Verbrechen und ihren Taten umging, sie erklären diese Taten und ihre Verursacher, aber in erster Linie unterhalten sie. Spannung zeichnet einen guten Krimi aus und brandmarkt ihn oft als leichte Lektüre. Aus dem Krimi lernt man auch, wie man (keine) Verbrechen begehen sollte und wie diese Verbrechen gelöst werden. Diese Haupteigenschaft des Genres ist auch ein Element der Selbstreflexivität spätestens seit dem *Golden Age* des Krimis (1920er bis 30er Jahre), als Leser aufgrund des durch die Lektüre erworbenen Wissens meist Morde zumindest auf Buchseiten lösen konnten. Diese belesenen Ermittler, von den Berufsermittlern verspottet, stellen eine spezielle Art des Amateurdetektivs dar. Als eine Kuriosität gilt also die Tatsache, dass Kriminalromane eine Quelle des Wissens, wenn nicht der Erkenntnis sind.

Wenn die belesenen Mörder noch als ein selbstironisches Augenzwinkern zu nehmen sind, dann verhält es sich in dem neuen Typus des Wissenschaftskrimis weitaus ernster. Bisher beiläufig, mittlerweile gezielt scheint dieser Krimi darauf ausgelegt zu sein, zu belehren und über naturwissenschaftliche Errungenschaften und Entwicklungen aufzuklären. Diese Kriminalromane als „eine Mimesis von Praxis“¹ bergen in sich das Potenzial eines Wissenstransfers. Wenn der Öko-Krimi² (*ecological crime fiction*) sich eher den Umweltproblemen und deren möglichen Katastrophenszenarien sowie ihrer Abwendung widmet, bietet der hier im Mittelpunkt stehende forensische Kriminalroman einen ‚Blick hinter die Kulissen‘ einer Fachwelt, zu der Zutritt nur in Laborkitteln und ausgerüstet mit speziellem Wissen erlaubt ist. Alle anderen blieben bislang hinter der Markierung ‚Crime Scene‘. Neuerdings öffnet diese Welt den interessierten Laien ihre Türen; forensische Wissenschaftler schreiben Romane, Memoiren, *casebooks*, agieren als Berater für Fernsehproduktionen. Forensik liegt im Trend.

Nur es gibt sie nicht, die ‚Forensik‘, denn, institutionell verankert, erlaubte es der deutsche Sprachgebrauch bis vor kurzem nicht, diesen Bereich der Naturwissenschaft so zu nennen. Auf Deutsch heißt er Rechtsmedizin oder veraltet auch Gerichtsmedizin; *forensic science* oder *forensics* nennt man ihn im angelsächsischen Sprachraum. Dennoch weiß fast jeder ‚interessierte‘ Fernsehzuschauer oder Krimileser länderunabhängig, was Forensik bedeutet.

¹ Vogt (2008), S. 225.

² Um nur einige Namen zu nennen: Ann Cleeves, James W. Hall, Carl Hiaasen, Jeremy Robinson, Dana Stabenow, C. J. Box, Frank Schätzing.

Es gibt nun „Forensik“ im Deutschen, obwohl sie institutionell gesehen nach wie vor nicht existiert.³ Der Wortgebrauch beschränkt sich jedoch auf die außerfachliche populäre Öffentlichkeit, ja die Fachleute wie Michael Tsokos, Leiter des Instituts für Rechtsmedizin an der Berliner Charité und Autor mehrerer Sachbuch-Krimis, wehren sich vehement gegen diese „Erfindung“, wie es noch zu zeigen sein wird. *Forensik*⁴ ist also ein kulturelles, pseudo- und populärwissenschaftliches Phänomen.

Die vorliegende Untersuchung widmet sich dieser Erscheinung *Forensik*, insbesondere ihrer literarischen Ausprägung. Sie lässt sich zwischen den zwei Genres Krimi und Sachbuch verorten. Bei den fiktionalen wie faktualen Texten angefangen, geht die Blickrichtung der Untersuchung über das Literarische hinaus und bezieht auch das ‚Beiwerk‘ des Textes ein, die Paratexte, die wiederum ihrerseits auf Kon- und Kotexte verweisen, somit neue Zusammenhänge entstehen lassen und neue Deutungsmöglichkeiten der literarischen Texte ermöglichen.

Es ist schier unmöglich, dieses Phänomen quantitativ zu erfassen. Von Fernsehserien über populärwissenschaftliche Sendungen umfasst es nicht nur das Medium Fernsehen (allerdings nicht Kino), sondern man begegnet ihm sowohl in der Literatur in Form von Krimis als auch Sachliteratur sowie deren Mischform, dem sogenannten Sachbuch-Krimi, *Forensik* ist aber auch in den Museen, in Zeitungen, in Lesungen, auf der Straße, im Gerichtssaal, in der Schule und unter freiem Himmel zu finden. Will man es beschreiben, führt dies unausweichlich zu Fragmentarität und Exemplarität. Deshalb möchte ich das Untersuchungsfeld folgendermaßen begrenzen.

Im Mittelpunkt des Interesses stehen hier schreibende praktizierende forensische Wissenschaftler, d.h. solche, die sowohl als Wissenschaftler als auch als Schriftsteller tätig sind. Sie schreiben Romane, sogenannte Wissenschaftskrimis, und Sachbücher. Beide sind der Gegenstand meiner Untersuchung. Diese Autoren schreiben programmatisch, dass sie Laien ihre Fachwelt erklären und einen unmittelbaren Einblick in ihren Alltag gewähren möchten, weshalb ihre Werke im Gegensatz zu anderen Krimis authentisch zu sein scheinen. So leisten ihre Autoren einen Beitrag dazu, ihren Fachbereich aus erster Hand zu präsentieren

³ „Forensik: 1. Gerichtsmedizin 2. (Jargon) Klinik für psychisch kranke und suchtkranke Straftäter(innen)“. Erstmals 2004 in der 23. Auflage des Rechtschreibdudens als Stichwort verzeichnet. www.duden.de.

⁴ Im Weiteren wird „*Forensik*“ kursiv hervorgehoben, wenn von dem populärwissenschaftlichen Phänomen die Rede ist. In der unmarkierten Schreibweise bedeutet „Forensik“ Rechtsmedizin.

und ihn zu repräsentieren, und agieren somit kontributiv.⁵ Diese Bücher sind nicht nur unterhaltend, sondern auch belehrend, denn ein großer Teil der Romane beschäftigt sich minutiös damit, auf populäre Weise wissenschaftliche Verfahren forensischer Techniken zu erklären und falsche Vorstellungen davon zu beseitigen oder zu berichtigen, so verfahren ihre Verfasser korrektiv. Gleichzeitig, so der Eindruck und die implizite Absicht, suchen ihre Autoren in der Literatur einen Ort jenseits der ärztlichen Ethik, ohne sie zu verletzen, um zugleich emphatisch die verstörenden Eindrücke ihres Arbeitsalltags zu verarbeiten, also haben die Berichte auch eine therapeutische Funktion. Neben der Überwindung der ärztlich-ethischen Grundsätze der Schweigepflicht und der empathischen Eigentherapie ist die Intention der Rechtsmediziner beim Schreiben nicht nur Unterhaltung (ob ihre eigene oder die der Leserschaft), Ruhm und Profit, sondern auch bewusste oder unbewusste Tradierung ihres professionellen Selbst. Auf welche Weise sich diese Funktionalisierung der zu untersuchenden Werke manifestiert, welche Funktion sie in den Texten und für sie hat und was sie für das Krimigenre bedeutet – dies sind einige der Fragen, auf die meine Untersuchung Antworten zu finden versucht.

Die beschriebene Zielsetzung entstand durch die Beobachtung einer folgenreichen Erscheinung, des sogenannten CSI-Effekts in den USA.⁶ Durch die erfolgreiche Fernsehserie *CSI: Crime Scene Investigation* (auch *CSI: Las Vegas*) und ihre Ableger *CSI: Miami* und *CSI: NY*, die von Mordermittlung mittels gerichtsmedizinischer Verfahren handelt, entsteht Phantomwissen darüber, wie die Gerichtsmedizin in Mordfällen vorgeht, infolgedessen beispielsweise Geschworene vor Gericht, Zuschauer dieser Serie, die Beweisführung der Fachleute anzweifeln, um nur eine Auswirkung zu nennen.

Der Terminus Phantomwissen bedarf einer kurzen Erläuterung, obschon die ganze Untersuchung die Findung der Antwort auf die Frage impliziert, was Phantomwissen ist und wie es entsteht, und sich im größeren Feld der Debatte über das Wissen in der Literatur sieht. Phantomwissen deutet zunächst auf eine Wertung des Wissens, eine Teilung in ‚besseres‘ und ‚schlechteres‘, ‚echtes‘ und ‚falsches‘ Wissen. In diesem Kontext mutet die Teilung an, dass das literarische Wissen möglicherweise eher das Zweitere im Gegensatz zum ‚wahren‘ naturwissenschaftlichen Wissen ist. Es geht in einem weiteren Schritt um *Wahrheit*. Selbst die

⁵ Zur kontributiven, korrektiven und therapeutischen Funktion siehe Kapitel IV, insbes. Fn.367.

⁶ Zum CSI-Effekt: Ramsland (2006), Byers (2009), Cole/Dioso-Villa (2007), Cole/Dioso-Villa (2009), Cavender/Deutsch (2007), Robbers (2008), Mopas (2007).

Funktion der Literatur als Abbildung von Wahrscheinlichem bringt Schwierigkeiten mit sich, denn, obwohl ‚wahrscheinlich‘ auch ‚möglich‘ bedeutet und demnach echt/real sein kann, haftet dem auch ein Schein an, etwas Trügerisches und deshalb Unwahres zu sein. Wie auch immer man sich dem Begriff ‚Wissen‘ nähert, zerfällt es in Beschreibungen und Dichotomien. Es setzt voraus, dass man einen Standort wählt: Für die vorliegende Untersuchung bedeutet dies beispielsweise, dass der Expertenstatus der schreibenden forensischen Wissenschaftler nicht weiter definiert werden muss, genauso wie ihr damit einhergehendes Expertenwissen nicht infrage gestellt wird, auch dies eine der Eigenschaften der *Forensik*. In dieser Hinsicht ähnelt der Begriff des Wissens dem ebenso schwierigen Begriff der Kultur. Paradoxaerweise bietet sich jedoch eine mögliche Betrachtungsperspektive durch das Konzept der Wissenskulturen. Dieses Konzept entfernt sich von Entitäten und erlaubt eine Vogelperspektive auf Wissensfelder, darauf, wie sie sich zueinander und miteinander verhalten und welche Schnittmengen dadurch entstehen. *Forensik* vereinigt in sich sowohl narrative Strategien als auch Vermittlungsstrategien von Wissen, die einerseits für populäre Kultur, andererseits für spezifisch wissenschaftliche Kultur charakteristisch sind. Somit befindet sich dieses Phänomen auf der Schwelle zwischen der Fachwelt und der Laienwelt. Auf ein solches *Tertium Comparationis*, das Phänomen *Forensik*, möchte meine Untersuchung einige Schlaglichter werfen.

Der Kriminalroman als die Spiegelfläche des „kulturell Imaginären“⁷ ist ein ungemein lebendiges und wandelbares Genre, das in sich viele historische Veränderungen aufnimmt. Es wird hier also unvermeidlich sein, auch historische Kontexte zu berücksichtigen, um die generische Verbindung der narrativen Strategien und Mittel zwischen den zu untersuchenden zeitgenössischen Werken und ihren Genrevorgängern zu erläutern.

Aus den naturwissenschaftlichen Lehren des 19. Jahrhunderts von Bénédict Augustin Morel und Charles Darwin entstanden neue einflussreiche wissenschaftliche Disziplinen, darunter die Kriminologie, beeinflusst durch die bahnbrechenden Arbeiten des Kriminalanthropologen Cesare Lombroso. Wenn bei Edgar Allan Poe, dem allgemein anerkannten Vater der Detektivgeschichte, das Sujet noch der Romantik verpflichtet war, dann fand spätestens bei Arthur Conan Doyle die Wissenschaft und die zeitgenössischen evolutionsbiologischen und kriminalanthropologischen Theorien ihren festen Platz im Detektivgenre. Neben Archäologie, Anthropologie, Geologie, Chemie und Medizin formulierte Doyle die ‚Wissenschaft‘ der

⁷ Winfried Fluck *Das kulturelle Imaginäre*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997.

Deduktion, er emulierte sie nach dem Gesicht der zeitgenössisch noch jungen naturwissenschaftlichen Disziplinen und ihren nicht mehr so jungen Erkenntnisprinzipien. Spätere Autoren schufen Zeugnisse davon, wie sich das ehemals Poe-eske, Schauerliche und das trocken Wissenschaftliche eines Doyle mit Cesare Lombrosos Lehren von Verbrechertypen vom atavistischen Menschen überlappten, und eine neue Form des verbrecherischen Wissenschaftlers kam zustande.⁸ Doyle ließ sich davon beeinflussen in den Erzählungen *The Adventure of the Copper Beeches*, *The Final Problem*, *The Hound of the Baskervilles*, *The Adventure of the Creeping Man* und schickte Holmes auf die andere Seite des Gesetzes. Die Popularisierung der Lehre der Degeneration bereitete den Boden für die Eugenik, einer weiteren Pseudo-Wissenschaft, die enorme Popularität erlangte und weitgehende soziale Konsequenzen mit sich zog.

Die Betrachtung des Verbrecherischen als Krankheit führte dazu, dass gerade die Medizin eine enge Verbindung zum Detektivgenre entwickelte. Das Verfahren der medizinischen Diagnostik wurde vom Detektivgenre strukturell als Modell der Ermittlung übernommen und nachgeahmt. Bezeichnenderweise sind viele der Protagonisten Ärzte, Apotheker oder haben zumindest einen Arzt an ihrer Seite. Viele der frühen Autoren des Detektivgenres waren selbst Ärzte. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Beruf des Arztes eine solch produktive Kooperation mit der Detektivliteratur einging, denn Mediziner waren und sind stets bei oder nach Morden dabei (ob selbst als Mörder, Ermittler, Opfer oder lediglich Bescheiniger). Am Rande angemerkt sei, dass viele Mediziner ihre Kenntnisse mittels Verbrechen erlangten: Die zu anatomischen Studien notwendigen Leichen wurden illegal erworben, diese Studien selbst waren in England lange Zeit illegal.⁹ Nicht zuletzt wegen der Kenntnis der Anatomie und Chemie bildeten Ärzte einen eigenen Verbrechertypus in der Detektivliteratur.

Im Krimigenre gibt es historisch gesehen zwei Ballungspunkte für das Auftreten der Ärzte: Medizin spielte eine verstärkte Rolle am Anfang des 20. Jahrhunderts und wieder seit den 1990er Jahren bis in die Gegenwart.¹⁰ Dies entspricht auch der Prominenz der wissenschaftlichen Verfahren im Krimigenre. Die literarischen Wissenschaftlerfiguren wie Austin Freemans Dr. Thorndyke, der erste Rechtsmediziner der Detektivliteratur, wurden

⁸ Etwa *The Sorceress of the Strand* (1902-1903) von Elizabeth Thomasina Toulmin-Smith unter dem Namen L.T. Meade, in Zusammenarbeit mit Dr. Robert Eustace.

⁹ Man denke an Dr. Robert Knox, der sich bei den berühmten Leichendieben William Burke und William Hare bediente.

¹⁰ Anderson (2002).

durch moralische Privatermittler wie Dashiell Hammetts Sam Spade oder intuitive Ermittler wie Agatha Christies Hercule Poirot ersetzt. Damit schwand in der Zwischenkriegszeit das Wissenschaftliche aus dem Krimigenre, stattdessen rückten politisch-soziale Fragen von Korruption, Rassenzugehörigkeit und Geschlecht in den Mittelpunkt. Im Laufe der Zeit wurden die privaten Ermittler durch die staatliche Institution der Polizei ersetzt und das Verbrechen verließ die ‚*locked rooms*‘ der ländlichen Besitztümer und ging in die Welt.

Erst die Kriminalromane der 90er Jahre zeugten wieder vom Interesse am Verbrechen, wie es Anfang des 19. Jahrhunderts der Fall war: Die Gewalt wurde zum Symptom, das sich an Einzelfällen manifestierte, und diese Einzelerscheinungen galt es zu bekämpfen, um zwar nicht an die Wurzel der Gewalt gelangen zu können (diese ist seit dem *Hard Boiled*-Krimi die Gesellschaft selbst, die notwendig Erreger des Bösen an ihrem Körper trägt), aber zumindest dieses eine Mal musste der Ermittler sein Bestes geben, um systematisch das Gleichgewicht wiederherzustellen, das durch das Verbrechen zerstört war. Interessant wurden wieder die Ermittlungstechniken, die sich auf medizinische Semiotik stützten, wie sie um die Jahrhundertwende in der Literatur „erfunden“ wurden. So trat wieder der Rechtsmediziner auf die Bühne, nun öfters auch als Frau.

Während jedoch der medizinbegründete Kriminalroman in den Hintergrund trat, erschienen, oft unter Mitarbeit von Rechtsmedizinern, Sammlungen von realen mehr oder weniger prominenten Verbrechen und ihren Ermittlungsversuchen, die einerseits die Lust auf das Makabre, das Sensationelle und das Grausige befriedigten und gleichzeitig wieder Angst einflößten, aber auch Ermittlungstechniken erklärten und ihre Leser zu eruierten Kennern der polizeilichen Arbeit machten. In der Forschungsliteratur sind diese Sachbücher größtenteils unbeachtet geblieben.¹¹

Solche Fallsammlungen waren bereits seit dem 18. Jahrhundert zu finden, in Form von *Pitaval*-Geschichten in Frankreich (1734) und Deutschland (1747), *Newgate Calendars* in England (1773) oder Zeitungsberichten, und sie zeugen vom populären Interesse am Verbrechen und Mord. Eine zentrale Rolle spielte dabei die juristische sowie die medizinische Fallgeschichte, eine narrative Aufbereitung eines Einzelfalls, dem im Rechts- oder

¹¹ Dabei ist nicht der Bereich der *True Crime Stories* gemeint, sondern die *Non-Fiction*, sachbuchähnliche Fallsammlungen. *True Crime* umfasst all diejenigen Narrative, die wahre Verbrechen oder Verbrecher als Motiv nützen wie Jack the Ripper in Patricia Cornwells *Portrait of a Killer: Jack the Ripper - Case Closed* (2003). Vgl. Schmid (2010), Biressi (2001), Steffen (1997), Sauerberg (1991).

medizinischen Diskurs exemplarisch, paradigmatisch und systematisch eine epistemologische Bedeutung zukam. Die Fallgeschichte als populäres Medium des Wissenschaftsdiskurses zur Generalisierung von Einzelbeobachtungen griff über die Grenzen der wissenschaftlichen Disziplinen hinaus und fand Eingang in den Bereich der Literatur zum einen aus ihrem erzählerischen Charakter heraus (als eine Narrativierung zeitlich aufeinander folgender Ereignisse), zum anderen weil sie bereits seit den Anfängen der Medizin (bei Hippokrates) und der Jurisprudenz eine entscheidende Rolle in der Bezugsetzung der Einzelfälle zu einer allgemeingültigen Regel sowie der Veranschaulichung dieser allgemeinen Regel spielten. Entscheidend dabei ist das Prinzip der Serialität. Fallgeschichte ist die zentrale Darstellungsweise in der Kriminographie. Ihre Bedeutung für das Krimigenre ist bislang kaum beachtet worden. Sowohl die untersuchten Sachbuch-Krimis als auch die Romane stützen auf einzelnen Fallgeschichten, sie nützen sie als Material und als Ordnungsprinzip unter Einbeziehung des Seriellen, deshalb gilt mein Interesse im Kapitel III zunächst ‚kasuistischen Schreibweisen‘ in der frühen Zeit des Krimigenres, angefangen mit dem Kasus und der Fallgeschichte in der Medizin und Jurisprudenz. (Kapitel III.1.)

Um den vorbereitenden Weg der Fallgeschichte zur klassischen Detektivverzählung eines Sherlock Holmes in dem Zusammenkommen der juristischen mit der medizinischen Fallgeschichte zu skizzieren, wähle ich exemplarisch den kaum bekannten Autor Samuel Warren. Seine *Passages from the Diary of a Late Physician* neben zwei weiteren Sammlungen stellen hier paradigmatisch die Voraussetzungen für *den* wissenschaftlichen Ermittler, Sherlock Holmes dar. Er ist von der Forschung weitgehend übersehen worden, obwohl er durchaus als Wegbereiter nicht nur des Siegeszugs der Detektivverzählung, sondern auch der narrativen Form des Falles als der grundlegenden Form des Erzählmodus im Krimigenre zu sehen ist. (Kapitel III.2.)

Sherlock Holmes ist der Inbegriff der Wissenschaft im Krimigenre. So ist es auch kein Zufall, dass der moderne forensische Ermittler die ‚Wiedergeburt von Holmes‘ genannt wird. In dem Holmes gewidmeten Kapitel III.3. möchte ich jedoch nicht allgemein seine deduktive Methode erläutern. Sie ist wie keine andere eingehend diskutiert worden. Mein Augenmerk hier gilt vielmehr einem spezifischen Aspekt, der in der Forschung zu Holmes-Erzählungen keine Beachtung findet: Der zentralen Stellung des Falles, wie er sich durch das Vestimentär-Vestignomische, d.h. die Kleidung und die gekleidete Erscheinung der Figuren einzelner Fälle manifestiert. Es soll betont werden, dass die Rolle des Vestimentär-Vestignomischen von zentraler Bedeutung für die Struktur und die Poetik der Holmes-Erzählungen sind, indem der

Körper des Verbrechers oder des Opfers ausschließlich in gekleideter Form erscheint, sämtliche Informationen über die Person liefert und den zu ermittelnden Fall (*the case*) konstituiert. Durch eine solche Perspektivierung möchte ich einen Versuch unternehmen, die Verbindung von Körper und Kasuistik im forensischen Krimi zu erklären.

Fallgeschichten heute schreibender Rechtsmediziner wie Michael Tsokos in Deutschland, um nur ein Beispiel zu nennen, stehen nicht nur in einer „Diskursähnlichkeit“¹² zu den medizinischen Fallgeschichten eines Samuel Warren im 19. Jahrhundert, sondern besonders stark mit den Kriminalromanen von Kathy Reichs und Jefferson Bass. Das Forschungsgebiet ‚Literatur und Medizin‘ sieht diese Diskursähnlichkeit in „Schreibweisen“, einem „generische[n] Konzept[]“¹³, einer „ahistorische[n] Konstante[]“¹⁴ „unterhalb der Ebene von Gattungen oder Genres“.¹⁵ Mit dieser gattungsübergreifenden oder vielmehr -vereinbarenden Beziehung am Beispiel der drei genannten Autoren beschäftigt sich diese Untersuchung im Kapitel IV. unter dem Motto der Entfiktionalisierung, indem sowohl fiktionale als auch faktuale Literatur und ihre porösen Grenzen unter dem Aspekt der bereits erwähnten Funktionalisierung der zu untersuchenden forensischen Werke ins Visier genommen werden.

Unter der gleichen Prämisse der genreüberschreitenden ‚Schreibweisen‘ steht auch das als Interlude bezeichnete Kapitel über Alfred Lichtensteins kuriose „literarische und forensisch-medizinische Studie“ zum Kriminalroman. Geschrieben 1908 als Beitrag in der Reihe der Zeitschrift „Grenzfragen der Literatur und Medizin“, zeigt er zur Zeit des Abklingens der Doyle’schen Detektivverählung die populäre Faszination am Wissenschaftlichen und dessen Erklärungsgewalt sowohl des Verbrechens als auch der Krankheit als einer gewissermaßen unumstößlichen Wahrheit. Der Beitrag des Literaten Lichtenstein ahmt medizinische Schreibweise nach und verbindet sie mit literarischem Spiel mit Möglichkeiten. Am Beitrag Lichtensteins ist nicht nur zu erkennen, dass die Wurzel des Phänomens *Forensik* nicht rein postmodern ist, sondern sich auf Wahrnehmungsmuster des frühen populärwissenschaftlichen Interesses gründet, es erinnert ahistorisch an den heutigen CSI-Effekt.

Wissenschaft als kulturelles Produkt anzusehen ist das Ergebnis des sogenannten „semiotic turn“, einer neuen Sichtweise, weg von der theoriedominierten Wissenschaft zur

¹² Rossbacher, S. 16.

¹³ Hempfer, S. 26.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Pethes/Richter, S. 4f.

wissenschaftlichen Praxis, wo die Theorie lediglich einen Teil von Wissenschaft darstellt; weg vom unartikulierbaren, stummen Wissen zum Diskurs von Wissenschaft, der durch Diskussionen und Heterogenität gekennzeichnet ist.¹⁶ Dies bedeutet eine Abwendung von Thomas Kuhns These der theoretischen Wissenschaft zu einer Wissenschaft als Experiment und Praxis, das heißt zu ihrer Materialität.¹⁷ Die Erzählung erhält dabei eine prominente Rolle, denn einerseits hat sie eine zentrale Funktion in der wissenschaftlichen Praxis (als eine chronologische Darstellungsweise von Ereignissen), andererseits ist sie eine ihrer Eigenschaften – Wissenschaft ist Erzählung mit Anfang und Ende und einer Entwicklung dazwischen. Denn die wissenschaftlichen Untersuchungen und die daraus gewonnene Erkenntnis, das Wissen, bedürfen einer Erzählung, innerhalb derer sie sich verorten und ihre Bedeutung gewinnen. Dieses Wissen greift narrative Formen auf und mündet wieder darin.¹⁸ Nach Bruno Latour ist das Ozonloch beispielsweise kein rein wissenschaftliches Faktum, sondern „zu sozial und zu narrativ, um wirklich Natur zu sein [...], der Diskurs der Ökosphäre zu real und zu sozial, um ganz in Bedeutungseffekten aufzugehen“.¹⁹ Es entstehen netzartige Verbindungen von Bedeutung, die „gleichzeitig real wie die Natur, erzählt wie der Diskurs, kollektiv wie die Gesellschaft sind“.²⁰

Rechtsmedizin hat zwar kaum die Brisanz eines Ozonlochs, aber auch sie ist sowohl (multimedial) narrativ als auch sozial, denn, wenn es um *Forensik* geht, geht es gleichzeitig um Wissen, Halbwissen und Nichtwissen; um Wissenschaft und ihre Träger; darum, wie gesellschaftlich wichtig Rechtsmedizin/*Forensik* ist und zu welchen Mitteln Wissenschaftler greifen, um ihre soziale Rolle zu unterstreichen; darum, welche Folgen es hat, wenn Wissen eigene Wege geht und zu Wissen, Halbwissen und Nichtwissen wird. Es geht darum, ob solche Erscheinungen zu steuern sind oder ob sie vielmehr ein Symptom für Herausbildung neuer Wissenskultur oder lediglich eine vorübergehende Missbildung bereits alter, kanonischer Wege des Umgangs mit Information sind.

Die Analyse der forensischen Kriminalromane von Kathy Reichs im Kapitel IV.1. zeigt, wie eine solche Wissensvermittlung aufgebaut ist. Unter Einbeziehung der Paratexte gehe ich auf

¹⁶ Caudill, S. 253.

¹⁷ Timothy Lenoir „*Was the Last Turn the Right Turn? The semiotic Turn and A. J. Greimas*“ in Mario Biagioli (Hrsg.): *The Science Studies Reader*. New York: Routledge 1999. S. 291. Zitiert bei Caudill, S. 270.

¹⁸ Vgl. Rouse, S. 179f.

¹⁹ Latour, S. 14

²⁰ Ebd.

Authentifizierungsstrategien der fiktionalen Romantexte ein, anhand einer exemplarischen Analyse eines Romans versuche ich die Bedeutung des semiotischen Körpers und der Spur für den forensischen Krimi herauszustellen und damit andere Aspekte anzusprechen als diejenigen, die in der Forschung zum forensischen Krimi (Kapitel II.) vorherrschen.

Vom Körperlichen handelt auch das etwas abseits stehende Kapitel V. zu Tim Burtons Animationsfilm *Corpse Bride*. Obwohl es ein anderes Medium, den Film, in die Diskussion bringt, der in der vorliegenden Arbeit kaum bis gar nicht zur Sprache kommt, möchte ich weniger auf die medialen Besonderheiten eingehen, als vielmehr abschließend andere Verbindungen aufmachen, die das Krimigenre gerade durch die neue Ausrichtung in dem forensischen Krimi ermöglicht. Nicht nur die Fragen des Körperlichen werden hier diskutiert, auch die Möglichkeiten einer Genreüberschreitung, einer anderen ‚Schreibweise‘, nämlich der des Märchens. Sowohl der Film Burtons weist Merkmale des forensischen Krimis auf, als auch der forensische Krimi einer Kathy Reichs lässt neue Lesarten auf der Spiegelfläche des Märchens zu.

Forensik meint in dieser Untersuchung, die zwei sprachlich, institutionell und kulturell unterschiedliche Bereiche, den angloamerikanischen und den deutschen, ins Visier nimmt, nicht den im deutschen Kontext unter dem Adjektiv „forensisch“ als „gerichtlichen od. kriminologischen Zwecken dienend, in Dienste der Rechtspflege stehend; gerichtlich“²¹; auch nicht die Rechts- oder Gerichtsmedizin, als „Zweig der Medizin, der sich mit medizinisch-naturwissenschaftlichen Fragen befasst, die für die Rechtspflege von Bedeutung sind“²²; eher doch das englischsprachige „forensic“ als „having to do with the use of scientific methods in investigating crime“ oder „having to do with courts of law“²³. Das englische „having to do“ deutet ein Sammelsurium von allem an, darunter die Popularisierung des forensischen Fachwissens und forensischer Techniken mittels Fernsehserien, Kriminalromane, Ausstellungen, kurz, aller möglicher medialer Phänomene, ihre Popularisierungswege und ihre vielen Folgeerscheinungen. *Forensik* meint hier das populäre, durch diese Verbreitung entstandene Image der Rechtsmedizin und *forensic science* sowie ihre Verselbständigung in Form von Pseudo-Wissen, das wie der CSI-Effekt auf die fachliche Praxis zurückwirkt.

²¹ Duden, S. 526

²² Ders., S. 593

²³ Oxford Dictionary & Thesaurus, S. 365.

Es bedeutet eine „dritte Kultur“²⁴, die zwischen Laien und Wissenschaftlern entsteht. *Forensik* ist von der Seite der Wissenschaftler gespeist mit dem ‚kollektiven Gedächtnis‘ ihres Fachs und setzt ihnen ein Denkmal. Von der gegenüber liegenden Seite ist es ebenso ein ‚Denk-Mal‘, das zwar bedrohlich – weil entartet – wirkt (Halbwissen/Nichtwissen, CSI-Effekt), vielleicht aber auch positive Prozesse und Entwicklungen in der Herausbildung neuer und Weiterentwicklung alter Wissenskulturen andeutet.

So stellen den zweiten Schwerpunkt der Entfiktionalisierung zwei Untersuchungsgegenstände dar, der Diskurs um die *Body Farm* (Kapitel IV.2.1.) und die deutschsprachigen Sachbuch-Krimis von Michael Tsokos (Kapitel IV.2.2.). Sie handeln von den drei bereits eingeführten Funktionalisierungsinstrumenten, der kontributiven, der korrektiven und der therapeutischen Intention des forensischen Literaturdiskurses. Zur Veranschaulichung der Manifestation der ‚dritten Kultur‘, gleichzeitig eine Zusammenfassung der Thesen dieser Arbeit, stellt die Analyse einer deutschsprachigen Ausgabe eines Romans von Kathy Reichs in der Reihe des ZEIT-Wissenschaftskrimis. (Kapitel IV.)

²⁴ Vgl. Leavis (1962).

I. Das Phänomen *Forensik* – „Ein populärer Irrtum“²⁵

Das Phänomen *Forensik* setzt sich aus Erscheinungen zusammen und lässt sich nur darüber beschreiben, ähnlich wie eine Krankheit nur über ihre Symptome beschreibbar und diagnostizierbar ist. Aus Gründen der Übersichtlichkeit beschränke ich mich auf den angloamerikanischen und deutschen Sprachraum.

Der Ursprung für *Forensik* kann nicht die Fernsehserie *CSI: Crime Scene Investigation*²⁶ (dt. *CSI – Den Tätern auf der Spur*) mit ihren Ablegern *CSI Miami* und *CSI New York* sein, obwohl *Forensik* und *CSI* in Köpfen vieler synonym sind. Es gab bereits früher rechtsmedizinische Fernsehserien, wie *Quincy M.E.*²⁷, *Silent Witness*²⁸ und *Medical Detectives*²⁹. In der Detektivliteratur gab es vereinzelt Helden, die auf dem Gebiet „forensic pathology“ tätig waren³⁰, bis dann 1990 Patricia Cornwell, eine Journalistin, mit ihrem Roman *Postmortem* debütierte und somit den literarischen Rechtsmediziner in die Thrillerlandschaft einführte.³¹ Doch auch sie scheint nicht der Auslöser zu sein. Die Krimi-Szene der 90er Jahre war beherrscht vom Psycho- oder Profiler-Thriller und erst *CSI* scheint einen sehr großen Wert auf die Darstellung des Ermittlungsprozesses gelegt zu haben und einen wissenschaftlichen (T)Raum von Ermittlung geschaffen zu haben. Es folgten eine Reihe Kriminalromane, unter anderem seit 1997 Kathy Reichs Temperance Brennan-Serie mit *Déjà Dead*. Jeffery Deaver, ein weiterer Journalist wie Cornwell, startete ebenfalls 1997 die Lincoln Rhyme-Serie, 2001 trat Karin Slaughter hinzu mit *Blindsighted* und erst 2006

²⁵ Müller (2009).

²⁶ CBS, seit 2000, USA.

²⁷ NBC, 1976-1983, USA.

²⁸ BBC, seit 1996, UK.

²⁹ TLC, seit 1996, USA; jetzt ausgestrahlt unter dem Titel *Forensic Files*; behandelt die sogenannten ‚true crimes‘.

³⁰ Ben Hecht *The Florentine Dagger* (1923), Lawrence Blochman *Recipe for Homicide* (1952), Michael Crichton *A Case of Need* (1968); Margaret Scherf *The Beaded Banana* (1978); Sarah Kemp *No Escape* (1984); Louise Hendricksen *With Deadly Intent* (1993) und *Grave Secrets* (1994); Bill Pomidor *Murder by Prescription* (1995) und *The Anatomy of Murder* (1996).

³¹ Seit dem sind in der Kay Scarpetta-Serie 17 Romanfolgen erschienen: *Postmortem* (1990); *Body of Evidence* (1991); *All That Remains* (1992); *Cruel and Unusual* (1993); *The Body Farm* (1994); *From Potter's Field* (1995); *Cause of Death* (1996); *Unnatural Exposure* (1997); *Point of Origin* (1998); *Black Notice* (1999); *The Last Precinct* (2000); *Blow Fly* (2003); *Trace* (2004); *Predator* (2005); *Book of the Dead* (2007); *Scarpetta* (2008); *The Scarpetta Factor* (2009).

schließlich auch Simon Beckett mit *The Chemistry of Death*. ‚Forensic science‘ oder Rechtsmedizin war nunmehr ein fester Bestandteil der Krimilandschaft. Mittlerweile gilt es fast als unprofessionell, wenn in einem Krimi oder einer Krimiserie nicht eine DNA-Analyse oder ein Seziertisch mit allen entsprechenden Utensilien Erwähnung findet.

2003 schrieb ein Pionier der „forensic science“, William Bass, eine Autobiographie, indem er seine Lebensstationen mit seiner Arbeit als forensischer Anthropologe und Gründer der *Body Farm*, einer akademisch-experimentellen Untersuchungsstätte, verband und diese als eine Sammlung von Fallgeschichten, in Zusammenarbeit mit dem Journalisten Jon Jefferson, dem breiten Publikum vorlegte. Das Buch war ein großer, wenn auch kurzzeitiger Erfolg und eine Reklame für die makabre *Body Farm* in Tennessee. Wenn bis dahin nur die Mitarbeiter der Polizei und Forscher Zugang zu diesem abgesperrten Ort hatten, flossen nun Scharen von Schaulustigen hin, viele stifteten ihren Körper nach dem Tod für die dort durchgeführten Experimente, in denen an menschlichen Leichen beobachtet wird, wie der Verwesungsprozess unter verschiedenen Umständen voranschreitet und welche Veränderungen unter den spezifischen Umständen stattfinden. Seitdem ist die *Body Farm* nicht nur im regionalen Ausmaß, sondern weltweit zu einer Kontroverse geworden, und sie wurde zum Thema und Motiv in der Kriminalliteratur. Patricia Cornwell besuchte sie, als sie den gleichnamigen Roman schrieb, Simon Becketts Erstlingsroman geht auf die dort stattfindenden Schulungen ein, auch Ariana Franklin (alias Diana Norman), deren Metier historische Romane sind, thematisiert diesen Lehr- und Lernort in ihrer gerichtsmedizinischen Mittelalter-Krimi-Serie mit Adelia Aguilar.³² Bill Bass selbst ist öfters für kurze Filmaufnahmen als Wissenschaftler, Reiseleiter und Erzähler von der *Body Farm* aufgetreten³³ und ist gleichsam der Jünger seiner selbst.

Nach einer Phase der Etablierung ist Forensik ein fester, makabrer, aber auch faszinierender Bestandteil der Populärwissenschaft und -kultur. Die Rechtsmediziner halten inne, reflektieren ihr eigenes neues Image und die Effekte, die der verstärkte Input ausgelöst hat. Seit ihrem neunten Roman der Brennan-Serie, *Break no Bones* (2006), fügt beispielsweise Kathy Reichs immer eine Art Nachwort bei, dass sie *From the Forensic Files of Dr. Kathy Reichs* betitelt. Als es zum erstem Mal erschien, machte es den Eindruck, Reichs benötige im Anschluss an den Roman einen nicht-fiktionalen Platz, um sich als Autorin und gleichzeitig Wissenschaftlerin zu melden, aber auch ihre Gedanken an den Leser zu bringen. Sie

³² Siehe näheres dazu im Kapitel IV.2.1.3.

³³ Die Filme sind auf der YouTube-Plattform und auf www.nationalgeographic.com zu sehen.

reflektierte über ihr Arbeitsfeld, forensische Anthropologie, und das schlagartig entstandene Interesse an und die Faszination von ‚forensic science‘ in der populären Kultur:

Throughout the seventies, forensic anthropologists expanded their activities to the investigation of human rights abuses. Labs were set up and mass graves were unearthed in Argentina and Guatemala; later Rwanda, Kosovo, and elsewhere. Our role also grew in the arena of mass disaster recovery. We worked plane crashes, cemetery floods, bombings, the World Trade Center site, and most recently the tragedies of the tsunami and Hurricane Katrina. Now, after decades of anonymity, we are stars.³⁴

Von einem Erzähler-Ich und einem Autoren-Ich geht sie auf ein Wissenschaftler-Wir über. Sie begreift sich ausdrücklich als einen Teil dieses Booms: „I like to think that my own novels played some small part in raising awareness of forensic anthropology“.³⁵ Sie erklärt auf den viereinhalb Seiten nicht nur die Begriffe „forensic pathologist“ und „forensic anthropologist“, die von Laien verwechselt werden, sondern erzählt sowohl ihren eigenen Weg in die forensische Anthropologie, als auch was sie zum Schreiben dieses Romans bewegt hat. Ich komme darauf noch zurück.

Deutsche Rechtsmediziner reagieren auf den ‚forensischen Trend‘ unterschiedlich. Volkmar Schneider, der ehemalige Leiter des Instituts für Rechtsmedizin der Charité in Berlin, hielt 2009 einen Vortrag auf dem internationalen und interdisziplinären Symposium *Verbrechensgeschichten und Gesellschaft*. Unter dem Titel *Rechtsmedizin als ‚Unterhaltungswissenschaft‘?*³⁶ diskutiert Schneider neben anderem auch die Frage, wo die Grenze zwischen Unterhaltung und Belehrung in der Rechtsmedizin verläuft. Gleichzeitig erwähnt der emeritierte Rechtsmediziner seine Bekanntschaften mit zum Beispiel dem Darsteller der TV-Legende Quincy, Jack Klugman, und seinem Urbild Dr. Thomas Noguchi, oder etwa dem Darsteller der ZDF-Fernsehserie *Der letzte Zeuge*, Ulrich Mühe, oder seine Teilnahme an der „Begutachtung“ von Willy Stoph und Benno Ohnesorg sowie seine

³⁴ Reichs (2006), S. 442.

³⁵ Dies., S. 444.

³⁶ Diesen Vortrag habe ich nach persönlicher Anfrage freundlicherweise von Sven Hartwig, Oberarzt am Institut für Rechtsmedizin der Charité, erhalten. Quelle: „private Drucksache des Autors: Informationen aus den Jahren 2007 und 2008“.

fachlichen und populären Publikationen³⁷ und Fälle, bei denen er von Laien bezüglich rechtsmedizinischer Fragen konsultiert wurde. Dabei appelliert Schneider an das Gewissen seiner Kollegen, die Mitarbeit in solchen Fällen zu verweigern, in denen Rechtsmedizin nur zur allgemeinen Unterhaltung dienen soll: „Aufklärung auf der einen Seite und Unterhaltung auf der anderen“.³⁸ Indem eine Obduktion im Fernsehen gezeigt werde, würde laut Schneider ein Tabubruch begangen. „Schon das Öffnen einer Leiche stellt einen Tabubruch dar“³⁹, doch hinter den geschlossenen Türen der Wissenschaft und des Rechts sei es legitim und habe mit Unterhaltung nicht das Geringste zu tun. Aus der Sicht der Wissenschaft, denn diese vertritt Schneider, bedeutet die *Ausstellung* dieses intimen und letztlich geheimen Vorgangs eine Grenzüberschreitung, an der der Laie interessiert ist und teilnehmen möchte.

Eine solche Grenzüberschreitung fand in der Berliner Charité bereits Ende des 19. Jahrhunderts statt: Die Ausstellungsräume des Leichenschauhauses waren mit einem Korridor für das Publikum verbunden, der eigentlich zu identifikatorischen Zwecken, aber auch als eine Schauhalle diente, welche rege besucht wurde.⁴⁰ Eine gegenwärtige Grenzüberschreitung, die sich als Gratwanderung sieht, ist die Ausstellung derselben Berliner Charité *Vom Tatort ins Labor – Rechtsmediziner decken auf*, in die der Zutritt erst ab 16 Jahren erlaubt ist. Es wurden unter anderem Photographien von Leichen ausgestellt, sowohl in den Ausstellungsräumen als auch in dem zahlreich bebilderten Katalog. Diese Ausstellung war, ähnlich wie Gunter von Hagens *Körperwelten*, so erfolgreich, dass sie auf Reisen ging.⁴¹ Diese ‚Wanderschaft‘ des Wissens und der Wissensträger steht stellvertretend für die Mobilität des Phänomens *Forensik*.

Es ist bezeichnend, dass diese Ausstellung des Berliner Medizinhistorischen Museums der Charité in den ehemaligen Räumen des 1901 von Rudolf Virchow gegründeten Pathologischen Museums, dem Vorläufer des Ausstellungsorganizers, stattfand. Virchow gründete das Museum gerade zum Zweck der Bildung und stellte Präparate aus, um die damals geläufigen Krankheitsbilder anhand dieser Präparate bekannt zu machen und zu

³⁷ Volkmar Schneider/Wolfgang Dietz: *Farbatlas der Rechtsmedizin*, Stuttgart, New York: G. Fischer, 1991 und ... *und Tote reden doch – Zeitzeuge Rechtsmedizin*, Leipzig: Militzke, 2008 sowie *Brisante Fälle auf dem Seziertisch: Zeitzeuge Rechtsmedizin*. Leipzig: Militzke, 2005.

³⁸ Schneider (2009).

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Siehe dazu Geserick et al. (2007).

⁴¹ Die Ausstellung *Vom Tatort in Labor. Rechtsmediziner decken auf* war vom 6. Bis zum 13.09.2009 in Berlin zu besichtigen, und von 15.11.2009-April 2010 hauste sie im Galileo-Park in Lennestadt-Meggen (Saarland).

erklären, wie Krankheiten entstehen und sich entwickeln. Die Ausstellung *Vom Tatort ins Labor*, so im Vorwort der Rechtsmediziner Thomas Schnalke, meinte, denselben Zielen zu folgen, wie Virchow sie gesetzt hatte – aufzuklären. Den Besuchern der Ausstellung, Laien, „wird ein Blick hinter die Kulissen eröffnet, der ihnen normalerweise verschlossen bleibt“.⁴² Trotz der zum Teil abstoßend wirkenden Photographien sei der „Schock und Kitzel des Voyeurismus“ nicht das Ziel, sondern es gehe „um die Erfüllung eines berechtigten Wunsches einer weit gefassten interessierten Öffentlichkeit – Einblick zu nehmen in die bis heute immer noch vielfach als hermetisch exklusiv wahrgenommenen Welten der Medizin, in welcher grundlegende Dinge von Gesundheit und Krankheit, Leben und Tod verhandelt werden“.⁴³ Die Ausstellung soll auf eine respektvolle, gleichzeitig anschauliche und lehrreiche Weise ein Dialog zwischen den „beteiligten Akteuren“ (Opfer, Angehörige, aber auch die Vertreter der Medizin, der Polizei und des Rechtswesens) und den Besuchern inszenieren und „den wissenschaftlichen Alltag der Gerichtsmedizin gegenüber den populären Mythen in Literatur und Film zur Geltung [...] bringen“.⁴⁴

Der bereits erwähnte Volkmar Schneider ist auch der Verfasser mehrerer Sammlungen von Fallgeschichten⁴⁵, die, wie er sagt, „an ein interessiertes Laienpublikum“ gerichtet seien. Am Ende seines Vortrags schreibt er:

Beim Niederschreiben des Buch-Manuskriptes ist mir immer wieder bewusst geworden, wie sehr man aufpassen muss, um nicht unser Fach in die Nähe der Unterhaltungs-Literatur zu stellen. [...] Damit würden wir auch an Ernsthaftigkeit innerhalb der Fakultät verlieren.⁴⁶

Paradoxerweise scheint Schneider seinen eigenen Beitrag zur *Popularisierung* zu verkennen, das heißt nicht nur Verbreitung, sondern auch Heranführung der Rechtsmedizin an das Niveau der Laien dieser wissenschaftlichen Disziplin sowohl durch seinen Vortrag, als auch durch seine Fällesammlungen. Was durch das letzte Zitat ersichtlich wird, ist die ernsthafte Absicht der Bildung beziehungsweise Belehrung, die allerdings unvermeidbar mit der Unterhaltung einhergeht, wie bei der Ausstellung. So ist auch der von Schneider befürchtete Tabubruch

⁴² Windulin et al., S. 011.

⁴³ Ders., S. 012.

⁴⁴ Müller (2009).

⁴⁵ ... und Tote reden doch – *Zeitzeuge Rechtsmedizin*. Leipzig: Militzke, 2008; *Brisante Fälle auf dem Seziertisch: Zeitzeuge Rechtsmedizin*. Leipzig: Militzke, 2005.

⁴⁶ Schneider (2009).

unvermeidbar. Durch die explizierte Absicht zu unterrichten, unterscheiden sich die Werke der Wissenschaftler von denen beispielsweise der Journalisten, denen es eher um das Berichten geht. Von der Intention befinden sich die ersteren zwar auf der Grenze zu Lehrbüchern, durch das Zielpublikum gelangen sie dennoch in die Sparte der Unterhaltung.

Michael Tsokos, Leiter des Instituts für Rechtsmedizin an der Berliner Charité und Autor und Koautor mehrerer Sachbuch-Krimis sieht im Schreiben einen Weg, Rechtsmedizin in das Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken, Aufmerksamkeit zu erregen und somit zum Beispiel gegen die Kürzungen des Budgets vorzugehen. Er schrieb seine Bücher in Zusammenarbeit mit zwei anderen Autoren, Veit Etzold, einem Krimiautor, und Lothar Strüh, die allerdings nicht auf dem Bucheinband genannt werden. Auch William Bass schrieb seine Autobiographie⁴⁷ zusammen mit Jon Jefferson, einem Journalisten, später schufen beide einen gemeinsamen Autornamen Jefferson Bass und schreiben Romane. Der Sachbuch-Krimi, der offenbar populärwissenschaftlicher Journalismus sein möchte, ist eine weitere Facette der *Forensik*, die hier ins Blickfeld gerät. Neben der journalistisch begründeten Eigenschaft der *Forensik* als eine Art gesellschaftliches Barometer, zeigt ihr ausgeprägter wissensvermittelnder Aspekt bisweilen überraschend absurde Formationen.

Während die forensischen Krimis und Sachbücher noch verlagstechnisch erkennbare Formen haben, der Sachbuch-Krimi zwar etwas unscharf klingt, trotzdem im Zweifelsfall reduziert als Sachbuch gilt, ist eine didaktische Heftereihe, betitelt *24/7: Science behind the Scenes: Forensic Files* vom Verlag *Scholastic* eine Chimäre aus Lehrbuch, populärwissenschaftlichem Journalismus für Kinder, Flyer und anderem mehr. Auf der Homepage des Verlags wird die Reihe folgendermaßen beschrieben:

The NEW series, *24/7: Science Behind the Scenes* takes a look at how some of history's most intriguing crimes were solved using fingerprinting, skeletal remains, DNA matches, and more. Watch your inquisitive students become scientific sleuths as they read actual cases, study clues, and take a shot at crime scene investigations – all while sharpening their critical thinking and analytical skills!⁴⁸

Forensic Files ist eine von bisher fünf Ausgaben aus der Reihe *24/7 Science behind the Scenes*⁴⁹ und ist an eine Zielgruppe von Schülern der 6. bis 8. Klasse gerichtet. Die Hefte

⁴⁷ Bass/Jefferson (2004), dt. Bass/Jefferson (2006) sowie Bass/Jefferson (2008).

⁴⁸ <http://teacher.scholastic.com/products/classroombooks/24-7.htm> (6.3.2012)

⁴⁹ *Forensic Files* (12 Titel); *Medical Files* (6 Titel); *Spy Files* (6 Titel); *Mystery Files* (6 Titel).

bestehen ausnahmslos aus 64 Seiten, die interaktiv und sehr bunt gestaltet sind (eingerahmte, kurze Texte, flankiert mit Bildern und topographischen Zeichnungen, mit markierten Textstellen), sie beinhalten ein Glossar, ein Verzeichnis weiterführender Literatur und Organisationen des behandelten Wissenschaftszweigs. Sie scheinen weniger Unterrichtszwecken zu dienen als vielmehr zum Selbstlernen bestimmt, indem man das Interesse der Jugendlichen unter anderem durch Authentizitätsversprechen weckt, wie der Aufschrift „True-Life Cases!“ oder Interviews mit Fachleuten, sowie Querverweisen zwischen der Wissenschaft und der populären Kultur. So wird in *Forensic Files* die forensische Anthropologin und Schriftstellerin Kathy Reichs vorgestellt sowie die auf der Grundlage ihrer Romane und unter ihrer Mitarbeit zur Zeit produzierte Serie *Bones*.⁵⁰ Indem Wissenschaft an den Alltag, sprich Fernsehen, gekoppelt wird, wird die scheinbare Distanz zur Wissenschaft abgebaut.

Eine Antwort auf die Frage, wozu diese Hefte dienen, liefert ein Artikel aus der Zeitschrift *Forensic Magazine*: „Many students, traditionally bored by math and science, find forensics a practical application that excites them.“⁵¹ Um den Unterricht spannender zu gestalten und vor allem die Gedanken der Schüler auf die Möglichkeiten ihrer zukünftigen Berufswahl zu lenken, wird zum Beispiel in der Abraham-Lincoln-Grundschule in Medford, Oregon eine spielerische Tatortermittlung inszeniert:

The scene included a body draped in black plastic. There were several pieces of evidence for the forensics students to review to determine the cause of death of what appeared to be a 25 year old male. The children were asked to wonder what could have possibly occurred on campus in this small northwest town. Was it a robbery? Was it murder?⁵²

Wissenschaft wird zum Spiel („Kids today think crime scene investigations are ‘cool’.“⁵³), nicht nur für Kinder sondern auch Erwachsene. Doch nicht nur Wissenschaft wird über diesen spielerischen Umgang mit ihr diskutiert, sondern auch der Tod, allerdings wird der ethische Diskurs vollends ausgeblendet.

⁵⁰ Denega (2007c).

⁵¹ DeSoto (2004).

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

Die Zeitschrift *USA Today* berichtete 2004⁵⁴ von einer Gerichtsverhandlung, bei der die Geschworenen (keine forensischen Wissenschaftler) danach ausgesucht wurden, ob sie CSI oder andere ähnliche Serien kennen und schauen. Der Grund sei die vermeintliche Fähigkeit dieser Zuschauer, durch ihre mittels der Serie erworbenen Kenntnisse die Beweislage einzuschätzen. 70% der 500 Geschworenen erwiesen sich als „qualifiziert“. Die Menschen würden, so der Verfasser des Artikels, bei einer Gerichtsverhandlung den Erklärungen des Sachverständigen nicht mehr wie einer Fremdsprache zuhören und kaum etwas verstehen können, sondern in ihren Gesichtern zeige sich Faszination und Verständnis.

Auf der anderen Seite kann diese „Zusatzqualifikation“ hinderlich wirken. Im selben Artikel werden Fälle aufgezählt, bei denen die Geschworenen, ausgehend von ihrem vermeintlichen Wissen, die Beweislage oder die Qualität der Arbeit der Sachverständigen anzweifeln. So hätten in einem Fall die Geschworenen DNS-Tests verlangt, um den Besitzer eines Beweisgegenstandes festzustellen. Dabei waren die Tests völlig überflüssig, weil der Angeklagte den Beweisgegenstand als seinen anerkannt hat. Die Zeitschrift *Fokus* berichtete 2007 davon, dass auch die deutschen Sachverständigen davon betroffen seien:

Bei ‚CSI‘ dauert die DNA-Analyse einen Tag, ein justiziables Ergebnis aber in Wirklichkeit fünf Arbeitstage [...]. Die Toxikologie einer faulenden Leiche braucht drei bis vier Wochen, weil man ihre Flüssigkeit aufwändig reinigen muss. Aber es kommt vor, dass Polizei oder Staatsanwaltschaft drängeln oder sagen, das geht doch im Fernsehen auch schneller.⁵⁵

Der CSI-Effekt, wie ihn Richter, Staatsanwälte, Verteidiger und die US-amerikanische Medienwelt nennen, ist ein „media loop“⁵⁶, eine pendelnde Interaktion zwischen Medien und der Realität, ein Teufelskreis, der sich selbst speist: Entwicklungen der forensischen Wissenschaften werden in der Fernsehserie visualisiert und weiter „gesponnen“ und somit fikionalisiert, von der Realität entfernt; diese Bilder üben Einfluss auf ihre Konsumenten, die dann möglicherweise im Geschworenenstand sitzen und diese verzerrten medialen Images auf reale Gerichtsprozesse applizieren, was sich dann auf ihr Urteilsvermögen negativ auswirkt und wiederum selbst zum Thema der Medien wird.

⁵⁴ Zum CSI-Effekt: Ramsland (2006), Byers (2009), Cole/Dioso-Villa (2007), Cole/Dioso-Villa (2009), Cavender/Deutsch (2007), Robbers (2008), Mopas (2007).

⁵⁵ Ruzas (2007).

⁵⁶ Cole (2009), S. 1339.

Die Attraktivität der Wissenschaft im Fernsehen, nicht zuletzt dank der gutaussehenden Schauspielerinnen, löse eine Bewerberflut an den Hochschulen aus. Dazu äußerte sich Markus Rothschild, Leiter des Instituts für Rechtsmedizin der Universität zu Köln: „Sex and Crime funktioniert immer gut, deswegen sind ja auch die meisten Rechtsmediziner im Fernsehen Frauen. Dazu kommt die zunehmende Bedeutung von Wissen – nicht nur wegen der Pisa-Studien. Der Tod und eine schöne Frau, die einem etwas beibringt. Besser geht's nicht“.⁵⁷ Das Image der ‚sexy Wissenschaftlerin‘ wird sowohl in *CSI*, als auch in *Bones* und anderen Fernsehserien gepflegt. So überträgt sich die Sexyness im weitesten Sinne als Attraktivität auf das Image der Rechtsmedizin, sie wird zu „sexy science“⁵⁸.

Was also *Forensik* in dieser Arbeit bedeutet, ist nicht die forensische Wissenschaft als vielmehr das populärwissenschaftliche Phänomen, das unter diesem Namen existiert und seinen Siegeszug sowohl im angloamerikanischen als auch im deutschen Sprachraum in weitesten medialen Ausprägungen feiert, angefangen mit Literatur, Fernsehen, über didaktische Materialien, bis hin zu Schulungen und Projekten für Laien.

Die Skizzierung der obigen Facetten der als *Forensik* genannten Erscheinung zieht unweigerlich eine begriffliche Unschärfe nach sich, nicht nur deshalb, weil die Disziplinen unterschiedlich genannt werden, sondern, weil diese Unschärfe eine der Folgen der janusköpfigen, phantomhaften *Forensik* selbst ist. Michael Tsokos bezeichnet die Aufgaben des Rechtsmediziners wie die der Pathologen als eine Art Qualitätskontrolle der Medizin, zu erkennen, ob eine Operations- oder Medikamentenbehandlungsmethode fehlerhaft war und ob eine Krankheit nicht rechtzeitig erkannt worden ist, und festzustellen, wann, wo und unter welchen Umständen ein Mensch gestorben ist, sowie unbekannt Leichen zu identifizieren. Die Autoren von *Zeitzeuge Tod*, einem weiteren Sachbuch-Krimi, wischen alle Unterscheidungsschwierigkeiten weg mit einem Satz: „Ob Rechtsmedizin, Gerichtsmedizin oder Forensische Medizin – die Begriffe beinhalten dasselbe.“⁵⁹ Auch Mark Benecke widmet einen beträchtlichen Teil der Einleitung seiner *Mordmethoden* von 2006 der Klärung der Begrifflichkeit:

Die Sprachverwirrung stammt aus den USA: Nordamerikanische Rechtsmediziner haben eine etwas andere Ausbildung als ihre deutsche Kollegen und werden daher

⁵⁷ Ruzas (2007).

⁵⁸ Bell, S.3.

⁵⁹ Geserick et al. (2008), S. 8.

‚forensische Pathologen‘ (forensic pathologists) genannt. Sie lernen zunächst wie deutsche Pathologen, krankes Gewebe zu erkennen, und werden dann zusätzlich darin ausgebildet, gewaltsame von natürlichen Todesursachen zu unterscheiden. Dazu erlernen sie neben klassischen rechtsmedizinischen Methoden (etwa Sektionen...) auch kriminalistische Techniken (beispielsweise Blutspritzer-Musteranalysen oder Unfallnachstellungen).⁶⁰

Wulff stellt fest, dass „eine Sensibilität für kulturelle oder nationale Relativität [...] durch die Sendungen [Fernsehserien oder Reality-Formate] oder durch das Umfeld weder geschult noch unterstützt“ wird.⁶¹ Vielmehr tradieren sie nicht nur die Verzerrungen des rechtsmedizinischen Berufsbildes innerhalb des einen Landes der Realität gegenüber, sondern führen neue, landesunspezifische Bilder von Rechtsmedizin in das populäre Umfeld ein. Für den deutschen Kulturraum gilt also eine doppelte Verzerrung. Tsokos geht im Vorwort seines Buchs ebenfalls darauf ein: Viele der in Fernsehserien wie *CSI* und *Crossing Jordan* dargestellten Tatsachen seien „so fiktional, wie die erfundenen Figuren“, weshalb er sich dazu entschließt, selbst ein Buch zu schreiben, um den „tatsächlichen Alltag des Rechtsmediziners“⁶² darzustellen.

Diese populärwissenschaftlichen Exkurse in den Einleitungen und in Form ganzer Sachbuch-Krimis zeugen davon, dass unter den Fachleuten, unter anderem auch den Rechtsmedizinern als Schriftstellern, das Bedürfnis herrscht, etwas zu korrigieren, das in der Gesellschaft als wahr gilt oder als wahr suggeriert wird, eine Art ‚kulturelles Wissen‘, das einem „räumlich und zeitlich begrenzten soziokulturellen“ Umfeld gemeinsam ist.⁶³ Der Unterschied zwischen den USA und Deutschland scheint, zumindest auf der Oberfläche, darin zu liegen, dass der angloamerikanische Gebrauch der ‚forensic science‘ im Gegensatz zur deutschen Rechts- oder Gerichtsmedizin offen anmutet und die Möglichkeit zulässt, *Wissenschaft* zugänglich zu machen, ohne die Schweigepflicht der *Medizin* zu brechen. Wie Ludwik Flecks ‚Denkkollektive‘ scheint das kulturelle Phänomen *Forensik* „die Grenzen der Nation und des Staates, der Klasse und des Alters“⁶⁴ zu sprengen. Das Denkkollektiv *Forensik* ist verbunden durch Diskurse wie der Krimi, das Verbrechen und der Tod und „ermöglich[t] die

⁶⁰ Benecke (2006) S. 16.

⁶¹ Wulff (2005).

⁶² Tsokos (2009), S. 15.

⁶³ Richter et al., S. 12.

⁶⁴ Fleck (1980), S. 141.

gedankliche Wechselwirkung innerhalb der Denkgemeinschaft und den Zusammenhang zwischen den esoterischen und exoterischen Kreisen, trotz aller Entfernung und trotz geringen persönlichen Verkehrs.“⁶⁵ *Forensik* ist demnach ein mediales, mediatisiertes und facettenreiches Phänomen, das sich in der literarischen Form des Kriminalromans in einer spezifischen Weise auswirkt. Die vorliegende Untersuchung begrenzt sich auf die literarischen Erscheinungen, ohne „literarisch“ als ein Qualitätsmerkmal anzuwenden. Die Werke von Kathy Reichs, Jefferson Bass und Michael Tsokos, die nachfolgend untersucht werden, vertreten jeder für sich einzelne Aspekte der *Forensik*, gemeinsam bilden sie ein Netz, das dieses Phänomen im Gesamten herausstellt und beschreibt. Dieses Netz, eine neue hybride Narrationsform, eine „Erweiterung der standardisierten Erzählform/en“ und „eine „massenmediale Diffusion“ des Krimigenres, zeichnet *Forensik* aus.“⁶⁶

⁶⁵ Fleck (1980), S. 141.

⁶⁶ Vogt (2009).

II. Forschungsaspekte zum forensischen Krimi

Die englischsprachige Forschung zum Thema *Forensik* ist in den letzten Jahren unüberschaubar geworden. Allerdings zeichnet sich hier eine starke Tendenz zu *CSI* und dem Aspekt der *corporeality* im Fernsehen und in den Romanen Patricia Cornwells ab; Kathy Reichs rückt zunehmend in das Interessensfeld der Literaturforschung, Jefferson Bass dagegen ist weiterhin unbeachtet geblieben. Überregionale Forschung zur Auswirkung des forensischen Trends beispielsweise auf Deutschland ist nur in Ansätzen vorhanden⁶⁷, doch beschränkt sich diese zumeist auf das Medium Fernsehen. Ansätze, die auch Sachbücher mitberücksichtigen, sind meines Wissens nicht vorhanden. Die vorliegende Untersuchung integriert die vorhandenen Ergebnisse und Erkenntnisse und richtet das Augenmerk gezielt auf die durch das Forscherinteresse vernachlässigten weißen Flecken.

Hans Richard Brittnachers *Die Engel der Morgue. Über den Trend zur Forensik im amerikanischen Kriminalroman* von 2004 ist der meistzitierte und der wissenschaftliche Aufsatz in deutscher Sprache zu diesem Thema. Er umreißt die meisten wichtigsten Aspekte dieses neuen Subgenres. Zwei Jahre zuvor schrieb Katja Schmieder *Betrachtungen zur Rezeption amerikanischer Kriminalliteratur*. 2008 kam der Sammelband *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres-Entwicklungen-Modellinterpretationen* von Vera Nünning heraus, der in einem Kapitel auch den „forensischen Krimi“ behandelte. Alle begrenzen sich auf eine allgemeine Übersicht des Subgenres.

Die englischsprachigen Untersuchungen hingegen widmen sich viel differenzierter einzelnen Aspekten der Erscheinung der Rechtsmedizin im Blickfeld der Populärkultur. Die Frage „Whose Body?“ ist unweigerlich eine der zentralen in der Detektivliteratur. In Bezug auf die forensischen Kriminalromane ist der Aspekt des Körperlichen umso prominenter, da diese neuere Entwicklung des Genres die Aufmerksamkeit auf den Körper des Opfers richtet, wohingegen bisher das Opfer größtenteils lediglich als der Auslöser der Ermittlung galt. Vom Aspekt des Körperlichen als Bestandteil der „wound culture“ handelt der bisher größte Teil der Forschung zum forensischen Krimi.⁶⁸

⁶⁷ Siehe Brittnacher (2004), Schmieder (2002) und (2008) sowie Birke et al. (2008).

⁶⁸ Mark Seltzer prägte den Begriff der „wound culture“, um das enorme Interesse am Körper, dessen Zerstörung in den *Serial Killer Novels* und überhaupt den Kult des Verbrechens am Körper zu beschreiben. Siehe Sawday

In ihrem Standardwerk *Twentieth Century Crime Fiction* beschäftigt sich Lee Horsley in dem Kapitel *Transgression and Pathology* mit dem forensischen Kriminalroman am Beispiel von Patricia Cornwell, die neben Thomas Harris und James Ellroy das Thema des Serienkillers in ihrer erfolgreichen Kay Scarpetta Reihe behandelt. Die Figur des ‘forensic pathologist’ ermöglicht eine „corporeally sophisticated“ Lektüre des Körpers als Text und das Suchen nach Indizien für das Verbrechen, das im Körper eingeschrieben (worden) ist. In Anlehnung an Jonathan Sawday⁶⁹ erklärt Horsley die Rolle des forensischen Wissenschaftlers aus seiner ursprünglichen Rolle als Anatom, der das Tabu der getrennten Innerlichkeit und Äußerlichkeit des Körpers verletzt. Hierdurch entsteht die Andersheit (Otherness) des forensischen Wissenschaftlers, der nicht nur zwar legitim, aber doch gewaltsam diese Tabus verletzt, sondern auch voyeuristisch das Innere (nicht zuletzt durch die Erzählung) zur Schau stellt. Er betritt den Styx zum schattenhaften Reich der Toten, in dem die Identität und die Lösung der Ermittlungsaufgabe irrelevant sind. Die invasive Technik der Forensik rückt ihn in die Nähe des Verbrechers. Aus Körperteilen versucht der forensische Ermittler einen Körper zusammenzustellen, und diese ‚Konstruktion‘, die primär eine Rekonstruktion ist, nimmt eine zentrale Stellung in der Erzählung ein. Die dabei entstehende Beziehung zwischen dem Ermittler und dem Opfer wird auf eine bestimmte Art intim; da es meist eine Ermittlerin ist, entwickle sie, so Horsley, mütterliche Gefühle dem fremden Körper gegenüber. Der durch das spezifische Wissen und die Beschreibung re-konstruierte Körper ist nicht nur eine physische Einheit, die lediglich konzeptuell und nicht einmal organisch besteht, sondern auch eine Verkörperung von größeren kulturellen Ängsten. Der forensische Wissenschaftler muss den toten Körper, das von der Gesellschaft Abgestoßene, zurück in die Gesellschaft und deren symbolische Ordnung bringen. Darin besteht auch die Auflösung des Narrativs. Die Auflösung des Verbrechens verweist mittels des Opferkörpers auf die Mängel des Systems, die zumindest durch die/eine Verurteilung zu beheben sind. Dem Ermittler steht die Aufgabe zu, den fragmentierten Körper gewissermaßen zusammenzufügen, der gleichzeitig das Abgestoßene war, der Abfall, aus dem er, aus sämtlichen verschiedenen Lesarten, eine zu wählen hat. Diese Aufgabe bedeutet zugleich, dass das Opfer mit der Erzählung Gestalt annimmt, um ihn aus dem Status des Abfalls zu befreien („reincorporating the body within a narrative structure that will rescue it from abjection“).⁷⁰ Horsley sieht im forensischen

(1995), Seltzer (1998), Plain (2001), Palmer (2001), Mizejewski (2001), Lucas (2004), Weissmann/Boyle (2006), Weissmann (2006) und (2007), Jermyn (2007), Dauncey (2010).

⁶⁹ Sawday (1995).

⁷⁰ Horsley (2005), S. 152f.

Ermittler gewissermaßen einen Henker oder Assanierer, wie er im Mittelalter existierte, die Unsauberkeiten beseitigte und die gewohnte Ordnung wiederherstellte. Der forensische Ermittler muss somit stets die Gratwanderung vollführen zwischen dem „unspeakable“ der Toten und dessen Überführung ins Sprachliche, das Sagbare: „[T]he pathologist is charged with bringing the narrative back from the horror of non-being and non-meaning to stability and reasonable form.“⁷¹ Horsley verbindet in ihrer Auslegung hermeneutische Lesart mit den Konzepten des Abjekten von Julia Kristeva.⁷²

Wie viele andere Untersuchungen zu *CSI* diskutiert Weissmann das Körperliche im Medium Fernsehen. Die Fernsehserie *CSI: Crime Scene Investigation* hat andere Mittel der Darstellung und der Visualisierung zur Verfügung als ein Roman. Wo im letzteren die Stimmung sprachlich erzeugt werden muss, verwendet das visuelle und auditive Medium Fernsehen Musik, Licht, Kameraeinstellungen und vieles mehr. Hier steht der tote Körper in einer bildlich kodierten Differenz zu lebendigen Charaktertypen des CSI-Teams. Die Wahrnehmung des Körpers bezieht sich fast ausschließlich auf das zu untersuchende Opfer, denn die Lebenden sind bedeckt mit Kleidern, die die kulturelle und soziale Grenze der Menschen unter einander markiert und ihre Lebendigkeit gewissermaßen unterstreicht. Der tote Körper besteht aus organischen Teilen, die zuweilen mit Maden bedeckt sind, um den Zuschauer zu erschrecken, ihn abzustoßen und gleichzeitig an den Bildschirm zu fesseln. Diese Praxis ist bekannt aus den Filmgenres Horror und Pornographie.⁷³ *CSI* greift diese Praktiken auf und schafft ein neues Format, verändert somit die bisherigen Genrekonventionen des Fernsehkrimis. Weissmann sieht die Anfänge dieses „cultural shift in the representation of crime in film“ bereits Anfang der 90er Jahren mit *Prime Suspect*⁷⁴, als der verstümmelte Körper eines der zentralen Elemente der Darstellung wird. Das Interesse dieser Forschungsarbeit gilt den Folgen der Einführung der „forensischen“ Elemente (wie der verstümmelte Körper) für das Krimigenre, nämlich der Nähe zum Horrorgenre und der zentralen Stellung des Opfers. Weissmanns These lautet, dass die Thematisierung von forensischen Wissenschaften im Zuschauer die Wahrnehmung des Verbrechens verändert:

⁷¹ Horsley (2005), S. 153.

⁷² Kristeva (1982).

⁷³ Zu *CSI-Shot*: „the sequence that apparently recreates, through the use of prosthetics, models and computer-generated images, the impact of criminal (and, less often, accidental) violence on the body of the victim.“

Weissmann/Boyle (2007), S. 90.

⁷⁴ ITV, 1991-2006, GB.

Durch die Betonung des Körperlichen ist die Erfahrung des Mordes *verkörperlicht*, sie spricht im Zuschauer seine eigene Leiblichkeit an und verringert die Distanz zum Gesehenen. Dieser Ansatz folgt ebenso der These von Julia Kristeva, nach der die Leiche der End-Abfall ist („the utmost abject“).⁷⁵ Gerade das Interesse an diesem letzten aller Abfälle, der Leiche, erzwingt Veränderungen im Detektivgenre. (Hiermit verkennt diese Forschung allerdings, wie später gezeigt werden soll, dass der Fokus auf dem Körper bereits im Krimi des 19. Jahrhunderts sehr dominant war und der forensische Krimi lediglich einen – gewaltsamen – Schritt weitergeht.) In der Serie *CSI* ist der entstellte und verletzte, also der tote und nicht intakte Körper dasjenige Element, das, nach Todorov, durch eine gewaltsame Veränderung, das Verbrechen, einen ungleichmäßigen Zustand erzeugt, der durch die Ermittlung des Detektivs wieder ins Gleichgewicht zu bringen ist.⁷⁶ Das Auftreten der Leiche ist der Beginn der filmischen Erzählung, somit besitzt die Leiche die Funktion der gewaltsamen Zerstörung des alltäglichen Gleichgewichts – der Sauberkeit einer Landschaft beziehungsweise der Gerechtigkeit eines Raums. Nicht nur der Raum wird zerstört, sondern auch die Individualität der Finder, zumeist zufälliger Passanten. Sie sind psychisch erschüttert, mit dem Tabu konfrontiert, weil die Leiche „without God and outside of science“ gesehen wird und deshalb schlicht bedeutungslos ist, sie ist das Nichts ihrer selbst.⁷⁷ Die filmischen Mittel, die auch in der Literatur von Cornwell und Reichs übernommen werden, erlauben durch die Fragmentierung des toten Körpers einen besonders starken Gegensatz zum lebenden Körper zu erschaffen. Die *Close-Ups* verschiedenen Grades verstärken die Eindrücke der Begegnung sowohl innerhalb des Filmrahmens als auch außerhalb dessen: Die klaffenden Wunden, die sich abschälenden Hautschichten oder wimmelnden Maden, unterstützt durch entsprechende lautliche Untermalung, sind die nicht zu sehen gewollten Kennzeichen des Todes, die einen so abschrecken und abstoßen. Vor allem treffen diese physischen Fragmente auf den Blick des Zuschauers und werfen ihn in seinem eigenen Sehen auf sich zurück. Der tote Körper erhält eine Rolle, wird vom passiven Untersuchungsobjekt gewissermaßen zur Figur. Der *Pathologist* spricht zur Leiche als dem Zeugen erster Ordnung, bevor er mit (anderen) lebenden Zeugen spricht.⁷⁸ Dieses Verfahren wird unter anderem durch die wechselnden dialogischen Kameraeinstellungen unterstützt. In diesem Untersuchungskontext verliert die

⁷⁵ Weissmann (2007), Abs. (4); Kristeva (1982), S. 4.

⁷⁶ Weissmann (2007), Abs. (6), Todorov (1997), S. 111. Todorov spricht hier nicht vom spezifisch detektivischen Erzählungen, sondern allgemein vom „ideal narrative“.

⁷⁷ Kristeva (1992), S. 4.

⁷⁸ Weissmann (2007), Abs. (19).

Leiche ihre abstoßenden Eigenschaften und wird vom Müll zur wertvollen Erkenntnisquelle.⁷⁹ Die Aufwertung des Opferkörpers zu einem Dialogpartners, einer zum Sprechen gezwungenen Informationsquelle ist ein Konsens in der Forschung.

So widmet sich der Artikel von Dauncey im *Companion to Crime Fiction* im Titel nicht ‚forensic crime fiction‘, er vermeidet gewissermaßen eine Benennung des Subgenres und referiert über ein Konglomerat aus „Crime, Forensics and Modern Science“ unter dem Aspekt des Beweises und der Zeugenaussage. Die forensischen Kriminalromane beschreiben aus dieser Perspektive die letzte Instanz der Beweisführung, indem die Rechtsmediziner Beweise erkennen, sammeln und festhalten. Ausgehend von Derridas Konzept des Zeugen, sind der Tote und der forensische Wissenschaftler aneinander gekoppelt durch das Bündnis des Zeugen und des Beweises. Die Veränderungen im Konzept des Beweises beeinflussen sein Verhältnis zur Zeugenaussage. Dauncey macht diese Veränderungen fest am Wandel der Wahrnehmung des toten Körpers: „from seeing it as an inert script to be deciphered by the scientist-observer to envisioning it as a witness, a subject for the scientist-observer to engage in dialogue.“⁸⁰ Der tote Körper ist nicht nur der Beweis, sondern auch ein Zeuge, wie bei Weissmann, der in der Gestalt des forensischen Wissenschaftlers einen Sprecher findet. Die Veränderung der frühen Darstellungen der forensischen Wissenschaften gegenüber ist die Tatsache, dass der Körper nicht mehr lediglich abgelesen wird (wie es der Fall bei Holmes war), sondern er wird zum Dialogpartner. Während Holmes die umgebende Welt, darin auch die Menschen, lebendig oder tot, als Buch gesehen hat, sprechen die modernen Protagonisten mit dem Toten, um ihnen ihre Zeugenaussage zu entlocken. Dauncey sieht, in Anlehnung an Thomas’ *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*, in der Vorgehensweise Holmes die Haltung seiner Zeit, denn die Techniken der Erfassung des Menschen wie der Fingerabdruck versuchten, dem Menschen eine lesbare Form zu geben, „turning the body into a cipher“.⁸¹

Rose Lucas erweitert das Konzept des Körperlichen und widmet sich dem Aspekt der Angst und dem Versprechen der forensischen Wissenschaft, diese zu nehmen. Sie untersucht die seriellen forensischen Kriminalromane Cornwells „as a particular site of textualized trauma

⁷⁹ Auf die Funktion der ‚Erkenntnisquelle‘ geht Weissmann (2007) nicht ein, sondern eher auf die Fragen der Macht durch den wissenschaftlichen Blick (Abs. (22) und (23)).

⁸⁰ Dauncey, S. 164f.

⁸¹ Dies., S. 167.

and repetition“.⁸² Ihrer Ansicht nach sind diese Romane als eine Verkörperung einer Angststarre (“stasis of anxiety”) anzusehen. Ihre Formelhaftigkeit besteht in der wiederholten Thematisierung von gewaltsam angegriffenen Körpern, traumatisierter Gesellschaft und Epistemologie der Verbrechensermittlung, und gerade diese mühenhafte narrative Wiederholung spiegelt die Endlosschleife der Ängste und ihrer Gegenmittel wider. Das Thema des Traumas ist somit grafisch hervorgerufen und vorhanden durch den Genrerahmen. Das zentrale Interesse dieser Romane sei ein Wiederholungstanz von Fortgang und Stillstand, von Macht und Angst vor Machtlosigkeit und einer Stille, in der alles versinkt. Auf der einen Seite sieht Lucas in den forensischen Romanen eine bekannte und genrekonventionelle ‚pleasure‘ eines formelhaften Textes, der dem Leser nach allen Eskapaden der Gewalt und anwidern den Beschreibungen der Autopsien „familiar textual events“ des Detektivgenre und ein Ende verspricht. Auf der anderen Seite, und hierin liegt Lucas’ Anliegen, verweist die Wiederholung der Exzesse auf einer, wie Lucas sie nennt, sub-textuellen Ebene auf die Permanenz und Resistenz der Ängste gegen jegliche Lösbarkeit durch ihre Gegenmittel textueller Vorhersagbarkeit oder durch die forensische Wissenschaft.⁸³

Die Ängste, die Lucas in der mutierenden, virusähnlichen Natur der Postmoderne verankert sieht, gehen Hand in Hand mit der Idee einer bösartigen Infektion und Kontamination, die sich nach Susan Sontag in der Metaphorisierung des HIV-Virus niederschlägt. Diese Angst einer unheilbaren Infektion (Lucas untersucht den Roman Cornwells *Unnatural Exposure* (1997), in dem tatsächliche Viren frei ‚verstreut‘ werden) zeigt sich auf der textuellen Ebene in Form einer unsichtbaren Bedrohung, die letztlich in forensischen Kriminalromanen (und in *serial killer novels*) permanent suggeriert wird, beziehungsweise ein unverzichtbares Element der neueren Krimis ist. Die konkrete Manifestation dieser Angst ist die tatsächliche Infiltrierung des Virus in den Körper, wo er Mutationen verursacht und ihn von innen her zerstört. Was Lucas für einen Roman von Cornwell beschreibt, gilt für das Subgenre generell: Das Potentielle des Verbrechens ist dasjenige, was im Text herumgeistert, und der Leser wartet auf den Moment des Ausbruchs. Der Roman *Unnatural Exposure* enthält diese symbolische Angst sozusagen doppelt: latent durch die Genrekonvention, manifest und metaphorisch durch das Sujet. Durch diese Geisterhaftigkeit der Angstspannung zeigt sich wiederholt die Verwandtschaft des Krimigenres zum Romantisch-Schauerlichen.

⁸² Lucas, S. 209.

⁸³ Dies., S. 210.

Lucas weitet die Auffassung vom Körper vom individuellen zum absolutistischen aus, denn seit der großen Zäsur des neuen Jahrtausends, dem Anschlag auf die Twin Towers am 11. September 2001, scheint kein Körper, weder der des Einzelnen noch der staatliche, integer zu sein („pure and sealed“), „it [the body] is violently confronted with the very material it sees as hostile, reviled and abject.“⁸⁴ Lucas sieht Cornwells Romane und somit die forensischen Kriminalromane insgesamt in der Tradition der Horror- und Science Fiction-Literatur, die alle die Bedenken der Leser wecken über die mögliche Bedrohung des individuellen und des sozialen Körpers; die Angst wird zur Paranoia.⁸⁵ Sie sieht die Romane Cornwells als Ausdruck dieser Paranoia von Exzess und dessen Unkontrollierbarkeit. Die Manifestation dieser Paranoia ist nach Lucas in „the finite space of the corporeal body“ eingeschrieben: „It is the body of subjectivity – embodied, sexual, acting, mortal, inert under forensic examination – that provides the focal text for the play of anxieties and their potential antidotes.“⁸⁶ Die forensischen Ermittlungstechniken versprechen eine Lösung durch die richtige Lesart eines Index, was sich nicht von der üblichen Vorgehensweise der detektivischen Ermittlungen in der Literatur unterscheidet. Der Unterschied liegt vielmehr darin, dass die Indizes auf Körper verweisen, mittels körperlicher Ausscheidungen wie Blutspritzer, Fingerabdrücke und vielem mehr. Lucas fragt, was diese wissenschaftliche Lesart für den Leser eines geschriebenen Texts bedeutet. Da ein stiller, bewusstloser und insbesondere toter Körper nicht zurückzuschauen vermag, befähigt gerade diese Machtlosigkeit einen Schauenden einer Analyse, einer eingehenden Beobachtung, die zuweilen an Nekrophilie und Erotik grenzt, und diese am Detail verweilende Beobachtung trifft nicht auf eine Gegenreaktion oder Gegenmacht, sie wird nicht abgewehrt. Dies macht den zu beobachtenden Körper zum Objekt, einem Fetisch: „[T]he object body, electric with its uncanny resonance with subjectivity, becomes a map, a site from which clues might be extrapolated in order to locate answers, pathways to a less disrupted future.“⁸⁷ Der Horror liegt in dem zerstörten Körper, und das Besiegen der Schrecken vollzieht sich durch die Rekonstruktion des Körpers und seiner Deutung. Somit sieht Lucas in forensischen Wissenschaften und ihrer Vorgehensweise die Epistemologie einer hoffnungsvollen Rationalität, eine Verständnis- und Erklärungsvorlage, die die Sterblichkeit, den Tod, das

⁸⁴ Lucas, S. 214.

⁸⁵ Susan Sontag spricht von einer politischen Paranoia „with its characteristic distrust of a pluralistic world.“ Susan Sontag *AIDS and its Metaphors* (1989), S. 106, zitiert bei Lucas, S. 215.

⁸⁶ Dies., S. 216.

⁸⁷ Dies., S. 218.

größte Geheimnis, zu erklären hat. Forensische Wissenschaften sind ein metaphorisches Mittel, das Trost spendet und das das Gegenmittel der Ängste vor dem Tod und dem Sterben darstellt. Wenn das letzte Argument vielleicht zu kurz greift⁸⁸, hat Lucas dennoch Recht, wenn sie schreibt, dass forensische Ermittlungstechniken ein Gegengewicht zu dem unerklärlich Bösen des absoluten Verbrechens, der Paranoia bilden. Sie liefern Erklärungen, wo scheinbar keine möglich sind, denn der Horror ist zwar manifest, aber gleichzeitig symbolisch, und forensische Wissenschaften scheinen diese symbolische Unfassbarkeit zu überwinden.

Aus der Betrachtung des Körpers geht ein weiterer zentraler Aspekt der Forschung hervor, der Blick. Palmer spricht von einer neuen Generation der Autoren des Detektivgenres (Patricia Cornwell, Kathy Reichs und Jeffery Deaver), deren Ermittler wissenschaftliche und technische Experten sind. Ihre Ermittlungstechniken konstruieren die Identität des Körpers, der Zeichen eines Verbrechens enthält, und gleichzeitig differenzieren („individuate“) sie auf dieselbe Weise den abwesenden Körper des Verbrechers. Mittels dieser Techniken wird das zentrale Problem der Detektivgeschichte hervorgehoben, das des Sehens oder des Blicks. Das materielle Kriminelle gerät unter den „disciplinary gaze“ des forensischen Ermittlers.⁸⁹ Doch der Blick ist nicht geschlechtslos, sondern feminisiert, indem der Blick der weiblichen Ermittlerin die bisherigen Blickparadigmen subversiert oder zumindest durch die wachsende Bedeutung der Visualisierungstechniken innerhalb der Wissenschaften, des Rechts, und deren populären Repräsentationen verschiebt. Gender und Technik sind ineinander verschränkt und so (in Werken Patricia Cornwells, die Palmer diskutiert) bestätigen sie und stellen die Souveränität des positivistischen Blicks („positivist gaze“) in Frage. Dabei sind weder der disziplinäre noch der positivistische Blick stabile Kategorien und erzeugen Ängste durch die Dekonstruktion ihrer bisherigen Bedeutung als Repräsentation.⁹⁰ Gerade die ‚Körperfrage‘ ist die Tür zum feministischen Diskurs: Erstens galt die Ermittlung lange als „an unsiutable job for a woman“⁹¹ bis Figuren wie Sara Paretskys V.I. Warschawski die Krimibühne betraten, und zweitens wird insbesondere im forensischen Krimi deutlich, dass das ‚Objekt‘ der Ermittlung, das heißt der zu untersuchende (tote) Körper oder die Ermittlerin sowohl im Team vorwiegend männlicher Kollegen als auch in Händen des (vorwiegend männlichen) Mörders

⁸⁸ Auf die Frage des Todes geht das Kapitel V. dieser Arbeit ein.

⁸⁹ Palmer, S. 54.

⁹⁰ Dies., S. 55.

⁹¹ Der Titel eines Romans von P.D. James.

als auch in ihren (vorwiegend gescheiterten oder scheiternden) Beziehungen Frauen sind, die unter den männlichen/gewaltsamen Blicken leiden und ihn ertragen („women are always [...] the bearer of the look“⁹²). Diese Konstellationen funktionieren nach dem Prinzip des Agens und Patiens. Der als männlich konnotierte Blick („penetrative gaze“⁹³) fügt dem toten Körper Gewalt zu, ähnlich wie der Täter, doch im Gegensatz zur gewissermaßen intimen, da versteckten Gewalt durch den Täter, ist die *Leichenschau* öffentlich. Der Körper wird von Fremden betrachtet und nicht mit Würde, sondern als Ding gesehen, um ihn dann wie Müll zu entsorgen.

Wie erwähnt, ist der Blick einerseits an die Person, andererseits aber auch an technische Hilfsmittel gebunden. Technik ist dasjenige, was die Person als den Besitzer des Blicks bemächtigt, zu sehen. Der Fachmann/die Fachfrau füllen dann mittels Logik und Folgerungen diejenigen Lücken aus, die die technischen Apparate nicht zu schließen vermögen. Es ist also eine Zusammenarbeit zwischen Mensch und Maschine. Die Unzertrennlichkeit der Apparatur und der Ermittlungsarbeit rückt den forensischen Krimi in die Nähe der Moderne, die hellhörig auf die technischen und technologischen Veränderungen reagierte und begeistert die zeitgenössischen Errungenschaften in die Literatur einschrieb. Der forensische Krimi ist also in erster Linie ein moderner Krimi, bevor er die postmodernen Fragestellungen des Paranoiden und des Traumatischen in sich aufnimmt und zum post-postmodernen Konglomerat aus Pseudowissen wird.

Palmer unterscheidet weiterhin den „investigative“ und den „clinical gaze“, die im spezifisch fachlichem Kontext ‚agieren‘.⁹⁴ Beide sind ebenso gebunden an Technologien und gewisses allgemeines sowie fachliches Wissen. Der eine Blick ist im ermittlerischen Kontext, der andere im medizinischen Kontext zu situieren. Eine ähnliche Dichotomie macht auch Pugliese auf. Er situiert seine Beobachtungen zum Blick im Kontext der *Visual Culture* und untersucht die Konstitution des rechtsmedizinischen (*medicolegal*) Blicks als eine hybride Konstruktion. Die Disziplin des „forensic pathologist“ nennt er eine Inter-Disziplin, dessen Techniken auf einem Zusammenspiel visueller und textueller Elemente gründet und durch die hermeneutische Lesart dieser beiden Elemente den Körper zu lesen/deuten vermag.⁹⁵ Auch in dieser Betrachtung ist der Blick nicht von seinem Objekt, dem Körper, zu lösen. Die Aufgabe

⁹² Palmer, S. 60.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Dies., S. 64f.

⁹⁵ Pugliese, S. 367f.

der „forensic pathology“ ist es, den Körper sichtbar zu machen, ihn zu ent-decken, das Unsichtbare sichtbar zu machen, sowohl die äußeren als auch die inneren Räume des Körpers. Die Grenze zwischen Innen und Außen wird durch die Autopsie gekippt beziehungsweise buchstäblich verdreht. Dabei geht Pugliese davon aus, dass „the discipline of forensic pathology is one thoroughly oriented by the scopic regimes of medical science“.⁹⁶ Er beruft sich auf die filmtheoretische Annahme von Christian Metz, dass die Art der Wahrnehmung von Bildern nicht naturgegeben, sondern kulturell konstruiert ist.⁹⁷

In zahlreichen Untersuchungen, wie bereits angedeutet, sehen Rechtsmediziner ihre Aufgabe in der stellvertretenden Rede für die Toten: Die Autopsie, das Sichtbarmachen des toten Körpers durch die sprachliche Artikulation bringt den stummen Körper gleichsam zum Sprechen. Die Rolle des Rechtsmediziners ist die eines Vermittlers, unter anderem, wie auch Foucault es über den klinischen Arzt schrieb⁹⁸, zwischen dem Visuellen und dem Sprachlichen, mit der Aufgabe der Überführung der Sprachlosigkeit der physischen und der körperlichen Zeichen in die mündliche Aussage und den geschriebenen Autopsiebericht. In dieser Leistung werden die Zeichen der Gewalt in eine kausale Reihenfolge der Erzählung gebracht, was wiederum mit der Ordnung des Rechts („domain of the law“) korrespondiert.⁹⁹

Auch Pugliese geht auf diesen Aspekt ein und entwickelt einen sinnvollen und grundlegenden Gegensatz zwischen „casual glance“, der als unzureichend und oberflächlich für die Praxis der Rechtsmedizin (die Autopsie) gilt, und „scientific gaze“, der die wissenschaftliche Praxis der Leichenschau begründet und mit Mitteln der *Visual Culture* verfolgt, beschrieben und erklärt werden kann. Der „casual glance“ ist „darting, transient and superficial“, dagegen gilt der „scientific gaze“ als „sustained, penetrating and analytical“.¹⁰⁰ Der zweite Blick, eines der Instrumente des „forensic pathologist“, ist verbunden mit Gewalt („penetrating“) und dringt über die Oberfläche hinaus in die inneren Räume des Körpers, öffnet sie buchstäblich, ist also auch invasiv.

Allerdings stellt Pugliese seine Überlegungen nicht in den Kontext der medizinischen Semiotik, sondern in den der Hermeneutik. Die Autopsie ist gekennzeichnet durch das

⁹⁶ Pugliese, S. 368.

⁹⁷ Christian Metz: *Die Semiologie des Films*. Stuttgart: UTB, 1984.

⁹⁸ Foucault (2005).

⁹⁹ Pugliese, S. 369.

¹⁰⁰ Ders., S. 379.

Begehren („desire“), den geschlossenen, hermetischen Körper völlig homogen und lesbar zu machen¹⁰¹ und ist ein Prozess der Aufdeckung des „Sichtbar-Unsichtbaren“¹⁰². Der „scientific gaze“ ist, in Anlehnung an Foucaults generische Anbindung des ärztlichen Blicks an das Lesen, gebunden an eine visuelle Hermeneutik („visual hermeneutics“)¹⁰³, an ein Zusammenspiel von Beobachtung und Sprache.

Körper und die hermeneutische Lesart seiner Zeichen mithilfe des Blicks sind die Hauptschwerpunkte der Forschung zum forensischen Krimi. Außer Acht, obwohl implizit angedeutet, bleibt die Tatsache, dass der forensische Krimi weniger innovativ ist, sondern auf ältere Formen und Konventionen des Genres zurückgreift als es auf den ersten Blick scheint. Deshalb setzt sich diese Untersuchung zur Aufgabe, den Blick weiter zurück in die Geschichte des Genres zu werfen und über die thematische Äquivalenz (wie es bei Birke et al. der Fall ist) hinaus ältere generische Verwandtschaften zu suchen. So schenkt die Forschung bislang der Tatsache keine Beachtung, dass die kasuistische Form der Detektiverzählung nicht nur für das Krimigenre insgesamt grundlegend ist, sondern für den forensischen Krimi im Besonderen. Davon zeugt beispielsweise die Tatsache, dass es bislang nur forensische Serien gibt, aber keine Filme. In Form von Serie lässt sich nicht nur ein einzelner Mordfall ermitteln und immer wieder Spannung erzeugen, Serie ist auch dasjenige Format, in dem sich die für die Ermittlung angewandten wissenschaftlichen Verfahren aus verschiedensten Fachgebieten vorstellen lassen. Der Arbeitsalltag der schreibenden Wissenschaftler ist kasuistisch, und in derselben Form erzählen sie davon. Deshalb werde ich zunächst den Fall und seine Entwicklung zum literarischen Mordfall skizzieren. Nach einleitender Allgemeinübersicht werde ich den juristischen und den medizinischen Fall differenzieren sowie einige Anmerkungen zum Prinzip der Serialität machen. Danach gilt meine Aufmerksamkeit den fikionalisierten bis fiktionalen Fällen bei Samuel Warren und Arthur Conan Doyle, die nicht nur den Fall als Form des Krimigenres begründet, sondern auch im kulturgeschichtlichen Kontext für die Körpersemiotik des forensischen Krimis als Wegbereiter zu sehen sind.

¹⁰¹ Puglise, S. 380.

¹⁰² Foucault (2005), S. 162.

¹⁰³ Pugliese, S. 381.

III. Kasuistische Schreibweisen im Krimigenre

1. Der Fall und seine Geschichte

Kasuistische Schreibweisen¹⁰⁴ sind ein Weg, sich dem oben beschriebenen Phänomen *Forensik* zu nähern. Zwischen oder außerhalb der Begriffe *Genre* und *Schema* ist der Begriff der *Schreibweise* weniger rigide und verweist auf Diskurse. Erstens bedeutet Fallgeschichte für diese Untersuchung ein Ordnungsprinzip. Die Rolle des Kasus als ein Instrument der Systematisierung und Integration der singulären Beobachtung in eine allgemeine Ordnung ist entscheidend in Disziplinen wie Recht, Medizin, Pädagogik, Psychologie, Psychiatrie, Psychoanalyse und Soziologie. In ihrer Multifunktionalität hebt Fallgeschichte das Besondere hervor und nimmt gleichzeitig Bezug zum Allgemeinen. Als Instrument der Erkenntnis ist sie verwandt mit Beispiel, Exempel, Fallstudie.

Zweitens ist sie ein Grenzgänger. Als Schreibweise mit erkennbaren narrativen Konstanten „unterhalb der Ebene von Gattungen oder Genres“¹⁰⁵ hat sie changierende Qualitäten, denn sie ist gleichzeitig ein Fall und eine Geschichte, sie ist ein Grenzgänger zwischen den Wissensordnungen und Wissenskulturen und ein Medium des Transfers für dieses Wissen. Fallgeschichte erzählt notwendigerweise, sie kann alleine stehen und unverwechselbar sein, sie kann auf andere Bezug nehmen und eine von vielen sein. Sie kann unendlich ausgeschmückt werden, ohne dass der Kern des Kasus sich verändert. Diese Fähigkeit zur Austauschbarkeit der Hinzufügungen macht ihr Wesen aus. Kasus steht auf der Grenze zu Kunstformen, literarischen Formen, „die gerade durch persönliches Wählen, durch persönliches Eingreifen bedingt sind, die eine letztmalige Verendgültigung in der Sprache voraussetzen, wo sich nicht mehr etwas in der Sprache selbst verdichtet und dichtet, sondern wo in einer nicht wiederholbaren künstlerischen Betätigung die höchste Bündigkeit erreicht

¹⁰⁴ Der Begriff der ‚kasuistischen Schreibweisen‘ entstammt einer Tagung zu *Falldarstellungen als transdisziplinäres Genre in den Wissenschaften vom Menschen*, Bochum, 23.06.2011-25.06.2011. Die Organisatoren der Tagung lehnten den Begriff ihrerseits an die ‚medizinischen Schreibweisen‘, einem Tagungsband mit demselben Titel über die *Ausdifferenzierung und Transfer zwischen Medizin und Literatur (1600-1900)* (Pethes/Richter (2008)), dort ein Verweis auf Hempfer (1973), S. 27. Angeführt bei Pethes/Richter (2008), S. 5, dort Fn. 19.

¹⁰⁵ Pethes/Richter (2008), S. 4.

wird.¹⁰⁶ In diesem strengen Sinne Andre Jolles kann Kasus eine Kunstform werden, Novelle und Erzählung, doch sie wird es nicht. Sie moderiert „zwischen Wissen und Poetik“¹⁰⁷ aus ihrer Verwandtschaft zur Novelle, „die ihrerseits ein eindringliches Ereignis in seiner Einmaligkeit zeigt, die es nun aber gerade, weil sie Kunstform ist, nicht mehr als Kasus meint, sondern um seiner selbst willen“.¹⁰⁸ Die Kunstform Novelle zerstört die „einfache Form“ des Kasus „in ihrer Eigengesetzlichkeit“, aus der die Novelle entspringt.¹⁰⁹ Diese Transfereigenschaft wird im Folgenden anhand der juristischen und der medizinischen Fallgeschichte charakterisiert.

Drittens schließt die Fallgeschichte den Leser mit ein. Der Fall als juristisches Verfahren (casus) bedeutet ein als musterhaft geltendes Urteil einer konkreten Verhandlung. Religiös und moralisch steht der Fall in der Konnotation zum Sündenfall und Abfall „von der Gesellschaftsordnung“.¹¹⁰ Auch das Verbrechen als eine gesellschaftliche Normen verletzende Tat wirft den Verbrecher außerhalb der Gemeinschaft und verurteilt ihn, indem sie ihn isoliert, wie ‚gefallene‘ Frauen, die, ebenso außerhalb des sittlichen Rahmens, zum juristischen Kasus werden. Juristische Fallgeschichten bilden eine unerschöpfliche Quelle für das Krimigenre von seinen Anfängen bis heute. Sie erzählen, indem sie Vorfälle in Chronologie und Kausalität ordnen und den Akteuren Menschlichkeit durch ein Gesicht und Motivation ihrer Handlungen durch eine Psychologie verleihen. Sie rücken die Vorfälle dem Alltag näher, in den Alltag hinein, in die unmittelbare Nähe zu den Lesern, und moralisierend suggerieren, jeder könnte an Stelle des Verbrechers oder des Opfers sein.

Viertens denken wir in Fällen¹¹¹, unser Wissen strukturiert sich durch eine ‚kasuistische Grammatik‘.¹¹² Der Kasuistik liegt auch das Prinzip der Serialität zugrunde. Serie als Reihung und Akkumulation ist ein Prinzip der Wissensansammlung. Serie ist auch ein Merkmal des Krimigenres, wie nachfolgend gezeigt wird. Entweder Einzelfälle (Detektiv-/Verbrechensgeschichte), Fälle in einer Reihe von Fällen (Kriminalromanen) oder ähnliche Fälle (*serial killer fiction*) sind Typen des Genres. Tagebücher, *Casebooks*, die aus solchen

¹⁰⁶ Jolles, S. 182.

¹⁰⁷ Pethes (2009), S. 330.

¹⁰⁸ Jolles, S. 182.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Pethes (2005), S. 63.

¹¹¹ Forrester, S. 2.

¹¹² Frey (2009), S. 321.

Reihungen von Fällen bestehen, bieten Einsicht in die private Erfahrung der Ärzte, der Rechtsanwälte und der Ermittler und sind Formen autobiographischen Schreibens. In der Tradition dieser Genrevorreiber stehen auch die Werke der forensischen Wissenschaftler; die dargebotenen Fälle behandeln und illustrieren jeweils verschiedene Fachgebiete, gesellschaftlich brisante Themen oder Todesarten.

Der forensische Krimi befindet sich an der Schnittstelle zwischen Medizin und Recht. Im Folgenden soll versucht werden, sich dem Begriff des ‚Falls‘ und der ‚Fallgeschichte‘ von diesen zwei Seiten zu nähern. Der erste ‚Schleichweg‘ führt über die Rolle des Falles in der Jurisprudenz und die aus ihrer Praxis stammenden Tradition der *Pitaval*-Sammlungen. Der zweite führt über Medizin, über „Fälle als Zeichen“¹¹³ der Krankheit, wo der Mensch als Träger von Krankheitszeichen ein Fall im Sammelbecken der medizinischen Erkenntnis ist. Der Kranke gilt in der Medizin als ein Fall, und seine Fallgeschichte über die Erkrankung, Behandlung und Genesung in unterschiedlicher Akzentuierung dieser Positionen schreiben die Geschichte der Medizin. Medizin bringt Krimiliteratur hervor, treibt sie voran. Zuletzt soll die Rolle und Bedeutung des Seriellen in dem hier aufgemachten Kontext hervorgehoben werden, denn ohne einen (bereits geschehenen, bevorstehenden oder suggerierten und vorgetäuschten) Fall gibt es keinen Krimi.

1.1. Juristische Fallgeschichte

Der Kriminalroman ist im Zuge der zunehmenden „Verfachlichung des Rechts“ sowie der Professionalisierung und Spezialisierung der juristischen Ausbildung und der Verwissenschaftlichung des fachlichen Diskurses allgemein „als Indikator eines historischen Wandels der literarischen Kriminalitätsdarstellung“ zu sehen.¹¹⁴ Die ersten literarisch-juristischen Fallgeschichten als „rechtsbegleitende Literatur“ entstanden im 18. Jahrhundert in den historischen Fallsammlungen der *Newgate Calendars* und der *State Trials*. Diese Literatur entwickelte sich „in enger Verschränkung mit der Strafrechtspflege und Strafpraxis“¹¹⁵ und hat ihren Platz als Medium der Auf- beziehungsweise Erklärung oder Kritik erobert. Die literarische Aufarbeitung juristischer Fälle wird im 19. Jahrhundert als einer der Orte rechtlicher Erkenntnis akzeptiert.

¹¹³ Eckart (2005), S. 1705.

¹¹⁴ Drexler, S. 10. Vgl. auch Wothington (2005), Rzepka/Horsley (2010), Knight (2004).

¹¹⁵ Drexler, S. 13.

Mit der Abschaffung der öffentlichen Hinrichtung (1864 in Deutschland; 1868 in England)¹¹⁶ werden die Aufschreibemedien dieser Spektakel obsolet und *Newgate Calendars* sowie die *Pitaval*-Sammlungen der Rechtsfälle werden lediglich Unterhaltungsliteratur sowie Quelle der Rechts- und Kulturgeschichte.¹¹⁷ Die literarische Wahrnehmung von Recht und Kriminalität verändert sich dahingehend, dass sie die gesellschaftliche Bedeutung von Verbrechen spiegelt: Die immer neuen Ausgaben von *Newgate Calendars* mit ihrem wiederkehrenden Schema „Herkunft-Verbrechen-Aufdeckung-Prozeß-Hinrichtung“¹¹⁸ romantisieren und folklorisieren den Verbrecher.

Für die Literarisierung kriminographischer¹¹⁹ Fallsammlungen spielten im 19. Jahrhundert die Zeitschriften eine enorm wichtige Rolle. Sie dienten als Schnittstelle zwischen fachlichen Diskussionen und Bedürfnissen nach Information sowie der Unterhaltung des allgemeinen Lesers. Daraus entstanden spezifische Typen der Kriminalerzählungen, die ihrerseits prägend für die Herausbildung der Detektiv Erzählung waren. Serielle und auf Faktizität bedachte Erzählformen spalteten sich vom Roman als einem fiktionalen, rechtskritischen Diskurs ab, sie unterschieden sich von ihren thematischen Vorreitern (der Straßenballade, dem Prozessbericht, der Kriminalbiographie). Der Weg der Detektivgeschichte zu einer eigenständigen, etablierten Erzählform führte über Sensationsliteratur, *Newgate Calendars* und *State Trials* als seriellen chronistischen Fallsammlungen bis hin zu Berichten in der Massenpresse als Ersatz für die abgeschafften öffentlichen Hinrichtungen. In der frühen Sensationspresse bis ins 18. Jahrhundert scheint die Grenze zwischen erfundenen Erzählungen und Berichten aus dem realen Leben kaum vorhanden zu sein. Durch die Orientierung an „Neuheit“ schmolzen „news“ und „novel“ ineinander und es machte kaum einen Unterschied,

¹¹⁶ Leigh Yetter *Public Execution in England, 1563-1868*, London: Pickering & Chatto, 2009; Martin Haidinger *Von der Guillotine zur Giftspritze. Die Geschichte der Todesstrafe*, Salzburg: Ecowin Verlag, 2007.

¹¹⁷ Vgl. dazu Marsch, S. 90ff. sowie Košenina (2008), darin Kapitel 4.

¹¹⁸ Drexler, S. 73.

¹¹⁹ Diese Untersuchung geht von einer Auffassung der Kriminalliteratur als einem Medium der Kultur- und Sozialgeschichte, wie die Definition des Begriffs es besagt: „Kriminographie [beschreibt, analysiert und klassifiziert] auf Grund von Beobachtungen kriminelle Handlungen und kriminelle Personen.“ *Handwörterbuch der Kriminologie*, Bd. 2, S. 189. Hrsg. v. A. Elster/H. Lingemann; 2. Aufl. hrsg. v. R. Sieverts/H.J. Schneider. Berlin/New York: de Gruyter, 1977. In der deutschsprachigen Forschung der Verbrechensliteratur bzw. der Kriminalliteraturforschung wird das Wort „Kriminographie“ nicht verwendet, im Gegensatz zu der englischsprachigen.

ob die Nachricht erfunden war oder sich wirklich ereignet hatte.¹²⁰ So gelangte die bis dahin gewohnte und beliebte Hinrichtung als Spektakel wieder zu den Zuschauern/Lesern. Das Verbrechen, insbesondere Fälle, deren Beweislage unklar war, Fälle mit „circumstantial evidence“¹²¹, wurden nun zum Puzzlespiel, das zu lösen jeder Leser aufgerufen war, wenn die Journalisten wie Amateurdetektive über Verbrechen berichteten und versuchten, die Arbeit der Strafverfolgungsbehörden umstrittener Fälle zu übernehmen oder zumindest nachzuahmen. Auf dem Weg zur Kriminalerzählung (gemeinsam mit der Entwicklung der *Short Story*) bildete die Kategorie *Diverses/Miscellanies* im Medium Zeitschrift einen Sammelbecken für verschiedene experimentelle Erzählformen, die Elemente auch bisher vorhandener narrativer Kategorien wie Fallgeschichte, Kriminalbiographie, *Gothic Tale*, Kriminalanekdote neu konfigurierten. Die Kriminalerzählung erhielt die Funktion eines Boten oder eines aufklärerischen Bestandteils von Justizreformen der Zeit, indem diese Reformen (Todesstrafe, psychologische und soziale Ursachen des Verbrechens, Reformen der Verbrechensbekämpfung und des Strafvollzugs) durch die Zeitschriften für das breite Lesepublikum aufbereitet wurden. Die Kriminalerzählung wirkte als Illustration, Erklärung und Kritik und ihre Faktizität rührte von dem ihr zugrunde liegenden Fall.

Veröffentlichung von Tagbüchern, professionellen Journalen, Memoiren von Richtern, Anwälten, Gefängnisgeistlichen und Ärzten, die in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts aufkamen und bis in die 1860er Jahre weit verbreitet waren, zeugten von der Absicht, das Verbrechen beziehungsweise jegliche Art von Vergehen gegen die gesellschaftliche Norm aus der Warte „moralischer Integrität und fachlicher Authentizität und Kompetenz“¹²² zu diskutieren und zu bewerten. Das Subgenre der *legal novel* inspirierte sich aus den schier unerschöpflichen Beständen der Fallsammlungen wie die *Newgate Calendars*, *Pitaval-Sammlungen* und anderen ähnlichen sowie aus der aktuellen Rechtspraxis. Diese spannenden Fälle stillten nicht nur die Sensationslust der Leser am Verbrechen, sondern sie boten auch eine Möglichkeit zu „kultur- und rechtsgeschichtlichen Exkursen und Reflexionen“.¹²³ Die Kürze und die Eignung der Fallgeschichte zur seriellen Produktion in dem Medium des Magazins spielten eine wichtige Rolle für ihre Literarisierung, insbesondere bei solchen

¹²⁰ Weber (2006), S. 52.

¹²¹ Vgl. Drexler, S. 83f. Es soll später noch gezeigt werden, wie solche Fälle bei Samuel Warren sich besonders für die literarische Verarbeitung eigneten.

¹²² Drexler, S. 94.

¹²³ Ders., S. 97.

Fallgeschichten, die „die Begleitumstände des Verbrechen, seiner Aufklärung und seiner juristischen Beurteilung“¹²⁴ beschrieben. Die notwendige Fiktionalisierung, indem der Fallgeschichte und ihren Akteuren psychologische Tiefe und die Motivation ihrer Handlungen verliehen wurde, ließ weite Interpretationsräume für den Fall entstehen. Die literarische Verarbeitung des Falles bot eine Suche nach alternativer Lösung, wo die Lösung nicht eindeutig war, vereinnahmte den Leser, ganze Gesellschaftsschichten, wirkte nicht nur unterhaltend, sondern auch erzieherisch oder zumindest moralisierend.

Die Sammlung von *Causes Célèbres et Intéressantes* von François Gayot de Pitaval, seit dem 19. Jahrhundert kurz der *Pitaval* genannt, ist neben den ebenso einflussreichen *Newgate Calendars* eine der traditionsreichsten Kompilationen realer Rechtsfälle für das populäre Publikum. Sie zeigt, wie der juristische Kasus, indem er für angehende Anwälte und dann für die nichtfachliche Leserschaft aufbereitet wurde, Eingriffen und Veränderungen unterlag, und wie seine Entwicklung zum literarischen Genre verlief. Anfänglich eine Reproduktion von Kriminalfällen aus der gerichtlichen Praxis, wurden die Fallgeschichten später zu Gunsten der Spannung gewissermaßen manipuliert, neue Akzente auf das Sensationelle wurden gesetzt, literarischer Dekor hinzugefügt. Die Bearbeitung der Juristen und Herausgeber J.E. Hitzig und W. Häring von 1842 frisierte die ehemals auf die Gerichtspraxis fokussierten Fälle¹²⁵ hinsichtlich der Dramatik. Der Verlauf des Gerichtsprozesses wurde „umgekehrt“: Im Mittelpunkt der Darstellung stand nun der Weg des (im weitesten Sinne) Verbrechen, seine Art und Weise, seine psychologischen Hintergründe und Ursachen, und nicht mehr die Bestrafung und die Verurteilung. Literarisch wurde also der Schwerpunkt auf den Täter und seine Motivation gesetzt, die auch die meisten literarischen Eingriffe erlaubten. Dem Autor war die ‚Erfindung‘ der psychologischen Dimension der Figuren überlassen, die Figuren gewannen an Tiefe, an Anschlussmöglichkeiten an die Lebenswirklichkeit ihrer Leser, und die Narration bewegte sich „auf der Grenze zwischen ‚wahrer Geschichte‘ und erdichteter Erzählung“.¹²⁶ Edgar Marsch unterscheidet in der Bewegung von „causa“, dem juristischen Verlauf bis zu seiner Beendigung d.h. zum Urteil, zum „casus“, der Ermittlung, vier Stufen auf der Leiter der Fiktionalisierung.¹²⁷ Vom „Fall in der Wirklichkeit“ über seine

¹²⁴ Drexler, S. 99.

¹²⁵ Hitzig und Häring beziehen sich in ihrer Kritik auf die Ausgabe von François Richer, die in 22 Bänden in Amsterdam zwischen 1772 und 1788 erschien.

¹²⁶ Marsch, S. 95.

¹²⁷ Ders., S. 95f.

Rekonstruktion im Gericht samt der Biographie des Täters, seiner Aussagen und der stufenweisen Schilderung des Verlaufs zu seinem Abschluss bewegte sich der „wahre“ Fall über einige Eingriffe, wie bei der Bearbeitung der *Pitaval*-Sammlung, zum ‚erfundenen‘ oder fiktionalen Fall, der alle Stufen des realen Falls nachahmte, indem er sie konstruierte. Die Erzählsituation konnte dabei variieren und den Grad der ‚Wahrscheinlichkeit‘ mitbestimmen. Am Beispiel Samuel Warrens wird zu zeigen sein, wie der Gestus des Faktualen durch eine Fiktionalisierung bis hin zur Fiktionalität nachgeahmt wird. Es entsteht eine ‚Mimesis von Praxis‘¹²⁸, die für das gesamte Krimigenre grundlegend sein wird.

1.2. Medizinische Fallgeschichte

Medizinische Semiotik bestimmt und beschreibt das ärztliche Denken in ihrer Blütezeit um 1800, wo sie als eigenständiges medizinisches Lehrfach gleichzeitig ärztlich-philosophische Ansichten vom Zusammenhang zwischen der Krankheit und ihrer Einzelercheinung widerspiegelt. Ihr Gegenstand sind „die als krank erkennbaren Phänomene des menschlichen Körpers“¹²⁹. Der Weg zur heutigen Diagnostik führte über die medizinische Semiotik, Nosologie und die klinische Medizin, die in Paris ihren Ursprung hatte.¹³⁰

Die bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts prognostische Medizin sah die Krankheit nun nicht mehr als eine Erscheinung, die an einem Subjekt haftet, d. h. als Einzelfälle von Kranken, die sich unter individuellen Umständen entwickelt hatten; die vorhandenen Symptome erlaubten eine Prognose. Diese Semiotik der Krankheit war an Prognose gekoppelt, die auch bis ins 18. Jahrhundert vorherrschend blieb. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis Anfang des 19. Jahrhunderts vollzog sich eine Entwicklung zur klinischen Beobachtung. In der Klinik entstand die Pathologie, die „als die Wissensform und Anschauungsweise, in der die Krankheit sichtbar werden konnte“, der „Krankheit einen Raum“ ermöglichte, in der sie anschaubar wurde; es entwickelte sich „eine Sprache, die sich bemühte, zu einer Übereinstimmung zwischen Sichtbarem und Ausgesagtem zu gelangen und die damit das Sichtbare zum Aussagbaren machte“.¹³¹ Durch die ‚Verräumlichung‘ der Krankheit in der

¹²⁸ Vogt (2008), S. 225.

¹²⁹ Eich, S. 4f.; vgl. Hess (1993), S. 10f.

¹³⁰ Eckart (2007); vgl. Foucault (2005).

¹³¹ Eich, S. 33f.

Klinik rückte das kranke Phänomen nicht als Individuum, sondern als medizinisches Zeichen ins Blickfeld, abstrahiert vom „Zufälligen und Persönlichen“.¹³²

Durch eine Katalogisierung mittels Beobachtung einer Menge von Zeichen bzw. Hinweisen nicht nur einer Krankheit, sondern auch, wie 1756 bei Ernst Anton Nicolai¹³³, der Gesundheit, entstand ein nach dem Beispiel der neuzeitlichen Naturwissenschaft geartetes induktives Gerüst: Die Beobachtungen wurden zuerst aufgeschrieben und in gewisse deskriptive Zusammenhänge oder Regeln gebracht, um erst im nächsten Schritt zu den Ursachen zu gelangen. *Observationes*¹³⁴ in Form aufgeschriebener Fälle wurden zerschnitten und in anatomischer Ordnung sortiert. Somit wurden nicht nur die einzelnen Fälle (*historia*) geordnet und zueinander in Verhältnis gebracht, sondern auch und vor allem das eigene Wissen (das Wissen der Gelehrten der Renaissance). So konnte eine *Observatio* aus Beobachtungen von mehreren Patienten bestehen. Eine *Observatio* war also kein Fall (case) oder ein Teil der Serie, sondern ein Ort des Wissens und der eigenen Erinnerung über seine Wissenbestände: „locus, topos“.¹³⁵

Erst die klinische Medizin des 19. Jahrhunderts erbrachte mit dem Beobachtungsfeld des Arztes¹³⁶, dem Krankenhaus, die diagnostische Medizin und ihr kollektives Gedächtnis in Form systematisch gesammelter Daten über Kranke. Aus dem eigenen Zettelkasten entstand ein Archiv. Aufkommende objektivierende naturwissenschaftlich geprägte Messverfahren in der Medizin setzten voraus, dass Zusammenhänge zwischen Krankheit, ihrer Ursache und der individuellen Erscheinungsform experimentell ermittelbar sind.¹³⁷ Ein weiterer Schritt war eine Objektivierung in Richtung Statistiken, die in der klinischen Medizin in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts eingeführt wurden. Es wurde ein „Idealtypus“ einer Krankheit aus einer möglichst großen Beobachtungsmenge von individuellen

¹³² Eich, S. 115.

¹³³ *Samuel Schaarschmidts Semiotic oder Lehre von den Kennzeichen des innerlichen Zustandes des menschlichen Körpers mit Zusätzen vermehret.*

¹³⁴ *Observationes* sind keine Krankengeschichten als ein Bericht über einen Kranken, sondern Krankheitsgeschichten, klinische Beobachtungen einer Krankheit. Hess (2010), S. 318.

¹³⁵ Hess/Mendelsohn (2010), S. 289. Hess berichtet von den Ärzten und Naturforschern Théophile Bonet und Conrad Gessner, die so vorgegangen sind.

¹³⁶ Eich, S. 122.

¹³⁷ Eckard (2003), S. 1703-1704.

Krankheitsbildern erschlossen, der wiederum als Maßstab für einen individuellen Fall galt.¹³⁸ Im Krankenhaus organisierte sich der Blick des Arztes neu. Im Gegensatz zum ordnenden, Formen erkennenden Blick des beobachtenden Naturforschers des 17. Jahrhunderts ist der ärztliche Blick im angehenden 19. Jahrhundert „der eines von einer Institution gestützten und legitimierten Arztes, welcher entscheiden und eingreifen kann“.¹³⁹ Dieser Blick ist „nicht mehr an das enge Raster der Struktur (der Form, Disposition, Anzahl, Größe) gebunden“, sondern er kann und muss „die Farben, die Variationen, die kleinsten Anomalien erfassen, indem er ständig Abweichungen auflauert“.¹⁴⁰ Der Blick stellte nunmehr nicht lediglich das oberflächlich Sichtbare fest, sondern kalkulierte die Möglichkeiten sowie die Risiken und sah durch die Oberfläche hindurch mit der „souveräne[n] Macht des empirischen Blicks“¹⁴¹, mit einem „Auge, das weiß und entscheidet“, einem „Auge, das reagiert“.¹⁴² Die Klinik gestaltete nicht einfach die medizinischen Erkenntnisse neu, sie ermöglichte vielmehr einen ‚Diskurs über die Krankheit‘¹⁴³, der in der Ambivalenz zwischen der Beobachtung und der sprachlichen Beschreibung der Krankheit begründet liegt. Die theoretische und praktische Lösung dieser Ambivalenz erfand die Institution des Gesundheitswesens, das durch Beobachtung und deren systematische Erfassung überwachte und somit zum ‚Dispositiv der Macht‘ avancierte. Der Kranke wurde zum Fall, er wurde notiert, registriert, aufgelistet, in Tabellen aufgeführt. Das Individuum kehrte zurück in das Blickfeld des Arztes, nunmehr als Kasus, „ein Ganzes von Umständen [...], wie man es beschreiben, abschätzen, messen, mit anderen vergleichen kann – und zwar in seiner Individualität selbst“¹⁴⁴.

Fallgeschichte als psychotherapeutisches Instrument beschrieb im 18. Jahrhundert den Menschen im Zusammenhang zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein, dem Körperlichen und dem Seelischen, der Sprache und dem Denken, dem Wollen und dem Handeln und dem Fühlen. Sie bot sich als *Geschichte* an, mittels Erzählung „ungewisses Wissen“ zu diskutieren. Fallgeschichte steht vor der herausgebildeten wissenschaftlichen Disziplin Psychotherapie

¹³⁸ Dieselbe Vorgehensweise hat auch die von Lambert Adolphe Jacque Quételet und André-Michael Guerry durchgeführte statistische Auswertung von Kriminalität bzw. Neigung zur Kriminalität. Vgl. Wetzell, S. 21f., Strasser (2005).

¹³⁹ Foucault (2005), S. 103.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ders. (2005), S. 11.

¹⁴² Ders. (2005), S. 102.

¹⁴³ Ders. (2005), S. 17.

¹⁴⁴ Ders. (1994), S. 246.

und ist eine Plattform für Spekulationen und Dilettantismen.¹⁴⁵ Anhand eines dramatischen Schemas (ein Individuum mit psychologischer Tiefendimension, seine Geschichte mit einer Zuspitzung, der Abschluss samt der Schilderung von Therapieversuchen) stellte der Autor – der Chronist der Fallgeschichte – ‚seine‘ behandelten Fälle zur Diskussion unter ‚Kollegen‘ und wandte sich an den Leser als einen Gleichgestellten. Bei Freud wurde die Fallgeschichte dann ‚zum literarisch gestalteten Werkstattbericht‘¹⁴⁶, der über die Versuche, psychische Phänomene zu verstehen und zu beeinflussen, erzählte. Während diese Fallgeschichten stark literarisch waren¹⁴⁷, sind die neueren Kasuistiken diagnostische Berichte zur psychotherapeutischen Behandlung der Patienten, ‚professionell organisierte Erzählungen‘¹⁴⁸ und gehören zum ‚Alltag einer verwalteten Welt‘.¹⁴⁹

Am Anfang des 19. Jahrhunderts verfassten privat praktizierende Ärzte ihre Krankengeschichten als Teile autobiographischer Erinnerungen oder Tagebucheinträge zurückliegender Ereignisse, gesammelt in *Casebooks* oder *Journals*. Die Auswahl wurde dabei nach subjektiven Kriterien des Schreibenden getroffen, daher stand im Vordergrund weniger der dokumentarische oder der wissenschaftliche Zweck als vielmehr das Betonen des Außergewöhnlichen in diesen Fällen ohne eine ‚institutionelle Regulierung von Form oder Inhalt‘.¹⁵⁰ Sie wurden in Ärzteblättern abgedruckt, um die ‚Neuorientierung des professionellen Selbstverständnisses‘¹⁵¹ in der fachlichen Öffentlichkeit zu diskutieren. Da therapeutische Erfolge zunehmend in den Kreisen der akademisch ausgebildeten Ärzte an Bedeutung gewannen, kam den Fallgeschichten die Rolle zu, einerseits ‚die therapeutische Hinwendung zu den Patienten auszudrücken‘¹⁵², andererseits als ein Vehikel der Kommunikation innerhalb des ‚esoterischen‘ Kreises der Humanmediziner zu fungieren. Die Fallnarrative kreisten in dieser Form um Spannungen zwischen Wissen und dessen

¹⁴⁵ Vgl. Pethes (2005).

¹⁴⁶ Rudolf, S. 20.

¹⁴⁷ Vgl. die Selbstaussagen Freuds über seine Schreibweise von Krankengeschichten, die ‚wie Novellen zu lesen sind [und] sozusagen des ernstesten Gepräges der Wissenschaftlichkeit entbehren.‘ Sigmund Freud *Studien über Hysterie* (1895). Gesammelte Werke, Bd.1, S. 227. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999.

¹⁴⁸ Kächele, S. 34.

¹⁴⁹ Rudolf, S. 21.

¹⁵⁰ Putz, S. 99.

¹⁵¹ Ebd.

¹⁵² Ebd.

Anwendung, zwischen der ärztlichen Pflicht und der Subjektivität der Person, ähnlich wie in der vorklinischen Medizin.

In der modernen Klinik des 19. Jahrhunderts war jeder Patient ein Fall, im Gegensatz zu den früheren Praktiken der Ärzte, als nur ‚besondere‘, ‚interessante‘ und ‚außergewöhnliche‘ Patienten Eintrag in die Journals fanden. Die Fallnarrative wurden nach Regeln geschrieben, die während der medizinischen Ausbildung angeeignet wurden. So waren die in Inhalt und Form fixierten Fälle untereinander vergleichbar: „Das klinische Fallnarrativ blieb im Kern zwar die Erzählung eines singulären Ereignisses, das aber nicht vereinzelt dastand, sondern sich im Gegenteil als Teil verschiedener Serien immer wieder neu gruppieren ließ.“¹⁵³ Hier strebte der Aufschreibende eine Vollständigkeit und Systematik an, indem synchronisierte Beobachtungen und Aufzeichnung für den Zweck der Wissensproduktion eingesetzt wurden. Wenn in den vorklinischen Fallnarrativen der Arzt als Figur und/oder als Erzähler präsent und wahrnehmbar waren, trat hier der Arzt völlig hinter sein Schreiben zurück und war als Figur gar nicht, als Erzähler kaum wahrnehmbar, und betonte somit die hierarchische Beziehung von Arzt und Patient. Die Darstellungsweise verließ zuweilen eine verknüpfte Erzählung und wurde im Extremfall tabellarisch.¹⁵⁴

Außerhalb der Institution des Krankenhauses erfreuten sich die Aufzeichnungen aus den professionellen Biographien der Ärzte einer ähnlichen Beliebtheit wie die Rechtsfälle, denn beide Berufsgruppen waren gebunden an eine Schweigepflicht und erfuhren hinter diesem Vorwand von Dingen, die keinem anderen anvertraut wurden. Beide standen unmittelbar an der Trennlinie von Leben und Tod und trafen schwerwiegende Entscheidungen darüber, ertrugen also auch die Last dieser Entscheidungen. In der Literatur konnten sie sich mithilfe der Fiktionalisierung – einer Veränderung der Fälle so wenig wie möglich und so viel wie nötig – der Last des Zweifels an der Richtigkeit der Entscheidungen entledigen, die Leser zur Mitbeurteilung einladen und sie somit zu Komplizen machen, und zudem die Legitimation ihrer Entscheidungen neu begründen. Fiktionale Fallgeschichten pseudoprofessioneller *Casebooks* und *Journals* waren ähnlich wie die ‚erfundenen‘ Rechtsfälle eine ‚Mimesis von Praxis‘.

¹⁵³ Putz, S. 101.

¹⁵⁴ Siehe dazu Putz (2009).

Ein Beispiel aus der *Pitaval*-Tradition stellen Samuel Warrens Fallgeschichten dar, die im Kapitel III. 2. besprochen werden. Weniger bekannt und von der Forschung kaum beachtet, zeigen sie den Übergang von der autobiographischen Tradition kasuistischer Sammlungen zur Detektiverzählung, die dann in die klassische Form der Detektiverzählung überleitet, wie man sie aus den Sherlock Holmes-Erzählungen kennt.

1.3. Serialität und ihre kasuistische Grammatik

Sowohl den Rechtsfällen, als auch den medizinischen Kasuistiken liegt das Prinzip der Serialität als eine strukturelle Regel zugrunde und für die spätere Entstehung und Entwicklung des Krimigenres ist es konstitutiv. Angesichts einer offenbar vorhandenen Lücke in der (insbesondere germanistischen) Forschung möchte ich an dieser Stelle einer Erläuterung Platz einzuräumen, um anzuzeigen, was möglicherweise außerhalb des Forschungsfokus geblieben ist.

Das Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft verbindet das Serielle „notwendig mit dem Trivialen“.¹⁵⁵ Mit dem Verschwinden oder eher der Unterdrückung der Teilung von Literatur in niedere (Trivialliteratur) und höhere scheint auch das Forschungsinteresse an Bestsellern vererbt zu sein. In der Medienforschung ist noch die Rede von den Fernsehserien, in der germanistischen Literaturwissenschaft nur vereinzelt von dem Fortsetzungsroman oder Feuilletonroman.¹⁵⁶ Obwohl Bestseller (auch in Form von Sachliteratur) scheinbar ihren Ort

¹⁵⁵ Krah, S. 433. Vgl. zur Serie und Seriellen *Die Innovation im Seriellen* in Eco (2001), *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien* in Eco (1989), *Strukturelles Denken und serielles Denken* in Eco (2002).

¹⁵⁶ Um nur einige neuere Beispiele zu nennen: Helene Srubar *Ambivalenzen des Populären. Pan Tau und Co. zwischen Ost und West*, Konstanz: UVK, 2008; Maria Manuela Brandstätter: *Kriminalserien und Unterhaltung: Eine genretheoretische Analyse deutscher und amerikanischer Formate*, Frankfurt am Main, NY: Lang, 2011; Trisha Dunleavy: *Television Drama. Form, Agency, Innovation*, Palgrave: Macmillan, 2009; Tina Grawe: *Neue Erzählstrategien in US-amerikanischen Fernsehserien. Von der Prime-Time-Soap zum Quality TV*, München: AVM, 2010; Arno Meteling et al. (Hrsg.): „Previously on ...“. *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*, München: Fink, 2010.

Literaturwissenschaftliche Studien neueren Datums sind nicht nennenswert vorhanden, die letzte von Christine Mielke mit dem Titel *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie* ist zwar sehr umfangreich, beschränkt sich jedoch auf punktuelle Ansicht spezifischer Aspekte des Seriellen, insbesondere das „erzählte Erzählen“ – die Rahmenerzählung; die Romanserie lässt die Autorin außer Acht. Eine seit 2009 angekündigte Monographie von Jörg Türschmann mit dem suggestiven Titel *Serialität: Eine*

im Blickfeld des akademischen Interesses in Form von Seminaren und Kolloquien erobert haben, ist die Forschung selbst kaum vorhanden. Dabei floriert die Serie als Best- und Longseller sowohl im Medium des Fernsehens, als auch des Kinos als auch des Buches, darunter auch des Hörbuches wie noch nicht einmal zu ihrer Blütezeit im 19. Jahrhundert.¹⁵⁷ Im Unterschied zur früheren Fernsehserie als einer Sendung, die zu einer bestimmten Zeit ausgestrahlt wurde, sind Serien mittlerweile als Ganzheit in Form von Staffeln auf Datenträgern zu erwerben oder im Internet anzusehen. Serien sind kaum mehr minderwertige, minderqualitative Produkte, sondern beanspruchen ihren Platz neben singulären Originalwerken und vermögen ein breites, anspruchsvolles Publikum zu binden. Epen und große Erzählungen scheinen wieder Zuhörer/Zuschauer und Leser zu fesseln. Das strukturalistisch-semiotische Interesse der 60er-80er Jahre an der James Bond- oder Sherlock Holmes-Serie ist dabei mittlerweile obsolet.¹⁵⁸

Die Forschung behält ausschließlich das audio-visuelle Medium Fernsehen im Auge und appliziert anscheinend die Ergebnisse unreflektiert auf das Medium der Literatur: Die heutige Fernsehserie entstehe aus dem Fortsetzungsroman oder dem Feuilletonroman des 19. Jahrhunderts und ersetze ihn.¹⁵⁹ Dies ist erstaunlich, denn der Fortsetzungsroman lebt weiter in einer maximierten Form: Statt einzelner Kapitel werden dem Leser ganze Romane dargeboten. Solche Romanreihen können verschiedentlich sein und sind nicht eine Erfindung der letzten Jahre. Die Tradition des *Roman Fleuve* (oder *Novel Sequence*) entsteht parallel zum Fortsetzungsroman im 19. Jahrhundert mit James Fenimore Cooper (*Leatherstocking Tales*), Anthony Trollope (*Chronicles of Barsetshire*) und Honoré de Balzac (*La Comédie Humaine*). In dieser Tradition wusste Karl May als einer der meistgelesenen und -übersetzten deutschen Autoren die Leser mit Folgen seiner Reiseerzählungen zu binden.

Geschichte der Zäsurtechniken in Literatur und Film ist leider bisher noch nicht erschienen. Im Erscheinen ist auch Frank Kelleter (Hrsg.) *Populäre Serialität: Narration-Evolution-Distinktion* (Bielefeld: transcript, 2012) aus dem DFG-Projekt *Ästhetik und Praxis populärer Serialität* (<http://serialitaet.uni-goettingen.de/about>). Dieses Projekt fokussiert sehr stark auf die Fernsehserien und Comics, das Teilprojekt *Sammeln: Serienhefte zwischen Populärkultur und Kanon* beschäftigt sich mit dem Umgang der Deutschen Nationalbibliothek mit Hefromanen; das Projekt lässt den offenbar außerhalb seines vorwiegend audiovisuellen Rahmens liegenden Serien-Krimi in Buchform aus.

¹⁵⁷ Zur Serie im 19. Jahrhundert siehe z.B. Hayward (1997).

¹⁵⁸ Umberto Eco *Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming in L'analisi del racconto*, Milano: Valentino Bompiani 1969. Abgedruckt in Vogt (1971), S. 250-293.

¹⁵⁹ Dazu Hickethier (1991), Giesenfeld (1994), Mielke (2006).

Serialität ist das Kennzeichen des Krimi-Genres. Le Chevalier C. Auguste Dupin¹⁶⁰ sowie sein britischer Nachfolger Holmes waren Serienhelden der Zeitschriften, von den späteren Helden Philip Marlowe (von Raymond Chandler) und Sam Spade (von Dashiell Hammett) erzählten schon Romane, und spätestens mit Agatha Christies Miss Marple und Hercule Poirot hatte sich die Krimi-Romanserie etabliert. Die umfangreiche Krimiforschung scheint diesen Aspekt vergessen zu haben oder wegen seiner nicht wegzudenkenden Präsenz für eine Selbstverständlichkeit gehalten zu haben. Die meisten Kompendien sowie die geschichtlichen Überblicke des Genres sprechen bestenfalls von *Serial Killer Novels*.¹⁶¹

Die Entwicklung der Romanserien muss zweifelsohne im Zusammenhang mit dem Fortsetzungsroman oder *Series/Serial Fiction* sowie der Entstehung der Fernsehserien gesehen werden, doch haben sich mittlerweile Unterschiede entwickelt, und, die Romanreihen lediglich als eine andere mediale Form der Fernsehserie zu sehen, vernachlässigt ihre Eigenständigkeit. Folgende Fragen sind in diesem Zusammenhang zu stellen: Welche Kriterien zeichnen die Romanserie im Unterschied zu einer Fernsehserie aus? Ist es zum Beispiel eine Reihe von gleichlangen Erzählungen, die äquivalent zueinander sind (lineare & zyklische Serie)? Sind die einzelnen Fallgeschichten in einer Sammlung auch Folgen einer Serie (Sachbuch-Krimis)? Sind mehrere Romane, unter sich verbunden mit einem Protagonisten und den Eckdaten seines Lebens, eine Serie (Temperance Brennan-Romane von Kathy Reichs)? Ist eine Krimireihe (z.B. die ZEIT-Wissenschaftskrimis) auch eine Serie?

Serie bedeutet eine auf bestimmte Art geformte Kontinuität, sie ist ein Erzählfluss, entweder zyklisch mit einer narrativen Rahmung, wie die Märchen der *Tausend und einen Nacht* oder die Novellen von Boccacios *Dekameron*¹⁶², oder linear, wie *The Pickwick Papers* von Charles Dickens oder die Holmes-Erzählungen von Doyle.¹⁶³ Das Grundprinzip der Serie ist die Variation eines Schemas. Serielles Erzählen, eine begrenzte Variabilität innerhalb eines wie auch immer bestimmten Rahmens, oft als klischeehaft und stereotyp abgetan, ist ein sehr altes und etabliertes Narrationsprinzip. Es ist durch bestimmte Regeln festgelegt, und in seinem

¹⁶⁰ Dupin ermittelt in drei Erzählungen Poes: *The Murders in the Rue Morgue* (1841), *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) und *The Purloined Letter* (1844).

¹⁶¹ Rzepka/Horsley (2010), Rzepka (2005), Scaggs (2005), Panek (2003). Lediglich Priestman (1990) spricht Serialität explizit an, Kayman (2003) beruft sich auf die Thesen Priestmans, Molander Danielsson (2002) widmet der Serialität der Krimis ihre Dissertation, die jedoch nicht weiter als Referenzwerk dient.

¹⁶² Vgl. Mielke (2006).

¹⁶³ Vgl. Berns (1994).

Charakter ist es ein Spiel. Ein Spiel ist auf Regeln, ihre Kombination und eine Wiederholbarkeit angewiesen. Jede Serie erschafft eine parallele Welt und alle ihre Einzelteile (Folgen) sind untereinander vergleichbar.¹⁶⁴ Serialität bedeutet Beziehungen innerhalb einer Reihe von Texten, etwa eine chronologische, intradiegetische Ordnung innerhalb der Serie und ihrer Textwelt. In dieser Textwelt existiert ein Protagonist, der von Folge zu Folge derselbe ist oder logisch von einem anderen abgelöst wird, wobei die Serie dann unterbrochen wird. Die intradiegetische Welt bleibt immer erhalten; dabei spielen die in der ersten Folge festgelegten oder angedeuteten Fakten eine Bedeutung für die nachfolgenden. Die Serie gehorcht nicht immer chronologischen Regeln, das heißt sie ist zeitlich logisch, jedoch macht sich das Vergehen der Zeit beispielsweise nicht am Protagonisten bemerkbar: Er altert nicht.¹⁶⁵

Ein markantes Kennzeichen der Serie ist die Thematisierung vom Tod: Entweder erzählen die Protagonisten, um dem Tod zu entkommen oder ihn aus dem Blickfeld zu bannen, oder die Erzählung bewegt sich zum Tod hin und hört mit ihm auf. Der Tod ist eine der Spielregeln der Serie.¹⁶⁶ Denn alle Erzählungen haben ein Ende, und der Tod ist ein natürliches Ende.¹⁶⁷ Der Tod ist aber auch eine Art natürliche Motivation des Erzählens, er steht nicht selten am Anfang und am Ende einer Geschichte. Das Spielerische einer Serie ist das Ausloten der Möglichkeiten mit dem Tod umzugehen, wie das in dem zyklischen Erzählen der Fall ist,¹⁶⁸ oder die Szenarien durchzuspielen, die mit einer Endgültigkeit zu tun haben, die nach Erklärung verlangt, wie im Fall der Romane Kathy Reichs‘ oder Holmes-Erzählungen Doyles. Dabei bedeutet der Tod nicht allein das Aufhören des Lebens, sondern das Erzählen ist eine Art Leben, das sich gegen eine oppositionelle Situation absetzt und eine Realisierung von

¹⁶⁴ Vgl. Giesenfeld (1994). Zum Spiel Huizinga (2011). Das Krimigenre selbst ist besonders stark Regeln unterworfen, Regelkataloge wie der von S. S. Van Dine sind darüber verfasst worden. Siehe dazu Haycraft (1976).

¹⁶⁵ Als Beispiele sind hier Ermittler wie James Bond, Derrick, Colombo zu nennen. Zur Bestimmung der intradiegetischen Welt siehe Molander Danielsson, S.13f.

¹⁶⁶ Die zeitgenössischen Leser der Holmes Erzählungen weigerten sich, diese Regel zu akzeptieren, und zwangen ihren Autor, Doyle, den gestorbenen Protagonisten wieder zum Leben zu erwecken. Trotz allem arbeitete Doyle auch weiter darauf hin, dass seine mittlerweile von ihm verhasste literarische Figur altert und schließlich stirbt.

¹⁶⁷ So können Serien mit dem Tod des Autors enden, wie die historische Krimireihe über Adelia Aguilar von Ariana Franklin (alias Diana Norman) oder die derzeitige Bestseller-Serie, die *Millennium*-Trilogie von Stieg Larsson, um nur zwei Beispiele zu nennen.

¹⁶⁸ Vgl. dazu Mielke, S. 20f.

Möglichkeiten bedeutet. Das Erzählen ist „ein Gegenprinzip zum Prinzip des Sterbens“, ein „Enttöten“.¹⁶⁹

Wie das zyklisch-instrumentale Erzählen, das zwar in gegenläufiger Bewegung, aber mit einem Ziel verläuft,¹⁷⁰ scheint auch eine Romanserie bestimmte Aufgaben zu erfüllen: Fortsetzungen bieten Fragmente eines intendierten Ganzen, deren Teile in ständiger Wiederaufnahme verbunden sind. Serien dagegen machen die Teile zu Varianten eines Ganzen, das es nie geben wird, und das sich in grundsätzlich endlosen Wiederholungen erschöpft (Fortsetzungen haben ein Ende, Serien laufen aus); während das Erzählschema der Serien gleichbleibt, variieren Personen und Situationen innerhalb eines stereotypen, sich nur allmählich wandelnden Registers.¹⁷¹

Als im England des 18. Jahrhundert die Zeitungen anfangen, in Teilen Erzählungen zu drucken, um die Seiten auszufüllen, damit sie *Pamphlets* genannt werden konnten und somit keine Steuer gezahlt werden musste, entstand aus der Not eine Tugend, und die Fortsetzungsgeschichte war ein Mittel, die Leserschaft zu binden.¹⁷² Die Technik sowie die (noch nicht vorhandene) Leserschaft waren jedoch noch nicht reif für die massenhafte Produktion und Verbreitung von Literatur in Folgen. Erst im 19. Jahrhundert ermöglichten die

¹⁶⁹ Klotz, S. 332. Vgl. dazu auch Mielke, S. 23-37. Klotz und ihm folgend auch Mielke beschränken die Eigenschaft des „Enttötens“ auf zyklisches Erzählen, wo die Rahmenbedingungen sowie die Funktionalisierung der Narration in der Tradition der Erzählung stehen, die aus Krisensituationen entstehen, wie beispielsweise in dem *Dekameron*. Mielke führt, in Anlehnung an Macho (1987), in diesem Zusammenhang den Begriff des „sozialen Todes“ als der einzigen bewussten thanatologischen Erfahrung ein. Ich an dieser Stelle fasse den Begriff weiter auf und sehe das „Enttöten“ bezogen auf endgültige Situationen überhaupt (darunter auch den Tod), nicht nur Konfliktsituationen, und das Ausspielen der Möglichkeiten dieser Situationen, ein gewisses *Entenden*.

¹⁷⁰ Zyklisches Erzählen nennt Klotz „einen geschlossenen Kreis von Erzählungen“, die von „einem geschlossenen Kreis von Personen“ einander vorgetragen wird. Innerhalb dieser Erzählsituation sind der Personenkreis, der Ort und die Zeit als auch der Anlass bestimmt und werden dem Leser mitgeteilt. (Klotz, S. 320) Ein veranlasstes Erzählen nennt Klotz „instrumentales Erzählen“, das bedeutet, dass erzählt wird, um eine „unverwechselbare[] schwerwiegende[] Zwangslage“ zu meistern. (ebd.) Zyklisches und instrumentales Erzählen bedingen einander. Der narrativ realisierte und simultan wahrnehmbare Versuch, die Aufgabe zu lösen, machen daraus „praktisches Erzählen“, das als „wirksames Handeln“ dargestellt wird. Die Narration gelangt auf eine höhere Metastufe, es ist ein Erzählen vom Erzählen und ahmt die faktische Situation des Lesers nach. (Ders., S. 321). Vgl. auch Mielke (2006).

¹⁷¹ Paech (2004), S. 362f.

¹⁷² Zur Geschichte der *Serial Fiction* siehe Vann (1985).

wachsenden Zahlen der Lesekundigen und die Auffassung von Literatur als Zeitvertrieb sowie die Industrialisierung höhere und günstigere Auflagen, die fortgeschrittenen Mittel des schnelleren Transports erreichten auch entlegene Ortschaften und die entstehende Werbungsbranche sorgte für höhere Verbreitung der Lesestoffe.¹⁷³ Die niedrigen Preise, Illustrationen und Sensationsberichte halfen, die aufkommende Mittel- sowie die Arbeiterschicht als Leserschaft zu gewinnen. Das Genre des Krimis entstand aus kurzlebigen Folgen, deren charakteristisches Prinzip der Spannung bis jetzt die Gattung des Krimis auszeichnet.

Serie ist grundlegend für die Struktur des Krimis. Im Regelfall ist die Aufdeckung innerhalb eines Falles bereits seriell-sequenziell: Die Indizien werden gesucht und gefunden (oder auch nicht), sie reihen sich, und ihre wachsende Menge oder Relevanz trägt dazu bei, dass der Fall gelöst wird. Das Wissen über diesen Fall wächst kontinuierlich. Serialität ist auch ein Prinzip der Professionalisierung im Krimi, denn derjenige, ob Profi oder Amateur, der sich es zur Aufgabe gemacht hat, den Fall zu lösen, wird im Regelfall als Protagonist dargestellt und ist somit die ‚wissende Figur‘. So wird die Zufälligkeit der Ermittlung vermieden, und der Fall steht in einem sinnvollen narrativen Zusammenhang. Nicht selten endet der Krimi nicht mit der Ergreifung des Täters, sondern lediglich mit einer Aufklärung des Tathergangs, was das Ende offen lässt; der Täter taucht wieder in einer anderen Folge auf. So ist das Serielle ein Zeichen des Nie-zu-Ende-Seins von Verbrechen, so dass das Gleichgewicht, das erst durch die Ermittlung wiederhergestellt wurde, zur selben Zeit wieder zerstört wird. Neben dem gehäuften Serienmord ist Serie im Krimi also grundsätzlich vorhanden.¹⁷⁴

Serialität ist auch eines der markantesten Kennzeichen der *Forensik*. Nicht nur *CSI* und *Bones* sind Serien, auch die Romane von Kathy Reichs und Jefferson Bass erscheinen in der Reihe, und auch Michael Tsokos bringt einen Sachbuch-Krimi nach dem anderen heraus, dessen Teile (Kapitel) eine Abfolge von Fällen darstellen. Einzelperscheinungen wie *Bones: A Forensic Detective's Casebook* von Dr. Douglas Ubelaker und Henry Scammell sind eher Ausnahmen.

Serialität als Produktions- und Ordnungsprinzip liegt im Charakter der Fallgeschichten begründet. So könnte man behaupten, alle Serien bestünden aus Fallgeschichten.

¹⁷³ Vgl. Altick (1998).

¹⁷⁴ Vgl. Priestman (1990), darin insbes. Kapitel 5, Kayman (2003).

Wiederholung und Vergleichbarkeit sind Strukturen, die in der Wissensproduktion und -speicherung eine eminente Rolle spielen. Die Akkumulation von individuellem Wissen ist angewiesen auf strukturierte Ordenbarkeit und Wiederholbarkeit von Fakten, die sich gruppieren und unter sich vergleichen lassen, die auf ähnlichen oder gleichen Strukturprinzipien gründen, und diese Tatsache ist entscheidend, um überhaupt Wissen als eine (obschon abstrakte) Menge zu begreifen. Das Wissen ist in seinem Kern kasuistisch. Durch Beispiele und Fälle werden Abstraktionen begreiflich, in paradigmatischen Gruppen werden sie gespeichert und syntagmatisch als eine spezifische Einheit erkannt und selektiert. Kasuistische Schreibweisen beherrschen das Wissen und der Fall und seine Geschichte avancieren zu einem Dispositiv.

2. Der Weg vom Tagebuch zur Detektiverzählung: Samuel Warren

Samuel Warren (1807-1877) war ein britischer Rechtsanwalt, Schriftsteller und Zeitgenosse Charles Dickens'.¹⁷⁵ Der Höhepunkt seiner Popularität waren die 1840er-1850er Jahre. Warrens Name ist kaum im Zusammenhang mit der Kriminalliteratur bekannt, obwohl Fragen um Verbrechen, Beweise und deren Rechtslage zentral für seine sowohl fiktionalen als auch faktualen Werke waren. Diese, bestehend aus medizinischen und juristischen Fallgeschichten, bilden ein Bindeglied zwischen den barocken, sensationslustigen oder moralisierenden Verbrechergeschichten und den als Prototyp geltenden Detektiverzählungen über Sherlock Holmes. Gerade die Form der Fallgeschichte etabliert sich in der Vor-Detektivliteratur des frühen 19. Jahrhunderts und bildet den bezahlten, ermittelnden, selbständigen Fachmann heraus, der in der Lösung privater, mehr oder weniger krimineller Fälle tätig ist. Hier möchte ich drei Sammlungen seiner literarischen Werke ins Auge fassen, *Passages from the Diary of the late Physician*¹⁷⁶ sowie *The Experiences of a Barrister* und *The Confessions of an Attorney*¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Zur Biographie Warrens siehe Worthington S.49ff. sowie Dunlop (2000).

¹⁷⁶ Erschienen im Zeitraum von 1830-1837 in *Blackwood's Edinburgh Magazine*.

¹⁷⁷ *The Experiences of a Barrister* wurden veröffentlicht in Chambers's Edinburgh Journal zwischen 1849-1850, *The Confessions of an Attorney* ebenso in Chambers's Edinburgh Journal zwischen 1850-1852. Beide erschienen zusammen in einer Buchausgabe.

2.1. *Passages from the Diary of the late Physician*

In der englischsprachigen Forschung gilt Warren als einer der Begründer der Fallgeschichte als Struktur der Kriminographie und der Kriminalliteratur und sein namenloser analytischer und beobachtender Arzt aus *Passages from the Diary of the late Physician* gilt als Vorreiter für die Entstehung der Figur des Detektivs.¹⁷⁸ Das Konzept des Fachmannes, der in einem (Krankheits-)Fall konsultiert wird, geht später in die bis heute als klassisch geltende Detektivgeschichte über: Sherlock Holmes wird sowohl von Privatpersonen als auch von Institutionen zu Rate gezogen, er nennt sich „a consulting detective“.¹⁷⁹ Dieser Berater besitzt spezifische Kenntnis über entsprechende Sachverhalte und wird für den Einsatz dieses Wissens, für seine Dienste bezahlt.¹⁸⁰

*Passages*¹⁸¹ ist eine fiktionale pseudoautobiographische und chronologische Sammlung von Fällen aus der Praxis eines verstorbenen Arztes, erzählt von seinem Freund. Diese Art des Erzählens eignet sich für die Schilderung der Entwicklung der Krankheit, und dies ist der Teil der Geschichte, deren Augenzeuge der Erzähler ist. Die Erzählung wird pro- und analeptisch, wenn Ereignisse aus der Vergangenheit wiedergegeben oder das Schicksal seiner Patienten geschildert werden. Der Augenzeugenbericht beginnt ab dem Zeitpunkt, an dem er als konsultierender Arzt herangezogen wird. Der Erzähler schildert verschiedene Fälle aus dem Arbeitsleben seines verstorbenen Freundes, um in erster Linie beispielhafte Krankheitsfälle darzustellen, die gewissermaßen paradigmatisch für diese Krankheit sind und in der Tradition medizinischer Fachzeitschriften wie des 1823 gegründeten *Lancet* liegt. Warren diskutiert den

¹⁷⁸ Vgl. Worthington (2005). Untersuchungen zu Warren sind kaum vorhanden, doch die Akzeptanz seiner Bedeutung innerhalb der Kriminographie zeigt sich, z.B. in der Tatsache, dass Worthingtons singuläre Untersuchung zu Warren im maßgeblichen Kompendium von Rzepka/Horsley (2010) zur frühen Geschichte der Kriminalliteratur aufgenommen worden ist.

¹⁷⁹ Doyle, S. 24.

¹⁸⁰ Warrens fiktionale Fallgeschichten erschienen etwa zehn Jahre vor Poes *The Murders in the Rue Morgue* (erschien 1841 in *Graham's Magazine*), in der er den Chevalier Dupin vorstellt, der in der Detektivforschung als Prototyp des professionellen Privatiers gilt. Wie und ob eine Beziehung zwischen Poe und Warren bestehen, ist nicht der Gegenstand dieser Untersuchung. Diese Ähnlichkeit weist allerdings darauf hin, dass das Format des kasuistischen Schreibens in der Literatur am Beispiel der professionellen juristischen und medizinischen Fallgeschichten im 19. Jahrhundert sich bereits großer Beliebtheit und Verbreitung erfreute und belegt zum wiederholten Mal, dass die Geschichte des Krimis nicht erst mit Poe oder Doyle anfängt und nicht nur über Verbrechergeschichten zu erforschen ist.

¹⁸¹ So wird diese Sammlung im Folgenden abgekürzt genannt.

professionellen und nicht-professionellen Diskurs der Krankengeschichten in der Erzählung *Wahnwitz aus Verliebtheit/Intriguing and Madness*, indem er auf einen Leserbrief über „the Secrets of the Medical Profession“ in *The Lancet* auf seine in Blackwood's Magazine veröffentlichten *Passages* eingeht und sich gegen den Vorwurf der Verletzung der ärztlichen Schweigepflicht verteidigt:

[W]hat I do more, in publishing [...] these papers of my late friend, with the most scrupulous concealment of every thing which could possibly lead to undue disclosures, than is constantly done in the pages of the *Lancet* itself, as well as all the other professional journals, textbooks, and treatises, which almost invariably append real initials [...] and other indicia, to the most painful, and in many instances, revolting and offensive details? [...] Would the delicacy of patients be less shocked at finding the peculiar features of their physical maladies [...] exposed to every member, high and low, young and old, of our extensive profession [...]?¹⁸²

Im öffentlichen Medium der unprofessionellen Zeitschrift *The Blackwood's* verwandeln sich die Krankengeschichten in eine „Quelle der Belehrung und Warnung für Jedermann“, ein „öffentliches Eigentum“.¹⁸³ Die Stimmen des Erzählers und seines Freundes überlappen und werden eins. Er spricht einerseits ein Fachpublikum an und fügt deshalb Passagen und Fußnoten ein, die, so der Erzähler, nur das Fachpublikum interessieren können und in denen er ähnliche Fälle nennt oder fachspezifische Informationen erläutert.¹⁸⁴ Gleichzeitig unterstreicht er den sensationellen Charakter des Falles, sei es in dem Schicksal des Erkrankten, sei es ein besonderer Charakterzug. Spätestens, als sich zeigt, dass die meisten Fälle in den oberen Schichten der Gesellschaft angesiedelt sind, wird die moralisch-skandalöse Absicht des Autors deutlich, dass er seinen Lesern, der Mittelschicht, einen Einblick in die Häuser der Aristokratie und ihre Geheimnisse gewähren wird.

Passages balanciert zwischen den fachlichen Fallgeschichten und bewegenden Erzählungen, in denen die Figuren nicht nur als Krankheitsfälle angesehen werden, sondern auch als Parabeln, aus denen die Leser Lehren ziehen können und sollen. Den Vorteil der Literarisierung (als eine ‚einfache Erzählung‘) sieht Warren darin, dass Menschen nicht

¹⁸² Warren (1832), S. 115ff.

¹⁸³ Ders. (1859), S. 113.

¹⁸⁴ So erläutert er beispielsweise die Etymologie des Wortes „Epilepsie“ und erwähnt mehrere vergleichbare Fälle in *The Spectre-Smitten*.

lediglich als Krankheitsfälle behandelt werden. Die Erzählform unterstreicht auch die menschlichen Leiden, die jede der Figuren erlebt, und betont den Aspekt der Lehre, die beinahe jede Figur am Sterbebett beschreibt. Daraus sollen die Leser lernen, wie sie ein solches Schicksal vermeiden können. Die moralisierende Lehre des besseren Lebens steht allerdings nicht im Vordergrund, so wie auch das fehlerhafte Leben des Sterbenden eher sekundär ist. Es ist die Krankheit, die als Strafe den Sterbenden befallen hat, und die individuelle Einsicht der Figur, aber nicht die religiös gefärbte auktoriale Perspektive und der erhobene Zeigefinger der Erzählerstimme, wie es vergleichbar in den Pitaval-Sammlungen war. Die Leidenden erhalten eine eigene Stimme, und ihr ganz persönliches und gleichzeitig so typisches Schicksal gewinnt Erzählraum, sowohl in ihrem Bericht als auch in der Beschreibung ihres Wohnraums. Warrens Fallgeschichten sind eine Mischform aus christlichen Moralgeschichten, Exempeln und dem Genre der fachlichen Anekdote, eines Berichts von einer bemerkenswerten (nicht komischen) Begebenheit aus dem Leben des Erzählers. Die sich aus dem Arztberuf naturgemäß ergebende Fallstruktur einzelner Berichte ist verbunden durch die eine zentrale Erzählerfigur und seine Profession, die Inhalte sind durch seinen Beruf bestimmt. Hierin besteht auch die Neuerung im Gegensatz zu früheren Kriminographien, wo die Einzelberichte lose durch das Thema des Verbrechens, die moralische Lehre und eine Erzählinstanz verbunden waren, ohne eine weitere inhärente Gemeinsamkeit aufzuweisen. Das medizinische Wissen des namenlosen Arztes aus *Passages* sowie seine hierdurch gesteuerte Art des Beobachtens, sein Ziel, das medizinische Publikum anzusprechen, verbindet die Sammlung und schafft eine serielle Gesamtstruktur, die sich in der Detektivliteratur wieder finden lässt und sich dort fortsetzt.

Obwohl *Passages* durch seine medizinische Thematik gekennzeichnet ist als ‚Aufzeichnungen eines Arztes‘¹⁸⁵, ist nicht zu übersehen, dass der so zentrale Aspekt der medizinischen Lehre darin zu kurz kommt. In den meisten Fällen sind die besten Mittel ein kräftiger Aderlass, Blutegel und warme oder kalte Wickel, und die beschriebenen Fälle sind meist Wahnsinn und Tuberkulose (Schwindsucht). Samuel Warren, Apothekenhelfer und Rechtsanwalt entlehnt aus dem Rechtswesen und der Medizin den Kasus als Form der Wissens- und Informationsstrukturierung und führt ihn in einer fiktionalen Form in der

¹⁸⁵ Der deutsche Titel lautet *Mitteilungen aus dem Tagebuche eines Arztes* (1859). Die Übersetzung von 1838 von C. Jürgens (Braunschweig: Fr. Vieweg und Sohn) spielt eine wichtige Rolle in der Rezeption Warrens, denn er selbst erwähnt und zitiert sie in seiner Vorrede zur Ausgabe von 1838, in der er sich zu seiner Autorschaft bekennt. Vgl. Worthington, S. 52.

Literatur ein. Warrens Neuerung besteht darin, dass er den Krankheitsfall zum Ausgang nimmt und dabei eine moralische Geschichte eines Untergangs erzählt, denn jeder Fall endet immer mit dem Tod der Figuren. Die Erzählung aus der Perspektive eines Arztes erlaubt einen Blick in die für die Außenwelt geschlossenen Räume des Krankenbettes und in die zu verheimlichenden Abgründe des Menschenwesens. Warren erzählt vom Wahnsinn, vom der Öffentlichkeit verborgenen Eheleben und häuslicher Gewalt, vom Dahinsiechen eines Syphiliskranken (ohne allerdings den Namen der Krankheit zu erwähnen) und dem langen Sterben Tuberkulosekranker, und er erzählt auch vom Leichenraub. Mit anderen Worten, er klärt Todesfälle auf und betont dabei die menschliche Natur, die edlen und unedlen Eigenschaften der Menschen, und versucht dabei die notwendige neutrale Haltung des Arztes zu bewahren. Selbst wenn er ausgesprochene Schurken zu behandeln gezwungen ist, deckt er zwar ihre bösartige Natur auf und beschreibt sie entsprechend melodramatisch, behält jedoch gleichzeitig seine ärztliche Neugier auf den Verlauf der Krankheit beziehungsweise des Falles. Der Arzt ist also bei Warren eine neutrale Beobachtungsplattform, kaum gebunden an medizinisches Fachwissen, mit der Möglichkeit des Mitleidens, doch mit den Eigenschaften des klinischen Blicks für die Individualität des Kranken/des Falls.

Dieser spezifisch durch den Beruf des Arztes geformte Blick des Erzählers perspektiviert seine Sichtweise auf die Figuren der Erzählung und greift den beobachtenden Eigenschaften der nachfolgenden literarischen Figur des Detektivs vor. Dies zeigt sich in einer Episode aus der Geschichte *The Forger*, wo der Erzähler, wie man es später bei Arthur Conan Doyle lesen wird, den Protagonisten beschreibt, einen Kranken namens Gloucester, der sich eine Konsultation wünscht und sich von ihm behandeln lassen möchte:

His countenance was rather pleasing, fresh coloured, with regular features, and very light auburn hair, which was adjusted with a sort of careless fashionable negligence. I may perhaps be laughed at by some for noticing such an apparently insignificant circumstance; but the observant humour of my profession must sufficiently account for my detecting the fact, that his hands were not those of a born and bred gentleman of one who, as the phrase is, “has never done anything” in his life; but they were coarse, large, and clumsy looking.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Warren (1832), S. 215.

Entsprechend den Lehren der Physiognomik, passen nicht nur seine Hände nicht zum gepflegten Äußeren, sondern auch sein Benehmen, „a constrained and over-anxious display of politeness – an assumption of fashionable ease and indifference“, das wie falsche Kleider („a court dress fastened on a vulgar fellow“) wirkt.¹⁸⁷ Diese Geschichte sticht aus der Sammlung durch ihre Betonung physiognomisch-vestignomischer Zeichen hervor: Der Erzähler beschreibt mit Hilfe seines ärztlich-detektivischen Blickes die Ungereimtheiten im Äußeren des Gloucester. Diese äußere ‚Fälschung‘ der Figur wird bestätigt durch die unmittelbare Verhaftung Gloucesters. Es stellt sich heraus, dass er ein Fälscher ist, der von einer niederen Gesellschaftsschicht abstammt und sein Vermögen auf eine verbrecherische Weise angehäuft hat. Er kommt ins Gefängnis und wird zum Tode verurteilt, und ungefähr die Hälfte der Erzählung ist seiner Reue gewidmet. Der „Fälscher“ handelt also davon, wie fruchtlos es ist, über seine eigene angeborene Größe (die Abstammung, die sich im Aussehen niederschlägt), die auch das innere Wesen darstellt, hinauszustreben. Sein Verbrechen besteht im Fälschen von Wertpapieren, in, wie der Leser erfährt, der Verführung eines Mädchens, aber auch und in erster Linie in der standesungemäßen Veränderung seines Äußeren.

Zwei Aspekte fallen in der oben zitierten Stelle über die Hände des Protagonisten ins Auge. Zum einen liest man daraus eine Rekurrenz auf die polizeiliche Praxis der Beobachtung in der entstehenden Kriminalistik und auf den „praktischen Blick“ des Ermittlers. Zum anderen sind Hände in dieser Beschreibung ein Zeichen, das als Indiz Informationen verrät. Beide Aspekte führen auf Beobachtung zurück und sind zwei der grundlegenden Eigenschaften, die den literarischen Ermittler charakterisieren. Später bildet das Physiognomisch-Vestignomische ein nicht wegzudenkendes Signifikationssystem in den Holmes-Erzählungen.¹⁸⁸

Die Verwissenschaftlichung der Verbrechensbekämpfung ist ein Prozess, der ernsthaft im 19. Jahrhundert einsetzt und stattfindet; aus der bisherigen Praxis der Verbrechensbekämpfung wurden Methoden. Bis dahin waren (und nach wie vor sind) die Vertreter der Exekutive auf Beobachtung angewiesen.¹⁸⁹ Der erste Detektiv Eugène Francois Vidocq, ein ehemaliger Verbrecher, Begründer der Pariser Sûreté 1811, ließ die Gefangenen im Kreis gehen, und seine Mitarbeiter mussten sie genauestens beobachten, um sich die Gesichtszüge eines jeden

¹⁸⁷ Warren (1832), S. 215.

¹⁸⁸ Siehe dazu Kapitel III.3. dieser Arbeit.

¹⁸⁹ Vgl. Becker (1992 a b), ders. (1995), ders. (1996), ders. (2002), ders. (2005), Cole (2001), Stingelin (1994), Beirne (1993).

Rechtsbrechers einzuprägen und ihn bei Gelegenheit wieder zu erkennen. In dieser frühen Phase der Vor-Kriminalistik¹⁹⁰ übten die Ermittler, durch sinnliches Wahrnehmen *den* Rechtsbrecher zu erkennen, sammelten dabei immer Erfahrung nach subjektiven Kriterien, nicht sehr verschieden von dem Vorgehen eines Arztes in der vorklinischen Phase der Medizin. Im Laufe der Entwicklung von Kriminalwissenschaft als Theorie und Praxis entstand für die Ermittler eine Textwelt in Form von Beschreibungen, Abbildungen, Statistiken etc. als Bezugsgröße, und das sinnliche Wahrnehmen wurde an eine fachlich bezogene Interpretation gebunden. Diese Textwelt bildeten neben Erfahrungsberichten auch Untersuchungen der Kriminologen, Kriminalanthropologen und Moralstatistiker. Diese siedelten das Verbrechen und den Verbrecher in bestimmte Schichten der Gesellschaft an und erfanden einen ‚Idealtypus‘ vom Verbrecher, was sich wiederum determinierend auf die polizeiliche Praxis auswirkte. Daher standen bestimmte Gesellschaftsgruppen im Visier der Polizei. Verdächtig waren die Vagabunden, da sie eine räumliche Ordnung verletzten; ebenso auffällig waren die Personen, die ‚unanständig‘ zu sein schienen, und diese verletzten die moralische Ordnung, wie die Normen des Verhaltens, des Benehmens und der Kleidung, die standesspezifisch einordenbar war.¹⁹¹ Auf diese Zielgruppe musste sich die Polizei aus Effizienzgründen konzentrieren. Das Mittel, das den Ordnungshütern zur Verfügung stand, um die Verdächtigen von den Nicht-Verdächtigen zu unterscheiden und die Versuche der Tarnung zu durchschauen, war der ‚praktische Blick‘.

Der Begriff des „praktischen Blicks“ geht zurück auf den Hamburger Polizeipräsidenten Gustav Roscher und seine Beschreibung der Bedeutung von Photographie in der polizeilichen Praxis: „Im Einzelfalle das herauszufinden, was im Interesse der Untersuchung der photographischen Wiedergabe wert ist, und die Art, wie die Aufnahmen geschehen müssen, zu bestimmen, ist Sache des praktischen Blickes und der Erfahrung [...]“.¹⁹² Dieser Blick meint eine bestimmte Form des polizeilichen Sehens, die ein Wahrnehmen und geschulte

¹⁹⁰ Kriminalistik beschreibt Hans Groß als „die Lehre von der unmittelbaren, repressiven und präventiven Bekämpfung der Kriminalität durch die Strafverfolgungsorgane und ihre Helfer in der Lebenswirklichkeit“ (Groß, S. 5), das heißt, sie beschäftigt sich mit bereits begangenen oder unmittelbar bevorstehenden Verbrechen und ist damit der praktische Teil. Kriminologie untersucht die „Erscheinungsformen und Ursachen kriminellen Verhaltens“ (Groß, S.6), und darunter fallen Bereiche wie die Kriminal-Anthropologie, -Medizin, -Psychologie. Sie ist also der theoretische Teil der Kriminalwissenschaft.

¹⁹¹ Becker (1992b), S. 286.

¹⁹² Roscher (1912), S. 229. Becker weitet den „praktischen Blick“ zu einem Konzept der kriminalistischen Praxis aus. Die Ausführungen hier stützen auf seine Thesen.

Interpretation vereinigt und eine Anwendung von individuellem Erfahrungswissen in einem fachspezifischen Diskurs reflektiert. Der ‚praktische Blick‘ ist somit eine intersubjektive Form des Sehens. Er formiert sich als eine Praxis zur Zeit der entstehenden Kriminalistik und Kriminologie durch Zunahme der Erfahrung der Praktiker und von naturwissenschaftlichen Erkenntnissen des 19. Jahrhunderts, als Abwendung von den alten gerichtlichen, vorkriminalistischen Praktiken. Diese geformte, geschulte Art des Sehens stellte einen Prozess der Objektivierung der Kriterien dar, ähnlich wie es auch in der klinischen Medizin der Fall war. Diese Objektivierungskriterien wurden gebildet als „kognitive Strukturen, die Persönlichkeitsmerkmale und typische Verhaltensweisen von Grundcharakteren“¹⁹³ systematisierten, nicht zuletzt auf der Basis der etablierten Physiognomik, von der die entstehende Kriminalwissenschaft in großem Ausmaß Gebrauch machte. Diese stützte auf den Erkenntnissen der Kriminalanthropologie, auf den „allgemein zugänglichen Wissensbeständen [...] aus berufs- oder gruppenspezifischem Erfahrungswissen – dem kollektiven Gedächtnis einer Polizeiinstitution“¹⁹⁴. Es wurde eine Methode entwickelt, die Selektionskriterien festlegte, um die Komplexität der kriminalistischen Arbeit zu verringern. Das Vorgehen der Kriminalisten wurde methodengeleitet, systematisch und notwendig bezogen auf ihre praktische Erfahrung.

Doch selbstverständlich war diese Vorgehensweise nur begrenzt flexibel. Die Kriminalisten versuchten zwar, sich dem Täter zu nähern, indem sie die Spuren des Täters, wie Becker schreibt, nach „demselben Beobachtungs- oder Indizienparadigma“ betrachteten, „das ebenso die alltägliche Polizeiarbeit bestimmte“, aber es war eine eigene Lebenswelt, es galt, sie zu ergründen, um ihr entgegenzuwirken.¹⁹⁵ Diese Präventionsperspektive, die das Verbrechen als soziale Erscheinung sah, war eine der Aufgaben des ‚praktischen Blicks‘.

Das Wissen über den Verbrecher war erlernbar und bildete als Instrument einen Teil des ‚praktischen Blicks‘; so fanden die deterministischen und evolutionsbiologischen Theorien, gepaart mit Lehren der Physiognomik, der Phrenologie und der Kraniologie des 18.-19. Jahrhunderts Eingang in die Praxis. Der Verbrecher wurde in der einflussreichen kriminalanthropologischen Lehre Cesare Lombrosos als ein andersartiges Wesen stigmatisiert und pathologisiert; das Verbrechen war im absolutistischen Sinne gewissermaßen eine

¹⁹³ Hans Hiebsch *Interpersonelle Wahrnehmung und Urteilsbildung. Psychologische Grundlagen der Beurteilung*, Berlin, 1986. S. 255. In: Becker (1992b), S. 287.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Ders. (1992b), S. 301.

Krankheit im Körper des Staates, die es mit moralischen bis hin zu tatsächlichen Hygieneverfahren zu therapieren und zu bekämpfen galt.¹⁹⁶ Der Verbrecher war eine Missbildung, ein Fehler sowohl in anatomischer Hinsicht, als solcher geboren, als auch in moralischer Hinsicht ein Entarteter und ein Verdorbener.¹⁹⁷ Er war ein Rückschlag in die Vorphasen der menschlichen Entwicklung. Ein geborener Verbrecher¹⁹⁸ war sofort als solcher erkennbar, auch wenn er sich noch so sehr versuchte zu maskieren wie Gloucester in *The Forger*. Er hatte genauso wie alle Menschen eine von der Natur aus gegebene Physiognomie, die auf seinen unschönen, unharmonischen und unguuten Charakter schließen ließ. Für die Kriminalanthropologie und Lombroso war der Verbrecher eine Spezies wie primitive Völker mit ihren Bräuchen und ihrer Sprache, die in Gefängnissen eingefangen werden konnten und dort erforscht wurden.

Für die Gesellschaft weitaus gefährlicher als der geborene Verbrecher war der Gelegenheitsverbrecher, der moralisch Irre – „moral insane“.¹⁹⁹ Dieser konnte durchschnittlich oder sogar überdurchschnittlich intelligent sein, im Gegensatz zum geborenen Verbrecher, der notwendig minderintelligent war; deswegen waren die Verbrechen des moralisch Irren weitaus raffinierter. Die Störungen in seiner Entwicklung griffen viel tiefer, verdarben ihn bis in die Wurzel, und auch er war ein atavistisches Wesen, das wie ein Baum bis zu einem gewissen Zeitpunkt gesund wuchs und dann plötzlich krankhafte Veränderungen aufwies, die sich aus ihrem Erbgut ergaben.²⁰⁰ Er konnte durch eine falsche (oder eben richtige) Erziehung beeinflusst werden, doch unter bestimmten Umständen konnte sein verbrecherisches Wesen in Erscheinung treten. Der moralisch Irre war deshalb besonders gefährlich, weil er äußerlich unauffällig war; er konnte sich assimilieren und fiel so durch das Raster der Beobachtung.

¹⁹⁶ Lombroso, der die Pellagra als eine ‚staatliche‘ Krankheit in Italien untersucht hatte, empfiehlt als ein therapeutisches Verfahren gegen Delinquenz unter anderem kalte Duschen, körperliche Züchtigung, Minderung des Alkoholkonsums und anderes. Vgl. Lombroso (1887).

¹⁹⁷ Becker (2002).

¹⁹⁸ Lombroso (1887).

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Die Metapher des Baumes in seinem Wachstum stammt aus der Beschreibung der Nemesis Holmes, Professor Moriarty und seines Handlangers, Colonel Sebastian Moran in *The Final Problem* sowie *The Adventure of the Empty House* von Doyle.

Aus der praktischen Beobachtung, wie sie Vidocq betrieb und wie sie sich in der polizeilichen Praxis etabliert hatte, entstand die Signalementlehre. Verbrecher wurden nach bestimmten Kriterien körperlich beschrieben und in Karteien in einem System erfasst; es entstanden erste Verbrecherdatenbanken; aus reiner Praxis entwickelte sich eine Methode mit Datenspeicherung. Daguerreotypie, nach ihrer Entstehung 1837, fand ihre vermutlich erste Verwendung in der polizeilichen Praxis 1843, und die erste Tatortphotographie wurde nach Groß 1867 gemacht. Etwa zur selben Zeit begann man, die Fotografie für die Sicherung und Auswertung von Spuren zu nutzen.²⁰¹ Die photographischen Aufnahmen dienten dazu, Zustände und Phasen von Vorgängen festzuhalten, und sie wirkten „vor allem konservierend bzw. deskriptiv, mitunter aber auch explorativ“.²⁰² Sie stellten also einen Wirklichkeitsausschnitt mit sichtbaren Spuren eines Prozesses dar. Das Erfassen der Spuren war kein willkürlicher Akt der Betrachtung, sondern ein regelgebundener Umgang mit der Wahrnehmung: Der geschulte Beobachter sollte methodisch vorgehen. Der Experte sah hinter der Photographie Prozesse und Zeugen einer Tat, er sah Spuren, die auf gewisse Zusammenhänge hinwiesen, während sie für einen Laien nur Resultate waren.²⁰³ Die eine ausgewertete Spur darf nicht isoliert betrachtet werden, sondern sie stellt ein Glied der Indizienkette dar und weist auf einen Teil in einem tiefer liegenden, nicht ohne weiteres sichtbaren, latenten Gesamtzusammenhang hin. Die Verfahrensweise des Seriellen liegt als Ordnungsprinzip dieser Wissensakkumulation zugrunde. So sind der Einzelfall und die Spur als kleinste Form des Einzelfalls das Dispositiv der polizeilichen Praxis. Diese Erkenntnisart benennt Carlo Ginzburg mit dem Begriff „serendipity“.²⁰⁴

Ginzburg beschreibt in einem einflussreichen Essay das Indizien- oder Konjunkturalparadigma und nennt es das epistemologische Erkenntnismodell der Humanwissenschaften, das sich im 19. Jahrhundert durchsetzt. Ein trainiertes Auge erkenne in Spuren wie gebrochenen Ästen, aufgewühlten Blättern, vom Platz gerückten Steinen oder Fußabdrücken nicht nur die Tatsache, dass jemand dort gegangen ist, sondern auch seine körperliche Kraft, seine Ausmaße, die Richtung und die Länge seiner Route. Voltaire übernahm in *Zadig oder das Schicksal* (1747) ein altes orientalisches Märchen, in dem das Aussehen eines Tieres beschrieben wird, ohne dass es gesehen worden ist, lediglich anhand der Zeichen, die es

²⁰¹ Groß, S. 459.

²⁰² Ders., S. 460.

²⁰³ Vgl. Becker (2005), S. 87.

²⁰⁴ Dazu Ginzburg (2002), S. 36ff.

hinterlassen hat.²⁰⁵ Thomas Henry Huxley, der sich stark für die Popularisierung von Naturwissenschaften eingesetzt hat, nennt ‚Zadigs Methode‘²⁰⁶ die Logik des gesunden Menschenverstandes von der (retrospektiven) Verbindung von Wirkung und Ursache. Ihre strenge Anwendung auf die Ergebnisse einer minutiösen und langfristigen Beobachtung begründete all die Wissenschaften, die historisch oder palätiologisch in ihrem Wesen sind (wie die Geschichtswissenschaft, Archäologie, Geologie, physikalische Astronomie, Paläontologie), weil sie retrospektiv vorgehen und vergangene Geschehnisse rekonstruieren, und weil ihnen das ‚große Prinzip Zadigs‘ zugrunde gelegt wird, dass gleiche Wirkungen gleiche Ursachen haben.²⁰⁷ Das trainierte Auge nehme solche Veränderungen einer natürlichen Ordnung wahr, die dem untrainierten Auge verborgen bleiben oder nichts aussagen. Nach Huxley sei das Wesentliche bei der Divination²⁰⁸ oder der „prophetic operation“²⁰⁹ nicht das Verhältnis zum Verlauf der Zeit, sondern die Furcht vor dem, was außerhalb des unmittelbaren Wissens liege; die Voraussagung ist ein Sehen von etwas, was in Bezug zum natürlichen Sehsinn unsichtbar ist. Dieser Vorgang betrifft nicht nur die Vorausdeutungen (etwas, was *noch nicht* sichtbar ist), sondern auch vergangene Ereignisse, also etwas, was *nicht mehr* sichtbar ist. Huxley nennt Zadigs Methode die Methode der

²⁰⁵ Ginzburg (2002), S. 36.

²⁰⁶ Huxley hält eine Vorlesung über die Methode von Zadig in *Working Men's College* (1880), ebenso wie über Darwins *The Origin of Species* (1863). An den Anfang seines Essays stellt er als Motto eine Stelle aus einem Werk Georges Cuviers, indem er von Zadig spricht und eine Verbindung zwischen seiner Methode der idealtypischen Zuordnung der Knochen und der Methode Zadigs herstellt. Georges Cuvier, wissenschaftlicher Begründer der Paläontologie, gilt als einer der ersten, die sich der retrospektiven Methode des Schlussfolgerns in der Wissenschaft bedienten, um bestimmte Phänomene der Gegenwart zu erklären. Ausgehend von dem zeitgenössischen Wissensstand über die vergleichende Anatomie der Arten, hat er aus gefundenen Knochenresten auf ein idealtypisches Tier geschlossen. Es unklar, aus welchem Werk von Georges Cuvier das Zitat stammt, es gibt zwei Angaben: *Discours sur les Révolutions de la surface du Globe* (1825) und *Recherches sur les ossements fossiles* (1812).

²⁰⁷ Huxley, Bd. IV., S. 11ff.

²⁰⁸ Divination bedeutet hier ein Voraus-Sehen, eine prospektive Art des Folgerns neben der retrospektiven Erschließung der Tatsachen, von der auch Ginzburg (2002) in seinem Essay schreibt.

²⁰⁹ Das Subjekt ‚operation‘ ist gewissermaßen bar jeder Mystifizierung, sondern mutet gerade eine wissenschaftliche Erkenntnis an. Huxley, Bd. IV, S. 6.

Menschheit („the method of all mankind“²¹⁰), typisch für die Völker von Nomaden und Jägern.²¹¹

Ginzburg erläutert dieses Modell anhand einer Kette aus kulturellen Ko-Texten, Giovanni Morelli, Sherlock Holmes und Sigmund Freud. Freud entziffert die Symptome einer psychischen Krankheit, Hinweise auf das Verdrängte. Holmes liest die Indizien, die im weiten Sinne auf Harmonie und die Abweichungen von ihr, einem Verbrechen, hinweisen. Er schreibt eine fiktive Abhandlung „upon the influence of a trade upon the form of the hand“, von der er in *The Sign of Four* spricht²¹², die von dem Einfluss verschiedener Handwerke auf die Form der Hand handelt. Die Veränderungen, die dabei stattfinden, sind erkennbar als Abweichungen von einem idealtypischen Zustand und, wie Holmes sagt, von großem praktischem Interesse für einen wissenschaftlichen Ermittler, insbesondere in Fällen eines nicht identifizierten Körpers oder bezüglich der Vorgeschichte (er benutzt das medizinische „antecedent“) eines Verbrechers.²¹³ Giovanni Morelli, das dritte Glied in Ginzburgs Kette, ein Arzt und Kunsthistoriker im 19. Jahrhundert, bestimmte die Originale und Fälschungen von Kunstwerken oder ordnete die Kunstwerke bestimmten Künstlern anhand latenter Details, Spuren einer unbewussten Handschrift eines Künstlers zu, und begründete die sogenannte Morelli-Methode. Morelli suchte ebenso nach Abweichungen von einer harmonischen Ordnung, die auf die Unechtheit der Kunstwerke verweisen würden. Er konzentrierte sich auf Details im Gemälde wie Ohrenmuscheln, Fingernägel, Hände und Füße.²¹⁴

²¹⁰ Huxley, Bd. IV., S. 8.

²¹¹ Vgl. dazu Ginzburg (2002), S. 36.

²¹² Doyle, S. 91.

²¹³ Holmes verweist implizit auf die Theorie von Jean Baptiste Lamarck, der, unter Einfluss von George de Buffon und im Zuge allgemeiner Systematisierung der Arten in der Natur, eine Theorie der Transmutation der Arten aufstellte über die eine innere Motivation zur höheren Entwicklung in der Materie, folglich auch in den Organismen. So lautete seine Hypothese, dass auch die menschlichen Organe aus einem innerem Drang zur Verbesserung streben. T.H. Huxley spricht in der 6. Vorlesung der Vorlesungsreihe von der „Lamarckian hypothesis“: „He [Lamarck] said it is a matter of experience that an animal may be modified more or less in consequence of its desires and consequent actions. Thus, if a man exercise himself as a blacksmith, his arms will become strong and muscular; such organic modification is a result of this particular action and exercise.“ Huxley Bd. II., S. 467.

²¹⁴ Ivan Lermolieff *Kunstkritische Studien über italienische Malerei* Leipzig: Brockhaus, 1890-1893. 3 Bände. Vgl. dazu auch Barasch (2003).

So ‚morellisiert‘ der Erzähler in *The Forger* als er die Hände Gloucesters beobachtet. Die Inkompatibilität der Hände mit dem Gesicht und der Kleidung sowie das Missverhältnis zwischen dem Benehmen und dem Gesicht verweisen wie Symptome einer Krankheit auf eine Unstimmigkeit im Körper und Geist. In dieser Erzählung steht die Krankheit nicht im Vordergrund, denn selbst diese scheint dem Arzt eingebildet, gespielt zu sein. Er beobachtet vielmehr das unharmonische Verhalten des Patienten und wohnt seinem Fall bei: dem körperlichen wie dem gesellschaftlichen. Neben dem singulären Kasus einer Rechtsverletzung über die Fälschung des Wechsels berichtet der Erzähler, wie er von seinem letzten Besuch des ‚Patienten‘ in der Gefängniszelle auf einen todgeweihten und vom Tod bereits Gezeichneten trifft: “His face had now a ghastly, cadaverous hue; his hair was matted, with perspiration, over his sallow forehead; his eyes were sunk and bloodshot, and seemed incapable of distinguishing the print to which they were directed.”²¹⁵ Der Fälscher ist von der Gesellschaft isoliert und vertrieben als jemand, der die Standesordnung verletzt und seinen eigenen Stand des einfachen Krämers „entehrt“.²¹⁶

Warrens Fallgeschichten erzählen eine Kulturgeschichte der Krankheiten. Der sensationelle Charakter der Krankheiten und ihre voyeuristische Beschreibung verrät nicht nur die Absicht des Autors, die Leser gewissermaßen zu schockieren, indem er seine Protagonisten den höchsten Gesellschaftsschichten entnimmt. Darüber hinaus wird ersichtlich, wie das populäre Bild der besprochenen Krankheiten ist, welche romantisiert, welche stigmatisiert werden. So handeln die Erzählungen *A Scholar's Deathbed* und *Consumption* von Tuberkulose. In beiden Fällen empfindet der Erzähler Mitleid für den jeweiligen Protagonisten. Während D. in *A Scholar's Deathbed* ein gebildeter, mittelloser junger Mann ist, mit dem der Arzt stundenlange Gespräche führt, ist das Opfer der Tuberkulose in *Consumption* ein wunderschönes Mädchen, das in besten Verhältnissen lebt und zum Opfer ihrer erblichen Veranlagung fällt. Der Autor intensiviert die mitleiderregende Erzählung, indem die Krankheitsgeschichte mit einer im Unglück endenden Liebesgeschichte verbindet, und greift so auf die Klischees der Trivilliteratur zurück. In *Cancer* leidet eine Madame St., Mutter und vorbildhafte Ehefrau, an einer Krankheit, die zwar namentlich nicht genannt wird, die Andeutungen lassen vermuten, dass es sich um Brustkrebs handelt. Es muss eine Mastektomie durchgeführt werden, und die Frau erträgt sie ohne Betäubungsmittel; sie schaut während der Operation den Brief ihres Mannes an, der ihr hilft, den Schmerz zu ertragen. Warren streift

²¹⁵ Warren (1832), S. 227.

²¹⁶ Vgl. „Fall“ in Deutsches Wörterbuch (1862), S. 1271-1274., sowie in diesem Zusammenhang Pethes (2009).

auch das ungewöhnliche Thema der häuslichen Gewalt, die erst später im postmodernen Krimi von Bedeutung sein wird. So beschreibt *The Wife* zu einem großen Teil die Lebens- und Leidensgeschichte einer Frau, die einen Hochstapler heiratet und bis zu ihrem Tod unter seinen Misshandlungen zu leiden hat. Der Erzähler, um das ganze Ausmaß des Elends zu erfassen, berichtet von der Zeit lange bevor er die Frau als Patientin in seine Behandlung aufnimmt. In dieser Erzählung geht es um die ‚Krankheit‘ des gebrochenen Herzens. Abschließend merkt der Erzähler an, er versichere, er habe, selbst wenn die Gräueltaten des Ehemannes „erdichtet wäre[n], im Privatleben noch einen anderen entmenschten Gatten kennen gelernt, der sich in einer ähnlichen Weise gegen seine schöne und zärtliche Frau benahm!“²¹⁷ und spricht damit ein grundsätzliches gesellschaftliches Problem an.

Die medizinischen und die sozialen Anliegen des Staates waren im absolutistischen Sinne an die Umorganisation und Einflussnahme auf die Moral der Bevölkerung gebunden. Während die unteren Schichten der Gesellschaft durch institutionelle Regelungen zu erreichen waren, bedurfte es bei der Mittelschicht eher ideologischer Mittel. Warrens *Passages* scheinen ein solches ideologisches Mittel zu sein, die offiziellen Bemühungen, den großen Körper des Staates gesund zu halten, widerzuspiegeln.²¹⁸ Auf der Oberfläche beschreiben die *Passages* die Mühen eines Arztes, körperliche Leiden zu kurieren; darüber hinaus geht es darum, dass hinter der physischen Unordnung eine verborgene soziale und moralische Unstimmigkeit, eine gesellschaftliche Krankheit herrscht, die einen weitaus größeren Körper bedroht als den des Einzelnen. Daher ist das Auge des Arztes weniger diagnostizierend als vielmehr ‚investigativ‘ und untersucht nicht die physischen Symptome, sondern sucht nach deren Gründen in der Psychologie und der Geschichte jeder einzelnen Person: „If the ‚Passages‘ are a form of moral policing, then the physician is a policeman of morality.“²¹⁹

2.2. Experiences of a Barrister und Confessions of an Attorney

Ebenso wie eine Arztfigur eignete sich auch die Figur des Anwalts, der zunehmend als eine respektvolle Profession in der Gesellschaft angesehen wurde, über Fälle zu berichten, die für die breite Leserschaft vom Interesse und Nutzen waren. Wegen ihrer rechtlichen Assoziierung

²¹⁷ Warren (1859), S. 344.

²¹⁸ Vgl. Worthington, S. 56. Worthington schreibt, dass die in *Blackwood's Magazine* publizierten *Passages* sowohl Männer als auch Frauen erreichten, denn *Blackwood's* zielte auf das Publikum beider Geschlechter ab.

²¹⁹ Worthington, S. 67.

standen Anwälte gelegentlich in Verbindung mit dem Verbrechen, kannten alle Details und waren gewissermaßen ihre Geheimnishaüter, die eine Schweigepflicht bindet. Die Literarisierung dieser Profession und ihrer Fallgeschichten bot die Möglichkeit, auch sensationelle, zuweilen schaulustige Details aufzudecken, zu berichten, und sich somit die Popularität in den Leserkreisen zu sichern. Die Fallgeschichte bot sich wiederum ebenso wie in *Passages* zur seriellen Produktion an und verwies auf die ältere Tradition der *Newgate Calendars*.

1835 schrieb Warren *A Popular and Practical Introduction to Law Studies*, ein Handbuch für angehende Juristen, und 1838 eine autobiographische Erzählung über seine ersten Erfahrungen als Jurist, *My First Circuit: Law and Facts from the North*, die in *Blackwood's Magazine* publiziert wurde. Hier schilderte er zum größten Teil seine Erfahrungen als reisender Anwalt, aber auch seine Beobachtungen von verschiedenen Gerichtsverfahren, denen er beiwohnte. Jeder Fall berichtet auch von der persönlichen Geschichte des Verurteilten, wie es später in *Experiences of a Barrister* und *Confessions of an Attorney* in einer ausführlichen Form der einzelnen Gerichtsfälle sein würde. Warren berichtet sowohl von kriminellen als auch von Zivilprozessen, er stellt die Zeugenaussagen dar und leuchtet zweierlei Perspektiven aus: die juristische und die menschliche. Er fragt, ob die Verurteilung gerecht ist, und welche Umstände den Angeklagten dazu gebracht haben, ein Verbrechen zu begehen. Somit steht nicht das Verbrechen selbst im Vordergrund, wie es auch nicht die Krankheitsfälle in *Passages* waren, sondern der Autor appelliert an seine Leser, über die Lebensgeschichten der Täter und der Opfer nachzudenken. Ähnlich wie Poe in *The Mystery of Marie Roget* (1842/1843), nimmt er den realen Fall zum Ausgang und lässt ihn mit einem Teil Fiktion überwachsen, er simuliert und modelliert den Fall und macht daraus eine Geschichte dieses Falls.

1842 veröffentlichte *Blackwood's* einen weiteren Aufsatz Warrens, in dem er seine eigenen Erfahrungen thematisierte, *Who is the Murderer? A Problem in the Law of Circumstantial Evidence*. Hier, aber stärker noch in einem späteren Aufsatz von 1850, *The Mystery of Murder, and its Defence*, publiziert in *Law Review*, befasste sich Warren mit der Frage der Indizien und erschuf einen diskursiven Raum für den Privatdetektiv. Im zweiten Aufsatz befragte Warren retrospektiv die Indizien und die Zeugenaussagen und wertete sie aus seiner juristischen Perspektive aus. Warren kommt dem fiktionalen Detektiv sehr nahe, wenn er schreibt: „I consider it so calculated profitably to exercise the understandings of all clear-

headed persons, lay or professional, interested in the administration of justice“.²²⁰ In diesen pseudo-faktualen Aufsätzen Warrens zeigt sich die zeitgenössische Tendenz der Tagespresse, seine Leser zur Teilnahme zu verleiten, mit den Berichten eine Realität zu erzeugen, die die abgeschafften öffentlichen Hinrichtungen ersetzen. Der Leser wird in die Auswertung von Indizien miteinbezogen, indem alle Beweise und Gegenbeweise vor ihm ausgebreitet werden: „I shall proceed to detail all the material facts of the case, with scrupulous accuracy“.²²¹ Der fachmännische Erzähler besitzt allerdings die besonders durch seine Praxis antrainierte Fähigkeit, das Problem der „circumstantial evidence“ zu lösen und feste Beweise zu liefern, in sorgfältiger Auswertung die Spreu von Weizen zu trennen. Er lädt den Leser („all clear-headed persons, lay or professional, interested in the administration of justice, [] but peculiarly instructive to students of law“²²²) ein, diesen Fall mit zu betrachten. Es ist eine theoretische Modellierung der Umstände und des Ausgangs des Falles. Deshalb ist dieses Essay als eine Schnittstelle zwischen den *Passages* und deren konzeptueller Fortsetzung von *Experiences* sowie *Confessions* zu sehen.²²³ Jene juristischen Fallgeschichten führen die Tradition der Indizienauswertung in fiktionaler Form fort und kommen in ihrem Darbietungsmodus den Detektiverzählungen des ausklingenden 19. Jahrhunderts sehr nahe.

Der in *Experiences* und *Confessions* im Mittelpunkt stehende Rechtsanwalt ist gewissermaßen eine Übergangsform zwischen dem ermittelnden Arzt aus *Passages*, der sich moralischen und zugleich auch sozialen Gesetzen verpflichtet sieht, und dem an die staatliche Institution der Polizei gekoppelten Ermittler, der als exekutive Gewalt der Legislative unterliegt. Ein Polizeibeamter als Ersatz für den Arzt, wie er in den *Passages*, war eignete sich deshalb nicht, weil die Polizei zu diesem Zeitpunkt noch in Entwicklung begriffen war und von der Mittel- und Unterschicht eher als Bedrohung gesehen wurde, nicht als Beschützer, denn sie stand öfters zu Diensten des höheren Bürgertums, und die niederen Gesellschaftsschichten befanden sich im Visier der Strafjustiz. Diese Meinung vertritt auch Warrens Erzähler sowohl in *Experiences* als auch in *Confessions*. Der Rechtsanwalt ist diejenige Figur, die Warren wählt, um das alltägliche und kleine Verbrechen zu beschreiben. Aus seiner Sicht bestand es in zwei

²²⁰ Warren (1885), S. 93.

²²¹ Ebd.

²²² Ebd.

²²³ Die Autorschaft Warrens ist allerdings nicht geklärt. Worthington hält es für unwahrscheinlich, dass Warren deren Autor sein könnte, da seine Werke fast ausschließlich in *Blackwood's* herausgegeben wurden. Vgl. Worthington S. 74.

Aspekten. Zum einen sind es Verbrechen, wie der Betrug, Giftmorde, Misshandlung etc. Zum anderen sind es Fehler des Rechtssystems dem Schwächeren – Frauen und Armen – gegenüber. Dieser ist der entscheidende Grund für die Wahl der Figur, denn die Erzählerfiguren sowie die Protagonisten sind zumeist Vertreter der unteren oder der Mittelschicht und in ihrer sozialen Stellung die schwächeren Mitglieder der noch nahezu feudal geordneten Gesellschaft. So sind die geschilderten Verbrechen und ihre Geschichten sehr ideologisch, politisch und sozialkritisch geprägt.

Im Gegensatz zu den früheren medizinischen Fallgeschichten geht es diesmal nicht so sehr um die Strafe des Übeltäters und Rechtsbrechers, sondern vielmehr darum, den Unschuldigen zu schützen beziehungsweise seine Unschuld zu beweisen. Die Fallgeschichten in *Experiences* handeln zu einem großen Teil davon, dass das Verbrechen keine Sache der inneren Veranlagung, sozusagen einer Prädisposition zum Verbrechen sein muss, sondern dass auch ehrliche und gute Menschen zuweilen gezwungen sind, das Gesetz zu brechen. Hierdurch zeigen die Geschichten nicht nur auf, dass das soziale System nicht einwandfrei ist, sondern auch dass das Rechtssystem falsche oder unangemessene Strafen fällt. Da das Verbrechen in *Experiences* nicht ausschließlich den unteren Klassen vorbehalten ist, sondern auch den mittleren und höheren, kommt es vor, dass der Unschuldige verurteilt wird, während der wahre Verbrecher auf freien Füßen läuft. Dies impliziert nicht nur Fehlurteile, sondern auch soziale Vorurteile. *Experiences* weist also eine deutliche Neuerung den bisherigen literarischen Aufarbeitungen von Verbrechen auf: Es gilt nunmehr nicht nur den (moralisch und rechtlich) Schuldigen an den Pranger zu stellen, sondern auch und in erster Linie den Unschuldigen zu beschützen und seine Unschuld zu beweisen. Hierfür bewegt sich der Ermittler in dem von der Öffentlichkeit abgeschirmten Raum der Privatsphäre. Dieses Merkmal wird später die Detektivgeschichten mit dem Privatermittler auszeichnen. Die Indiziensuche impliziert im Umkehrschluss den Beweis der Unschuld. Somit zeigt *Experiences*, wie das Gesetz nicht nur zur Urteilssprechung und Strafe instrumentalisiert wird, sondern auch, wie jeder, ob arm oder reich, mit Hilfe des Rechts – in der Gestalt des Juristen – zur Wahrheit gelangen kann.

Der Beruf des Rechtsanwalts („attorney“, im Gegensatz zu „barrister“) galt lange Zeit als korrupt und parasitär bis hin zur Ansicht, dass „attorney“ nicht einmal ein anständiger Beruf sei.²²⁴ Im 19. Jahrhundert änderte sich diese Ansicht durch zunehmende Professionalisierung,

²²⁴ Vgl. Worthington, S. 69.

bis 1825 die *Law Society* gegründet wurde und ein formales System für die Ausbildung von „attorneys“ oder „solicitors“ festlegte. Es wurde ebenfalls eine *Law Library* gegründet, die Vorlesungen über das Recht anbot und die juristische Praxis im ganzen Land regelte. Die Figur der Juristen löste den Arzt aus den *Passages* auch als Vertrauensperson ab, der familiäre Angelegenheiten bis hin zu Geheimnissen anvertraut wurden, die nicht publik gemacht werden sollten. Somit bot die Perspektive des Juristen wiederholt einen Blick hinter die Kulissen der von der Öffentlichkeit abgeschirmten Privatleben der Mittelschicht; es waren Geschichten aus der Nachbarschaft. Auch die Juristen behandelten einzelne Fälle, und dementsprechend eignete sich auch das Format der einstrangigen Fallgeschichte ebenfalls für die kurzen Erzählungen aus dem täglichen Leben. Zum Beispiel handeln einige Erzählungen von Heirats- oder testamentarischen Angelegenheiten, die möglicherweise praktisches Wissen für die Leser zur Verfügung stellten.

Chamber's Edinburgh Journal, in dem *Experiences* und *Confessions* veröffentlicht wurden, war ein Wochenjournal, das in jeder Ausgabe versuchte, Themen wie Bildung, Wissenschaft, Handel, Wirtschaft, Landwirtschaft und Freizeit abzudecken; es war für eine sehr breite hauptsächlich aus der Mittelschicht stammende Leserschaft bestimmt.²²⁵ Die Mittelschicht umfasste zu dem Zeitpunkt bereits unterschiedliche Sektoren der Gesellschaft von Ladenbesitzern, Beamten und Händlern bis zu erfolgreichen Künstlern, die bemüht waren, langfristig und sicher ihren materiellen sowie sozialen Wohlstand zu vermehren. Insofern war einer der Interessenschwerpunkte dieses Publikums auch das Verbrechen als eine Bedrohung seiner erreichten sozialen und materiellen Stabilität. Die Leserschaft umfasste auch ihre Familien. Auf der einen Seite spiegelten die *Experiences* Drohfaktoren wider, auf der anderen Seite beschrieben die Fallgeschichten, dass die Gerechtigkeit und die Wahrheit selbst noch im schlimmsten Fall siegen und die soziale Ordnung wiederhergestellt wird. Zumindest bezieht sich diese Versicherung auf die *Experiences* und auf jeden Fall auf die höheren Schichten, nicht jedoch für die sozial Schwächeren. *Confessions* gehen einen Schritt weiter und stellen die Allmacht der Entscheidungsinstanz der Judikative sehr stark in Frage, insbesondere die Gültigkeit des Indizienbeweises. Warren übt harsche Kritik am Rechtswesen und berichtet von mehreren Fällen des Fehlurteils, in denen die betroffene Person, zumeist eine Frau, sich nicht nur wegen der Defizite des Rechtssystems, sondern auch wegen ihrer sozial schwachen Stellung und nicht wegen der strafbaren Begebenheit zu Tode verurteilt wird. Sowie die

²²⁵ Worthington., S. 74, Altick (1998), S. 332. *Chambers's* beabsichtigte eigentlich, die Arbeiterschicht zu erreichen.

Richter am Beispiel der jeweiligen Opfer der Umstände ein Exempel für alle ähnlichen Sünder statuieren wollen, stehen die Fallgeschichten Warrens paradigmatisch für seine Ansicht der Defizienz des Rechts als des Rechts der Bessergestellten.

Eines der besonderen Augenmerke der *Experiences* und der *Confessions* liegt auf dem Indizienbeweis („circumstantial evidence“). Einige Fälle handeln gerade davon, wie der zu Unrecht Verurteilte Opfer von Rache oder von Lebensumständen ist. Oft liefert das letzte Bekenntnis des Schuldigen die wahre Geschichte, lange nachdem der Verurteilte tot ist. Als die Metaphern der letzten Wahrheit, der Instanz Gottes, die alle Wahrheiten kennt, zeigen sie die Fehlbarkeit des Gerichts, aber auch die menschliche Fehlbarkeit der Richter auf. So wird Jane Eccles in der gleichnamigen Erzählung das Opfer ihres Geliebten und für das unbewusste Eintauschen von Falschgeld erhängt, und die Protagonistin aus *Esther Mason* wird für einen Raub erhängt, weil der Staat ihren Mann in den Krieg schickt und sie zum Diebstahl gezwungen wird, um ihr Kind zu ernähren.

Der Fall mit dem Titel *Circumstantial Evidence* spricht das Problem im Kern an und verdeutlicht die Angst, die um den Indizienbeweis herrscht, und ausführlich in dieser Zeit diskutiert wird.²²⁶ Frederick Everett wird beschuldigt, seine reiche Tante vergiftet zu haben, nachdem sie ihm eine standesungemäße Heirat verweigerte und ihn zu enterben drohte. Der Diener sagt aus, eine Szene beobachtet zu haben, die scheinbar seine Schuld beweist. Alle Indizien deuten darauf hin, bis auf seine äußeren Merkmale: „fair-haired, blue-eyed young man, of amiable, caressing manners, gentle disposition, and ardent, poetic temperament.“²²⁷ Frederick scheint den wahren Schuldigen, seinen Vater, zu kennen, doch aus seiner Ehrfurcht ihm gegenüber sowie seiner Religiosität sagt er nicht gegen ihn aus. Physiognomik spielt auch hier die entscheidende Rolle, denn der Vater, ist im Gegensatz zu Frederick „dark-featured, cold, haughty, repulsive man, ever apparanty wrapped up in selfish and moody reveries“.²²⁸ Frederick wird zu Tode verurteilt. Doch kurz vor der Ausführung der Strafe werden Tatsachen aufgedeckt, die bezeugen, dass Kapitän Everett nicht sein Vater ist; damit wird der junge Everett von seiner Pflicht als Sohn entbunden und klärt die von dem Diener gesehene

²²⁶ Vgl. Worthington, S. 71. Worthington nennt keine weiteren Quellen, in denen das Thema damals diskutiert wurde. Es herrscht große Unklarheit nicht nur wegen der Zuordnung der *Experiences* und *Confessions* einem Autor zu, sondern auch welche Erzählungen unter welchen Sammeltitle erscheinen. Worthington zum Beispiel diskutiert *Circumstantial Evidence* aus der Sammlung *Experiences* Vgl. Worthington S. 87ff.

²²⁷ Warren (2011), S. 243.

²²⁸ Ebd.

Szene auf, die nun die Schuld des Stiefvaters bezeugt. Es ist allerdings paradigmatisch für die *Confessions* sowie auch für die *Experiences*, dass der positive Ausgang der Geschichte nur deshalb möglich war, weil der Beschuldigte der Aristokratie angehört, nicht, wie es die genannten Gegenbeispiele zeigen, der Mittel- oder Unterschicht.

Wenn bisher in *Experiences* und *Confessions* der Erzähler derjenige war, der sich um das Recht eighändig gekümmert hat, tritt in drei Fallgeschichten, *The Contested Marriage*, *The Writ of Habeas Corpus* und *The Marriage Settlement*, ein Ermittler mit dem sprechenden Namen Mr. Ferret auf: Er wühlt, spürt und stöbert Geheimnisse auf. Alle drei Erzählungen handeln von Betrug in Sachen Erbschaft, und die zu verteidigenden Personen sind Frauen, die den Rat und die Hilfe der Männer benötigen, da sie selbst weder ihre Väter noch Brüder noch Ehemänner zu Rate ziehen können. Der Anwalt ersetzt die patriarchale Instanz und kämpft dafür, dass die gesellschaftliche und moralische Ordnung erhalten bleibt beziehungsweise wiederhergestellt wird, und zwar die gewohnte Ordnung, in der die Männer die Entscheidungsträger sind. Ferret als Anwalt und Hilfsmittel des Rechts legt das Gesetz manchmal zweifelhaft aus, doch all seine Bemühen haben das Ziel, die Disziplin und die Macht des Gesetzes zu bewahren. Er sucht die Informationen innerhalb einer bestimmten Zeit, er ist ein Jäger, „a sharp, clever, persevering attorney, [...] set upon a hunt for evidence“²²⁹, er erfüllt Aufträge und lässt sich für bestimmte Aufgaben zur Hilfe der Anwälte engagieren und erhält dafür Honorare. Ferret stellt insofern einen wesentlichen Bestandteil des literarischen Detektivs dar, denn später fällt die Figur des Erzählers in seiner Rolle als Vertrauensperson der verzweifelten Kunden zusammen mit dem Aufspürer Ferret. Es entsteht Holmes.

Ferret tritt zum ersten Mal in der Erzählung *The Contested Marriage* auf. Er wird engagiert als jemand, der den Ruf hat, „[i]ndefatigable, resolute, sharp-witted, and of a ceaseless, remorseless activity“ zu sein und der kaum ein Geheimnis nicht aufspüren kann.²³⁰ Ferret beweist, dass Violet Dalston, „the highest Madonna type of youthful, matronly beauty“²³¹, die wahre Erbin von Henry Grainger alias Baron Sir Harry Compton ist. Er begibt sich auf die Suche nach Indizien, inspiziert aufmerksam die Urkunde, um dort die entscheidenden Initialen „Z.Z.“ des einzigen Zeugen zu finden. In *The Writ of Habeas Corpus* agiert Ferret

²²⁹ Warren (2011), S. 158.

²³⁰ Ders., S. 162.

²³¹ Ders., S. 159.

auf der Grenze zwischen Gesetz und Gesetzlosigkeit. Auf die Bitte von Lady Violet Compton aus *The Constested Marriage* eilt er zur Hilfe einer von Verwandten als vermeintlich wahnsinnig eingesperrten jungen Dame, der es gelingt aus ihrem Gefängnis zu fliehen und zu Lady Compton zu gelangen. Die Verwandten trachten nach ihrem Erbanteil, der, bis sie einundzwanzig wird, in den Händen ihres Onkels und seiner gierigen Frau liegt. Ferrets Tätigkeit beschränkt sich nahezu nur darauf, dass er das Gesetz zu seinen beziehungsweise zu Gunsten seiner Auftraggeber auszulegen weiß. Zum dritten und letztem Mal trifft der Leser Ferret in *The Marriage Settlement*. Hier ist sein Wissen darüber von Bedeutung, dass Mr. Harlowe, der Verlobte der Gouvernante des Erzählers, bereits verheiratet war, und dass seine erste Frau „a martyr to her husband’s calculated virulence and legal [...] despotism“ war.²³² Die erste Ehe wurde geschieden. Dem Erzähler gefällt Harlowe instinktiv nicht, die Aversion wird verstärkt durch die Beobachtung physiognomisch so verdächtiger Merkmale:

Mr. Harlowe’s manners were bland, polished, and insinuating; his conversation was sparkling and instructive; but a cold sneer seemed to play habitually about his lips, and at times there glanced forth a concentrated, polished ferocity – so to speak – from his eyes, revealing hard and stony depth, which I shuddered to think a being so pure and gentle as Edith might be doomed to sound and fathom. That he was a man of strong passion and determination of will, was testified by every curve of his square, massive head, and every line of his full countenance.²³³

Die Aufgabe Ferrets besteht lediglich darin, die Nachricht an die vermeintliche Erbin zu übermitteln. Der Leser wohnt einem inszenierten Showdown bei und erlebt die große Freude und Belustigung Ferrets: „Allow me, sir – don’t interrupt me! it is too delicious to be shared.“²³⁴ Ferret genießt nicht nur seine Suchen, sondern auch die Auftritte, in denen er seine Ergebnisse vorlegt, sie sind begleitet von einer gewissen Theatralik, einer Inszenierung, wie man sie später auch von Holmes oder noch später vom Hercule Poirot kennt. Das Staunen, die Enttäuschung, der Ärger der Entblößung gehören zum Honorar Ferrets dazu und entschädigen seinen Aufwand. In dieser Eigenschaft als für die Aufträge bezahlter Fachmann rückt Ferret noch ein Stück näher zum Privatdetektiv und stellt in der Tat einen Prototyp desselben dar.

²³² Warren (2011), S. 214f.

²³³ Ders., S. 213.

²³⁴ Ebd.

3. Zeichenkörper – Körperzeichen: Der gekleidete Fall bei Arthur Conan Doyle

In der Figur des forensischen Ermittlers erlebt Sherlock Holmes eine Wiedergeburt. Deshalb kommt man, wenn man die Grundlagen des forensischen Krimis erforscht, nicht an Holmes vorbei. Nicht nur sein ‚praktischer Blick‘ ist in dem forensischen Ermittler wiederzufinden. Als Vorläufer des forensischen Phänomens hat Doyle in der Figur Holmes nicht nur die Kultur seiner Zeit eingeschrieben; Holmes wurde zu Populärkultur,²³⁵ sowohl quantitativ als auch qualitativ.²³⁶ Neben seiner ‚Wissenschaftlichkeit‘ gibt es einen weiteren Grund, weshalb Holmes als Vorläufer des forensischen Krimis angesehen werden kann und soll. Doyle wie kein anderer vor dem forensischen Krimi bezieht dezidiert ‚körperbezogene Ermittlungsmodelle‘²³⁷ in der Suche nach dem Verbrecher ein, indem Holmes die Körper seiner Auftraggeber, der Opfer und der Verbrecher deutet und mittels physiognomischer, vestimentärer und vestignomischer Zeichen interpretiert.²³⁸ Spät am Ende des 19. Jahrhunderts bedient sich Doyle der Kunstgriffe des Realismus und ‚verhüllt‘ und

²³⁵ Shreffler (1984), S. 4.

²³⁶ Die weite Leserschaft ließ nicht zu, dass der so beliebte Ermittler auf dem Grund des Reichenbacher Wasserfalls ums Leben kam. Auf das Drängen der Verleger und des Publikums musste Doyle Holmes auferstehen lassen. Viele Leser glaubten nicht nur, dass Holmes in Wahrheit existiert, sie wandten sich auch mit Bitten an ihn auf die fiktive Adresse in Baker Street 221b. Es wird behauptet, dass Doyle in der Figur Holmes und seiner Deduktionsmethode viele kriminalistische Ermittlungstechniken voraussah. Vgl. Wagner (2007).

²³⁷ Bosse, S. 34. Bosse diskutiert die Bedeutung körperlicher Zeichen in der Kriminalerzählung des Realismus, beschränkt sich jedoch weitgehend auf die physiognomischen Zeichen.

²³⁸ An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Unterscheidung zwischen vestignomischen und vestimentären Zeichen in der Forschung unscharf ist und die Begriffe werden oft bedeutungsgleich verwendet. Vgl. Klein (2009), Bosse (2004). Vestimentäre Zeichen bleiben auf der Ebene des Ausdrucks mittels der Kleidung, vestimentärer Code gehört zur nonverbalen Kommunikation und seine Bedeutung ergibt sich aus den Kriterien Farbe, Material und Schnitt. Vgl. Enninger (1983). Bertschik verwendet ‚vestimentär‘ im Sinne von ‚kleidungsspezifisch‘. (Bertschik, S. 5) Zuerst spricht Barthes vom einem ‚vestimentären Code‘ als einer poetischen und rhetorischen ‚Sprache der Mode‘ (Barthes (1993)). Vestignomische Zeichen verweisen mittels Kleidung auf den Charakter eines Menschen; das vestignomische Erklärungsmodell bezieht sich auf die Deutung des Charakters mittels Kleidungsmerkmalen. Vgl. dazu Landfester (1995), Niehaus (1996) und Nölle (1994). Vestignomische Zeichen gehen über die vestimentäre Bedeutung hinaus, andererseits gewinnt der vestimentäre Code in den letzten Dekaden an Bedeutung im Zuge der Emanzipation verschiedener Gesellschaftsgruppen, er weitet sich auf andere Elemente der körperlichen Signifikation (Accessoires, Kosmetik etc.) aus. Zur historischen Wandlung des Vestimentären vgl. Bertschik (2005).

„modifiziert“ seine Figuren, der Körper weitet sich gleichsam aus und wird metaphorisch und metonymisch, und doch, dem Detektivgenre verpflichtet in der Notwendigkeit nach einem physischen Tod, behält der Körper seine Physis.²³⁹ In den Holmes-Erzählungen wie auch im forensischen Krimi ist dieser Körper „semiotisch“,²⁴⁰ das Verbrechen liegt im Körper eingeschrieben, sowohl im Körper des Opfers als auch in dem des Verbrechers.

Der namenlose Erzähler in Edgar Allan Poes *The Man in the Crowd* von 1840 beschreibt seine Beobachtungen der Menge, indem er die physiognomischen als auch die pathognomischen Zeichen einzelner Menschen aus dieser Menge anschaut. Er wendet sich aber auch genauso den vestimentären und vestignomischen Zeichen zu, denn die Menge ist gekleidet und mittels dieser Kleidung können sich einzelne Gruppen sowohl abheben als auch sich darin integrieren:

Meine Beobachtungen waren zunächst ganz allgemeiner Art. Ich sah die Passanten nur als Gruppen und stellte mir ihre Beziehungen zueinander vor. Bald jedoch ging ich zu Einzelheiten über und prüfte mit eingehendem Interesse die zahllosen Verschiedenheiten in Gestalt, Kleidung, Haltung und Mienenspiel.²⁴¹

Der beobachtende Blick („scientific gaze“²⁴² oder der „kontemplative/beschauliche Blick“²⁴³), der sich auf Einzelheiten konzentriert, erwächst aus einer Unschärfe, die die Masse im Blick hat. Wie die „Instrumente der Neuzeit“²⁴⁴, das Tele- und das Mikroskop, die den Blick auf eine Perspektive lenken, das Blickfeld eingrenzen, um die Details zu erkennen, fokussiert sich der Blick des Ermittlers, um Nuancen der Erscheinungen zu erkennen. So sieht Poes Erzähler in den namenlosen Physiognomien einzelner Passanten Vertreter verschiedener Berufs- und

²³⁹ Vgl. dazu Niehaus (1998): „Der Realismus definiert das Subjekt dort, wo es sich gleichzeitig verhüllt, modifiziert und sich auf scheinbar natürliche Weise selbst setzt. Auf diese Weise dehnt sich der Körper gewissermaßen aus; es entsteht ein metaphorischer Körper, in der der wirkliche Körper zur Leerstelle wird.“ S. 425.

²⁴⁰ Der Begriff des „semiotischen Körpers“ stammt von Plain (2001); Plain sieht allerdings die Anfänge der Semiotisierung des Körpers im Krimi erst im 20. Jahrhundert in den Werken Agatha Christies.

²⁴¹ Poe, S. 8.

²⁴² Vgl. Pugliese (2002).

²⁴³ So nennt Bryson den Blick des Betrachters, der wie Morelli bei Ginzburg sich den Details des Gemäldes widmet, im Gegensatz zum „flüchtigen Blick“. Siehe dazu Bryson (2001), darin insbes. Kapitel 5.

²⁴⁴ So der Titel der Studie Weigls (1990), vgl. auch sehr aufschlussreich Crary (1992) und (1999); historisch zu Theorien des Sehens vgl. Lindberg (1981).

Gesellschaftsgruppen. Die jeweilige Gruppe gewinnt charakteristische Züge aus den Verhaltensweisen und der gekleideten Erscheinung einzelner, sie wird erkennbar: Die Geschäftsleute – Adelige, Kaufläute, Anwälte, Börsenleute – eilen mit gerunzelten Brauen, lebhaften Augen, ‚anständig‘ und etwas langweilig durch die Menge; die opportunistischen, niederen Angestellten, junge Männer, sind erkennbar an ihren ‚enganliegenden Röcken, glänzenden Schuhen, pomadisiertem Haar und hochnäsigen Ausdruck‘, und die ‚höheren Angestellten solider Firmen‘ an ‚schwarzen und braunen Röcken und Beinkleidern, die stets bequem saßen‘, an ihren ‚weißen Westen und Krawatten, den breiten derben Schuhen und groben Strümpfen oder Gamaschen‘, und einem Ansatz von Glatze und vom langjährigen Tragen der Feder abstehendem rechten Ohr.²⁴⁵ Die Passanten eilen am Erzähler vorbei, bis seine Aufmerksamkeit an einem einzelnen hängenbleibt, der Einblick über die Oberfläche hinaus in sein Herz zulässt. Und selbst hier wandert der Blick über das Abtasten der äußeren Schale, die vom Zustand des dahinter verborgenen Inneren Aufschlüsse gewährt:

Er war von kleiner Gestalt, sehr mager und ersichtlich sehr hinfällig. Seine Kleidung war im großen und ganzen schmierig und zerlumpt; doch als er hie und da ins helle Licht einer Laterne trat, gewahrte ich, daß seine Wäsche, wenn auch schmutzig, so doch von feinstem Gewebe war; und wenn mein Blick mich nicht täuschte, so erspähte ich durch einen Riß in seinem fest zugeknöpften und offenbar aus zweiter Hand erworbenen Regenmantel den Schimmer eines Diamanten und eines Dolches.²⁴⁶

Das scheinbare Nicht-Zusammenpassen des verwaorlosten Zustandes und der feinen Kleidung, die Unbestimmtheit und Unzuordenbarkeit des Mannes steht im krassen Gegensatz zur definiten Form des Dolches. Den Aufschluss über dieses Geheimnis der Physis sucht der Erzähler ausschließlich mittels der Beobachtung in der Psyche des Mannes.

Während der tote Körper einen fachlich geschulten Blick erfordert, verhüllt der Körper des Täters sein Kainsmal auf vielen Ebenen: der Kleidung, der gewollt modellierten Verhaltensart, mit verschiedenen Masken, die wie Zwiebelschichten abgeschält werden müssen, um an den Kern des Bösen zu gelangen. Erst dann kommt zum Vorschein, dass dieser Kern ebenso aus Schichten besteht – aus einem gescheitertem familiärem Umfeld, aus zerbrochenen Beziehungen, aus traumatischen Erlebnissen und Erfahrungen mit Freunden, aus möglichem Missbrauch, aus dem Einfluss der Anderen, die sich in dem Körper des Täters

²⁴⁵ Poe, S. 8ff.

²⁴⁶ Ders., S. 13.

eingeschrieben haben. Die Täter sind in Doyles Sinne Bäume, die in ihrem Wachstum gestört wurden und auf einmal Anomalien aufweisen, die letztlich Indizes für diese Störung sind. Während es bei Doyle unter dem Einfluss der evolutionsbiologischen und kriminalanthropologischen Theorien zumeist genetische Fehler waren und der Täter gewissermaßen ein Opfer der Naturgewalt war, die die Störungen der Entwicklung hervorrief, ist im postmodernen forensischen Krimi die Gesellschaft verantwortlich für diese Fehler. So ist also auch der Ermittler als ‚Angestellter‘ der Gesellschaft und als ihr Mitglied dafür verantwortlich, nach dem Fehler zu suchen und ihn nach Möglichkeit auszubessern. Doch das kann ihm kaum gelingen, selbst wenn der eine Verbrecher zur Verantwortung gezogen wird, allerdings nur für seine Tat, nicht dafür, was und wie er ist. Diese Bürde, die der forensische Ermittler trägt, ist umso schwerer, weil seine Aufgabe, meist selbstauferlegt, niemals beendet ist. Nicht die Institution verpflichtet ihn zu diesem Kampf gegen die Windmühlen, sondern er selbst, als Mitglied der Gesellschaft und als mitleidiges Wesen.

Diese universelle Aufgabe des Ermittlers entwickelt sich aus einem intellektuellen Spiel der methodischen Lösung von Rätseln der Natur. Ein solches Rätsel ist der Mensch. „A strange enigma is man!“, „an insoluble puzzle“.²⁴⁷ Der Mensch in den Holmes-Erzählungen ist ein Miniaturfall, der gelöst ist, bevor der eigentliche Fall beginnt, der aber auch den darauffolgenden Fall oft bestimmt. Miss Mary Sutherland in *A Case of Identity* ist zerstreut und leichtgläubig, und sie ist von ihrem Stiefvater eben deshalb betrogen worden. Miss Violett Hunter in *The Adventure of Copper Beeches* ist eine selbstständige, selbstbewusste, intelligente junge Dame, und genau deshalb wehrt sie sich gegen ihre Instrumentalisierung als optischer Ersatz der kranken Tochter ihrer Arbeitgeber. Diese Charakterzüge, aber auch die Besonderheit des Falles schlagen sich in dem vestimentär-vestignomischen Signifikationssystem der Fallgeschichte nieder: Die ‚gekleideten‘ Figuren bestimmen den Ausgang wie auch den Erfolg eines Falles.

Indem das narrative Prinzip einer Fallgeschichte und die kasuistische Bestimmung der Figuren in den Mittelpunkt gestellt werden, sollen nun die Miniaturfälle, Menschen in ihrer Erscheinung, mit ihren charakteristischen Merkmalen, insbesondere den äußeren Eigenschaften, näher betrachtet werden. Die ‚gekleidete‘ Gestalt, aber auch einige Körpermerkmale werden in den Holmes-Erzählungen zum poetologischen und narrativen Prinzip. Vestignomie und Physiognomie, die Zeichen, die an den Kleidern und den

²⁴⁷ Doyle, S. 137.

Körpermerkmalen abzulesen sind, stellen eine Sprache dar, die zur Lösung des Falles beiträgt und im Kleinformat die Deduktionsmethode Holmes illustriert. Auch Accessoires gehören zur Kleidung. In manchen Erzählungen gehören sie zur Erscheinung einer Person, in anderen haben sie weniger eine vestignomische Rolle als vielmehr die der Spur, doch in jedem Fall führen sie zu einem Körper. Als Teile eines Individuums, gewissermaßen seine Verlängerungen, besitzen sie ‚ausgelagerte‘ Eigenschaften dieser Individuen, denen sie gehören. Demzufolge lassen sich an diesen Gegenständen die Eigenschaften der Person auch in ihrer Abwesenheit ablesen. Anhand eines Hutes oder Spazierstocks demonstriert Holmes seine deduktive Methode in Abwesenheit der Besitzer dieser Accessoires und schließt auf Identitäten und Persönlichkeiten.

Es sollen nun im Folgenden zunächst die Grundlagen der Ermittlungsmethode Holmes skizziert werden. Danach wird auf die Rolle der Kleidung, später auch auf die Bedeutung der Accessoires exemplarisch eingegangen, um danach zusammenfassend die Bedeutung dieses Codes für den forensischen Krimi und seine Entwicklung festzustellen.

3.1. Die Ermittlungsmethode von Sherlock Holmes

Holmes verkörpert die Eigenschaften einer solchen Figur, wie Huxley sie in seiner Darwin-Vorlesungsreihe²⁴⁸ implizit charakterisiert: Ein Wissenschaftler, der nach einer Methode arbeitet, die aber, wenn sie erklärt worden ist, nicht mehr komplex und geheimnisvoll ist, sondern auf einem alltäglich jedem zugänglichen Wissen beruht, das man sich nur anzueignen wissen muss. Holmes ist „a hero who possesses a method of knowing how to know“²⁴⁹, das An- und Zuordnen von Wissen ist die Deduktionsmethode²⁵⁰, „[t]hat is detecting“²⁵¹.

²⁴⁸ Die Vorlesungsreihe bestand aus sechs Vorträgen, die Huxley Ende 1862 am Geologischen Museum in London hielt, mit dem Ziel, die Ideen von Charles Darwins und seiner *Die Entstehung der Arten* (1859) zu popularisieren. 1863 wurden die bis dahin als Hefte publizierten Vorlesungen in Buchform *On Our Knowledge of the Causes of the Phenomena of Organic Nature* herausgegeben.

²⁴⁹ Van Dover (1994), S. 1.

²⁵⁰ Bekanntlich meint Doyle unter dem Namen der „deduction“ alle drei logischen Methoden der Schlussfolgerung: Deduktion, Induktion und Abduktion. Deduktion wird hier wie bei Doyle als ein Sammelbegriff verwendet, der logisches Folgern und ein Verhältnis zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen bezeichnet. Vgl. zur genauen Analyse von Holmes „Deduktionen“ Eco/Sebeok (1985).

²⁵¹ Van Dover (1994), S. 11. Van Dover schreibt, dass das Wort „detecting“ gewissermaßen im Laufe der Geschichte des Detektivgenres an Holmes gekoppelt ist.

Nicht nur sein Wissen sieht Holmes als geordnetes Haus²⁵², sondern auch die umgebende Welt in einer Anordnung zueinander. In dieser Struktur fügen sich die Figuren in Holmes Erzählungen ein: Sie verhalten und kleiden sich nach Regeln. Wie die systematische Erfassung der Natur, so wird der Mensch und das Wissen über ihn erfasst.²⁵³ Wie sein Vorfahre Dupin, von dem Holmes zwar nicht besonders hoher Meinung ist, übernimmt er die Maxime, dass das „Wichtigste ist, sich ganz klar darüber zu sein, was man beobachten muß.“²⁵⁴ Wie der „praktische Blick“ ist das Sehen in Erzählungen Holmes rationalisiert und bewusst angeeignet als Fähigkeit, die sich reproduziert: „[i]t is both the product and the producer of certain way of knowing“.²⁵⁵

²⁵² Seine Figur ist von Anfang an so konstruiert, dass er weiß, warum er etwas auf eine bestimmte Weise weiß; er kontrolliert sein Wissen und systematisiert es: „I consider that a man’s brain originally is like a little empty attic, and you have to stock it with such furniture as you choose. A fool takes in all the lumber of every sort that he comes across, so that the knowledge which might be useful to him gets crowded out, or at best is jumbled up with a lot of other things, so that he has a difficulty in laying his hands upon it. Now the skillful workman is very careful indeed as to what he takes into his brain-attic. He will have nothing but the tools which may help him in doing his work, but of these he has a large assortment, and all in the most perfect order. It is a mistake to think that that little room has elastic walls and can distend to any extent. Depend upon it there comes a time when for every addition of knowledge you forget something that you knew before. It is of the highest importance, therefore, not to have useless facts elbowing out the useful ones.“ Doyle, S. 21. Doyle recurriert auf die Vorstellung der Begrenztheit des menschlichen Verstandes, der wie Tabula Rasa im Laufe des Lebens beschrieben wird, weshalb es wichtig ist, nur Sinnvolles zu lernen. Dazu John Locke *An Essay Concerning Human Understanding* (1690) sowie *Some Thoughts Concerning Education & of the Conduct of the Understanding* (1693), auch David Hume *A Treatise of Human Nature* (1739).

²⁵³ Zum naturwissenschaftlichen Kontext von Holmes Erzählungen vgl. insbesondere Clausson (2005), Frank (2003). Die Forschung spricht zu Recht davon, dass Doyle in der ‚Deduktionsmethode‘ Holmes die schwindende viktorianische Ordnung festzuhalten sucht: „The dress of modern materialist science is used for conservative thinking, for a failure to face the real, disorderly experience of data [...]“ Knight (1980), S. 86. Holmes selbst klagt, dass die Welt nicht mehr so sei, wie sie früher war. Obwohl er dies auf die Simplizität der Verbrechen bezieht, spricht mit Holmes die Angst vor den modernistischen Entwicklungen wie dem Kino, das im Zuge der Elektrizität entstehende Verkehrssystem der Megapolen wie es London wurde, die zunehmende Anzahl der Einwohner sowie die das Auge überreizende Beschleunigung der Lebensprozesse. In den letzten Erzählungen herrscht eine stark pessimistisch-nostalgische Stimmung und Holmes als Figur hat sich nicht nur auf dem Land zur Ruhe gesetzt und widmet sich der Bienenzucht, er und seine Ermittlungen wirken insgesamt obsolet.

²⁵⁴ Poe, S. 22.

²⁵⁵ Thomas (1991), S. 128.

John Stuart Mill definiert die Methode der Beobachtung²⁵⁶, Thomas Henry Huxley tradiert sie weiter²⁵⁷, und bei Doyle bildet sie sich in Form einer literarischen Figur ab. Holmes ist eine Figur, die die Wissenschaft in der Form verkörpert, wie sie die Menschen, sowohl Wissenschaftler als auch eruierte Laien, zur Zeit des 19. Jahrhunderts beschäftigte: Eine Form der Erklärung von Tatsachen, deren Technik sorgfältige Sammlung und rational durchgeführte Analyse von Information bedeutete. Wissenschaft als ‚science‘ ist ein Ordnungsprinzip, nicht so sehr die einzelnen naturwissenschaftlichen Disziplinen, und es bedeutet ein methodisches Vorgehen im Erforschen von Umgebung, von Vergangenheit und Zukunft. Wissenschaft um diese Zeit bedeutet eine Säkularisierung des Wissens.

Dieses eigentümliche wissenschaftliche Denken, eine auf der Erkenntnis gründende Einbildungskraft („scientific use of imagination“²⁵⁸) kennzeichnet Holmes als ikonische Figur. Wie ein Kunsthistoriker (Morelli) sucht er nach den unauffälligen, beinahe unsichtbaren Details in einem Gemälde und erkennt daran das Besondere und Einzigartige („Holmes morellisiert“²⁵⁹). In Holmes Augen zerfällt der Mensch oder der Ort des Verbrechens in Details, sein Blick darauf ist explosiv – zerteilend. (Im Gegensatz dazu ist Watsons Blick implosiv²⁶⁰, und wie der traditionell orientierte Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts sieht er ein ‚Kunstwerk‘ in seiner Gesamtheit, denn sie macht den Wert des Kunstwerks aus.²⁶¹) Auf der Folie einer äußeren Harmonie sucht Holmes nach einer möglichen ‚Unordnung‘ oder Abweichung davon und instrumentalisiert sie zu einem Informationswert. Der Mensch ist eine Ansammlung von Spuren und setzt sich aus Zeichen zusammen, die auf etwas verweisen.

Der Unterschied der Blicke Holmes‘ und Watsons liegt nicht nur darin (wie oft behauptet), dass Watson der Nichtwissende ist, der dem Wissenden, Holmes, eine Äußerungsfläche in

²⁵⁶ In *A System of Logic. Rationative and Inductive* von 1874 formuliert Mill sehr detailliert Induktion und Deduktion. Es ist belegt, dass Doyle diese Abhandlung gekannt hat, doch auch allgemein ist Mills Werk sehr einflussreich gewesen, wie beispielsweise bei T.H. Huxley (1970 a) zu sehen.

²⁵⁷ Huxley (1970 a) und (1970 b).

²⁵⁸ Doyle, S. 687.

²⁵⁹ Ginzburg (2002), S. 64.

²⁶⁰ Das Begriffspaar ‚Implosion‘ und ‚Explosion‘ beziehen sich auf zwei Arten des Sehens. So ist Watsons Blick wie Elektrizität, die die Welt, laut McLuhan, zu einem ‚Globalen Dorf‘ zusammenzieht. (Marshall McLuhan *Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.) Implosion bedeutet also hier ‚Zusammenziehen‘, Explosion dagegen ‚Auseinanderreißen, Zersprengen‘.

²⁶¹ Ginzburg (2002), S. 61-69.

Form von Erklärungen bietet. Watson ist der teilnehmende Erzähler, der Mittler zwischen Holmes als Verkörperung der Wissenschaft und dem Leser des 19. Jahrhunderts; er besitzt dasselbe geistige und naturwissenschaftliche Wissen wie dieser populäre Leser. Watsons spezifischer Blick funktioniert nach den ästhetischen Normen des zeitgenössischen Alltags und er vermag die in der Baker Street erscheinenden Personen nur mit diesem Blick zu betrachten. Er stereotypisiert die Menschen, und es erscheint als natürlich und sogar logisch. Während Watson in den schönen biedermeierlichen Landschaften die unverdorbene Natur und eine typische modernistische antiindustrielle Idylle als Gegengewicht zu Londons verseuchten Straßen sieht (“Are they not fresh and beautiful?” I cried with all the enthusiasm of a man fresh from the fogs of Baker Street.”²⁶²), erahnt Holmes darin die verborgenen Gefahren niemals aufgedeckter Verbrechen, die an solchen entlegenen Orten geschehen könnten (“I look at them, and the only thought which comes to me is a feeling of their isolation and of the impunity with which crime may be committed there.”²⁶³).

Wissenschaft ist in Holmes‘ Erzählungen nicht lediglich ein Thema, sondern wird zum Protagonisten. Nicht nur bestimmte, mittlerweile ikonisch geltende Figuren wie Holmes selbst und Professor Moriarty verkörpern Wissenschaft; ‚wissenschaftlich‘ ist die Wahrnehmung der umgebenden Welt, die Sicht auf die Menschen. Ehedem gesellschaftliche Regeln, gleichsam Naturgegebenheiten, werden in ein System geordnet, so wie auch die Natur selbst systematisiert wird. So wie aus Beschäftigungen Berufe entstehen (ein Ermittler) und Berufe zu Beschäftigungen werden (wie das Adelsdasein), haben die Figuren der Kurzgeschichten, abgedruckt im zunehmend populärer werdendem Medium Zeitschrift (Magazines), ein bewusst festgelegtes Aussehen. Diese Systematik der Konstruktion gewinnt ihre Bedeutung durch die Serialität: Ein Fall folgt dem anderen, verbunden durch den/dieselben Protagonisten. Auch seine eigene Wissenschaftlichkeit thematisiert Holmes. Wie selten ein literarischer Ermittler spricht Sherlock Holmes viel über seine eigene Ermittlungsmethode. (Über keine andere Ermittlungsmethode ist so viel Literatur verfasst worden wie über seine.) Er beschreibt sie insbesondere in der ersten Erzählung *Study in Scarlet*, aber auch an vielen anderen Stellen. In den späteren Erzählungen erwähnt er beiläufig seine zahlreichen Monographien und Abhandlungen zu verschiedensten Themen, die lose in Verbindung zu seiner Beschäftigung stehen. So hat er sich mit der Verschiedenartigkeit von Tabakasche befasst, mit der Verfolgung von Fußspuren, dem Einfluss von verschiedenen Handwerken auf

²⁶² Doyle, S. 322.

²⁶³ Ders., S. 323.

die Form der Hand, mit der Schreibmaschine und ihrer Rolle im Verbrechen, mit der Datierung alter Schriften, mit Tätowierungen, Geheimchiffren, der Anatomie des menschlichen Ohrs, Vortäuschung von Krankheiten, dem Nutzen von Hunden in der Ermittlungsarbeit, Bienenzucht und anderem mehr. Sein Wissen ist verankert in der sozialen Ordnung der Kleidung, Verstöße dagegen galten ebenso als Verbrechen wie Verletzung der Verhaltensregeln. Obwohl er an keiner Stelle sich über die enorme Bedeutung von Kleidung im Ermittlungsprozess äußert, denn sie spielt eine ebenso große Rolle wie die Asche oder der Fußabdrücke, sind auch die vestignomischen Zeichen eine Art, über Wissenschaft zu sprechen, indem Wissenschaftsfiguren oder Denkfiguren der Wissenschaft über diese Zeichen artikuliert werden.

3.2. Vestimentär-vestignomisches Signifikationssystem

Kleidung in den Holmes-Erzählungen ist im Unterschied zu Gegenständen, Leichen oder Spuren der Verbrecher allgegenwärtig. (Die Erscheinung Holmes' ist selbst lapidar ikonisch geworden.) Niemals taucht in den Erzählungen Doyles ein nackter Körper auf, nicht einmal im Leichenschauhaus. Alle Figuren sind auf eine bestimmte Art und Weise angezogen und tragen Kleidung, wann immer sie auch erscheinen. Erscheinung ist in diesem Zusammenhang ein Schlüsselwort, denn die Kleidung trägt gleichzeitig mit den Gesichtszügen zur Gestalt bei und macht somit einen bestimmten Eindruck von der Person und ihrem Charakter. So hinterlässt zum Beispiel Miss Morstan in *Sign of Four* aufgrund ihrer schlichten und dennoch niedlichen Erscheinung einen so starken Eindruck auf Watson, dass er sich in die junge Dame verliebt:

She was a blonde young lady, small, dainty, well gloved, and dressed in the most perfect taste. There was, however, a plainness and simplicity about her costume which bore with it a suggestion of limited means. The dress was a sombre grayish beige, untrimmed and unbraided, and she wore a small turban of the same dull hue, relieved only by suspicion of white feather in the side. Her face had neither regularity of feature nor beauty of complexion, but her expression was sweet and amiable, and her large blue eyes were singularly spiritual and sympathetic. In an experience of women which extends over many nations and three separate continents, I have never looked upon a face which gave a clearer promise of a refined and sensitive nature.²⁶⁴

²⁶⁴ Doyle, S. 94.

In dieser Beschreibung von Miss Morstan, wie Watson sie das erste Mal sieht und wie ihr der Leser und auch Holmes das erste Mal begegnen, wird die Gestalt einer Frau beschrieben, die sich auf der Textebene aus Gesicht und Kleidung zusammensetzt, die dann wiederum auf den Charakter schließen lässt: Das nicht direkt hübsche, aber niedliche Gesicht und die bescheidene, unauffällige und dennoch geschmackvolle Kleidung wirken komplementär, ja stellvertretend füreinander, und die großen blauen Augen geben einen Einblick in die gefühlvolle Seele einer liebenswerten Frau. So wird die Ersetzbarkeit der Physiognomik des Gesichts durch die Vestignomik der Kleidung ein typischer vestignomisch-physiognomischer Code, der sich durch viele Holmes-Erzählungen hindurchzieht.

Obwohl die viktorianische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts streng auf die Kleiderordnung achtet und mittels Kleidung ihren Status artikuliert, geht es in den Erzählungen Doyles weniger um die Sittenordnung als vielmehr um die Harmonie, entsprechend den Maximen der Physiognomik, ein Gleichgewicht zwischen Innerem und Äußerem eines Menschen zu erkennen oder durch das Fehlen des Gleichgewichts (zumeist negative) Charakterbesonderheiten zu erkennen.²⁶⁵ Der Körper ist in diesem Sinne ein „Zeichen-Körper, der von innen Zeichen produziert und um sich verstreut“²⁶⁶.

Mit der Physiognomisierung der Kleidung, dem Ablesen der Eigenschaften einer Person an ihrer Kleidung einerseits und Instrumentalisierung der Kleidung und bestimmter Accessoires andererseits – dem vestignomischen „Signifikationssystem“²⁶⁷ – verbindet Doyle narrative Strategien: Der ästhetische Blick Watsons ‚physiognomisiert‘ die Kleidung und stellt Konformität oder Non-Konformität (mit Foucaults Worten, Funktionieren oder Nicht-Funktionieren) bezüglich einer ästhetischen, sozialen und kulturellen Norm fest; der methodische Blick Holmes‘ untersucht Kleidung oder deren Teile auf Indizien einer Abweichung vom Normalzustand. Der vestignomische Code erfüllt verschiedene Funktionen in den Holmes-Erzählungen: Er hat semantische Funktionen auf der Ebene der Figuren- und Textgestaltung und semiotische Funktionen innerhalb der Texte für die Ermittlungen Holmes‘. Einerseits konturiert das Vestignomische die Figuren, wie im Falle Miss Morstons, im Sinne einer charakterlichen Darstellung, die *Verkleidung* spielt mitunter eine

²⁶⁵ Zum historischen Umriss der Geschichte des Konzepts der Physiognomik siehe Blankenburg (1989).

²⁶⁶ Niehaus, S. 415. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Stingelin (1994).

²⁶⁷ Landfester, S. 70.

identitätsstiftende Rolle. Andererseits ist Kleidung ein Element der Narration, ein konstitutives Detail, und trägt wesentlich zur Lösung des Falls bei.

Die gekleidete Gestalt der Figuren und die narrative Entwicklung des Vestignomischen kreist um die Frage, ob Menschen sich auf eine bestimmte Art kleiden, weil sie einen bestimmten Körper und Gesichtszüge haben, oder ob ihre Erscheinung sich aus der Kleidung, die sie tragen, ergibt. Menschen tragen freilich verschiedene Kleidung allein schon deshalb, weil es weibliche und männliche Körper gibt, die aufgrund bestimmter zeitabhängiger Normen und Übereinkünfte sich erkennbar unterschiedlich kleiden müssen, um die sekundären Geschlechtsmerkmale deutlich zu machen, unter Umständen gar auf sie aufmerksam zu machen. Diese wandelnden Moden und Stile verursachen bestimmte physische Haltungen, Bewegungen und Verhaltensweisen (z. B. die Absatzschuhe sowohl bei Frauen als auch bei Männern, die Korsagen, die schweren barocken Frisuren oder Kopfbedeckungen usw.). Zusammen mit vielen anderen bestimmenden Kriterien bildet sich ein Begriff des Geschmacks, des *fashion*, es entsteht eine „verinnerlichte Norm“²⁶⁸, die sich nicht nur auf das Aussehen einzelner Kleiderstücke bezieht, sondern vielmehr auf die Ordnung des Tragens und des entsprechenden Verhaltens. So wird der böhmische König Wilhelm Gottsreich Sigismund von Ormstein aus *A Scandal in Bohemia* nach englischen Fashion-Regeln als geschmacklos beschrieben: „His dress was rich with a richness which would, in England, be looked up as akin to bad taste.“²⁶⁹ Als König ist er in der Privatwohnung eines englischen

²⁶⁸ Hoffmann, S. 132.

²⁶⁹ „A man entered, who could hardly have been less than six feet six inches in height, with the chest and limbs of Hercules. His dress was rich with a richness which would, in England, be looked upon as akin to bad taste. Heavy bands of astrakhan were slashed across the sleeves and fronts of his double-breasted coat, while the deep blue cloak which was thrown over his shoulders was lined with flame-coloured silk and secured at the neck with a brooch which consisted of a single flaming beryl. Boots which extended halfway up his calves, and which were trimmed at the tops with rich brown fur, completed the impression of barbaric opulence which was suggested by his whole appearance. He carried a broad-brimmed hat in his hand, while he wore across the upper part of his face, extending down past the cheekbones, a black wizard mask, which he had apparently adjusted that very moment, for his hand was still raised to it as he entered. From the lower part of the face he appeared to be a man of strong character, with a thick, hanging lip, and a long straight chin suggestive of resolution pushed to the length of obstinacy.” Doyle, S. 164. Die Beschreibung der Gestalt bewegt sich von oben nach unten und die sichtbaren Körperteile bestätigen nur noch das, was an der Kleidung bereits vorher abgelesen wurde. Die Fremdheit Ormsteins zur Kultur Englands widerspiegelt sich in den Übertreibungen und seine Lapidarität drückt Doyle in einem gewissermaßen zeitlichen Rückfall aus: Wie ein Urgermane betritt Ormstein die Szene. Der Gegensatz dazu ist der englische Gentleman wie Lord Robert St. Simon in *The Adventure of the Noble Bachelor*:

Gentlemans fehl am Platz, sein gesellschaftlicher Stand lässt es nicht zu, und er kann seine Königlichkeit nicht durch eine Maske verbergen. Selbst der Fall, mit dem er sich an Holmes wendet, beruht auf einer Asymmetrie, einem Fehlplatz: Holmes soll seine Fotografie von der ehemaligen Geliebten des Königs entwenden, die er wegen ihrer bürgerlichen Abstammung nicht ehelichen konnte. Der König steht für eine Absurdität im Verhalten, in der Kleidung, seine Geschmacklosigkeit liegt in dem ‚reichen Reichtum‘ seines Aussehens begründet, und diese Plakativität seiner zwar königlichen Figur schlägt in Dummheit um, denn seine Geliebte, Irene Adler, die seiner standesgemäß nicht würdig war, erweist sich als „*the woman*“²⁷⁰. Der König eines winzig kleinen Königreichs wird durch einen ‚Adler‘ entehrt, und den Ring des Königs als Belohnung für den gelösten Fall schlägt Holmes zu Gunsten der Fotografie von Irene Adler aus.

Friedrich Theodor Vischer schrieb 1875, dass die Kleidungsnormen den „Charakter der Zeiten“²⁷¹ zum Ausdruck bringen. Das Äußere, die Kleidung besitzt eine „tiefe Symbolik, welche die Generationen zwingt, ihre Zustände, Grundgefühle, soziale [...] Stimmungen und Vorstellungen in ihren Kulturformen auszudrücken“.²⁷² Der „unsichtbare Regent“, der Zeitgeist, formt aus Menschen unabhängig von ihrer Physis eine symbolische Veräußerung dieser Zeit. So hat man kaum Macht und Kontrolle über sein Äußeres, ebenso wie über seine Physis, darunter auch die Gesichtszüge, die die Seele darstellen.²⁷³ Wie der Grundsatz der

„A gentleman entered, with a pleasant, cultured face, high-nosed and pale, with something perhaps of petulance about the mouth, and with the steady, well-opened eye of a man whose pleasant lot it had ever been to command and to be obeyed. His manner was brisk, and yet his general appearance gave an undue impression of age, for he had a slight forward stoop and a little bend of the knees as he walked. His hair, too, as he swept off his very curly-brimmed hat, was grizzled round the edges and thin upon the top. As to his dress, it was careful to the verge of foppishness, with high collar, black frock-coat, white waistcoat, yellow gloves, patent-leather shoes, and light-coloured gaiters. He advanced slowly into the room, turning his head from left to right, and swinging in his right hand the cord which held his golden eyeglasses.“ Doyle, S. 291. Die methodische Exaktheit der Kleidung und des (der Kleidung entsprechenden) Verhaltens eines englischen Gentlemans wird in diesen charakterlichen Schilderungen durch diese oder jene Art von Abweichungen dargestellt und ist offensichtlich ein „Rückgriff auf die zeitgenössische Ästhetik des Alltags“ (Landfester, S. 71).

²⁷⁰ Doyle, S. 161.

²⁷¹ Vischer, S. 66.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Dazu sind auch die Untersuchungen Lombrosos einschlägig, denn die von ihm unterschiedenen und beschriebenen Verbrecher waren keinesfalls schön, ja sie konnten gar nicht schön sein. Vgl. dazu Becker (1995), Becker (1996), Stingelin (1994).

physiognomischen und pathognomischen Lehren bis ins 20. Jahrhundert besagt, besitzt der Mensch von Natur aus bestimmte Gesichtszüge, und, da er über sie keine Macht hat, ist an ihnen sein wahrer – von Natur aus gegebener – Charakter abzulesen, der nach außen zur Erscheinung tritt.²⁷⁴ Die Schönheit liegt in der Harmonie, und zwar auf zwei Ebenen: zwischen den Einzelteilen des Äußeren und dem Verhältnis des Äußeren und des Inneren. Das Harmonische, das Schöne wird dann dem ‚Guten‘ gleichgesetzt.²⁷⁵ Der Mensch ist ein Naturwesen, das Naturgesetzen und dem Spiel der Providenz ausgeliefert ist. In diesem Sinne ist der Mensch selbst ein Zeichen, aus diesen gegebenen Umständen wird er ‚lesbar‘.

Zum Zeichensetzer wird er in den neueren Theorien der Mode.²⁷⁶ Diese diskutieren den Menschen als ‚Macher‘ von der Wirtschaft bis hin zur Psychologie der Mode. Der reale Körper wird durch „eine von Zeichen in bestimmter und entschlüsselbarer Kombination hergestellte Fiktion“²⁷⁷ ersetzt. Die gekleidete Person befindet sich am „Schnittpunkt sehr heterogener gesellschaftlicher Codierungen“²⁷⁸, die kultureller, ästhetischer oder sozial-kultureller Art sein können; so ist die Kleidung als Zeichensystem ein Modus „sozialer Differenzierungsprozesse und individueller Selbstdarstellung“.²⁷⁹ Ein ‚gekleidetes‘ Handeln ist also demnach ein ‚kommunikatives Handeln‘. Einerseits ist der Mensch ein Zeichensetzer, andererseits ist er durch die Gesellschaft, in der er lebt, determiniert, bestimmte Zeichen zu nutzen und zu setzen, die andere lesen können, genauso wie er umgekehrt die (vestimentären) Zeichen der anderen liest.

In den Holmes-Erzählungen bilden drei Aspekte einen interpretativen Rahmen des physiognomischen Code für die Entstehung des Falls: (a) Watson als Erzähler stellt zumeist am Anfang des Falls die Figuren, meistens die Auftraggeber Holmes, in ihrem Aussehen vor und schließt unmittelbar auf ihren Charakter; der Geschmack ist dabei nicht individuell, sondern stellt eine gesellschaftliche Norm dar, von der Watson ausgeht – physiognomischer Code führt

²⁷⁴ Auch für die gerichtliche Praxis sind pathognomische und physiognomische Zeichen von größter Bedeutung, denn sie entscheiden über die Glaub- oder die Unglaubwürdigkeit des Zeugen bzw. des Angeklagten. Siehe dazu Schneider (1996).

²⁷⁵ So ist die äußere Gestalt in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* eine Vorahnung auf die himmlische: „[J]e moralisch besser; desto schöner/je moralisch schlimmer; desto häßlicher“. Zitiert in Blankenburg, S. 27.485.

²⁷⁶ Vgl. Simmel (1986), Flügel (1986), Barthes (1985), Goebel (1986), Davis (1992).

²⁷⁷ Landfester, S. 65.

²⁷⁸ Bovenschen (1986), S. 19.

²⁷⁹ Dies. (1997), S. 236.

die Figuren ein; (b) die Figuren haben von Natur aus bestimmte Gesichtszüge, die einen Charakter zeigen, der sie wiederum dazu bringt, einen bestimmten Geschmack zu entwickeln und sich entsprechend zu präsentieren und zu handeln – der Code motiviert die Figuren; und schließlich (c) wird diese Erscheinungsweise ästhetisch, sozial und kulturell bestimmt in Form einer gewissen Konformität der Person, entsprechende Normen (des Geschmacks) einzuhalten oder gegen diese zu handeln – anhand der Übereinstimmung oder der Abweichung konstituiert sich der Fall. Die fallbezogene Bedeutung des Vestignomischen soll im Weiteren insbesondere anhand von drei Erzählungen illustriert werden, *A Case of Identity*, *The Hound of the Baskervilles* und *The Adventure of the Copper Beeches*; auch auf andere Holmes Erzählungen wird dabei Bezug genommen.

3.2.1. Kleider

Das Kleiden dient unter anderem dazu, die Nacktheit des Körpers zu verhüllen aus Scham, als eine Grenze zwischen sich und der Welt, als Schutz, aber auch dazu, um sich womöglich zu verkleiden, als Spiel, seine eigene Identität zu verstecken oder eine fremde anzunehmen, eine völlig neue Identität zu schaffen, einen neuen Namen anzunehmen. Die Kleidung ist eine Maske, um sich unkenntlich zu machen, um etwas in diesem Versteck tun zu können, was man sonst nicht tun würde. Das Unkenntlichsein, das Anonyme, das Namenlose liegt auch im Rätsel des Verbrechens versteckt, und es gilt immer, den Namen und das Gesicht des Täters ausfindig zu machen. Oft verkleidet sich Holmes selbst, begibt sich auf die andere Seite des Gesetzes, um etwas für den aktuellen Fall herauszufinden, um einen Fall zu lösen oder das Recht zu bewahren, wie in *The Adventure of the Charles Augustus Milverton* oder *A Scandal in Bohemia*. In *The Man with the Twisted Lip* verkleidet sich ein vermisster Ehemann jeden Tag als Bettler Boone und verdient jahrelang den Unterhalt für seine Familie. Mithilfe eines nassen Schwamms verschwindet der hässliche Boone und „a gentleman“ Neville St. Clair kommt zum Vorschein. In *The Yellow Face* fällt die buchstäbliche Maske und enthüllt „a little coal-black negress, with all her white teeth flashing in amusement“²⁸⁰, die als Kind einer weißen Lady von der pruden englischen Gesellschaft versteckt gehalten wurde. In den Holmes-Erzählungen fällt die Maske immer, sie ist eine Täuschung, eine widernatürliche Störung der Ordnung, die zu bewahren Holmes stets bemüht ist.

Wie später bei dem forensischen Ermittler, ist die Findung des Namens essenziell bei Holmes. Der Name des Opfers führt zum Täter, oder, vereinfacht, führt das Opfer zum Täter, denn in

²⁸⁰ Doyle, S. 361.

der Person des Opfers liegt bereits der Grund für das Verbrechen. In *A Case of Identity* möchte Miss Sutherland ihren Verlobten Hosmer Angel finden, der unmittelbar vor der Hochzeit verschwunden ist. Holmes löst diesen banalen Fall nahezu sofort: Beinahe alle Merkmale, die Miss Sutherland nennen kann, weisen geradezu schreiend darauf hin, dass der Verlobte jemand ist, der sich verkleidet, und vorgibt, ein anderer zu sein:

He was a very shy man, Mr. Holmes. He would rather walk with me in the evening than in the daylight, for he said that he hated to be conspicuous. Very retiring and gentlemanly he was. Even his voice was gentle. He'd had the quinsy and swollen glands when he was young, he told me, and it had left him with a weak throat, and a hesitating, whispering fashion of speech. He was always well dressed, very neat and plain, but his eyes were weak, just as mine are, and he wore tinted glasses against the glare.²⁸¹

Hosmer Angel scheut das Tageslicht, er flüstert, trägt eine getönte Brille und zieht sich einfach und unauffällig an. Zentral für diesen sowie für viele andere Fälle ist das *Sehen* und das *Gesehen* werden. Miss Sutherland trägt eine starke Brille, ihre Augen sind ohne Hilfe gehindert, klar zu sehen – sie trägt die Brille, um zu sehen. Hosmer Angel trägt die Brille, um nicht gesehen zu werden. In der Brille konzentriert Doyle die Ambivalenz der Funktion und die Instrumentalisierbarkeit der Kleidung, der Accessoires und der alltäglichen Gebrauchsgegenstände, die zum Körper gehören. Hosmer Angel verdeckt auch andere sichtbare (die Handschrift) und hörbare Merkmale (die Stimme) seiner wahren Identität. Holmes erkennt darin ein Modus Operandi – ein Muster aus anderen ähnlichen Fällen: „You will find parallel cases, if you consult my index, in Andover in ‘77, and there was something of the sort at The Hague last year.“²⁸² Täuschung mit Verkleidung ist so alt wie die Welt, und der Fall fügt sich in eine Reihe ein und deutet auf den seriell-kumulativen Charakter des

²⁸¹ Doyle, S. 194.

²⁸² Ders., S. 196. Sehr oft verweist Holmes auf andere Fälle entweder aus seiner eigenen Praxis oder auf solche, die ihm bekannt sind. Er führt auch ein alphabetisches Register der Fälle, aber auch der einzelnen Protagonisten und verfasst über jeden eine prägnante Charakteristik: „For many years he had adopted a system of docketing all paragraphs concerning men and things, so that it was difficult to name a subject or a person on which he could not at once furnish information.“ Ders., S. 165. Sein Wissen ist weitgehend enzyklopädisch, denn die Biographie Irene Adlers aus *A Scandal in Bohemia* ist „sandwiched in between that of a Hebrew rabbi and that of a staff-commander who had written a monograph upon the deep-sea fishes.“ Ders., S. 165. Eine bedeutende Rolle spielen auch jegliche gedruckte Register wie Zugfahrpläne, Atlanten, *Medical Directory* oder *Encyclopaedia Britannica*, deren Kopieren in *The Red-Headed League* eine besondere Rolle spielt.

Wissens von Holmes. Viel interessanter jedoch als die simple Täuschung ist für Holmes Miss Sutherland selbst. Sie wird als eine nicht besonders intelligente Person geschildert, und zwar hauptsächlich anhand der äußeren Erscheinung. Ihr erstes Auftreten, wird von Holmes und Watson durch das Fenster beobachtet:

[A] large woman with a heavy fur boa round her neck, and a large curling red feather in a broad-brimmed hat which was tilted in a coquettish Duchess of Devonshire fashion over her ear. From under this great panoply she peeped up in a nervous, hesitating fashion at our windows, while her body oscillated backward and forward, and her fingers fidgeted with her glove buttons.²⁸³

Ihr Aussehen zeugt von einer gewissen Geschmacklosigkeit, und ihre äußere Erscheinung, d. h. wie sie gekleidet ist und wie sie sich darin fühlt, das Zusammenspiel von Vestignomik und Verhalten signalisiert von Nervosität, und ihr Schwanken, in dem sich ihr Geisteszustand konzentriert, interpretiert Holmes als Signal dafür, dass sie in einer Herzensangelegenheit seine Hilfe sucht:

I have seen those symptoms before Oscillation upon the pavement always means an *affaire de coeur*. She would like advice, but is not sure that the matter is not too delicate for communication. And yet even here we may discriminate. When a woman has been seriously wronged by a man she no longer oscillates, and the usual symptom is broken bell wire. Here we may take it that there is a love matter, but that the maiden is not so much angry as perplexed, or grieved.²⁸⁴

Ihre ganze Gestalt, die kokett-theatralische Kleidung, das Herumspielen mit den Knöpfen der Handschuhe sowie das Schwanken bieten Holmes Raum für das Lesen der Person Miss Sutherland: Sie ist sich zwar nicht sicher, ob es richtig ist, darüber mit einem Fremden zu sprechen, doch sie möchte dennoch Klarheit in ihrem Fall. Das Gesicht der Frau spielt dabei keine Rolle, ja es wird beinahe überhaupt nicht beschrieben, außer der Nase, die auf einen Kneifer und ihre Kurzsichtigkeit schließen lässt. Die Figur Miss Sutherlands besteht also nur aus Kleidung, und so hat sie Dr. Watson in Erinnerung, als er sie versucht zu beschreiben:

Well, she had a slate-coloured, broad-brimmed straw hat, with a feather of a brickish red. Her jacket was black, with black beads sewn upon it, and a fringe of little black jet

²⁸³ Doyle, S. 192.

²⁸⁴ Ebd.

ornaments. Her dress was brown, rather darker than coffee colour, with a little purple plush at the neck and sleeves. Her gloves were grayish and were worn through at the right forefinger. Her boots I didn't observe. She had small round, hanging gold earrings, and a general air of being fairly well-to-do in a vulgar, comfortable, easy-going way.²⁸⁵

Watson geht minutiös auf das Aussehen der Dame ein, indem er ausschließlich ihre Kleidung beschreibt, ähnlich wie ein Gemälde. Watsons Blick ist jedoch lediglich fähig, die Oberfläche abzutasten. Holmes dringt in die Tiefe zum Gemüt über den Weg der Kleidung und achtet auf die Unstimmigkeiten in der Erscheinung: An den Ärmeln erkennt er, dass sie mit der Schreibmaschine arbeitet, und die unterschiedlichen Stiefel zeugen davon, dass sie beim Anziehen in Eile und zerstreut war. Ihre einfältige Erzählung vom Ball der Gasinstallateure, zu dem sie ein rotes Kleid habe anziehen wollen, das sie bisher kaum angezogen hätte, so wie der Kommentar Watsons über ihren lächerlichen Hut und ihr einfacher Glauben an einen möglichen guten Ausgang des Falles, zusammen mit der einfältigen Geschichte des Betrugs, zeichnen eine wenig intelligente Figur. Aus Eitelkeit trägt sie ihren Kneifer nicht, doch selbst ihre Kurzsichtigkeit wird von ihrer Nase verraten, und sie sieht deshalb den Betrug nicht. Zu ihr bildet der vermeintlich schlaue, geldgierige, verkleidete Stiefvater, der gleichsam ihre abgelegte Brille aufgesetzt hat, eine Opposition. Diese Opposition bringt den Fall hervor.

Auch in *The Hound of the Baskervilles* ist das Aussehen, das Täuschen und das Verkleiden von zentraler Bedeutung für die Narration. Sir Henry Baskerville kommt aus Kanada nach England, um sein Erbe anzutreten und das Anwesen Baskervillehall zu übernehmen. Er kommt von der Reise direkt in die Baker Street und bringt den Atem der Wildnis von Kanada mit sich. Doch hinter der äußeren, verwilderten Kruste verbirgt sich unverkennbar seine Abstammung, später strahlt er geradezu die lange Reihe seiner adeligen Vorfahren²⁸⁶ aus:

There he sat, with his tweed suit and his American accent, in the corner of a prosaic railway-carriage, and yet as I looked at his dark and expressive face I felt more than

²⁸⁵ Doyle, S. 196f.

²⁸⁶ Watson sieht die Portraitgalerie der Vorfahren Baskervilles als eine Reihe verschiedener Kostüme: „A dim line of ancestors, in every variety of dress, from Elizabethan knight to the buck of the Regency, stared down upon us and daunted us by their silent company.“ Ders., S. 703.

ever how true a descendant he was of that long line of high-blooded, fiery, and masterful men.²⁸⁷

Er ist eben *noch* kein Gentleman. Um einer zu werden, kauft er sich zunächst neue Kleidung und Schuhe, er kleidet sich für die Rolle entsprechend ein: “You see, if I am to be squire down there I must dress the part, and it may be that I have got a little careless in my ways out West.”²⁸⁸ Gleichzeitig wirft er die alte, bisherige Schale ab, denn er hat gewissermaßen die ersten dreißig Jahre seines Lebens in einer fremden Gestalt zugebracht, und nun bietet ihm ein grausamer Vorfall die Möglichkeit, sein wahres Wesen, das eines englischen Squire, anzunehmen. In diesem Fall bestimmt das schon immer dagewesene Innere die Äußerlichkeit, zwingt sie zu seinem Ausdruck zu werden, innere Eigenschaften werden durch körperliche Erscheinungen symbolisiert und „der Bereich des Körperlichen repräsentier[t] [entsprechend der Vorstellung des 18. und 19. Jahrhunderts] Eigenschaften, die die Personen wirklich in ihrem Inneren besitzen“.²⁸⁹ Seine alten Sachen verschenkt Sir Henry seinen neuen Dienern, dem Ehepaar Barrymoor, wie es Watson explizit in einem Brief an Holmes erwähnt.²⁹⁰ Sie geben die Kleidung weiter an Selden, den Bruder der Haushälterin, der aus dem benachbarten Gefängnis, aus dem er (wegen eines Mordes verurteilt) ausgebrochen ist, sich im Moor versteckt und von den Barrymoores insgeheim mit Essen versorgt wird. Nach dem mysteriösen Tod von Sir Charles Baskerville fürchtet man das Moor, wo ein riesiger Höllenhund sein Unwesen treiben soll, und Watson muss nun auf den neuen Sir Baskerville aufpassen, deshalb begleitet er ihn zum Baskervillehall. Doch eines Abends vernachlässigt Watson seine Pflichten und entdeckt dabei Holmes, als ein Schrei vom Sumpf her ertönt. Sie eilen zur Stelle und finden den scheinbar toten Sir Henry, den sie zunächst an seiner Kleidung zu erkennen glauben: „There was no chance of either of us forgetting that peculiar ruddy tweed suit – the very one which he had worn on the first morning that we had seen him in Baker Street.“²⁹¹

²⁸⁷ Doyle, S. 700.

²⁸⁸ Ders., S. 688. Kurioserweise fallen in dieser Erzählung die Vorstellungen der Wildnis von Kanada als des weißen Flecks auf der Weltkarte zusammen mit dem Bild vom Wilden Westen (Wild West), den Südstaaten Amerikas.

²⁸⁹ Gebauer (1982), S. 322.

²⁹⁰ Doyle, S. 744.

²⁹¹ Ebd.

Doch nach dem ersten Schrecken bemerkt Holmes, dass der Tote einen Bart hat, Sir Henry trug dagegen keinen. Es stellt sich heraus, dass der Tote der Mörder Selden ist. Die alten, nicht-englischen, falschen Kleider Sir Henrys sind der Grund, weswegen Selden stirbt. Die sonderbare Waffe des Mörders, der spukhafte Riesenhund, sucht seine Opfer nach dem einzigartigen Geruch einer Person. Der Geruch markiert gewissermaßen Gegenstände über den Körper hinaus, streckt den Körper auf seine Extensionen aus, in diesem Fall Kleider und Schuhe. Bereits am Anfang der Geschichte beschwert sich Sir Henry, dass in dem Londoner Hotel zweimal seine Schuhe gestohlen wurden. Das erste Mal ist es ein neuer Schuh, der noch keine Anzeichen des Körpers trägt und für den Mörder keinen Nutzen haben kann; das zweite Mal ist es ein getragener Schuh, der den Geruch angenommen hat, dem direkten Einfluss des Trägers ausgesetzt war, auf den sich der Körper gewissermaßen abgebildet hat. Dieser wird dann später benutzt.

Die Kleidung hat also in dieser Erzählung dreifache Funktion: Erstens wird einem Mann sein wahres Wesen (zurück)gegeben, zweitens erkennt der Hund sein Opfer anhand des Geruchs der Kleidung, drittens meinen Holmes und Watson, den Toten anhand der Kleidung erkannt zu haben, dabei nimmt zuerst Watson die ganze gekleidete Gestalt wahr, und erst später sieht Holmes ein Detail, den Bart. Watson schaut immer auf die äußerliche Ganzheit mit ihren Details und auf die Kompatibilität dieses Äußeren mit dem Inneren, weswegen er mit erstaunlicher Sicherheit fast immer auf den Charakter der Personen schließt. Holmes dagegen, entsprechend seiner Methode der Deduktion, *sucht* so etwas wie lose Einzelteile und fragt nach ihrer Ursache in einem Kontext, die entweder im Inneren des Menschen liegt, wenn er eine Norm vernachlässigt, oder im Äußeren, der Umwelt, wenn es erkennbare Zeichen der Umwelt (wie Spritzer auf der Kleidung) sind.²⁹² Watsons Blick beruht oft auf Intuition, Holmes' suchender Blick auf Wissen und Erfahrung, der ein wissenschaftliches Vorgehen dem Alltagswissen gegenüberstellt.

Die Person und ihre Kleider sind zwar austauschbar in der Ermittlung ihres Charakters, aber Kleidung ist nicht allein die Person, die diese Kleidung trägt oder getragen hat. Der Mord Seldens ist ein Mord an der Kleidung von Sir Henry, nicht an Selden; er steckte ganz zufällig darin. Der Körper und die Kleider müssen kompatibel oder kongruent sein, um stellvertretend zu wirken, das Innere muss also mit dem Äußeren in Gleichklang stehen. Selden passte weder

²⁹² Umgekehrt sucht er auch Spuren des Menschen in der Umwelt, wie das Streichholz in *The Boscombe Valley Mystery* oder Reifenspuren vom Fahrrad in *The Adventure of the Priory School*.

zum Geruch eines Gentlemans noch in die Kleider eines ‚falschen‘ Amerikaners, seine physiognomische Beschreibung ist die eines typischen Lombrososchen Verbrechers²⁹³. Und trotzdem ist sein Tod begründet, denn er versuchte seiner gerechten Strafe zu entkommen, indem er aus dem Gefängnis geflohen war. Die Strafe ereilt ihn in der mystischen Gestalt des Höllenhundes, obschon unbeabsichtigt. So kann auch Sir Henry Baskerville kein englischer Squire sein, wenn er die falsche (nicht einfach unpassende) Kleidung trägt.

In *The Adventure of the Copper Beeches* macht Doyle die ursprünglich vermeintliche Übereinstimmung und die spätere Inkompatibilität der Kleidung mit dem Körper zum Thema der Erzählung. In dieser Novelle verweist Doyle nicht nur auf die *Causes Célèbres* eines Pitavals, er setzt sich von ihnen ab, macht aber deutlich, dass ihr Unterschied zu Holmes eigenen Fällen in der Akzentuierung liegt, die ihr Interpret oder Chronist wählt:

It is pleasant to me to observe, Watson, that you have so far grasped this truth that in these little records of our cases which you have been good enough to draw up, and, I am bound to say, occasionally to embellish, you have given prominence not so much to the many *causes célèbres* and sensational trials in which I have figured but rather to those incidents which may have been trivial in themselves, but which have given room for those faculties of deduction and of logical synthesis which I have made my special province.²⁹⁴

Nach diesem Lob an Watsons Selektionskriterien kritisiert Holmes den Sensationscharakter des Dekors der Erzählungen: Watsons Bemühen, die Figuren lebendig zu gestalten, nehmen den Fällen ihren belehrenden Wert, ja entwerten diese Fälle und machen daraus Erzählungen:

²⁹³ „[A]n evil yellow face, a terrible animal face, all seamed and scored with vile passions. Foul with mire, with a bristling beard, and hung with matted hair, it might well have belonged to one of those old savages who dwelt in the burrows on the hillsides. The light beneath him was reflected in his small, cunning eyes which peered fiercely to right and left through the darkness like a crafty and savage animal who has heard steps of the hunters.“ Doyle S. 725. Er beschreibt Selden als einen aus dem Katalog der Verbrecherphysiognomien Lombrosos und vermischt die kriminalanthropologischen Typen des geborenen Verbrechers mit groben, tierischen, gewissermaßen vormenschlichen - atavistischen Zügen und des „moral insane“, dessen Verderbtheit nicht in seinem Aussehen zu erkennen ist und der Ursprung seiner bösen Natur oft in der gescheiterten Kindheit liegt, wie das Missis Barrymoore, Seldens Schwester beschreibt: „We humored him too much when he was a lad and gave him his own way in everything until he came to think that the world was made for his pleasure, and that he could do what he liked in it. Then as he grew older he met wicked companions, and the devil entered into him until he broke my mother’s heart and dragged our name in the dirt.“ Doyle, S. 722f.

²⁹⁴ Ders., S. 316. Hervorhebung im Original.

„You have degraded what should have been a course of lectures into a series of tales.“²⁹⁵ In dieser Einleitung zum Abenteuer in den ‚Kupfernen Buchen‘ übt die Hauptfigur Holmes Kritik am blutrünstigen und morbiden Interesse des populären Publikums an Verbrechen. Gerade deshalb stehen selten Gewaltverbrechen im Zentrum der Fälle, mit denen Holmes beauftragt wird; es sind vielmehr häusliche Vergehen, die oft hinter den Fassaden des Privaten verborgen bleiben und zwar in sein Visier geraten, doch nicht als Verbrechen vor Gericht kommen. Deshalb ist auch das *Adventure of the Copper Beeches* ein ‚Abenteuer‘ in einer endlosen Reihe. Neben der häuslichen Gewalt thematisiert er die Körperlichkeit auf symbolischer und narrativer Ebene und greift dem modernen und postmodernen Krimi vor. Das Einschreiben eines anderen Körpers in die Physis des Opfers, eine Art gewaltsames Palimpsestieren und dessen Entwirren und Entziffern ist in dieser Erzählung ebenso deutlich wie in den späteren Romanen Kathy Reichs.

Miss Violet Hunter, eine intelligente und resolute junge Dame, als Waise auf sich selbst gestellt, findet eine Anstellung als Gouvernante in der Familie Rucastle. Sie bietet ihr ein erstaunlich hohes Gehalt mit der Bedingung, dass sie ihre lange, kastanienbraune („a rather peculiar tint of chesnut“²⁹⁶) Haarpracht kurz schneidet. Nachdem Miss Hunter sich zunächst weigert, die Haare abzuschneiden, wird das Angebot erhöht und Miss Hunter willigt ein. Ihr Zögling ist ein Monster von einem Kind, nicht nur im Aussehen (“He was small for his age, with a head which is quite disproportionately large.“²⁹⁷), sondern auch in seinem Verhalten, denn das Quälen schwächerer Wesen bereitet ihm Spaß (“Giving pain to any creature weaker than himself seems to be his one idea of amusement, and he shows quite remarkable talent in planning the capture of mice, little birds, and insects.“²⁹⁸) Neben den erzieherischen Aufgaben muss sie ab und zu ein bestimmtes Kleid tragen und dabei am Fenster sitzen. Das Kleid, in einem seltsamen Blauton, passt Miss Hunter wie angegossen, doch an ihm sind unverkennbare Zeichen des Tragens zu erkennen: “That dress which I found waiting for me

²⁹⁵ Doyle, S. 317.

²⁹⁶ Ders., S. 320.

²⁹⁷ Ders., S. 324.

²⁹⁸ Ebd. In dem Kind Edward schafft Doyle eine weitere Figur, die nach dem Typ des Lombrososchen Verbrechers geschnitten ist. Das Kind vereinigt gewissermaßen konzentriert und unverblümt den kriminellen Charakter des Vaters und verweist in der Beschreibung wieder einmal auf den wissenschaftlichen Kontext der Zeit: „My dear Watson, you as a medical man are continually gaining light as to the tendencies of a child by the study of the parents. [...] I have frequently gained my first real insight into the character of parents by studying their children. This child’s disposition is abnormally cruel, merely for cruelty’s sake [...]“ Ders., S. 330.

was of a peculiar shade of blue. It was of excellent material, a sort of beige, but it bore unmistakable signs of having been worn before. It could not have been a better fit if I had been measured for it.”²⁹⁹ Der abwesende Körper einer Doppelgängerin hat sich in das Kleid eingeschrieben. Gleich am Anfang erfährt Miss Hunter, dass Rucastle eine Tochter Alice aus der ersten Ehe hat, die sich angeblich in Philadelphia aufhält. In einer der Schubladen ihres Kleiderschranks stößt Miss Hunter eines Tages zufällig auf einen abgeschnittenen Zopf, der genau denselben einzigartigen kastanienbraunen Farbton hat wie ihre Haare. Sie schlussfolgert, dass es das Haar der Tochter sein muss, ebenso wie das Kleid. Indem sie das Kleid anzieht, schlüpft sie in das Kleidungsstück und die fremde Identität Alice Rucastles hinein.

Die auffällige Farbenpalette des Blau-Roten (kastanienrotes Haar, kupferfarbene Buchen, bläulich-violettes Kleid) schafft eine symbolische Ebene des Textes. Zum einen markieren Miss Hunter und Alice zwei Tonnuancen des Blau-Roten, das Kalte und das Warme. Das Violett, in der Farbenlehre als das warme Blau bezeichnet, korrespondiert mit der durchaus positiven Beschreibung Miss Hunters, die sich aus physio- und vestignomischen Zeichen zusammensetzt: „She was plainly but neatly dressed, with a bright, quick face, freckled like a plover’s egg, and with the brisk manner of a woman who has her own way to make in the world.“³⁰⁰ Blau allein wirkt dagegen kalt, gilt als die Farbe der Ferne, Melancholie, Traurigkeit bis hin zu psychischen Störungen, das wiederum von der an Hirnerkrankung leidenden Alice besetzt ist. Beide Körper begegnen sich in der Textilie Kleid und den kastanienbraunen abgeschnittenen Haaren. Diese zwei in dem Text sehr starken vestignomischen und vestimentären Symbole der abwesenden und substituierenden Körper bilden ein Grundgerüst der narrativen Motivation der Erzählung.

Das Kleid ist nicht einfach blau, sondern „electric blue“, „of a peculiar shade of blue“³⁰¹, und das Adjektiv „peculiar“ verweist auf die grundlegende Eigentümlichkeit und Signifikanz der Farbenpalette. Ambivalent ist nicht nur das Blau, sondern auch das Kupferne, das zwar vom Farbton eher eine warme rotbraune Farbe hat und somit mit der Haarfarbe der beiden Frauen korrespondiert, durch Verwitterung und Korrosion aber eine Patina in einem bläulichen Grün bildet. Als Metall kann Kupfer sowohl heilend als auch auf die Dauer und in großen Mengen

²⁹⁹ Doyle, S. 330.

³⁰⁰ Ders., S. 318.

³⁰¹ Ders., S. 325.

schädigend wirken. So scheint das Haus, das den Namen ‚Kupfer(farbe)ne Buchen‘ trägt, „all stained and streaked with damp and bad weather“³⁰², unter seinem Namen zu leiden und wirkt wie ein dahinsiechender Körper eines todgeweihten Kranken. Von dieser Krankheit des Hauses scheinen auch ihre Bewohner betroffen und wie vergiftet zu sein, physisch wie psychisch krank: die unter Hirnhautentzündung leidende eingesperrte Tochter, Rucastle in seiner Gier und Bosheit, seine zweite Frau in ihrer Verschwiegenheit und Angst sowie das Kind mit seiner Freude am Quälen.

Das seltsam blaue Kleid scheint in seiner farblichen Markierung für die Krankheit und geistige Labilität von Alice Rucastle zu stehen. Miss Hunter mit ihrem bodenständigen Charakter und Selbständigkeit ist aber ein vollkommener Gegensatz von Alice, die psychisch und physisch unter den Drohungen ihres Vaters leidet und sich letztlich einsperren lässt. Diese geradezu mittelalterliche Geschichte, die auf dem abgelegenen Landsitz möglich ist, passt nicht in das moderne Zeitalter des 19. Jahrhunderts, verkörpert in Miss Hunter. Paradoxerweise erweist sich der Name Violett völlig inkompatibel mit dem Kleid, es ist als ob der Körper Miss Hunters, den Rucastle mit dem blauen Kleid zu überschreiben versucht, sich dagegen wehrt und wie in einem Palimpsest tritt der ursprüngliche Text hervor. Miss Hunter als gebildete junge Frau (die später Leiterin einer Privatschule wird) ist neugierig, lässt sich durch Drohungen und den monströsen Hund nicht einschüchtern und bewirkt allein durch ihre Anwesenheit die Befreiung der armen Doppelgängerin.

Freilich erkennt der Leser das starke Vorbild der *Gothic Tale*, und die Stimmung sowie die Gestalt des „giant dog, as large as a calf, tawny tinted, with hanging jowl, black muzzle and large huge projecting bones“³⁰³ greift der Erzählung *The Hound of the Baskervilles* vor. Hier wie auch in allen anderen, weniger gespenstischen Holmes-Erzählungen Doyles geht es letzten Endes um den Menschen, seinen Verstand und seine Bosheit, die hinter aller Mystik stecken. Um den Schleier des Schreckens zu lüften, greift Doyle, so wie es später Reichs tun wird, auf Wissenschaft und ihre Faktizität zurück. Wie in *The Case of Identity* beschreibt Doyle die Zuweisung jeglicher Opferidentität als eine „Spielart der Macht“³⁰⁴.

³⁰² Doyle, S. 324.

³⁰³ Ders., S. 326.

³⁰⁴ Foucault (1994), S. 247. Nach Foucault (1994) würde eher die vestignomische Lesart Holmes als eine „Spielart der Macht“ gelten, „in der jeder seine eigene Individualität als Stand zugewiesen erhält, in der er auf

3.2.2. Accessoires

Jeder Gegenstand, der unter direktem Einfluss seines Trägers/Nutzers steht, kann wie Spuren gelesen werden, denn der Mensch wirkt auf die Umwelt ebenso, wie die Umwelt auf ihn wirkt.³⁰⁵ Dieses Prinzip liegt auch der kriminalistischen Regel Locards³⁰⁶ zugrunde: Jede Berührung hinterlässt Spuren. Wie ein Verbrecher immer und notwendigerweise Spuren von sich hinterlässt, so gibt es auch Wechselwirkung zwischen der Kleidung und dem Menschen. Die Accessoires üben einen Einfluss auf eine Person aus, verleihen ihr im Laufe des Lebens Eigenschaften, die neben den angeborenen sein Aussehen und seine Persönlichkeit beeinflussen.³⁰⁷ Zum Beispiel bewirkt ein Zylinder eine steife Körperhaltung und strahlt sowohl bei dem Aristokraten als auch dem Bürgerlichen des 19. Jahrhunderts eine würdevolle Aura aus.³⁰⁸

Solche getragenen Gegenstände werden gewissermaßen zu Auslagerungen der Individualität, die auch in der Abwesenheit der Besitzer ihre Eigenschaften aufweisen können, sie sind „Symbol[e] der Identität einer Person“³⁰⁹, die im Gegensatz zum Namen eine natürliche Motivation haben. Gleichzeitig sind sie Spuren, die bestimmte individualisierende Merkmale voraussetzen. Accessoires gehören zur Erscheinung einer Person, wie Teile der Kleidung sind sie Teile eines Individuums, dem sie gehören, gewissermaßen seine Verlängerungen, und besitzen ‚ausgelagerte‘, exkorporierte Eigenschaften ihres Trägers.

die ihn charakterisierenden Eigenschaften, Maße, Abstände und ‚Noten‘ festgelegt wird, die aus ihm einen ‚Fall‘ machen.“ S. 274.

³⁰⁵ „Diese Wissenschaft [Physiognomik] schließt vom Äußeren aufs Innere. Aber was ist das Äußere am Menschen? Wahrlich nicht seine Gestalt, unbedachte Gebärden, die seine innern Kräfte und deren Spiel bezeichnen! Stand, Gewohnheit, Besitztümer, Kleider, alles modifiziert, alles verhüllt ihn. Durch all diese Hüllen bis auf sein Innerstes zu dringen, selbst in diesen fremden Bestimmungen feste Punkte zu finden, von denen sich auf sein Wesen sicher schließen lässt, scheint äußerst schwer, ja unmöglich zu sein. Nur getrost! Was den Menschen umgibt, wirkt nicht allein auf ihn, er wirkt auch wieder zurück auf selbiges, und indem er sich modifizieren lässt, modifiziert er wieder rings um sich her. So lassen Kleider und Haushalt eines Mannes sicher auf dessen Charakter schließen.“ *Von der Physiognomik überhaupt*. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 1, 2. *Der junge Goethe*. 1757-1775. Hrsg. v. Gerhard Sauder. München, 1987. S. 458.

³⁰⁶ Edmond Locard, genannt der französische Sherlock Holmes, war einer der Begründer der modernen forensischen Disziplinen in der Kriminalistik und Assistent von Alexandre Lacassagne, dem Vater der modernen forensischen Medizin und dem Haupttrivalen Lombrosos und seiner kriminalanthropologischen Lehren.

³⁰⁷ Vgl. dazu Bovenschen (1986) und Brunkhorst (1986).

³⁰⁸ Loschek, S. 108.

³⁰⁹ König, S. 130f.

Holmes' Blick auf die Teile der äußeren Gestalt eines Menschen setzt eine Verschmelzung des Körpers mit der Sache voraus. Diese „Konfluenz“³¹⁰ ist nur dann möglich, wenn eine Kompatibilität zwischen dem Gegenstand und den Eigenschaften seines Trägers vorhanden ist beziehungsweise sich eingestellt hat: „Soll es zu einer wirklichen Verschmelzung kommen, so müssen sich die verschiedenen Teile des Ganzen [...] bis zu einem gewissen Grade ihrem Wesen nach zu einer Einheit vereinigen.“³¹¹ Durch die Verschmelzung des Körpers mit seiner äußeren Erscheinung kommt es zur Erweiterung des Körpers: „Wenn wir einen fremden Stoff oder Gegenstand in ein Verhältnis zu unserem Körper setzen [...], so erweitert sich das Bewusstsein unserer Existenz in die äußere Grenze und Oberfläche dieses fremden Körpers [...].“³¹² Der Körper nimmt die fremde Oberfläche in sich auf, es geschieht ein „Inkorporationsprozess“³¹³, indem die Sache einer sozial-kulturellen Norm entsprechend unentbehrlich wird (wie ein Hut oder ein Stock). Gleichzeitig lagert sich der Körper aus und markiert die Gegenstände, formt sie nach seiner eigenen Individualität wie der Schuh die Form des Fußes annimmt. Es findet ein bilateraler Einfluss statt: Sowohl an dem Individuum als auch an der Sache sind jeweils der andere erkennbar. So kann Holmes, der von Kleidungsnormen wie Naturgesetzen (ein Gentleman trägt einen Hut und einen Stock, eine Pfeife ist ein Alltagsgebrauchsgegenstand eines Gentlemans usw.) ausgeht, herrenlosen Accessoires ihre Geschichten abgewinnen.

So ein ‚geschwätziger‘ Gegenstand ist ein Hut in *The Adventure of the Blue Carbuncle*. In einer ikonischen Szene fordert Holmes seinen Partner Watson auf, den Hut zu betrachten: „Here is my lens. You know my methods. What can you gather yourself as to the individuality of the man who has worn this article?“³¹⁴ Dem Leser wird eine detaillierte Beschreibung der Farbe und des Materials dargeboten und aus diesen textilen Einzelheiten entsteht der Hut:

It was a very ordinary black hat of the usual round shape, hard and much the worse for wear. The lining had been of red silk, but was a good deal discoloured. There was no makers name; but [...] the initials „H. B.“ were scrawled upon one side. It was pierced

³¹⁰ Flügel, S. 224.

³¹¹ Ders., S. 229.

³¹² L.W. Flaccus *Remarks on the Psychology of Clothes*. In: *Pedagogical Seminary*, Bd. XIII, 1906. S. 61. Zitiert bei Flügel, S. 224.

³¹³ Ders., S. 229.

³¹⁴ Doyle, S. 246.

in the brim for a hat securer, but the elastic was missing. For the rest, it was cracked, exceedingly dusty, and spotted in several places, although there seemed to have been some attempt to hide the discoloured patches by smearing them with ink.³¹⁵

Holmes entziffert mittels vestignomischer Zeichen den Hut und ihren Träger und beschreibt anhand der Eigenart des Gegenstandes die Individualität des Mannes in einer Anreihung von herrschenden sozialen und wissenschaftlichen Normen und Klischees: Die Bildung des Herren schließt er von der Größe des Hutes („It is a question of cubic capacity, [...] a man with so large brain must have something in it.“³¹⁶), von der Qualität und vom Alter des Huts vermutet er den ehemaligen Wohlstand ihres Besitzers, erkennt jedoch an den Tintenflecken seinen derzeitigen schlechten finanziellen Status und an dem ungepflegten Zustand seine häusliche Unbeholfenheit usw. Der Hut führt zu seinem Besitzer, und die kleine Episode stellt einen Minimal-Fall dar, an dem Holmes in komprimierter Form seine Deduktionsmethode veranschaulicht.³¹⁷

Ein Kneifer in *The Adventure of the Golden Pince-Nez* ist der zentrale Gegenstand, der zur Lösung des Mordfalles verhilft. Ein junger Mann wird erstochen, in seiner Faust findet man einen goldenen Kneifer, und seine letzten Worte sind „Das war sie“. Nachdem Holmes den Kneifer eingehend mit der Lupe betrachtet hat, beschreibt er die zu suchende Person: „a woman of good address, attired like a lady“, „[with] a remarkably thick nose, with eyes which are set close upon either side of it“, „a puckered forehead, a peering expression, and probably rounded shoulders“.³¹⁸ Holmes geht davon aus, dass der Körper von dem Kneifer gewissermaßen abhängig ist – die Dame kann ohne optische Hilfe kaum sehen, und hat sich dementsprechend an den Gegenstand angepasst, sie sich hat ‚verformt‘ und der Kneifer ist zur Verlängerung ihres Körpers geworden. Deshalb kann er die physische Erscheinung der mutmaßlichen Mörderin genau beschreiben, indem er sozusagen die Lücken des Kneifers füllt: Die weit auseinander stehenden Klammern deuten auf eine dicke Nase, und die eng zusammen liegenden Gläser auf die ebenso gelegenen Augen; die starken Dioptrien zeugen von einer langjährigen Sehschwäche, die wiederum Veränderungen im Gesicht und Körper

³¹⁵ Doyle, S. 246.

³¹⁶ Ders., S. 247.

³¹⁷ Eine ebensolche Funktion einer Visitenkarte erfüllt der Spazierstock Dr. Mortimers in *The Hound of the Baskervilles*, die Pfeife von Grant Munro in *The Yellow Face* und die Uhr von Watsons Bruder in *The Sign of Four*.

³¹⁸ Doyle, S. 612.

verursacht wie die runzlige Stirn und die gerundeten Schultern.

Wie im forensischen Krimi, zerfällt die Ganzheit der Figuren in die Details ihres Aussehens. Selbst in ihrer Abwesenheit vermag der Fachmann aus Spuren ihren Träger rekonstruieren, und die Motivation dieser vom Körper hinterlassenen Zeichen ist genauso natürlich wie die Reste der toten Körper in der Erde oder die Spurenelemente in den Knochen der Toten, die Temperance Brennan zu den Mordopfern führt. In beiden Fällen geht es darum, externe Zeichen, die dennoch unmissverständlich Verlängerungen des Körpers sind, in der Abwesenheit dieses Körpers zu erkennen und zu deuten.

4. Zwischenstand

In der Forschung zum forensischen Krimi ist der Aspekt des Körperlichen zentral, doch was bisher keine Beachtung fand, war die Verbindung, aus dem medizinischen und gerichtlichen Kontext stammend, des Falls mit dem Körper zu einem Kriminal-Fall. Samuel Warrens Fallgeschichten bereiteten den Weg für die ausgereifte Form der Detektiverzählung, indem sie von einzelnen Fällen berichteten aus der Perspektive eines Arztes (*Passages from the Diary of the Late Physician*) sowie aus der Perspektive eines Juristen (*Experiences of a Barrister* und *Confessions of an Attorney*). Das Augenmerk der Erzählung lag weniger auf der Krankheit als vielmehr auf der Lebensgeschichte des Leidenden. Warrens Sammlungen sind als Vorreiter kasuistischer Erzählweise des Detektivgenres zu sehen, wie sie sich später bei Doyle verfestigt.

Holmes-Erzählungen mit ihrer stark ausgeprägten Wissenschaftskomponente fokussieren auf den Körper und begründen Verbrechen weitgehend im Körper (des Opfers oder des Täters), wie es auch im forensischen Krimi der Fall sein wird. Die Wirkung der Komponenten ‚Mensch‘ und ‚Welt‘ aufeinander ist essentiell für den ‚wissenschaftlichen Krimi‘, denn nur daraus gewinnt man Wissen, das über dieses Zusammenspiel entsteht und darüber Aufschluss gibt. Holmes begründet die untrennbare Kombination ‚Fall-Körper‘ beziehungsweise ‚Zeichen-Körper‘/‚Körper-Zeichen‘, indem er den Körper stark in die Ermittlung einbezieht. In der *Forensik* als einem postmodernen Recycling-Phänomen ist die neue *Corporeality* die alte viktorianisch prude Beschreibung der Oberfläche desselben Körpers. Wie bei Doyle gezeigt, ist der vestignomische Code nur auf den ersten Blick ein Dekor der Erzählungen, der die gesellschaftlichen Tabus und die Grenzen des Individuellen achtet. Auf den zweiten offenbart er den ‚semiotischen Körper‘, ohne den der forensische Krimi undenkbar ist.

Die Bedeutung des Vestignomischen und des Vestimentären ist ein Kennzeichen des 19. Jahrhunderts. Auch die Autoren des deutschen Realismus maßen den Kleidern ihrer literarischen Figuren große Bedeutung zu. Im Gegensatz zum scheinbar immerzu erkenntnisoptimistischen Holmes, ist die Grundhaltung der Figuren Gottfried Kellers eher pessimistisch; die Deutung der Zeichen ist im Realismus immer risikobehaftet und jedes Zeichen könnte auch das Gegenteil von dem sein, was es zu bedeuten scheint. Zeichen deuten nicht nur auf die Wahrheit, sie sind auch Fallen. Die Wahrheit von den Figuren sowie von der Welt selbst ist verhüllt und nur als solche wahrzunehmen. Doyles Konzept setzt dieser düsteren Täuschungsgefahr etwas Tröstliches entgegen und seine Figuren sind nicht mehr die Fallen des Zeichendeutens, sondern Fälle solchen Deutens. Die nahezu immer korrekten Interpretationen sind allerdings weniger grundsätzlich optimistisch als vielmehr nostalgisch, optimistisch ist die Wissenschaft des Deutens selbst.³¹⁹

Der forensische Krimi wird beide Eigenschaften erben. Auch er ist pessimistisch, denn das Zeichenlesen an und von toten Körpern ist ein andauernder Prozess, der nie ein Ende nimmt, und die Zeichen und ihre korrekte Lesart bleiben immer verhüllt. Während im Realismus die Trostlosigkeit die Zeichendeutung betrifft, ist zwar die Deutung dieser Zeichen im forensischen Krimi sehr positivistisch und holmesianisch – mit der Wissenschaft gelingt sie bis zur zweifellosen Eindeutigkeit, doch die im Grundcharakter des forensischen Krimis liegende Aussichtslosigkeit bleibt in der Vergeblichkeit der allgemeinen Deutung der Ursache der Verbrechen, der Bosheit, die sich der Deutung entzieht, verankert.

³¹⁹ Vgl. dazu Bosse (2004), Begemann (1997) und Nölle (1994). An dieser Stelle danke ich Professor Begemann für die Hinweise zum Vestignomischen im Kontext des Realismus.

Interlude: Sherlock Holmes in Karlsruhe

Alfred Lichtensteins *Der Kriminalroman. Eine literarische und forensisch-medizinische Studie mit Anhang: Sherlock Holmes zum Fall Hau* stellt eine eigentümliche Grenzüberschreitung dar. Als eine der frühen deutschsprachigen theoretischen Überlegungen zum Genre des Kriminalromans versucht sie diesen zeitgenössischen Trend aus der literarischen Perspektive als Trivialliteratur zu erfassen, gleichzeitig erkennt sie den enormen Einfluss der Naturwissenschaften auf dieses heute wie damals so populäre Genre. Lichtenstein, selbst als Literat, bemüht sich im gegebenen Rahmen der Zeitschrift *Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen*, um eine Gratwanderung zwischen diesen zwei Disziplinen, indem er Literatur und Medizin derart vermengt, dass daraus ein ebenso informatives wie skurriles Essay entsteht, das in seiner Komik und Ernsthaftigkeit das Genre überraschenderweise sehr treffend umreißt. Für die Fragestellung der *Forensik* ist sie einerseits nicht unentbehrlich und in ihrem eigenen Charakter grotesk, deshalb hat sie die Position einer Interlude. Andererseits stellt der Aufsatz Lichtensteins einige Charakterzüge der *Forensik* heraus, die sich durch diesen Rückblick verdeutlichen.

Wie der forensische Ermittler versucht Lichtenstein das Phänomen Verbrechen zu erklären, und die aus seiner Sicht naheliegende Erklärung ist die Krankheit und der Wahnsinn. Ja alle, die sich vorurteilsfrei mit dem Verbrechen beschäftigen können, müssen irgendetwas mit einer Abweichung von der Normalität zu tun haben, ähnlich den Verbrechern, stigmatisiert nach den zeitgemäßen kriminalanthropologischen Erkenntnissen. So können die Krimischriftsteller nicht völlig gesund sein und weisen notwendig Pathologien auf. Zwischen Abweichung und Normalität, zwischen Fakten und ihrer Modellierung bewegt sich Lichtensteins bereits eingangs zum Scheitern verurteilte Vision. Lichtensteins skurrile Studie spricht auf ihre eigentümliche Weise viele Merkmale des forensischen Krimis und der *Forensik* an und zeigt auf, dass diese Merkmale nicht lediglich den Medien verpflichteten Eigenschaften des Phänomens *Forensik* zu finden sind, sondern dass ihre Wurzeln mindestens in der ersten Blütezeit des Detektivgenre mit seinen medialen Bedingungen zu finden sind und sie den Bereich der Literatur überschreiten.

Der Kriminalroman erschien 1908 als die siebte Folge der nicht weniger als ihr Einzelbeitrag vom Zeitgeist geprägten Zeitschrift *Grenzfragen der Literatur und Medizin in*

*Einzeldarstellungen*³²⁰, herausgegeben von Dr. Sigismund Rahmer. Die Tätigkeit Rahmers als Arzt und sein Hobby, sich literaturhistorischen Fragestellungen³²¹ zu widmen, bestimmte die Interessenschwerpunkte der Zeitschrift, nämlich der Darstellung psychischer Pathologien berühmter Künstler und Dichter. *Grenzfragen* ist eine spannende Kreuzung der Bereiche Medizin und Literatur und orientiert sich vor allem am Krankhaften, Pathologischen, Wahnhaften in Literatur und Kunst. Auch Alfred Lichtenstein, expressionistischer Schriftsteller mit einer Vorliebe für das Groteske, war ebenso am Krankhaften, Pathologischen, Wahnhaften des Alltags interessiert, und seine Beiträge in der Zeitschrift folgten dem Konzept der Suche nach den Gründen für charakteristische Merkmale in Werken der Literaten mittels persönlicher und psychologischer Perspektive ihrer Verfasser.

Im Vorwort des Heftes zum Kriminalroman legt Lichtenstein fest, dass er im Weiteren vom „modernen Kriminalroman“ sprechen wird, den er folgendermaßen definiert:

[N]icht nur das Motiv muss kriminalistisch sein, sondern der ganze Roman muss von Anfang bis Ende den Grundzug des Kriminalistischen tragen. Etwaige Liebesepisoden oder ähnliche Momente dürfen durchaus nicht mehr als Beiwerk sein,

³²⁰ Insgesamt gab es zwischen 1906 und 1908 acht Ausgaben der Zeitschrift: *Aus der Werkstatt des dramatischen Genies: Musik und Dichtkunst. Eine psycho-physiologische Studie* von Sigismund Rahmer (1906), *Die Grundlagen des Gedächtnisses, der Vererbung und der Instinkte* von Moritz Alsberg (1906), *Chr. D. Grabbes Krankheit: eine medizinisch-literarische Studie* von Erich Hugo Epstein (1906), *Klima und Dichtung: ein Beitrag zur Psychophysik* von Elisar von Kupffer (1907), *Die Krankheit Dostojewskys: eine ärztlich-psychologische Studie* von Thimoteus Segaloff (1907), *August Strindberg: Eine pathologische Studie* von Sigismund Rahmer (1907), *Der Kriminalroman: eine literarische und forensisch-medizinische Studie; mit Anhang: Sherlock Holmes zum Fall Hau* von Alfred Lichtenstein (1908), *Edgar Allan Poe* von Ferdinand Probst (1908).

³²¹ So verfasste er folgende Schriften: *Heinrich Heines Krankheits- und Leidensgeschichte - eine kritische Studie*, Berlin, Reimer, 1901; *Das Kleistproblem auf Grund neuer Forschungen zur Charakteristik und Biographie Heinrich von Kleists*, Berlin, Rahmer, 1903; *Aus der Werkstatt des dramatischen Genies- Musik und Dichtkunst- eine psycho- physiologische Studie*, München, Reinhardt, 1906 (erschien als erstes Heft der Reihe *Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen*); *August Strindberg- eine pathologische Studie* Reinhardt, 1907 (erschien als sechstes Heft der Reihe *Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen*); *Nikolaus Lenau als Mensch und Dichter - Ein Beitrag zur Sexualpathologie* Berlin, Curtius, 1911.

Hauptgegenstand ist und bleibt das Verbrechen, beziehungsweise der Kampf zwischen Verbrecher und Verfolger.³²²

Der Kriminalroman befindet sich im Grenzgebiet Literatur und Jurisprudenz, weswegen er einen zeitgenössischen Juristen, Hans Gustav Adolf Groß, den Begründer der Kriminalistik und Verfasser des noch heute als Regelwerk geltenden Handbuchs für Kriminalistik, zu Rate zieht.³²³ Lichtenstein ist bemüht, seinem Aufsatz bereits am Anfang einen veritablen und naturwissenschaftlichen Rahmen zu geben. So dankt er im Vorwort Hans Groß für die Hilfe bei der Verfassung des Aufsatzes, und im Text zieht er verschiedene wissenschaftliche Abhandlungen heran.³²⁴

Der von Lichtenstein als modern bezeichnete Kriminalroman ist die analytische, von Poe begründete Detektivverählung mit dem Protagonisten Sherlock Holmes³²⁵, „[a]ngelsächsisch seine Umgebung, angelsächsisch er selbst“³²⁶. Die Innovation Poes bestand nach dem Verfasser in der Einführung einer psychologischen Dimension, zusätzlich zu der, wie Lichtenstein sie nennt, „räumlichen“ Geschichte, die von einer Ermittlung von Spuren handelt. Poes Interesse gelte dem Imaginären, dem Sich-Einfühlen in das Verbrechen, dies sei, was das Psychologische ausmacht. Und genau hierher rührt Lichtensteins Beschreibung des Kriminalromans als einer Textgattung, die sich mit dem Kriminalistischen beschäftigt. Lichtenstein setzt seine Studie in Verbindung mit realen Fällen der Justiz und schafft wiederholt Querverbindungen zwischen Literatur und Recht, indem er von Schriftstellern (Balzac, Zola, Doyle und Poe) berichtet, die, vom Verbrechen fasziniert, sich für tatsächlich Angeklagte einsetzen. Der Kriminalroman könne in diesem Zusammenhang „erzieherisch wirken, er könnte lehren, dass die Voruntersuchung [...] ganz unwillkürlich alles Belastende

³²² Lichtenstein, S. 7.

³²³ *Handbuch für Untersuchungsrichter als System der Kriminalistik* (1893); Neubearbeitung v. Friedrich Geerds *Handbuch der Kriminalistik. Wissenschaft und Praxis der Verbrechensbekämpfung* Band 1 *Die Kriminalistik als Wissenschaft. – Die Technik der Verbrechen. – Kriminaltechnik.* Band 2 *Kriminaltaktik. – Die Organisation der Verbrechensbekämpfung.* Lizenzausgabe nach J. Schweitzer 1977 u. 1978 Herrsching: Pawlak, 1987.

³²⁴ Hugo Münsterbergs *Beiträge zur experimentellen Psychologie*, Henri Legrand du Saulles *La folie devant les tribunaux*, Henry Buckles *History of civilization in England*, Johann Ludwig Caspers und Carl Limans *Forensische Medizin*.

³²⁵ „Er [Holmes] ist der Typ der ganzen Gattung, die heute die Kriminalliteratur beherrscht, mag er such bei anderen Autoren andere Namen tragen und einzelne Variationen aufweisen.“ Lichtenstein, S. 13.

³²⁶ Lichtenstein, S. 13.

viel eifriger zusammenträgt als das Entlastende³²⁷, weil, seiner Beobachtung nach, die Strafprozesse nicht fundiert seien. Dieses Changieren zwischen dem Literarisch-Laienhaften und der von dem Rahmen der Heftreihe festgelegten Verbindung zu Naturwissenschaften kennzeichnet den Aufsatz.

Lichtenstein deutet auf den im nächsten Heft erscheinenden Aufsatz vom Dr. H. Probst voraus, der einen Beitrag „zur Alkohol- und Morphiumpoesie“ über Edgar Poe verfasst, und nimmt Bezug auf die Studien von Sigismund Rahmer zu Poe aus „medizinischer Sicht“. So war Poe, entsprechend dem Grundtenor der Heftreihe, „ein kranker Mensch, ein ‚Säufer‘“, der „von Geburt krank, ein schwerer Psychopath und Epileptiker war und [...] seine Alkoholexzesse [sind] als echte Dipsomanie aufzufassen“.³²⁸ Daraus folgt: „Krank war der Dichter, krank ist sein Dupin“.³²⁹ Interessant dabei ist nicht einmal der vernichtende Ton, indem der Verfasser sich gewissermaßen widerspricht – er hat Poe als den Hervorbringer des „modernen“ Kriminalromans gefeiert –, sondern die Verbindung zu Naturwissenschaften mittels der Thematisierung von Chemie und Medizin sowie auch dadurch, dass das Werk Poes bereits im Ursprung an die Medizin durch die „Krankheit“ des Autors gebunden wird: Der kranke Autor gibt seine Krankheit an seinem Werk weiter und bestimmt damit sein Wesen.

Auch durch Poes Erben, Arthur Conan Doyle, einen Arzt, wird diese Verbindung bestärkt. Lichtenstein setzt in zwei knappen Sätzen auch hier den Verfasser seiner literarischen Kreation gleich: „[Doyle] ist vom Beruf Arzt, lebt vergnügt auf seinem Landgute in schöner Gegend und beteiligt sich an Automobilrennen. Dabei [ist er] ein recht scharfsinniger Herr, der viel vom Leben gesehen hat. Das reinste Exemplar der Gattung ‚Detektiv‘, Sherlock Holmes ist fertig.“³³⁰ Lichtenstein ist bemüht, beide Bereiche, Literatur und Medizin, gegenseitig zu verifizieren. Immer wieder streut Lichtenstein mittels literarischer Beispiele Ansätze von zeitgenössischen kriminalanthropologischen Theorien ein und belegt sie gegenseitig. Die Erwähnung von Lombrosos Typologie der Verbrecher, darunter des moralisch Irren, stellt für Lichtenstein eine Brücke dar, auch phantastische Literatur miteinzubeziehen (Gustav Meyrink, Guy de Maupassant, Paul Lindau, Robert Louis Stevenson u.a.). Hier wie vielenorts kommt die Autorität Groß zu Wort: Das

³²⁷ Lichtenstein, S. 14.

³²⁸ Ders., S. 16.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ Ders., S. 16f.

Doppelgängermotiv sei ein „Fall von retrograder Amnesie“³³¹ und ist unter anderem durch Sigmund Freuds Studien über Hysterie und Psychopathologie zu belegen. Bereits in der Kapitelüberschrift *Von der Art und Weise ein Verbrechen zu begehen, und wie Verbrechen entdeckt werden* deutet sich die Herangehensweise Lichtensteins an. Es handelt primär von der realen Verbrechensbekämpfung, und es ist nicht klar, ob vom Standpunkt des Verfassers die Wissenschaft in der Literatur zu finden ist oder die Literatur die Wissenschaft dazu treibt, die erdachten Verbrechen zu bekämpfen. So findet eine wiederholte Kreuzung der Bereiche in Lichtensteins Ausführungen über Giftmorde statt in dem Kapitel über Alfred Swaine Taylors „On poisons, in relation to medical jurisprudence and medicine“, der „ein häufig in Kriminalromanen zitierter Autor“³³² sei. Wenn das vorausgehende Kapitel den Schwerpunkt auf den Autor (Poe, Gaboriau, Doyle) legte, dessen Krankheit sein Werk beeinflusst, setzt dieses den Schwerpunkt in der zeitgenössischen Realität an und untersucht (unter anderem) die Giftmorde in der Literatur auf ihre Fehlerhaftigkeit im Vergleich zu realen Untersuchungen über die Wirkung von Gift.

Naturwissenschaft und Medizin, stellt Lichtenstein später fest, sind „ein Hilfsmittel des Kriminalschriftstellers“.³³³ Wissenschaft spielt dreierlei Rolle im „modernen“ Kriminalroman: Sie erzeugt den Schein von Realitätsnähe, insbesondere Chemie und Medizin besitzen in seinen Augen überzeugende Qualität: „[D]ie nach dem Verbrechen, gemäss dem englischen und amerikanischen Recht, sofort stattfindende Leichenschau gibt dem „Coroner“ und dem Detektiv reichlich Gelegenheit zu weisen medizinischen Wechselgesprächen.“³³⁴ Zweitens wird durch die Einbeziehung wissenschaftlicher Tatsachen oder Verfahren die Lösung begründet, die ein „Detektiv up to date“³³⁵ herbeiführt. Das heißt, ein realistischer Kriminalroman soll wissenschaftliche Fakten aufnehmen, um ernsthaft und glaubwürdig zu sein. Zuletzt verhilft Wissenschaft dazu, die Leser zu verblüffen und Dramatik zu erzeugen. Mit anderen Worten, Wissenschaft ist Spannung, und die realen Beziehungen zu den Errungenschaften der Zeit erzeugen das Wesen dieser literarischen Gattung.

Neben den skurrilen Gedankengängen des Verfassers, erinnert der letzte Teil der Abhandlung zu dem damals aktuellen Mordfall von Carl Hau, der 1907 in Karlsruhe für Aufruhr sorgte,

³³¹ Lichtenstein, S. 25.

³³² Ders., S. 30.

³³³ Ders., S. 48.

³³⁴ Ders., S. 15.

³³⁵ Ders., S. 48.

am meisten an *Forensik* und ihre Eigenschaften der Vermischung von Realität und Fiktion. Der Indizienprozess gegen den mutmaßlichen Mörder war damals zu einem überregionalen Medienereignis geworden. Nach den Worten des Verfassers „las sich [der Prozess] wie der spannendste Kriminalroman, ein interessantes Moment folgte dem anderen, immer geschlossener schien der Indizienbeweis – beinahe so geschlossen wie in einem guten Roman.“³³⁶ Lichtenstein entpuppt sich in diesem letzten Teil, wie schon zuvor, als ein *Leser* der realen Fälle und verdeutlicht die zeitgenössische Wirkung der Zeitungsberichte über Verbrechen. Lichtenstein rät, Geschworenen, Richtern und Staatsanwälten einen „guten“ Kriminalroman zum Lesen zu geben, „damit [sie] etwas von der Psyche des Beschuldigten [...] lerne[n]“.³³⁷ Der Zweck des Kriminalromans läge demnach darin, „den Zweifel [zu] erfüllen und den zu verantwortlichstem Tun Berufenen Zweifel an ihrer Gottähnlichkeit aus[zulösen].“³³⁸ Ein Kriminalroman hat also einen Zweck zu erfüllen, wenn auch nur bei dem Leser, den Zweifel an der Beweislage auszulösen, weniger sachlich als vielmehr menschlich an den Fall heranzugehen. Lichtenstein erprobt „die theoretischen Lehren des Kriminalromans in ihrer Anwendbarkeit“³³⁹ und imitiert Poes Bemühen in der Erzählung *The Mystery of Marie Roget* (1842/1843), mittels einer Fiktion den Mordfall Mary Rogers zu lösen. Lichtenstein schreibt ein Alternativszenario und beauftragt Holmes in dieser Fiktion, den Fall zu lösen. Und doch, wie es heißt, handelt es nicht darum, „den Täter zu finden, sondern lediglich, auf Ihrer [Holmes] Methode aufbauend, den Weg anzugeben“³⁴⁰, den Holmes bei seiner Ermittlung gegangen wäre. Lichtenstein schreibt einen neuen zeitgenössischen Holmes, der an Hungerrevolten in Irland teilgenommen hat, in englischen Kolonien bei einem Aufstand und den „Massenmeetings von Anarchisten in Patterson“ beteiligt war und Tierversuche unternommen hat.

Sherlock Holmes kommt ohne Begleitung des treuen Doktor Watson nach Karlsruhe und trifft sich in einem Hotel mit dem Vorsitzenden des Bundes zur Aufhebung der Todesstrafe, dem die Aufgabe des Kriminalromans, Zweifel zu säen, in den Mund gelegt wird: „Was wir anstreben, ist zunächst die Forderung, dass auf einen Indizienbeweis hin kein Todesurteil gefällt werden darf“, und „[i]ch sage, dass Hau ganz ruhig schuldig sein kann, und dennoch

³³⁶ Lichtenstein, S. 50.

³³⁷ Ders., S. 51.

³³⁸ Ders., S. 50f.

³³⁹ Ders., S. 52.

³⁴⁰ Ders., S. 54.

um des leisen Restes von Zweifel willen, der trotz und allem übrig bleibt, nicht verurteilt werden dürfte.“³⁴¹ Die Aufgabe Holmes besteht lediglich darin, mittels seiner Methode den Weg seiner Nachforschungen samt der Widersprüche, die sich dabei ergeben, darzulegen. Es ist also ein Modell innerhalb des Modells der Erzählung, der Ermittler Holmes wird mit einem realen Fall beauftragt, um die Möglichkeiten dieses Falls auszuspielen.

Holmes setzt ohne zu zögern die Frist auf acht Tage. Diese Zeit wird dem Leser vorenthalten und lediglich in Form einer (für Holmes-Erzählungen üblichen) Retrospektive geschildert. Zunächst liest Holmes alle Zeitungsberichte über den Fall. Somit setzt Lichtenstein Holmes in seine eigene Rolle als einen Leser des Gerichtsprozesses. Seine eigenen Überlegungen werden aus dem Mund Holmes geäußert, und in dieser Fiktion, dank der theoretischen Wahrscheinlichkeit des Kriminalromans, gewinnen sie ebenso an Realitätsnähe und sind stimmig in der erzeugten Realität der Erzählung. Zusätzlich, wie zuvor, macht er innerhalb der Ausführungen Holmes textuelle Querverbindungen zu Hans Groß oder Martin Beradt, einem Juristen, sowie kurioserweise zu Humanmediziner („Wie Sie wissen, bin ich von Haus aus etwas Mediziner, und auch Sie, die Sie mir hier gegenüber sitzen, sind, wie ich erfahren habe, in überwiegender Mehrheit Ärzte.“³⁴²), um Anschluss an die vermeintliche Verbrechensmotivation zu finden. Holmes Nachforschungen bestehen größtenteils aus Experimenten, in denen er versucht, die Tat zu rekonstruieren und die Zeugenaussagen auf ihre Wahrhaftigkeit zu prüfen. Der erste Teil des Berichts von Holmes dreht sich tatsächlich um Widersprüche in der Beweislage, doch später schwenkt der Verfasser auf die alte Bahn zurück. Der Angeklagte Hau wird zweifelsfrei als ein degenerierter, psychopathischer, von Leidenschaft („Libido sexualis der Tuberkulösen“³⁴³) besessener Degeneré stigmatisiert. Und zu guter Letzt lässt sich Lichtenstein selbst zu Wort kommen: Holmes spricht von einem Schriftsteller, der einen Kampf „für einen, wie er glaubt zu Unrecht Verurteilten antritt“³⁴⁴. Holmes schrumpft lediglich zu einer „leider nur“ Romanfigur. Während die Detektivverzählungen der ‚wissenschaftlichen‘ Ära des Krimis Äußerungen dieser Charakterzüge sind, reflektiert Lichtenstein sie auf eine überzogene, deshalb groteske Art und zeichnet damit auch den Untergang dieser Art von Krimi, der wissenschaftlichen Detektivverzählung am Anfang des 20. Jahrhunderts.

³⁴¹ Lichtenstein, S. 53.

³⁴² Ders., S. 58.

³⁴³ Ders., S. 60.

³⁴⁴ Ders., S. 61.

IV. Gegen die Fiktion schreiben

Um die Zeit, als Lichtenstein Holmes nach Karlsruhe reisen ließ, war diese seinerzeit so ikonische Figur eine starre Formel geworden, die sich in Wiederholungen erschöpft hatte, bis sie schließlich leise von der Krimi-Bühne verschwand. Auch R. Austen Freemans Dr. Thorndyke, vermochte mit seinen ‚invertierten‘³⁴⁵ Fallgeschichten nicht den Wissenschaftler als Ermittler wiederzubeleben. Eine neue Ära traf ein – der *Hard Boiled*-Krimi mit düsteren, philosophischen Fragestellungen von Gerechtigkeit und Vertrauen mit Protagonisten, die einzelne Schattengänger, privat erfolglose, unzufriedene *Noir*-Held waren.³⁴⁶ Der Krimi wurde sozialkritisch oder anders gesagt – er wurde offener in seiner Sozialkritik. Obwohl diese Einzelgänger später durch zwar auch oft alleinstehende, aber mittlerweile institutionell eingebundene Helden, Polizisten, abgelöst wurden, vererbte sich die *Noir*-Stimmung weiter in den nachfolgenden Polizei-Krimi. Die Opposition dazu bildeten die *Golden Age*-Kriminalromane mit ihrer gekünstelten, schaubühnenartigen, oft grotesken Szenerie und Mastermind-Helden, die äußerlich skurille und aparte Gestalten waren.³⁴⁷ Doch selbst die noch so bequemen, arabesken Fälle eines Poirot verdeutlichten, dass Verbrechen gewissermaßen eine geheime Tür aufmachten, die Einblicke in einen Abgrund gewährten, die erschreckend waren, und es galt, diese Tür so schnell wie möglich zu zumachen, um weiter so leben zu können wie vorher. Die Morde beispielsweise bei Agatha Christie sind perfide und zuweilen monströs, deren Schauplätze sind seltener die Großstädte, sondern oft entlegene idyllische Orte. Indem sie Morde hinter den gepflegt verwilderten Cottages geschehen lässt, thematisiert sie unter anderem die Tatsache, dass viele Verbrechen nicht entdeckt werden und für immer verborgen bleiben.

³⁴⁵ Die ‚invertierte‘ Detektiverzählung ist eine ‚Erfindung‘ Freemans, deren narrative Struktur der klassischen entgegengesetzt ist: Das Verbrechen wird anfangs geschildert, der Täter und die Art sind bekannt. So handelt die Erzählung in diesem Fall von dem Prozess der Ermittlung mithilfe naturwissenschaftlicher Methoden. Dasselbe Prinzip liegt der *Columbo*-Serie zugrunde, weshalb dieses Erzählmodell oft nach ihm benannt wird. Siehe dazu Panek (2006), Priestman (2003), Horsley (2005).

³⁴⁶ Etwa Sam Spade von Dashiell Hammett, Philip Marlow von Raymond Chandler und Mike Hammer von Mickey Spillane. Vgl. Dazu Priestman (2003), Panek (1987) und Panek (1990).

³⁴⁷ Neben Christie's Helden Miss Marple und Hercule Poirot sind die Erzählungen von Rex Stout mit Nero Wolf vom Interesse. Sie sind eine Mischung aus dem *Hard Boiled*- und dem *Golden Age*-Krimi.

Als in den 1970-80er Jahren der neue Typ des Krimis *Police Procedural*³⁴⁸ entstand, spielten forensische Wissenschaftler als Ermittler noch keine Rolle. Die Bedeutung von methodischer, auf wissenschaftlichen Ermittlungstechniken basierter Arbeit der Polizei sowie bestimmter spezifischer Kenntnis war zwar präsent, doch die Rechtsmediziner waren eher anonyme, wenn auch notwendige Elemente in der polizeilichen Maschinerie, und ihre Rolle als Lieferanten von Informationen war marginal.³⁴⁹ Die neuen Kriminalromane der 80er und 90er Jahre setzten sich von ihren Vorgängern in vielerlei Hinsicht ab: Von nun an wurde der Mord von einem Einzelfall zu einer epidemischen und seriellen Erscheinung von Lust und Sadismus. Der Grund dafür war möglicherweise die ins Visier kommende Drogenkriminalität, die der Kriminalroman in seiner Aufgabe aufgriff, „einer Gesellschaft Bilder ihres Umgangs mit sozialer Gewalt zurückzuspiegeln“.³⁵⁰ Auftragsmörder und pathologische Killer, Serien-

³⁴⁸ Vgl. Messent (2010), Scaggs (2005), Panek (2003), Dove (1982), Priestman (2003). Peter Messen verwendet den Begriff *police novel*, denn er umfasst die Bandbreite der Art des Romans, der polizeiliche Arbeit bei der Ermittlung von Verbrechen darstellt, darunter Krimis, Thriller, psychologisch-soziale Romane bis hin zu modernen Gothic Romanen. Vgl. Messent (2010), S. 177. Der Unterschied zum *Roman Policier* mit Wurzeln im 19. Jahrhundert in den Werken von Emile Gaboriau ist ebenso groß wie zur frühen Detektivverzählung, denn hier wie dort wird die Polizei geschildert als eine erst im Entstehen begriffene Institution angesehen, oft als Gegensatz zum Privatermittler. Doch mit der Figur des Monsieur Lecoq gelang es Gaboriau als erstem, einen ebenso erfolgreichen Polizeiermittler zu erschaffen wie es die Amateurdetektive waren. Georges Simenon mit seinem Jules Maigret brachte als einer der ersten einen sehr erfolgreichen Serienhelden – Polizisten hervor. Vgl. Schütt (2003) Auch bereits nach dem Ersten Weltkrieg im Zusammenhang mit dem Interesse an „wahren“ Verbrechen sind erste auf polizeiliche Ermittlungsarbeit fokussierte Krimis entstanden, doch erst in den 70er Jahren wird polizeiliche Arbeit zu einem dominanten Thema des Krimigenre.

³⁴⁹ Vgl. Panek (2003), Kapitel 5. Panek sieht den Vorreiter der forensischen Ermittler noch vor dem Erfolg Patricia Cornwells in Ridley Pearson, der Ende der 1980er Jahre ein Tandem aus einem Polizisten und einem Wissenschaftler schuf und seine eigenen Romane in der Tradition Sherlock Holmes sah. Seine Romane aus der Boldt & Matthews-Serie umfassen zehn Folgen: *Undercurrents* (1988), *The Angel Maker* (1993), *No Witness* (1994), *Beyond Recognition* (1997), *The Pied Piper* (1998), *The First Victim* (1999), *Middle of Nowhere* (2000), *The Art of Deception* (2002), *The Body Of David Hayes* (2004), *In Harm's Way* (2010). Panek nennt in seinem grundlegenden Werk zu *American Police Novel* (S. 194) viele Vertreter der wissenschaftlich versierten Krimis, unter anderem Aaron Elkins, der seit 1982 mittlerweile 16 Folgen der Gideon Oliver-Serie herausgebracht hat, Sharyn McCrumb mit der Elizabeth MacPherson-Serie (seit 1983 neun Titel) und Beverly Connor mit Lindsey Chamberlain und der zweiten Diane Fallon-Serie (insgesamt 14 Titel). Die Protagonisten der genannten Autoren sind forensische Anthropologen.

³⁵⁰ Brittnacher, S. 104. An dieser Stelle möchte ich wiederholt anmerken, dass der Artikel Brittnachers grundlegend für die deutschsprachige Forschung über den forensischen Krimi ist. Siehe dazu Birke et al. Er

und Ritualmörder, Amokläufer, Schlächter und Stalker beherrschten nun die Szene der Kriminalliteratur, zum Thema wurden Lustmord, *Snuff*-Filme (darunter auch pornographische) und Kindermisbrauch, die bisher als gesellschaftliche Tabuthemen literarisch nicht aufgearbeitet wurden. So „öffnete sich das Genre auch der Darstellung einer Gewalt, die nicht länger die Grenzen des guten Geschmacks respektieren musste, sondern das Imprimatur als vorgeblich authentischer Ausdruck einer gewaltverseuchten Gesellschaft erhielt.“³⁵¹ Der Modus der Darstellung der 90er Jahre änderte sich insofern als das Verbrechen nicht mehr als ein Übel einer Gesellschaft von Individuen dargestellt wurde. Der einzelne Fall spiegelte nun die omnipräsente und –potente Gewalt als eine Eigenschaft der Gesellschaft selbst.³⁵² Gerade durch den schockierenden und aparten Charakter der Themen verdeutlichte sich die sozialkritische Funktion dieser (oder *des*) Krimis. Den gewissermaßen abstrakt böartigen Mördern wurden äquivalente Ermittler entgegengesetzt, *Profiler*, die mittels psychologischer Einfühlung die Taten nachzuvollziehen versuchten. Der Kriminalroman hatte seine bisherige Rationalität bereits in dem *Hard Boiled*-Krimi aufgegeben; die „Formel für das monströse Verbrechen [musste] nicht weiter begründet werden.“³⁵³

Die wissenschaftlichen Ermittlungstechniken der Spurensicherung wurden ein wesentlicher Teil des Krimi-Alltags im *Police Procedural*. Nach einigen erfolgreichen Experimenten der Einführung neuer Figuren – Rechtsmediziner in die polizeiliche Ermittlungsszene wurde *Forensic Mystery* ein eigenständiges Subgenre. Vom *Police Procedural* hat der forensische Krimi seine starre, im Grundsatz invariable Struktur von Verbrechen, Ermittlung und Auflösung geerbt,³⁵⁴ die Aufmerksamkeit gilt nun der Ermittlung als oft institutioneller Prozedur (*procedural*) bar jeder Romantik, Geheimnisse, sie ist „collective, grim and often untidy, rather than [...] an elegant intellectual exercise“.³⁵⁵ Zum einen könnte man hierin eine neue Tendenz, ein „neues Paradigma“³⁵⁶ des Genre sehen: Durch den Einzug der

präsentiert in einer komprimierten Weise viele Ansätze, die auch in der englischsprachigen Forschung vertreten werden und stellt diese bereits sehr früh vor. Vgl. Scaggs (2005), Rzepka/Horsley (2010).

³⁵¹ Brittnacher, S. 104.

³⁵² Vgl. dazu die Rezension Hettches (2002), in der er die Romane Patricia Cornwells bespricht, aber auch generell die Stimmung derzeitiger Krimis beschreibt.

³⁵³ Brittnacher, S. 105.

³⁵⁴ Vgl. Panek (2003).

³⁵⁵ Priestman (2003), S. 179.

³⁵⁶ Brittnacher, S. 107.

Rechtsmediziner in den Prozess der Ermittlung entstand das Interesse am Opfer als Untersuchungsobjekt erst wirklich als eine Art Reaktion auf „das soziale Prestige, das Gewaltopfer sich in der Mediengesellschaft erworben und vor den Gesetz erkämpft haben“.³⁵⁷ Zum zweiten markiert es möglicherweise „einen kulturellen Einstellungswandel“³⁵⁸, einen ‚scientific turn‘.³⁵⁹ Es waren nicht nur verstärkt Rechtsmediziner, sondern auch immer mehr Frauen, die im weißen Kittel in weißen Räumen die Opfer unter die Lupe nahmen, um den Tathergang zu rekonstruieren und wissenschaftlich zu fundieren. Die literaturwissenschaftliche Forschung sieht den Erfolg des neuen forensischen Krimis einerseits in seinem genderspezifischen Aspekt begründet, denn die Ärztinnen erfüllten die Rolle des Ermittlers durch ihre Fachkenntnisse sowie durch eine weiblich gekennzeichnete Empathie. Weiblich gekennzeichnet ist allerdings nicht nur die Empathie, mit der die Ermittlerinnen an ihre Arbeit herangehen, sondern auch ihr spontanes, impulsives und überraschendes Handeln und die eigenhändige Ermittlung, die ihren Kompetenzbereich weitgehend überschreitet.

Ein zweiter Aspekt, in dem sich die Literaturwissenschaftler einig sind, ist die fachliche Fundierung der Romane. Diese wirkt sich in den Romanen insofern aus, als dass sich die Ermittlung auf „keine genialen Gedankensprünge, sondern einer beharrlichen und unfehlbaren Spurenauswertung auf dem neusten Stand der forensischen Technik“ stützt.³⁶⁰ Die wissenschaftliche ‚Trockenheit‘ büßte allerdings der narrativen Entwicklung einiges ein, wissenschaftliche Erklärungen beanspruchten einen großen Teil der Erzählung, und die Spannung blieb dadurch auf der Strecke. Dazu standen erprobte Erzählverfahren aus der Literatur und hauptsächlich aus dem Film zur Verfügung. Joachim Paech verwendet in einem etwas anderen Kontext den Begriff der ‚Literarisierung des filmischen Sehens‘³⁶¹, das die Schreibweise nicht nur spezifisch forensischer Krimis sehr treffend beschreibt: Diese Romane sind ausschließlich seriell, ein Fall folgt dem nächsten, außerdem sind sie dramatisch/filmisch – Dialoge sind ein wesentlicher Bestandteil der Narration sowie der Informationsvermittlung, *Cliffhanger* sind unumgänglich, die Handlung ist sehr straff, Kapitel entsprechen nahezu einer sequenziellen Gliederung von Szenerien, die Gefühle der handelnden Figuren werden

³⁵⁷ Brittnacher, S. 107.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Birke et al., S. 136.

³⁶⁰ Brittnacher, S. 108.

³⁶¹ Paech (2004), S. 371.

gleichsam durch Regieanweisungen benannt. Alles in allem ist die Lesart dieser Krimis stark gesteuert. Doch was die forensischen Krimis, insbesondere die von Kathy Reichs und Jefferson Bass von anderen unterscheidet, ist die ausführliche Beschreibung und Erklärung wissenschaftlicher Ermittlungsmethoden, die an Lehrbücher denken lassen. Komplexe naturwissenschaftliche Verfahren aus benachbarten Disziplinen werden von wissenden an weniger wissende Fachleute mithilfe von sprachlichen Explikativverfahren (Nebensätze, Einschübe etc.) dargestellt. Von Fall zu Fall wächst das Wissen der Leser, bisweilen werden beispielsweise die Akronyme aus vorausgehenden Romanfolgen nicht mehr aufgelöst.

Brittnacher nennt die Wissenschaftskomponente eine ‚gründliche Recherche‘, Birke et al. führt sie auf die akademische Tätigkeit der ErmittlerInnen-WissenschaftlerInnen zurück. Keines trifft es meiner Meinung nach ganz. Unbeachtet bleibt die Tatsache, dass, wenn die Autoren forensischer Krimis selbst Wissenschaftler sind, ihre Romane sich von anderen ihrer Art unterscheiden, indem sie ihren Berufsalltag in die Romane einschreiben. Die Frage ist dabei nicht, ob es naiv ist, irgendeine Identität zwischen dem Autor und dem Erzähler vorauszusetzen (und literaturwissenschaftlich gilt es als naiv), sondern vielmehr welche Signale der Text und der Autor im Sinne Gérard Genettes an den Leser aussendet. Es geht sicherlich auch um das öffentliche Interesse an der Ermittlung und an deren Arbeitsmethoden, aber auch darum, dass dieser Bereich der Rechtsmedizin außerhalb der Buchdeckel in der Realität immer und ausschließlich dem Fachpersonal vorbehalten bleibt beziehungsweise geblieben ist und der Normalleser nicht befugt ist, hinter die Polizeiabsperrung zu treten. Der forensische Krimi ist gekennzeichnet durch seinen Charakterzug der Grenzüberschreitung. Mittels der forensischen Kriminalromane gelangt der Leser, beziehungsweise der Zuschauer in abstrakte und konkrete tabuisierte Räume, die nur einem begrenzten Kreis der Fachleute zugänglich waren – Räume des Handelns und des Wissens. So wie die Frauen eine bisher stark männlich besetzte fiktionale Domäne des Krimis zu erobern scheinen, gelingt dem Leser ein Blick in die schleierhafte Welt der Wissenschaft und einer anderen allgemein tabuisierten Privatsphäre des Opfers.

Das bisher lediglich als Objekt dienende Opfer des Verbrechens wird zum Anlass und Dreh- und Angelpunkt der Untersuchung und der Narration, ja, die Opferfrage wird zu einer Genderfrage: Die ErmittlerInnen sind in die Untersuchung emotional involviert, weil die Opfer nicht selten Frauen oder Kinder sind. Brittnacher spricht von der ‚Verletztheit der

Gesellschaft³⁶² in Anlehnung an den von Mark Seltzer geprägten Begriff der „Wound Culture“³⁶³. In diesem Ausmaß ist die Frage der männlichen Gewalt bisher im Detektivgenre nicht verhandelt worden. Die Protagonisten selbst sind durch einen Genderkonflikt gekennzeichnet: Einerseits bestimmt ihre Weiblichkeit gewissermaßen ihre Nähe zum Opfer, denn sie haben sich in der nach wie vor männlichen Polizeiwelt zu behaupten und sind selbst potentielle Opfer der Gewalt. Andererseits üben auch sie Gewalt aus, indem sie den toten Körper mit invasiven Techniken direkt oder indirekt ‚penetrieren‘, wodurch der Tabubruch einer Verletzung der Privatsphäre wiederholt begangen wird. Doch im Gegensatz zur Strafbarkeit der ersten Verletzung durch den Verbrecher ist diese zweite „lizensiert“ und rührt aus der Aufgabe oder dem „neuen hippokratischen Eid“³⁶⁴, der dem forensischen Ermittler die Verantwortung über den toten Patienten überträgt. Die selbst auferlegte ‚Pflicht‘ der Begegnung mit dem Täter und somit fast ausnahmslos eine Gefährdung des eigenen Lebens wird dadurch begründet, dass die Ermittlerinnen (die Suche nach dem Täter macht die Rechtsmedizinerinnen zu Ermittlerinnen) ihre ‚Auftraggeber‘, die Toten, nicht mehr vor dem Tod retten können und ihren Tod durch die Festnahme des Täters zu relativieren versuchen. Doch auch die Entwicklung der Narration verlangt eine solche Überschreitung der Kompetenzen – es muss Spannung erzeugt werden, und diese entsteht nur dann, wenn der Leser „geradezu begierig wissen will“³⁶⁵, wie etwas geschehen wird oder geschah.

Im Folgenden möchte ich Werke von Kathy Reichs, Michael Tsokos, Jefferson Bass besprechen, die die weite Spannweite des forensischen Krimis aufzeigen. Zum einen haben sie alle eine Gemeinsamkeit: Sie sind von fachlich aktiven praktizierenden forensischen Anthropologen und Rechtsmedizinern geschrieben und verleihen dem Krimidiskurs eine neue Eigenschaft einer intentionalen Authentizität. Hierdurch zum anderen setzten sie sich in Verbindung zueinander. Es ist nicht bloße Intertextualität (obwohl es sie auch ist), es sind eher semiotische Signale, die die jeweiligen Werke vom Krimigenre abheben, ohne dass sie etwas anderes werden. Sie werden gegenseitig zu Ko- und Kontexten füreinander und deuten auf neue Lesarten, möglicherweise neue Bedeutungszusammenhänge und neue Formationen in der Wissenskultur Literatur.

³⁶² Brittnacher, S. 109.

³⁶³ Seltzer (1998).

³⁶⁴ Brittnacher, S. 110.

³⁶⁵ Anz (2003), S. 464; zur Spannung vgl. auch Vorderer (1996), Irsigler et al. (2008), darin insbesondere die Beiträge von Langer und Köppe.

Die Romane Kathy Reichs sind bisher in der Forschung zum forensischen Krimi eher im Vorbeigehen gestreift worden und als Nachfolger von Patricia Conwells Kay Scarpetta-Serie gesehen worden.³⁶⁶ Doch ihre Romane weisen, insbesondere in dem hier eröffneten Kontext, eine Spezifik auf, die Cornwell nicht hat – eine starke durch außer- und innertextuelle Signale unterstützte Authentifizierung sowie eine suggerierte autobiographische Dimension. Jefferson Bass, ein weiterer Autor forensischer Krimis und ein gemeinsames Pseudonym von Bill (William) Bass, einem forensischen Anthropologen und einem der Pioniere dieser Disziplin, und Jon Jefferson, einem Journalisten, wird in den zumindest bislang erschienen Kompendien nicht einmal erwähnt. Seine *Body Farm*-Serie sticht kaum durch eine Besonderheit der Stories hervor. Seine Romane sind hier weniger von Interesse als Krimis, als vielmehr als Teil des Diskurses um die forensische Forschungsstätte *Body Farm* und dessen zentrale Figur Bill Bass. Michael Tsokos hat mittlerweile zwei Sachbuch-Krimis, wie sie vom Ullstein Verlag genannt werden, vorgelegt, in denen er persönliche Erfahrungen im Arbeitsleben eines Rechtsmediziners darstellt und sich in die Reihe seiner Fachkollegen, die ebenso Sammlungen von Fallgeschichten herausgaben, einfügt. Er ist derzeit der stärkste medial präsente deutsche Rechtsmediziner und, wie es noch zu zeigen sein wird, agiert als Experte bei der Einschätzung des Realitätsstatus von Reichs Romanen.

Die Romane als auch die Sachbücher bilden gewissermaßen ein virtuelles Netzwerk, was sie auf Buchdeckeln, Lesungen und Krimifestivals oder anderen ähnlichen Veranstaltungen füreinander sprechen lässt. Sie stellen eine repräsentative Auswahl dar, um hauptsächlich den literarischen Aspekt des Phänomens *Forensik* zu untersuchen und somit auch ein Stück weit seine Funktionsweise zu verdeutlichen und zu erklären; das Unterkapitel zur Serie *Bones*, von der Reichs die Mitproduzentin ist, streift den Aspekt des Audiovisuellen von *Forensik*; das Kapitel zu *Body Farm* berücksichtigt zwar in erster Linie das Literarische, schließt aber auch den motivischen Zusammenhang mit ein und deutet an, wie dieser Platzhalter metonymisch in nicht primär forensischen Krimis für forensische Wissenschaften agiert. Wenn Cornwell und einige andere, weniger bekannte Autoren dem forensischen Krimi in den 90er Jahren als einem eigenständigen Subgenre Konturen gegeben haben, dann verdeutlichen die genannten Autoren den aktuellen Sog der Faszination an Wissenschaft, der von diesem Subgenre ausgeht, indem sie als Fachleute darin partizipieren, die Bilder von der Wissenschaft aber auch zu modellieren und bemerkenswerterweise zu korrigieren versuchen. Mit Mitteln der

³⁶⁶ Birke et al. analysieren Romane Reichs als Beispiele des forensischen Krimis mit demselben Zweck, dem sonst Cornwell in den Kompendien dient – die Eigenart des Subgenres zu beschreiben.

Fiktion entweder in Form von Kriminalromanen oder Sachbüchern kämpfen sie gegen die Fiktionalisierung ihres Fachs an und schaffen gleichzeitig unumgänglich neue Fiktionen. Ihre Absicht äußern sie dabei explizit in Paratexten und implizit in den Romanen. Diese drei Aspekte sollen im Weiteren im Mittelpunkt stehen: Partizipation am Phänomen *Forensik*, Kontribution sowohl als Fachleute als auch als Vertreter der Populärkultur³⁶⁷ und Korrektur vorhandener Vorstellungen von Forensik.

1. Forensischer Krimi – Kathy Reichs

Kathy Reichs gilt als die „Forensic Queen No. 2“³⁶⁸ nach Patricia Cornwell. 1997 kam ihr erster Roman *Déjà Dead* heraus und dafür erhielt sie 1998 den Arthur Ellis Award für die beste Erstveröffentlichung. Seit dem erscheinen jährlich neue Folgen derselben Serie mit der Protagonistin Temperance Brennan, einer forensische Anthropologin und, wie die meisten populären Quellen behaupten, dem Alter Ego der Autorin.³⁶⁹

Zugleich ist Kathleen Joan Reichs eine der 82 zugelassenen forensischen Anthropologen in den USA, eine aktive Wissenschaftlerin für das Office of the Medical Examiner in North Carolina (USA) sowie für das Laboratoire de Sciences Judiciaires et de Médecine Légale in Montréal, Québec und ist Professorin für Anthropologie an der University of North Carolina, Charlotte (USA). Sie hat einige wissenschaftliche Studien veröffentlicht³⁷⁰ und war als

³⁶⁷ Deutschsprachige Synonyme von Kontribution wie *Leistung* oder *Beitrag* haben eigene Bedeutungsfacetten, die den Sinn des Wortes *Kontribution* verdeutlichen, weshalb sie auch nicht benutzt werden. In dem hier gemeinten Sinn bedeutet Kontribution eine spezifische eigene Hilfe für einen undefinierten gemeinsamen Zweck zu leisten, diesem Zweck auf eine freiwillige Weise verpflichtet zu sein (wie einem Fachkreis), es schließt die Bedeutungen *Leistung* und *Beitrag* jedoch mit ein. Im Folgenden werden auch die Formen des Wortes *Kontribution* wie *kontributiv*, *kontribuieren* und *Kontribuent* verwendet.

³⁶⁸ Gohlis, S. 20.

³⁶⁹ Die Temperance Brennan-Serie enthält bislang Folgen wie *Déjà Dead* (1997), *Death Du Jour* (1999), *Deadly Decisions* (2000), *Fatal Voyage* (2001), *Grave Secrets* (2002), *Bare Bones* (2003), *Monday Mourning* (2004), *Cross Bones* (2005), *Break no Bones* (2006), *Bones to Ashes* (2007), *Devil Bones* (2008), *206 Bones* (2009), *Spider Bones* (2010), *Flash and Bones* (2011), *Bones Are Forever* (2012) (erscheint August 2012).

³⁷⁰ Um nur einige Beispiele zu nennen: *Quantified comparison of frontal sinus patterns by means of computed tomography* in *Forensic Science International* 1993 October 61(2-3), S.141-168; *Effect of age and osteoarthritis on bone mineral in rhesus monkey vertebrae* in *Journal of Bone and Mineral Research* 1993 August 8(8), S.909-917; *Forensic anthropology in the 1990s* in *The American Journal of Forensic Medicine and Pathology* 1992 June 13(2), S.146-153; *Treponematoses: a possible case from the late prehistoric of North Carolina* in *American Journal of Physical Anthropology* 1989 July 79(3), S.289-303; *Cranial suture eccentricities: a case in which*

Mitglied des Disaster Mortuary Operational Response Team (DMORT) beteiligt an den Ausgrabungen und der Identifizierung der Opfer in Massengräbern in Rwanda und Guatemala sowie an *Ground Zero* nach den Anschlägen auf das World Trade Center.

All diese Tatsachen finden sich wieder in der Temperance Brennan-Romanserie, die mittlerweile vierzehn Folgen umfasst; weitere sind nach der Aussage der Autorin geplant. 2010 hat Reichs eine Reihe für Jugendliche mit bisher zwei Folgen *Virals* (2010) und *Seizure* (2011) gestartet, die von der Großnichte ihrer fiktionalen Ermittlerin Temperance Brennan handelt. Reichs ist auch die Mitproduzentin der Fernsehserie *Bones* (Twentieth Century Fox), die seit 2005 bereits in der siebten Staffel läuft. Sie tritt in zahlreichen Fernsehshows auf, reist mit Lesungen ihrer Romane um die Welt und pflegt erfolgreich ihr Image als schreibende forensische Wissenschaftlerin, was ihren Romanen zusammen mit schriftlichen Belegen in und um die Romane eine Aura der Authentizität verleiht. Auf ihre Lesungen werden lokale Rechtsmediziner eingeladen, um gleichsam zu bestätigen, wie wahrheitsgetreu die Romane Reichs sind. Zuletzt hat Reichs bei der Entstehung der Krimis *No Rest for the Dead* (2011) mitgewirkt, der von insgesamt sechsundzwanzig namhaften Autoren geschrieben wurde.

Im Weiteren möchte ich die Romane Reichs sowie tangierend die Fernsehserie *Bones* diskutieren. Dabei möchte ich anhand der Krimis aufzeigen, was den forensisch-anthropologischen Krimi auszeichnet, welche Inhalte vermittelt werden, auf welche Weise es geschieht, was die Krimis als Serie auszeichnet und welche Motive auszumachen sind. Anhand von *Bones* möchte ich den Aspekt des Fernsehens innerhalb des Phänomens Forensik streifen, allerdings ohne den Anspruch, den Stellenwert des Mediums Fernsehen ausreichend zu erläutern.³⁷¹

1.1. Temperance Brennan-Romanserie

Mit der Temperance Brennan-Serie erfand Reichs gewissermaßen einen eigenen Typ des forensischen Krimis, der sich von den übrigen forensischen Krimis dadurch unterscheidet,

precocious closure complicated determination of sex and commingling in *Journal of Forensic Science* 1989 January 34(1), S. 263-273; *Ontogenetic plasticity in nonhuman primates: I. Secular trends in the Cayo Santiago macaques* in *American Journal of Physical Anthropology* 1987 July 73(3), S.279-287. Unter dem Namen Kathleen Reichs hat sie herausgegeben: *Forensic Osteology: Advances in the Identification of Human Remains*, Springfield, Illinois: Charles C. Thomas Publisher (1986; 1998) und *Hominid Origins: Inquiries Past and Present*, Washington, DC: Univ. Press of America (1983).

³⁷¹ Zum Medium Fernsehen im Kontext der Forensik siehe die reichhaltige Forschung zu *CSI*.

dass nicht ein Rechtsmediziner-*Pathologist*³⁷² der Protagonist ist, wie es bisher im Krimi der Fall war, wenn ein Rechtsmediziner als Figur auftrat, sondern eine forensische Anthropologin. Deshalb stehen im Fokus der Untersuchung in der Regel Knochen³⁷³ und Zähne, anhand derer der forensische Anthropologe versucht, die Identität des Opfers zu ermitteln. Dieser Krimi ist ‚sauberer‘ und ohne die detaillierte effekthaschende Beschreibung eines ekelerregenden verwesenen Körpers des Opfers wird der Leser seltener an die Grenzen seiner Erträglichkeit gestoßen. Zentral ist eine hermeneutische Suche nach einem/mehreren Namen und seiner/ihrer Geschichte. Der Ermittler wühlt nicht mehr im Müll des Körpers, sondern sucht nach dessen Geschichte im Fall, dort, wo der Körper gewissermaßen nicht mehr vorhanden ist, er folgt Fäden von Indizien und findet das Leibliche dort, wo es hingehört und herkommt, im familiären Umkreis. Der Körper löst sich auf in mikroskopische Teilchen, in Spurenelemente, in Lichtsignale, in Buchstaben- und Zahlenreihen und setzt sich im gleichen Zug wieder in eine erzählte Geschichte zusammen. Nicht sehr verschieden von Holmes, der anhand von Lupe und Hut „the individuality of the man, who has worn this article“³⁷⁴ festzustellen versuchte, in einem Hut gewissermaßen den Abdruck des Besitzers zu sehen vermochte, greift der forensische Ermittler zwar nicht notwendigerweise nach Gegenständen, die unmittelbar dem Einfluss der Person ausgesetzt waren, betrachtet aber ebenso die direkte Umgebung des physischen, toten Körpers: die Erde, die Käfer und Fliegen, das Wetter etc., aber auch die Nahrung, das Wasser, das der Mensch im Laufe des Lebens zu sich genommen hat. Die Wahrheit liegt sowohl in den Extensionen des Körpers, wie es bei Holmes der Fall einer Inkorporation von Gegenständen war, als auch und primär im Körper selbst.

Die verwesene, sonst nicht mehr identifizierbare Leiche wird gekocht, um das weiche Material, das dem Menschen seine einzigartige Gestalt gab, zu entfernen, um die Knochen, die Struktur, die bei allen scheinbar gleich ist, freizulegen und dann die anthropologischen Eckdaten abzulesen: Rasse, Geschlecht, Alter und Größe. Den Knochen werden Proben für genetische oder biochemische Analysen abgenommen, sie werden nach Spuren der Gewalt abgesucht, in

³⁷² Im Deutschen bedeutet Pathologe etwas anderes als der angloamerikanische *Pathologist*. In Deutschland fällt in das Aufgabengebiet des Pathologen die Untersuchung krankhafter Veränderungen im Gewebe sowohl toter als auch lebender Menschen. Der *Pathologist* befasst sich hingegen mit der Inspektion Toter solange sie ohne weiteres identifizierbar sind, d.h. zum Beispiel das weiche Gewebe nicht beschädigt bzw. verwesent ist.

³⁷³ Die englischen Titel der 6., 8. bis 14. Folgen der Serie enthalten das Wort *bones*: *Bare Bones*, *Cross Bones*, *Break no Bones*, *Bones to Ashes*, *Devil Bones*, *206 Bones*, *Spider Bones*, *Flash and Bones*. Das Motiv einzelner Knochen, eines Schädels oder eines ganzen Skeletts schmücken die Einbände.

³⁷⁴ Doyle, S. 246. Siehe auch Kapitel III.3. dieser Arbeit.

kleine Teile zersägt, unter das Mikroskop gesetzt, in verschiedene Labors geschickt, beschriftet, gemessen usw. Entlang dieses Wegs der Bearbeitung und Beschäftigung mit den Knochen entsteht ein Dossier, betitelt mit einer Ziffernkombination, an dessen Entstehen neben dem Anthropologen auch Biochemiker, Hydrologen, Entomologen, Odontologen, Historiker und andere Fachleute beteiligt sind. Es erspinnt sich ein weitreichendes Netz von Bereichen, die zur Lösung des Falls beitragen. Im besten Fall (und diesen beschreiben die Romane) lassen sich zwei Namen finden, der des Opfers und der des Täters, wie ich es nachfolgend anhand des Romans *Monday Mourning* (2004) aufzeigen werde.

Einerseits entsteht in den Texten durch die Abwesenheit der gewohnt versehrten Leiche eine gewisse Sterilität, die Romane sind reich an fachlichen Informationen, der Blick des Lesers entfernt sich vom Faktischen der Untersuchung und folgt dem Ermittler in die Räume des Möglichen. Die verwickelte Ermittlung wird im Zuge dessen informativer und belehrender, und die Romane rücken in die Nähe der Sachbücher. Die immerwährende paratextuelle Referenz auf die Authentizität der Informationen durch den wissenschaftlichen Status der Autorin verleiht der Unterhaltung eine gewisse Nützlichkeit, weil sie mit Bildung (welcher Art auch immer) zusammenhängt. Darüber hinaus erlebt der Leser den Alltag des forensischen Wissenschaftlers mit fachlichen und institutionellen Schwierigkeiten.

Andererseits verleiht die Entfernung von der fassbaren Körperlichkeit der Opfer hin zur persönlichen Geschichte den Krimis eine ausgeprägte Komponente der Empathie, die den Leser und die Ermittlerin umso mehr verbindet und die Qualität des Romans über die Grenzen der Unterhaltung hinaus zu tragen scheint. Die immer brisanten Themen wie Kindermisbrauch und –mord, Gewalt gegen Frauen, Massenmord, Genozid, geheime Gesellschaften, militärische Geheimnisse, Unfälle, kurzum alles, was irgendeine Art von Gefahr auch für den Leser bedeuten kann, sind der Weg, auf dem forensische Wissenschaften dem populären Publikum näher gebracht worden und den Leser unter anderem durch Betroffenheit involvieren. Denn die Romane suggerieren, dass die fiktionale Welt die faktische *aufschreibt*, ja das einzige, was erfunden wird, sind die Stories, die ebenso realistisch konstruiert zu sein scheinen. Der Leser soll sich auf das *make-believe*-Spiel dermaßen einlassen, dass die fiktionale Welt der Romane mit der faktischen zusammenfällt, dass er für die fiktionalen Ereignisse ebenso starke Emotionen empfindet wie die fiktionale

Ermittlerin, aber auch wie wenn er sie in der Realität empfinden würde.³⁷⁵ Diese mimetische Duplizierung der realen Welt in die fiktive und dessen Versicherung durch die Authentifizierung mittels paratextueller Rahmung zeichnet die Roman-Serie aus. Das Privatleben der Ermittlerin konstituiert die Subplots der Serie.³⁷⁶

Die Brennan-Romane als Folgen einer Serie sind nach dem gleichen Prinzip aufgebaut: Story A, Story B, eventuell Story C. Handlungsstrang A ist unweigerlich das Privatleben Brennans, das die Folgen untereinander verbindet und nicht abgeschlossen ist. Sie ist geschieden, behält trotzdem Kontakt zu ihrem Exmann, hat eine erwachsene Tochter, eine Schwester, einen Neffen, einen Kater Bird, zeitweise einen Hund, verschiedene Liebesbeziehungen, eine davon zu ihrem Ermittlungspartner Polizisten Andrew Ryan, in der Vergangenheit hatte sie Alkoholprobleme usw., sie pendelt zwischen Charlotte, wo sie an der Universität lehrt, und Montréal, wo sie am Laboratoire de Sciences Judiciaires et de Médecine Légale als forensische Anthropologin tätig ist. Dieser private Handlungsstrang stellt eine Spiegelfläche für die detektivischen Einzelereignisse dar: Wenn Brennan in die Ermittlung von verschollenen Jugendlichen verwickelt ist, versetzt sie sich in die Rolle der Mutter dieser Jugendlichen, macht sich Sorgen um ihre Tochter. Ihre Ermittlungsarbeit kreuzt sich mit ihrem Privatleben und wird gewissermaßen zu ihrer Privatangelegenheit. Gerade weil die Protagonistin meistens alleine lebt, betont die Autorin den Stellenwert ihres (zerbrochenen) familiären Umfelds. Für die Ermittlungsarbeit ist es von großer Bedeutung, denn Brennan stellt sich immer die Opfer in ihrer familiären Umgebung vor und versucht diese nachzuvollziehen und zu finden, um zu verstehen, weshalb dieser Tote zum Opfer wurde. So gelangt sie zum Täter.

Die Handlungsstränge B und C sind folgenspezifisch und werden immer ‚zu Ende erzählt‘, das heißt, sie konstituieren die Ermittlung, die immer eine kasuistische Struktur hat. Entweder sind die Stories zwei getrennte Handlungslinien oder sie führen zueinander, verlaufen aber getrennt oder die eine mündet in die andere. Der Roman fängt meistens damit an, dass Brennan in einen Fall verwickelt wird. *Death Du Jour* (1999) setzt mit einer Suche nach den Überresten einer für die Heiligsprechung vorgeschlagenen Nonne aus dem 19. Jahrhundert an. Dann wird Brennan zu einer Unfallstelle gerufen, die verbrannten Bewohner eines Hauses zu

³⁷⁵ Ich werde nicht gesondert auf das Rezeptionsverhalten der Leser eingehen. Zu emotionalen Reaktion bei der Rezeption fiktionaler Texte vgl. Zipfel (2001), darin insbes. Kapitel 6.

³⁷⁶ Siehe zur Serie in diesem Zusammenhang Molander Danielsson (2002).

identifizieren. Dieser letztere Handlungsstrang führt zu einer Sekte, in die die Schwester Brennans verwickelt wird. In der neusten Folge der Serie, *Flash and Bones* (2011) führt ein Fund zu einem anderen Fall und die Storylines verstricken sich: Am Anfang steht ein Leichenfund in einer Tonne auf einer alten Mülldeponie mit bioterroristischem Hintergrund; von NASCAR (National Association for Stock Car Auto Racing) Autorennen erfährt Brennan vom Verschwinden zweier Jugendlicher, der Bruder des Mädchens befürchtet, die Leiche in der Tonne könnte seine Schwester sein; Brennan findet heraus, dass der verschwundene Jugendliche mit einer rechtsextremen Gruppe verbunden war, die in der Gegend aktiv ist. *Flash and Bones* handelt also von drei Hauptthemen: Bedrohung durch Bioterrorismus, NASCAR-Autorennen und Rechtsextremismus.

Die Themenblöcke könnte man auch anders einteilen, nämlich in Privates, Politisches und Wissenschaftliches. Privates ist das aus anderen Folgen bekannte mit gelegentlich neuen Fakten, das Politische ist brisant und mehr oder weniger den aktuellen Tagesthemen entsprechend beziehungsweise konstant bedeutsam und das Wissenschaftliche ist das Neue und Spezifische, wobei die letzten zwei Komponenten beide sowohl unterhaltend als auch informativ sein können. Hieraus entsteht der *Plot* der Romane. Der politisch geladene *Spider Bones* (2010) trägt das Motto *Until They Are Home* von Joint POW/MIA Accounting Command³⁷⁷ und behandelt zum Beispiel Themen wie Opfer des Vietnamkriegs, Identifikation der Kriegsoffer überhaupt und institutionelle Strukturen der Opferidentifizierung. Die Geschichte wird mit einer Ermittlung eines autoerotischen Todes eingeleitet, das sich als Unfall entpuppt. Die Feststellung der Identität des Mannes mithilfe der Fingerabdrücke zeigt, dass diese Person bereits 1969 gestorben sein muss. Dieser Vorfall leitet die Wissenschaftskomponente ein: der genetische Fingerabdruck, autoerotische Todesfälle. Mittels dieses Aufhängers kommt die Geschichte zu ihrem Kern, von nun an entwickeln sich mehrere parallel verlaufende, zeitlich unterschiedliche Erzählstränge: *Street-Gang*-Kriege auf Hawaii sowie die von dort aus oder dorthin verlaufende Drogenhändlernetzwerke; die Identifizierung von Kriegsoffern (Korea-, Vietnam-, Irakkriege) sowie der Umgang mit den Hinterbliebenen; aus den vorherigen Folgen bekannte private Beziehungen der Ermittlerin zu ihrer Tochter, zu Ryan, zu ihren Kollegen. Die professionelle Ebene vermischt sich mit der familiären Beziehung zu ihrer Tochter, denn ein

³⁷⁷ Joint POW/MIA Accounting Command ist eine Dienststelle der US-Streitkräfte mit der Aufgabe, nach Kriegsgefangenen und vermissten Soldaten der US Armee zu suchen, sie zu identifizieren und sie zurück in die USA zu überführen. <http://www.jpac.pacom.mil>.

Freund der Tochter wird Opfer eines Terrorakts in Irak gegen eine Friedensmission. Hiermit bietet sich der Raum an für den Ausdruck des emotionalen Frusts dem Krieg gegenüber, des Ärgers gegen die Taliban und damit werden aktuelle Debatten in der (US-amerikanischen) Gesellschaft angesprochen. Wissenschaftlich werden so komplexe und einzigartige Themen wie Genduplikation und genetische Chimären (zwei unterschiedliche Gen-Sätze in einer Frau, weshalb es zum Beispiel zu zwei unterschiedlichen Testergebnissen bei einer DNA-Zugehörigkeit kommen kann) diskutiert. Reichs streut in den Plot auch aktuelle Nachrichten wie die von mehreren gefundenen Menschenfüßen an Stränden, die möglicherweise von Opfern von Haien stammten und nie identifiziert wurden. Sie gibt eine mögliche und wissenschaftlich fundierte, vor allem aber eine kontextualisierte Erklärung dieser Fälle.

Wie in *Spider Bones* versucht Reichs jedem der Romane einen geographischen und historischen Rahmen zu verleihen. In der ersten Folge *Déjà Dead* hat sie damit angefangen, indem sie den Leser durch Montréal führt, ihn mit der Geschichte der Stadt und den Ortschaften vertraut macht. *Cross Bones* führt sie über die Ermittlung des Todes eines orthodoxen Juden in Montréal nach Jerusalem, wo sie unversehens in Erforschung der Geschichte der Familie Jesu sowie in politische Konflikte verwickelt wird. Der Schauplatz in *Grave Secrets* ist Chupan Ya in Guatemala, wo Brennan als Archäologin an einem Massengrab arbeitet.

Was die Brennan-Serie jedoch von anderen forensischen Krimis unterscheidet, ist ihr kontributiv-korrektiver und therapeutischer³⁷⁸ Aspekt. Die Kontribution leistet Reichs für die korrekte Darstellung des Fachs Forensik, sie spricht innerfachliche Probleme an, wie die mangelnde Zertifizierung der Fachkräfte und nimmt mittels ihrer Romane eine Korrektur des falschen Images von Forensik vor. Innerhalb und im Umfeld der fiktionalen Texte erschafft sie einen Reflexionsraum über ihre eigene Fachwelt und deren Image in der populären Kultur.

³⁷⁸ An dieser Stelle soll angemerkt werden, dass der Aspekt des Therapeutischen hier im Sinne der psychologischen Technik der Trauerbewältigung gesehen wird. Es wird jedoch nicht vertieft auf die psychologische Diskussion eingegangen. Zum therapeutischen Schreiben erscheint in den letzten Jahren viel Literatur, insbesondere populäre Ratgeberliteratur im Kontext des kreativen Schreibens, in dessen Zusammenhang man Reichs Romane auch lesen könnte. Einige wenige Beispiele: David Lätich: *Schreiben als Therapie? Eine psychologische Studie über das Heilsame in der literarischen Fiktion*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2011; Brigitte Schulte/Barbara Schulte-Steinecke/Lutz von Werder: *Die heilende Kraft des Schreibens*. Ostfildern. Patmos Verlag, 2011; Silke Heimes: *Kreatives und therapeutisches Schreiben: Ein Arbeitsbuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2., Aufl. 2009.

In *206 Bones* werden beispielsweise die Knochen eines Opfers von einer *Pathologist* falsch identifiziert, und Brennan zieht einen Vergleich mit *CSI*:

Forensic science is popular right now, and people with minimal or no training are hot to be players. Briel is a perfect example. She learned a little about bones and hung out her shingle as an anthropologist. [...]

Whether it's bad methodology, sloppy performance, or intentional misconduct, jurors can't always spot junk science. If an expert wears the white lab coat, it's science.³⁷⁹

In Reichs Augen entsteht aus der „junk science“ ein „forensic entertainment“³⁸⁰. Sie flicht in den Plot des Romans Fragestellungen wissenschaftlicher Ethik hinein. Mit dem Polizisten und Ermittlungskollegen Ryan spricht sie über den Status eines Wissenschaftlers: „Those letters behind a scientist's name aren't just for show. There're hard-earned. And they're a message that an expert has undergone peer scrutiny and meets a high set of ethical standards.“³⁸¹ Wie das Genre des Sachbuchs verwendet auch Reichs den fiktionalen Roman, um sich indirekt an ihre Kollegen zu wenden, die insbesondere für das Krimigenre oft als Authentifizierungsexperten herangezogen werden.³⁸² Auch Vergleiche aus der populären Kultur zieht Reichs zur Erklärung heran: „*Service de l'identité judiciaire, Division des scènes de crime*. Quebec's version of CSI.“³⁸³

Am stärksten zeigt sich die kontributiv-korrektive Absicht jedoch in der paratextuellen Rahmung der Romane, denn durch sie meldet sich die Autorin als Fachfrau zu Wort. Im Folgenden werde ich die kontributive Eigenschaft anhand von Paratexten der Romane aufzeigen; die therapeutische Qualität soll in einer Modellanalyse des Romans *Monday*

³⁷⁹ Reichs (2009), S. 373.

³⁸⁰ Bell, S. 2.

³⁸¹ Reichs (2009), S. 373.

³⁸² Nicht nur in den Krimifestivals sind bei den Lesungen schreibender Experten andere ebensolche Experten anwesend, auch verlegerische Epitexte laden Fachleute ein, um entweder die Inhalte zu verifizieren oder sie sogar zu widerlegen. So ist in der Rubrik *Gegenüberstellung* des neuen *Journal für Liebhaber von Kriminalromanen* vom Piper Verlag, *Revolverblatt* von Petra Kipp, der „Ermittlerin bei der Kripo Bielefeld“ zu lesen: „Petra Kipp liest leidenschaftlich gern Krimis. Ihr Fazit nach fast jedem Buch: „Mein Gott, wie anders ist die Realität.“ Diese kennt sie genau: Strafdelikte von der Misshandlung von Kindern bis zu Mord gehören zum Berufsalltag der Bielefelder Kriminalhauptkommissarin.“ *Revolverblatt*, S. 19. Dazu mehr im Kapitel IV.2.2. dieser Arbeit.

³⁸³ Reichs (2010), S. 2.

Mourning (2004) unter anderem mithilfe der Figur der Ermittlerin Brennan und ihres emphatischen Engagements veranschaulicht werden.

1.1.1. Paratextuelle Rahmung

Paratexte sind nach Genette „Kommentar>texte< zu einem ‚eigentlichen‘ Text“³⁸⁴, die funktional, informativ und/oder interpretativ für die Lektüre sein können. Augenscheinlich „Anhängsel des gedruckten Textes“ lenken sie „in Wirklichkeit jede Lektüre“.³⁸⁵ Sie sind eine „Randzone“³⁸⁶, eine Schwelle zwischen der außertextuellen Realität und der fiktionalen Welt innerhalb des Textes. „[S]ie umgeben und verlängern“ den Text, „um ihn im üblichen, aber auch im vollsten Sinn des Wortes zu *présentieren*: ihn *présent* zu machen“.³⁸⁷

Abhängig von der Ausgabe setzt sich eine (englischsprachige) Veröffentlichung eines beliebigen Romans von Kathy Reichs aus folgenden Bausteinen zusammen:

Buchdeckel (Titel, Name, epitextuelle Verweise auf *Bones*, auf vorausgehende Folgen und auf den Bestsellerstatus, Deckbild)

Liste der vorausgehenden Folgen der Serie

Eventuelle Biographie der Autorin

Titel/Autorname

Verweis auf die Fiktionalität des Werks³⁸⁸

³⁸⁴ Nünning (2001), S. 491. In ihrer Funktion fallen Paratexte „als Instrumente der Rezeptionssteuerung, der Sicherung und oft überhaupt erst der Ermöglichung des Verständnisses des gerahmten Texts“ unter die größere Kategorie der ‚literarischen Rahmung‘. Nünning (2001), S. 536.

³⁸⁵ Lejeune: *Le Pacte autobiographique*. Paris, 1975, S. 45. Zitiert bei Genette (2001), S. 10.

³⁸⁶ Genette zitiert sie als „Anhängsel“. In der Deutschen Übersetzung Lejeunes heißt der Satz: „Will man diese Nachforschungen über die impliziten oder expliziten Publikationskodes – also über diese Randzone des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit die gesamte Lektüre *steuert* (Autorenname, Titel, Untertitel, Name der Reihe, Name des Verlegers bis hin zum mehrdeutigen Spiel mit den Vorworten) – weiterverfolgen, so müßte sie eine historische Dimension annehmen, die ich ihr hier nicht verliehen habe.“ Lejeune (1994), S. 50.

(Hervorhebung im Original).

³⁸⁷ Genette (2001), S. 9.

³⁸⁸ Abhängig vom Verleger heißt es „All characters in this publication are fictitious and any resemblance to real persons, living or dead, is purely coincidental.“ (Arrow Books); „This book is a work of fiction. Names, characters, places, and incidents either are products of the author’s imagination or are used fictitiously. Any resemblance to actual events or locales or persons, living or dead, is entirely coincidental.“ (Scribner/Simon & Schuster) oder ähnlich. Solche *All persons fictitious disclaimer* sind in der deutschen Übersetzung nicht vorhanden.

Widmung

Motto

Acknowledgements

ROMAN

Eventuelle Leseprobe der nächsten Folge

From The Forensic Files of Dr. Kathy Reichs

Buchdeckel (epitextuelle Verweise auf Bones, auf vorausgehende Folgen und auf den Bestsellerstatus, Inhaltswiedergabe, Rezensionen, Aussagen anderer Autoren über Reichs, Biographie der Autorin, technische Daten zum Buch, Photo der Autorin)

Aus diesem Übermaß möchte ich zwei Paratexte herausgreifen, an denen die Autorin „präsent“ ist. Ob dieses reichhaltige Beiwerk vom Verlag oder von der Autorin selbst bestimmt werden, ist an dieser Stelle nicht von Bedeutung. Auffallend ist, dass der Roman, *der Text*, in dieser Auflistung untergeht. Weil Paratexte losgelöst vom eigentlichen Text kaum Bedeutung haben, möchte ich näher untersuchen, welchen Aussagewert das Dekor für den Text hat und wie es die Lesart (womöglich) verändert. Anhand zweier Paratexte *Acknowledgements* und *From The Forensic Files of Dr. Kathy Reichs*³⁸⁹, möchte ich zeigen, wie die kontributiv-korrektive Funktion der Brennan-Serie zum Ausdruck kommt, welchen Effekt die Paratexte im Zusammenhang mit dem forensischen Diskurs erzeugen und welche Signale sie möglicherweise an die Leser aussenden.

„In an attempt to create accurate fiction, I consulted experts in many fields.“³⁹⁰ So, könnte man sagen, fängt das erste Buch aus der Temperance Brennan-Serie an, denn die Danksagung in diesem Fall sehe ich als eine „Instanz des Vorworts“³⁹¹, dessen Adressat der „Leser, nicht bloßer Angehöriger des Publikums, wie [...] der des Titels“³⁹² ist. Die Paratexte wie die verlegerischen Peritexte (der Name des Verlags, das Format der Buchausgabe, die Gestaltung des Buchcovers etc.), die Epitexte (die öffentlichen Auftritte Reichs, Lesungen etc.), in erster Linie aber die Danksagungen und nachwortähnlichen Aktenaufzeichnungen Dr. Kathy Reichs innerhalb eines Bucheinbands machen die Romantexte erst zu Büchern, die sich durch dieses

³⁸⁹ In der deutschen Übersetzung der Romane heißt dieser Paratext *Aus den forensischen Akten von Dr. Kathy Reichs*.

³⁹⁰ Reichs (1997), S. v.

³⁹¹ Genette (2001), S. 157.

³⁹² Ders.(2001), S. 188.

„Beiwerk“³⁹³ und die dadurch veränderte Lesart von anderen ähnlichen Büchern aus dem Genre Krimi unterscheiden. Denn auch ohne die Paratexte sind die Romane mehr oder weniger spannende Lesestoffe, die sich problemlos in die Reihe ähnlicher einfügen, jedoch dank des Authentizitätsimage der Romane thront Reichs an der Spitze der forensischen Krimiautoren. Durch das Beiwerk weiß der Leser, dass die Temperance Brennan-Romane (in welcher Weise auch immer) ‚authentisch‘ sind, denn ihre Autorin ist selbst eine Frau vom Fach und berichtet gewissermaßen aus erster Hand.

Der Pakt, der zwischen der Autorin und dem Leser geschlossen wird, ist unterschiedlich von dem „autobiographischen Pakt“ oder dem „Romanpakt“ oder „Fiktionspakt“.³⁹⁴ Die Romane sind nicht autobiographisch, weil keine Identität zwischen dem Autor, dem Erzähler und dem Protagonisten besteht. Der Fiktionspakt wird zumindest teilweise aufgehoben durch die mimetische Nachempfindung der Realität *und* die stark herausgestellten Paratexte. Der Pakt im Falle der hier diskutierten Krimis besteht vielmehr sowohl aus dem autobiographischen Pakt als auch dem Fiktionspakt: Der Fiktionspakt hat Geltung vom ersten Satz des Romans bis zum letzten, der autobiographische Pakt bezieht sich auf das Buch, das heißt den Roman *und* sein paratextuelles „Beiwerk“³⁹⁵, ausschließlich mittels dieses Beiwerks. Die Frage ist nun, ob die Paratexte zum eigentlichen Text, dem Roman, gehören oder nicht? Sind sie Text oder Nicht-Text?

Die Reihenfolge dieser Paratexte ist nicht zwingend, jedoch von Bedeutung. In der englischsprachigen Ausgabe steht die Danksagung am Anfang (während sie in der deutschen Übersetzung ganz am Ende zu finden ist) und benennt Personen und Institutionen:

Acknowledgments

Thanks to Darden Hood, Director, Beta Analytic Inc., for advice on radiocarbon dating. W. Alan Gorman and James K. W. Lee, Department of Geological Sciences, Queens University, Kingston, Ontario, and Brian Beard, Department of Geology,

³⁹³ Genette (2001).

³⁹⁴ Zum „autobiographischen Pakt“ sowie „Romanpakt“ (S.29) Lejeune (1994); zum „Fiktionspakt“ Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen*. München, DTV Verlag, 1996. (S. 103); Zipfel (2001), S. 279-286.

Ich halte es für überflüssig zu diskutieren, ob die Texte Reichs fiktional sind oder nicht, die Bezeichnung des Kriminalromans neben anderen paratextuellen Signalen soll hier als ein ausreichend starkes Fiktionalitätssignal gelten. Im Mittelpunkt der Überlegungen stattdessen steht das Image der Autorin und der Romane im Kontext der Populärkultur.

³⁹⁵ Genette (2001).

University of Wisconsin, shared their knowledge of bedrock geology and strontium isotope analysis.

Michael Finnegan, Department of Anthropology, Kansas State University, provided details on aging bone with UV light. Robert B: J. Dorion, Laboratoire de Sciences Judiciaires et de Médecine Légale, supplied information on property research in Montreal. Sergeant Pierre Marineau, Special Constable, Sécurité Publique, guided me on a tour of the Montreal courthouse. Claude Pothel, Laboratoire de Sciences Judiciaires et de Médecine Légale, answered questions pertaining to pathology and autopsies. Michael Abel shared his knowledge of all things Jewish. Jim Junot doublechecked countless details. [...]

Much gratitude to James Woodward, Chancellor of the University of North Carolina at Charlotte, for his continued support. Merci to André Lauzon, Chef de service, and to all of my colleagues at the Laboratoire de Sciences Judiciaires et de Médecine Légale.³⁹⁶

Es ist kaum anzunehmen, dass Kathy Reichs die künstlerische Absicht hatte, die Leser gezielt in die Irre zu führen, indem sie diese Experten, die mehr oder weniger von Bedeutung für die Entstehung des Romans waren, erfand, deshalb ist davon auszugehen, dass hier real existierende Personen genannt werden. Reichs³⁹⁷ nennt nicht nur die Namen der konsultierten Fachleute, sondern auch ihre Arbeitsgebiete, ihre Affiliation, aber auch gegebenenfalls die konkrete Frage, die von Ihnen erläutert wurde. Die Danksagungen decken auf diese Weise ein/das soziale(s) Netz im Umfeld der Entstehung des Romans und des Autors auf, und erfüllen zumindest in der englischsprachigen Ausgabe gewissermaßen die Funktion des Vorwortes, das zusammen mit dem Nachwort (nach Genette eine Variante des Vorwortes) „in seinem Mitteilungscharakter beim Leser eine unmittelbar bevorstehende, ja sogar [...] vorangegangene Lektüre des Textes voraussetzt, ohne die seine vorbereitenden oder rückblickenden Kommentare sinn- und natürlich nutzlos wären.“³⁹⁸ Die Danksagungen decken die Absicht der Autorin auf, zu versichern, dass die nachfolgende Erzählung auf

³⁹⁶ Reichs (2004), S. ix-x; diese Danksagung repräsentiert stellvertretend alle anderen aus der Serie, die ähnlich verfasst sind.

³⁹⁷ Simon Beckett und Jefferson Bass verfassten ihre Danksagungen auf eine ähnliche Weise wie Kathy Reichs, indem sie Personen beim Namen, sowie deren Arbeitsfelder und -position erwähnen, bei Simon Beckett zusätzlich noch Bücher, die als Inspiration- und Informationsquelle dienten. Andere, Beverly Connor und Patricia Cornwell, z.B., erlauben keinen Einblick in die Entstehung des Romans.

³⁹⁸ Genette (2001), S. 188.

Aussagen von Fachleuten stützt. Wie ein Register berichten diese Paratexte von Realien und versichern eine höhere wissenschaftliche Seriosität, der Autor wird dadurch *glaubwürdiger* und diese Glaubwürdigkeit des Autors trägt wiederum zur Glaubwürdigkeit der Erzählung bei.³⁹⁹ Die Danksagungen sind nicht wie die *All persons fictitious disclaimer* Kleingedrucktes, sie sind auf der rechten Seite zu finden, in derselben Positionierung wie das erste Kapitel. Danksagungen, wie sie von Reichs verfasst werden, haben den Charakter eines Quellenverzeichnisses. In *206 Bones* nennt sie einen Aufsatz, der besonders als Informationsquelle von Bedeutung war: „Particularly useful was the Article by B. C. Smith, ‘Preliminary Report: Proximal Facet Analysis and the Recovery of Trace Restorative Materials from Unrestored Teeth,’ *Journal of Forensic Sciences*, Vol. 35: 4, July 1990: 873-80”.⁴⁰⁰ Die befragten Fachleute (denn es sind ausschließlich Fachleute, keine populären Quellen) sind gewissermaßen überprüfbare Nachweise äquivalent zu schriftlichen, wie sie in Fach- oder Lehrbüchern, zuweilen aber auch in Sachbüchern aufgeführt werden. In der Danksagung hält die Autorin für wichtig, folgende Informationen preiszugeben: Dass sie diese real existierenden Menschen gesprochen hat; dass sie auf den genannten Feldern nicht ausreichend Wissen besitzt/besaß; dass der Roman sich direkt oder indirekt auf die genannten Fakten bezieht.

Der zweite Kommentar-Text, der wie das Vorwort den Romantext ergänzt, ist *From the forensic Files of Dr. Kathy Reichs*. Zum ersten Mal erscheint es in der sechsten Folge, *Bare Bones* (2003), wo Reichs zum ersten Mal sehr knapp den Alltag eines forensischen Anthropologen sowie dessen ethische Prinzipien anspricht und schildert, was zur Inspiration des Romans gedient hat:

For legal and ethical reasons I cannot discuss any of the real life cases that may have inspired *Bare Bones*, but I can share with you some experiences that contributed to the plot. [...]

The skeletal remains that found their way into *Bare Bones* actually entered my life during a blizzard in Montreal on a Tuesday in November 1997. [...] My dismemberment victim was a moose. On more careful reading of the request-for-expertise form, I discovered that the analysis had been requested by the Société de la faun et des parcs, the Quebec equivalent of the U.S. Fish and Wildlife Service. [...]

³⁹⁹ Schütz et al., S. 290f.

⁴⁰⁰ Reichs (2009), S. x. Hervorhebung im Original.

Could I tie the cut marks on the moose bones to a saw recovered from the suspect's garage? I could.⁴⁰¹

Zunächst eher kurios wird *From the forensic Files* zunehmend ein wichtiger Teil der Serie. In der achten Folge verschwindet der wiederholte Verweis darauf, dass die Fälle nicht direkt der Realität entnommen sind: "For legal and ethical reasons I cannot discuss any of the real life cases that may have inspired [Titel der Folge], but I can share with you some experiences that contributed to the plot." Stattdessen heißt es: "Most Temperance Brennan novels spring from a mixture of my real forensic cases. I start with a child's skeleton unearthed in a farmer's field, stir in a body part found in a high-rise basement, then blend."⁴⁰² In der neunten Folge *Break no Bones* (2006) resümiert Reichs und verbindet die fiktionalen Fälle mit ihrer Arbeit:

Déjà Dead is based on my first serial murder investigation. *Death du Jour* derives from work I performed for the Catholic Church, and from the mass murder suicides that took place within the Solar Temple cult. *Deadly Décisions* stems from the many bones that came to me thanks to les Hells Angels du Québec. *Fatal Voyage* is based on my disaster recovery work. *Grave Secrets* was inspired by my participation in the exhumation of a Guatemala mass grave.⁴⁰³

Sie fasst die bisherigen Folgen zusammen und weckt möglicherweise im Leser den Wunsch, auch diese Folgen zu lesen. Sie spricht über die zunehmende Bedeutung von Forensik und ihr populäres Image, umreißt kurz die Geschichte des Fachs, ihren eigenen Bildungsweg sowie im Zuge dessen entstandene Trugbilder im Laienpublikum, die sie zu korrigieren hofft: "I like to think that my own novels played some small part in raising awareness of forensic anthropology. Through my fictional character, Temperance Brennan, I offer readers a peek into my own cases and experiences".⁴⁰⁴ Die Leser werden darüber aufgeklärt, „[w]hat does forensics mean“⁴⁰⁵, welche Aufgaben dem *Pathologist* zufallen, welche dem *Anthropologist*. Seitdem ist *From the forensic Files* eine Plattform außerhalb der Fiktion und dennoch innerhalb des literarischen Rahmens, des Bucheinbands, über das populäre Image der Forensik aus der Perspektive einer Fachfrau nachzudenken und das den Lesern mitzuteilen.

⁴⁰¹ Reichs (2003), S. 418-420.

⁴⁰² Dies. (2005), S. 477.

⁴⁰³ Dies. (2006), S. 444.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Dies. (2006), 443.

Einerseits sind die Leser diese ‚wahren‘ Gedanken wert, sie werden als Partner angesehen, andererseits werden sie darauf hingewiesen, wo die Defizite in ihrem unfachmännischen Wissen liegen und wie sie von nun an darüber denken sollten, einige Kernbotschaften werden aus dem Roman zitiert und in ihren realen Kontext eingebunden:

Thus Tempe’s unease.

„*Wether it’s bad methodology, sloppy performance, or intentional misconduct, jurors can’t always spot junk science,*“ she says. [...]

Numbers have risen since her fireside chat with Ryan. As of this writing, 234 convicted persons in the United States have been exonerated through DNA testing. [...]

“*If an expert wears the white lab coat, it’s science,*” Tempe says. She is worried about testimony based on faulty science, on imperfect testing and analysis, or on imprecise, exaggerated, or false claims.⁴⁰⁶

Hier spricht Reichs nicht nur eine der Fragestellungen im Roman (eine wegen mangelnder Kenntnis falsche Identifizierung des Opfers) an, sie zeigt auf, dass es ein Ereignis aus ihrem eigenen Arbeitsalltag ist. Gleichzeitig warnt sie sie Leser, sie sollen sich nicht davon blenden lassen, was wissenschaftlich *aussieht*.

Die späteren Folgen nützen die reflexive Plattform *From the forensic Files* als einen vermeintlicher Gesprächs- und Begegnungsraum der Leser mit der Autorin, sie werden in Form von Interviews gestaltet. Diese Interviews sind zusätzlich auch noch eine Werbetafel, denn es geht auch darum, die anderen Wirkungsbereiche Reichs zusammenzuziehen: Die vorausgehenden Folgen der Serie und die Fernsehserie *Bones*, bis sie in *Spider Bones* (2010) die Grenze zu einem Sachbuchdiskurs überschreitet. Reichs schließt den Bogen, den sie eingangs mit dem Motto “*Until They Are Home*“, dem Motto des Joint POW/MIA Accounting Command, der als eine Prolepse auf den Themenschwerpunkt des Romans hinwies, gespannt hatte und erzählt über die Aufgaben des JPAC, anschließend fügt sie weiterführende Informationen über JPAC an, für den Fall, dass jemand sich an die Organisation wenden möchte, um womöglich nach verschollenen Verwandten oder Bekannten zu suchen. In diesem Epilog geht es nicht mehr um verschleierte Andeutungen, dass das Arbeitsleben Erzählstoff liefert, durch die genannten Adressen wird die erzählte Realität prüfbar.

⁴⁰⁶ Reichs (2009), S. 376. Hervorhebung im Original.

Genette schreibt, dass der Effekt, den Paratexte erzeugen, „oft in einer Beeinflussung, ja sogar in einer Manipulation, die unbewusst hingenommen wird“, liegt und dass diese Wirkungsart im Sinne des Autors, jedoch nicht immer im Sinne des Lesers ist.⁴⁰⁷ Die Paratexte, insbesondere der ‚Auszug aus den Akten‘, umrahmen die fiktionalisierten Fakten und schaffen in gewisser Weise den Anschluss an die Realität und, gemeinsam mit Fakten, Termini, Abkürzungen und Fachjargon, finden sie Eingang in den Roman. Diese von Philippe Lejeune genannten „Anhängsel“ sind nicht bloß ein Übergang von Nicht-Text in Text, sondern sie erfüllen die Funktion einer Transaktion und schaffen „den geeigneten Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer [„in Augen des Autors und seiner Verbündeten“] relevanten Lektüre“⁴⁰⁸. Der paratextuelle Rahmen mit der starken Authentifizierungsgeste wirkt sich auf den fiktionalen Text aus und führt zu einer veränderten Lesart. Der Leser wird dadurch in dem Eindruck/Glauben der *Echtheit* des Erzählten gestärkt und der Erzählung wird die Glaubwürdigkeit sowohl seitens des Autors als auch seitens des Publikums verliehen.

Die Fiktionalitätsbezeugung eines „*All-persons-fictitious*“ hebt gewissermaßen den Lerneffekt und die Realitätsnähe des Romans auf, doch diese rechtliche Absicherung mindert kaum das Image, das die Paratexte begründen. Der klein gedruckte Hinweis versteckt sich unter den technischen Angaben zum Buch (Adresse des Verlags, Copyright-Hinweis, ISBN-Nummer, Angaben zum Druckpapier) und wird wahrscheinlich übersehen, wenn auch vorausgesetzt. Die deutschsprachige Ausgabe des Sachbuch-Krimis von Tsokos beinhaltet einen Verweis, das aber das Gegenteil besagt: „Die in diesem Buch geschilderten Fälle aus der Rechtsmedizin entsprechen allesamt den Tatsachen. Alle Namen der genannten Personen und Orte des Geschehens wurden anonymisiert.“⁴⁰⁹ Die Paratexte in Reichs Büchern erfüllen denselben Zweck und bestätigen ihre Wahrhaftigkeit – sie sind Orte der Kenntnis, des ‚besonderen‘ Wissens der Romane, die zu einem Handlungsraum ausgebaut werden.

Die Medizingeschichte des 17. Jahrhunderts berichtet von solchen „Orten des Wissens“. Théophile Bonet, ein Arzt in Genf, zerschnitt und sortierte in anatomischer Ordnung Fallgeschichten (*Observationes*) in Schnipsel wie einen Zettelkasten. Er ordnete und brachte

⁴⁰⁷ Genette (2001), S. 390.

⁴⁰⁸ Ders. (2001), S. 10.

⁴⁰⁹ Tsokos (2010), S. iv.

nicht nur die einzelnen Fälle zueinander in ein Verhältnis, sondern er ordnete auch und vor allem sein eigenes Wissen (das Wissen der Gelehrten der Renaissance). So konnte eine *Observatio* aus Beobachtungen von mehreren Patienten bestehen. Eine *Observatio* war also kein Fall (*Case*) als ein Teil der Serie, sondern ein “locus, topos“ zur Erinnerung über die Lektüre relevanter Fallgeschichten.⁴¹⁰ So ist gleichsam auch die literarische Praxis Kathy Reichs, die Fälle zu anonymisieren und einen aus mehreren Fragmenten zusammenzufügen. Dies ist nicht nur ein Ort der Erinnerung (u.a. des emphatischen Gedenkens), es ist auch ein Ort der Wissensgeneration und –interpretation. Der Zettelkasten präsentiert das Wissen der Autorin, wie sie ihn selektiert und anonymisiert darstellt, und die Quelle des Wissens vom Leser, der hier das Wissen schöpft in seiner veränderten Form als ein Ganzes, ohne den Stellenwert der Teile beurteilen zu können.

1.1.2. Erzählter Fall

Während die Paratextuelle Rahmung die kontributive und korrektive Absicht Reichs verdeutlichen, lässt sich die therapeutische Intention der Selbstheilung am besten anhand einer Modelllektüre aufzeigen. Der Roman *Monday Mourning* (2004) unterscheidet sich von anderen durch ein besonders starkes Empathiepotential, denn es geht um Missbrauch von Kindern, ein Thema, das Reichs nahezu in jeder Folge der Serie streift und das gesellschaftlich brisant ist. Darüber hinaus endet der Roman in einer Stimmung, die das Krimigenre von der *Hard Boiled*-Tradition geerbt hat und die das Krimigenre, insbesondere den Thriller in seiner heutigen Form kennzeichnet – eine *Noir*-Stimmung, welche die Permanenz und Ubiquität des Verbrechens suggeriert. Die Opfer werden zwar teilweise identifiziert, Gefangengehaltene befreit, doch die wahren Verbrecher werden nicht gefasst und die misshandelten Mädchen werden schwer traumatisiert ins Leben entlassen.

Im Thriller ist das Verbrechen eine abstrakte Qualität, die notwendige Kehrseite der Gesellschaft und ihrer Konventionen, dessen Gegenpol, der auf eine grausame Weise ein Gleichgewicht erzeugt.⁴¹¹ *Monday Mourning* zeigt auf eine besonders prägnante Weise die Charaktereigenschaften des forensischen Krimis: die auf wissenschaftliche Techniken gründende Ermittlung, ihr netzartiges Gefüge, die darin eingebetteten Wissensstrukturen, den Stellenwert des menschlichen Körpers sowie das emphatische Appellieren an ethisch-moralische Kategorien beim Leser. Ich werde also zunächst eine Lesart des Romans

⁴¹⁰ Hess/Mendelsohn (2010), S. 289.

⁴¹¹ Zum Thriller siehe Rubin (1999), Horsley (2005), S. 115ff.

vornehmen, indem ich in fiktionsinternen Gesprächen unter Fachleuten nach Wissens(chäfts)strukturen und -hierarchien suche, um nachzuvollziehen, wie die – fiktionsinterne sowie fiktionsexterne – Vermittlung von für den Fall relevantem Wissen stattfindet. Der menschliche Körper tritt dabei in den Hintergrund, er löst sich als Körper auf und wird zu einer Spur, zum „semiotischen Körper“, dessen Ursprung in Holmes‘ Lesart des Körpers zu suchen ist.⁴¹² Abschließend möchte ich unter Einbeziehung anderer Romane der Brennan-Serie auf die Empathie-Strategien in den Romanen zu sprechen kommen. Es soll unter anderem verdeutlicht werden, wie die therapeutische Leistung der Romane zu Stande kommt und welche Rolle die Figur Temperance Brennans dabei spielt.

Der Fall

Monday Mourning, erzählt ausschließlich aus der Perspektive des Ich-Erzählers⁴¹³, wie im Keller einer Pizzeria menschliche Knochen gefunden werden. Brennan findet drei Skelette, alle weiblich und jung, laut Statistiken und Brennan die größte Opfergruppe: „*Dear God. Replacing those bones, I crawled to the second trench, leaned in, and studied the skull fragments. No. Not again. The universal victims. [...] Three women. Barely past girls.*“⁴¹⁴ Brennan ist betroffen von dem vorzeitigen Tod der Frauen und dadurch motiviert, über ihren Zuständigkeitsbereich hinaus zu gehen. So wird aus dem Fund ein Fall. Aus ihrer direkten Aufgabe, das Alter der Knochen festzustellen, das heißt herauszufinden, seit wann die Personen tot sind, entsteht eine *Quest*⁴¹⁵, eine Sinnsuche, auf deren Weg man Erkenntnis gewinnt und die Namen für die Nummerncodes der Opferfunde findet, wodurch die suchende

⁴¹² Zum „semiotischen Körper“ siehe Plain (2001). Im Gegensatz zu Plains These, der Körper im Krimi werde ‚semiotisch‘ erst in den Werken Agatha Christies, sehe ich den Anfang bereits in Doyles Holmes-Erzählungen, wie im Kapitel III. gezeigt.

⁴¹³ Reichs experimentiert bislang nur einmal mit der Form der Romane. Alle Folgen der Serie sind aus einer Ich-Perspektive Tempe Brennans erzählt, meist im Präteritum. Einzig *206 Bones* (2009) stellt eine Abweichung dar: Der Roman enthält kursive Kapitel, die im Präsens und elliptischen Sätzen wiedergeben, wie sich Brennan in der Gefangenschaft des Mörders befindet. Es sind zwei zeitlich versetzte, jedoch nicht getrennte Erzählstränge. Der erste ist der aus den Serien gewohnte Plot über die Ermittlung, der zweite faktisch eine in mehrere kleinere Teile gegliederte Steigerung und in den früheren Folgen in einem der abschließenden Kapitel dargestellte persönliche Bedrohung Brennans, der Klimax des Romans, wenn sie entführt oder anders gefährdet wird und die meistens die Folge abschließt und zur Auflösung führt.

⁴¹⁴ Reichs (2004), S. 12. Hervorhebung im Original.

⁴¹⁵ Zur *Quest* siehe beispielsweise Dieter Schulz „Suche und Abenteuer: Die „Quest“ in der englischen und amerikanischen Erzählkunst der Romantik“, (=Reihe Siegen, Band 25), Heidelberg: C. Winter Verlag, 1981. Zur Ähnlichkeit von Märchen und forensischem Krimi siehe Kapitel V. dieser Arbeit.

Ermittlerin sich in eine märchenhafte Figur verwandelt und ihre Suche eine epische Qualität gewinnt. Brennan greift auf ein teures Verfahren zurück, die C14-Methode oder die Radiokarbondatierung, und ist bereit, selbst die Kosten dafür zu übernehmen. Durch die zusätzlich angewandte Analyse des Strontiumgehalts in den Knochen und Zähnen der Verstorbenen lässt sich der Suchbereich lokal eingrenzen und gezielt nach als vermisst Gemeldeten suchen. Eine spezifische Behandlung der Zähne verrät noch mehr individuelle Informationen. Indem die Suche sich immer mehr verengt, erfährt Brennan zunehmend mehr über den Fall, der Fall wird zu einer Fallgeschichte. Über eine Informantin, die selbst wegen ihres Wissens verunglückt, geraten Informationen in die Hände Brennans, die sie immer weiter in eine konkrete Vergangenheit führen. Eine Recherche zeigt, wie dieser eine Fall von Gefangenhaltung exemplarisch für mehrere andere ähnliche steht, die benannt werden und unter dem Begriff des Stockholm Syndroms bekannt sind. Der Roman ahmt die als Referenzfälle genannten realen Vorkommnisse nach und erzählt von der Mimesis des Verbrechens: Die Mordfälle beziehen sich aufeinander, dienen gegenseitig als Referenz, als Beispiel füreinander, mit dem Anspruch auf Singularität.

Mit dem Anspruch, eine spannende Geschichte zu erzählen, und gegen ihr eigenes Authentizitätsbemühen, vermischen sich im dem Roman Reales mit Irrealem: Die von Kathy Reichs *konstruierte* Ermittlung des Falls ist in dieser Form in der Realität kaum möglich, im Gegensatz zum Fall selbst, wovon die realen Referenzfälle zeugen. Die Aufgabe des Forensikers in der Realität besteht nicht in der kompletten Ermittlung, wie die Romane das darstellen, sondern vielmehr in einer Teilaufgabe: Feststellung von Geschlecht, Alter und Höhe der Person, anthropologischer Zugehörigkeit (Rasse), eventuellen besonderen Merkmalen und der Anwendung von Gewalt, wenn der Verdacht besteht, und die mögliche Art der Gewaltausübung, deren Instrumente und Werkzeuge. Oft endet die Aufgabe des forensischen Anthropologen, indem er bestimmt, dass der Knochenfund alt ist. Nicht in diesem Fall. So perpetuiert Reichs die von ihr eigens kritisierten forensischen Trugbilder.

Brennans Eigenart ist neben ihrem wissenschaftlichen Fachstatus ihre weiblich gekennzeichnete Intuition. Ihr Gerechtigkeits- und Mitleidssinn sträuben sich dagegen, die Knochenfundstücke in *Monday Mourning* als alt abzutun. Die Trauer über die, wie sie an den Knochen feststellt, jungen Frauen treibt sie voran, ihr genaues Schicksal herauszufinden. Brennan hat selbst eine Tochter, und die Motivation ihrer Involviertheit in diesem Fall rührt zu einem großen Teil aus ihrer eigenen Mutterschaft. So wird aus einem Job ein persönliches

Anliegen. Sie sucht nach einem Sinn, einem *Plot* und geht dem „Zwang zur Narration“⁴¹⁶ nach, diesen Sinn in Erzählungen zu finden. Die schrittweise Folgerung der Spuren führt von Knochen zu Namen topographisch verortbarer Personen. Nicht nur sie haben Spuren von sich an den Orten hinterlassen (Familie, institutionelle Einträge), sondern auch die Orte haben Spuren in ihnen hinterlassen, in diesem Fall physikalisch-chemische Spuren, die sowohl zeitlich als auch räumlich zu verorten sind.

Wissen

Sämtliches Wissen⁴¹⁷ – fachspezifische Informationen und Kenntnisse – wird im Roman in Gesprächen mitgeteilt, entweder von einer Figur an eine andere oder gerichtet an den Leser; dabei ist keines dieser Gespräche rein fachlich, sondern die Informationen werden in einer vereinfachten Form vermittelt. Neben dem neuen, folgenspezifischen Wissen wie die C14-Methode sowie die Strontiumanalyse enthält die Narration auch ‚altes‘ oder bekanntes Wissen, das dem Leser vorausgehender Folgen bekannt sein sollte (wie die Aufgaben des forensischen Anthropologen, anatomische Bezeichnungen der Knochen, Akronyme, Institutionsbezeichnungen). Nach den jeweiligen Gesprächssituationen könnte man auch internes und externes Wissen unterscheiden. Intern kann man das Wissen nennen, was die Kenntnisse Brennans selbst und die Spezifik ihrer Arbeit ausmacht (die Art und Weise der Untersuchung von Knochen). Intern deshalb, weil es anderen Figuren selten erklärt und oft hinter verschlossener Tür gewonnen wird und eine gewisse Routine bedeutet, nicht nur für die Ermittlerin, sondern auch mit zunehmender Lektüreerfahrung mit den Romanen Reichs auch für den Leser. Das interne Wissen ist oft eine Beschreibung des Blicks, der Beobachtung; der Leser wird mittels der Beobachtung durch den Arbeitsalltag geführt und gewinnt Einblick in die sonst geschlossene Sphäre eines tabuisierten Raums – des Sektionssaals. Im Gegensatz zum forensischen Krimi einer Patricia Cornwell fordert dieser Raum den Leser nicht heraus

⁴¹⁶ Breithaupt (1999), Kapitel 4.2. Breithaupts These ist, dass das menschliche Gehirn alle Ereignisse in eine kausale Kette mit einer narrativen Struktur verbindet, und er nennt es einen „Automatismus“ (S. 126), der die Alltagsmoral steuert und bestimmt. Nach Breithaupt und der Narrative Intelligence Hypothesis, auf die sich Breithaupt stützt, sind Narrativierungsprozesse eine Legitimierung der eigenen und der fremden Handlungen und Verhaltensweisen. Breithaupts Studie hat vieles mit Peter Brooks Ausgangsthese gemeinsam, der Mensch nehme die umgebende Welt und sich selbst in narrativen Kategorien wahr (Brooks (1984)).

⁴¹⁷ Wissen wird in diesem Zusammenhang als ein Gefüge von „begründeten (bzw. begründbaren) Kenntnissen [...], die innerhalb kultureller Systeme durch Beobachtung und Mitteilung, also durch Erfahrung und Lernprozesse erworben sowie weitergegeben werden und einen reproduzierbaren Bestand von Denk-, Orientierungs- und Handlungsmöglichkeiten bereitstellen“, verstanden. Klausnitzer (2008), S. 12f.

mit blutrünstigen Details. Dieser Autopsieraum ist sauber, die Knochen ähneln eher Gegenständen als Körperteilen: „First the skull. Gracile muscle attachments. Rounded occiput. Small mastoids. Smooth supraorbital ridges ending in sharp orbital borders. I switched to a pelvic bone.“⁴¹⁸ Der Leser tastet die Knochen ab wie ein Bild, es entsteht kaum eine korporeale (*corporeal*) im Sinne einer den eigenen Körper betreffenden Erfahrung, sondern eher eine Erfahrung nicht unähnlich der eines Museumsbesuchs.⁴¹⁹ Mit dieser Geste werden nicht selten körperliche Prozesse in Form von populärwissenschaftlichen Einschüben erläutert:

The human body is a Copernican microcosm composed of carbon, hydrogen, nitrogen, and oxygen. The heart is the daystar, providing life source to every metabolic system in the galaxy. When the heart stops pumping, it's cytoplasmic chaos. Cellular enzymes begin a cannibalistic feast on the body's own carbohydrates and proteins. Cell membranes rupture, releasing food for armies of microorganisms. Bacteria in the gut start munching outward. Environmental bacteria, carrion insects, and scavenging animals start munching inward. Burial, submersion, or embalming retards the process of decomposition. Certain mechanical and chemical agents boost it.⁴²⁰

Solche Erklärungen kennzeichnen die gesamte Serie, gewissermaßen als überflüssige Details sind sie unter anderem für den Authentizitätseindruck verantwortlich, der durch die Romane suggeriert wird.

Das externe Wissen hingegen kennzeichnet meistens die neue Folge. Es ist dasjenige, was Brennan von anderen Fachleuten bezieht oder an andere Figuren weitervermittelt, ihnen etwas erklärt. Dieses findet ausschließlich in Gesprächsform statt und wird veräußert, gilt deshalb sowohl dem Informanden als auch dem Leser. Dabei wird der fachspezifische Informationsgehalt mittels Nachfragen oder Vergleiche vereinfacht: „„Drop back and start from the beginning.’ I grabbed pen and paper. ‚Using no word having more than three syllables.“⁴²¹ Deshalb sind die Erklärungen selten fachlich als vielmehr

⁴¹⁸ Reichs (2004), S. 42.

⁴¹⁹ Man denke an die Installationen von Jenny Holzer, die einzelne Knochen ausstellt, versehen mit Sätzen. Damit möchte sie gerade darauf hinweisen, dass die Knochen Teile von Menschen sind, ihre Überreste und spricht Themen wie Gewalt, Missbrauch und Massenmord an.

⁴²⁰ Reichs (2004), S. 51.

⁴²¹ Dies. (2004), S. 221.

populärwissenschaftlich, in den Gesprächen werden die Hintergründe über die spezifische Information vermittelt, wie der Kontext der C14-Methode. Gespräch ist auch die Art, wie brisante Informationen vermittelt werden. So erfährt Brennan in eigenhändiger Internetrecherche über die realen Referenzfälle, die Ich-Erzählerin verrät jedoch vorläufig nichts an den Leser, sondern erzeugt Spannung mit einem Cliffhanger: „Hours later, I sat back, numb with the horror of what I was unraveling. I understood what was going on.“⁴²² Damit endet das Kapitel, um erst im nächsten die Ermittlungsgruppe an einem Ort zu versammeln und ihnen dann die Resultate der Recherche mitzuteilen, die den gesamten Fall in einen anderen Zusammenhang stellen und ihm einen Sinn geben – als einen Missbrauchsfall, in dem die Opfer unter dem Stockholm-Syndrom leiden. Das neue und externe Wissen treibt somit die Narration der Folge voran und sorgt für eine originelle Auflösung. Es baut zusammen mit den Elementen der *Suspense* die Spannung auf, öffnet neue Interpretations- und Untersuchungswege. Gerade das neue Wissen ist das, was vom Leser aus der Folge als Gelerntes mitgenommen wird, denn an diesem Wissen hangelt sich die Erzählung entlang.

Sowohl das interne als auch das externe Wissen werden so vermittelt, dass die Grenzen des dem/r Fachmann/frau vorbehaltenen Rahmens geöffnet werden, und nicht nur dadurch, dass der Leser die Gedanken Brennans tatsächlich *liest*, sondern dass er mittels Lektüre in den Prozess des Aufdeckens involviert wird, indem er *versteht*. Dank ihrer rhetorischen Anpassung an das Laienniveau werden die Fachspezifika verständlich und nachvollziehbar. Sie sind wie das *unnötige* und trotzdem so unentbehrliche Detail, das Barthes für den ‚Realitätseffekt‘ verantwortlich macht. Die gedanklichen Erläuterungen Brennans, das interne Wissen, zumindest in *Monday Mourning*, beziehen sich auf Beobachtungen, auf das Sichtbare, wohingegen die Gespräche Informationen über das Unsichtbare vermitteln. So zum Beispiel erfährt Brennan im Telefongespräch mit einem Kollegen zusätzliche Informationen über Strontiumgehalt in den Knochen der Opfer, etwas, was sie gar nicht hat wahrnehmen können: Die Strontium-Isotope (Atome) sind mit bloßem Auge beziehungsweise gar nicht zu sehen.

Alles Wissen im Roman dreht sich um die Knochen der Opfer und im Laufe des zunehmenden Wissens wächst gewissermaßen die Gestalt dieser Skelette, und somit ist die Person, die am Ende benennbar ist, dieses Wissen. Beides, der Fall und die anonymen Opfer, werden materieller, was sich in *Monday Mourning* besonders deutlich zeigt. Die Knochen

⁴²² Reichs (2004), S. 313.

werden in direkte Beziehung zur Landschaft gesetzt, denn Strontium wird in den Körper durch Trinkwasser und Nahrung aufgenommen. Der Mensch wird zur Spur dieser Landschaft, da sich die Landschaft in den Menschen einschreibt. Die entführten Mädchen im Roman hinterließen Spuren in der Topografie (Familie, Verwandte, Freunde) und diese hinterlässt Spuren in ihnen. Der chemische Stoff sowie der Mensch ist in diesem Fall als Spur „das Nicht-Intentionale, Unbeabsichtigte, Unkontrollierte, Unwillkürliche“, das „als Fährte zu lesen“ ist.⁴²³ Diese Spuren ergeben einen Weg, sie werden in dem Sinne sichtbar, „dass sie der Perspektive des Spurenlesers materiellen Ausdruck verleihen“.⁴²⁴ Sie erhalten einen „erzählten Ort“ innerhalb einer „Logik der Narration“⁴²⁵, ja sie bilden und sind diese Narration. Gerade das Sichtbarmachen geschieht in der zweiten Hälfte des Telefongesprächs: Die Opfer kommen aus einer konkreten Region, die sich mit den Meldungen über Vermisste in Verbindung bringen lässt. Die Mädchen sind mit den Orten durch das Spurenelement Strontium verbunden, so wie sie durch Gene mit Familie und Verwandte verbunden sind. Die letztere Verbindung veräußert sich durch sichtbare Merkmale (Haarfarbe, Statur etc.), während die Strontiumverbindung erst durch den Menschen selbst sichtbar wird. Der Körper ist die Verbindung, die sichtbar gewordene Spur. Über den Körper und das nahezu unauslöschbare Speichermedium, die Knochen, wird die Verbindung zu dem chemischen Stoff hergestellt, der wiederum zum Ort führt, der dann seinerseits auf die Verwandten und zurück auf den Toten hinweist. Es sind also Rückschlüsse, wie die ganze Narration des detektivischen Romans eine Rückschlussfolge ist.

Sybille Krämer bezeichnet „[d]ie Fähigkeit, etwas als Spur zu identifizieren und aus der Spur Rückschlüsse zu ziehen“ „eine elementare Fähigkeit unseres orientierenden Handelns in der Welt“.⁴²⁶ Cornelius Holtorf nennt das Lesen dieser materiellen Kultur eine „Kulturtechnik des Spurenlesens“⁴²⁷. Gerade in der Zeit der rasanten Technikentwicklung und Digitalisierung verschwinden die Dinge, und die Zeichen verlieren ihre Referenz. Das Konzept des Spurenlesens ist eine Art Ausweg, denn

[i]m Nachdenken über die Spur knüpfen wir nun einerseits an den semiologisch-repräsentationalen Diskurs an, doch halten wir mit dem Spurenlesen zugleich einen

⁴²³ Krämer, S. 16.

⁴²⁴ Holtorf, S. 342.

⁴²⁵ Krämer, S. 17.

⁴²⁶ Dies., S. 155.

⁴²⁷ Holtorf, S. 342.

Ariadnefaden in der Hand, der uns aus der ‚reinen‘ Zeichenwelt hinausführt und mit der Dinghaftigkeit, Körperlichkeit und Materialität der Welt verbindet, welche die *conditio sine qua non* der Genese und der Deutbarkeit von Spuren ist.⁴²⁸

So wie die selbstauferlegte Aufgabe Brennans darin besteht, diesen Mädchen ihre Namen zurückzugeben und die anderen, die möglicherweise gequält werden, zu befreien durch nichts anderes als ein Deuten und Nachdenken über unsichtbare Spuren (nicht nur weil die Fälle lange in der Vergangenheit liegen, sondern weil man die chemischen Spuren tatsächlich nicht sehen kann) und sie sichtbar zu machen, besteht die Aufgabe des Lesers darin, die Geschichte verknüpft aufzunehmen, aber auch einen Bezug zur Realität herzustellen. Hilfestellungen für diese Bezüge bieten die Autorin und die Figur im Übermaß: die Paratexte, die Referenz auf die real geschehenen Fälle und die eingesetzten Methoden der Radiokarbondatierung und der Strontiumanalyse. Daher ist eine Parallele zwischen der Narration des Romans und der Narrativität der Ermittlungsarbeit selbst auszumachen, sowohl in der realen als auch der ‚erzählten‘ Aufgabe des forensischen Wissenschaftlers. Es geht um eine hermeneutische Auslegung der Indizien (physiologischer und physischer Merkmale – Spuren) und ihre Fügung zu einem kohärenten Zusammenhang, der Sinn ergeben muss, und die Verwandtschaft mit dem Lesen ist nicht zu übersehen. Die narrative Sinnhaftigkeit erzeugt ihrerseits eine Illusion der Ganzheit der forensischen Arbeit, die sich auf der Rezipientenseite in dieser Form auch festsetzt und eine Verständlichkeit suggeriert, indem sie auf vorgeformte Leseerfahrungselemente bzw. Leseerwartungselemente der Detektivliteratur zurückgreift.

Für die Autorin, wie es *From the Forensic Files* bezeugt, bietet diese narrative Verknüpfung loser Fragmente eine Möglichkeit, in fiktionaler Form Zusammenhänge herzustellen, die es in der Realität nicht gibt, nach denen jedoch ihr Mitgefühl verlangt. Der Roman bietet also die therapeutische Möglichkeit mitzufühlen, indem sie überhaupt von Gefühlen spricht in einer distanzierten Form via einer literarischen Figur. Der ‚Zwang zur Narration‘ ist der Zwang zum Fühlen, zum Menschsein:

Our lives are ceaselessly intertwined with narrative, with the stories that we tell and hear told, those we dream or imagine or would like to tell, all of which are reworked in that story of our lives that we narrate to ourselves in an episodic, sometimes semiconscious, but virtually uninterrupted monologue. We live immersed in narrative, recounting and reassessing the meaning of our past actions, anticipating the outcome

⁴²⁸ Krämer, S. 13.

of our future projects, situating ourselves at the intersection of several stories not yet completed. The narrative impulse is as old as our oldest literature [...].⁴²⁹

Mittels Erzählung findet Brennan zu den Opfern und von ihnen zum Täter, die kontinuierliche Narration ist die Wiedergabe der schrittweise verlaufenden Ermittlung, sie ist auch der Prozess der wissenschaftlichen Untersuchung; Erzählung sind die Gespräche unter den Fachleuten, die zur Klärung des Falls beitragen, und letztlich sind sie auch der Weg, die unprofessionelle Trauer einer Rechtsmedizinerin zu artikulieren, sie zur Sprache zu bringen, ihr eine Form zu geben. Aus ethischen Gründen ist eine erdachte Erzählung eines der möglichen Wege dazu. Es sind keine großen Erzählungen, sondern immer und ausschließlich Fälle, die den Arbeitsalltag Brennans strukturieren. Mitgefühl, Neugier und Gerechtigkeitssinn zwingen sie dazu, gewaltsam beendete Geschichten zu Ende zu erzählen, deshalb ist die Suche, die die Fallgeschichten konstituiert, eine reine Frage, eine Erwägung. Deshalb sind die Folgen der Serie Kasus im Sinne Andre Jolles⁴³⁰: Der Fall ist für Brennan abgeschlossen, wenn die Entscheidung der Strafe getroffen werden kann, und diese Entscheidung trifft nicht Brennan, sondern die Polizei. Die Erzählung ist auch der Weg, wie Empathie bei Lesern erweckt wird, denn menschliche Empathie ist durch narratives Denken geprägt und kommt „aufgrund von narrativen Mustern und Zwängen“ zustande.⁴³¹ Erst die Ermittlung als ein narrativer Prozess macht aus den Einzelfunden namenloser Toter Fälle, die sich auf eine bestimmte Weise ereignet haben.

In diesem Zusammenhang erwähnt sei Gunter von Hagens, der Schöpfer von *Körperwelten*, der „erfolgreichsten Wanderausstellung unserer Zeit“.⁴³² Er plastiniert⁴³³ „echte menschliche Präparate“⁴³⁴ und die Besucher der Ausstellung bekommen „ebenso kranke wie gesunde

⁴²⁹ Brooks (1992), S. 3.

⁴³⁰ Jolles (1969), insbes. S. 182.

⁴³¹ Breithaupt (2009), S. 114.

⁴³² Wetz/Tag, S. 7.

⁴³³ „Allgemein versteht man unter Plastination eine Konservierungstechnik, durch die dem organischen Gewebe Wasser und lösliche Fette entzogen und durch spezielle Kunststoffe – vorrangig Silikonkautschuk, Epoxid- oder Polyesterharz – ersetzt werden. Mit dieser Methode, die auch neuartige Gestaltungen des menschlichen Körpers erlaubt, können selbst weiche Strukturen, Muskeln oder Arterien gehärtet werden. Durch Plastination ist es erstmals möglich, das natürliche Oberflächenrelief des gesamten Körpers sowie dessen Organe bis in die einzelnen Gewebetellen lebensecht, trocken, geruchs- und keimfrei sowie auf optisch ansprechende Weise zu erhalten.“ Wetz/Tag, S. 8.

⁴³⁴ Dies., S. 7.

Organe zu Gesicht: Verdauungstrakte, Magengeschwüre sowie die filigranen Blutgefäße des gesamten Körpers. Aber auch das Herz – in Längsrichtungen geöffnet, mit künstlicher Klappe oder verheiltem Infarkt – sowie Brüste – längs- und quergeschnitten – oder Schulter- und Kniegelenke mit oder ohne Prothesen kann der interessierte Laie hier bestaunen.⁴³⁵ Geruchs-, keimfrei und ‚optisch ansprechend‘, sauber wie die Buchstaben in einem Buch. Die toten, zu Kunst erstarrten Körper der mittlerweile freiwilligen Spender (man denke an die *Body Farm* in Tennessee) werden *ausgestellt*. Sie sind in Faserschritten wahrzunehmen. Der Besucher lernt, ja ist gezwungen zu lernen, denn ‚‘Schau her‘ lautete und lautet [...] das Motto der *Body Worlds*‘.⁴³⁶ Ähnlich distanziert lernt auch der Leser Reichs durch die kleinen, unnötigen Details, die die Welt des Labors von der Welt außerhalb der Buchdeckel trennt und scheinbar verbindet, indem er außen vor steht, sich die trockenen Knochen und die Gerüche vorstellt und über die Schulter des forensischen Wissenschaftlers schaut.

Was der Leser in *Monday Mourning* liest, sieht der Zuschauer in der Ausstellung – ein faszinierendes mimetisches ‚Dazwischen‘⁴³⁷: “[D]as, was ich erblicke ist durchweg als authentisch oder *echt* gekennzeichnet und somit auch, aus der Sicht der Ausstellungsmacher, verifizierbar oder eben *wahr*“⁴³⁸, suggeriert die Ausstellung. Das imaginierte, aus den Brennan-Romanen erlesene Abtasten der einzelnen Knochen ist freilich nicht dasselbe, wie ein ganzheitliches Erfassen eines (plastinierten) Körpers. Doch was beide, die Ausstellung und der Roman, gemeinsam haben, ist die großzügige, dennoch kontrollierte Geste (eine Vorauswahl des zu Zeigenden) des Zeigens für die Zwecke des Lernens, der *Ausbildung* durch *Ausstellung* und *Abbildung*:

Auf der einen Seite wird einem allgemeinen Publikum, das keine spezifischen Fachkenntnisse aufweist, über die eigene *Anschaung von authentischen Exponaten* ein Stück wissenschaftliche Erkenntnis zur materiellen Beschaffenheit und Funktion des menschlichen Körpers versprochen. Auf der anderen Seite ist und bleibt das, was es zu sehen und zumindest *eyes-on* zu ergründen gibt, mit ganz vielen *mysteries*

⁴³⁵ Wetz/Tag, S. 7.

⁴³⁶ Ganz-Blätter, S. 220.

⁴³⁷ Gebauer/Wulf (2003), S. 8.

⁴³⁸ Ganz-Blätter, S. 219. Hervorhebungen im Original.

behaftet; ist also doch auch wunderbar, unheimlich und unergründlich und steckt jedenfalls voller Geheimnisse.⁴³⁹

Der tote Körper wird enthüllt, statt ihn in der Regel respektvoll (oder gerade aus Ekel)⁴⁴⁰ zu verhüllen, das Wissenschaftswissen einer ganz kleinen Gruppe der Spezialisten wird offengelegt und das Voyeuristische wird gewissermaßen legitimiert, zu Bildungszwecken erhoben. So wie bei von Hagens die am tiefsten liegenden Gewebe gesehen werden, sieht der Leser sowohl die Arbeit des forensischen Wissenschaftlers, als auch sein Wissen und Nicht-Wissen, er sieht die Schritte, die zum Finish führen, zu einem Happy End, die trotz allem Bemühen in der fiktionalen Welt verhaftet bleiben.

Die ausführlichen Einschübe der wissenschaftlichen Erklärungen sind entscheidend für die Realität des Romans von Kathy Reichs. Sie sind nicht mehr ein Schmuck, genauso wenig wie die Paratexte es sind, denn ohne diese wäre der Roman Kathy Reichs eine Geschichte wie viele andere dieser Art. Die Wissensstruktur des Romans bezieht sich auf die Realität und sie wird durch die Paratexte angekündigt bzw. bestätigt. Diese Struktur wird in einen Text im Sinne eines Gewebes eingebettet, eine Kohärenz für die Verständlichkeit in Form einer Erzählstruktur wird geschaffen, die wiederum Verständnisstrukturen abbildet (das Erzählen – das Erklären – das Nachfragen – das Verstehen – das Anwenden). Innerhalb dieser Textstruktur bildet die Schrift den Blick ab und der narrative Kontext bildet das Folgern ab.

Die Figur

In der Figur Brennans fallen die therapeutische, die kontributive und die korrektive Intention des forensischen Krimis zusammen. Sie sind das Werkzeug der Wissenschaftlerin Reichs, um die im realen Leben fragmentarischen Fälle zu einer Geschichte zusammenzuführen, ihnen einen sinnvollen Zusammenhang zu geben. Wie einer Verkörperung eines gedanklichen Raumes ist ihr das möglich, was Reichs in ihrem Alltag nicht machen kann – sie ermittelt. Sie zeigt, wie eine korrekte Ermittlung aussehen könnte, würde eine solche stattfinden. Nur selbst hier liegt bereits eine unausweichliche Fehlerquote eingeschrieben: Wie vorhin in der Analyse der Paratexte gezeigt, simplifiziert Reichs die Informationen, und auf manchen Gebieten der Ermittlungsarbeit besitzt sie unzureichende oder gar keine Kenntnis. Brennan ist auch das Sprachrohr Reichs und der Forensik für die Richtigstellung eines durch Medien verformten oder gar falschen Images von Rechtsmedizin. Nicht nur das: Brennan spricht auch fachinterne

⁴³⁹ Ganz/Blätter, S. 218. Hervorhebungen im Original.

⁴⁴⁰ Vgl. Kristeva (1982), wo der Körper der letzte und endgültige Müll ist, „the utmost of abjection“ (S. 4).

Fragestellungen an, wie die Probleme der Unterbesetzung oder mangelnde Zertifizierung, etc. Wie in der Analyse des Romans *Monday Mourning* gezeigt, ist Brennan auch der Weg emotionaler Befreiung, denn mittels der Figur kann die Fachfrau Reichs ihre Frust und ihre Empfindungen veräußern.

Die fiktionale Ermittlerin stellt ein Bindeglied zwischen der geordneten Gesellschaft und dem Verbrecher dar. Das Verbrechen ist eine Unordnung, sowohl eine räumliche in Form einer Leiche und Spuren des Verbrechers, als auch eine moralische als ein Vergehen gegen die Prinzipien gemeingesellschaftlichen Zusammenlebens (religiöse Gebote, Gesetze etc.). Sie tritt zeitweilig auf und stört somit den Lauf des Alltags. Die Ermittlerin ist diejenige, die die durch den Mord verursachte Disproportionalität zu beheben hat, sie hält gewissermaßen diese ethische und ästhetische Störung von der Gesellschaft fern, indem sie versucht, entweder das entstandene Missverhältnis möglichst schnell zu beseitigen (retrospektiv) oder ihm entgegenzuwirken (retrospektiv *und* prospektiv, wie oft im Thriller). Wie ein Arzt kuriert sie einen Kranken, fern der Gesellschaft, oder wie ein Leichenbestatter räumt sie das Unansehnliche und das Auge Verletzende, ja vermeintlich Giftige weg und versucht einer weitreichenden Kontamination vorzubeugen. Die Ermittlerin teilt das Wissen mit der Gesellschaft darüber, wie die Welt sein soll, denn sie ist ein Teil von ihr.

Gleichzeitig teilt sie auch das Wissen mit dem Verbrecher, den sie zu verstehen versuchen muss, um zu wissen, wie er denkt, um den Gedankengang in Form von Verbrechen als Lösung rückwärts zu rekonstruieren. Sie sucht am Tatort nach Dingen, die normalerweise dort nicht hingehören oder umgekehrt da sein sollten, nach Spuren, die auf etwas hinweisen, auf eine Person, eine Tat oder einen Zustand. Brennan übernimmt die moralisch-ethische Pflicht, das Verbrechen aufzuklären und den Verbrecher zur Verantwortung zu ziehen.

Die forensische Ermittlerin, eine Wissenschaftlerin und ein Detektiv, übernimmt zusätzlich zu ihren beruflichen Aufgaben die moralische Pflicht, den anonymen Opfern ihre geraubte Identität zurückzugeben, und damit kommt sie nicht nur mit einem konkreten Gewaltakt in Berührung, sondern mit Gewalt als einer gesellschaftlichen Erscheinung allgemein. Das Verbrechen in früheren Krimis geschieht zwar oft in der ‚Nachbarschaft‘ und erzeugt eine punktuelle Furcht vor einer letzten Endes eher unwahrscheinlichen Betroffenheit, doch bleibt das Verbrechen trotzdem eine Ausnahmeerscheinung, und das Leben nach der Ermittlung nimmt seinen gewohnten Gang. Ganz anders ist es im Thriller oder im forensischen Krimi: Nach dem Verbrechen ist nicht nur das Leben der Opfer nicht mehr wie gewohnt, sondern

auch das Leben aller, die damit in Berührung kamen. Wie eine ansteckende Krankheit greifen die Folgen des Verbrechen um sich und hinterlassen Spuren. So suggeriert auch der forensische Krimi, dass die geschilderten Verbrechen, Verbrechen überhaupt auch die Leser angehen. Die Geschichten unterhalten, sie suggerieren aber auch eine Betroffenheit. Diese Betroffenheit bedeutet nicht nur, dass jeder ein Opfer sein könnte, sondern vielmehr appelliert die Geschichte der Ermittlung an die Menschlichkeit eines jeden, an ein Prinzip, das ein gesellschaftliches Zusammensein überhaupt ermöglicht. Das Verständnis bezieht sich unter anderen auch darauf, die Motivation der Täter nachzuvollziehen, die selten Lombrososche Ausgeburten sind und als unmenschliche Monstrositäten mittels psychologischer Einfühlung betrachtet werden. Sie sind oft selbst Opfer verschiedener Umstände. Die Betroffenheit kreierte in den Texten eine Labilität der umgebenden (fiktionalen) Welt. Auf diese Weise zeigt der forensische Krimi die Beziehung zwischen dem Verbrechen als einem gesellschaftlichen Phänomen und der Notwendigkeit der Befassung mit ihm. Die Pflicht, die unumkehrbare Verletzung eines Körpers zu heilen, die Menschlichkeit insgesamt zu heilen, gegen die Destruktivität der Gewalt anzuarbeiten, indem sie etwas wiederherzustellen versucht, macht aus der Aufgabe eines Einzelnen eine generelle Aufgabe eines jeden. In ihrem Bemühen appelliert Brennan sie an das Bewusstsein aller.

Forensischer Krimi und insbesondere die Krimis Reichs erklären, weshalb die Gesellschaft eine Pflicht verspürt, bei Massengräbern und Unfällen sowie Terroranschlägen die einzelnen Identitäten zu ermitteln, wofür ein ganzes Team von Fachleuten verantwortlich ist. Die wissenschaftliche Disziplin der forensischen Anthropologie ist eine junge, spezifisch US-amerikanische Institutionalisierung und "as an instrument of law"⁴⁴¹ etablierte sie sich erst nach der Gründung der Sektion für *Physical Anthropology* innerhalb der *American Academy of Forensic Sciences* 1972 als auch nach der Entwicklung eines Programms zur Zertifizierung forensischer Anthropologen 1978. Diese Ereignisse führten zur Forschung auf dem Feld der physischen Anthropologie und anschließenden Publikationen in *Journal of Forensic Sciences*. In den 1990er Jahren wuchs das öffentliche Interesse um die forensische Anthropologie, Spezialisten fingen an, sich in populären Medien zu äußern, in Form von Aufsätzen, Memoiren, populären Handbüchern, *Casebooks* und später auch Romanen. Insbesondere stieg das Interesse nach der Aufdeckung von Massengräbern in Afrika, Südamerika und Bosnien, um nur einige zu nennen.

⁴⁴¹ Ubelaker, S. 18.

In ihren Romanen *Monday Mourning* (2004), *Grave Secrets* (2002) und *Break no Bones* (2006) thematisiert Reichs die Aufgabe des forensischen Anthropologen, Massengräber zu erforschen und dessen anonyme Opfer zu identifizieren, und die dabei entstehende emotionale Betroffenheit der Ermittlerin. Der forensische Anthropologe kommt dem Opfer mittels invasiver Techniken am nächsten, sogar über die Grenzen der möglichen Nähe hinaus. Einerseits arbeitet er mit den Fragmenten des Körpers als wissenschaftlichen Objekten, andererseits entwickelt er zu ihnen eine emotionale Bindung einem Hilfesuchenden gegenüber. In den Romanen Reichs ist nur Brennan fähig, die persönliche Geschichte einem Häufchen Knochen zu entlocken, sie öffentlich zu machen und für die Gerechtigkeit einzustehen. Dabei spielt die Identifizierung in den Romanen eine dreifache Rolle: Sie hilft den Hinterbliebenen ihre Trauer zu bewältigen; sie arbeitet gegen die Entwürdigung des Verstorbenen, denn, so Reichs, jeder Mensch verdient in Würde zu sterben; und letztlich kämpft sie gegen die Anonymität der Opfer und zur selben Zeit gegen die Mordtat als ein Vergehen gegen die Gesellschaft im Allgemeinen als Verletzung der Menschenrechte.

Von der Notwendigkeit des Wissens über das Schicksal eines verschollenen nahestehenden Menschen sprechen ausnahmslos alle Sachbücher forensischer Fachleute: “[T]he need for resolution about the fate of the victim is usually a more compelling emotion than any impulse for justice or revenge, and with the identification of the remains the family and friends of the victim were finally able to put their hopes and fears and give proper expression to their grief.”⁴⁴² Die Identifizierung der Toten hilft den Lebenden ihre Trauer zu verarbeiten, wenn sie das endgültige Schicksal des Toten kennen. So ist auch Brennan in *Monday Mourning* geradezu davon besessen, die Namen der verstorbenen Mädchen herauszufinden, ohne dass sie auch nur einen von den Verwandten getroffen hat. Sie stellt sich lediglich vor, wie es wäre, wenn ihr Kind verschollen wäre, wie sie sich dabei fühlen würde:

I am often accused of feeling more warmth toward the dead than toward the living. The charge isn't true. Yes, I grieve for those on my table. But I am also keenly aware of the sorrow visited on those left behind. This case was no exception. I felt great empathy for the families who had loved and lost these girls.⁴⁴³

In individuellen Fällen ist das Leid persönlich, sowohl die Opfer sind Einzelfälle, als auch ihre Hinterbliebenen, sie sind alle benennbar, stehen aber trotzdem mit der einen

⁴⁴² Ubelaker, S.7.

⁴⁴³ Reichs (2004), S. 43f.

Leidensgeschichte für viel größere Erzählungen. Im Falle eines Massenmords schwindet der Einzelne, wird zu einem ‚Überrest‘ des Lebens, doch ist die Erleichterung einer ebenso großen Anzahl der Hinterbliebenen für Brennan einer Erlösung gleich:

Twenty-three sets of remains had been returned to their families. The village had interred its dead with great ceremony, much wailing, and an enormous sense of relief. [...] There was the feeling of a tough job well done. We had stood up for something, had lit one match in the darkness.⁴⁴⁴

In Einzelfällen helfen kaum Zeremonien als gruppenkathartische Rituale, die Trauer ist nicht kollektiv, doch umso stärker ist die Empathie. Der ganz persönliche Fall macht den Einzelnen (Ermittler/Leser) betroffener und ist gewissermaßen menschlicher. Indem sich der Ermittler mit Einzelfällen befasst, bekommt die Trauer ein Gesicht, der große Diskurs der Humanität und Menschenwürde wird über Einzelfälle greifbarer:

Yes, they may have been prostitutes, guilty of the sins of ignorance and need. They may have been runaways, guilty of the sins of poor judgment and bad luck. They may have been random innocents, yanked from their lives and guilty of nothing. Whoever they were, [...] they have deserved more than a forgotten grave in a moldy cellar.⁴⁴⁵

Durch die Einfühlung in das Einzelschicksal ersteht der anonyme *Nobody*, eine durch den Akt des Mordes, Verstümmelung und Entehrung missachtete Persönlichkeit, mit einem menschlichen Gesicht wieder auf. Brennan ist bemüht, durch die Konzentration ihrer Emotionen auf den Einzelfall der Würde des Menschen zu gedenken. Menschenrechte und nicht der hippokratische Eid scheinen das höchste Gebot in den Romanen Reichs zu sein: (Artikel 1) „Alle Menschen sind frei und gleich an Würde und Rechten geboren. Sie sind mit Vernunft und Gewissen begabt und sollen einander im Geiste der Brüderlichkeit begegnen“ und (Artikel 3) „Jeder hat das Recht auf Leben, Freiheit und Sicherheit der Person.“⁴⁴⁶ Dabei gewinnen die persönlichen Schicksale eine globale Bedeutung, bei der es um die persönliche Sicherheit und Würde geht:

I have come to think of violence as a self-perpetuating mania of the power of the aggressive over those less strong. Friends ask how I can bear to do the work that I do.

⁴⁴⁴ Reichs (2002), S.418.

⁴⁴⁵ Dies. (2004), S. 210.

⁴⁴⁶ Die *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte der Vereinten Nationen* auf www.bpb.de.

It is simple. I am committed to demolishing the maniacs before they demolish more innocents. Violence wounds the body and it wounds the soul. Of the predator. Of the prey. Of collective humanity. It diminishes us all. In my view, death in anonymity is the ultimate insult to human dignity. To spend eternity under a Jane Doe plaque. To disappear nameless into an unmarked grave without those who care about you knowing that you have gone. That offends. While I cannot make the dead live again, I can reunite victims with their names, and give those left behind some measure of closure. In that way, I help the dead to speak, to say a final good-bye, and, sometimes, to say what took their lives.⁴⁴⁷

Über die Personifizierung des Leids bindet Reichs die globalen Fragestellungen der Gewalt gegen die Menschlichkeit in die Erzählung ein. Über die Empathie einem Einzelnen (ob Opfer oder Täter) gegenüber spricht die von der Notwendigkeit der Einfühlung für eine funktionierende Gesellschaft überhaupt: Einem Fall nachzugehen, ihn öffentlich zu machen. In der Aufgabe der Ermittlerin kommt die Pflicht eines Wissenschaftlers mit der eines Mitglieds der Gesellschaft zusammen. Die persönliche Beziehung ist nicht die zu einem Einzelnen, sondern vielmehr zu allen Opfern, insbesondere Kindern, Jugendlichen und Frauen, die die größte Gruppe der Gewaltopfer darstellen. Aus der menschlichen Notwendigkeit, dem Schwächeren zu helfen, wird nicht nur eine moralische Pflicht, sondern auch ein biologischer Instinkt. Auf diese Weise werden nicht nur die Schwachen geschützt, sondern auch die Rechte und die Gerechtigkeit sowie das Funktionieren einer Gesellschaft zu gewährleisten versucht, deren Teil ein jeder ist. So dient die Offenlegung der Mordtat zum Wohl der ganzen Gesellschaft.

Das letzte Kapitel in *Monday Mourning* ist wie ein Ausblick, allerdings in eine kaum hoffnungsvolle Zukunft. Zwar werden weitere Tote identifiziert, die Nummern durch Namen ausgetauscht und die Überreste den Familien zur Bestattung übergeben. Doch das Opfer des Missbrauchs und des Stockholm-Syndroms, die spätere Täterin, entflieht und wird vielerorts gesichtet. Sie ist wie ein Gespenst, ein Schatten der forensischen Wissenschaft selbst, denn ohne die Täter ist die Forensik nicht denkbar. „The hunt continues“, sagt Brennan auf der letzten Seite, „[f]or all the lost girls.“⁴⁴⁸ Der forensische Ermittler ist eine Sisyphos-Figur, die gegen eine Welt von Chaos und Machtlosigkeit kämpft, indem sie minutiös Knochen

⁴⁴⁷ Reichs (2006), S.33f.

⁴⁴⁸ Dies. (2004), S. 426.

beobachtet, einer Welt, in der das Verbrechen Individuen und die Gesellschaft allgemein verletzt, in der der Terror unsichtbar und allgegenwärtig ist.

1.2. *Virals* – Forensik für Jugendliche

Mit *Virals* (2010) startete Reichs eine Serie für Jugendliche, in der bislang zwei Titel erschienen sind. Die Protagonistin Tory Brennan ist die Großnichte Temperance Brennans, „the world famous forensic anthropologist“.⁴⁴⁹ So perpetuiert sich die fiktionale Romanwelt von Reichs, denn die Geschichte von Tory ist zwar nicht viel an die Geschehnisse um Temperance Brennan gebunden, doch kennt man bereits aus der Brennan-Serie ihren Neffen Kit, der sich in *Deadly Decisions* (2002) mit den Hells Angels anfreundet. Kit ist nun der Vater von Tory, er ist 30 und ein ebenso erfolgreicher wie talentierter Wissenschaftler wie seine Tante. Auch *Virals* ist eine Ich-Erzählung aus der Perspektive Torys. So erfährt der Leser gleich am Anfang, was die weltberühmte Großtante macht:

Aunt Tempe’s job is pretty intense. She identifies corpses. Seriously. A dead body might be burned, or decomposed, or mummified. It could be maggot city, or just a skeleton. Doesn’t matter. Aunt Tempe determines who the person is. *Was*. Then she and the cops try to figure out what happened to them.⁴⁵⁰

Tory ist fünfzehn und findet die Arbeit ihrer Großtante faszinierend, ja sie hat über den Beruf ihrer Tante zu sich selbst gefunden: „Learning about my aunt helped me understand myself. Why I have to answer every question, solve every riddle. Why I’d rather read about fossilized raptors or global warming than go shopping for handbags.“⁴⁵¹ Kennt man die Temperance Brennan-Romane, stellt man fest, dass sie *wie* ihre Tante ist und dagegen gewissermaßen machtlos ist: „I can’t help it. It’s in my DNA.“⁴⁵² Es sind nicht einfach nur ‚Gene‘, die für die Verwandtschaft und Ähnlichkeit sorgen, es ist die „DNA“. Tory ist nicht nur „Sci-Phile“, wie es auf dem Cover heißt, sie ist ein Sci-File, wie das Buch eines ist, dessen Kapitel mit einer Zeichnung von DNA-Struktur eingeleitet werden. Es entsteht der Eindruck, das Buch möchte alle intelligenten, aber einsamen jugendlichen „Sci-Philes“ integrieren und sie ermutigen, zu sich zu finden (wie Tory, als sie von ihrer Tante erfuhr). Den reichen doch unbegabten

⁴⁴⁹ Reichs (2009a), S. 9.

⁴⁵⁰ Dies. (2009a), S. 9f. Hervorhebung im Original.

⁴⁵¹ Dies. (2009a), S.10.

⁴⁵² Ebd.

Mitschülern gleichsam zum Trotz wird Tory und ihre Clique zu einem Team aus *Superheroes*. Es wird klar, dass Torys DNA auf eine unerklärliche Weise sonderbar ist: Sie kann im Dunkeln wie Hunde sehen, was erklärt, weshalb sie sich besonders gut mit Wölfen und Hunden versteht. Sie hat „canine abilities“.⁴⁵³ Letztlich dreht sich der Roman um ein DNA-Experiment. Wie die Hefte *24/7 Science Behind the Scenes Forensic Files* Wissenschaft in bunten Bildern und populären Kontexten den Jugendlichen näher zu bringen sucht, packt *Virals* dieselben Inhalte in eine spannende Story von „cool teens in[] a deadly adult world“.⁴⁵⁴ *Virals* ist eine Art Science Fiction-Roman, der doch zu wenig von Science Fiction hat, um es wirklich zu sein. Es ist auch kein forensischer Krimi, sondern eine Abenteuergeschichte davon, wie spannend Wissenschaft sein kann und ist. Reichs versucht nichts zu verifizieren, es gibt lediglich eine Danksagung nach den ersten Kapiteln der nächsten Folge. Nur das Cover verweist auf andere Einflussbereiche Reichs – die Temperance Brennan-Romane und die Fernsehserie *Bones*.

1.3. *Crimey Bones*

Nicholas Mirzoeff nennt die auffällige Eigenschaft von Visual Culture „the growing tendency to visualize things that are not in themselves visual.“⁴⁵⁵ Auch der forensische Krimi lebt von der Sichtbarmachung von Prozessen und Dingen, die an sich nicht sichtbar sind, wie beispielsweise die Strontiumanalyse in menschlichen Knochen in *Monday Mourning*. Doch der forensische Krimi, weil Literatur, gehört nicht primär zur Visual Culture, zeugt jedoch von der allgemeinen Tendenz der Visualisierung in Wissenskulturen. Die Fernsehserie *Bones*, dessen Mitproduzentin Kathy Reichs ist und die nach den Motiven der Brennan-Romane gedreht wird, ist die Visualisierung von Forensik und inszeniert Wissenschaft als ein Spiel von Sehen, Flächen, Licht und Körper, mit dem Anspruch, durch das Label ‚Kathy Reichs‘ möglichst authentisch *forensisch* zu sein. Reichs selbst nennt die wissenschaftliche Komponente in *Bones* einen ‚squint‘⁴⁵⁶. Indem sie die Wissenschaft in die Peripherie abstellt, unterschätzt die ihre Rolle für den Erfolg der Serie. Wissenschaft zeichnet *Bones* aus und avanciert zu einer Figur, im Gegensatz zu *CSI*, wo sie lediglich ein zwar spektakulärer.

⁴⁵³ So Kathy Reichs über *Virals* auf dem Krimifestival in München 2011.

⁴⁵⁴ *Virals* Bucheinband.

⁴⁵⁵ Mirzoeff, S. 5.

⁴⁵⁶ Reichs im Gespräch auf dem Krimifestival in München 2011, gleichzeitig die Buchreise zu *Flash and Bones* (2011).

Dennoch ein Instrument ist. Von Folge zu Folge, flankiert mit eher dürftigen familiären Konflikten der Figuren, mit immer unterschiedlichen Techniken, die im Vordergrund und in Verbindung mit den jeweiligen Morden stehen, unterhält und bildet die Wissenschaft den Zuschauer aus. Zuweilen erreicht diese Figur allerdings Dimensionen, die sie von der Realität, gerade im überreizten Bemühen, möglichst realistisch zu wirken, abheben und zu einem Modell verwandeln, einer Science Fiction. Für große Formate eignet sich Wissenschaft meistens als Thema in Verbindung mit globalen Erzählungen, wie die Filme *2012*, *Avatar*, *The Day After Tomorrow* oder *I am Legend* es zeigen. Nicht umsonst existiert kein forensischer Film, die Romane Reichs sind (noch) nicht in Hollywood angekommen⁴⁵⁷, sie eignen sich auch kaum dafür. Trotz aller Faszination an *Forensik*, ohne eine spannende persönliche Geschichte der Protagonisten lassen sich forensische Techniken kaum verfilmen, denn sie sind meistens stumm, langwierig und monoton.

Bones betritt die Szene des Fernsehens, die bereits durch *CSI* und seine Vorgänger wie *Quincy*, *Prime Suspect* u.a.m. vorgeformt ist; es hat sich ein bestimmtes Format der Forensikserie⁴⁵⁸ ausgebildet und etabliert mit kennzeichnenden Typen von Figuren, Charakteren, Vorgehensweisen, Visualisierungsprinzipien (der Orte, der Verfahren etc.), die als Vergleichsgrößen bei allen weiteren Vertretern dieses Serienformats mitschwingen.

*Bones*⁴⁵⁹ ist der Spitzname der Protagonistin Temperance Brennan (die Romane über eine forensische Ermittlerin namens Kathy Reichs schreibt), aber Knochen sind auch der Gegenstand ihrer Untersuchungen, und so ist das Skelett also auch gewissermaßen eine stumme Figur oder vielleicht sogar eher ein Requisit der Serie. Die Serie ist durch die Prozesse der Inkarnation vs. Exkarnation der Toten bis auf die Knochen gekennzeichnet. Knochen markieren die Serie bereits im Vorspann, in dem neben leeren Augenhüllen und Einzelknochen, die teilweise aufgereiht liegen und nicht einmal eine Gestalt bilden, lebendige Schauspieler vorgestellt werden, mit Mimik und in Aktion. Auf der Bildebene spielen Knochen eine Schlüsselrolle: Die Räume des Labors, in dem ein Großteil der Handlung

⁴⁵⁷ Keiner von den Romanen der *forensic queen No. 1*, Patricia Cornwell ist bisher verfilmt, trotz der hundertmillionenfach hoher Verkaufszahlen. Allerdings ihre Homepage (<http://www.patriciacornwell.com/>) verrät, dass Fox 20th Century die Rechte für eine Scarpetta-Verfilmung besitzt, mit Angelina Jolie in der Hauptrolle, ohne allerdings die Erscheinungszeit zu nennen.

⁴⁵⁸ Siehe dazu Turnball (2007).

⁴⁵⁹ Das nicht-kursiv gesetzte ‚Bones‘ bedeutet den Spitznamen von Temperance Brennan der Serie; kursiv benennt es die Serie.

stattfindet und das eine Gegenwelt zur realen, gewaltgesättigten Welt draußen bildet, sind nicht nur Räume für die Untersuchung der Knochen, sondern auch gewissermaßen der Ausstellung der Knochen.⁴⁶⁰ Skelette sind überall präsent, weil die Wände mancher Arbeitsräume aus Fächern bestehen, in denen hinter milchig belichteten Plexiglasscheiben Knochen hindurchschimmern und somit einen Eindruck entstehen lassen, als würde sich das Labor in einem Körper befinden. Knochen füllen die Räume aus und lassen neue surreale Räume entstehen.

Die Mise-en-Scène ähnelt einem Science Fiction-Film. Das Team von *Bones* bildet eine feste Einheit von genialen, exemplarischen Spezialisten, wie es das Format der Ermittlungsserie verlangt, eine nahezu *League der Extraordinary Gentlemen* oder *The Incredibles* oder andere unschlagbare Comic-Teams von Besondersbefähigten: Dr. Jack Hodgins, der Entomologe, weiß mehr über Sporen und Mineralien als die ganze wissenschaftliche Abteilung einer Universität, der junge und bereits brillante Assistent Brennans, Zack Addy, ist ein werdender zweifacher Doktor, und Angela Montenegro, die künstlerisch veranlagte beste Freundin Brennans, ist ein wahrer Computer-Crack.⁴⁶¹ Ihre persönlichen Züge, ihr Privatleben werden kaum verraten, und als Figuren sind sie so konstruiert, wie Pearson es für *CSI* beschreibt:

[T]he televisual character's paradoxical personhood lies precisely in his abstraction from the rest of the design. Each tiny fragment does not contain the sum of the whole, but rather becomes fully intelligible only when juxtaposed with all the other tiny fragments in all the other scenes in all other episodes in which the character appears.⁴⁶²

Die Figuren fügen sich also nicht nur in eine Gesamtheit des Seriennarrativs ein, sondern sie alle verkörpern das Labor, eine Institution, Wissenschaft, dessen Hauptvertreterin Brennan ist. Ihr gegenüber bzw. zur Seite steht eine andere Institution, die durch FBI-Agent Booth verkörpert wird, der Staat. Beide sind in der Serie bildlich durch Räume kodiert, Brennan durch das Labor, Booth durch das FBI Büro. (Später, der Spannung verschuldet,

⁴⁶⁰ Auf eine ähnliche Art wird auch der Handlungsraum der forensischen Anthropologin Diane Fallon, der Protagonistin der anthropologisch-forensischen Krimis von Beverly Connor, konstruiert: Sie leitet ein historisches Museum, in dem unter anderem die Gebeine der Dinosaurier buchstäblich ausgestellt sind, und dort wird auch im Laufe der Zeit ein forensisches Labor für sie eingerichtet. (B. Connor *One Grave Too Many*)

⁴⁶¹ In der nunmehr siebenten Staffel hat Zack Addy das Team verlassen und es sind einige neue Nebenfiguren hinzugekommen.

⁴⁶² Pearson, S.39.

verschmelzen die Institutionen zu einer Symbiose: Beide werden ein Paar und bekommen ein Kind.) Wie die Räume sind auch die Körper in ihnen zeichenhaft.

Der 2006, ein Jahr nach der Erstausstrahlung der Serie, herausgegebene Serien-Roman *Bones™ Buried Deep*⁴⁶³ von Max Allan Collins vereint die Visualisierungstechniken der Serie mit den Erzählstrategien des Romans. Seine sehr szenisch versierte Erzählart, so charakteristisch für Filmromane, verdeutlicht, welche Rolle der semiotische Körper, wie er bei Holmes von Bedeutung war, im forensischen Krimi spielt. In der Serie wie in dem Serien-Roman werden lebende Körper plakativ: Relevant ist lediglich das Äußere der Figur. Es findet eine Markierung der Körperlichkeit statt, wenn man die gekleidete Gestalt der Figuren in dem Serien-Roman und die bis in die Knochen entkleidete Gestalt der Opfer gegenüberstellt. Gerade an dieser Schnittstelle verdeutlicht sich der Unterschied der Romane Kathy Reichs zu dem viel mehr visuell bestimmten Medium des Fernsehens: Die Ich-Perspektive der Romane lässt die Figur Temperance Brennan völlig in den Hintergrund treten, obwohl sie unentwegt präsent ist, dafür stehen die entkörpernten Opfer der Gewalt im Zentrum, nicht zuletzt dadurch, dass es gerade darum geht, den nicht vorhandenen Körper wiederherzustellen, der Körperlichkeit nachzuspüren, diese von den Knochen abzulesen und einen Menschen zum Nach-Leben zu erwecken.

Der Vorgang dieser literarischen Wiederherstellung wird in der Serie ins Visuelle umgesetzt. An dieser Stelle muss wieder daran erinnert werden, dass *Bones* in die Fußstapfen seiner Vorläufer tritt, und es gilt entweder sich der etablierten Piktoralien zu bedienen oder sich davon abzugrenzen und etwas neues zu erfinden, was dennoch das bereits Vorhandene mitschwingen lässt. So wird auch in *Bones* die Wissenschaft zur Show gemacht, um den Blick des Zuschauers zufrieden zu stellen. Eines der ‚Neueinführungen‘ in *Bones* ist die 3-D-Simulation eines Tatherganges oder eine Gesichtsherstellung, wie das die Kriminalistik betreibt, entweder durch Ton oder mithilfe spezieller Programme. *CSI* hat dafür das Markenzeichen, den *CSI-Shot* erfunden: Die Verletzung der Mordopfer wird entweder am Computer oder imaginär nachgestellt und die Kamera verfolgt den Schuss aus einer Waffe oder den Messerstich in den Körper hinein, um dem Zuschauer den Eindruck zu geben, man

⁴⁶³ So heißt es auf dem Bucheinband, der Roman sei „based on the Fox television series [...] featuring the character created by Kathy Reichs“. Deutsch: *Bones. Die Knochenjägerin. Tief Begraben*. Max Allan Collins hat zusammen mit Gabriel Rodriguez und Ashley Wood auch ein Bild-Roman zu *CSI* geschrieben, *Bad Rap. CSI: Crime Scene Investigation*, 2004.

würde die Penetration des Körpers selbst durchführen und das Auge und der verfolgende Blick wären Waffe.⁴⁶⁴

Die Visualisierung in *Bones* wird ausschließlich von Angela mit ihrem eigens geschaffenen Programm ausgeführt, da es bestimmte künstlerisch interpretative Fähigkeiten benötigt und dies in ihr Aufgabengebiet fällt. Sie ist auch diejenige, die die Gesichter der Toten zeichnet und ein Phantombild erschafft. In einer der ersten Folgen, *A Boy in a Bush*, ist sie nahezu entschlossen zu kündigen, weil das Opfer ein Kind ist und es ihr emotional sehr schwer fällt, seinen verwesenen Körper so detailliert zu beobachten, dass es einem Abtasten gleicht, und sich von dem Tragischen des Kindstodes abzugrenzen. Auf die Frage des Leiters des *Jeffersonian Institute*, wie sie ihre Aufgaben beschreiben würde, antwortet sie: „I draw death masks“, worauf der Leiter ihr entgegnet: „You discern humanity in the rack of the ruin of the human body. You give victims back their faces, their identities, you remind us all of why we’re here. In the first place, because we treasure human life.“⁴⁶⁵ Er spricht nicht nur von ihr, sondern er verortet sie in das Team zurück, aus dem sie entschlossen war auszuschneiden, als eine Visionärin, die allen anderen durch ihre Zeichnung den Weg zeigen soll. Die auf eine Art unwahren, weit hergeholtten 3-D Simulationen stehen gewissermaßen für das freie künstlerische Interpretieren einer Lektüre. Sie sind eine *Vision*, die sichtbar gemacht wird und überzeugen soll. Sie erschaffen ein Simulacrum, denn den gezeichneten Menschen gibt es nicht mehr, und es ist keine Wiederherstellung, sondern eine Herstellung, die das Wunder vollbringen muss, den Zuschauer zu überzeugen, dass diese Simulation der Wahrheit entspricht. Dies bestimmt und bekräftigt gewissermaßen den gegebenen institutionellen Rahmen des wissenschaftlichen Labors. Die 3-D-Simulationen bekräftigen nochmal die Inszenierung eines Science-Fiction-Raumes, der das Wahre und das Unmögliche in sich vereinbart unter dem Versprechen der Wissenschaft, sie suggerieren einen sehr hohen Technikstandard und damit die *Unfehlbarkeit* der Untersuchung, die beinahe Göttlichkeit durch die Technik und Wissenschaft. Das Labor ist ein ‚göttliches‘ Labor, wo Tote zum Leben erstehen, ihre Geschichte erzählen, um dann für immer zu ruhen.

Bones ist eine *Crimedrama* – *Crime Series* plus *Comedy*. Bei einem Interview für die Buchreihe ihres neuen Romans *Flash and Bones* (2011) beschreibt Reichs den Terminus als eine

⁴⁶⁴ Zum *CSI-shot*: Weissmann/Boyle (2007).

⁴⁶⁵ *Bones*, Staffel 1, Episode 5 *A Boy in a Bush*, 2005.

„Mischung aus Jokes, Wissenschaft und Krimi“.⁴⁶⁶ Show-Elemente wie das Abschneiden eines Fingers einer mumifizierten Leiche, der dann in einen herkömmlichen Weichspüler gelegt wird, der die Haut ‚aufweicht‘ und dadurch den Fingerabdruck und die Identität der Leiche ermitteln lässt, oder das ‚abfressen‘ der organischen Reste einer Leiche durch eine Käferarmee, die innerhalb von kurzer Zeit nur blanke, gesäuberte Knochen hinterlassen und selbst dadurch, dass sie die organischen Reste in sich aufnehmen, zu Indikatoren werden, stellen eine Projektionsfläche zur Abbildung menschlicher Schwächen und wissenschaftlicher Härte dar. Die Unmenschlichkeit ist eine Eigenschaft der Wissenschaft, die gewissermaßen als Figur in der Serie auftritt und deren Gestalt sich aus den Wissenschaftlern zusammensetzt. Die Fehler der Wissenschaft sind Fehler, die durch die Begrenztheit der menschlichen Fähigkeiten vorkommen, nicht durch die der Wissenschaft. Im Unterschied zu *CSI*, das „not only fascinates, but which also promises knowledge, truth and certainty“⁴⁶⁷, verspricht *Bones* eine Show des Visuellen. Die Zuschauer sind eingeladen zuzusehen, nicht mitzurätseln, wie es im Krimi der Fall ist. Turnbills hoffnungsvolle Aussage zu *CSI*, dass “[i]n an era when the goal of audience participation is more usually assumed to occur via an interactive telephone or computer link-up, *CSI* beckons its viewers into the show by inviting them into the world of the Crime Scene Investigators to participate in the solving the crime by looking at the evidence“⁴⁶⁸ ist nur ein Wunschdenken seitens der Zuschauer. Man lässt den Zuschauer die Indizien sehen, doch er weiß nicht, worauf das Sichtbare deutet.

Nach Bordwell⁴⁶⁹ ist der Film-/Fernseh Zuschauer nicht passiv in seiner Rezeption des Textes, indem er nur das Dargebotene hinnimmt, ohne es zu hinterfragen, sondern er rätselt ausgehend von der Information, die ihm geboten wird. Um einen narrativen Film sinnvoll zu verstehen, muss der Zuschauer nicht nur das Dargebotene sprachlich verstehen, er konstruiert eine Erzählung kognitiv so, dass sie für ihn Sinn ergibt. Im Falle der Ermittlungsserien, insbesondere der wissenschaftlich versierten *Forensik*-Serien geht sein Verstehen über das Sprachliche hinaus. Der Zuschauer und auch der Leser partizipieren nicht nur kognitiv durch das Aufbauen einer kohärenten Narration, sondern auch darin, dass sie nach ihrem Wissen die Indizien inspizieren. Natürlich sind die Serien so ausgelegt, dass den Fällen gewissermaßen entsprechende Verfahren zugeordnet selektiert und vorgeführt werden; mit anderen Worten,

⁴⁶⁶ Im Interview mit Gohlis, S. 21.

⁴⁶⁷ Turnbull, S. 32.

⁴⁶⁸ Dies., S. 30.

⁴⁶⁹ David Bordwell *Narration and the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1985.

oft dominiert ein bestimmtes forensisches Verfahren eine Folge wie die Folgen des Romans. Mit seinem vermeintlichen Vorwissen – dem ‚Sachwissen‘ eines Laien – schlägt der Zuschauer gedanklich Verfahren vor, wie denn die Fachleute vorgehen sollten, um den Fall zu lösen. Es entsteht der Eindruck der Teilnahme an institutionellen Verfahren wie der Verbrechensermittlung.⁴⁷⁰ Die Beteiligung der Zuschauer bei der Lösung der Fälle ist eine illusionäre Vorstellung der Transparenz. Nicht einmal ein toter Körper wird den Zuschauern (und Schauspielern) zugemutet. Der *CSI-Shot* bemüht sich mit allen visuellen und auditiven Mitteln, den toten Körper über die Grenzen des Fernsehens hinaus zu tragen in die Wohnzimmer der Zuschauer und ihnen klar zu machen, „[i]t is a dead body that is made to ‘speak’ by the investigators, both thematically, as the scientists use the body to tell the story of the crime, and aurally in the squelching, slurping, gushing sounds made when it is opened, penetrated, dissected.“⁴⁷¹ Doch der Zuschauer sieht etwas, was als ein toter Körper dargestellt wird, um gerade dies zu zeigen, einen Toten. Doch selbstverständlich ist es kein toter Körper, sondern ein Schauspieler oder eine Puppe, und der Zuschauer weiß, dass in einem fiktionalen Film/einer Serie aus ethischen Gründen keine echten Leichen gezeigt werden. Sollte er es dennoch glauben, lässt er sich auf das *make-believe*-Spiel des Fernsehens vollkommen ein. Der Effekt der Glaubwürdigkeit stützt auf einem, wenn man so will, zweiseitigen Pakt, der zwischen dem Zuschauer und der Institution Fernsehen (Produzenten & Schauspieler) geschlossen wird: Das Gezeigte ist wahr, aber gleichzeitig falsch. Vergleichsweise schaue man sich eine Leichenaufnahme in einem Fachbuch der Forensik an.⁴⁷² Eine echte Leiche anzuschauen ist nicht einfach, insbesondere eine verstümmelte. Fachbücher oder auch sonstige mediale Darstellungen von toten Körpern brauchen keine solchen Vereinbarungen und keine auditiven Verstärkungen und Unterstützungen, um zu wirken.

Das Polizeiarchiv Amsterdam hat Bilder von Tatorten aus den Jahren 1960-1970 veröffentlicht in dem Buch *Plaats Delict Amsterdam. foto's uit het politiearchief*⁴⁷³. Im Februar 2007 fand eine Ausstellung mit dem gleichnamigen Titel in der Fotogalerie *Foam* in Amsterdam statt. Die Literatur-Beilage der Wochenzeitschrift *ZEIT* vom November 2011,

⁴⁷⁰ Vgl. dazu der CSI-Effekt, Fn. 6 in dieser Arbeit.

⁴⁷¹ Weissmann/Boyle (2007), S. 94

⁴⁷² Dies ist gerade einer der gravierenden Unterschiede zwischen Pseudo- und Fachbüchern der Forensik. In den für Laien hergestellten Pseudo-Fachbüchern findet man keine (Detail-)Aufnahmen von ‚echten‘ Leichen, sondern Computeranimationen oder gestellte Bilder.

⁴⁷³ R. Suermondt/M. Missana *Plaats Delict Amsterdam. foto's uit het politiearchief*. Nieuw Amsterdam: Nederlandse boeken, 2007.

gewidmet dem Thema Krimi, setzte sich mit dem Thema der „[f]antasierte[n] und [r]eale[n] Schrecken“ auseinander, indem sie einige Aufnahmen aus diesem Bildband und der Ausstellung reproduziert und mit einem Text von Feridun Zaimoglu flankierte. Eingangs fragt der Beitrag den Leser: „Warum dienen erfundene Verbrechen unserer Unterhaltung, was unterscheidet einen realen von einem imaginierten Tatort? [...] Wieviel Schrecken ist zumutbar? Wie viel Angst lösen solche Bilder aus, wie viel Mitgefühl?“⁴⁷⁴ Zaimoglu schreibt von seiner eigenen, ganz persönlichen Erfahrung mit dem Tod und den Toten, es ist eine „Selbsterforschung an der Grenze von realem und fantasiertem Horror“.⁴⁷⁵ Wie in einem Alptraum durchwandert der Autor seine Erinnerungen, verharret an den Momenten einer Begegnung mit Toten, denn es geht ihm weniger um den Tod als Abstraktion, sondern um den Tod, der erst in dem toten Körper so erschreckend wird. Der gewaltsame Tod ist umso erschreckender, weil das Leben absichtlich ausgelöscht wird: „Ein realer Tatort war eine Szene der Bestialität. Das Böse gerann zu Staub und Stille, es verkeimte die Luft, die man einatmete. [...] Am Tatort wurde der tote Mensch zur bloßen Hinterlassenschaft des Mörders.“⁴⁷⁶ Im Angesicht realer Tatortbilder wird einem seine eigene Körperlichkeit bewusst, existierend nur, weil man lebt. Der Betrachter der Bilder wird von seinem eigenen Sehen beim Ansehen dieser „Unorte“ der Tötung eines Menschen ertappt.

Die ZEIT hat Tatortaufnahmen ausgewählt, die entweder keine Leichen oder diese nur weiter entfernt zeigen, und es bleibt viel Raum für die Fantasie, um die es schließlich geht. Die Erfahrung dieser Perzeptionsgrenze ist kaum fassbar, und doch ist sie da. Man fühlt sich auf eine seltsame Weise verraten, wenn man eine Zeitschrift aufschlägt und dort Tatortaufnahmen von Morden vorfindet. Beruhigt stellt man fest: Es sind nicht wirklich Leichen zu sehen. Man sieht ein menschenleeres Zimmer mit altmodischer Tapete, drei Sessel, zwei Hausschuhe, auf dem Boden eine Axt, die Tür ist offen zum nächsten Raum, darunter geschrieben „Versuchter Totschlag, De Barsjes, Amsterdam (1975)“.

Der Blick der Zuschauer forensischer Serien lernt eine Sicht zu ertragen, die sich schwer beschreiben lässt: Die rein wissenschaftlichen Methoden der Forensik erfordern einen von Ethik befreiten Umgang mit dem Körper, das heißt, der Mensch wird zu einem organischen Objekt der Untersuchung⁴⁷⁷, doch für den Leser/Zuschauer muss der Stoff an

⁴⁷⁴ ZEIT Literatur, S. 9.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ders., S. 13.

⁴⁷⁷ Siehe in diesem Zusammenhang Kapitel IV.2.1. dieser Arbeit.

unwissenschaftliche Standards angepasst werden, gleichzeitig aber dennoch realitätsnah wirken, er soll schockieren, aber nicht abstoßen. Es zeigt sich eine Ambivalenz zwischen einer Annäherung an und einer Entfernung von Wissenschaft. In *Bones* kommt gerade diese zwiespältige Bewegung zum Ausdruck, weil es dort Knochen sind, die untersucht werden. Und vermeintlich ist es einfacher, Knochen anzusehen, vielleicht, weil Leichen noch menschliche Züge tragen wie Mimik, die entstellt ist, die Knochen dagegen anonym wirken, die ‚menschliche‘ Hülle nicht mehr vorhanden ist, und sie lassen sich einfacher künstlich nachmachen als der menschliche Körper. Die Romane Kathy Reichs stellen Wissenschaft als ein Verfahren dar, das zwar sehr zentral ist und die Narration beherrscht und steuert, dennoch bleibt sie ein Instrument. In der Serie ist sie dagegen eine Figur, deren Show die Serie ist, sie zeigt sich in ihren mannigfaltigen Gestalten; sie beherrscht die Szene, sie überrascht, enttäuscht, erschreckt, widert an. Die Serie liefert dem Zuschauer jedoch kein Wissen, sondern nur Bilder davon. *Bones* vernebeln den Blick des Zuschauers auf die Hässlichkeit der Verwesung durch den Kontrast zwischen der äußeren realen Welt, in der aufgedunsene Leichen das Auge abstoßen und schockieren, und dem fantastischen Wissenschaftsraum, der wie ein Raumschiff jenseits dieser äußeren Welt mit seiner Sterilität und Sauberkeit die Lösbarkeit aller Fragen verspricht, gespickt mit einem Zusammenspiel von Witz und Ernst.

2. Sachbuch-Krimi: Die spektakuläre Rechtsmedizin

Die unüberschaubare und kaum nachzuverfolgende Entwicklung des Sachbuch-Krimis reicht bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts.⁴⁷⁸ Zwischen 1750 und 1931 zählt Lindner 132 Titel von „Sammlungen mit ‚authentischen‘ Kriminalfällen“ aus dem deutschsprachigen Raum und nennt diese Liste „weder vollständig noch repräsentativ“.⁴⁷⁹ Jürgen Thorwalds *Jahrhundert der Detektive* von 1965 (damals *Die Stunde der Detektive*), ein preisgekrönter Best- und Longseller über die Geschichte der Kriminalistik, verkörpert exemplarisch das öffentliche Interesse der 60er Jahre an der Entwicklung des Polizeiwesens. Die vorliegende Arbeit vertritt die These, dass der Sachbuch-Krimi auf fachliche Schwerpunkte des Krimis reagiert, indem er den Krimi mit realitätsähnlicher Information flankiert. Während der Krimi mimetisch eine mögliche Welt nachempfindet, ist der Sachbuch-Krimi immer noch ein Sachbuch, stellt also

⁴⁷⁸ Eine systematische Forschung zum Sachbuch-Krimi ist nicht vorhanden, in neueren Ansätzen existiert sie im Rahmen des Projekts Non-Fiktion an der Humboldt-Universität Berlin mit eigenen Publikationen auf <http://www2.hu-berlin.de/sachbuchforschung/CONTENT/nonfiktion.html>.

⁴⁷⁹ Siehe Liste auf <http://www.joachim-linder.de/data/fasa.html>.

tatsächlich stattgefundenere Ereignisse dar, und doch sind sie nicht ganz dieselben Ereignisse, denn aus ethischen Gründen verbietet entweder die Schweigepflicht der Verfasser eine exakte Wiedergabe der Fakten oder bereits ihr Ausgangsmaterial ist vorselektiert. Wie viel Realität tatsächlich in das Sachbuch übernommen wird, vermag der Leser nicht zu beurteilen. Der Krimi und der Sachbuch-Krimi spiegeln auf diese Weise gegenseitig die Trends des Krimigenre und des Interesses der Leserschaft wider.⁴⁸⁰

Rechtsmedizinische Sachbücher befinden sich auf der Grenze zwischen Krimi und Populärwissenschaft (verlagstechnisches Stichwort ‚Sachbuch-Krimi‘). Wenn forensische Krimis das Element der laienfreundlichen Erklärung wissenschaftlicher Vorgänge narrativ ausbauen, zielen auch die Sachbuch-Krimis auf „interessierte Laien, die sich für einen realen Blick hinter die Kulissen interessieren und nicht nur die Hochglanzwelt im Fernsehen haben wollen“⁴⁸¹. Zwischen den Sachtexten und *Forensic Crime Fiction* liegt nicht selten ein schmaler, fast nur rein formaler Unterschied: Während die ersten reale Fälle faktographisch erzählen, fiktionalisieren die zweiten vermeintliche Kasuistiken aus dem Arbeitsleben ihrer Schöpfer und verwischen die Grenze zwischen Fiktionalität und Faktualität, wie es die Romane von Kathy Reichs zeigen. Die Lösung der Fallnarrative von ihrer institutionellen Anbindung im Kontext der Publikation dieser Fälle weist ähnliche Schwierigkeiten auf, wie sie die forensischen Wissenschaftler zu haben scheinen: Die aus der ärztlichen Schweigepflicht und Diskretion resultierenden notwendigen Veränderungen der Fallnarrative gefährdeten ihre Wissenschaftlichkeit in der Veröffentlichung als Fachtexte.⁴⁸² Forensische Wissenschaftler sind gebunden an die Vorschriften der Staatsanwaltschaft, und es ist ihnen deshalb nicht erlaubt, die personalisierten Fälle in ihrer Spezifik öffentlich in der Fachwelt zu besprechen. Eine Abstraktion, ja sogar eine Herauslösung der Fallgeschichte aus ihren

⁴⁸⁰ Dies gilt für die zumindest ansatzweise erforschte Periode der Ursprünge von Krimigenre, den forensischen Krimi und die derzeit so im Übermaß erscheinenden Sachbuch-Krimis. Allerdings muss sie für die Zwischenperiode von etwa 60 Jahren überprüft werden, was, wie bereits gesagt, noch aussteht. Der Katalog der Deutschen Nationalbibliothek führt für den Zeitraum 2001-2012 etwa 30 Sachbuchtitel, in denen es um ‚spektakuläre Fälle‘ aus der Rechtsmedizin handelt, dabei sind diejenigen Sachbücher von der Art ‚Serienmörder in Deutschland‘, die von Mordfällen und ihren Tätern berichten und eher psychologisch orientiert sind, nicht aufgeführt. Die Erfassung der Daten über die Sammlungen ‚spektakulärer Mordfälle‘ hat sich im Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit als zu umfangreich erwiesen, deshalb wird hier lediglich ein Teil der Ergebnisse präsentiert.

⁴⁸¹ Tsokos (2010a).

⁴⁸² Vgl. Putz, S. 111 über privat praktizierende Sexualmediziner.

spezifischen Umständen erlaubt hingegen eine öffentliche Diskussion. Dabei wird die Fallgeschichte so viel wie nötig und so wenig wie möglich verändert. Die Romane Kathy Reichs haben gezeigt, wie die Rechtsmedizinerin einen Ort fernab der fachlichen Diskussion sucht, um Fälle mittels ihrer Geschichten und Erzählungen von diesen Fällen zu diskutieren. Das Format des Sachbuchs hingegen bietet scheinbar eine sachlichere Ebene als die fiktionale Literatur. Inwiefern das Sachbuch es ermöglicht, die Fälle für die öffentliche Diskussion aus ihrem Kontext herauszulösen, ohne etwas ‚hinzudichten‘ zu müssen, zeigt der forensische Sach-Diskurs, der in diesem Kapitel besprochen wird.

In der Einleitung wurde bereits darauf hingewiesen, dass Sachbücher einen großen Bestandteil des literarischen Aspekts von *Forensik* ausmachen. Letztlich ist *Forensik* ein Sachdiskurs. Die populärwissenschaftlichen Bilderbände wie *Auf den Spuren des Verbrechens* (2006), *CSI-Forensik für Dummies* (2009) oder die *Forensic Files*-Heftchen aus der Serie *24/7 Science Behind The Scenes* für Schulkinder mit dem Ausruf „True life cases!“, um nur wenige Beispiele zu nennen, sind alle an ‚interessierte Laien‘ adressiert, und, zusammen mit den Insider-Berichten von Sektionen berühmter oder besonders blutrünstiger Fälle, formen sie das Image der „spektakulären Rechtsmedizin“.⁴⁸³

Authentizität ist etwas, was der Sachdiskurs per se verspricht, denn Sachbücher bieten nicht erfundene Tatsachen dar, sie berichten von wahren Begebenheiten, über deren Zusammenhänge der Sachbuchautor mutmaßen kann (wie im ‚Tatsachenroman‘), doch als oberstes Gebot gilt: Die Fakten müssen überprüfbar sein. Sie müssen nicht unbedingt die neuesten und aktuellen Ereignisse sein.⁴⁸⁴ Viele Sachbücher berichten gerade von der historischen Entwicklung eines Fachbereichs, und auch die rechtsmedizinischen Fallsammlungen sind ein Beispiel dafür, dass Aktualität nicht das entscheidende Kriterium für

⁴⁸³ „Spektakuläre Rechtsmedizin“ ist oft der Untertitel von den Fallsammlungen von Rechtsmedizinern, etwa Tsokos (2009) „dreizehn spektakuläre Fälle aus der Rechtsmedizin“ oder (2010) „neue unglaubliche Fälle aus der Rechtsmedizin“, Markus A. Rotschild (2006) *Auf Messers Schneide: Spektakuläre Fälle der Rechtsmedizin*, ders. (2010) *Todesspuren: Die spektakulärsten Fälle der Rechtsmedizin*, Gunter Geserick et al. (2009) *Zeitzeuge Tod: Spektakuläre Fälle der Berliner Gerichtsmedizin* und viele andere mehr. Ein weiteres Stichwort sind „authentische Kriminalfälle“, die das Sachbuch vom Krimi abheben.

⁴⁸⁴ „Die [Sach]Bücher selbst stützen sich explizit auf den neuesten Stand der Forschung oder auf aktuelle und überprüfbare Erkenntnisse [...]“ Oels (2005c), S. 325f. Vgl. auch Meyers Grosses Taschenlexikon: Das Sachbuch sei „eine Publikation, die neue Fakten und Erkenntnisse auf wissenschaftlichem, politischem, sozialem, kulturellem oder kunsthistorischem Gebiet in meist populärer und leicht verständlicher Form darbietet.“ Meyers Grosses Taschenlexikon S. 64. Vgl. auch Hahnemann (2000), S. 140.

die Berichtswürdigkeit von Ereignissen sein muss. Ulf Diederichs nennt in seiner grundlegenden Studie über das Sachbuch von 1978 zahlreiche Synonyme der Gattung, die in die Kategorie des Sachbuchs fallen und lediglich verschiedene Tendenzen bezeichnen: Tatsachenroman, Roman einer Wissenschaft, Sachroman, Sachbiographie, Bildungsbuch, Informationsbuch, Tatsachenbericht, Faktenbuch, Realienbuch, Sachreportage, Kulturreportage, Fachbuch des Nichtfachmannes, Fachroman, Laienbuch u.a..⁴⁸⁵ Zwischen dem Autor und dem Leser besteht eine Art ‚Sachbuchpakt‘⁴⁸⁶, der eine Ähnlichkeit mit dem ‚autobiographischen Pakt‘ insofern hat, als dass sich beide auf außertextuelle Entitäten und Episteme beziehen. Sowohl Autobiographie als auch Sachbuch sind auf reale Ereignisse begründet.⁴⁸⁷ Im Gegensatz zur Autobiographie ist der Status des Sachbuchs in jeglicher literarischer Hinsicht uneindeutig, es ‚irritiert die literarischen Gattungsgrenzen, unterläuft souverän die Abtrennung der fachwissenschaftlichen Disziplinen und durchkreuzt die immer noch wirksame öffentliche Unterscheidung zwischen Hoch- und Unterhaltungskultur.‘⁴⁸⁸ Einerseits erheben Sachbücher oder vielmehr deren Autoren und Verleger den Anspruch der Weiterbildung, andererseits partizipieren sie als Bestseller an der ‚Befriedigung von Bedürfnissen der Unterhaltung‘⁴⁸⁹ und kreieren und setzen eine Öffentlichkeit voraus, an der sie selbst teilnehmen. Sie sind durch dreierlei gekennzeichnet: Sie sind Massenprodukte, sie popularisieren Wissen und sie sind literarisch (erzählend). In der neueren Forschung⁴⁹⁰ gilt, dass ‚Sachbücher mehr und Anderes sind als das popularisierte und damit in der Regel reduziert vorgestellte Wissen der Wissenschaften‘.⁴⁹¹ Deshalb bringt es wenig Erkenntnis, populärwissenschaftliche Darstellungen lediglich als Fehlformen des reinen Wissens anzusehen als vielmehr die Kontexte und Ziele der Produktion zu untersuchen.

⁴⁸⁵ Diederichs, S. 15.

⁴⁸⁶ Zu Überlegungen zum ‚Sachbuchpakt‘ siehe Herrmann (2005). Herrmann stellt eine vage Vermutung an, ob äquivalent zum ‚Fiktionspakt‘ in fiktionaler Literatur mit ihren eigenen Signalen auch entsprechend den Faktualitätssignalen ein ‚Sachbuchpakt‘ existieren könnte. Sie bezieht in ihre Überlegungen nicht den ‚autobiographischen Pakt‘ von Lejeune, der in diesem Zusammenhang vielleicht hilfreich sein könnte.

⁴⁸⁷ Freilich ist es nicht der Fall bei einer imitierten (Auto)Biographie. Wenn von Autobiographie die Rede ist, wird von der Definition Lejeunes ausgegangen: Autobiographie sei eine ‚[r]ückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt.‘ Lejeune (1994), S. 14.

⁴⁸⁸ Hahnemann/Oels, S. 17.

⁴⁸⁹ Dies., S. 16.

⁴⁹⁰ Siehe Fn.478.

⁴⁹¹ Hahnemann/Oels, S. 17.

Das Sachbuch befindet sich zwischen zwei Extremen, der Fallgeschichte als „narratio facti“ (bei Gerichtsverhandlungen oder Krankheitsfällen, um den dort rekonstruierten Tathergang oder Sachverhalt zu dokumentieren und in bestimmten Kreisen zu kommunizieren) und Belletristik, fiktionaler Literatur. Sachbücher bedienen sich der Schreibweisen dieser beiden Bereiche und liegen dazwischen als Texte „mit dem Gestus des Faktischen“⁴⁹². Es lassen sich Kriterien an der Sachliteratur erkennen, die ihren Erfolg gewissermaßen garantieren: Sachbücher (nicht-fiktionale Texte) sollen gut erzählt oder verständlich für das breite Publikum sein, sollen belehren und unterhalten und sollen die Alltagswirklichkeit der Leser berühren.⁴⁹³ All diese Kriterien, die laut Porombka bereits für das 18. Jahrhundert⁴⁹⁴ galten, lassen sich ausnahmslos auf die Sachbuch-Krimis anwenden.

Der Sachbuch-Krimi stellt eine Vermischung von Genres dar, wie es die Bezeichnung verdeutlicht. Anhand dieser Mischform scheinen die Wissenschaftler nicht nur ihr Fach aufzubereiten, sondern treten auch mit anderen Wissenschaftlern, die über dieses Thema in dem einen oder anderen Genre schreiben, in Diskussion, indem sie sich von ihnen abgrenzen, ihren eigenen, oft korrektiven Beitrag leisten oder aber ihrem Beispiel folgen und sich gewissermaßen profilieren und ein mittels populärer Medien verbreitetes Image schaffen. Die Sachbuchautoren erfüllen nicht zuletzt (durch das medial geschaffene Image) die Funktion von Science Consultants, die Kirby „boundary spanners“ nennt.⁴⁹⁵

Auf den Sachbuchdiskurs im Kontext der *Forensik* möchte ich anhand von zwei Schwerpunkten eingehen. Zunächst erläutert der erste thematische Block das populäre multimediale Phänomen der Body Farm. Daran lassen sich mehrere Eigenschaften des *forensischen* Sachdiskurses zeigen, wie *Forensik* als populärwissenschaftliches Phänomen an Institutionen gebunden ist und wie wiederum die Institutionen selbst von dem Phänomen profitieren, gleichzeitig das populäre Image mitformen und sich davon abgrenzen. Dazu dienen in dem hier untersuchten literarischen Kontext die Sachbücher von Bill Bass, dem Gründer der Body Farm, und Jon Jefferson, seinem Koautor. Im Zusammenhang damit

⁴⁹² Breuer, S. 288.

⁴⁹³ Porombka (2005), S. 9.

⁴⁹⁴ Laut Porombka wird ab diesem Zeitpunkt, verbunden mit dem „Prinzip Aufklärung“, der Anfang der Geschichte der Sachliteratur gesehen. Er sieht diesen jedoch viel früher, etwa im 17. Jahrhundert. Porombka (2005), S.9.

⁴⁹⁵ Kirby (2008a). 1976 nennt sie Dietger Pforte „Dolmetscher der Wissenschaft für die Öffentlichkeit und zugleich Dolmetscher der Öffentlichkeit für die Wissenschaft“. Pforte in: Fischer et al. (1976), S. 147.

werden auch die Body Farm-Romane von Jefferson Bass vorgestellt, obwohl sie keine Sachbücher sind. Sie sind gewissermaßen aus den Sachbüchern entstanden, weisen starke Sachbuchelemente auf und gehören zum Body Farm-Diskurs und müssen deshalb im Gesamtzusammenhang mit den Sachbüchern gesehen werden.

Der zweite Block ist der deutschsprachigen Auswirkungen von *Forensik* gewidmet. Michael Tsokos vertritt hier insbesondere den therapeutischen Bereich des Sachdiskurses. Seine Sachbuch-Krimis zeugen von einem beharrlichen Bemühen, gegen Phantome des Wissens anzukämpfen, sowie von dem Bedürfnis therapeutischer und kontributiver Mitteilung.

2.1. Body Farm

Body Farm oder University of Tennessee Anthropology Research Facility ist eine akademisch-experimentelle Untersuchungsstätte in Knoxville, Tennessee; eine Art Freilichtlabor, wo menschliche Leichen im Freien ausgelegt und verschiedenen Einflüssen ausgesetzt werden, um die Stadien der Verwesung zu beobachten und diese Erkenntnisse zum Beispiel für die polizeiliche Ermittlungsarbeit zu nutzen. Body Farm ist ein singuläres Phänomen in den forensischen Wissenschaften, sie ist aber auch ein ethischer und ästhetischer Grenzgang für die außerwissenschaftliche Öffentlichkeit und ihr kontroverser gesellschaftlicher Status spiegelt die Rezeption von Wissenschaft in der populären Kultur wider. 1981 gegründet, wurde sie zu einem einzigartigen Projekt, das mittlerweile vier weitere Nachfolgeprojekte hat, die sich alle in den USA befinden. Der gewissermaßen pejorative Name stammt von dem Titel des Romans *The Body Farm* (1994) von Patricia Cornwell. Sie hatte diese Einrichtung bei der Recherche zum Roman besucht und beschrieb sie in dem Buch. Durch sie kam Body Farm in die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit, die eine makabre Faszination für diesen Ort entwickelte. Body Farm in der saloppen Form der Bezeichnung ist seitdem ein Synonym nicht nur für forensische Forschung, sondern auch für einen respektlos, ja fast verboten anmutenden Umgang mit dem menschlichen Körper, und sie gilt als eine Art Unort von Tabubrüchen.

Den Body Farm-Diskurs machen zwei Bereiche aus: der professionelle und der populäre. Für das Phänomen *Forensik* ist der populäre Aspekt von Bedeutung, den populärwissenschaftliche oder belletristische Darstellungen oder Thematisierungen ausmachen. Nach dem Erfolg des Romans von Cornwell häuften sich verschiedene Berichte in den Medien, Besucher pilgerten nach Tennessee, und die Forschungseinrichtung etablierte sich sowohl in der fachlichen als

auch in der populären Öffentlichkeit. Um die öffentliche Meinung zu regulieren, um durch die Mediatisierung entstandenen Vorurteile abzuschaffen (denn der Eintritt in die Body Farm ist ausschließlich Fachleuten vorbehalten) und um seine eigene Rolle zu markieren, verfasste ihr Gründer Bill Bass Sachbücher und eine Romanserie.

2.1.1. Bill Bass und Jon Jefferson: Body Farm-Sachbücher

2003 legte Bass seine Memoiren und gleichzeitig einen Beitrag zur Geschichte der forensischen Anthropologie vor, mit einer Gewichtung auf seine eigene Rolle darin, die den Titel *Death's Acre: Inside the Legendary Body Farm* tragen. Das Vorwort dazu verfasste Patricia Cornwell, die Bass im Buch seine „Kollegin und Freundin“ bezeichnet; als Koautor agierte Jon Jefferson, der seit einigen Jahren Berichte für *National Geographic* über die Body Farm verfasste. 2006, unter dem Pseudonym Jefferson Bass desselben Autorenteam, erschien der erste Roman *Carved in Bone* und kündigte in seinem Untertitel „*A Body Farm Novel*“ eine Serie an, die derzeit sechs Folgen umfasst. Nach dem relativen Erfolg des ersten Roman versuchte Bass wiederholt auf der faktographischen Ebene auf die Body Farm aufmerksam zu machen und verfasste ein weiteres Sachbuch, *Beyond the Body Farm: A Legendary Bone Detective Explores Murders, Mysteries, and the Revolution in Forensic Science*⁴⁹⁶ (2007), das jedoch kaum Beachtung und internationales Interesse fand.

Obwohl die Body Farm-Romane später gesondert analysiert werden, möchte ich dennoch bereits an dieser Stelle vorgreifen und in einem längeren Zitat aus dem ersten Kapitel von *Carved in Bone* (2006), dem ersten Roman, diese Einrichtung vorstellen, denn es beschreibt sie sehr prägnant und zeigt gleichzeitig die generische Verbindung zwischen dem fiktionalen und dem faktographischen Text und deutet gewissermaßen rückwärts auf das Sachbuch:

Five minutes had passed since the deputy's eyelids first fluttered open, and he still hadn't spoken, so I figured maybe it was up to me to break the ice. 'I'm Dr. Brockton, but I expect you know that,' I said. [...] 'This your first visit to the Body Farm, Deputy Williams?'

'Body Farm' wasn't my facility's real name, but the nickname – coined by a local FBI agent and given title billing in a bestselling crime novel by Patricia Cornwell – seemed to have stuck. Cornwell set only a brief scene of the novel at my postmortem-decay research lab at the University Tennessee, but that one scene – along with the facility's

⁴⁹⁶ Deutsch *Der Knochenleser* (2006), *Beyond the Body Farm* ist meines Wissens nicht ins Deutsche übersetzt worden.

catchy nickname and macabre mission – must have been enough. [...] The upshot is, millions of people know about the Body Farm, though few of them know it's boring but official name: the Anthropology Research Facility. Unlike some of my colleagues. I don't care which name people use. To paraphrase Shakespeare, a Body Farm by any other name would still stink.

A lot of people wonder what an anthropologist is doing with dozens of rotting human corpses scattered across (and beneath) three acres of Tennessee woods. When they hear the term "anthropology," they think of Margaret Mead and her sexually liberated Samoans, or Jane Goodall and her colony of chimps, not physical anthropologists and their calipers and bones. But the rise of forensic anthropology – using the tools of physical anthropology to help solve crimes – seems to be elevating the profile of the bone detectives. It's amazing what you can learn about murder victims by studying their skulls, their rib cages, their pelvises, and other bones. Who was this person who was cut into pieces and hidden in a junkyard? What's the age, race, sex, and stature? Do his dental fillings or healed fractures match X-rays of missing persons? Is that hole in the skull from a gunshot wound or a golf club? Was he dismembered with a chain saw or a surgeon's scalpel? Finally – and here's where my facility has made its greatest mark over the past quarter century – judging by the degree of decomposition, how long has this poor bastard been dead?

Of course, when word gets around that you've got dozens of dead bodies in various states of despair, all sorts of interesting research questions come your way. That's why I now found myself kneeling over a corpse, plunging a hunting knife into his back.⁴⁹⁷

Das Zitat stellt nicht nur ein Fundament für den nachfolgenden Text dar, indem es gleich eingangs besagt, weshalb es eine *Body Farm Novel* ist. Es fasst in wenigen Absätzen die wesentlichen Informationen über die Forschungseinrichtung zusammen und schlägt eine Brücke zu anderen Texten derselben Autoren. In konzentrierter Form sind hier die meisten bekannten Fakten zu finden, die Bass in seinem ersten Sachbuch auf fast vierhundert Seiten beschreibt. Das Zitat nennt die Hauptthemen des Sachbuchs: den makabren, schockierenden Charakter der *Body Farm*, den Ursprung des Namens, den Unterschied der forensischen Anthropologie zur allgemeinen Anthropologie, die Aufgaben der forensischen Anthropologie und die Vorgehensweise der Forschung auf der *Body Farm*. So stützt die Romanserie auf die Fakten aus dem Sachbuch und ist gewissermaßen eine vorbereitende Lektüre dafür.

⁴⁹⁷ Bass (2006), p. 3f.

Das Sachbuch beginnt mit den eigenen ‚Anfängen‘ des Verfassers in der forensischen Anthropologie, als es diese Disziplin streng genommen noch nicht gab. Kapitelweise berichtet er von seiner Laufbahn, gekoppelt an Fälle und ihre Geschichten, nicht selten sind es Schilderungen von Versagen und Ahnungslosigkeit aufgrund der Defizite einer unterentwickelten Disziplin und zeigt so die Lücken in der Forschung. Bass erzählt vom Entstehen der Notwendigkeit, dann der Idee und anschließend der Einrichtung selbst als einem eigenhändig und mithilfe der Studenten gezimmerten Pilotprojekt, das zu einer Legende (‚legendary Body Farm‘) sich entwickeln sollte. Bass ist nicht bescheiden in der Evaluation seiner eigenen Rolle als Vater der Disziplin. Er berichtet, wie er mit Ronald Reagan zu Mittag aß, nachdem er zum Professor des Jahres ernannt wurde, „not just for UT [University of Tennessee] or Tennessee, but for all of the United States and Canada“⁴⁹⁸, und wie er die „letzte Hoffnung“ in einem Rechtsfall war, den mutmaßlichen und 1936 verurteilten Mörder von Charles Lindbergh Junior zu rehabilitieren. Er nennt zahlreiche Namen seiner Studenten, die auf der Body Farm anfangen, später anerkannte Spezialisten wurden und selbst populäre Sachbücher verfassen.⁴⁹⁹ Er zählt Mordfälle auf, ohne dass an irgendeiner Stelle im Buch auf die Schweigepflicht verwiesen wird.

Death's Acre ist ein Faktenbuch. Denn nicht nur die Fälle und die genannten Personen sind bekannt, es werden auch intertextuelle Bezüge ausgewiesen oder erwecken zumindest den Eindruck von Überprüfbarkeit. Die Berichte aus dem Mund eines anerkannten Ermittlungsspezialisten stellen in verständlicher Sprache gleichzeitig forensische Verfahren und ihr Entstehen vor. Der Erzähler Bass beschreibt mit wissenschaftlicher Neugier in einem süffisanten Ton Verbrennungseffekte am menschlichen Körper („As it does, something remarkable and eerie happens. The limbs begin to *move* – the hands and feet clench, the arms curl up toward the shoulders, and legs spread slightly apart with the knees flexed.“⁵⁰⁰) oder Verwesungsprozesse an einer im Freien liegenden Leiche („As the flesh turned the colour of caramel, a network of purplish-crimson lines began to show through it, like a satellite map of a continent's rivers.“⁵⁰¹), um nur zwei Beispiele zu nennen. Dabei zeugt der Ton weniger von

⁴⁹⁸ Bass/Jefferson (2003), S. 230.

⁴⁹⁹ Emily Craig *Teasing Secrets from the Dead: My Investigations at America's Most Infamous Crime Scenes* (2004), Deutsch *Knochensplitter. Wie ich den Toten ihr Geheimnis entlocke* (2005); Douglas Ubelaker *Bones: A Forensic Detective's Casebook* (1992). Bass beschreibt wie jemand ihn dank des *Casebooks* ausfindig macht.

⁵⁰⁰ Bass/Jefferson (2003), S. 87. Hervorhebung im Original.

⁵⁰¹ Dies. (2003), S. 129.

Sensationslust als vielmehr von der Faszination eines *Mad Scientist*, der seinen Leser auf eine Erträglichkeitsprobe stellt.

Death's Acre ist in ausführlicher Form das, was Reichs unter anderem in einer milderer Form in *From The Forensic Files* behandelt. Während sie dort von ihren faktischen Fällen oder vielmehr dessen Bruchstücken berichtet, ohne allerdings ihr privates Leben einzubeziehen, ist für Bass das Sachbuch ein faktographischer Bericht und ein reichhaltiger Steinbruch für die Themen seiner später verfassten Romanserie, in der die eigene Lebensgeschichte eine wichtige Rolle spielt. Neben Fallgeschichten berichtet Bass vom Tod seiner drei Ehefrauen zwar als Teil seines ganz persönlichen Erlebens, doch der jeweilige gemeinsame Lebensabschnitt scheint wie eine Folge aus der Serie der Kapitel. Er betrachtet diese Lebensabschnitte wie Episoden und verleiht dem Sachbuch damit einen ausgesprochen autobiographischen Charakter, denn er schreibt von sich und seinen Erfolgen.

Bass' Sachbuch ist in erster Linie kontributiv und wenig korrektiv. Das Kapitel *The Scene of The Crime* widmet sich der Bedeutung des Tatorts in der Arbeit des forensischen Anthropologen, und dies bietet die Gelegenheit, über *Crime Scene* als einer beliebten und weit verbreiteten Trope wahrer polizeilicher Ermittlungsarbeit im Krimi-Diskurs zu reden. So schreibt Bass:

For reasons I don't fully understand, forensics has suddenly become a hot topic on television. Night after night, a seemingly endless parade of victims is murdered, and night after night those murders are swiftly and cleverly solved. On most television dramas, at least, the forensic scientist is practically a god, endowed with a huge intellect and outfitted with every razzle-dazzle technology imaginable.

It pains me to admit it, but I am somewhat less brilliant than TV supersleuths – and, with all due respect, so are my forensic colleagues. [...] But even though TV sometimes creates unrealistic expectations about the swiftness and certainty of murder investigations, some shows have done a great service by spotlighting the role forensic scientists – even ordinary, real-life ones – can play in bringing killers to justice.⁵⁰²

Bass kritisiert zwar in diesem Ausschnitt das populäre Image von Forensik und äußert sich leicht sarkastisch über die dargestellte Arbeitsweise, aber er stellt die Bedeutung der Popularisierung heraus, was weder Reichs noch , wie es zu zeigen sein wird, Michael Tsokos

⁵⁰² Bass/Jefferson (2003), S. 82.

tun. Für Bass sind Krimis eher der Aufhänger, um über die Arbeit am Tatort zu sprechen, nämlich seine eigene Arbeit, die ihn vom Rest der forensischen Anthropologen abhebt. Auch hier betont Bass seine eigene Qualität:

Surprisingly, many of my fellow forensic anthropologists – probably nine out of ten – have never worked a crime scene. They’re happy to examine bones on a lab table or under a microscope, but they don’t dirty their hands or shoes in the muck, mud, or blood of fieldwork. They stay clean and dry that way, but they also miss a lot of evidence that could reveal the truths about what happened to a murder victim.⁵⁰³

Er stellt die Gründlichkeit seiner eigenen Arbeitsweise und gleichzeitig die begrenzte, ja fahrlässige Technik seiner meisten Arbeitskollegen heraus. Wie die fiktionale Ermittlerin Brennan verlässt auch er das Labor, um einen vor Wasser und Leichenflüssigkeit triefenden Sarg zu bergen, er macht sich dreckig, um (geradezu im Gegensatz zu seinen meisten Kollegen) die ‚Wahrheit‘ herauszufinden. So rückt das von Bass heraufbeschworene Bild eines forensischen Anthropologen – sich selbst in die unmittelbare Nähe des fiktionalen Helden, der die Ermittlung an sich reißt und im Alleingang den Täter ausfindig macht.

Bass kontribuiert aus seinem eigenen Schaffen, sowohl seiner praktischen Arbeit als auch seinem einzigen fachlichen Werk, *Human Osteology: A laboratory and field manual*⁵⁰⁴. So fügt er abschließend einen Anhang mit einem Glossar der im Text vorkommenden Fachbegriffe, ein Stichwortverzeichnis als auch einige Abbildungen aus seinem Fachbuch ein. Auf diesen Abbildungen sind alle Knochen des menschlichen Skeletts benannt, um dem Leser ein Nachschlagen zu ermöglichen. Es fehlt nur das Quellenverzeichnis, was als einziges dieses Sachbuch von einem Fachbuch unterscheiden würde. So ahmt das Sachbuch von Bass den fachlichen Diskurs nach und wendet sich als Lehrer an den Leser, eine Rolle, die er ausgiebig in *Death’s Acre* beschreibt.

Body Farm und Bill Bass sind zumindest in seinen eigenen Augen ein und dasselbe, so behauptet er in seinen Büchern und bei anderweitigen medialen Auftritten.⁵⁰⁵ Die fiktionale Literatur ist ein anderer, aber dem Sachdiskurs nicht unähnlicher Weg, über Body Farm authentisch zu sprechen.

⁵⁰³ Dies. (2003), S. 82f.

⁵⁰⁴ William M. Bass: *Human Osteology: A Laboratory And Field Manual*. Columbia: Missouri Archaeological Society, 1979.

⁵⁰⁵ Siehe Kurzfilme über *Body Farm* auf YouTube oder <http://www.nationalgeographic.com>.

2.1.2. Jefferson Bass: *Body Farm Novels* (Bill Brockton-Romanserie)

2006 erschien der erste Roman aus der *Body Farm Novels*-Serie unter dem Namen Jefferson Bass, das das Autorenduo aus Jon Jefferson und Bill Bass vereinte.⁵⁰⁶ Seitdem erscheinen jährlich immer neue Folgen.⁵⁰⁷ Wie eingangs zitiert, beginnt der erste Roman mit der Erklärung der Forschungsstätte, um den Leser gleich mit dem Schauplatz vertraut zu machen. Der Erzähler beschreibt „my facility“, und es wird schnell klar, dass Bill Brockton für Bass steht. Wiederholt markiert Bass die Body Farm als ein unikales herausragendes wissenschaftliches Projekt, als sein Geisteskind, und somit seinen eigenen Verdienst in der Entwicklung der forensischen Forschung. In der Gestalt des etwas gealterten, doch immer noch attraktiven Bill Brockton kann Bass noch einmal gemeinsam mit seinem Freund und Kollegen Art Bohanan, den man aus dem Sachbuch kennt, das Abenteuer der Ermittlung erleben. Während Bass sich noch hinter dem etwas veränderten Namen versteckt, ist Art Bohanan nahezu buchstäblich dem Sachbuch entnommen: Er ist ein Mitarbeiter der Polizei und hat eine Methode für die Sichtbarmachung von Fingerabdrücken entwickelt. Diese revolutionäre und bedeutsame Methode wird in der Serie zusammen mit ihrem Erfinder verewigt. Die Themen für die Romane stammen ebenso aus dem Sachbuch: Betrugsfall in einem Krematorium, mumifizierte Leichen, Brandleichen etc. Der Schauplatz ist die Body Farm oder ihre nähere Umgebung; in jedem Fall ist die Body Farm unmittelbar in die Erzählung eingebunden. Dort werden Verbrechen nachgestellt, die wiederum zur Aufdeckung anderer Verbrechen führen, sie ist Brocktons Arbeitsplatz, soziale Umgebung, sein Zuhause. Brockton verkörpert die Einrichtung, sie ist seine Arbeit, sein Wissen, sein Ruhm und letztlich sein Leben. So ist die Body Farm der Rahmen der Handlung und der Erzählung und stattd als eine wissenschaftliche Institution die Figuren mit Wissen aus und vermittelt dieses.

⁵⁰⁶ <http://jeffersonbass.com/bio.html> Die Homepage stellt sowohl die Rubriken *Non Fiction* mit den Sachbüchern als auch *Fiction* mit den tatsächlich unter dem Namen Jefferson Bass erschienen Romanen vor. So erfährt der Leser der Romane von den bereits vorhandenen Sachbüchern. Womöglich folgte Bass dem Beispiel des Autorenpaars Thomas Noguchi und Arthur Lyons, die 1988 *Unnatural Causes* herausbrachten. Noguchi war ein US-amerikanischer Rechtsmediziner, der als leitender Rechtsmediziner für das Los Angeles County in Kalifornien im Zeitraum von 1967 bis 1982 die Obduktionen von bekannten Verstorbenen durchführte, darunter von Marilyn Monroe, Robert F. Kennedy, Janis Joplin und Sharon Tate. Noguchi verfasste zwei Sachbuch-Memoiren über die Sektionen verstorbener Stars, bevor er mit Lyons, einem kaum bekannten Krimiautor, *Unnatural Causes* und 1990 die Fortsetzung *Physical Evidence* schrieb.

⁵⁰⁷ *Carved in Bone* 2009, *Flesh and Bone* 2007, *The Devil's Bones* 2008, *Bones of Betrayal* 2009, *The Bone Thief* 2010, *The Bone Yard* 2011, *The Inquisitor's Key* 2012.

Die *Body Farm Novels* fallen weniger durch die Krimi-Plots auf als vielmehr durch ihre paratextuelle Vernetzung der Romane mit den Sach- und Fachdiskursen und ihren Auswirkungen im Krimigenre. Die Bucheinbände der ersten, zweiten und dritten Folgen⁵⁰⁸ nennen den Autor Jefferson Bass lapidar „The World’s Top Forensic Anthropologist“. Auf dem aufwändig gestalteten Umschlag der ersten Folge bürgt Kathy Reichs, selbst eine Wissenschaftlerin, mit der Aussage “The Real Deal” für die Qualität der Romane. Doch bereits die nächsten zwei Folgen verdrängen Reichs von der Titelseite mit “[Bass] Rivals Kathy Reichs and Patricia Cornwell“. Auf der zweiten Titelseite der vierten und fünften Folgen schlägt Katherine Ramsland, der Autorin von *The Forensic Science of C.S.I.*, in dem sie die fatalen Folgen der *CSI*-Serie, den CSI-Effekt beschreibt, eine Brücke zu dem Vorgänger des forensisch-anthropologischen Krimis mit „Move Over, Kathy Reichs. Sherlock Holmes For Bones Has Arrived.“ Kurzum, auf den Titelseiten wird ein seltsamer Kampf um die autoritäre Bürgschaft ausgetragen. Reichs versichert die Qualität des Romans, weil sie selbst Krimis schreibt, aber auch weil sie anscheinend die Authentizität des Fachlichen einschätzen kann und ihre eigenen Werke als wahrheitsgetreu gelten. Diese Gewähr findet außerhalb des fachlichen Rahmens statt, obwohl es um Fachliches geht. So sind die Romane in einem komplizierten Netz von Zusammenhängen zu begreifen, die über das rein Fiktionale hinausgehen, ohne jedoch wirklich ins Fachliche überzugehen, und bleiben in einem Zwischenstadium zum Sachlichen verankert. Bekräftigt wird dies durch weitere Paratexte, die nach dem Roman folgen. Beispielsweise fügt die erste Folge nach den aus dem Sachbuch bekannten und aus dem Fachbuch stammenden Abbildungen des menschlichen Skeletts einen den Aktenaufzeichnungen Reichs ähnlichen Epilog bei, der auf die fachliche Fundierung der Romane und den Status des Autors hinweist. Dieser Epilog mit dem langen Titel „Turn the Page to travel inside the University of Tennessee’s Anthropology Research Facility aka the ‘Body Farm,’ to meet the legendary Dr. Bill Bass and get a sneak peek at the next Body Farm novel, *Flesh and Bone...*“ fällt auch formal auf, denn die Seiten bis zur nachfolgenden Leseprobe des neuen Romans werden nicht nummeriert. Alle weiteren Folgen verzichten auf einen ähnlichen Epilog, was auf den Charakter der Serie hindeutet, wo die erste Episode gewissermaßen einen Grundstein für alle nachfolgenden legt.

Freilich könnte man die Romane, ebenso wie die Brennan-Serie von Reichs, losgelöst von dem Sachdiskurs sehen, sie fallen nicht weiter auf. Doch ist es auch kaum möglich, die Signale des Sachdiskurses zu ignorieren. Diese Romane oder vielmehr die Einbände

⁵⁰⁸ Gemeint sind die Ausgaben des *Harper Collins* Verlags.

gegenwärtiger Krimis sind ausgesprochen kommunikativ gestaltet, im Unterschied zu früheren Buchproduktionen. Die angebotene Kommunikation zeugt von Entwicklungen in der Wissenskultur.

An den Beobachtungen außerfachlicher und gleichzeitig nicht fiktionsinterner Kommunikation der Autoren, die selbst Wissenschaftler sind, verdeutlicht sich jedoch die Bedeutung der kontributiven Funktion forensischer Krimis. Die Romane Bass' situieren sich innerhalb des Body Farm-Diskurses als ein Teil der Popularisierung und Mediatisierung einer Forschungsstätte, und, gemeinsam mit früher erschienen Sachbüchern der beiden Autoren, fügen sie sich in ein Programm ein, das das populäre Image einer Forschungsrichtung und der Forensik überhaupt formt. Zusammen mit den zwei Sachbüchern erschaffen die Romane einem großen Pionier der forensischen Anthropologie ein Denkmal im Bewusstsein der breiten (zahlreichen und laienhaften) Leserschaft in einer populären Form, wie es auch auf der Internetseite von Jefferson Bass zu sehen ist, und mittlerweile geht die Body Farm über das Label „Bass“ hinaus.

2.1.3. Body Farm als Motiv

Seit 1994 Patricia Cornwell mit *The Body Farm* die Öffentlichkeit mit dieser Einrichtung bekannt machte, ist die Forschungsstätte zu einem Authentifizierungsmechanismus in der außerfachlichen Rede von Wissenschaft im Allgemeinen und Forensik im Speziellen avanciert. Sie kreiert Wissen, ist dessen Trope im Krimigenre für akademische und trotzdem praktische und vor allem erlernbare Kenntnis. Trotzdem haftet ihr ein Schatten von Skandalösem, Unmenschlichem, Ekelerregendem an, und der Blick hinter die Kulissen ist an das Voyeuristische gekoppelt.

Simon Beckett, einer der erfolgreichsten Krimiautoren der letzten Jahre, schrieb seinen ersten Roman aus der David Hunter-Bestsellerreihe *The Chemistry of Death* (2006) inspiriert von der Body Farm. Sein britischer Protagonist verbringt einige Zeit in der Untersuchungsstätte und wendet die dort erworbenen Kenntnisse in seiner Arbeit an. Der Titel des Romans, auf Deutsch *Chemie des Todes*, ist sein Arbeitsmotto sowie die oberste Richtlinie auf der Body Farm: hinter die Prozesse des Todes zu kommen, diesen komplexen Vorgang des Aufhörens vom Leben zu verstehen, um einen gewaltsamen Tod aufzuklären, um, wie seit langem angestrebt, den Tod für Zwecke des Lebens einzusetzen. David Hunter war ein erfolgreicher forensischer Anthropologe in London. Nach dem Tod seiner Frau und Kinder kehrt er seinem Beruf den Rücken zu und versucht, ein anderes Leben als Assistenzarzt in einer kleinen

Ortschaft anzufangen. Eine Mordserie zwingt ihn jedoch, seine frühere Arbeit aufzugreifen und bei der Ermittlung zu helfen. Diese weckt nicht nur seine stillgelegten Wissensbestände, sondern auch seinen Lebensgeist, und stellt seinen Namen als den eines Experten wieder her. Diesen Namen verdankt er seinem Wissen, das er auf der Body Farm erworben hat. Body Farm legitimiert in diesem Fall das Wissen und seine Wissenschaftlichkeit sowie die Position seines Trägers als eines Wissenschaftlers, aber auch die Wissenschaftlichkeit der Ermittlung. Body Farm ist ein Instrument der Legitimation und ein Zeichen der Authentizität.

Ein Element der Historisierung ist Body Farm im Roman *Mistress of the Art of Death* (2007) von Ariana Franklin (alias Diana Norman). In dieser im 12.-13. Jahrhundert angesiedelten Serie klärt die Protagonistin Adelia Aguilar verschiedene Todesfälle auf. Sie ist eine „doctor of dead“ und lernte ihr Handwerk auf der berühmten Schola Medica Salernitana, wo unter anderem eine „death farm“, wie es im dem Roman heißt, etabliert wurde. Dort wurden Schweine- und Ferkelkadaver ähnlichen Experimenten ausgesetzt wie auf der Body Farm die menschlichen Leichen. Über die Body Farm stellt Franklin eine historische Verknüpfung zu den Ursprüngen der forensischen Medizin her, der Humanmedizin überhaupt, als die ersten anatomischen Studien, um Wissen über den menschlichen Körper zu gewinnen, an Schweinen durchgeführt wurden, da ihre Physiologie der menschlichen sehr ähnlich ist. Die Fähigkeiten der Protagonistin basieren auf experimentellem Wissen, wodurch sie die Todesfälle ermitteln kann und darf, insbesondere als Frau. So steht Body Farm in diesem Roman als Manifestation des experimentellen Wissens sowie dessen historischer Dimension, beschreibt aber auch die ethischen Aspekte des Lernens am toten Körper.

Stiff: The Curious Lives of Human Cadavers (2003), ein journalistischer Tatsachenbericht in Buchform von Mary Roach stellt Body Farm als eine Mutprobe dar und führt dem Leser die Grenzen des Erträglichen vor. Die Autorin besucht Orte und Begebenheiten, die mit Leichen zu tun haben. Eines der Kapitel ist auch Body Farm gewidmet und geschrieben als eine Führung durch den Ort, so dass der Eindruck der Teilnahme, des Zuschauens entsteht:

As for the groin, it is difficult to tell what's going on; maggots cover the area, like something he is wearing. The face is similarly obscured. They live like rice, pressed together: a moist, solid entity. If you lower your head to within a foot or two of an

infested corpse (and this I truly don't recommend) you can hear them feeding. Arpad pinpoints the sound: „Rice Krispies.“⁵⁰⁹

Mittels einer wiederholten Parallelisierung des zu Sehenden mit Essen, wie der Vergleich der Maden mit ‚Rice Krispies‘ oder der zersetzten inneren Organe mit einer Hühnersuppe, rekurriert Roach auf das Klischee der speisenden Rechtsmediziner neben der gerade seziierten Leichen, das im Fernsehen so oft ausgebeutet wird. Roach wird auf der Exkursion durch den ‚Leichengarten‘ von Ron Walli begleitet, einem PR-Experten, der nur deshalb dabei zu sein scheint, um die Erwartung, Ekel zu empfinden, zu erfüllen: Er erträgt das Gesehene nicht, übergibt sich und verliert jeglichen Appetit. Unentwegt beschreibt Roach den physischen Ekel des anderen, womöglich des Lesers, und gleichzeitig ihre eigene *Toughness* an der Seite des Reiseleiters Arpad, eines Wissenschaftlers auf der Body Farm. Die klischeehaften Bilder des Essens repräsentieren die eigene Wahrnehmung der Autorin von etwas Abscheuerregendem, die sie auf eine dritte Figur (und den Leser) projiziert, der dieses Gefühl erlebt. Durch die Rekurrenz auf das Essen und das Erbrechen spricht sie die elementarste Form des Ekels an – den physischen Ekel.⁵¹⁰ Ihr eigener Blick ist gezwungen, die abstoßenden Details wahrzunehmen und sie sogar aufzuschreiben; so zwingt sie den Leser, das Gesehene durch die Buchstaben gewissermaßen zu verinnerlichen und mitzuerleben. Bezeichnenderweise werden im Buch keine Bilder abgedruckt, wie überhaupt in den für Laien geschriebenen Sachbüchern; nur Fachbüchern (mit wenigen Ausnahmen) ist das Recht auf Aufnahmen von erkennbaren menschlichen Leichen vorbehalten.

Die Beschwörung notwendig makabrer sprachlicher Bilder und Vergleiche kennzeichnet den Text von Roach. Zum einen bestätigt sie die in der Öffentlichkeit herrschenden Vorstellungen über die Body Farm als etwas Tabuisiertem. Zum zweiten schafft die Autorin dadurch Distanz zu den Ängsten der Menschen vor Leichen. Zum dritten werden auf diese Weise die wissenschaftlichen Erklärungen simplifiziert, aber auch bildlich erklärt. Unter dem Titel des Kapitels *Life After Death* nimmt Roach anhand der Body Farm dem Leben nach dem Tod jegliche Mystik. Der zerfallende und sich zersetzende Körper wird zu einem Labor von Prozessen, die beobachtet und beschrieben werden können, und, statt sie mit Fachbegriffen zu benennen, macht sie sie verständlich, indem sie Bilder aus dem Alltag gebraucht. Roach

⁵⁰⁹ Roach, 68. Auf Deutsch *Die fabelhafte Welt der Leichen* (2005).

⁵¹⁰ Zum physischen Ekel siehe Kristeva (1982), darin das Kapitel *Approaching Abjection*, dort der Abschnitt „The Improper/Unclean“, S. 2-4.

übersetzt das, was der zeigende Wissenschaftler ihr erzählt, und in diesem Übersetzungsprozess treten die Grenzen des Erträglichen auf. Zum Beispiel erklärt der Wissenschaftler, wie und wo sich die Bakterien im toten Körper vermehren, infolge dessen die Genitalien, insbesondere die Hoden anschwellen können. Die Autorin fragt nach, wie groß genau werden sie, dabei entschuldigt sie sich bei dem Leser, wenn sie in Klammern schreibt „Forgive me“. Der Wissenschaftler zögert mit der Antwort: “I don’t know. Large.”⁵¹¹ Roach besteht trotzdem auf eine genauere Angabe der Größe: “Softball large? Watermelon large?”⁵¹² “Okay, softball.”⁵¹² In der seltsamen, unangemessenen Komik der Situation stößt sie an die Grenzen des Ethischen, statt sich in den schwarzen Humor zu retten.

Anhand von *Body Farm* thematisiert *Stiff* das große Themenfeld des Ekels, das mit dem neuen forensischen Krimi wieder oder vielleicht sogar in einer noch nicht dagewesenen und sehr beliebten Form von Literatur aktuell ist. Der tote Körper, seine betonte Exposition ist ein notwendiger und unabdingbarer Bestandteil des forensischen Krimis. Bisher war der körperliche Aspekt eher den aparten Ausformungen des Krimigenres vorbehalten wie dem *Slash*-Thriller, Horror-Thriller und anderen Kreuzungen von Elementen aus dem Thriller- und Horror-Genre. Der forensische Krimi kommt nunmehr ohne eine Leiche und ihre eingehende Beobachtung und mediatisierte Abtastung nicht aus.

Die Leiche birgt in sich etwas Erschreckendes als das Andere im Gegensatz zum eigenen Leib, sie fasziniert, weil sie die Manifestation des Todes ist. Sie schreckt auch ab und ruft Ekel hervor. Außerhalb solcher sinngebenden und erklärenden Diskurse wie Religion und Wissenschaft, so schreibt Julia Kristeva in ihrem Essay *Powers of Horror*, stellt die Leiche die tiefste Abwertung dar („the utmost of abjection“⁵¹³), den Zerfall des menschlichen Ich. In der Leiche kollabiert die Bedeutung des Individuums, denn der Tod übergreift das Leben, die Leiche ist das Abjekt. In ihrem Essay analysiert Kristeva die biblische Semiotik der Abscheu und stellt fest, dass die Leiche eine Verunreinigung darstellt: “the corpse represents fundamental pollution [...]. It [the corpse] must not be displayed but immediately buried so as

⁵¹¹ Roach, S. 67.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ „The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.” Kristeva (1982), S. 4.

not to pollute the divine earth.”⁵¹⁴ Noch heute herrscht ein populäres Klischee, dass Tote Leichengift absondern, das schädlich für die Lebenden sein kann. *Forensik* im Allgemeinen und der forensische Krimi im Besonderen revidieren diese populäre Meinung und zeigen, wie wichtig die Erde ist, auf der ein toter Körper gelegen hat, dass die Leiche ein komplexes Zeichengefüge ist und dass der Körper nicht nur auf den Täter, die Todesart und den Lebenden selbst verweist, sondern dass auch seine Umgebung, seine Reste wie die Larven und die Umgebung wichtige Informationen liefert. Die Leiche ist nicht nur der Anfang, wie es bisher im Krimi war, sie ist ein hermeneutisches System und gewinnt somit ihre biologische Bedeutung zurück, oder anders gesagt rührt ihre hermeneutische Bedeutung unter anderem von ihrer biologischen her. Die lange Tradition des Umgangs mit Toten sowie die metaphysische Kennzeichnung des toten Körpers bestimmen seinen Platz unterhalb der Erde. Deshalb scheint der oberhalb der Erde liegende Körper fehl am Platz und grotesk zu sein, und er wirkt wie etwas Bedrohliches, Beängstigendes, ja Infektiöses, „a menace to the living“⁵¹⁵, als Mahnung an die Sterblichkeit der Lebenden. Für Bakhtin bedeutet der groteske Körper eine fortdauernde Metamorphose, in der die Welt und der Körper einander verschlingen.⁵¹⁶ Dieser Körper ist nicht individuell, sondern dient als Projektionsfläche für Teile, Anzeichen des werdenden, anderen Körpers, es stellt einen Übergang per se dar, ein Perpetuum Mobile von Sterben und Geburt. Die verstreuten Körper auf der Body Farm sind groteske Körper, denn auch an ihnen existiert keine Grenze zwischen Körper und Umwelt, zwischen Innen und Außen.⁵¹⁷ Sie sind die Umwelt. Die Haut als der physische Schutz des Inneren von der umgebenden Welt ist durchdrungen, sie ist durchlässig, für diese Körper existiert kein Innen und Außen. Sie sind keine Individuen, die nach Gerechtigkeit schreien, sie sind keine Opfer, sondern „donated cadavers, helping, in their mute, fragrant way, to advance the science of criminal forensics“.⁵¹⁸ Mögen sie noch so grotesk sein, sie sind auch Material der Wissenschaft, und durch ihre Zeichenhaftigkeit als ‚semiotische Körper‘ sind sie Orte des Wissens. In dem Body Farm-Projekt sowie in den *Body Farm Novels* wird die Verwandtschaft des forensischen Krimis zur Detektiverzählung noch einmal deutlich. Hier

⁵¹⁴ Kristeva (1982), S. 109.

⁵¹⁵ Richardson, S. 16f.

⁵¹⁶ Michael Bakhtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Herausgeberin u. Vorwort: Renate Lachmann. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.

⁵¹⁷ Vgl. Kristeva (1982): „[T]he corpse, the most sickening of wastes, is a border that has encroached upon everything.“ S. 3.

⁵¹⁸ Roach, S. 61.

wie dort ist die menschliche Leiche in einer verstärkten Weise Metapher und Metonymie für Wissen. In seiner ersten Holmes-Erzählung, *A Study in Scarlet*, charakterisiert Doyle seinen außerordentlichen Protagonisten als experimentierenden Wissenschaftler, wenn Stamford, ein Arzt, ihn für Dr. Watson beschreibt als „a little too scientific for my tastes – it approaches to cold-bloodedness. [...] He appears to have a passion for definite and exact knowledge.“⁵¹⁹ Stamford ist Zeuge eines bizarren Versuchs, als Holmes im Leichenschauhaus auf tote Körper mit einem Stock einschlägt.⁵²⁰ Es ist das einzige Mal in den Holmes-Erzählungen, wo eine namenlose Leiche zu finden ist, und diese dient als Quelle des Wissens: „to verify how far bruises may be produced after death.“⁵²¹

Im 16.-17. Jahrhundert noch sah das Gesetz die Sektion von Leichen der Verurteilten als Strafe, als verschärfte Hinrichtung, ein Schicksal, das schlimmer als der Tod war.⁵²² Es folgte die Zeit der Leichendiebe, *Bodysnatchers* oder *Resurrectionists*, die ihre Beute, möglichst frisch vergrabene Tote, an die anatomischen Schulen verkauften. Das 19. Jahrhundert machte sowohl Lebende als auch Tote zu Objekten, Gegenständen für anatomische und chirurgische Studien. Der *Anatomy Act* von 1832, eine Legalisierungsmaßnahme von Sektionen für Forschungszwecke, führte zu einer kontrollierten Versorgung medizinischer Schulen mit anonymen Toten. Dieser Verordnung war eine Reaktion auf den verbreiteten und gefürchteten Beruf der *Bodysnatcher*, die nicht nur Tote aus den Gräbern herausholten, sondern auch Lebende töteten, um eine ‚Bestellung‘ auszuführen. Es herrschte Angst in der Öffentlichkeit, und die Legalisierungsmaßnahme sollte dem Geschäft ein Ende setzen. (Bis dahin war eine Exhumierung kein Diebstahl.) Auch konnte man den toten Körper von Verwandten der Wissenschaft als Spende zur Verfügung stellen. Genau auf dieselbe Weise kamen die ersten Körper auf die Body Farm: Es waren Obdachlose oder Menschen, die keine Angehörigen hatten. Mittlerweile spenden viele sich oder ihre Angehörigen; derzeit gibt es so viele Anfragen, dass die Forscher gezwungen sind, die Spenden abzulehnen.⁵²³

⁵¹⁹ Doyle, S. 17.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Vgl. Richardson, S. 31ff.

⁵²³ In dem Sachbuch Bass *Death's Acre* verweist die einzige Fußnote auf das Forschungsprogramm der University of Tennessee sowie die Möglichkeit der Leichenspende mit einem Internetlink. Bass/Jefferson (2003), S. 136.

Die frühen Studien der Anatomie verlangten von den Forschern, „the effective suspension or suppression of many normal physical and emotional responses to the willful mutilation of the body of another human being”.⁵²⁴ William Hunter, ein schottischer Anatom und Arzt im 18. Jahrhundert, nannte es „necessary inhumanity”.⁵²⁵ Während dieses „clinical detachment”⁵²⁶ eine gängige und notwendige Praxis in der Medizin ist, scheint sie auch die Laienkreise zu beeinflussen. Die Diskussion über die moralischen und ethischen Aspekte der Body Farm haben bereits eine lange Geschichte und währen seit den Anfängen des umstrittenen Projekts sowie der anderen *Copycat*-Unternehmen: Der Umgang mit den Toten sei respektlos. Dennoch ist das öffentliche Interesse enorm, schaut man sich nur die Höhe der Spendenanfragen an. Selbst die Wissenschaftler, die auf der Body Farm arbeiten, sind sich nicht einig in ihrer (Nicht-)Entscheidung, ihre eigenen Körper der Wissenschaft zu überlassen. Die bloße Faszination über diese eigentümliche Umgangsweise mit toten Körpern liegt offensichtlich auf der Seite der Laien.

Body Farm als Motiv, als Projektionsfläche für das öffentliche Interesse und die Faszination über die Forschung am toten Körper, popularisiert sich selbst und ihr wissenschaftliches Image, und sie diskutiert den Platz, den die Wissenschaft in der Gesellschaft heutzutage besetzt. Dieser wissenschaftliche und gleichzeitig mythologisierte Ort ist eine Facette des Phänomens *Forensik*. Die Diskussion um die Body Farm zeigt nicht nur, wie das Wissen organisiert ist, wie es entsteht und verbreitet wird, wie es über seine Spezifität hinausgeht, sondern es geht auch um moralische und ethische Aspekte der Wissenschaft und um die Änderung in der Wahrnehmung der „nonmaterial component”⁵²⁷ des menschlichen Körpers. Am Beispiel der Body Farm und dem an ihr bestehenden Interesse, dem quantitativen Ausmaß dieses Phänomens, aber auch in seinen qualitativen Aspekten, wie anhand der literarischen Beispiele gezeigt, wird deutlich, dass der Körper „has become a crucial site for rethinking the scope and the limits of the social scientific imagination.”⁵²⁸

⁵²⁴ Richardson, S. 30.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Ebd.

⁵²⁷ Dies., S. 16.

⁵²⁸ Frazer/Greco, S. 2.

2.2. Michael Tsokos

Michael Tsokos, Leiter des Instituts für Rechtsmedizin der Charité und des Landesinstituts für gerichtliche und soziale Medizin in Berlin-Moabit, ist Autor von zwei Sachbuch-Krimis, *Dem Tod auf der Spur* (2009) und *Der Totenleser* (2010), in denen er Fälle aus seiner Berufserfahrung als Rechtsmediziner schildert. Tsokos ist der einzige deutsche Autor, der in der vorliegenden Untersuchung ausführlich diskutiert wird. Der Grund liegt zum einen in der Tatsache, dass *Forensik*, wie bereits gesagt, ein Phänomen ist, das in den USA seinen Ursprung hat. Die (nicht nur) deutschsprachige Öffentlichkeit übernimmt unreflektiert die Begrifflichkeiten. Zum zweiten ist Tsokos als Autor deshalb ein gutes Beispiel, weil er an dem Phänomen *Forensik* auf eigene Art und wie kein anderer in Deutschland partizipiert: Er schreibt nicht nur Sachbuch-Krimis, er ist im deutschsprachigen Kontext eine Gegen- und eine ‚Mitstimme‘ für die Wirkung Kathy Reichs im populären Kontext.

Beide Sachbuch-Krimis von Tsokos sind auf gleiche Art geschrieben: Sie schildern Fälle, die jeweils bestimmte Themen illustrieren, die Fallgeschichten sind Beispiele für Mordarten, Aufhänger für die Ausräumung von Vorurteilen über die Rechtsmedizin, ein Weg der Popularisierung des Fachs und vor allem Mittel der Aufarbeitung und Entlastung eines psychisch belastenden Berufs. Auch Tsokos bedient sich also aller drei der bereits ausdifferenzierten Funktionen der forensischen Krimis, indem er Falsches korrigiert, für das Image der Rechtsmedizin kontribuiert und seine eigene psychische Belastung der unprofessionellen Trauer therapiert. Das Format des Sachbuch-Krimis, wie der Ullstein Verlag das Erstlingswerk Tsokos nannte, bietet dem Autor die direkteste Möglichkeit, mit möglichst geringer Distanz zu seinem Beruf darüber zu berichten. Paradox ist jedoch, dass das Erzählte mindestens genauso verformt wird wie die Plots von Reichs, obwohl, wie der Verweis an einer unauffälligen Stelle im Buch verrät, die geschilderten Fälle „allesamt den Tatsachen“ entsprechen und lediglich die Orte und Namen der Protagonisten anonymisiert wurden.⁵²⁹ Dabei tragen alle Beteiligten Vor- und Nachnamen, entsprechen gewissen gesellschaftlichen Klischees und den Erwartungen der Leser: So kommt beispielsweise eine Prostituierte, deren Stammkunde sich aus Leidenschaft in die Luft sprengt, aus Thailand, und zwei Verbrecher, von denen einer den anderen erwürgt, sind Russen. Im Gegensatz zu Reichs, die ihre Leser korrektiv-kontributiv über die Instanz ihrer literarischen Figur Temperance Brennan erreicht, spricht Tsokos sein Zielpublikum mit ‚Sie‘ direkt an. Die Form des

⁵²⁹ Tsokos (2009) und (2010), S. iv.

Sachbuchs erlaubt Tsokos, seinen fachmännischen Status auch innerhalb des Bucheinbands zu behalten und scheinbar unvermittelt aus erster Hand zu erzählen; der Erzähler der Fälle scheint der Fachmann Tsokos zu sein, und die Form des Sachbuchs schließt den Zweifel darüber aus. Der Krimi bildet gewissermaßen lediglich eine thematische Folie – vom Verbrechen, in der Regel Mord, und seiner Aufklärung.

In *Dem Tod auf der Spur* (2009) versichert Tsokos dem Leser wiederholt, dass und wie authentisch dieses Buch werden würde, um ihm jeden Zweifel zu nehmen. Die Kapitel „Ein Wort in eigener Sache“ und „Die (un)bekannte Wahrheit – ein erster Blick hinter die Kulissen“ dienen als ein ausführliches Vorwort, um im Vorfeld der Lektüre die Voraussetzungen für das Verständnis zu schaffen: Tsokos beschwört sämtliche Klischees aus dem Fernsehen über den Beruf des Rechtsmediziners herauf und widerlegt sie, ja macht sie lächerlich. Wie eine Führung durch die Arbeitsräume Tsokos‘ gestaltet sich die Einführung in das Lesen der „Fälle“. Erst dann erzählt er von „zwölf Todesfällen“ wie von Kalendergeschichten und erläutert „anhand dieser Fälle, die sich alle genau so ereignet haben und von mir in den letzten Jahren untersucht worden sind, die Methoden und Untersuchungstechniken der Rechtsmedizin“.⁵³⁰ Er fährt fort, dem Leser eine Anweisung zum Verständnis zu liefern: „In manchen Kapiteln geht es mehr um den Fall und die Rätsel, vor denen die Ermittler standen, in anderen erfahren Sie mehr über Zusammenhänge und Phänomene wie ‘Leichendumping‘ oder ‘Suizidales Höhlenverhalten‘“.⁵³¹ Zuletzt nennt er doch noch einen „brisanten“ Fall, in dem er wegen der öffentlichen Bekanntheit nicht einmal die Angaben (Namen, Ort, Datum) geändert hat – den *Fall Jessica*.

Im Gegensatz zum autobiographischen Erzählfluss Bass‘, setzen die jeweiligen Fälle protokollarisch an und übernehmen aus dem fachlichen Bereich die knappe Skizzierung der Umstände: „Die Beamten der Wasserpolizei legten den Toten auf das Deck des Bootes. Er trug Jeans und eine per Reißverschluss geschlossene Windjacke, darunter ein T-Shirt. Der linke Fuß steckte lediglich in einer schwarzen Tennissocke, der rechte Fuß war nackt.“⁵³² Doch versucht Tsokos auch fiktional zu schreiben, wenn er sich in die Räume des Möglichen begibt und sich in die Gedankenwelt der Täter versetzt. Ein siebzehnjähriger Jugendlicher ermordet brutal ein Nachbarmädchen, und Tsokos sucht nach seiner Motivation und läßt auch

⁵³⁰ Tsokos (2009), S. 16.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² Ders. (2010), S. 13.

sein Publikum, den Leser, dazu ein: „Stellen Sie sich einen 17-jährigen auf einem Stromverteilerkasten vor [...].“⁵³³

Mit dem Satz „Was letztlich in seinem Kopf vor sich ging, kann man sich vielleicht zusammenreimen, genau erfahren werden wir es nie“⁵³⁴ nimmt der Autor allerdings dem Gedankenmodell seine Bedeutung und stuft es auf ein ‚Zusammengereimtes‘ ab. Die Erzählung rettet sich in die faktographische Form der Fallgeschichte aus den Bereichen des Rechts und der Medizin mit einem Anfang, einem Verlauf, einer dramatischen Zuspitzung und einem tragischen Ende und kommt durch die Hintertür auf das Erzählmuster des Krimis zurück. So sind die einzelnen Fälle eingebettet in eine Fallgeschichte und umgeben von anderen Fällen, die auch selbst ihre eigenen Fallgeschichten haben; die Narrationen haben eine Mehrfachfallstruktur – Erzählung in Erzählung.

Die einzelnen Kapitel tragen Titel, die dem Leser von ihrem Inhalt signalisieren: In der *Explosiven Leidenschaft* geht es um jemanden, der sich aus Leidenschaft in die Luft sprengt, *Tödliche Lust* erzählt von einem autoerotischen Unfall, die Protagonisten des *Für immer vereint* sind ein Paar, das gemeinsam Suizid begeht. Warum sollte man ein solches Buch lesen, das so wenig Überraschendes verspricht? „Nach der Lektüre hat man so viel gelernt, dass man beim nächsten Krimi einen Vorsprung vor den Ermittlern hat“⁵³⁵, so die Antwort der Zeitschrift *Brigitte* auf dem Einband. Doch das ist wohl kaum die Absicht von Tsokos. Bereits in seinem Erstlingswerk nimmt Tsokos sich vor, die Bücher mit einer korrektiven Zielsetzung zu schreiben und die Öffentlichkeit darüber aufzuklären, „[d]amit Interessierte mehr über den tatsächlichen Alltag eines Rechtsmediziners erfahren und über die Details der nicht immer alltäglichen Recherchen am toten menschlichen Körper.“⁵³⁶ In den jeweiligen Kapiteln räumt er mit beharrlichem Nachdruck falsche Vorstellungen vom Arbeitsalltag des Rechtsmediziners sowie Klischees vom Tod und seinen Auswirkungen auf:

Viele Menschen glauben, dass man an dem Gesichtsausdruck eines Toten ablesen kann, ob er friedlich eingeschlafen ist oder ob die letzten Augenblicke seines Lebens qualvoll waren? Doch das ist leider – oder zum Glück? – nicht möglich, denn im

⁵³³ Tsokos. (2010), S. 215.

⁵³⁴ Ders. (2010), S. 215f. Hervorhebung im Original.

⁵³⁵ Ders. (2010), S. ii.

⁵³⁶ Ders. (2009), S. 15.

Augenblick des Todes, also mit dem letzten Herzschlag, kommt es zu einer vollständigen Erschlaffung der gesamten Muskulatur.⁵³⁷

Der Leser erfährt zweierlei: Erstens von der Wahrheit, wie es sich mit dem Gesichtsausdruck verhält (Muskel erschlaffen, kein Gesichtsausdruck ist möglich), zweitens wann der Augenblick des Todes ist (der letzte Herzschlag). Sowohl in der Aussage als auch im Ton ist Tsokos sehr explizit: „In diesem Zusammenhang muss ich Ihnen, lieber Leser, bedauerlicherweise auch die Illusion rauben, dass wir, Rechtsmediziner am Tatort nebenbei auch noch die Arbeit der Kriminaltechniker erledigen wie unsere Fernsehkollegen von CSI und Co. Das ist keineswegs der Fall.“⁵³⁸ Tsokos unterstellt dem Leser Unwissenheit und Naivität und durch Ironie verdeutlicht er eine Überlegenheit dem Leser gegenüber, hinter aufgesetzter Bescheidenheit tritt ein deutlicher belehrender Fingerzeig auf, die Motivation seines Schreibens: „Unsere Methoden im wirklichen Leben sind ein klein wenig komplizierter und führen trotzdem nicht immer zu exakten Ergebnissen. Vielleicht möchten Sie sie ja trotzdem kennenlernen [...]“⁵³⁹

Während er die falschen Vorstellungen ausräumt, geht Tsokos seiner ins Auge gefassten Aufgabe nach, den Leser mittels gruseligen Kitzels zu informieren, ihn zu belehren, ihm etwas mitzuteilen, was er/sie noch nicht weiß oder zumindest nicht wirklich weiß. Polizeikommissare stellen Fragen, die ein „interessiertes Laienpublikum“ stellen könnte: „Ich habe gehört, dass Suizidenten oft ihre Brust entblößen, wenn sie sich in die Brust schießen [...] Ist das bei Messerstichen nicht auch so?“⁵⁴⁰ Das bietet Tsokos die Gelegenheit, nicht nur die Frage zu klären, sondern auch die Diskrepanz zwischen der „Praxis“ und den Lehrbuchregeln anzusprechen. Die Sammlung der Fallgeschichten stellt gewissermaßen ein Lehrbuch der Ausnahmen aus der Praxis eines Rechtsmediziners dar. Es enthält enzyklopädische Einträge zu jeweiligen Wissensgebieten: „Von einem erweiterten Suizid spricht man, wenn...“, „Der erweiterte Suizid wird auch als ‘Mitnahmesuizid‘ bezeichnet“⁵⁴¹, Methoden zur Bestimmung des Todeszeitpunkts werden nummeriert aufgezählt und etwaige Synonyme der jeweiligen Begriffe genannt.⁵⁴² Die Verfahren werden hervorgehoben durch

⁵³⁷ Tsokos (2010), S. 85.

⁵³⁸ Ders. (2010), S. 154.

⁵³⁹ Ders. (2010), S. 82.

⁵⁴⁰ Ders. (2010), S. 24.

⁵⁴¹ Ders. (2010), S. 51.

⁵⁴² Ders. (2010), S. 82ff.

eine kleine, kaum sichtbare Zahl 1 am Seitenrand, die nicht nach der Logik der Reihenfolge die Methoden nummeriert, sondern anscheinend lediglich die Funktion hat, auf eine Aufzählung hinzuweisen. Auch Fremdwörter werden unverzüglich mitten im Satz aufgeklärt: „[...] in denen sich der Tod rasch und ohne längere Agonie (Sterbephase; vom griechischen *agonia* = Qual, Kampf, Angst) ereignet hat“.⁵⁴³ Eingeführtes neues Wissen wird in der nachfolgenden Geschichte angewandt: In der *Ersponnenen Präzision* erläutert der Autor die Charakteristik von Leichenflecken, in der darauffolgenden *Tödlichen Lust* beschreibt der Autor seine Beobachtungen der Leichenflecken auf dem Toten. In dem Kapitel *Tödliche Lust* ist der autoerotische Unfall ein Beispiel, ein Beleg für das Thema Autoerotik. Tsokos untermauert es mit einem kurzen historischen Absatz, Beispielen aus der Weltliteratur, prominenten Todesfällen. Zuletzt spricht er über die Tabuisierung des Themas, über die Scham der Angehörigen der Opfer solcher Unfälle, darüber wie sie aus Scham den Unfallort verändern, um es womöglich wie einen Mordfall aussehen zu lassen und so sich von der ‚Perversion‘ des Geschehenen zu distanzieren. So kann Tsokos den Leser darüber unterrichten, wie falsch ein solches Vorgehen ist, die Indizien zu verändern oder zu zerstören, denn „Rechtsmediziner und Mordkommission haben einen entscheidenden Vorteil: Kaum ein Mensch weiß, wie der Tatort bei einem echten sexuell motivierten Tötungsdelikt im Detail aussieht.“⁵⁴⁴ „Kein Profi“ falle auf solche falschen Fährten herein, doch wider Erwarten verrät Tsokos nicht, wie ein solcher Tatort aussehen würde. Wie die Schweigepflicht es verbietet, alles von einem Mordfall unverändert preiszugeben, verbietet eine andere Ethik, die gegen das Verbrechen arbeitet, es zu fördern, indem die Tatorte beschrieben werden. Der Aspekt der Veränderung der Fallgeschichte betrifft also auch die Szenerie, die Tatorte sind lediglich *realitätsähnlich*, deshalb rückt das Sachbuch in die Nähe des Krimis.

Kontributiv nimmt sich Tsokos vor, das Image der Rechtsmedizin insofern aufzupolieren, als er klarstellt, dass sie nicht „nur“ mit spektakulären Fällen zu tun hat. Er setzt sich von seinen Kollegen ab und bietet etwas Authentisches, im Gegensatz zu anderen ähnlichen Ausgaben: „Es sind nicht die ‘Brisanten Fälle auf dem Seziertisch‘, wie ein emeritierter Kollege [Volkmar Schneider] sein Buch nannte, sondern es ist die alltägliche Arbeit des Rechtsmediziners, die die Menschen interessiert“.⁵⁴⁵ Es ist etwas anderes und mehr, so viel

⁵⁴³ Tsokos (2010), S. 204.

⁵⁴⁴ Ders. (2010), S. 108.

⁵⁴⁵ Ders. (2009), S. 16. Die Fälle, von denen Tsokos berichtet, sind nach seiner eigenen Aussage zwar nicht „brisant“, doch der Ulsstein Verlag nennt sie auf dem Bucheinband „spektakulär“.

mehr, dass „auch die hartgesottenen Thriller-Fans unter Ihnen [...] mir [M.Tsokos] am Ende zustimmen, wenn ich sage: Die Fiktion ist nicht *bigger than life* – es ist genau umgekehrt“.⁵⁴⁶

Trotzdem flüchtet Tsokos in erdachte, den realen nachempfundene Welten, um sich von der Realität zu distanzieren. Tsokos schreibt offen darüber, wie schwer es ihm trotz aller emotionalen Vorbereitung fällt, Sektionen an Kindern durchzuführen, und wie sehr ihn dieser so vorzeitige Tod berührt. In *Dem Tod auf der Spur* schildert er detailliert und, wie er verspricht, ohne die Angaben zu verändern den *Fall Jessica* von dem grausamen Missbrauch und anschließenden Tod eines kleinen Mädchens, der sich 2005 in Hamburg ereignete und von dem die Öffentlichkeit bereits aus den Medien viel erfuhr. Tsokos schreibt als Vater zweier Kinder, wie sehr ihn der Fall emotional fordert und schockiert, obwohl er sein Privatleben aus den Sachbüchern heraushält:

Durch die Fotos in der Ermittlungsakte hatte ich einen ersten Eindruck erhalten, durch welche Hölle dieses Mädchen vor seinem Tod gegangen sein musste. [...] Natürlich war mir bewusst, dass die vor mir liegende Autopsie alles andere als Routine sein würde. Doch weder die inzwischen bekannten Fakten noch das, was mir die Kriminalpolizei im Vorfeld berichtet hatte, konnten mich auf das vorbereiten, was mich im Verlauf der nächsten sechs Stunden erwartete.⁵⁴⁷

Tsokos Erzählung oszilliert zwischen Sprachlosigkeit, die mit protokollarischem Bericht über die Tat und die Aussagen anderer überdeckt wird, und einem Bedürfnis, Mitleid empfinden, es ausdrücken und dem Leser mitteilen zu können, darüber hinaus den Leser emphatisch zu berühren. So übernimmt die Aussage des Richters über den psychischen Zustand der Täter, der Eltern des Kindes, die Stelle der sprachlosen Unverständlichkeit: „Eine Handlung wie diese übersteigt die Vorstellungskraft“.⁵⁴⁸ Tsokos nützt den Bericht über den Fall als Vehikel für sein eigenes Trauerempfinden und versucht dennoch die Pose seiner unparteiischen Kompetenz zu bewahren, mit einer ‚zwar, aber‘ Taktik zwischen der Wiedergabe der Verhandlung und dem bis zur Unerträglichkeit detaillierten Autopsiebericht räumt er sich eine ganze Seite frei für seine Emotionen:

⁵⁴⁶ Tsokos (2009), S. 17f.

⁵⁴⁷ Ders. (2009), S. 214f.

⁵⁴⁸ Ders. (2009), S. 219.

Wenn ich die Möglichkeit hätte, den Eltern von Jessica oder Eltern anderer vernachlässigter Kinder etwas zu sagen, jenseits der rechtsmedizinischen Gutachten, die ich für den Gerichtsprozess erstelle, hätte ich davon Gebrauch gemacht? Die Antwort ist nein. Mein Job beschränkt sich darauf, die medizinischen Fakten, die für ein Verbrechen von Relevanz sind, ans Licht zu bringen. Die Schicksale hinter den Verstorbenen, die auf meinem Obduktionstisch landen, sind oft furchtbar und böten ausreichend Anlass, sich emotional darin zu vertiefen, den Angehörigen Beistand zu leisten oder überführten Tätern deutlich die Meinung zu sagen. Doch das fällt nicht in meinen Kompetenzbereich und würde die für jeden Rechtsmediziner unverzichtbare Objektivität und Unvoreingenommenheit beeinträchtigen.

Trotzdem habe ich natürlich eine Meinung zu einem solchen Fall brutalster Vernachlässigung und frage mich als Vater zweier Kinder, was bei der Familie von Jessica so unglaublich schief gelaufen ist, dass so etwas geschehen konnte, und ob Vernachlässigung ein Phänomen unserer Zeit ist. Denn Jessica ist kein Einzelfall. Nicht in Bezug auf überforderte Eltern, sondern auch in Hinblick auf all die Menschen, die qualvoll leben und qualvoll sterben, ohne dass ihr Umfeld davon Notiz nimmt oder auch nur irgendetwas ahnt. Niemand sah Jessica, keine Freunde, keine Verwandten, aber auch keine Ärzte oder Behörden! Als sie trotz schulpflichtigen Alters nicht in der Schule erschien, erhielten die Eltern lediglich einen Mahnbescheid – den sie nicht bezahlten. Nach und nach geriet Jessica komplett aus dem Blickfeld ihrer Umgebung, wurde quasi unsichtbar – bis sie schließlich wirklich aufhörte zu existieren.⁵⁴⁹

In seinem zweiten Buch *Der Totenleser* (2010) geht Tsokos einen Schritt weiter: Die Trauererfahrung ist nicht mehr eine Randerscheinung zwischen den Zeilen, sie wird prominent; nicht nur seiner Trauer lässt er Raum, einen hohen Stellenwert erhalten auch die Emotionen der Mutter des Opfers, und darüber hinaus spielt Empathie eine zentrale Rolle in der Fallgeschichte. Tsokos setzt literarische Kunstgriffe der Darstellung der Gedanken- und der Gefühlswelt des Mörders, die Erzählung setzt mit einer Modellierung des Falls an: „Stellen Sie sich einen 17-jährigen auf einem Stromverteilerkasten vor [...]. *Alles nur deshalb, weil sich seine Freundin auf einmal von ihm trennen will.*“⁵⁵⁰

⁵⁴⁹ Tsokos (2009), S. 219f.

⁵⁵⁰ Ders. (2010), S. 215f. Hervorhebung im Original.

Die Gedanken des Jugendlichen sind kursiv markiert, der Akt des Fingierens wird benannt, trotz dieses nur rudimentären Einsatzes literarischer Erzählverfahren fallen sie aus dem sachlichen Rahmen des Berichts heraus. *Mörderischer Frust* fängt nicht mit einer Autopsie an, wie der *Fall Jessica*, sondern mit dem Anfang des Falls, wie er hätte passieren können. Wie Reichs ahmt er Realität nach, entfernt sich von ihr und versucht sie dennoch nicht zu verlassen, um der Authentizität gerecht zu bleiben. Der geschilderte Fall ist der trauernden Mutter des grausam ermordeten Mädchens gewidmet und wird in ihrem Einverständnis veröffentlicht. Sehr emotionsgeladen, voller Empathie und Mitgefühl, unter der Einbeziehung des Lesers, der wieder mit „Sie“ angeredet wird, erschreibt Tsokos einen Trauerraum für sich, wie es ihn zum Abschied der Angehörigen von den Verstorbenen in dem Hamburger Institut für Rechtsmedizin, Tsokos früherem Arbeitsplatz, gibt. Er verlässt die Ebene der „gebotenen Sachlichkeit und Objektivität“ und überwindet die „notwendige Distanz zu Angehörigen von Mordopfern, zu der [seine] Arbeit verpflichtet“. ⁵⁵¹ Zwar ermittelt er nicht den Mörder selbst, wie es die fiktionale Heldin Temperance Brennan macht, doch auch Tsokos geht dem Drang zum Abschluss des Falles nach und berichtet vom Ende der Erzählung. Denn es sind zwar reale Fallgeschichten, die Tsokos schreibt, aber auch das rechtsmedizinische Sachbuch, der Sachbuch-Krimi strebt danach, Geschichten zu Ende zu erzählen, obwohl sie im wahren (Arbeits-)Leben nicht selten kein Ende haben, beziehungsweise ist der Rechtsmediziner lediglich an einem Ausschnitt dieser Geschichte beteiligt.

In diesem Zusammenhang möchte ich eine ‚therapeutische‘ Internetplattform erwähnt haben, die *Polizei-Poeten*, die Polizeibeamten die Möglichkeit bietet, ‚unsachliche‘ Emotionen und Erfahrungen in einem relativ geschützten und gekennzeichneten Raum zu äußern. ⁵⁵² Die Notwendigkeit nach ausgesprochener Empathie, auch wenn sie noch so unprofessionell ist, scheint eine Eigenheit des Verbrechensdiskurses zu sein. Die Fallgeschichte ist dazu das geeignete Dispositiv, nicht nur wegen der Personalisierbarkeit der mitzuteilenden Ereignisse, sondern auch wegen der Spezifizierungsmöglichkeit des eigenen Einsatzes. Der durch die populären Images existierende Druck nach dem Erfolg der Ermittlung korreliert mit dem

⁵⁵¹ Tsokos (2010), S. 243.

⁵⁵² So ist diese Absicht aus der Seite fogendermaßen formuliert: „Im Zeichen von Presseaufrufen zum besseren Bild der Polizei in der Öffentlichkeit, sich mit Verbrechen überhäufenden Tageszeitungen, tabulosen Selbstgeständnissen jenseits aller Moral und Grenzen, der steigenden Beliebtheit unrealistischer Polizei- und Krimiserien, entfernen wir uns immer weiter von unserem eigenen Bild, unserem eigenen Selbstverständnis und unseren eigenen Erwartungen an das Leben und an uns als Polizisten.“ <http://www.polizei-poeten.de/>

Wunsch der Ermittler, nicht nur den Fall zu lösen, sondern auch selbst eine Erleichterung und Befreiung vom Druck der Trauer zu verspüren. Der allgemeine Misserfolg in der Bekämpfung des kaum fassbaren Verbrechens lässt sich dann im Erzählen überwinden.

In der kargen Schreibweise Tsokos verdeutlicht sich die Ohnmacht, die Defizite vorhandener Literatur (jeglicher Art) mit eigenem Beitrag zu beheben, außer durch die Formulierung dieser Absicht. Die anscheinend einer womöglich fachinternen Andersheit des Schreibens geschuldete erschwerte oder verhinderte Lesbarkeit der Sachbuch-Krimis kennzeichnet dieses Sachbuch-Genre. Das Bemühen, möglichst nicht zu verfälschen, möglichst authentisch zu schreiben, raubt dem Buch die Eigenschaft des Krimis, das Angespantsein.⁵⁵³ Gerade jedoch in der Trockenheit der Lektüre verdeutlicht sich die erstrebte Therapierung von sich selbst und macht die Sachbuch-Krimis zu einem interessanten Forschungsgegenstand.

⁵⁵³ Vgl. Langer (2008); S. 14-31.

V. Märchen vom Tod, schlafende Schönheiten und der Traum von Erlösung: Forensischer Krimi durch die Lupe von Tim Burtons *Corpse Bride*

Der forensische Krimi trägt nicht nur literarisch Züge des Totentanzes als einer Überwindung des Todesgedankens und der Sterblichkeit durch die Artikulation der Todesprozesse, sondern auch und insbesondere in der Sprache der Naturwissenschaften, die einerseits in ihrer Sachlichkeit eine Distanz zum Tod schafft, andererseits durch die extreme Visualisierung den Leser auf unangenehme Weise berührt. Der lebende Ermittler changiert zwischen dem Tod und dem Leben, wie auch der Mörder, der in gewisser Weise mit dem Ermittler gemeinsam durch ein Mal des Todes gekennzeichnet ist. Der Mörder trägt dieses Kainsmal, das ihn erkennbar macht; der Ermittler ist gewissermaßen seinem Beruf und somit den Toten verpflichtet, der ihn zuweilen durch solche materielle Zeichen wie dem Geruch nach der Arbeit in der Leichenhalle oder am Fundort markiert. In der Figur des forensischen Ermittlers liegt eine gewisse Unmöglichkeit eingeschrieben: Sein Bemühen, das Zeichen des Todes abzuwischen, gelingt nicht, ganz wie in dem Märchen vom Blaubart, in dem die junge Frau Blaubarts seine ermordeten Ehefrauen gegen seinen ausdrücklichen Verbot in der geschlossenen Kammer findet. Das Sehen wie auch das Wissen kann nicht rückgängig gemacht werden. Das Bemühen und die Aufgabe des Ermittlers, zwischen dem Reich der Toten und dem der Lebenden zu vermitteln, ist märchenhaft unmachbar und zum Scheitern verurteilt, obwohl seine Suche geradezu episch ist. Deshalb ist *Forensik* als Spiegelbild und kein echtes Bild grundsätzlich dem Zwang zum Positiven verpflichtet, gerade weil das Gute in Wirklichkeit nie zu erreichen ist. Das Böse ist in immer neuen Facetten zu bekämpfen, und deshalb ist das Gute umso unerreichbarer und trotzdem vorhanden durch das Bemühen, dieses Böse zu bekämpfen. Der forensische Krimi stützt auf realitätsnahen Konstruktionen von Möglichkeitsszenarien fragmentierter und gescheiterter Fälle. Wie ein Flickenteppich aus wirklichen Fällen und erdachten Verbindungen, ein palimpsestartiges Überschreiben von Fiktion und Fakten, bietet der forensische Krimi einen Raum zur probeartigen und vor allem nach Möglichkeit positiven Bekämpfung des menschlichen Übels, Mord, dem ultimativen Vergehen am menschlichen Leben. Dieser Versuch ist grundlegend für die Romane und liegt in ihrem Charakter im Streben nach Erlösung zu Grunde, er rückt die Romane Reichs in die

Nähe von Märchen durch die *Quest*⁵⁵⁴, die stummen Toten zu rächen und ihre Identitäten wiederherzustellen.

Indem ich den forensischen Krimi und den Film *Corpse Bride* von Tim Burton wie zwei Folien aufeinander lege, möchte ich nun eine Lesart vornehmen, die möglicherweise Aufschlüsse darüber anbietet, weshalb mich der Film, eine naive Märchengeschichte, an den forensischen Krimi erinnert und umgekehrt weshalb der *Quest* des forensischen Ermittlers an Märchen denken lässt.⁵⁵⁵ Denn der forensische Krimi scheint mir auf viel tiefere und ältere Ängste und Verlangen zu reagieren als die bloße Rätselspannung des Krimigenres und enthält Elemente aus den Erzählgenres Epos, Märchen und Mythos. Burton erschafft in *Corpse Bride* ein makabres Amalgam von Genres, ein Palimpsest aus Märchen, Geistergeschichte, Krimi und Liebesgeschichte und spielt mit Fantasien der Befreiung und Erlösung, indem er die Themen Freiheit und Gerechtigkeit mit Images und Imaginationen des Todes⁵⁵⁶ und der Leiche konterkariert, und er spricht kontemporäre Fragestellungen von Ängsten und Traumata in der Gesellschaft an, wie es auch im forensischen Krimi der Fall ist. Der Film fikionalisiert, kompensiert und sublimiert die Ängste vor dem Tod durch eine Distanz und eine Verwandlung dieser Ängste in etwas Sagbares, Lachbares und Liebenswertes. Auch der forensische Krimi strebt nach Erlösung, indem die Ermittler die gewaltsam zum Schweigen gebrachten Opfer sprechen lassen. Erst wenn die Geschichte der Ermordeten erzählt, verfolgt und verstanden ist und die Mörder bestraft sind, sind die Opfer von dem Bann der ewigen Wanderung zwischen den Welten befreit und erst dann kann sich die Ermittlerin zur Ruhe setzen. Das Motiv des Schmetterlings umrahmt den Film Burtons und, gemeinsam mit der Metamorphose der Leichenbraut Emily sowie der Figur des Weltenwanderers Victor van Dort, entsteht eine symbolisch-romantisch-melancholische Verbindung zwischen *Corpse Bride* und dem forensischen Krimi. Durch diese Verbindung glaube ich, in dem forensischen Krimi ein postmodernes Märchen lesen zu können.

Um kurz die Handlung von *Corpse Bride* zusammenzufassen, Victoria Everglot, die Tochter verarmter Aristokraten muss den Sohn neureicher Fischhändler, Viktor Van Dort heiraten. Wider Erwarten verlieben sie sich ineinander. Nach einer misslungenen Probhochzeit flieht der Bräutigam in den nahegelegenen Wald und versucht dort das Gelübde aufzusagen. Aus

⁵⁵⁴ Siehe dazu Fn. 415 in dieser Arbeit.

⁵⁵⁵ Einige Thesen aus diesem Kapitel sind bereits veröffentlicht worden in Povidisa (2011).

⁵⁵⁶ Über den Todesdiskurs siehe Ariès (2009), Macho (1987), Priester (2001).

Versehen zieht er den Ehering auf den Finger der dort verstorbenen und in ihrem Brautkleid verscharrten Emily. Auf diese makabre Weise vermählt sich Victor ungewollt mit Emily und ist gezwungen, ihr *Downstairs* in das Totenreich zu folgen. Währenddessen wird Victoria an Lord Barkis versprochen, einen Opportunisten, Betrüger und Mörder. Diese zwei parallelen und verbundenen Erzählstränge werden aufgelöst in einer Heiratsszene in der Kirche und das Märchen endet, als sich herausstellt, dass Lord Barkis der wahre Mörder von Emily war. Er wird bestraft und Victoria und Victor sind frei, einander zu heiraten. Am eindrucksvollsten ist jedoch die Erlösung Emilys, der Leichenbraut. Sie tritt in die Geschichte ein als namenlose Leiche, dann erfährt man Schritt für Schritt ihre Geschichte, ihren Namen, ihren Charakter und am Ende den Namen ihres Mörders, und, wenn die Gerechtigkeit wieder hergestellt ist, ist sie frei und löst sich schwerelos auf in einer Wolke von Schmetterlingen.

„After all, here she was, almost perfectly preserved, just waiting to be found. Waiting to be identified. Waiting patiently to tell her story and ask for justice.“⁵⁵⁷ Diese Sätze könnten der hübschen Leichenbraut Emily aus Tim Burtons preisgekröntem Animationsfilm *Corpse Bride* (2005) gelten. Sie liegt in ihrem flachen Grab mitten im Wald und wartet auf ihren Verlobten, der sie aus dem Bann ihres gespenstischen Daseins lösen soll. Im Brautkleid von ihrem listigen Bräutigam ermordet statt sie heimlich zu heiraten, wandert sie zwischen den Welten der Lebenden und der Toten. Ihre Erlösung liegt darin, ihren Mord zu vergelten, um die ewige Ruhe zu finden.

Das Zitat stammt indessen aus dem Roman *Carved in Bone* (2006) von Jefferson Bass. Eines der Erzählstränge dieses forensischen Krimis handelt von der Ermittlung eines Mordes an der jungen, schwangeren Leena Bonds. Sie wurde erwürgt und in einer Höhle versteckt, um mehrere Jahrzehnte später gefunden zu werden, als eine mumifizierte Leiche und ferne Erinnerung an ihre frühere Schönheit. Der Ermittler Brockton fragt die stille Gestalt: „What’s your story [...]?“⁵⁵⁸ Die Antwort darauf gibt Bonejangles, das tanzende und singende Skelett aus *Corpse Bride* in seiner Cabaret-Nummer *The Remains of the Day* und nennt sie „a tragic tale of romance, passion, and murder most foul“.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ Bass (2006), S. 41.

⁵⁵⁸ Ders., S. 131.

⁵⁵⁹ Burton (2005).

Laut Bruce Hallenbeck, gehören die Filme Burtons zum „comedy horror genre“.⁵⁶⁰ Wie sein Buch *The Melancholy Death of Oyster Boy and Other Stories* (1997) samt seiner Zeichnungen, sind auch die Filme Burtons durchweht von auf seltsame Weise verstörenden Subtexten, wie man sie aus den Märchen der Brüder Grimm oder Hans Christian Andersens kennt. *Corpse Bride* ist ein ‘pataphysischer’⁵⁶¹ Film, der mit Parodie und Grenzüberschreitung auf kindliche Ängste anspielt, die aufkommen, wenn das Licht ausgeht und man sich alleine auf der Schwelle zum Schlaf befindet. Die meisten Werke Burtons enthalten Anspielungen auf den forensischen Diskurs verbunden mit dem Märchen-Diskurs, indem Burton die Ängste vor dem Tod durch die Distanz der Verwandlung der Ängste in Figuren und Geschichten fiktionalisiert, kompensiert und sublimiert. So ist *Corpse Bride* eine Geschichte von zwei Welten, die der Lebenden und der Toten, frei von religiösen Kontexten des Lebens und des Todes, getrennt in einer kindlichen Manier in *Upstairs* und *Downstairs*. Burton siedelt die Angst zur Dunkelheit an und verwandelt sie mit dem gleichen Wink in eine Welt des Lachens, thematisiert dennoch den Ernst des Todes, und er erhält in der makaber grotesken Welt mit dem konspirativen Augenzwinkern eines Märchenonkels die Hoffnung auf eine Erlösung aufrecht.

Der Film beginnt mit einer Szene, in der Victor van Dort, einen Schmetterling zeichnet, der vor ihm unter einer Glaskuppel eingesperrt umherflattert. Er hebt die Glaskuppel und der Schmetterling fliegt davon. Der Film endet mit einer Szene, in der Emily, nach der Bestrafung ihres Mörders, Lord Barkis, aus der Kirche tritt, lächelnd aufatmet und sich in dem Augenblick in einen Schwarm von Schmetterlingen auflöst. Diese zauberhafte Schlusszene besitzt eine Ähnlichkeit mit dem forensischen Krimi, in dem es doch darum geht, den zumeist anonymen Opfern ihre Namen zurückzugeben und ihre Übeltäter zur Strafe zu bringen. Der forensische Ermittler ist wie Victor, der ein Mittler zwischen den Welten, ein Grenzgänger ist, getrieben von einem Zwang nach Wahrheit, und Emily und sich selbst von dem Bann befreien will und muss, um die Wahrheit herauszufinden und sie ans Licht, *Upstairs* zu bringen.

Im forensischen Krimi Kathy Reichs‘ rührt die Motivation Brennans aus der Tatsache, dass die Opfer, mit denen sie in ihrer Arbeit in Berührung kommt, meist unschuldig sind und grundlos aus der Welt und dem Gedächtnis der Mitmenschen verschwunden zu sein scheinen.

⁵⁶⁰ Hallenbeck (2009).

⁵⁶¹ McMahan (2005), S. 3. McMahan borgt sich den Begriff des Pataphysischen von Alfred Jarrys Roman *Gestes et opinions du docteur Faustroll pataphysicien: Roman néo-scientifique suivi de Spéculations* (1911).

Ihre selbstaufgelegte Aufgabe ist es, mithilfe ihres Fachwissens und persönlichen Engagements die Namen und die Geschichte der gewaltsam Verstorbenen ans Licht zu bringen. Sie formuliert ihre 'Mission' in jedem Folgeroman, wie hier im vierten Roman *Fatal Voyage*:

I want to serve both the living and the dead. The dead have a right to be identified. To have their stories drawn to a close and to take their places in our memories. If they died at the hands of another, they also have a right to have those hands brought to account. [...] It is for these victims and the mourners that I tease posthumous tales from bones. The dead will remain dead, whatever my efforts, but there have to be answers and accountability. We cannot live in a world that accepts the destruction of life with no explanations and no consequences.⁵⁶²

So oder anders ausgedrückt legitimiert sie jedes Mal von neuem ihre nicht seltenen Überschreitungen ihres Kompetenzbereichs. Ihre Ermittlungen handeln von ethischen Fragen, denn Brennan sieht einen namenlosen Tod als die größte Verletzung der Menschenwürde. In dem Augenblick, in dem die ganz besondere, einzigartige (und doch so typische) Geschichte dieses einen Todes in Details rekonstruiert und erinnert wird, ersteht der Tote von den Vergessenen mit seinem eigenen Namen auf. So gibt es zwei Arten des Todes: den der Gestorbenen und den der Vergessenen.⁵⁶³ Die Erinnerung dient in forensischen Krimis nicht nur der Auflösung des Rätsels, sondern auch der Erlösung des ewig zwischen den Welten wandernden Toten sowie des Ermittlers von seiner manischen Aufgabe. Während die Namen den Toten kaum etwas nützen, sind sie in den Augen der Ermittler im Kontext der abendländischen Kultur der Totentrauer von enormer Bedeutung für die Hinterbliebenen. Die Ebenen der Empathie und der Therapie, eines Mitfühlens und eines Ausgleichs von Versagen

⁵⁶² Reichs (2001), S. 269f.

⁵⁶³ Im Falle des Vergessens spricht man vom „sozialen Tod“, der keinen physischen Tod bedeutet. Vgl. dazu Weber (1994), Priester (2001), Macho (1987), Feldmann (2004). In diesem Fall meine ich jedoch den Tod der Vergessenen weniger als den ‚sozialen Tod‘ (denn faktisch sind sie bereits gestorben) als vielmehr ein Vergessen als Nichtwissen über den natürlichen Tod, d.h. die Öffentlichkeit, darunter auch die Angehörigen des Verstorbenen, wissen nicht, dass er/sie tot ist. Das Vergessen kommt durch den Täter zustande und bedeutet auch ein Verschweigen. Das Vergessen ist also auch als ein Gegensatz des Erinnerns zu verstehen, und Erinnern ist das, was im Falle der Gewaltopfer ausbleibt.

und Erfolgslosigkeit ihrer oft nicht zu beendenden Aufgaben vermischen sich, denn „[t]he hunt continues“⁵⁶⁴ und lediglich ein kleiner Teil des Bösen kann auf einmal bekämpft werden.

Corpse Bride erzählt vom Treffen zweier Welten, zwischen denen der Protagonist Victor pendelt. Der farblosen Welt der blutleeren, scheinbar toten viktorianischen Spießbürger in *Upstairs* mit der schüchternen Victoria. Ihren tickenden, disziplinierenden, das gegenseitige Grüßen rhythmisierenden Uhren, steht ein karnevaleskes Jenseits gegenüber mit lebendigen und lebensfrohen Toten, die auf eine absurde Weise die Körperlichkeit feiern in einem endlosen und fröhlichen Jazz-Totentanz, das Leben und den Tod gleichzeitig mokierend, das *Downstairs* mit der verwesten, bläulich hübschen, rachegetriebenen Emily. Das *Downstairs* ist jedoch nicht die Hölle, sondern eine Art Zwischenraum nach dem Diesseits und vor dem Jenseits, eine Art liminaler Raum, ein Grenzraum. Von hier aus können die Verstorbenen ins Diesseits gelangen, sie spuken und übertreten als Gespenster die Grenze zum Leben.

Ähnlich wie die postmoderne Genrefusion von Thriller, Horror, Gothic und Detektivverählung des forensischen Krimis, mischt auch Burton in *Corpse Bride* Märchen⁵⁶⁵, Mythos, Gespenstergeschichte und Liebesgeschichte und spielt mit den Möglichkeiten der Genres. Die Erwartungen der Figuren und der Zuschauer über die Genrekonventionen werden ‚enttäuscht‘, indem sie aufgezeigt und parodiert werden. So zum Beispiel in der aus Märchen bekannten Szene, als Elder Gutknecht, der alte Zauberer von *Downstairs*, Emily und Victor nach *Upstairs* befördern soll, mischt er vermeintlich einen Zaubertrunk, der sich nach einem hexenhaften „Puff!“ als ein Drink für ihn selbst herausstellt. Der Zweck hinter den parodistisch angewendeten Genrecharakteristika ist die Betonung der ‚pataphysischen‘ Dimension des Films, etablierte Systeme des (wissenschaftlichen) Wissens zu karikieren und eine alternative Erzähllogik mithilfe von Images und Imaginationen zu erzeugen. Diese

⁵⁶⁴ Reichs (2005), S. 426.

⁵⁶⁵ Darüber, ob ein Märchen als Grundlage für den Film gedient hat, herrscht keine eindeutige Antwort, sondern lediglich vage Mutmaßungen. So McMahan: “This movie is based on a nineteenth-century Russian folk tale that apparently has some basis in fact, as anti-Semitic gangs would often attack Jewish wedding parties, killing and burying the bride in her wedding gown.” (McMahan, S. 98) *The Jewish Journal* hat offenbar das ominöse russische Märchen als eine jüdische Geschichte entlarvt: Der Film gibt die Geschichte *The Finger* wieder, die in *Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural* (1988) von Howard Schwartz erzählt wird und deren Quelle die Sammlung aus dem 17. Jahrhundert mit dem Titel *Shivhei ha-Ari* über den Rabbi Luria sein soll. Naomi Pfeffermann *Burton's 'Corpse' Has Jewish Bones* in *Jewish Journal*, 15.09.2005.

(http://www.jewishjournal.com/arts/article/burtons_corpse_has_jewish_bones_20050916/) Burton selbst spricht in den Interviews oft davon, wie Märchen seine Filme beeinflussen. Siehe dazu Page (2006), Graf (2009).

Narration stützt auf „thin plots and thinly drawn characters“ und bezieht ihre Kraft aus „intertextual, nondiegetic references to be understood“.⁵⁶⁶ Die eigentliche Geschichte in *Corpse Bride* liegt deshalb außerhalb der Narration.

Diese Soap-„romance formula story“⁵⁶⁷ erzählt von einem Liebesdrei/viereck mit zwei Frauen, *femme fatale* und *femme ingénue*, einem ehemals schwachen, doch zunehmend selbstsicheren jungen Mann und einem habgierigen Schuft, gespickt mit einem tiefliegenden Familiengeheimnis. Wie in einem Märchen ko-existieren in dieser Geschichte zwei Welten gleichberechtigt nebeneinander, ihre Bewohner besitzen magische Fähigkeiten – der Tod ist umkehrbar in beiden Welten. Nach den Konventionen der Märchen ist dieser Tod lediglich ein Übergang, ein Zustand oder eine Person.⁵⁶⁸ Die Geschichte von der hübschen Leichenbraut muss nicht unbedingt als eine Parodie sondern kann durchaus eine verdrehte Variante des Dornröschen/Schneewittchen-Märchens gelesen werden, die gekreuzt ist mit Imaginationen des Körpers im forensischen Diskurs: Die teilverweste Schönheit wird aus ihrem Grab geweckt, um ihren Retter in die ewige Verdammnis zu ziehen. Der viktorianische Topos vom Tod als Schlaf äußert sich insbesondere in den im 19. Jahrhundert so verbreiteten postmortalen Photographien und Begräbnisprozessen, die Angst vor dem Tod zu beseitigen versuchten und der Trauer ihren legitimen Raum durch ritualisierte Verschönerung der Verstorbenen gaben.⁵⁶⁹ Als Schlaf war der Tod weniger erschreckend und unheimlich, und in der Gestalt des ästhetisierten, ruhigen, für das Begräbnis aufwändig aufbereiteten Körpers der Verstorbenen wurde er zu einem zerbrechlichen Trost und einem Symbol des Schweigens über die Unwissenheit darüber, was nach dem Tod erfolgt. Die Hässlichkeit der körperlichen Zersetzung wurde durch einen Schleier der Kleidung und des Rätsels Tod verdeckt. Die Figur der *Sleeping Beauty* vereint in sich das Bemühen der Überwindung des Todes und der Erhaltung der irdischen Schönheit und spiegelt die mit dem Tod verbundenen Ängste wider, die im Märchen besiegt werden können. Die *Sleeping Beauty* ist also eine Figur der irdischen

⁵⁶⁶ McMahan, S. 3.

⁵⁶⁷ Cawelti (1976).

⁵⁶⁸ Zur Morphologie des Märchens siehe Wladimir Propp *Morphologie des Märchens*. München: HanserVerlag, 1972.

⁵⁶⁹ “Victorian funeral procedures, unlike those before or since, were intended both to remove the fear of death and to allow open expression of grief through ritual.” Stearns/Knapp (1996), zitiert in Tarlow (2002), S. 89. “The aim was, by decorating, dressing and manipulating the corpse, to transform it into the representation of a beautiful sleeping body.” Tarlow (2002), S. 90. So wurden junge verstorbene Frauen in ihren Brautkleidern in den Sarg gelegt.

Lösung des Rätsels Tod und ihr Märchen korrespondiert mit der Notwendigkeit des Sprechens über die damit verbundenen Ängste.⁵⁷⁰

Corpse Bride erweckt mythische und viktorianische schlafende oder tote Dornröschen mit einem subversiven Gestus. Das Aussehen Emilys ist weit entfernt von der puren nekrophilen Ästhetik der ertrunkenen Ophelia von John Everett Millais oder Jules Joseph Lefebvre oder der sterbenden Ligeia von Poe. Stattdessen entspricht ihre Leichenhaftigkeit dem brutalen Realismus der forensischen Krimis. Emily ist und sieht aus wie eine Leiche. Sie hat ein bläuliches Gesicht, ein Auge fällt hin und wieder heraus, aus der Augenhöhle schaut dann eine sprechende Made hervor und stellt gleichsam das schizophrene andere Ich von Emily dar. Sie ist halb verwest, aus dem Loch in ihrer Wange sind Zähne zu sehen, ihr Körper hält kaum noch zusammen und die gelegentlich abfallenden Extremitäten verweisen umso mehr auf ihre so fragile und sich verflüchtigende Körperlichkeit. Diese sichtbare Inexistenz des Körpers, ja die Verneinung der Körperlichkeit unterstreicht umso mehr ihre Lebendigkeit und ihre mädchenhafte Eleganz einer Morticia Adams, etwa als ihr zerfallendes Brautkleid im Mondschein weht und an Gespenster- oder Vampirgeschichten erinnert. Als sie ins Bild tritt, verweist sie auf die Glamour-Shots der Modeszene bis man ihre Leichengestalt wirklich wahrnimmt, und selbst dann erinnert ihre hagere Erscheinung an die zu Tode hungernden Starlets der Modewelt. Ihr Humor, ihre sprechende Made machen sie zu einer sentimental und liebenswerten Erscheinung. Während der weibliche Körper in den *Golden Age* und *Hard Boiled*-Krimis meistens als schön dargestellt wird, weil der Fokus der Narration auf der Findung des Täters liegt, schreibt Burton in der Figur Emilys die postmoderne Realität der forensischen Krimis ein. Miss Marple in Agatha Christies BBC-Verfilmung ihres Romans *Nemesis* macht diesen Unterschied deutlich, wenn sie von einer jungen, ermordeten Braut spricht: „You returned her to fairy land. And now, she’s safe from many unsuitable princess. Sleeping beauty lies in the ruins and flowers grow around her. [...] No, Miss Bradbury-Scott, she’s a rotting corpse and there is no one to kiss her awake“.⁵⁷¹ Der Tod ist nicht mehr eine

⁵⁷⁰ Die postmoderne Beschäftigung mit dem Tod und den damit verbundenen sozial und kulturell relevanten Fragen und Tabus nimmt zum Beispiel die Fernsehserie *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) vor. In ihr werden Images des Todes geschaffen und gelüftet: Was geschieht in dem Grenzraum nach dem Tod und vor dem Begräbnis? Welche Transformationen durchläuft der Körper? Was geschieht mit der Gesellschaft im engeren und weiteren Umfeld? (Akass/Janet (2005), Turnock (2005)) Der forensische Krimi dockt an dieselben Fragen an, mit einer anderen und doch so ähnlichen Ausrichtung: Wie in Märchen wird in den Romanen ebenfalls die Unartikulierbarkeit des Todes behandelt.

⁵⁷¹ *Nemesis*. BBC TV, Regisseur David Tucker, 1987.

kleine, zu beseitigende Störung oder Unsauberkeit in einem sonst so ausgeglichenen Alltag, er ist hässlich. Burtons Zeichnung von Emily geht von dem Dornröschen-Märchen aus, und über die brutale Realität des forensischen Krimis kehrt er in ein Märchen zurück.

Neben den parodistischen Elementen spielt *Corpse Bride* mit dem Diskurs des Alptraums, die die spezifische Stimmung des Films erzeugen. Der Begriff der Stimmung dient als Vehikel zur Thematisierung und Darstellbarkeit des Todes als auch des Sprechens über Tod, das ein zentrales Thema sowohl in Märchen als auch in den forensischen Krimis ist. Die Stimmung ist die Darstellung des Todes. Hans Ulrich Gumbrecht beschreibt die Stimmung als ein „Gefühl [...], eingehüllt und beinahe physisch angerührt zu sein von der in der Fiktion evozierten Materialität“, als eine Vermittlung zwischen Sinnlichkeit und Verstand.⁵⁷² Nicht die Ebene der Handlung und des Plots ist konstitutiv für die Alptraumstimmung, sondern der Diskurs des Todes, auf das Burtons Film anspielt. Statt einer ‚Ermittlung‘ von Emilys Ermordung ordnet das Ereignis des Verbrechens die Abfolge und den Abschluss der Ereignisse als einen Rahmen für den Ablauf der Handlung und bestimmt somit die visuellen Themen und die Ikonographie des gesamten Films. Der Alptraum ist eine Grenzüberschreitung, ein Ereignis in der Lotmanschen Raumsemantik an sich.⁵⁷³ Der Protagonist Victor vollbringt eine mehrfache Überschreitung der Grenze zwischen den Welten *Upstairs* und *Downstairs* und erfährt als einzige Figur eine narrative Entwicklung. Über den Alptraum singt Bonejangles, das singende Skelett: „Now when she opened her eyes she was dead as dust“,⁵⁷⁴ und er besagt damit, dass das Totsein wie im Alptraum ein Zwischenzustand ist, der die Grenzen zwischen Wachsein und Traum in einem vermeintlichem Wachsein verwischt, wie auch zwischen Leben, Tod und Auferstehung. Ein Alptraum ist auch eine Gratwanderung, in der die Grenzen verschwinden. Diese so markante und so konstitutive Eigenschaft des Horror- und Gothicgenres ist in *Corpse Bride* ununterbrochen vorhanden. Emily und die anderen Bewohner von *Downstairs* begeben sich in der Nacht, einem Zeit-Raum, in dem Grenzen durchlässig werden, *Upstairs* und werden trotz der durch den Tod anonymisierten Züge und der nicht oder kaum vorhandenen (Skelette oder

⁵⁷² Hans Ulrich Gumbrecht *Strom Ohne Ursprung* in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 01.07.2007.

(<http://www.faz.net/-00t35c>) Vgl. Kerstin Thomas (Ed.) *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag, 2010.

⁵⁷³ Vgl. Juri Lotman *Die Struktur literarischer Texte*. München: W. Fink Verlag, 1972.

⁵⁷⁴ *Remains of the Day* in Shaner/Salisbury, S. 126. Alptraum hat Burton bereits in der Vergangenheit zum Thema gemacht in *The Nightmare Before Christmas* (1993).

teilweise skelettierte Körper) beziehungsweise negierten Körperlichkeit (die unmenschlichen Gestalten der Figuren) von Lebenden als Lebende erkannt. Das Totsein ist ein reversibler Zustand, obwohl der Tod selbst seine fatal unumkehrbare Eigenschaft behält. (Emily erwacht als eine Leiche und nicht als ein lebendiger Körper.) Der transgressive Besuch der Toten erschafft einen liminalen phänomenologischen und epistemologischen Raum, einen „dangerous place“, weil die etablierten Regeln des Alltags im (buchstäblichen) Angesicht des Todes ihre Bedeutung verlieren.⁵⁷⁵ Die Lebenden sind in der Tat zunächst sprachlos über die gespenstische Erscheinung, und einen Augenblick lang starren beide Parteien aufeinander bis ausgerechnet ein kleiner Junge seinen verstorbenen Großvater erkennt (für ein Kind sind die Kategorien des Lebens und des Todes austauschbar) und endgültig der liminale Raum eines Märchens entsteht, in dem eine andere, mögliche Realität existiert und von eigenen Regeln beherrscht wird. In diesem liminalen Traum-Wach-Raum wird in der Verkehrung der visuellen Eigenschaften der Welten der lebendigen Körperlichkeit ihre eigene Negation entgegengehalten.

In den Romanen Reichs wird die Arbeit mit den Toten, entweder bei der Ausgrabung einer gefundenen Leiche oder in der psychologischen Beschäftigung der Ermittlerin mit den individuellen Geschichten der Opfer oft als Alptraum beschrieben. Der Roman *Fatal Voyage* beginnt mit einer Beschreibung einer alptraumähnlichen Szenerie:

I stared at the woman flying through the trees. Her head was forward, chin raised, arms flung backward like the tiny chrome goddess on the hood of a Rolls-Royce. But the tree lady was naked, and her body ended at the waist. Blood-coated leaves and branches imprisoned her lifeless torso.⁵⁷⁶

Was bei dieser Beschreibung besonders verstört, ist nicht einmal die Tatsache, dass es sich eigentlich um den Schauplatz eines Flugzeugabsturzes handelt, bei dem Brennans Mitarbeit gefordert ist, um die Identitäten der Opfer herauszufinden. Das Entsetzliche ist, dass die realistische, ja fast photographische Beschreibung der Katastrophenfolgen an Feenmärchen erinnern. In ihrer Groteskheit ist die Todesszenerie auch für die Ermittlerin verstörend: Sie betritt gewissermaßen eine Welt der Toten, ein *Downstairs*, das sich von der Welt der Lebenden durch nichts unterscheidet außer den überall vorhandenen Anzeichen der Zerstörung. Brennan beugt das Gras und tritt auf Klümpchen menschlichen Fleisches, hier

⁵⁷⁵ Turnock, S. 40.

⁵⁷⁶ Reichs (2001), S. 1.

liegt ein aufgesprungener Koffer, dort ein Bein im Stiefel. Brennan betritt wie eine Persephone den Hades, um dann aber, nach getaner Arbeit wieder zurückzukehren. Sie und der Leser werden daran erinnert, wie fragil der menschliche Körper ist, die eigene Sterblichkeit und Verletzbarkeit werden vor Augen geführt. Die grenzenlose Verleugnung moralisch-ethischer Normen des Verhaltens zu Mitmenschen, aber auch die banale und so erschütternde Erfahrung von Sterblichkeit liegt dem Kontrast zugrunde, der die Romane in die Nähe des realen Lebens rückt. Sie thematisieren die Inkompatibilität des Lebens und dessen Verleugnung in Form eines gewaltsamen Mordes an gleichgestellten Wesen, sie sprechen das Mythologische des Urverbrechens an, den Brudermord, eine Missetat im Kern der Sache, eine unverständliche Verkehrtheit, die nach Aufklärung und Erklärung schreit. Die Figur des emphatisch ermittelnden forensischen Anthropologen ist wie Victor van Dort ein schattenhafter Grenzgänger, der von der Unruhe getrieben wird und in der Unfreiheit der Aufgabe befangen ist bis er die Lösung findet. Die schrittweise verlaufenden Ermittlungen im forensischen Krimi bauen den entschwundenen Körper des Opfers zusammen und sind ein narratologisches Prinzip dieser Romane. Die Geschichte setzt in der Regel mit Knochen an und lässt sie mit Fleisch bewachsen, während man zunehmend mehr von dem Toten erfährt. Der materielle/materialisierte Körper wird zu einem „visual medium“.⁵⁷⁷

Das Ende des Falls ist eine Befreiung im zweifachen Sinne und knüpft hier an den Film Burtons an: Den Opfern werden ihre Namen zurückgegeben und die Ermittlerin bereinigt ihren Arbeitstisch nach einer erfolgreich abgeschlossenen Aufgabe und ihr Gewissen, das gleichsam das Gewissen der Gesellschaft ist. Denn das Böse ist eine Hervorbringung der Gesellschaft, ihr eigenes Kind und eine Monstrosität, für die sie verantwortlich ist und als ihr Teil auch Temperance Brennan. Aus den anonymen, verstümmelten, menschlicher Mimik baren Opfern entsteht sehr bildlich eine Lebensgeschichte, die in den besten Fällen auch einen Namen bekommt, um sich dann im Gedächtnis der Menschheit aufzulösen und zu ruhen, nachdem ihre Angreifer bestraft worden sind oder ihr Schicksal zumindest bekannt geworden ist. Die Ermittler der forensischen Krimis sprechen mit den Toten und lassen sie prosopopoeisch⁵⁷⁸ ihre eigene Geschichte erzählen. Die Geschichte über die getötete Braut gibt Bojangles in *Corpse Bride* an Victor weiter, einen Lebenden, der der Toten die Hand gereicht hat. Die Lösung des Falles ist die Auflösung und Erlösung des Einzelnen, des Opfers

⁵⁷⁷ Balsamo, S. 685.

⁵⁷⁸ Mithilfe der rhetorischen Figur Prosopopoeia (auch Prosopopoiia oder Prosopopoiie) wird den Toten eine Stimme verliehen, sie sprechen zum Ermittler via ihrem Körper oder der Gegenstände.

und des Ermittlers gleichermaßen, eines notwendigen Figurenduos im forensischen Krimi. Sie ist eine Befreiung von der Vergessenheit, von der Last der Aufgabe und der Trauer, ein Ruhen in Frieden, das der Metamorphose von Emily am Ende des Films sehr nahe kommt. Die Leichenbraut entflieht zwar nicht ganz der so entwürdigenden Zersetzung des Menschlichen im Körper, doch in dem märchenhaften Rahmen der Mordgeschichte hat sie die Möglichkeit, das zu erfüllen, was jeder einzelne sich nach dem Tod wünscht und das der forensische Ermittler stets bemüht ist zu erlangen: Die Freiheit des Fluges mit der Leichtigkeit des Schmetterlings.

Corpse Bride, ein schauerlich-romantisches *gothic* Dornröschenmärchen, hat viele Berührungspunkte mit der Detektivliteratur. Sowohl Märchen als auch Liebesgeschichten als auch Detektivgenre sind formelhafte Genres und haben wie im Falle von *Corpse Bride* und dem forensischen Krimi zum Beispiel das Motiv des Todes gemeinsam. Der Unterschied liegt lediglich darin, dass, während das Märchen dem Tod eine symbolische Bedeutung verleiht, das Sterben im Krimigenre eine physische Tatsache und ein Regelverstoß ist. Deshalb ist die so leichenhaft verfaulte Gestalt Emilys eines der im Film vom Märchen abweichenden Elemente und erinnert an die forensischen Krimis Kathy Reichs, die explizit und dezidiert die verderbende Physis des Körpers verbalisieren. Die zumindest visuelle Bewegung gewissermaßen herab von der märchenhaften Symbolik des Todes bringt *Corpse Bride* näher zum forensischen Krimi, ebenso wie die romantisch verbildlichte Szene der Auflösung des Falles als einer Befreiung und Aufatmung. Die epische *Quest* mit der beständigen Erlösungsphantasie des forensischen Ermittlers, seine Fähigkeit, zwischen die Reiche des Lebens und des Todes zu vermitteln, sowie der Diskurs des Alptraums rücken wiederum die forensischen Krimis in die Nähe des Schauermärchens.

VI. *Forensik* zwischen Literatur und Wissen(schaft): ZEIT-Wissenschaftskrimi

1906 verteidigte sich Thomas Mann in dem Essay *Bilse und ich* gegen die Vorwürfe, seine Heimatstadt Lübeck und ihre Bürger in seinem Roman *Die Buddenbrooks* als Vorbild benutzt zu haben. Er schrieb: „Wenn ich aus einer Sache einen Satz gemacht habe – was hat die Sache noch mit dem Satz zu tun?“⁵⁷⁹

Die rhetorische Frage Manns gilt dem Roman, einer fiktionalen Gattung, der „komplexeste[n] Erzählform und dominierende[m] literarische[n] Genre der Moderne“⁵⁸⁰, einem literarischen Modus der Möglichkeiten, das wahrscheinliche, realitätsähnliche, konstruierte Welten erschafft, die nicht mit der realen Welt verwechselt werden dürfen. Der „Fiktionspakt“, eine virtuelle Vereinbarung zwischen Autor und Leser legt fest, dass ein Text als „Simulation ohne Anspruch auf empirische Überprüfbarkeit aufzufassen“ ist.⁵⁸¹ Selbst der „autobiographische Pakt“ relativiert die Identifikation, indem er lediglich ein ‚aufrichtiges Bemühen‘ des Autors verspricht, seine Lebensgeschichte sich selbst und dem Leser erklärend vorzuführen.⁵⁸² Stattdessen kann ein ‚Pakt des Faktographischen‘ eintreten. Doch die Unterscheidung ist bisweilen schwierig, wenn nicht unmöglich, wie die bisher diskutierten Fälle es gezeigt haben. Obwohl dem Leser die Fachtexte von Reichs, Bass oder Tsokos nicht bekannt sind, so lautet die These dieser Arbeit, wirkt sich die Verbindung zur der Fachwelt der Autoren, auf ihre fiktionalen Texte aus und lässt eine Lesart zu, die die Fiktionsgrenzen überschreitet und spezifische Konstellationen der Wissensproduktion aufdeckt.

Bisher wurde gezeigt, dass die forensischen Krimis sich sowohl durch die ausführlichen Beschreibungen forensischer Ermittlungstechniken, als auch durch eine spezifische Form auszeichnen, die ihre paratextuelle Rahmung ins Blickfeld des Lesers rückt und die fiktionalen Inhalte gewissermaßen authentifiziert. Die forensischen Krimis Kathy Reichs weisen eine hybride Struktur auf, die eine Überlappung, wenn nicht sogar Verschmelzung von

⁵⁷⁹ Thomas Mann: „Bilse und Ich“. In Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Bd. 14.1: Essays 1, S. 95-111, hier S. 101. Zitiert in Klausnitzer (2008), S. 213.

⁵⁸⁰ Arnold (1996), S. 290.

⁵⁸¹ Klausnitzer (2008), S. 222.

⁵⁸² Vgl. Lejeune (1994).

Fiktion und Realität bewirken, die Texte suggerieren eine biographische Nähe durch Kontexte und Co-Texte und bewirken eine naive Leseweise.

Eine solche Rezeption korrespondiert mit dem sogenannten CSI-Effekt, anders gesagt einer fehlerhaften Vereinfachung spezifisch fachlicher Inhalte und einem Wissenstransfer mittels der populären Medien. Dieses verformte Wissen, eine Art Pseudo-Fachwissen, verselbständigt sich zu einer Praxis, d.h. einer Anwendung des *forensischen* Laien-Wissens auf solche Gebiete wie Justiz, wo der CSI-Effekt als ein gegenwärtig starkes Symptom für eigentümliche Wissensmutationen in der Gesellschaft angesehen wird.⁵⁸³ Wie ein solches verformtes Wissen auf eine institutionell geleitete Art entsteht, möchte ich abschließend anhand einer letzten Lesart eines Krimis von Kathy Reichs vorstellen und somit die hier vorgestellten Thesen zusammenfassen.

Die Wochenzeitschrift *Die ZEIT*, die seit 2004 ein populärwissenschaftliches Magazin *ZEIT-Wissen* herausgibt, hat 2009 eine Bücherreihe veröffentlicht, betitelt *Wissenschafts-Krimi*, die folgendermaßen angekündigt wird:

Die 12 besten Wissenschafts-Krimis – präsentiert von der ZEIT.

Hochspannung bis zur letzten Seite: Erleben Sie zwölf brillante Wissenschafts-Krimis in einer exklusiven ZEIT-Edition. [...] Jedes Buch bietet Nervenkitzel pur und gleichzeitig einen ungewöhnlichen Einblick in Wissenschaftsgebiete wie Forensik, Neurologie oder Mathematik. Das besondere Finale eines jeden Krimis: ZEIT-Redakteure nehmen im Anhang Fiktion und Realität unter die Lupe und prüfen den wissenschaftlichen Wahrheitsgehalt des Romans.⁵⁸⁴

Eines der Bände dieser Wissenschaftskrimis präsentiert Kathy Reichs Roman *Grave Secrets* (2003) mit dem deutschen Titel *Knochenlese* als den „Forensik-Krimi“. Die Ausgabe besteht gewissermaßen aus zwei Teilen: dem Romantext samt der von Reichs stammenden Danksagungen und der Analyse unter dem elliptischen Titel *ZEIT-Wissen Krimi-Analyse Forensik*, die ihrerseits aus drei Teilen besteht, *Roman und Realität*, *Glossar* und *Chronik*. Das Glossar und die Chronik sind von der ZEIT-Redaktion neu hinzugefügt worden und stammen nicht aus der Originalausgabe. Das Glossar stellt, orientiert an das deutsche Lesepublikum und adaptiert für die einheimische Praxis, hauptsächlich allgemein

⁵⁸³ Siehe Fn. 6 in dieser Arbeit.

⁵⁸⁴ <http://shop.zeit.de/product/2674-ZEIT-Edition-Wissenschafts-Krimis> (30.10.2011).

kriminalistische Begriffe vor. Dieselben Ziele verfolgt auch die Chronik: Sie stellt die Entwicklung der deutschen Rechtsmedizin dar.

Ein solcher Aufbau ist bereits aus dem Sachbuch *Death's Acre* von Bill Bass und Jon Jefferson bekannt. Wie die englischsprachige Originalausgabe enthält auch die deutsche Übersetzung dieses Sachbuchs einen Anhang mit *Glossary of Key Anthropology and Forensic Terms* und Abbildungen des menschlichen Skeletts. So wird der Roman Reichs in der ZEIT-Ausgabe gewissermaßen ‚versachlicht‘, indem er einen für das deutsche Lesepublikum aus dem Sach- oder sogar Fachbuchbereich bekannten und akzeptierten Rahmen erhält. Dieser Rahmen der deutschen Ausgabe in der Reihe der populärwissenschaftlichen Zeitschrift (*ZEIT-Wissen*) zeigt die vielschichtige Überlappung von Fiktion und Realität auf, indem ein gewisser, wenn auch populärer, wissenschaftlicher Anspruch erhoben wird. Die Ankündigung verspricht eine detektivische („nehmen im Anhang Fiktion und Realität unter die Lupe“) Prüfung des Wahrheitsgehalts zwischen den beiden Polen ‚richtig‘ oder ‚falsch‘ beziehungsweise ‚Fakt‘ und ‚Fiktion‘. Die Prüfung nehmen scheinbare Experten vor, ZEIT-Redakteure, die dann eine Autoritätsstufe höher greifen und ausgewiesene Fachleute zu Wort kommen lassen, wie später noch gezeigt wird. Es ist nur naheliegend, dass die Romane sich jeweils als „richtig“ erweisen müssen, da sie in der Reihe der „besten Wissenschaftskrimis“ aufgenommen worden sind.

Bereits der Romantext bietet Hinweise auf seine „Wahrhaftigkeit“ und „Wissenschaftlichkeit“ und macht die Grenzen zwischen fiktionaler und faktualer Literatur durchlässig. Die englische Originalausgabe enthält eine Danksagung, die Personen und Institutionen nennt, denen eine beratende Rolle im Schreibprozess des Romans zukommt, die aber auch gleichzeitig als wissenschaftliche Kollegen gewürdigt werden, und erfüllt die Funktion einer Authentifizierung, wie in der Analyse der Romane Reichs bereits gezeigt: Es werden nicht nur Personen, ihre akademischen Titel und ihre institutionelle Zugehörigkeit genannt, Reichs honoriert in der Danksagung ihre Arbeit und ihre gesellschaftliche Bedeutung („The work carried out by the FAFG is unbearably difficult“); sie nennt spezifische Wissensgebiete, auf denen ihre eigene Kenntnis nicht ausreichend war und wer dafür der Experte ist; sie nennt aber auch ihre eigenen Kollegen und zeichnet damit ihr eigenes Arbeits- und Einsatzfeld auf.

Darüber hinaus enthält das Buch eine Widmung „For the Innocents“ und gilt den Opfern des Guatemaltekischen Bürgerkriegs (1960 – 1996), in dem bis zu 250.000 Einheimische fielen, sowie den Opfern des Terroranschlags auf den World Trade Center in New York am 11.

September 2001, mit den Sätzen „I have touched their bones. I mourn for them“.⁵⁸⁵ Möglicherweise diene die nach wie vor bestehende Brisanz der Terroranschläge von 2001 in Verbindung mit dem Irakkrieg sowie dem Thema der Massenausgrabungen allgemein als Kriterium für die Wahl dieses Romans aus der ganzen Roman-Serie repräsentativ für den lapidaren wissenschaftlichen Zweig „Forensik“. Die Betonung liegt also auf breite Bevölkerungsmassen betreffende, politische Verbrechen, nicht auf kleine häusliche Einzelfälle, die so charakteristisch für den klassischen, somit den prototypischen, rein unterhaltsamen Krimi einer Agatha Christie waren.

Gemeinsam mit den paratextuellen Hinweisen – die Autorin ist selbst eine Wissenschaftlerin, die an diesen Ausgrabungen gearbeitet hat, sie verfasst fachliche Texte und leistet Hilfe in verschiedenen namentlich genannten Institutionen usw., je nach Wissensstand des Lesers – rückt der Text in die Nähe des Faktographischen. Die Fakten dienen nicht nur als thematische Grundlage der Texte. Die Romane sind auch ein therapeutischer, kompensatorischer Raum, in dem die emotionale Belastung einer Wissenschaftlerin bei der Erfahrung des Todes und der Gewalt distanziert verarbeitet wird, wie es nicht selten in den literarischen Werken von Ärzten der Fall ist.

Der zweite Teil der deutschen ZEIT-Ausgabe geht in der Grenzüberschreitung noch weiter und präsentiert eine Gegenübersetzung bis hin zu einer Zusammenführung von „Roman und Realität“. Zwei deutsche Fachleute werden in den Zeugenstand gerufen, darunter Michael Tsokos:

‘Sind wir das wirklich?’, fragte Michael Tsokos, Rechtsmediziner an der Charité, kürzlich nachdem er fiktiven Kollegen in Krimiserien wie *CSI* oder *Die Gerichtsmedizinerin* bei der Arbeit zugesehen hat. Seine Antwort lautet, wenig überraschend: Nein. ‚Es sind die Details, die den Profi entsetzt den Kopf schütteln lassen‘, sagt Tsokos. Und er stellt klar: Nein, die Todesursache könne man nicht auf einem Blick erkennen, wie oft im Fernsehen gezeigt. [...]

Über die Geschichten, die Kathy Reichs erzählt, wird dagegen in der Fachwelt kaum gelästert. [...] [D]ie Arbeit einer forensischen Anthropologin beschreibt Kathy Reichs absolut authentisch. Kein Wunder, sie ist selbst Profi – seit Jahrzehnten arbeitet sie als Knochenkundlerin, ihr umfassendes Wissen macht sich in den Romanen bemerkbar.

⁵⁸⁵ Reichs (2007), S. iii.

„Die Methoden, die sie in *Knochenlese* beschreibt, gibt es alle, da hat sie nichts erfunden“, sagt der Kriminalbiologe Mark Benecke. Er kennt Kathy Reichs persönlich, bei Konferenzen saßen beide schon gemeinsam auf dem Podium. „Sie hat wahnsinnig viel Erfahrung und ist sehr angesehen“, sagt er. „Ein richtiger Haudegen“. ⁵⁸⁶

Die zwei einheimischen Fachleute, die der deutsche Krimi-Leser womöglich kennt, haben zum einen darüber zu urteilen, wie authentisch der Roman ist, zum zweiten führen sie die Autorin ein und bewerten sie gewissermaßen. Sowohl Michael Tsokos als auch Mark Benecke, einem Kriminalbiologen, werden die Stimmen der Experten verliehen. Dadurch wird in einem weiteren Schritt gewissermaßen die Authentizität dieses Nachworts beglaubigt: *Die ZEIT* befragt *echte* Experten. Sie vertreten die „Realität“, geben ihr Urteil als Kenner ab und haben durch ihre Expertenrolle das Recht dazu. Was sie zunächst bezeugen ist also, dass Kathy Reichs ein „Profi“ ist, dass sie kompetent ist (hat „wahnsinnig viel Erfahrung“) und dass sogar die Rechtsmediziner selbst nichts an ihr auszusetzen haben.

Es stellt sich die Frage, ob die von den Lesern naiv vorausgesetzte Einheit zwischen dem empirischen Autor und dem impliziten Autor in diesem Fall überhaupt zu trennen ist. Poststrukturalistisch gesehen sind die „empirischen Daten der Autor-Existenz mit seinen historisch gegebenen Erfahrungs- und Kenntnisbeständen“ von den „Formen auktorialer Selbstdarstellung und der Suggestion von Wissensbeständen“ voneinander getrennt zu sehen. ⁵⁸⁷ Denn der Autor ist zum einen ein Urheber, der aufgrund der historischen, ihn umgebenden Umstände Aussagen macht, die an ein Publikum gelangen und dort eine auf denselben oder anderen konkreten historischen Umständen basierende Wirkung erzielen. Er agiert auf dem Feld „Literatur“ als einer Wissensordnung mit ihren eigenen Gattungsregeln, die zwischen Wissenshorizonten und Wertvorstellungen auf ihre Weise vermitteln. In den Texten handelt der Autor als eine Erzählinstanz, als der „implizite Autor“, der mit dem realen Erschaffer des Textes nicht gleichzusetzen ist. Zum anderen ist er nicht nur der Erzeuger, sondern auch ein Bestandteil des „Werks“ im literaturwissenschaftlichen Sinne als einer Relation zwischen Text, Absichten und den „durch Reproduktion und Verbreitung ermöglichten Bedeutungs- und Sinnkonstruktionen“. ⁵⁸⁸

⁵⁸⁶ Reichs (2009b), S. 310.

⁵⁸⁷ Klausnitzer (2008), S. 171.

⁵⁸⁸ Ders. (2008), S. 173.

Mark Benecke, unter dessen Mitarbeit, wie explizit angegeben, das Nachwort entsteht, ist ein ‚Wissenschaftsentertainer‘ auf dem Gebiet der forensischen Wissenschaften und deren Popularisierung. Er rühmt sich damit, eine Zeit lang auf der *Body Farm* gearbeitet zu haben und darüber authentisch berichten zu können⁵⁸⁹, er hat eine Vielzahl von Sachbüchern verfasst, sowohl kriminalistischen Charakters als auch allgemein zur Wissenschaft.⁵⁹⁰ Auch der Name Michel Tsokos ist in den Medien ein Begriff. Als Leiter des rechtsmedizinischen Instituts der Charité schrieb er u.a. zwei Jahre für den *Tagesspiegel* in einer Kolumne unter dem Titel *Professor Tsokos ermittelt* kurze Artikel zum Thema Rechtsmedizin.

Durch die Bezeugungen dieser beiden Fachmänner steigt nicht nur die Romanautorin Kathy Reichs gewissermaßen in einer Rückwärtsschleife (eine Wissenschaftlerin, die Romane schreibt *und* eine Romanautorin, die eigentlich Wissenschaftlerin ist) als Rechtsmedizinerin auf, gleichzeitig wird sie auch in Gegenübersetzung zu *CSI* als eine wahrheitsgetreue Romanschreiberin rehabilitiert. Dieser Prozess bildet eine Art einheitliche Folie für die Ausführungen über die im Roman angewandten und beschriebenen forensischen Methoden und ihren Bezug zur Realität, für die Benecke stets Aussagen zu seiner eigenen Erfahrung macht:

Die Erlebnisse Tempe Brennans im Faultank kann er [Mark Benecke] besonders gut beurteilen, da er selbst vor Kurzem über die Entsorgung von Leichen in Biomüll geschrieben hat. Eine Frau hat ihren Vater getötet und die Leiche in die Biotonne zwischen Gartenabfällen versteckt, Benecke half bei der Untersuchung. ‚So kann ich gut nachvollziehen, wie Brennan den Schädel aus dem Schlamm löst‘, sagt er.⁵⁹¹

Dieses Nachwort ist insofern nur bedingt eine Interpretation des Romans. Es ist eine Positionierung, eine Klassifizierung und eine Interpretation in dem Sinne, dass es, obschon mit zum Teil schwarzem Humor, dennoch dezidiert den Schwerpunkt auf Wissen und Authentizität setzt. In dem Werbetext für die Krimi-Reihe wird das Nachwort an den Roman gekoppelt, er ist sein detektivisches Finale – Auflösung und krönender Abschluss. Somit ist die faktische Hinterfragung der Fiktion als Teil der Romanrezeption und -publikation zu verstehen, und der Begriff des Romans wird in diesem Zusammenhang hinfällig.

⁵⁸⁹ Vgl. Benecke (2002).

⁵⁹⁰ Vgl. <http://www.benecke.com>.

⁵⁹¹ Reichs (2009b), S. 315.

Die befragten Fachleute Tsokos und Benecke, unabhängig vom Publikum und dem fiktionalen Charakter des Werks, erschaffen durch ihre Aussagen ein Netzwerk, oder vielmehr das Netzwerk wird durch die Verlagsstrategie der *ZEIT* erzeugt. Letztlich veräußert es sich in der *ZEIT*-Ausgabe von der *Knochenlese*. Die Funktion dieses Netzwerks, das sich mittels der Äußerungen manifestiert, ist kontributiv. Alle drei Wissenschaftler machen Aussagen bestimmten Charakters, die zwei Ziele haben: die Leser des „Forensik-Krimis“ und die wissenschaftliche Gemeinschaft, die Ludwik Fleck den „esoterischen Kreis“⁵⁹² nennt. Diese Kontributionsleistung dient zum einen zur Verlagsstrategie, die Krimis aus der angekündigten Reihe als wissenschaftlich nachzuweisen, zum zweiten zu einem großen Teil zur Selbstprofilierung, zur Bestätigung des „symbolischen Kapitals“, des medialen Images (verstanden durchaus auch im Sinne einer Produkt-Botschaft⁵⁹³) der Wissenschaftler. Darüber hinaus bieten die fiktionalen Genres eine distanzierte Diskussionsplattform für den „esoterischen Kreis“, indem bestimmte Ansätze oder Einsichten von Wissenschaftlern präsentiert werden, um mittels populärer Medien miteinander oder gegeneinander aufzutreten.⁵⁹⁴

Zum dritten tritt die kontributive Leistung in Verbindung mit einer Korrektivleistung. Denn das Netzwerk spannt sich weiter auf andere Co-Texte aus. Die Sammlung von Fallgeschichten von Tsokos wird von Mark Benecke auf seiner Homepage folgendermaßen rezensiert:

[E]in kleines Lehrbuch der Rechtsmedizin, bloß mit dem Unterschied, dass es für jeden Menschen verständlich, stilistisch sehr angenehm und mit einigen persönlichen Informationen versehen ist. [D]as Buch [erzählt] ausgewählte Kapitel der Rechtsmedizin modern, flott, sachlich richtig und vor allem ohne künstlich aufbauschenden Klimbim so, dass es genau das leistet, was es offenbar möchte: Zu zeigen, dass die Wirklichkeit spannender ist als jede Erfindung, dass Todesermittlungen durch den rechtsmedizinischen Blick grundsätzlich gewinnen und dass der Leiter der Berliner Rechtsmedizin über sein Fachwissen hinaus Herz und Verstand hat.⁵⁹⁵

⁵⁹² Vgl. Fleck (1980).

⁵⁹³ Vgl. Karmasin (2004). In seinem zweiten Buch weist Tsokos auf die Kürzungen in der Finanzierung der Rechtsmedizin hin und wirbt explizit für sein Fach. Vgl. Tsokos (2010), S. 249.

⁵⁹⁴ Vgl. Kirby (2003 a, b, c).

⁵⁹⁵ http://wiki.benecke.com/index.php?title=2009-04_Rezension:_Michael_Tsokos.

Diesem Kommentar ist zu entnehmen: Das Buch ist so geschrieben, dass es belehrt und unterhält. Der Sachbuch-Krimi verfolgt also die Maxime der Aufklärung „prodesse et delectare“, die abgewandte Horazsche Formel, im wörtlichen Sinne: Das Genre des Krimis als die reine Unterhaltung und das des Sach- oder Lehrbuch als Belehrung. Tsokos schreibt selbst im Vorwort, er habe sich deswegen entschlossen, das Buch zu schreiben, „[d]amit Interessierte mehr über den tatsächlichen Alltag eines Rechtsmediziners erfahren“. Mit seinem Beitrag möchte er das korrigieren, „was in Romanen, TV-Serien und Kinofilmen an rechtsmedizinischen Zusammenhängen in Umlauf gebracht wird“ und was „so fiktional [ist] wie die erfundenen Figuren“.⁵⁹⁶ Er setzt sich von den fiktionalen Darstellungen über Rechtsmedizin ab, tritt selbst mit der Autorität des Fachmannes auf und möchte einen Beitrag zu einem korrekten Image der forensischen Wissenschaften leisten, um dem DSI-Effekt entgegenzuwirken.

Kathy Reichs äußert ihr Anliegen ähnlich in einem anderen biographischen Sachbuch-Krimi von Emily Craig, ebenfalls einer forensischen Anthropologin, zu dem Reichs als Wissenschaftlerin und Autorin, deren Name sowohl in den Fachkreisen als auch populären Kreisen ein Begriff ist, das Vorwort schreibt:

Würde Emilys Buch Leser mit dem ganzen Spektrum unserer Disziplin bekannt machen können, ohne sich dabei wie ein Lehrbuch zu lesen? Würde es ihr möglich sein, detailliert Methoden zu beschreiben und dennoch die menschliche Seite unserer Arbeit lebendig werden zu lassen? Lässt sich der Schmerz einer Mutter über ein vermisstes Kind, die Frustration eines Kriminalbeamten angesichts eines unaufgeklärten Mordes, der Kummer eines Polizisten beim Anblick eines von Kugeln durchsiebten Kleinkinds vermitteln?⁵⁹⁷

Es geht ihr ebenfalls um eine korrekte Darstellung des Faches. Darüber hinaus sieht sie, wie oben gezeigt, in der Romanform, aber auch wie im obigen Zitat in dem Sachbuch eine distanzierte Möglichkeit, mittels der Aufschreibung „unsachliche“ Emotionen hereinzubringen oder herauszulassen und sie zu legitimieren, wie auch es bei Tsokos der Fall war. Wie der Roman ein Probe- und kompensatorischer Raum, ist auch das Sachbuch ein Ort der Selbstheilung, ein therapeutischer Raum. Hier werden Möglichkeiten einer Lösung des Falles erprobt, oder er wird in einem sinnvollen hermeneutischen Kontext eingebettet und in

⁵⁹⁶ Tsokos (2009), S. 15.

⁵⁹⁷ Craig (2005), S. 13.

eine fiktionale oder faktographische Erzählung verwandelt. Es ist ein psychotherapeutischer Raum des Sprechens, einer sprachlichen Veräußerung der psychischen Last ihrer Profession.

Das Werk der Autoren Kathy Reichs sowie Michael Tsokos besteht aus zwei Bereichen: den fachlichen und den literarischen beziehungsweise populären Texten. Aus diesem Grund stellen sich eine Reihe von Fragen: Sind die fachlichen Texte Bestandteile der Kontexte der Romane? Beeinflusst die Existenz der fachlichen Texte die Lesart der literarischen Texte? Oder ist die Fachwelt völlig getrennt von der literarischen zu sehen? Anders gefragt: Wie verändert sich oder wird die Lesart eines fiktionalen Romans dadurch beeinflusst, dass der Autor seinen realen Status im Werk und in seiner unmittelbaren Umgebung, dem Bucheinband thematisiert?

Die Situation der forensischen Krimis unterscheidet sich deutlich von der imaginären Realität eines Sherlock Holmes in London des 19. Jahrhunderts, wohnhaft in Baker Street 221b. Obwohl Holmes tatsächlich angeschrieben und um Hilfe gebeten wurde, ist er nicht verifizierbar, d.h. die Briefe der Bittsteller waren an eine fiktive Adresse und an eine literarische Figur geschrieben. Die rechtsmedizinischen Verfahren der Romane Kathy Reichs hingegen suggerieren ihre Wahrhaftigkeit in der Überlappung von Realität und Fiktion im Romantext durch die paratextuelle Rahmung, durch den fachmännischen Status der Autorin und durch den kulturellen Kontext (*Forensik* als populärwissenschaftliches Phänomen) wie auch last but not least den Literaturmarkt in Form der ZEIT-Ausgabe. In der Eigenschaft der unterrichtenden Lehrbücher wirken die forensischen Krimis der Fachwelt noch näher als Fernsehserien, die in ihrer überbordenden und den Zuschauer blendenden Gestaltung der Visualität wissenschaftlicher Ermittlungsverfahren in die Nähe zu Science Fiction rücken und deshalb ihre Glaubwürdigkeit einbüßen, wie am Beispiel der *Bones* besprochen. Umso wahrhaftiger sind die Sachbücher, die unter anderem mittels Tabubrüchen und Entschleierung verwurzelter Vorstellungen den Leser zur Einsicht zwingen, illusionäre Vorstellungen abzulegen, und trotzdem nicht umhin können, durch den simplifizierenden Darstellungsmodus neue Mythen zu erschaffen.

Im Forschungsbericht über Literatur- und Wissenschaftsgeschichte schrieb Nicolas Pethes, dass die amerikanischen Medical Thrillers durch die „langwierige Auseinandersetzung über wissenschaftliche Details sowie Fachbibliographien“ „in einer Art Grauzone zwischen Wissenschaft und Literatur zu siedeln“ beanspruchen. In Wahrheit seien solche

Wissenschaftskrimis „aber vor allem als sozialhistorisches Dokument zu lesen“.⁵⁹⁸ Dies scheint eine verkürzte Sicht auf das Krimigenre zu sein. Eine Gegenüberstellung mit dem Sach(buch)diskurs, wie sie hier anhand der forensischen Krimis als Wissenschaftskrimis vorgenommen wurde, deckt Zusammenhänge auf, die zusammen mit weiteren kulturellen Bereichen Aufschlüsse über solche Fragen liefern können wie: Welche Nische in den Strukturen der Wissensgeneration besetzt der Wissenschafts-Krimi, komplementär zum Sachbuch(-Krimi)? Wie verändern sich die Kultur des Wissens sowie die Wertschätzung dieses Wissens im Hinblick auf das Populärwissenschaftliche? Darauf versucht die vorliegende Arbeit einige Antworten zu geben.

Die populären Medien, wie hier vorgestellt am Beispiel der populärwissenschaftlichen Zeitschrift *ZEIT-Wissen*, tragen zu einem großen Teil dazu bei, ‚Mythen des Wissens‘ zu erschaffen. Sie beeinflussen und bestimmen Lesarten und greifen bis in die Formation des Wissens ein, indem ein Roman, eine fiktionale Gattung per definitionem, dezidiert in einen Kontext gesetzt wird, der durch das Werk selbst nur peripher vorhanden ist. Der Roman rückt in die Nähe der Sachliteratur. Die Zusammenführung mit dem Genre des Sachbuchs erscheint nur naturgemäß zu sein: Sowohl Sachbücher als auch Krimis sind von kurzer Lebensdauer in ihrem Charakter, weil sie auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen sehr schnell reagieren und deshalb oft in ihrer jeweiligen Gegenwart verankert sind.

Es ist wenig ergiebig, an die Romane und die Sachbuch-Krimis mit den Kriterien „wahr“ oder „falsch“ im Hinblick auf ihren Informationsgehalt heranzugehen. Unter dem Gesichtspunkt des therapeutischen und kontributiv-korrektiven Schreibens wird eine neue Sichtweise und Betrachtungsperspektive auf diese Texte ermöglicht, die Aufschlüsse im Bereich der Kultur- sowie Literaturwissenschaft und -geschichte liefern kann. Sachbücher sind „mehr und Anderes als das popularisierte und damit in der Regel reduziert vorgestellte Wissen der Wissenschaften“.⁵⁹⁹ Sie sind interessant als ein Zusammenspiel von Literatur, Alltagswissen, populärwissenschaftlichem Wissen und Wissenschaft, in denen die Popularisierung des Wissens als eine moderne Form von Wissensvermittlung Wissen verwandelt, transformiert und neu konstituiert.⁶⁰⁰ Indem die forensischen Krimis und die Sachbücher in Beziehung zueinander gesehen werden, untersucht man „gemeinsame und kommunikationsfähige Bilder,

⁵⁹⁸ Pethes (2003).

⁵⁹⁹ Hahnemann/Oels (2008), S. 17.

⁶⁰⁰ Kretschmann (2003).

Images und Imaginationen, mit denen Orientierungen, Bewertungen, Synthesen und intellektuelle Austauschprozesse⁶⁰¹ ermöglicht werden. Letztlich und unter anderem dient es zur „Diagnose der kulturellen Gegenwart“⁶⁰², für die Wissen als Kapital existenziell ist.

C. P. Snow schreibt in *Two Cultures*, dass eine dritte Kultur eine mögliche Plattform für intellektuellen Austausch zwischen Geistes- und Naturwissenschaften wäre, und, obwohl Snow einen Krimi mit dem für seinen Vorschlag so bezeichnenden Titel *A Coat of Varnish* verfasste, hat sich das Krimigenre bisher kaum als die geeignete Form für eine solche Kommunikation gezeigt, wie Snow sie meinte. Mittlerweile entsteht die ‚dritte‘ Kultur, vorangetrieben von den „scientist-humanist“⁶⁰³: „Literary intellectuals are not communicating with scientists. Scientists are communicating directly with the general public.“⁶⁰⁴ An dieser Stelle siedeln sich die hier untersuchten Texte von Reichs, Bass und Tsokos an sowie das Phänomen *Forensik*, ein *Tertium Comparations*, eine Manifestation dieser „Dritten Kultur“ ist.

Diese Arbeit versuchte einige kleine Lücken der Forschung zum Krimigenre zu schließen und einen diagnostischen Beitrag über das Phänomen *Forensik* und seine literarischen Erscheinungsformen zu leisten, indem ein „Drittes“ analysiert wurde – die sachlich anmutenden Romane von Kathy Reichs und die literarischen Sachbuch-Krimis. Zentral dabei war die Rolle des Paratextuellen dieser Texte. Die Paratexte verändern durch ihre kommunikative Eigenschaft die Romane, indem sie viel davon auf den Bucheinband holen, was außerhalb der Fiktion liegt und authentifizieren sie. Die Grenzen zwischen der innertextuellen Fiktion und dem Faktischen außerhalb der literarischen Fiktion werden durchlässig und werfen Fragestellungen über das Genre auf. Die Autoren, schreibende Wissenschaftler, dieser Werke ‚präsentieren‘ sich durch diese Paratexte und Kontexte, die dadurch entstehen, sie treten miteinander in Kommunikation und versuchen außerfachlich das populäre Image des Fachs zu verändern. Darüber hinaus strebt jeder Autor danach, eine eigene, ganz besondere Leistung zu erbringen und kontribuiert unentwegt für sich selbst und sein Fach und diskutiert, gestaltet und beeinflusst die Formationen des Wissens. Innerhalb des Mediums Literatur treten die schreibenden Wissenschaftler miteinander und gegeneinander in

⁶⁰¹ Gottfried Korff „Das Popularisierungsdilemma“ in *museumskunde* 66 (2001) 1, S. 16; zitiert in Oels (2005a), S. 28.

⁶⁰² Oels (2005a), S. 28.

⁶⁰³ Cartwright/Baker, S. 301.

⁶⁰⁴ Brockman, S. 18.

ein Netzwerk, leben Mitleid und Empathie aus, die die Sachlichkeit ihres Berufs verbietet oder zumindest zu unterdrücken gebietet, und erschreiben unter Einbeziehung des Lesers Trauerräume, in denen sie mittels Geschichtenerzählen sich von ihrem Beruf distanzieren und ihr menschliches Mitgefühl (ob instrumentalisiert oder nicht) beschreiben.

Die aufwendig gestalteten und ausgesprochen ‚geschwätzig‘ Bucheinbände der forensischen Krimis zeugen davon, dass die zwei Wissenskulturen, Literatur und Wissenschaft, in diesen Krimis aufeinander treffen und offensichtlich trotz aller Schwierigkeiten und Missverständnisse gemeinsame, äußerst produktive Formationen dieser Kommunikation zu Stande bringen. Es ist eine Kommunikation über Wissensbestände, ihre Transformationen in neue, fehlerhafte oder anders geartete Erscheinungsformen, über gesellschaftlich relevante Themen wie Wissen, Trauer, Verbrechen und Tod. Dieses Aufeinandertreffen, ein Clash of Cultures, produziert neue Bilder und Images, greift aber auch notwendigerweise auf vorhandenes Instrumentarium zurück, wie es in dem Kapitel zu Holmes-Erzählungen versucht wurde zu zeigen. Der Krimi ist ein Genre, dem dieselbe kasuistische Struktur zugrunde liegt wie der allgemeinen menschlichen Erkenntnis der Welt, er lebt von Wissensbeständen, Überfluss an Wissen, Mitwisserschaft, Wissenschaft, vom Zusammenspiel von Wissen und Nicht-Wissen. Als ein mimetisches Genre einer realen Praxis beherbergt er aber auch eine Formel, die sich in Literarisches und Sachliches umwandeln lässt.

Um besser die Schreibweise der forensischen Kriminalromane zu verstehen, habe ich mich bemüht, reale anonymisierte Kasuistiken aus dem Arbeitsleben deutscher Rechtsmediziner zu bekommen, oder zumindest an Fälle aus rechtsmedizinischen Lehrbüchern heran zu kommen, die zeigen, wie Protokolle geschrieben werden. Trotz aller Versuche ist mir dies leider nicht gelungen. Viele der Anfragen sind unbeantwortet geblieben. Dankbarerweise hat Professor Tsokos auf eine Emailanfrage unverzüglich geantwortet und meine Suche weiter an die Staatsanwaltschaft verwiesen. Nachdem ich dort mein Glück versuchte und eine Onlineanfrage gestellt hatte (telefonisch war keine Auskunft möglich), bekam ich folgendes Schreiben:

Der Leitende Oberstaatsanwalt in Berlin

Geschäftszeichen (bitte stets angeben):

1451 E 54/11

Berlin, den 13. September 2011

Berlin (Moabit), Turmstraße 91

Ihre o.g. E-Mail ist hier eingegangen und wird unter dem o.a. Geschäftszeichen bearbeitet. Ihrer Bitte um Hilfe der Materialsuche für Dissertation kann leider nicht entsprochen werden.

Akteneinsichtsansträge aus wissenschaftlichen Gründen richten sich nach § 476 der Strafprozessordnung. Die Anforderungen sind hoch. Insbesondere muss der Antragsteller schon vor der Einsichtnahme ungefähr wissen, was in den Akten steht. Daher sind Akteneinsichten, die allein dem Quellenstudium dienen und bei denen der Antragsteller nicht weiß, ob er tatsächlich relevante Informationen findet, nicht möglich.

Die Staatsanwaltschaft kann Ihnen ohne konkrete Anhaltspunkte keine Verfahren benennen, die die von Ihnen begehrten Unterlagen enthalten, da solche Informationen in hiesiger Zentralkartei nicht erfasst sind. Vielmehr müssten Sie die für Sie interessanten Akten konkret bezeichnen, z.B. durch Angabe des Aktenzeichens, der Personalien der Beschuldigten und/oder der Geschädigten etc. Angesichts der Vielzahl der in Betracht kommenden Verfahren, in denen eine forensische Untersuchung erfolgte, kann eine Auswahl möglicher für Sie geeigneter Verfahren von hier aus nicht erfolgen.

Hinzu kommt, dass nach § 476 Abs. 1 Nr. 3 der Strafprozessordnung das öffentliche Interesse an der Forschungsarbeit das schutzwürdige Interesse des Betroffenen an dem Ausschluss der Übermittlung erheblich überwiegen muss.

Der Berliner Datenschutzbeauftragte hat hierzu u.a. Folgendes ausgeführt:

Bei sensibleren Daten muss dem Geheimhaltungsinteresse ein überragendes Gemeinschaftsinteresse gegenüberstehen, um eine Verarbeitung ohne Einwilligung des Betroffenen zu rechtfertigen. Bei Prüfungsarbeiten (auch Dissertationen) liegt in der Regel kein überwiegendes, geschweige denn ein erheblich überwiegendes wissenschaftliches Interesse, das als öffentliches Interesse gefasst werden kann, vor.

Zu berücksichtigen ist auch, dass sich Ihr Anliegen wohl vor allem auf Fälle bezieht, denen ein Kapitalverbrechen zugrunde liegt. Bei diesen Fällen ginge es jedoch nicht nur um persönliche Daten der Beschuldigten, sondern auch um Daten weiterer Personen, insbesondere der Opfer, die, unabhängig von allen anderen Auswirkungen, möglicherweise gegen ihren Willen und ihr Interesse erneut mit den belastenden Vorgängen, die Gegenstand des Verfahrens waren, konfrontiert würden. Auch deren

Interessen sind höher zu bewerten als das wissenschaftliche Anliegen des Antragstellers, jedenfalls überwiegt dieses aber die Interessen dieser Personen nicht erheblich.

Da ich unter diesen Umständen ein erheblich überwiegendes wissenschaftliches Interesse nicht feststellen kann, müsste ich nach den mir bislang bekannten Umständen auch für den Fall, dass Sie konkrete Verfahren benennen könnten, in deren Akten Sie Einsicht nehmen wollten, Ihren Antrag zurückweisen.

Obwohl es mir nicht gelungen ist, mithilfe eines Vergleichs aufzuzeigen, wie viel denn eigentlich von einem wirklichen Protokoll eines Rechtsmediziners bzw. eines forensischen Anthropologen in die Romane Eingang findet, denke ich dennoch, dass selbst diese in dem Antwortschreiben der Staatsanwaltschaft zum Ausdruck geachtete rigorose Abwendung von der außerfachlichen Öffentlichkeit eine für sich sprechende Aussage ist. Wenn es mein Bemühen im Rahmen dieser Forschungsarbeit war, zu zeigen, wie das Phänomen *Forensik* sich unter einem korrektiven und kontributiven Aspekt manifestiert, was ich mithilfe schreibender Wissenschaftler versucht habe zu verdeutlichen, dann zeigt der mir verweigerte Zugang zu Protokollen nur noch einmal das Paradox an *Forensik*. Wie die fiktionalen Romane von Reichs und Bass die Realität anhand von Fragmenten von Fällen aus dem Arbeitsleben in die Fiktion hineinbringen, zu einem großen Teil aber insbesondere durch die fachliche Versiertheit der Autoren, wie die wuchernden Sendungen und Serien über „Forensiker“ es mittels audiovisueller Simulationen hervorzuzaubern versuchen, kurz was *Forensik* ausmacht, versucht der esoterische Kreis sich mit allen Mitteln von der populären Öffentlichkeit fernzuhalten. Insofern ist auch dieser Aspekt der strengen Abgeschiedenheit der Fachkreise ein ausgeprägtes Merkmal von *Forensik*: Dieses Phänomen vereinigt in sich eine extreme Öffentlichkeit/Offenheit mit scheinbar gebrochenen Tabus vom menschlichen Körper und Tod und zur gleichen Zeit eine ebenso extreme Geschlossenheit mit der Hütung und der Pflege derselben Tabus und einem strengem ethischem Kodex.

Außerhalb des abgesteckten Rahmens sind die Biographien der faktischen polizeilichen Ermittler des 19. Jahrhunderts wie James McLevy und ihre fiktionalen Nachfolger James McGovan geblieben und damit auch die Fragen, inwiefern diese Memoiren den Lauf des Krimigenres beeinflusst haben, welche ihrer Elemente in dem modernen forensischen Krimi bzw. Sachbuch-Krimi zu finden sind, und wie diese Elemente modifiziert wurden. Wie verlief der Einfluss zwischen dem Krimi des 19. Jahrhunderts und den Erinnerungen der Polizeiermittler? Ich habe mich jedoch entschieden, diese Werke nicht zu diskutieren und

stattdessen auf die Bedeutung der Fallgeschichte für die Entwicklung des forensischen Krimis hinzuweisen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bass, Bill/Jefferson, Jon: Death's Acre: Inside the Legendary ‚Body Farm‘. London: Time Warner, 2004.

Dies.: Der Knochenleser. Der Gründer der legendären Body Farm erzählt. München: Wilhelm Goldmann, 2006.

Dies.: Beyond the Body Farm: A Legendary Bone Detective Explores Murders, Mysteries, and the Revolution in Forensic Science. New York: Harper Collins, 2008.

Bass, Jefferson: Carved in Bone. A Body Farm Novel. New York: Harper Collins, 2006.

Ders.: Flesh and Bone. A Body Farm Novel. New York: Harper Collins, 2007.

Ders.: The Devil's Bones. A Body Farm Novel. New York: Harper Collins, 2008.

Ders.: Bones of Betrayal. A body farm novel. New York: Harper Collins, 2009.

Ders.: The Bone Thief. A Body Farm Novel. New York: Harper Collins, 2010.

Benecke, Mark: Dem Täter auf der Spur. So arbeitet die moderne Kriminalbiologie. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe, 2007.

Ders.: Mordmethoden. Ermittlungen des bekanntesten Kriminalbiologen der Welt. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe, 2008.

Bones, 20th Century Fox Television, 2005-.

Burton, Tim/Johnson, Mike: Corpse Bride. Laika Entertainment, 2005.

Denega, Danielle (a): Gut-Eating Bugs. Maggots Reveal The Time Of Death! New York: Scholastic, 2007. (= 24/7: Science Behind The Scenes. Forensic Files.)

Dies. (b): Have You Seen This Face? The Work Of Forensic Artists. New York: Scholastic, 2007. (= 24/7: Science Behind The Scenes. Forensic Files.)

Dies. (c): Skulls And Skeletons. True-Life Stories Of Bone Detectives. New York: Scholastic, 2007. (= 24/7: Science Behind The Scenes. Forensic Files.)

Doyle, Sir Arthur Conan: Sherlock Holmes. London: Penguin Books, 1981.

Geserick, Gunter/Herber, Friedrich/Vendura, Klaus/Wirth, Ingo: Spektakuläre Fälle der Gerichtsmedizin. Berichte, Analysen, Hintergründe. Erfstadt: Area, 2007.

Geserick, Gunter/Vendura, Klaus/Wirth, Ingo: Zeitzeuge Tod. Spektakuläre Fälle der Gerichtsmedizin. Leipzig: Millitzke, 2003.

Koff, Clea: *The bone woman. A Forensic Anthropologist's Search For Truth In The Mass Graves Of Rwanda, Bosnia, Croatia, And Kosovo.* New York: Random House, 2005.

Lichtenstein, Alfred: „Der Kriminalroman. Eine literarische und forensisch-medizinische Studie mit Anhang: Sherlock Holmes zum Fall Hau“ in *Grenzfragen der Literatur und Medizin in Einzeldarstellungen*, hrsg. v. S. Rahmer, Heft 7. München: Verlagsbuchhandlung Ernst Reinhardt, 1908. (erneut erschienen bei Baskerville Bücher, Deutsche Sherlock-Holmes-Gesellschaft, hrsg. v. Oliver Bruhns in Köln: Baskerville Bücher, 1998)

Noguchi, Thomas T./Lyons, Arthur: *Unnatural Causes.* New York: G. P. Putnam's Sons, 1988.

Reichs, Kathy/Collins, Max Allan: *Bones: Die Knochenjägerin. Tief begraben.* München: Blanvalet, 2007.

Reichs, Kathy: *Déjà dead.* New York: Pocket Books, 1998.

Dies.: *Death du jour.* London: Arrow Books, 1999.

Dies.: *Deadly Décisions.* London: Arrow Books, 2000.

Dies.: *Fatal Voyage.* New York: Pocket Star Books, 2001.

Dies.: *Grave Secrets.* London: Arrow Books, 2002.

Dies.: *Bare Bones.* London: Arrow Books, 2003.

Dies.: *Monday Mourning.* London: Arrow Books, 2004.

Dies.: *Cross Bones.* London: Arrow Books, 2005.

Dies.: *Break no Bones.* New York: Pocket Star Books, 2007.

Dies.: *Bones to ashes.* New York: Scribner, 2007.

Dies.: *Devil bones.* New York: Pocket Star Books, 2008.

Dies.: *Hals über Kopf.* München: Blanvalet, 2008.

Dies.: *206 Bones.* London: Arrow Books, 2009.

Dies. (a): *Virals.* New York: Penguin Group, 2009.

Dies. (b): *Knochenlese. Der Forensik-Krimi. ZEIT Edition „Wissenschafts-Krimis“.* Hamburg: Zeitverlag Gerd Bucerius, 2009.

Dies.: *Spider bones.* New York: Scribner, 2010.

Dies.: *Flash and Bones.* New York: Scribner, 2011.

Revolverblatt. Journal für Liebhaber von Kriminalromanen. Ausgabe 1, März-Juli 2011. München: Piper, auch <http://www.revolverblatt-magazin.de/revolverblatt.html>.

Rhein, Herbert: Todesart: Nicht Natürlich. Gerichtsmediziner im Kampf gegen das Verbrechen. Rastatt: Pabel-Moewig Verlag, 2006.

Roach, Mary: Stiff. London: Penguin Books, 2004.

Tsokos, Michael: Dem Tod auf der Spur. Berlin: Ullstein, 2009.

Ders.: Der Totenleser. Berlin: Ullstein, 2010.

Ders. (a): Die ganze Wahrheit wäre keinem Leser zuzumuten. Spiegel-Online, 13.9.2010. Online verfügbar unter: <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/0,1518,717091,00.html>.

Ubelacker, Douglas/Scammell, Henry: Bones: A Forensic Detective's Casebook. Lanham: M. Evans, 2006.

Warren, Samuel: Miscellanies. Critical, Imaginative, and Juridical. Works of Samuel Warren. Vol. 5. Edinburgh/London: William Blackwood and Sons, 1855.

Ders.: Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Arztes. Erster Teil. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung, 1859.

Ders.: Mittheilungen aus dem Tagebuche eines Arztes. Zweiter Teil. Stuttgart: Hoffmann'sche Verlags-Buchhandlung, 1859.

Ders.: Passages From The Diary of The Late Physician. In Two Volumes. Edinburgh: William Blackwood, 1832.

Ders.: The Experiences of a Barrister, And Confessions of an Attorney. Breiningsville: Dodo Press, 2011.

Widulin, Navena/Schnalke, Thomas/Tsokos, Michael (Hrsg.): Vom Tatort ins Labor: Rechtsmediziner decken auf. Berlin: Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité, 2009.

Sekundärliteratur

„Fall“ in Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Neubearbeitung. Hrsg. V. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. 9. Band. Stuttgart: S. Hirzel Verlag, 2006, S. 79-84

„Fall“ in Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 3. Band. Leipzig: Verlag Von S. Hirzel Verlag, 1862, S. 1271-1274.

Abbot, Jeff et al.: No rest for the dead. New York: Touchstone, 2011.

Accardo, Pasquale: "The Medical Model" in Orel, Harold (Hrsg.): *Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle*. New York: G.K. Hall, 1992. S. 117-137.

Akass, Kim/Janet McCabe (Hrsg.): *Reading Six Feet Under. TV to Die For*. London: I. B. Tauris, 2005.

Alewyn, Richard: „Ursprung des Detektivromans“ in: Ders.: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1982. S. 341-360.

Ders.: *Probleme und Gestalten*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1982.

Ders.: „Anatomie des Detektivromans“ in: Ders.: *Probleme und Gestalten. Essays*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1982. S. 361-394.

Allen, Michael Hrsg.): *Reading CSI. Crime TV Under the Microscope*. London: I. B. Tauris, 2007.

Altick, Richard D.: *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public 1800-1900*. Columbus: Ohio State University Press, 1998.

Ders.: *Victorian Studies in Scarlet*. New York: Norton & Company, 1970.

Amrine, Frederick (Hrsg.): *Literature and Science as Modes of Expression*. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1989.

Anderson, Daryll: "Physicians as Detectives in Detective Fiction of the 20th Century" in *Southern Medical Journal*, Vol. 95, No. 10, October 2002, S. 1134-1139.

Anz, Thomas: „Spannung“ in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Bd. 3. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2003. S. 464-467.

Arburg, Hans-Georg von/Gamper, Michael/Stadler, Ulrich (Hrsg.): *Wunderliche Figuren. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften*. München: Fink, 2001.

Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. München: DTV, 2009.

Arnold, Heinz Ludwig/Detering, Heinrich (Hrsg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: DTV, 1996.

Ash, Mitchell G.: „Wissenschaft(en) und Öffentlichkeit(en) als Ressourcen füreinander. Weiterführende Bemerkungen zur Beziehungsgeschichte.“ In: Nikolow, Sybilla/Schirmacher, Arne (Hrsg.): *Wissenschaft und Öffentlichkeit als Ressourcen füreinander. Studien zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/New York: Campus, 2007. S. 349-362.

Ashley, Mike (Hrsg.): *The Mammoth Encyclopedia of Modern Crime Fiction*. London: Constable & Robinson Ltd., 2002.

Azzouni, Safia: "Wissenschaftspopularisierung um 1900 als exemplarisch-literarische Rekonstruktion bei Wilhelm Bölsche" in Ruchatz, Jens/Willer, Stefan/Pethes, Nicolas: Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007. S. 279-293.

Bachleitner, Norbert: Kleine Geschichte des deutschen Feuilletonromans. Tübingen: Gunter Narr, 1999.

Balsamo, Anne: "On the Cutting Edge. Cosmetic Surgery and the Technological Production of the Gendered Body" in Mirzoeff, Nicholas (Hrsg.): The Visual Culture Reader. New York: Routledge. 2002. S. 685-695.

Barasch, Moshe: „Das Detail in der Malerei“ in Schöffner, Wolfgang/Weigel, Sigrid/Macho, Thomas: „Der liebe Gott steckt im Detail“. Mikrostrukturen des Wissens. München: Fink, 2003. S. 21-42.

Barthes, Roland: "The Reality Effect" in Todorov, Tzvetan: French Literary Theory Today. A Reader. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. S. 11-17.

Ders.: Die Sprache der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

Ders.: Literatur oder Geschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Baumunk, Bodo-Michael/Rieß, Jürgen: Darwin und Darwinismus. Eine Ausstellung zur Kultur- und Naturgeschichte. Berlin, 1994.

Becker, Jens-Peter: Sherlock Holmes & Co. Essays zur englischen und amerikanischen Detektivliteratur. München: Goldmann, 1975.

Becker, Peter: „Vom ‚Haltlosen‘ zur ‚Bestie‘. Das polizeiliche Bild des ‚Verbrechers‘ im 19. Jahrhundert“ in Lüdtke, Alf (Hrsg.): „Sicherheit“ und „Wohlfahrt“. Polizei, Gesellschaft und Herrschaft im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992. S. 97-132.

Ders. (a): „Randgruppen im Blickfeld der Polizei. Ein Versuch über die Perspektivität des ‚praktischen Blicks‘“ in Archiv für Sozialgeschichte 32, 1992. S. 283-304.

Ders.: „Der Verbrecher als „monstruöser Typus“. Zur kriminologischen Semiotik der Jahrhundertwende“ in Hagner, Michael (Hrsg.): Der *falsche Körper*. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten. Göttingen: Wallstein, 1995. S. 147-173.

Ders.: „Physiognomie des Bösen. Cesare Lombrosos Bemühungen um eine präventive Entzifferung des Kriminellen“ in Schmölders, Claudia (Hrsg.) Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik. Berlin, Akademie Verlag, 1996. S. 163-186.

Ders.: Verderbnis und Entartung. Eine Geschichte der Kriminologie des 19. Jahrhunderts als Diskurs und Praxis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.

Ders.: Dem Täter auf der Spur. Eine Geschichte der Kriminalistik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2005.

Beer, Gillian: Open Fields: Science in Cultural Encounter. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Begemann, Christian: „Ein weiter Mantel, doktrinaire Physiognomien und eine grundlose Schönheit. Körpersemiotik und Realismus bei Gottfried Keller“ in Ecker, Hans-Peter (Hrsg.): Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte. Passau: Wissenschaftsverlag Rothe, 1997. S. 333- 354.

Beirne, Piers: Inventing Criminology. Essays on the Rise of *Homo Criminalis*. Albany: Sunny Press, 1993.

Bell, Suzanne: Crime and Circumstance: Investigating the History of Forensic Science, Westport, CT/London: Praeger, 2008.

Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Zwei Bände, hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

Bennett, Tony (Hrsg.): Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading. London/New York: Routledge, 1990.

Berg, Stauton O.: „Sherlock Holmes: Father of Scientific Crime Detection“ in The Journal of Criminal Law, Criminology and Police Science. Baltimore, 1970. S. 446-452.

Bergemann, Ulrike/Strowick, Elisabeth (Hrsg.): Weiterlesen. Literatur und Wissen. Festschrift für Marianne Schuller. Bielefeld: transcript, 2007.

Bertschik, Julia: Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945). Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005.

Bibby, Cyril: The Essence of T. H. Huxley. London/Melbourne/Toronto/New York: Macmillan, 1967.

Biressi, Anita: Crime, Fear and the Law in True Crime Stories. Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2001.

Birke, Dorothee/ Butter, Stella/ Gymnich, Marion: „Sprechende Körper“: Kathy Reichs“ in: Nünning, Vera (Hrsg.): Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008. S. 135-140.

Blankenburg, Martin: „Physiognomik, Physiognomie“ in Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. v. Joachim Ritter, Band 7, Basel: Schwabe Verlag, 1989. S. 955-963.

Blaseio, Gereon/Pompe, Hedwig/ Ruchatz, Jens (Hrsg.): Popularisierung und Popularität. Köln: DuMont, 2005.

Bloom, Clive: *Bestsellers. Popular Fiction Since 1900*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Boehn, Max von: *Das Beiwerk der Mode*. München: F. Bruckmann Verlag, 1928.

Bogusch, Gottfried/Graf, Renate/Schnalke, Thomas (Hrsg.): *Auf Leben und Tod. Beiträge zur Diskussion um die Ausstellung "Körperwelten"*. Darmstadt: Steinkopff, 2003. (=Schriften aus dem Berliner Medizinhistorischen Museum Band 2)

Böhme, Hartmut: „Der Körper als Bühne. Zur Protogeschichte der Anatomie“ in: Schramm, Helmar (Hrsg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin: dahlemuniversitypress, 2003. S. 110-139.

Böker, Uwe: „Die Anfänge der englischen Detektiverzählung – eine kulturwissenschaftliche Analyse“ in *Archive für Kulturgeschichte* 62/63, 1980/81. S. 324-379.

Borgmeier, Raimund/Wenzel, Peter (Hrsg.): *Spannung: Studien zur Englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2001.

Bosse, Anke: „Zwischen Täuschen und Enthüllen. Die Zeichen des Körpers in Kriminalerzählungen des Realismus“ in *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft*. Tübingen: Niemeyer, 2004. S. 33-49.

Bovenschen, Silvia (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Dies.: „Kleidung“ in: Christoph Wulf (Hrsg.): *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*. Weinheim/Basel, 1997. S. 231- 242.

Dies.: „Über die Listen der Mode“ in: Ders.: *Die Listen der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 10-32.

Brackert, Helmut/Stückrath, Jörn (Hrsg.): *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2004.

Brand, Christina/Casser, Anja: „Populärkultur und Wissenschaft. Science-Fiction und populäres Bild als Medien der Wissenschaftskommunikation.“ In: Nikolow, Sybilla/Schirmacher, Arne (Hrsg.): *Wissenschaft und Öffentlichkeit als Ressourcen füreinander. Studien zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/New York: Campus, 2007. S. 165-176.

Brand, Christina: „Wissenschaft – Literatur – Öffentlichkeit. Die Bedeutung der Science-Fiction in den 1970er Jahren für die öffentliche Debatte zum Klonen.“ In: Nikolow, Sybilla/Schirmacher, Arne (Hrsg.): *Wissenschaft und Öffentlichkeit als Ressourcen füreinander. Studien zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/New York: Campus, 2007. S. 134-163.

Brändli, Sibylle/Lüthi, Barbara/Spuhler, Gregor (Hrsg.): Zum Fall machen, zum Fall werden. Wissensproduktion und Patientenerfahrung in Medizin und Psychiatrie des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt/New York: Campus, 2009.

Dies.: ‚Fälle‘ in der Geschichte von Medizin, Psychiatrie und Psychologie im 19. und 20. Jahrhundert“ in: Brändli, Sibylle/Lüthi, Barbara/Spuhler, Gregor (Hrsg.): Zum Fall machen, zum Fall werden. Wissensproduktion und Patientenerfahrung in Medizin und Psychiatrie des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt/New York: Campus, 2009. S. 7-29.

Bredenkamp, Horst: „Gottfried Wilhelm Leibniz‘ Bildtheater des Wissens“ in: Schramm, Helmar (Hrsg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst. Berlin: dahlemuniversitypress, 2003. S. 168-182.

Breithaupt, Fritz: Kulturen der Empathie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

Breuer, Ingo: „Barocke Fallgeschichten? Zum Status der Trauer- und Mordgeschichten Georg Philipp Harsdörffers“ in Zeitschrift für Germanistik. XIX – 2/2009. Bern: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009. S. 288-300.

Brittnacher, Hans Richard: „Die Engel der Morgue. Über den Trend zur Forensik im amerikanischen Kriminalroman“ in Franceschini, Bruno/Würmann, Carsten (Hrsg.): Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre. Berlin: Weidler Buchverlag, 2004. S. 101-118. (= Magazin für Literatur und Politik. Juni.)

Brockman, John: Third Culture: Beyond the Scientific Revolution. New York: Simon & Shuster, 1996.

Broks, Peter: Understanding Popular Science. Maidenhead, Berkshire: Open University Press, 2006.

Brooks, Peter: Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 1984.

Brunkhorst, Hauke: „So etwas angenehm frisch Geköpftes. Mode und Soziologie“ in: Bovenschen, Silvia (Hrsg.): Die Listen der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 404-414.

Bryson, Norman: Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks. München: Fink, 2001.

Buchloh, Paul G./Becker, Jens P.: Der Detektivroman. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978.

Byers, Michele/Johnson, Val Marie (Hrsg.): The CSI Effect: Television, Crime, and Governance. Lanham: Rowman & Littlefield, 2009.

Campe, Rüdiger/Schneider, Manfred (Hrsg.): Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1996.

Cartwright, John H./Baker, Brian (Hrsg.): *Literature and Science. Social Impact and Interaction*. Santa Barbara u.a.: ABC-Clio, 2005.

Cartwright, Lisa: *Screening the Body. Tracing medicine's visual culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Caudill, David S.: "Scientific Narratives in Law: An Introduction" in *Law and Literature* Summer. 14. 2: 2002. S. 253-274.

Cavender, Gray/Deutsch, Sarah K.: "CSI and Moral Authority: The Police and Science" in *Crime Media Culture*. 2007/3, S. 67-81.

Cawelti, John G.: *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

Ders.: "Detecting the Detective" in *ANQ* Summer 1999, Vol. 12, No. 3. S. 44-55.

Cheng, Donghong/Claessens, Michel/Gascoigne, Toss/Metcalf, Jenni/Schiele, Bernard/Shi, Shunke (Hrsg.): *Communicating Science in Social Contexts*. Berlin: Springer, 2008.

Chernaik, Warren/Swales, Martin/Vilain, Robert (Hrsg.): *The art of detective fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2000.

Clausen, Christopher: "Sherlock Holmes, Order, and the Late-Victorian Mind" in Orel, Harold (Hrsg.): *Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle*. New York u.a.: G.K. Hall, 1992. S. 66-91.

Clausson, Nils: "Degeneration, *Fin-de Siècle* Gothic, and the Science of Detection: Arthur Conan Doyle's *The Hound of the Baskervilles* and the Emergence of the Modern Detective Story" in: *jnt. Journal of Narrative Theory*. Vol. 35, Nr. 1, Winter 2005. S. 60-87.

Cole, Simon A./Dioso-Villa, Rachel: "CSI and its Effects: Media, Juries, and the Burden of Proof" in *New England Law Review*, 41.3. Spring 2007, S. 435-469.

Dies.: "Investigating the 'CSI Effect' Effect: Media and Litigation Crisis in Criminal Law" in *Stanford Law Review*, 61.6./2009, S. 1335-1373.

Cole, Simon A.: *Suspect Identities. A History of Criminal Identification and Fingerprints*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2001.

Cornwell, Patricia: *The Body Farm*. London: Sphere Books, 2007.

Craig, Emily: *Knochensplitter. Wie ich den Toten ihr Geheimnis entlocke*. München: Goldmann, 2005.

Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1992.

Ders.: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press, 1999.

Cumming, Valerie: *The Visual History of Costume Accessories*. London: BT Batsford, 1998.

Dakss, Brian: "The CSI Effect. Does The TV Crime Drama Influence How Jurors Think?"
Online verfügbar unter <http://www.cbsnews.com>

Danneberg, Lutz/Vollhard, Friedrich (Hrsg.): *Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven der „Theoriedebatte“*. Stuttgart: Metzler, 1992.

Dies. (Hrsg.): *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer, 2002.

Davis, Fred: *Fashion, Culture and Identity*. Chicago/London: University of Chicago Pres, 1992.

De Marly, Diana: *Fashion for Men. An Illustrated History*. New York: B.T. Batsford, 1985.

DeSoto, Demi: "From the Screen to the Scene" in *Forensic Magazine*, Issue Summer 2004.
Online verfügbar unter <http://www.forensicmag.com>

Dibdin, Michael (Hrsg.): *The Picador Book of Crime Writing*. London: Pan Books, 1993.

Dickson, Sheila/ Goldmann, Stefan/ Wingertzahn, Christof (Hrsg.): *„Fakta und kein moralisches Geschwätz“: Zu den Fallgeschichten im ‚Magazin zur Erfahrungsseelenkunde‘ (1783-1793)*. Göttingen: Wallstein, 2011.

Diederichs, Ulf: *„Annäherungen an das Sachbuch. Zur Geschichte und Definition eines umstrittenen Begriffs“* in Reihe *Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* (#18), herausgegeben vom Forschungsprojekt *„Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“*, Berlin/Hildesheim, 2010; erschien erstmals in Rudolf Radler (Hrsg.): *Die deutschsprachige Sachliteratur*. München, Zürich 1978, S. 1-37. Online verfügbar unter www.sachbuchforschung.de.

Dotzler, Bernhard J./Weigel, Sigrig (Hrsg.): *„fülle der combination“*. *Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte*. München: Fink, 2005.

Dove, George N.: *The Reader and the Detective Story*. Bowling Green: Bowling Green University Press, 1997.

Dowling, Paul/ Sherry, Vince: *Medical Detectives. Geheimnisse der Gerichtsmedizin*. Köln: VGS Verlagsgesellschaft, 2005.

Duden. *Deutsches Universalwörterbuch A – Z*. 3., neu bearbeitete Auflage. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich: Dudenverlag, 1996.

Dunlop, C.R.B.: „Samuel Warren: A Victorian Law and Literature Practitioner“ in *Cardozo Studies in Law and Literature*, Vol. 12, No. 2 (Autumn – Winter), 2000. S. 265-291.

Eckart, Wolfgang Uwe/Jütte, Robert: *Medizingeschichte: Eine Einführung*. Stuttgart: UTB, 2007.

Eckart, Wolfgang Uwe: „Zeichenkonzeptionen in der Medizin vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ in Posner, Roland/Robering, Klaus/Sebeok, Thomas A. (Hrsg.): *Semiotik. Ein Handbuch zu den zeichentheoretischen Grundlagen von Natur und Kultur*. 3. Teilband. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2003. S. 1694-1713. (= *Handbuch zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*. Bd. 13.3.)

Eco, Umberto/Sebeok, Thomas A. (Hrsg.): *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei*. Dupin, Holmes, Peirce. München: Fink, 1985.

Eco, Umberto: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.

Ders.: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Fink, 1987. (= *Supplemente*, Bd. 5)

Ders. *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.

Ders.: „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien“ in Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft: Texte über Kunst und Zeichen*. Hrsg. v. Michael Franz/Stefan Richter. Leipzig: Reclam 1995. S. 301-324.

Ders.: *Im Labyrinth der Vernunft: Texte über Kunst und Zeichen*. Hrsg. v. Franz Michael/Richter Stefan. Leipzig: Reclam, 1995.

Ders.: „Die Innovation im Seriellen“ in Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: DTV, 2001. S. 155-189.

Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: DTV, 2001.

Ders.: *Einführung in die Semiotik*. München: Fink, 2002.

Eelking, Baron Herrmann Marten von: *Lexikon der Herrenmode*. Göttingen: Musterschmidt Verlag, 1960.

Eich, Wolfgang: *Medizinische Semiotik (1750-1850). Ein Beitrag zur Geschichte des Zeichenbegriffs in der Medizin*. Freiburg, 1986. (= *Freiburger Forschungen zur Medizingeschichte*, Bd. 13)

Enninger, Werner: „Kodewandel in der Kleidung. Sechszwanzig Hypothesenpaare“ in *Zeitschrift für Semiotik* 5 (1983), S. 23-48.

Fann, K.T.: Peirce`s Theory of Abduction. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1970.

Faulstich, Werner: „Serialität aus kulturwissenschaftlicher Sicht“ in Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Endlose Geschichten: Serialität in den Medien. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1994. S. 46-54.

Fehrmann, Gisela/Erika Linz/Cornelia Epping-Jäger (Hrsg.): Spuren. Lektüren. Praktiken des Symbolischen. München: Fink, 2005.

Feldmann, Klaus: Tod und Gesellschaft. Sozialwissenschaftliche Thanatologie im Überblick. Wiesbaden: VS Verlag, 2004.

Finckh, Eckhard (Hrsg.): Theorie des Kriminalromans. Stuttgart: Reclam, 1974.

Fischer, Ludwig/Hickethier, Knut/Riha, Karl (Hrsg.): Gebrauchsliteratur. Stuttgart: Metzler, 1976.

Fleck, Ludwik: Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv. Hrsg. v. Schäfer, Lothar/ Schnelle, Thomas. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Ders.: Erfahrung und Tatsache. Hrsg. v. Schäfer, Lothar/ Schnelle, Thomas. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Flügel, J. C.: „Psychologie der Kleidung“ in: Bovenschen, Silvia (Hrsg.): Die Listen der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 208-263.

Forrester, John: „If p, then what? Thinking in cases“ in History of the Human Sciences. Vol. 9, No. 3. London: SAGE, 1996. S. 1-25.

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Ders.: Die Geburt der Klinik: Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. München: S. Fischer, 2005.

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt, 2001.

Frank, Lawrence: Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence. The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle. Basingstoke: Palgrave, 2003.

Fraser, Mariam/Greco, Monica (Hrsg.): The body: A reader. New York: Routledge, 2005.

Frey, Christiane: “Am Beispiel der Fallgeschichte. Zu Pinels ‘Traitémédico-philosophiquesurl’aliénation” in Ruchatz, Jens/Willer, Stefan/Pethes, Nicolas: Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen. Berlin: KulturverlagKadmos, 2007. S. 263-278.

Dies.: „Ist das nicht der Fall der Krankheit?“. Der literarische Fall am Beispiel von Goethes ‚Werther‘ in Zeitschrift für Germanistik. XIX – 2/2009. Bern: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009, S. 317-329.

Frommel, Monika: „Internationale Reformbewegung zwischen 1880 und 1920“ in Schönert, Jörg (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920. Tübingen: Max Niemeyer, 1991. S. 467-496.

Ganz-Blättler, Ursula: „Sehen und Erkennen. Zum Blick, der (bestimmtes) Wissen schafft“ in: Hermes da Fonseca, Liselotte/Thomas Kliche (Hrsg.): Verführerische Leichen – verbotener Zerfall. „Körperwelten“ als gesellschaftliches Schlüsselereignis. Lengerich: Pabst Science Publishers, 2006. S. 217-242.

Gardner, Christine: Die Kulturgeschichte der Herrenmode. Egelsbach/Frankfurt am Main/München/New York, 2001.

Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: Mimesis. Kultur-Kunst-Gesellschaft. Rheinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1992.

Dies.: Mimetische Weltzugänge. Soziales Handeln – Rituale und Spiele – ästhetische Produktionen. Stuttgart: Kohlhammer, 2003.

Gebauer, Gunter: „Ausdruck und Einbildung. Zur symbolischen Funktion des Körpers“ in Kamper, Dietmar/Wulf, Christoph (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 313-329.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Endlose Geschichten: Serialität in den Medien. Hildesheim: Georg Olms, 1994. (= Germanistische Texte und Studien Band 43)

Ginzburg, Carlo: „Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method“ in Bennett, Tony (Hrsg.): Popular Fiction. Technology, Ideology, Production, Reading. London/New York: Routledge, 1990. S. 252-276.

Ders.: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Berlin: Wagenbach, 2002.

Ders. (a): „Ein Plädoyer für den Kasus“ in Süßmann, Johannes/ Scholz, Susanne/ Engel, Gisela (Hrsg.): Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode. Berlin: Trafo, 2007. S. 29-48.

Ders. (b): „Spuren einer Paradigmagabelung: Machiavelli, Galilei und die Zensur der Gegenreformation“ in Krämer, Sybille/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main, 2007. S. 257-280.

Goebel, Gerhard: „Notizen zur Semiotik der Mode“ in Bovenschen, Silvia (Hrsg.): Die Listen der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 458-479.

Goethe, Johann Wolfgang: „Von der Physiognomik überhaupt“ in Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Bd. 1, 2. Der junge Goethe. 1757-1775. Hrsg. v. Gerhard Sauder. München: Carl Hanser, 1987.

Gohlis, Tobias: „Als wenn die Welt voll Knochen wär...“ in ZEIT Literatur, Krimi-Spezial No. 45, November 2011. S. 18-21.

Gould, Stephen Jay: Der falsch vermessene Mensch. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

Graf, Natascha: Düstere Bilder, skurrile Gestalten und märchenhafte Welten. Drei Filme Tim Burtons im Vergleich. Marburg: Tectum, 2009.

Grella, George: „Murder and Manners: The Formal Detective Novel“ in Novel. A forum on fiction. Vol. 4, Number 1, Fall 1970. S. 30-48.

Gröschner, Annett/Porombka, Stephan (Hrsg.): Poetik des Faktischen. Vom erzählenden Sachbuch zur Doku-Fiktion. Werkstattgespräche. Essen: Klartext, 2009.

Groß, Hans/Geerds, Friedrich: Handbuch der Kriminalistik. Wissenschaft und Praxis der Verbrechensbekämpfung. Bd.1, Die Kriminalistik als Wissenschaft. Die Technik der Verbrechen. Kriminaltechnik. Berlin/München: Schweitzer Verlag, 1985.

Grosz, Elizabeth: Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

Grube, Gernot: „„abfährt“ – „arbeiten“. Investigative Erkenntnistheorie“ in Krämer, Sybille/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 222-253.

Gumbrecht, Hans Ulrich: „Strom Ohne Ursprung“ in Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.7.2007.

Gymnich, Marion/Nünning, Ansgar (Hrsg.): Funktionen von Literatur. Theoretische Grundlagen und Modellinterpretationen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2005.

Hahnemann, Andy/Oels, David (Hrsg.): sachbuch und populäres wissen im 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang, 2008.

Hahnemann, Andy/Oels, David/Porombka, Stephan/Erhard Schütz: „Das Sachbuch“ in Humboldt Spektrum, 12, Heft 2, 2005. S. 36-41.

Hahnemann, Andy: „... aus der Ordnung der Fakten“. Zur historischen Gattungspoetik des Sachbuchs“ in: Höcker, Arne/Moser, Jeannie/Weber, Philippe (Hrsg.): Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2006. S. 139-150.

- Haining, Peter. *The classic era of crime fiction*. London: Prion Books Limited, 2002.
- Halisch, Alexander: "Barocke Kriminalgeschichtensammlungen" in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft XXI* (1999). Bern u.a.: Peter Lang, 1999, S. 105-124.
- Hallcox, Jarrett/Welch, Amy: *Bodies We've Buried: Inside the National Forensic Academy, the World's Top CSI Training School*. New York u.a.: Berkley Publishing Group, 2007.
- Hallenbeck, Bruce G.: *Comedy-Horror Films: A Chronological History, 1914-2008*. Jefferson: McFarland, 2009.
- Hamilakis, Yannis/Pluciennik, Mark/Tarlow, Sarah (Hrsg.): *Thinking through the Body: Archaeologies of Corporeality*. Berlin: Springer, 2001.
- Haselstein, Ulla: *Entziffernde Hermeneutik*. München: Fink, 1991.
- Haycraft, Howard (ed.): *The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays*. New York: Carroll & Graf, 1974 [1946]. Teilweise übersetzt in Jochen Vogt (Hrsg.): *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. 2 Bde. (UTB 81, 82) München: Fink 1971.
- Hayward, Jennifer: *Consuming Pleasures. Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky, 1997.
- Hecken, Thomas (Hrsg.): *Der Reiz des Trivialen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.
- Ders.: *Populäre Kultur*. Bochum: Posth Verlag, 2006.
- Ders.: *Theorien der Populärkultur. Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Heißenbüttel, Helmut: „Spielregeln des Kriminalromans“ in Žmegač, Viktor (Hrsg.): *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971. S. 203-219.
- Helmholtz, Hermann von: *Science and Culture. Popular and Philosophical Essays*. Ed. By David Cahan. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.
- Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: UTB, 1973.
- Hermes da Fonseca, Liselotte/Thomas Kliche (Hrsg.): *Verführerische Leichen – Verbotener Zerfall. „Körperwelten“ als gesellschaftliches Schlüsselereignis*. Lengerich: Pabst Science Publishers, 2006.
- Herrmann, Meike: „Fiktionalität gegen den Strich lesen. Was kann die Fiktionstheorie zu einer Poetik des Sachbuchs beitragen?“ in *Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung* (#7), herausgegeben vom Forschungsprojekt „Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“, Berlin/Hildesheim, 2005. Online verfügbar unter www.sachbuchforschung.de.

Hess, Volker/Mendelsohn, Andrew J.: "Cases and Series: Medical Knowledge and Paper Technology, 1600-1900" in *Hist. Sci.*, xlvii. 48, 2010, S. 287-314.

Hess, Volker: *Von der semiotischen zur diagnostischen Medizin*. Husum: Matthiesen Verlag, 1993

Ders.: "Formalisierte Beobachtung. Die Genese der modernen Krankenakte am Beispiel der Berliner und Pariser Medizin (1725-1830)" in *Medizinhistorisches Journal* 45, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2010. S. 293-340.

Ders.: „Das Material einer guten Geschichte. Register, Reglements und Formulare.“ in Dickson, Sheila/ Goldmann, Stefan/ Wingertzahn, Christof (Hrsg.): ‚Fakta und kein moralisches Geschwätz‘: Zu den Fallgeschichten im ‚Magazin zur Erfahrungsseelenkunde‘ (1783-1793). Göttingen: Wallstein. 2011, S. 113-137.

Hettche, Thomas: „Was uns von unserem Fleisch unterscheidet“ in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* N.30 (5.2.2002), Feuilleton. S. 51. Online verfügbar unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-was-uns-von-unserem-fleisch-unterscheidet-152079.html>

Hickethier, Knut: „Der Alte Deutsche Kriminalroman.“ In: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik*. 31. Jahrgang, Band 4/1986, Ausgabe 144. S. 15-23.

Ders.: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg: Universität Lüneburg, 1991. (= Kultur Medien Kommunikation. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2).

Ders.: „Die Fernsehserie und das Serielle des Programms“ in Giesenfeld, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten: Serialität in den Medien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1994. S. 55-71.

Hillman, David/Mazzio, Carla (Hrsg.): *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*. New York/London: Routledge, 1997.

Hitchings, J.L.: "Sherlock Holmes the Logician" in: *The Baker Street journal*. Bd. 1. Indianapolis, 1946. S. 113-117.

Höcker, Arne/Moser, Jeannie/Weber, Philippe (Hrsg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2006.

Hoffmann, Hans-Joachim: *Kleidersprache. Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien: Ullstein, 1985.

Holl, Adolf (Hrsg.): *Neues vom Tod: Heutige Umgangsformen mit dem Sterbenmüssen*. Wien: Ueberreuter, 1990.

Holtorf, Cornelius: „Von Kern der Dinge keine Spur. Spurenlesen aus archäologischer Sicht“ in Krämer, Sybille/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 333-352.

Holzmann, Gabriela: *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850-1950)*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.

Horsley, Lee: *Twentieth Century Crime Fiction*. New York: Oxford University Press, 2005.

Hügel, Hans-Otto: *Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive. Theorie und Geschichte der deutschen Detektivverählung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: Metzler, 1978.

Ders.: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2007.

Hughes, Linda K./Lund, Michael: *The Victorian Serial*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1991.

Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2011.

Huxley, Thomas Henry (a): “Six Lectures to Working Men ‘On Our Knowledge of the Causes of the Phenomena of Organic Nature’” in Ders.: *Collected Essays (1893-1894)*, Bd. II., *Darwiniana*. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1970. (= *Anglistica& Americana*)

Ders. (b): “On the Method of Zadig” in Ders.: *Collected Essays (1893-1894)*, Bd. IV., *Science & Hebrew Tradition*. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1970. (= *Anglistica& Americana*)

Ders. (c): *Collected Essays (1893-1894)*, Bd. III., *Science & Education*. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1970. (= *Anglistica& Americana*)

Imdahl, Max/Iser, Wolfgang/Jauss, Hans Robert/Preisendanz, Wolfgang/Striedter, Jurij (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. München: Fink, 1969.

Imm, Konstantin: „Der Fall Chorinsky/Ebergenyi: Der Weg vom Geschehen zu den Geschichten“ in Schönert, Jörg (Hrsg.): *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991. S. 375-411.

Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph/Langer, Daniela (Hrsg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München: Richard Boorberg Verlag, 2008. (= *editiontext+kritik*)

Jakobson, Roman: „Über den Realismus in der Kunst“ in Imdahl, Max/Iser, Wolfgang/ Jauss, Hans Robert/Preisendanz, Wolfgang/Striedter, Jurij (Hrsg.): *Texte der russischen Formalisten*. Bd. 1. München: Fink, 1969. S. 372- 391.

Jann, Rosemary: *The Adventures of Sherlock Holmes. Detecting Social Order*. New York: Twayne Publishers, 1995.

Jarvis, Brian: "Watching the Detectives: Body Images, Sexual Politics and Ideology in Contemporary Crime Film" in Messent, Peter (Hrsg.): *Criminal Proceedings. The Contemporary American Crime Novel*. London/Chicago: Pluto Press, 1997. S. 214-241.

Jermyn, Deborah: "Women with a Mission. Lynda La Plante, DCI Jane Tennison and the Reconfiguration of TV Crime Drama" in *International Journal of Cultural Studies*. 6. 1, 2003. S. 46-63.

Dies.: „Body Matters – Realism, Spectacle and the Corpse in CSI“ in Mike Allen (Hrg.) *“Reading CSI”*, London: I.B. Tauris, 2007.

Dies.: *Prime Suspect*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2010.

Jolles, André: *Einfache Formen*. Tübingen: Max Niemeyer, 1969.

Joyce, Christopher/Stover, Eric: *Identität unbekannt. Was Gebeine enthüllen*. Augsburg: Bechtermünz Verlag, 2002.

Kächele, Horst: „Der lange Weg von der Novelle zur Einzelfallanalyse“ in Stuhr, Ulrich/Deneke, Friedrich-Wilhelm (Hrsg.): *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*. Heidelberg: Roland Asanger Verlag, 1993. S. 32-43.

Kamper, Dietmar: „Zur Frage der Darstellbarkeit von Nichtwissen“ in: Schramm, Helmar (Hrsg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin: dahlemuniversitypress, 2003. S. 383-387.

Karmasin, Helene: *Produkte als Botschaften*. (3. Aufl.) Landsberg am Lech: mi-Fachverlag, 2004.

Käser, Rudolf: *Arzt, Tod und Text. Grenzen der Medizin im Spiegel deutschsprachiger Literatur*. München: Fink, 1998.

Kayman, Martin A.: "The Short Story from Poe to Chesterton" in Priestman, Martin (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. S. 41-58.

Kidd-Hewitt, David: "Crime and Media: A Criminological Perspective" in Yvonne Jewkes/Gayle Letherby (Hrsg.): *Criminology: A Reader*. London: Sage Publications, 2003, S. 116-129.

Kirby, David A.: "Science Advisors, Representations, and Hollywood Films" in *Molecular Interventions*, 3 (2), 2003. S. 54-60.

Ders. (a): "Hollywood Knowledge: Communicating Between Scientific and Entertainment Cultures" in Cheng, Donghong/Claessens, Michel/Gascoigne, Toss/Metcalf, Jenni/Schiele,

Bernard/Shi, Shunke (Hrsg.): *Communicating Science in Social Contexts*. Berlin: Springer, 2008. S. 165-180.

Ders. (b): "Science Consultants, Fictional Films and Scientific Practice" in *Social Studies of Science*, 33 (2), 2003. S. 231-268.

Ders. (c): "Scientists on the Set: Science Consultants and Communication of Science in Visual Fiction" in *Public Understanding of Science* 12 (3) (2003). S. 261-278.

Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann: "Literatur und Möglichkeiten" in *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften*. Bd. 14. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010. S. 163-204.

Klaus, H. Gustav/Knight, Stephen (Hrsg.): *The art of murder: New Essays on Detective Fiction*. Tübingen: Stauffenburg, 1998.

Klausnitzer, Ralf: *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2008.

Ders.: "Kulturen des Wissens, Wissen der Literatur. Kreuzungen auf theoretischer Ebene" in Magerski, Christine/Vidulich, Svjetlan Lacko (Hrsg.): *Literaturwissenschaft im Wandel. Aspekte theoretischer und fachlicher Neuorganisation*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009. S. 97-135.

Klaver, Elizabeth: *Sites of Autopsy in Contemporary Culture*. Albany: State University of New York Press, 2005. (= The Suny Series in Postmodern Culture)

Klein, Christian/Martínez, Matías (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2009.

Dies.: „Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens“ in Klein, Christian/Martínez, Matías (Hrsg.): *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2009. S. 1-13.

Klein, Rolf: *Kostüme und Karrieren: Zur Kleidersprache in Balzacs "Comédie humaine"*. Tübingen: Stauffenburg, 1990.

Klotz, Volker: „Erzählen als Enttöten. Vorläufige Notizen zu *zyklischem, instrumentalem und praktischem* Erzählen“ in Lämmert, Eberhard (Hrsg.): *Erzählforschung. Ein Symposium*. Stuttgart: Metzler, 1982. S. 319-334. (= Germanistische Symposien-Berichtsbände, 4)

Knight, Stephen: *Form and Ideology in Crime Fiction*. London/Basingstoke: Indiana University Press, 1980.

Ders.: "The Case of the Great Detective" in Orel, Harold (Hrsg.): *Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle*. New York/Toronto/Oxford/Singapore/Sydney: G. K. Hall, 1992. S. 55-65.

Ders.: "Enter the Detective: Early Patterns of Crime Fiction" in Klaus, H. Gustav/Knight, Stephen (Hrsg.): *The art of murder: New Essays on Detective Fiction*. Tübingen: Stauffenburg, 1998. S. 11-25.

Ders.: *Crime Fiction 1800-2000. Detection, Death, Diversity*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Kogge, Werner: „Spurenlesen als epistemologischer Grundbegriff: Das Beispiel der Molekularbiologie“ in Krämer, Sybille/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 182-221.

König, René: *Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß*. München/Wien: Carl Hanser, 1985.

Köppe, Tilmann (Hrsg.) (a): *Literatur und Erkenntnis. Studien zur kognitiven Signifikanz fiktionaler literarischer Werke*. Paderborn: Mentis, 2008.

Ders. (b): „Kann man ein Buch spannend finden, obwohl man weiß, wie es endet? Überlegungen zum ‚Paradox der Spannung‘“ in Irsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph/Langer, Daniela (Hrsg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München: Richard Boorberg Verlag, 2008, S. 68-81.

Ders.: *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2011.

Korff, Gottfried: „Das Popularisierungsdilemma“ in *Museumskunde* 1 (2001). 66: Szenographie – Zur Zukunft der gestalteten Ausstellung. S. 13-20.

Košenina, Alexander: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin: Akademieverlag, 2008.

Ders.: „Fallgeschichten. Von der Dokumentation zur Fiktion. Vorwort“ in *Zeitschrift für Germanistik* 2/2009, S. 282-287.

Ders.: „Gefährliche Sachbücher: Jean Pauls ‚Feldprediger Schmelzle‘ scheitert durch naturwissenschaftliches Halbwissen an Phobien“ in *Zeitschrift für Germanistik* 3/2010. S. 490-507.

Krah, Hans: „Serie“ in *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Jan-Dirk Müller. Bd. 3. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2003. S. 433-435.

Krämer, Sybille/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.

Krämer, Sybille: „Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur“ in: Krämer, Sybille/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.): *Spur*.

Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 155-181.

Dies.: „Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandaufnahme“ in: Krämer, Sybille/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 11-36.

Kretschmann, Carsten (Hrsg.): Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel. Berlin: Akademie Verlag, 2003.

Kristeva, Julia: Die neuen Leiden der Seele. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2007.

Dies.: Powers of Horror: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

Kuhn, Thomas S.: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. 2., revidierte und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

Lafontaine, Céline: Die postmortale Gesellschaft. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/Springer Fachmedien, 2010. (= Neue Bibliothek der Sozialwissenschaften)

Lämmert, Eberhard (Hrsg.): Erzählforschung: Ein Symposium. Stuttgart: Metzler, 1982. (= Germanistische Symposien IV)

Landfester, Ulrike: Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk. Freiburg in Breisgau: Rombach, 1995.

Langer, Daniela: „Literarische Spannung/en. Spannungsformen in erzählenden Texten und Möglichkeiten ihrer Analyse“ in: Irsigler, Ingo/ Jürgensen, Christoph/ Langer, Daniela (Hrsg.): Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung. München: Richard Boorberg Verlag, 2008, S. 12-32

Latour, Bruno: Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Law, Graham: “Serials and the Nineteenth-Century Publishing Industry” in: Brake, Laurel/Demoor, Marysa (Hrsg.): A Dictionary of Nineteenth Century Journalism. In Great Britain and Ireland. Gent/London: Academia Press/The British Library, 2009.

Leavis, F. R.: The Two Cultures? The Significance of C.P. Snow. London: Spectator, 1962.

Lehman, David: The Perfect Murder. A Study in Detection. New York: The Free Press, 1989.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. (= Aesthetica)

Levine, George (Hrsg.): *One Culture. Essays in Science and Literature*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

Ders. (Hrsg.): *Realism and Representation. Essays on the Problem of Realism in Relation to Science, Literature, and Culture*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1993.

Lindberg, David C.: *Theories of Vision. From Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Linder, Joachim: „Deutsche Pitavalgeschichten in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Konkurrierende Formen der Wissensvermittlung und der Verbrechensdeutung bei W. Härig und W.L. Demme“ in Schönert, Jörg (Hrsg.): *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991. S. 313-348.

Linz, Erika/Gisela Fehrmann: „Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis“ in Fehrmann, Gisela/Linz, Erika/Epping-Jäger, Cornelia (Hrsg.): *Spuren. Lektüren. Praktiken des Symbolischen*. München: Fink, 2005. S. 89-104.

Lombroso, Cesare: *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*. Hamburg: J.F. Richter, 1887.

Loschek, Ingrid: *Accessoires. Symbolik und Geschichte*. München: Bruckmann, 1993.

Dies.: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. 5., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2005.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hrsg. v. Rainer Grübel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.

Lovgren, Stefan: „'CSI Effect' Is Mixed Blessing for Real Crime Labs“ Online verfügbar unter: <http://news.nationalgeographic.com>

Lucas, Rose: „Anxiety and its Antidotes: Patricia Cornwell and the Forensic Body“ in *Literature Interpretation Theory*. 15. 2 (April – June), 2004. S. 207-222.

Lund, Michael: *America's continuing story*. Detroit: Wayne State University Press, 1993.

Lyle, Douglas P./Krips-Schmidt, Katrin: *CSI-Forensik für Dummies*. Weinheim: Wiley-VCH Verlag, 2009.

Macho, Thomas/ Marek, Kristin (Hrsg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München: Fink, 2007.

Macho, Thomas: *Todesmetaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.

Mann, Thomas: „Bilse und Ich“ in: Thomas Mann. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Heinrich Detering et al. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2002. Bd. 14.1: Essays 1, S. 95-111.

Marcus, Laura: „Detection and literary fiction“ in: Priestman, Martin (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. S. 245-267.

Marsch, Edgar: *Die Kriminalerzählung. Theorie – Geschichte – Analyse*. München: Winkler, 1972.

Mattenklott, Gert: „Metaphern in der Wissenschaftssprache“ in: Schramm, Helmar (Hrsg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin: dahlemuniversitypress, 2003. S. 28-49.

Maxwell, Donald R.: *Science or Literature? The Divergent Cultures of Discovery and Creation*. New York u.a: Peter Lang, 2000.

McDowell, Colin: *Hats: Status, style, and glamour*. New York: Thames & Hudson, 1992.

McMahan, Alison: *The Films of Tim Burton. Animating Live Action in Contemporary Hollywood*. New York: Continuum, 2005.

Meier, Marietta: „Die Konstruktion von Wissen durch Fallgeschichten. Psychochirurgische Studien in den 1940er und 1950er Jahren“ in Höcker, Arne/Moser, Jeannie/Weber, Philippe (Hrsg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2006. S. 103-114.

Mellmann, Katja: „Literatur als emotionale Attrappe. Eine evolutionspsychologische Lösung des ‚paradox offiction‘“ in Klein, Uta/Mellmann, Katja/Metzger, Steffanie (Hrsg.): *Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur*. Paderborn: mentis, 2006. S. 145-166.

Dies.: „Vorschlag zu einer emotionspsychologischen Bestimmung von Spannung“ in Eibl, Karl/Mellmann, Katja/Zymner, Rüdiger (Hrsg.): *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn: mentis, 2007, S. 241-268.

Menke, Bettina: *Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*. München: Fink, 2000.

Messent, Peter: „Authority, Social Anxiety and the Body in Crime Fiction: Patricia Cornwell’s *Unnatural Exposure*“ in Chernaik, Warren/Swales, Martin/Vilain, Robert (Hrsg.): *The art of detective fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2000. S. 124-137.

Ders.: „The Police Novel“ in Rzepka, Charles J./Horsley, Lee: *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Blackwell, 2010. S. 175-186.

Meyers Grosses Taschenlexikon in 24 Bänden. Bd. 19. Mannheim u.a.: Bibliographisches Institut, 1990.

Mielke, Christine: Zyklisch-serielle Narration: Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin: Walter de Gruyter, 2006. (= Komparatistische Studien 6)

Mill, John Stuart: A System of Logic. Rationative and Inductive. Toronto: University of Toronto Press, Routledge, 1981.

Mink, Louis O.: „Narrative Form as a Cognitive Instrument“ in Canary, Robert H./Kozicki, Henry (Hrsg.): The Writing of History. Literary Form and Historical Understanding. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1978. S. 129-149.

Mirzoeff, Nicholas (Hrsg.): The Visual Culture Reader. New York: Routledge. 2002.

Mizejewski, Linda: „Illusive Evidence: Patricia Cornwell and the Body Double“ in South Central Review 18.3 – 4 (Fall-Winter 2001). S. 6-20.

Möbius, Hanno/Berns, Jörg Jochen (Hrsg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaften und Technologie. Marburg: Jonas Verlag, 1990.

Molander Danielsson, Karin: The Dynamic Detective. Special Interest and Seriality in Contemporary Detective Series. Edsbruk: Akademitryck, 2002. (= Acta Universitatis Upsaliensis. Studie Anglistica Upsaliensia 121)

Mopas, Michael: „Examining the ‘CSI effect’ Through the ANT Lens“ in Crime Media Culture. 2007/3, S. 110-117.

Moser, Jeannie: „Poetologien. Rhetoriken des Wissens. Einleitung“ in: Höcker, Arne/Moser, Jeannie/Weber, Philippe (Hrsg.): Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2006. S. 11-16.

Mullen, Anne/O`Beirne, Emer: Crime Scenes. Detective Narratives in European Culture since 1945. Amsterdam: Rodopi, 2000. (= Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft)

Muller, Adam: „Behind the Scene of the Crime: Television, Crime Fiction, Genre Theory“ in Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft (SPIEL). Jg. 13 (1994), H. 2. Fra. a. M., 1994. S. 173-187.

Müller, Lothar: Jeder Tod hat seine Geschichte. Zur Ausstellung „Vom Tatort in Labor. Rechtsmediziner decken auf“ in Süddeutsche Zeitung 06.03.2009.

Müller-Sievers, Helmut: „Ablesen. Zur Entwicklung des wissenschaftlichen Blicks“ in Dotzler, Bernhard J./Weigel, Sigrid (Hrsg.): „fülle der combination“. Literaturforschung und Wissenschaftsgeschichte. München: Fink, 2005. S. 305-318.

Musolff, Cornelia/Hoffmann, Jens (Hrsg.): Täterprofile bei Gewaltverbrechen. Mythos, Theorie und Praxis des Profilings. Berlin: Springer, 2002.

Musolff, Cornelia: Tausend Spuren und ihre Erzählung. Hermeneutische Verfahren in der Verbrechensbekämpfung in Musolff, Cornelia/Hoffmann, Jens (Hrsg.): Täterprofile bei Gewaltverbrechen. Mythos, Theorie und Praxis des Profilings. Berlin: Springer, 2002. S. 151-180.

Nellen, Stefan/Suter, Robert: „Unfälle, Vorfälle, Fälle: Eine Archäologie des polizeilichen Blicks“ in: Brändli, Sibylle/Lüthi, Barbara/Spuhler, Gregor (Hrsg.): Zum Fall machen, zum Fall werden. Wissensproduktion und Patientenerfahrung in Medizin und Psychiatrie des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt/New York: Campus, 2009. S. 157-181.

Neuschäfer, Hans J./Fritz-El Ahmad, Dorothee/Walter, Klaus P.: Der französische Feuilletonroman: Die Entstehung der Serienliteratur im Medium der Tageszeitungen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986.

Nicolson, Marjorie: „The Professor and the Detective“ in Haycraft, Howard (Hrsg.): The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays. New York: Carroll & Graf Publishers, 1976. S. 110-127.

Niehaus, Michael: „Physiognomie und Literatur im 19. Jahrhundert (von Poe bis Balzac)“ in Campe, Rüdiger/Schneider, Manfred (Hrsg.): Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1996. S. 411-430.

Nikolow, Sybilla/Schirmacher, Arne (Hrsg.): Wissenschaft und Öffentlichkeit als Ressourcen füreinander. Studien zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert. Frankfurt/New York: Campus, 2007.

Nölle, Volker: „‘Der neue Ovid‘ und einige Randgestalten. Kellers Figurendarstellung im Zeichen der Verwandlung“ in Groddeck, Wolfram/Stadler, Ulrich (Hrsg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1994. S. 283-300.

Nolte, Karen: „Vom Verschwinden der Laienperspektive aus der Krankengeschichte: Medizinische Fallberichte im 19. Jahrhundert“ in: Brändli, Sibylle/Lüthi, Barbara/Spuhler, Gregor (Hrsg.): Zum Fall machen, zum Fall werden. Wissensproduktion und Patientenerfahrung in Medizin und Psychiatrie des 19. Und 20. Jahrhunderts. Frankfurt/New York, Campus, 2009. S.33- 61.

Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.

Nünning, Vera (Hrsg.): Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2008. (= WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium Bd. 11)

Oels, David/Porombka, Stephan/Schütz, Erhard (Hrsg.): Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen. Die Popularität des Sachbuchs. 1. Jahrgang 2006, Heft 1. Berlin: Weidler Buchverlag, 2006.

Dies. (Hrsg.): Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen. DokuFiktion. 1. Jahrgang 2006, Heft 2. Berlin: Weidler Buchverlag, 2006.

Dies. (Hrsg.): Non Fiktion. Arsenal der anderen Gattungen. Recht, sachlich. 3. Jahrgang 2008, Heft 1/2. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2009.

Oels, David (a): „Wissen und Unterhaltung im Sachbuch oder: Warum es keine germanistische Sachbuchforschung gibt und wie eine solche aussehen könnte“ in Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung (#1), herausgegeben vom Forschungsprojekt „Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“, Berlin/Hildesheim, 2005. Online verfügbar unter www.sachbuchforschung.de.

Ders. (b): „Mit hundert Sachen erzählt. Sachbuch, Literatur und die Wiederkehr des Erzählens“ in Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung (#4), herausgegeben vom Forschungsprojekt „Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“, Berlin/Hildesheim, 2005. Online verfügbar unter www.sachbuchforschung.de.

Ders. (c): „Sachbuch“ in Schütz, Erhard et al. (Hg.): BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005. S. 323-327.

Orel, Harold (Hrsg.): Critical Essays on Sir Arthur Conan Doyle. New York/Toronto/Oxford/Singapore/Sydney: G.K. Hall, 1992. (= Critical Essays on British Literature)

Ort, Claus Michael: „Vom Text zum Wissen. Die literarische Konstruktion sozio-kulturellen Wissens als Gegenstand einer nicht-reduktiven Sozialgeschichte der Literatur“ in: Danneberg, Lutz/Vollhard, Friedrich (Hrsg.): Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven der „Theoriedebatte“. Stuttgart: Metzler, 1992. S. 409-441.

Ousby, Ian: Bloodhounds of Heaven. The Detective in English Fiction from Godwin to Doyle. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press, 1976.

Overbeck, Gerd: „Die Fallnovelle als literarische Verständigungs- und Untersuchungsmethode. – Ein Beitrag zur Subjektivierung“ in Stuhr, Ulrich/Deneke, Friedrich-Wilhelm (Hrsg.): Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument. Heidelberg: Roland Asanger Verlag, 1993. S. 43-60.

Oxford Dictionary & Thesaurus. Hrsg. v. Sara Hawker/Maurice Waite. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Paech, Joachim: „Vom Feuilletonroman zum Fernsehspiel“ in Brackert, Helmut/Stückrath, Jörn (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2004. S. 360-374

Page, Edwin: Gothic Fantasy: The Films of Tim Burton. New York: Marion Boyaer, 2006

Palmer, Joy: "Tracing Bodies: Gender, Genre, and Forensic Detective Fiction" in South Central Review 18.3-4 (Fall – Winter), 2001. S.54-71.

Panek, LeRoy Lad: An Introduction to the Detective Story. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987

Ders.: Probable Cause. Crime Fiction in America. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1990

Ders.: The American Police Novel. A History. Jefferson: McFarland, 2003

Ders.: The Origins of the American Detective Story. Jefferson: McFarlan, 2006

Pearson, Roberta: „Anatomizing Gilbert Grissom“ in Allen, Mike (Hrsg.): Reading CSI. London: I.B. Tauris, 2007. S. 39-56.

Pethes, Nicolas/Richter, Sandra (Hrsg.): Medizinische Schreibweisen. Ausdifferenzierung und Transfer zwischen Medizin und Literatur (1600-1900). Tübingen: Max Niemeyer, 2008.

Pethes, Nicolas: „Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht“ in Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 28 (2003), H. 1, S. 181-231.

Ders.: „Vom Einzelfall zur Menschheit. Die Fallgeschichte als Medium der Popularisierung zwischen Recht, Medizin und Literatur“ in Blaseio, Gereon/Pompe, Hedwig/ Ruchatz, Jens (Hrsg.): Popularisierung und Popularität. Köln: DuMont, 2005. S. 63-92.

Ders.: „„sie verstummten – sie gleiteten – sie fielen“. Epistemologie, Moral und Topik des ‚Falls‘ in Jakob Michael Reinhold Lenz‘ ‚Zerbin““ in Zeitschrift für Germanistik 2/2009. S. 330-345.

Pforte, Dietger: „Der Sachbuch(text)-Autor, ein Fachmann fürs Nichfachmännische“ in Fischer, Ludwig/Hickethier, Knut/Riha, Karl (Hrsg.): Gebrauchsliteratur. Stuttgart: Metzler, 1976. S. 138-155.

Plain, Gill: Twentieth Century Crime Fiction: Gender, Sexuality and the Body. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2001.

Platt, Richard: Gerichtsmedizin. Auf den Spuren des Verbrechens. Erfstadt: Area Verlag, 2006.

Poe, Edgar Allan: Die schwarze Katze und andere Verbrechergeschichten. Zürich: Diogenes, 1984.

Porombka, Stephan: "Regelwissen und Weltwissen für die Jetztzeit. Die Funktionsleistungen der Sachliteratur" in Reihe Arbeitsblätter für die Sachbuchforschung (#2), herausgegeben

vom Forschungsprojekt „Das populäre deutschsprachige Sachbuch im 20. Jahrhundert“, Berlin/Hildesheim, 2005. Online verfügbar unter www.sachbuchforschung.de.

Ders.: „Sachbücher und –texte“ in Anz, Thomas (Hrsg.): Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 2. Stuttgart: Metzler, 2007. S. 155-160.

Porter, Dennis: “Backward Construction and the Art of Suspense” in Most, Glenn/Stowe, William (Hrsg.): The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory. San Diego/New York/London: Harcourt, 1983. S. 327-340.

Povidisa, Ingrida: “Bones to Read. An Interpretation of Forensic Crime Fiction” in Reconstructions: Studies in Contemporary Culture 8.3./2008. <http://reconstruction.eserver.org/083/povidisa.shtml>

Povidisa, Ingrida/Kerhcy, Anna: “Postmodern Fantasies of Salvation. Interfacing Forensic Crime Fiction and Fairy Tale in Tim Burton’s Corpse Bride” in Kerhcy, Anna (Hrsg.): Postmodern Reinterpretations of Fairy Tales: How Applying New Methods Generates New Meanings. Lewiston, Lampeter: Edwin Mellen Press, 2011, S. 107-125.

Povidisa-Nerowski, Ingrida: „Die Knochenleser. Reformationen des Wissens zwischen forensischen Detektivromanen und Sachbuch-Krimis“ in Kritische Ausgabe, Themenheft „Schund“. Bonn: Verein der Freunde und Förderer der Zeitschrift „Kritische Ausgabe“ e.V., 2012. (erscheint März 2012)

Presdee, Mike: Cultural Criminology and the Carnival of Crime. London: Routledge, 2000.

Priester, Karin: Mythos Tod: Tod und Todeserleben in der modernen Literatur. Berlin: Philo Verlagsgesellschaft, 2001.

Priestman, Martin: Detective Fiction and Literature: The Figure on the Carpet. Basingstoke: Macmillan, 1990.

Ders.: “Sherlock’s Children: The Birth of the Series” in Chernaik, Warren/Swales, Martin/Vilain, Robert (Hrsg.): The art of detective fiction. New York: Palgrave Macmillan, 2000. S. 50-59.

Ders. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Ders.: “Post-war British Crime Fiction” in Ders. (Hrsg.): The Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. S. 173-190.

Pugliese, Joseph: “Super Visum Corporis: Visuality, Race, Narrativity and the Body of Forensic Pathology” in Law and Literature, Summer. 14. 2: 2002. S.367-394.

Putz, Christa: „Narrative Heterogenität und dominante Darstellungsweise: Zur Produktion von Fallnarrativen in der deutschsprachigen Sexualmedizin und Psychoanalyse, 1890-1930“

in Brändli, Sibylle/Lüthi, Barbara/Spuhler, Gregor (Hrsg.): Zum Fall machen, zum Fall werden. Wissensproduktion und Patientenerfahrung in Medizin und Psychiatrie des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt/New York: Campus, 2009.S. 92-117.

Pyrhönen, Heta: Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of Detective Fiction. Columbia: Camden House, 1994.

Ralser, Michaela: „Der Fall und seine Geschichte. Die klinisch-psychiatrische Fallgeschichte als Narration an der Schwelle“ in Höcker, Arne/Moser, Jeannie/Weber, Philippe (Hrsg.):Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften. Bielefeld: transcript, 2006. S. 115-126.

Ramsland, Katherine: The C.S.I. Effect. New York: Penguin Group, 2006.

Reichertz, Jo: „‘Meine Mutter war eine Holmes‘. Über Mythenbildung und die tägliche Arbeit der Crime-Profiler“ in Musolff, Cornelia/Hoffmann, Jens (Hrsg): Täterprofile bei Gewaltverbrechen. Mythos, Theorie und Praxis des Profilings. Berlin: Springer, 2002. S. 37-70.

Ders.: „Die Spur der Fahnders oder: Wie Polizisten Spuren finden“ in Krämer, Sybille/Werner Kogge/Gernot Grube (Hrsg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007. S. 309-332.

Rheinberger, Hans-Jörg/Hagner, Michael/Wahrig-Schmidt, Bettina (Hrsg.): Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur. Berlin: Akademieverlag, 1997.

Rheinberger, Hans-Jörg: „Wissensräume und experimentelle Praxis“ in Schramm, Helmar (Hrsg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst. Berlin: dahlem university press, 2003. S. 366-382.

Richardson, Ruth: Death, Dissection and the Destitute. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

Richter, Karl/Schönert, Jörg/Titzmann, Michael (Hrsg.): Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930. Stuttgart: Metzler, 1997.

Robbers, Monica L. P.: “Blinded by Science: The Social Construction of Reality in Forensic Television Shows and its Effect on Criminal Jury Trials” in Criminal Justice Policy Review 2008/19, S. 84-103.

Roscher, Gustav: Großstadtpolizei. Ein praktisches Handbuch der deutschen Polizei. Hamburg: Otto Meißners Verlag, 1912.

Ross, Thomas Wynne: Good old index. The Sherlock Holmes Handbook. Drawer: Camden Hous, 1996.

Rossbacher, Karlheinz: „Was weiß Literatur? Überlegungen zu einer Engführung von literarischen und wissenschaftlichen Diskursen“ in LiTheS Nr. 1 (Dez. 2008). S. 15-25. Online verfügbar unter http://lithes.uni-graz.at/lithes/08_1.html

Roth, Marthy: *Foul And Fair Play: Reading Genre in Classic Detective Fiction*. Athens (Georgia): University of Georgia Press, 1995.

Rouse, Joseph: *Engaging Science: How to Understand its Practices Philosophically*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1996.

Ruchatz, Jens/Willer, Stefan/Pethes, Nicolas: *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007.

Ruchatz, Jens: „Der Ort des Populären“ in Blaseio, Gereon/Pompe, Hedwig/ Ruchatz, Jens (Hrsg.): *Popularisierung und Popularität*. Köln: DuMont, 2005. S. 139-145.

Rückert, Joachim: „Zur Rolle der Fallgeschichte in Juristenausbildung und juristischer Praxis zwischen 1790 und 1880“ in Schönert, Jörg (Hrsg.): *Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920*. Tübingen: Max Niemeyer, 1991. S. 285-311.

Rudolf, Gerd: „Aufbau und Funktion von Fallgeschichten im Wandel der Zeit“ in Stuhr, Ulrich/Deneke, Friedrich-Wilhelm (Hrsg.): *Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument*. Heidelberg: Roland Asanger Verlag, 1993. S. 17-31.

Rushing, Robert A.: *Resisting Arrest. Detective fiction and popular culture*. New York: Other Press, 2007.

Russell, Nicholas: *Communicating Science. Professional, Popular, Literary*. New York: Cambridge University Press, 2010.

Ruzas, Stefan: *Von Leichen und jungen Frauen. Ein Interview mit Markus Rothchild*. 17.02.2007. Online verfügbar unter: http://www.focus.de/kultur/medien/medien-von-leichen-und-jungen-frauen_aid_218411.html.

Rzepka, Charles J./Horsley, Lee: *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Blackwell, 2010.

Rzepka, Charles J.: *Detective Fiction*. Cambridge: Polity Press, 2005.

Sanders, Clinton R./Lyon, Eleanor: “Repetitive Retribution: Media Images ant the Cultural Construction of Criminal Justice” in: Ferrell, Jeff/Sanders, Clinton R. (Hrsg.): *Cultural Criminology*. Boston: Northeastern, 1995. S. 25-44.

Sauerberg, Lars Ole: *Fact inot Fiction. Documentary Realism in the Contemporary Novel*. New York: St Matrin’s Press, 1991.

Sawday, Jonathan: *The Body Emblazoned. Dissection and the human body in Renaissance culture*. London/New York: Routledge, 1995.

Scaggs, John: *Crime Fiction*. New York: Routledge, 2005.

Schäffner, Wolfgang/Weigel, Sigrid/Macho, Thomas: „Das kleine Detail, das Teil, das Kleine. Zur Geschichte und Theorie eines kleinen Wissens“ in Schäffner, Wolfgang/Weigel, Sigrid/Macho, Thomas: „Der liebe Gott steckt im Detail“. *Mikrostrukturen des Wissens*. München: Fink, 2003. S. 7-17.

Dies.: „Der liebe Gott steckt im Detail“. *Mikrostrukturen des Wissens*. München: Fink, 2003.

Schirmacher, Arne/Thoms, Ulrike: „Neue Wissensofferten, alte Wissensbedürfnisse und verschiedene Transaktionsmodelle. Drei Thesen zum naturwissenschaftlichen Vermittlungsdiskurs“ in Nikolow, Sybilla/Schirmacher, Arne (Hrsg.): *Wissenschaft und Öffentlichkeit als Ressourcen füreinander. Studien zur Wissenschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/New York: Campus, 2007. S. 97-109.

Schmid, David: „The Locus of Disruption: Serial Murder and Generic Conventions in Detective Fiction“ in Chernaik, Warren/Swales, Martin/Vilain, Robert (Hrsg.): *The art of detective fiction*. New York: Palgrave Macmillan, 2000. S. 75-89.

Ders.: „True Crime“ in Rzepka, Charles J./Horsley, Lee: *A Companion to Crime Fiction*. Chichester: Blackwell, 2010. S. 198-209.

Schmieder, Katja: „Betrachtungen zur Rezeption amerikanischer Kriminalliteratur“ in Paul, Heike/Kanzler, Katja (Hrsg.): *Amerikanische Populärkultur in Deutschland*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2002. S. 143-166.

Dies.: *Reconciling the „Two Cultures“: Science in Contemporary American Crime Fiction*. Dissertation, Universität Leipzig, 2008.

Schmitz-Emans, Monika (Hrsg.): *Literature and Science. Literatur und Wissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2008. (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft)

Dies.: „Literatur und Wissenschaft. Einleitung“ in Dies. (Hrsg.): *Literature and Science. Literatur und Wissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2008. S. 35-57.

Schmölders, Claudia (Hrsg.): *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*. Berlin: Akademie Verlag, 1996.

Schneider, Manfred: „Die Beobachtung des Zeugen nach Artikel 71 der Carolina: Der Aufbau eines Codes der Glaubwürdigkeit 1532-1850“ in Campe, Rüdiger/Schneider, Manfred (Hrsg.): *Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1996. S. 153-184.

Schneider, Volkmar: „Rechtsmedizin als ‚Unterhaltungswissenschaft‘?“, unveröffentlichter Vortrag, gehalten auf dem Symposium „Verbrechensgeschichten und Gesellschaft“, Université de Bourgogne, Dijon, Frankreich, 3.-4. April, 2009.

Schönert, Jörg (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920. Tübingen: Max Niemeyer, 1991. (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 27)

Ders.: „Bilder von ‚Verbrechermenschen‘ in den rechtskulturellen Diskursen um 1900. Zum Erzählen über Kriminalität und zum Status kriminologischen Wissens“ in Schönert, Jörg (Hrsg.): Erzählte Kriminalität. Zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920. Tübingen, 1991. S. 497-532.

Ders. (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.

Schramm, Helmar (Hrsg.): Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst. Berlin: dahlemuniversitypress, 2003.

Schütt, Sita: „French Crime Fiction“ in Priestman, Martin (Hrsg.): The Cambridge Companion to Crime Fiction. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. S. 59-76.

Schütz, Erhard et al (Hg.): BuchMarktBuch. Der Literaturbetrieb in Grundbegriffen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005.

Seltzer, Mark: Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture. London/New York: Routledge, 1998.

Ders.: „Murder/Media/Modernity“ in Canadian Review of American Studies/Revue canadienne d'études américaines. 38. I: 2008. S. 11-41.

Shaffer, Elinor S. (Hrsg.): The Third Culture: Literature and Science. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1998.

Shaner, Timothy/Salisbury, Mark (Hrsg.): Tim Burton's Corpse Bride: An Invitation to the Wedding. New York: Newmarket Press, 2005.

Shreffler, Philipp A.: The Baker Street Reader. Greenwood Press: Westport/London, 1984.

Simmel, Georg: „Die Mode“ in Bovenschen, Silvia (Hrsg.): Die Listen der Mode. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 179-207.

Smith, Jonathan: Fact and Feeling. Baconian Science and the Nineteenth-Century Literary Imagination. Madison: The University of Wisconsin Press, 1994.

Spitznagel, Albert: Auf der Spur der Spur in: Arburg, Hans-Georg von/Michael Gamper/Ulrich Stadler (Hrsg.): „Wunderliche Figuren“. Über die Lesbarkeit von Chiffreschriften. München: Fink 2001. S. 239-259.

Stäheli, Urs: „Das Populäre als Unterscheidung – eine theoretische Skizze“ in Blaseio, Gereon/Pompe, Hedwig/ Ruchatz, Jens (Hrsg.): Popularisierung und Popularität. Köln: DuMont, 2005. S. 146-167.

Stearns, Peter/Knapp, Mark: „Historical Perspectives of Grief“ in Harré, Rom/Garrot Parrott, W. (Hrsg.): The Emotions: Social, Cultural and Biological Dimensions. London: Sage, 1996. S. 132-150.

Steffen, Robert: True Crime Narratives. Lanham: Scarecrow Press, 1997.

Steinlechner, Gisela: Fallgeschichten. Wien: WUV-Universitätsverlag, 1995. (=Commentarii Band 3)

Stiening, Gideon: „Am ‚Ungrund‘ oder: Was sind und zu welchem Ende studiert man ‚Poetologien des Wissens‘?“ in KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft/Journal for Cultural Poetics. Band 7, 2005. S. 234-248.

Stingelin, Martin: „Der Verbrecher ohnegleichen“ in Groddeck, Wolfram/Stadler, Ulrich (Hrsg.): Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1994. S. 113-133.

Stowe, William W.: „From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler“ in Most, Glenn/Stowe, William (Hrsg.): The Poetics of Murder. Detective Fiction and Literary Theory. San Diego/New York/London: Harcourt, 1983. S. 366-383.

Strasser, Peter: Verbrechermenschen. Zur kriminalwissenschaftlichen Erzeugung des Bösen. 2., erweiterte Neuauflage. Farnkfurt/New York: Campus, 2005.

Stuhr, Ulrich/Deneke, Friedrich-Wilhelm (Hrsg.): Die Fallgeschichte. Beiträge zu ihrer Bedeutung als Forschungsinstrument. Heidelberg: Roland Asanger Verlag, 1993.

Suerbaum, Ulrich: „Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch“ in Vogt, Jochen (Hrsg.): Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung. München: Fink, 1971. S. 437-456.

Ders.: „Warum *Macbeth* kein Krimi ist. Gattungsregeln und gattungsspezifische Leseweise“ in: Poetica 14 (1982), S. 113- 133.

Ders.: Krimi. Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam, 1984.

Süßmann, Johannes/ Scholz, Susanne/ Engel, Gisela (Hrsg.): Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode. Berlin: Trafo Verlag Dr. Wolfgang Weist, 2007.

Süßmann, Johannes: "Einleitung: Perspektiven der Fallstudienforschung" in Süßmann, Johannes/ Scholz, Susanne/ Engel, Gisela (Hrsg.): *Fallstudien: Theorie – Geschichte – Methode*. Berlin: Trafo Verlag Dr. Wolfgang Weist, 2007, S. 7-28.

Symons, Julian: *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London/Basingstoke: Papermac, 1992.

Tarlow, Sarah: "The Aesthetic Corpse in Nineteenth Century Britain" in Hamilakis, Yannis/Pluciennik, Mark/Tarlow, Sarah (Hrsg.): *Thinking through the Body: Archaeologies of Corporeality*. Berlin: Springer, 2001. S. 85-98.

Thomas, Kerstin (Hrsg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2010.

Thomas, Ronald R.: "Minding the Body Politic: The Romance of Science and the Revision of History in Victorian Detective Fiction" in *Victorian Literature and Culture* 19. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. S. 233-254.

Ders.: *Detective Fiction and the Rise of the Forensic Science*. Cambridge, 1999.

Thorwald, Jürgen: *Das Jahrhundert der Detektive. Weg und Abenteuer der Kriminalistik*. 3., ergänzte Auflage. Zürich: Droemer, 1965.

Todorov, Tzvetan: *French Literary Theory Today. A Reader*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Ders.: *The Poetics of Prose*. Oxford: Basil Blackwell, 1997.

Turnbull, Sue: "The Hook and The Look: CSI and the Aesthetics of Television Crime Series" in Allen, Mike (Hrsg.): *Reading CSI*. London: I.B. Tauris, 2007. S. 15-32.

Turnock, Rob: "Death, liminality and transformation in *Six Feet Under*". In Akass, Kim/Janet McCabe (Hrsg.): *Reading Six Feet Under. TV to Die For*. London: I. B. Tauris. 2005. S. 39-49.

Van Dover, Kenneth J.: "The Lens and the Violin" in *Clues: a journal of detection*. Band 9 (2), 1988. S. 37-51.

Ders.: *You Know My Method: The Science of the Detective*. Bowling Green: University of Wisconsin Press, 1994.

Ders.: *Isn't justice always unfair? The detective in southern literature*. Bowling Green, OH: Bowling Green State Univ. Popular Press, 1996.

Ders.: *We Must Have Certainty: Four Essays on the Detective Story*. Cranbury: Susquehanna University Press, 2005.

Vann, J. Don: *Victorian Novels in Serial*. New York: The Modern Language Association of America, 1985.

Vischer, Friedrich Theodor: „Mode und Zynismus“ in: Bovenschen, Silvia (Hrsg.): *Die Listen der Mode*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 33-79.

Vogl, Joseph: “Für eine Poetologie des Wissens” in Richter, Karl/Schönert, Jörg/Titzmann, Michael (Hrsg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770-1930*. Stuttgart: Metzler, 1997. S. 107-127.

Ders.: „Robuste und idiosynkratische Theorie“ in *KulturPoetik. Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft/Journal for Cultural Poetics*. Band 7, 2005. S. 249-258.

Vogt, Jochen (Hrsg.): *Der Kriminalroman I. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. München: Fink, 1971.

Ders. (Hrsg.): *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. München: Fink, 1971.

Ders. (Hrsg.): *Der Kriminalroman: Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink, 1998.

Ders. (Hrsg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*. München: Fink, 2005.

Ders.: “Erweiterte Erzählform und zeitgeschichtliche Perspektive: Robert Wilson” in Nünning, Vera (Hrsg.): *Der amerikanische und britische Kriminalroman. Genres – Entwicklungen – Modellinterpretationen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2008. S. 225-240.

Ders.: “Modern? Vormodern? Oder Postmodern? Zur Poetik des Kriminalromans und seinem Ort im literarischen Feld“, Vortrag, gehalten auf dem Symposium „Verbrechensgeschichten und Gesellschaft“, Université de Bourgogne Dijon, Frankreich, 3.-4. April 2009.

Vorderer, Peter (Hrsg.): *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1996.

Vyleta, Daniel M.: “The Cultural History of Crime” in Berger, Stefan (Hrsg.): *A Companion to Nineteenth-Century Europe 1789-1914*. Oxford: Blackwell, 2006. S. 355-368.

Wagner, E. J.: *The science of Sherlock Holmes*. New Jersey: Wiley, 2007.

Watson, Katherine D.: *Forensic Medicine in Western Society. A History*, London/New York: Routledge, 2011.

Weber, Hans-Joachim: *Der soziale Tod*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 1994. (= Europäische Hochschulschriften)

Weber, Niels: „Die Form des Populären. Künstler, Intellektuelle und die Popkultur“ in Hecken, Thomas (Hrsg.): *Der Reiz des Trivialen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997. 49-86.

Weber, Philippe: „Schwellen der Wissenschaftlichkeit. Einleitung“ in Höcker, Arne/Moser, Jeannie/Weber, Philippe (Hrsg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld: transcript, 2006. S. 85-90.

Weigel, Sigrid: „Genealogie. Zur Ikonographie und Rhetorik einer epistemologischen Figur in der Geschichte von Kultur- und Naturwissenschaft“ in Schramm, Helmar (Hrsg.): *Bühnen des Wissens. Interferenzen zwischen Wissenschaft und Kunst*. Berlin: dahlemuniversitypress, 2003. S. 226-267.

Weigl, Engelhard: *Instrumente der Neuzeit. Die Entdeckung der modernen Wirklichkeit*. Stuttgart: Metzler, 1990.

Weissmann Elke/Boyle, Karen: „Evidence of Things Unseen“ in Allen, Mike (Hrsg.): *Reading CSI*. London: I.B. Tauris, 2007. S. 90-102.

Weissmann Elke: *Crime, the Body and the Truth: Understanding the Shift towards Forensic Science in Television Crime Drama with the CSI-franchise*. Dissertation, Univ. Glasgow, 2006.

Dies.: „The Victim’s Suffering Translated: CSI Crime Scene Investigation and the Crime Genre“ in *Intensities: The Journal of Cult Media*. December 2007. http://intensities.org/Issues/Intensities_Four.htm

Weitin, Thomas: *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*. München: Fink, 2009.

Welsh, Caroline/Willer, Stefan (Hrsg.): „Interesse für bedingtes Wissen“. *Wechselbeziehungen zwischen den Wissenskulturen*. München: Fink, 2008.

Wenzel, Peter: „Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen“ in Borgmeier, Raimund/Wenzel, Peter (Hrsg.): *Spannung: Studien zur Englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2001. S. 22-35.

Wetz, Franz Joseph/Tag, Brigitte (Hrsg.): *Schöne Neue Körperwelten. Der Streit um die Ausstellung*. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.

Wetzell, Richard F.: *Inventing the Criminal. A History of German Criminology, 1880-1945*. Chapel Hill/London, 2000. (= Studies in legal History)

Wilkinson, George Theodore: *The Newgate Calendar*. London: Sphere Books, 1991.

Willer, Stefan/Ruchatz, Jens/Pethes, Nicolas: „Zur Systematik des Beispiels“ in Ruchatz, Jens/Willer, Stefan/Pethes, Nicolas: *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007. S. 7-59.

Wöbkemeier, Rita: Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800. Stuttgart: Metzler, 1990.

Wood, Michael: Literature and the taste of knowledge. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Woods, Robin: "His Appearance Is Against Him": The Emergence of the Detective" in Walker, Ronald/Frazer, June (Hrsg.): The Cunning Craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory. Macomb: Western Illinois University Press, 1990. S. 15-24.

Worthington, Heather: The Rise of the Detective in Early Nineteenth-Century Popular Fiction. Palgrave: Macmillan, 2005.

Wulf, Christoph: „Auge“ in Wulf, Christoph (Hrsg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim: Beltz, 1997. S. 446-458.

Wulff, Hans J.: „Quincy und die anderen oder Im Angesicht des Todes: Die Figur des Rechtsmediziners in den fiktionalen Formen des Films und des Fernsehens“, unveröffentlicht. Ursprünglich als Vortrag auf einem Workshop des Kommunalen Kinos Kiel 2005, später zum Artikel erweitert. Online verfügbar unter: <http://derwulff.de/10-9>

ZEIT Literatur, Krimi-Spezial No. 45, November 2011.

Zelle, Carsten: „Die Geschichte bestehet in einer Erzählung“. Poetik der medizinischen Fallergzählung bei Andreas Elias Büchner (1701 bis 1769)“ in Zeitschrift für Germanistik. XIX – 2/2009. Bern: Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009, S. 301-316.

Zielinski, Siegfried: „Die Entdeckung einer *camera obscura* als Mördergrube“ in: Ders.: Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. (5. Das Lombroso-Kapitel) Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

Zimmermann, Hans Dieter: Schema-Literatur. Ästhetische Norm und literarisches System. Stuttgart: Kohlhammer, 1979.

Žmegač, Viktor (Hrsg.): Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans. Frankfurt am Main: Athenäum, 1971.

Danksagung

Ich verdanke die Möglichkeit der Entstehung dieser Arbeit vielen Menschen und Institutionen.

Ich danke Professor Dr. Christian Begemann für das meinen Vorhaben und der Idee der Arbeit seit Anbeginn stets entgegengebrachte Vertrauen sowie für Vorschläge und Hinweise.

Professor Dr. Oliver Jahraus danke ich für manch versteckte Hinweise, die mir weitere Wege aufzeigten, und seine wohlwollenden Gespräche.

Dem Promotionsstudiengang Literaturwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München verdanke ich viele spannende und inspirierende Diskussionen mit Kollegen und Freunden und motivierende Aufenthalte auf Tagungen.

Das Elitestipendien-Programm von Universität Bayern e.V. gewährte mir dankenswerter Weise ein Stipendium für einen Teil der Forschungszeit.

Nicht zuletzt und am meisten danke ich meiner Familie, insbesondere meinem Mann, der die ganze Forschungszeit mir zur Seite stand, an guten wie an schlechten Tagen.