

Stefan Howald

Einfühlen und Aufschneiden. Beobachtungen an Profilern und Gerichtsmedizinerinnen in TV-Serien

1. Von Sherlock Holmes zur Fernseh dramaturgie

Sherlock Holmes verkörpert seit seinem ersten Auftreten 1887 die Figur des wissenschaftlichen Detektivs. Die Spuren eines Verbrechens liefern die entscheidenden Hinweise auf den Täter oder die Täterin. Die Dinge sind zuverlässigere Indizien als die Menschen. Zwar werden auch diese der genauen Betrachtung unterzogen, aber nur auf äußerliche, interpretierbare Merkmale hin. Der Detektiv bedient sich der jeweils fortgeschrittensten technischen Hilfsmittel und der untrüglichen Logik der kleinen grauen Hirnzellen. Auf dem Gegenpol bildet sich der psychologische Kriminalroman heraus. Hier wird mit Gespür und Intuition gearbeitet. G.K. Chestertons unscheinbarer Pater Brown unterlegt ab 1911 seine Menschenkenntnis zusehends mit der metaphysischen Einsicht über das Böse im Menschen. In der Erzählung *Father Browns Geheimnis* von 1927 setzt er sich explizit von der objektiven und unparteiischen Betrachtung ab, der er vorwirft, die Menschen als ein »riesiges Insekt«, in einem »toten und entmenschlichten Licht« zu studieren, und erklärt seine Methode wie folgt: »Ich versuche nicht, mich außerhalb des Menschen zu begeben. Ich versuche vielmehr, in den Mörder hineinzukommen. [...] Ich bin immer im Inneren eines Menschen und bewege seine Arme und Beine; aber ich warte, bis ich weiß, dass ich im Inneren eines Mörders bin, seine Gedanken denke, mit seinen Leidenschaften ringe« (Chesterton 1999, 14).¹

Kino und Fernsehen (sowie im geringeren Maß der Rundfunk) haben sich seit langem parasitär von Kriminalromanen genährt. Alle großen Detektivinnen und Detektive sind mehrfach verfilmt worden, wobei die angloamerikanischen Muster dominierten. In den letzten 20 Jahren haben zwei Neuerungen diesen zumeist einseitig verlaufenden Aneignungsprozess verändert: Seifenopern (das TV-Äquivalent zu den früheren Serienheften) und die technischen Fortschritte durch Videoschnitt und computergenerierte Bilder. Die Gattung der Seifenopern hat den Einsatz eines breiten Figurenensembles in der seriellen Darstellung perfektioniert. Technische Neuerungen rücken Arbeitsteilung und Spezialfunktionen bei der Verbrechensermittlung in den Vordergrund, insbesondere Leichenbeschau und Spurensicherung. Damit erhalten auch die beiden Pole der wissenschaftlichen und der psychologischen Verbrechensaufklärung neue Gestalt, und zwar als Gerichtsmedizinerin und Profiler.

Silent Witness (ab 1996) bringt die Leichen mediengerecht auf den Seziertisch, *CSI: Crime Scene Investigation* (ab 2000) versammelt ein Team von hochkarätigen Spurensicherern. Insbesondere *CSI* ist stilbildend geworden, inhaltlich wie formal,

1 Siehe den Beitrag von Anne Showstack Sassoon in diesem Heft.

mit dem Aufgebot allerneuster technischer Apparate und Verfahren, Slowmotion- oder Fastspeed-Aufnahmen und computergenerierten Einblicken in die Struktur von Menschen und Dingen. Scheinbar gegensätzlich steht dazu die Figur des forensischen Psychopathologen, des Profilers. *Cracker* (1993-1995) und *Wire in the Blood* (ab 2002) zeigen den ebenso einfühlsamen wie außergewöhnlichen Psychologen, der sich, zuweilen in empathischem Nachvollzug, in den Täter oder die Täterin hineinversetzt.

Die neuen Formen reagieren auf gesellschaftliche Entwicklungen, greifen insbesondere technische Neuerungen bei der Verbrechensbekämpfung auf und verweisen damit auch auf medienspezifische Zusammenhänge neuer Regierungstechniken. Mit den kriminalistischen Methoden des jüngsten technologischen Zeitalters verschiebt sich das Verhältnis von Opfer und Täter, Ermittlerin und Publikum.

2. *Silence of the Lambs* und *Cracker*

Schon in *Psycho* (1960) taucht zum Schluss ein Psychiater mit einer Erklärung für das mörderische Verhalten des Norman Bates auf; doch das wirkt künstlich angeklebt, und halb ein Zugeständnis an, halb eine Parodie auf die damalige US-Begeisterung für popularisierte freudsche Theoreme. In *Silence of the Lambs* (1990) wird die Psychologin scheinbar in den Film-Mittelpunkt gerückt, nur um sogleich wieder subordiniert zu werden. FBI-Agentin Clarice Starling ist gut, aber ihr kriminelles Gegenüber ist besser. Starling hat eine Ausbildung als Polizei-Psychologin hinter sich und soll dem inhaftierten Mörder Hannibal Lecter Informationen über einen anderen Massenmörder abringen. Die Filmemacher ließen sich von Robert K. Ressler beraten, damals Leiter der Behavioral Analysis Unit des FBI, der Abteilung für Verhaltensforschung. Ressler popularisierte seit Anfang der 1980er Jahre den Begriff des Profilers, zu Deutsch des Fallanalytikers, auch in Konkurrenz zu herkömmlichen Mitteln der Verbrechensbekämpfung innerhalb der verschiedenen US-Sicherheitsapparate. In seinen Büchern versprach er zuerst praktische Hinweise für die Ansicht von außen (*Whoever Fights Monsters*, 1992), behauptete dann aber, wie einst Pater Brown, in die Haut der Verbrecher geschlüpft zu sein (*I Have Lived in the Monster*, 1997). Resslers Aufklärungsrate ist allerdings wie die anderer Kriminalpsychologen, etwa die seines britischen Kollegen Paul Britton, höchst umstritten.²

In *Silence of the Lambs* wickelt Hannibal Lecter ein Geschäft ab: Er liefert die Hinweise zum Fassen des anderen Massenmörders, um weiterhin selber morden zu können. Der Film spielt mit der Ambivalenz: Das überzeugend Böse ist attraktiv. Und in den Fortsetzungen werden Mord und Mörder weiter ästhetisiert.

Als der britische Sender ITV 1993 die Serie *Cracker* kreiert, benutzt diese den Begriff Profiler noch nicht, sondern führt die Hauptfigur Eddie ›Fitz‹ Fitzgerald als Kriminalpsychologen ein. 1993 bis 1995 werden 23 Episoden in drei Staffeln

2 Ressler hat sich bereits 1990 selbstständig gemacht und bietet seither mit einem Kollegen den Forensic Behavioral Service auf dem riesigen Überwachungs- und Sicherheitsmarkt der USA an (www.robertkressler.com).

produziert; 1996 und 2006 folgen jeweils Spezialepisoden (deutsch ab 1996 als *Für alle Fälle Fitz*). Der Titel spielt mit mehrfachen Bedeutungen: der *Cracker* als Rätsellöser, als Knacker eines Codes, aber auch als Knallbonbon zu Weihnachten; und wenn sich Fitz daranmacht, den Verdächtigen zu knacken, deutet sich auch psychologische Gewalttätigkeit an, bis der Täter zusammenbricht, zerbricht. Fitz wird von vornherein als beschädigter Held präsentiert: Übergewichtig, Kettenraucher, Alkoholiker, seiner Frau notorisch untreu; und das alles von Robbie Coltrane dominant verkörpert, mit andern hervorragenden Schauspielern in Nebenrollen, die damit ihren Durchbruch erzielt haben.

Der Psychologe kommt von außen, wird von den Polizisten, denen er helfen soll, mit Misstrauen betrachtet, was zu Spannungen im Untersuchungsteam führt. Er testet die Grenzen konformen Verhaltens und deutet mit seinen eigenen milden Regelverstößen ein Verständnis für die Devianz des Verbrechens an. Dabei ist er vor allem ein Mann des Wortes. Er kann alles analysieren, über alles reden. Das ist seine Waffe, nicht nur gegen die Kriminaltäter, sondern auch gegen die misstrauischen Polizisten. Nur das eigene Verhalten hat er nicht im Griff. Dann zeigt sich, dass bei aller verbalen Brillanz auch seine Schlussfolgerungen gelegentlich falsch sind, ja, sich verheerend auswirken, in einer Episode beispielsweise dazu führen, dass ein Vergewaltigter sein Opfer umbringt. Fitzens Einfühlen in den Täter ist eher ein tastendes Nachfühlen, aufs nachvollziehende Wort konzentriert; es wird filmtechnisch noch nicht spezifisch umgesetzt.

Den Höhepunkt erreicht *Cracker* mit dem ersten Dreiteiler der zweiten Staffel (*To Be A Nobody*, 1994). Die Abschlichtung eines pakistanischen Ladenbesitzers zu Beginn wird zuerst als rassistisches Delikt behandelt; doch wird dieses Motiv bald fragwürdig. Der Täter Alfie gehört zur weißen Unterklasse, die sich von allen Seiten verraten fühlt. Zum treibenden Element der Handlung wird die reale Katastrophe von 1989 im Fußballstadion von Hillsborough in Sheffield, bei der 96 Liverpool-Fans zu Tode gedrückt wurden. Für jeden toten Fan will Alfie einen Repräsentanten der schuldigen Autoritäten – Politik, Polizei, Justiz, Medien – umbringen. Der Mord zum Auftakt ist sozusagen ein Versehen, eine Explosion zum ungeplanten Zeitpunkt und am unvorhergesehenen Subjekt. Und doch wirkt auch in Alfie ein rassistisches Ressentiment. Die Determinanten von Rasse und Klasse überlagern sich, schroffe regionale Differenzen eines sozial zerklüfteten England kommen ins Spiel. Dieser brutal erschreckende Täter, unheimlich verkörpert von Robert Carlyle, ist ein klassisches Opfer. Und die Episode bricht ein weiteres Tabu: Eine der bisherigen Hauptfiguren der Serie, ein Detektiv, wird brutal umgebracht.

Der Dreiteiler deutet eine Zerrüttung der polizeilich gesicherten Ordnung an. Polizistinnen und Polizisten werden von Gewalt und Korruption zunehmend selber betroffen. In *Men Should Weep* (1994) wird Detektivin Penhaligon vergewaltigt. Schließlich wird ein mehrfacher Sexualtäter überführt; aber ist er auch für das Verbrechen an der Polizistin verantwortlich? Oder war das womöglich ein eigener Kollege, der die Gelegenheit zur Rache, zur Machtdemonstration, zur Erniedrigung benützt hat? Die Linie zwischen Recht und Unrecht ist längst verwischt. Über den

folgenden Episode liegt der Schatten des Verdachts und der Bedrohlichkeit: Getraut werden kann niemandem mehr. Damit sind die Möglichkeiten ausgereizt, *Cracker* kommt an ein Ende; die Wiederaufnahmen 1996 und 2006 sind ein beinahe nostalgischer Abklang.

Als *Cracker* in England aufhört, da die Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung selbstzerstörerisch geworden ist, geht es in den USA in die andere Richtung. 1996 startet NBC die Serie *Profiler*, in der, bis 2000, Samantha Waters als Gerichtspsychologin des FBI ihre Fälle reinlich löst. Dazu bedarf es noch eines Kunstgriffs: Sie kann sich unfehlbar in Mörder wie Opfer hineinversetzen, die Psychologie geht ins Parapsychologische hinüber. Doch schon *Criminal Intent* (ab 2001, deutsch ab 2004 als *Verbrechen im Visier*) bindet einen Profiler ins Polizei-Team ein: ein Beleg, dass dieser in der Kriminal-Fiktion als Selbstverständlichkeit angekommen ist.

3. *McCallum und Silent Witness*

Gerichtsmedizinische Spurensicherung hat in der Kriminalgeschichte seit langem eine Rolle gespielt, und zwischen 1976 und 1983 ist Gerichtsmediziner Dr. Quincy in der gleichnamigen Serie *Quincy* in insgesamt 145 Folgen im US-Fernsehen unterwegs (deutsch seit 1981). Er klärt Todesursachen im Labor, macht aber auch technische Untersuchungen. Das ist zumeist herkömmliche Aufklärungshandlung, dezent gedreht. 1990 taucht in einem Kriminalroman von Patricia Cornwell mit Kay Scarpetta die erste weibliche Gerichtsmedizinerin auf. Sie ist seither bislang in 15 Romanen aufgetreten, ab 1997 ergänzt und konkurrenziert durch Dr. Temperance Brennan von Kathy Reichs in bislang elf Romanen. Ein paar Jahre später rücken *McCallum* und *Silent Witness* die Gerichtsmedizin und ihre Methoden im britischen Fernsehen mediumsgerecht in den Mittelpunkt. Hier wird erstmals aufgeschnitten und auf dem Seziertisch analysiert. *McCallum* (BBC, 1995-1998, deutsch ab 1998 als *McCallum – Tote schweigen*) handelt das offen, aber zurückhaltend ab. Schon bald wird dem schottischen Pathologen der Rang abgelaufen durch *Silent Witness* (BBC, ab 1996, deutsch ab 2000 als *Gerichtsmedizinerin Dr. Samantha Ryan*). *Silent Witness* nimmt die Sezierung mit neuer naturalistischer Sorgfalt vor, die Kamera rückt nahe heran, zeigt, wie das Seziermesser ins kalte Fleisch fährt, wie die Organe entnommen und gewogen und zerlegt und analysiert werden. Gesucht wird nach Regelmäßigkeiten, um Todesursachen auszuschließen, und nach abweichenden Wunden, die Todesursachen suggerieren. Der Körper als Objekt und Mysterium zugleich. Sam Ryan ist, wie Fitz, die Außenseiterin, die sich andern Gesetzen als denen der Polizei verpflichtet fühlt. So führt sie Untersuchungen über den ersten Anschein hinaus weiter, zuweilen gegen die polizeilichen Interessen. Nur der Wahrheit, nur der Wissenschaft verpflichtet, als unverbrüchliche Garantie. Anders als für Fitz ist ihr Engagement ein strikt berufliches. Die eigenen Untersuchungen bleiben in den einmal gesetzten Grenzen, sie wehrt sich auch gegen Zumutungen von Seiten der Angehörigen der Opfer. Anders als Fitz verhält sie sich im Umgang durchaus konform. Sie muss sich in einer Männerwelt behaupten, tut das professionell und

will ansonsten nicht auffallen. Sam ist die Nachfolgerin ihres Vaters, und seine wohl-erzogene Tochter: Ein eher herkömmliches Frauenbild. Auch von den Mitarbeitern wird sie gelegentlich abschätzig als Eiskönigin bezeichnet, und das wird angemessen distanziert, beinahe steif gespielt von Amanda Burton. Und doch gibt es, natürlich, auch in diesem Leben ein Geheimnis, das mit Nordirland zusammenhängt – da fallen persönliches und nationales Trauma zusammen. Erst in späten Staffeln rückt Sam die eigene Geschichte auf den Leib, zu Beginn der achten Staffel (2004) wird sie, vermutlich aus politischen Gründen, von einem Auto überfahren.

Seither ist die Serie weitergeführt worden, mit leicht geändertem Konzept, da mittlerweile drei praktisch gleich berechnete Figuren, zwei Männer und eine jüngere Frau, an die Stelle von Sam Ryan getreten sind. Die Attraktion wird weiterhin aus der Pathologie gezogen, aus den genauen Körperstudien und Visualisierungen. Den Körper einer Leiche herzustellen braucht, wie der Visual Effects Supervisor der BBC erklärt hat, mindestens sechs Wochen. In den aktuellen Staffeln ist das stärker mit zeitgenössischen Problemen verbunden worden. Da hinkt *Silent Witness* immer mindestens ein halbes Jahr hinter dem jüngsten öffentlichen Kriminalfall hinterher. Was einst neu war und deshalb leicht bedrohlich, strahlt jetzt die Beruhigung des Vertrauten aus.

4. CSI und die Folgen

CSI: Crime Scene Investigation wird erstmals im Oktober 2000 in den USA von CBS gesendet (deutsch seit 2001 als *CSI: Den Tätern auf der Spur* bzw. *CSI: Tatort Las Vegas*); zwei Jahre später ist es bereits die meist beachtete Serie im amerikanischen Fernsehen mit wöchentlich 30 bis 40 Millionen Zuschauerinnen und Zuschauern. Der Erfolg führt zu Ableger-Serien: *CSI: Miami* im Jahr 2002, *Navy CSI* ein Jahr später und *CSI: NY* schließlich 2004.

Die Originalserie *CSI* spielt in Las Vegas und zeigt ein Spurensicherungsteam mit abgestufter Hierarchie. Zwei praktisch gleichberechnete Teamleader, Gilbert Arthur ›Gil‹ Grissom und seine Stellvertreterin Catherine Willows, werden ergänzt durch Spezialistinnen und Spezialisten, einen Haar- und Faser-Analytiker, eine Material-Analytikerin, einen Audio-Video-Analytiker und schließlich einen Auszubildenden; dazu kommen zugeordnete Polizisten von andern Einheiten. Der arbeitsteiligen Genauigkeit der fachlichen Fähigkeiten der einzelnen Figuren entspricht ihre ethnische Zusammensetzung mit einem Schwarzen und einer Latina als Teammitglieder sowie ihr genau ausgetüfteltes Psycho-Profil.³ Für die Hauptrolle wird mit Wolfgang Petersen ein Schauspieler mittleren Bekanntheitsgrads gewählt, die meisten übrigen Darsteller werden aus andern Serien rekrutiert. Es braucht einen Wiedererkennungseffekt, doch zugleich soll der nicht dominieren. So werden

3 Das US-Fernsehen nimmt die Positionierung der Figuren sehr ernst: Für die jüngste, neunte Staffel hat eine Presseerklärung verkündet, es werde eine neue Figur eingeführt, »eine Non-konformistin, die der Polizei beigetreten ist, um sich gegen ihren Vater aufzulehnen, der ein Psychiater ist«.

verschiedene Publikumssegmente eingebunden. *CSI: Miami* konzentriert sich stärker auf den Teamchef, verkörpert durch den Schauspieler David Caruso (bekannt von *NYPD Blue*), *CSI: NY* ist noch stärker als das originale *CSI* eine Teamarbeit, ohne dominierende Leaderfiguren.

Produziert wird *CSI* von Jerry Bruckheimer, der schon im Kino für Großproduktionen (*Top Gun*, *Beverly Hills Cop*, *Pearl Harbor*, *Black Hawk Down*, *Armageddon*, *Pirates of the Caribbean*) mit einer Mischung aus konservativer Ideologie und spektakulärer Action-Dramaturgie verantwortlich gezeichnet hat. In den ersten acht Staffeln sind bislang 182 Episoden ausgestrahlt worden. Staffel 9 beginnt in den USA im Oktober 2008 (während Deutschland noch in Staffel 8 steckt). Ein Team von Schreibern und Regisseuren bedient dieses kommerzielle Universum, erfüllt die formalen Anforderungen für Werbeunterbrechungen und DVD-Editionen, sorgt fürs richtige Product Placement und die Möglichkeiten zur Verlinkung mit einer Internet-Webseite.

Im Herbst 2006 verlegt der Sender ABC seine Hitshow *Grey's Anatomy* über junge, begabte und schöne Ärzte in einem Spital in Seattle, in direkter Konkurrenz mit *CSI*, auf die gleiche Ausstrahlungszeit am Donnerstagabend. Seither machen sich die beiden Serien jedes Jahr den Rang als beliebteste TV-Serie streitig. Krankheit/Heilen stehen gegen Verbrechen/Aufklären. Schnittmenge beider Sendungen ist der Tod beziehungsweise die Furcht vor dem Tod. Zugleich entsprechen sie zwei zentralen krisenhaften beziehungsweise als krisenhaft empfundenen Bereichen der amerikanischen Gesellschaft: Gesundheitswesen und Kriminalität.

CSI bündelt bewährte Verfahren und führt sie zugleich weiter: die privaten Verwicklungen der Beteiligten, die wir von den Seifenopern kennen, die verschiedenen ineinander verschachtelten Fälle pro Episode, die Abwechslung zwischen erzählerisch gemächlicher Kameraführung und rasanter Schnitttechnik, die neuen Möglichkeiten der Computeranimation, insbesondere auch für imaginierte Abläufe der untersuchten Verbrechen. So werden zugleich verschiedene Publikumsgenerationen abgeholt. Die Hauptfiguren sind eher mittleren Alters, die jüngsten nicht allzu jung, und auch der Titelsong *Who are you* von *The Who* aus dem Jahr 1978 spricht gezielt die Babyboomer an; der von der Videotechnik übernommene Schnitt und die Computeranimation bedienen eine jüngere Generation.

Inhaltlich arbeitet *CSI* mit einer Arbeitsteilung: Bei der Aufklärung der Verbrechen herrschen die Dinge und ihre Logik. Persönliches, Psychologie leben sich im Privatleben, den emotionalen Verwicklungen der Hauptfiguren aus. Diese emotionalen Angebote sollen nicht allzu lang vom wahren Mittelpunkt der Sendung ablenken. Dem Vorrang der Ermittlungstechnik entspricht die Schauspielkunst. Verlangt sind, hoch professionell, die richtige Geste, der richtige Gesichtsausdruck zum Handlungsablauf und das perfekte Timing für die ausgefeilten Einzeiler.

In Edgar Allan Poes kriminalistischer Erzählung *Der entwendete Brief* (1845) liegt das Geheimnis ganz an der Oberfläche; *CSI* geht in die Tiefe. Laserlampen und Chemikalien machen unsichtbare Spuren sichtbar, starke Saugergeräte führen der Analyse winzigste Fasern zu, Computerspezialisten graben gelöschte Daten aus.

Formal-technisch kommen Verlangsamung (die fliegende Kugel im Aufprall durch den Körper) oder Beschleunigung (die Durchsuchung eines Raums im Zeitraffer), Vergrößerung (das Close-up unscheinbarer Wunden) und Verfärbung (die hervorstechende Farbe verräterischer Spuren) zum Einsatz. Ganz nah gleitet die Kamera über die Dinge, die noch mehr als einst bei Sherlock Holmes zu sagen haben. Wenn in *Silent Witness* die Gerichtsmedizinerin den Menschen zerschneidet, so geht *CSI* einen Schritt weiter und dringt mit der Kamera ins Innere ein. Kein Partikel zu klein, um veranschaulicht zu werden. Oder dann wird das Innere nach außen gestülpt. Eine kaum sichtbare, aber als uncharakteristisch erkannte Wunde auf einem scheinbar unter einer eingestürzten Mauer erdrückten Körper wird millionenfach vergrößert und entpuppt sich als Reifenabdruck, zu dem sich in einer der unzähligen Computer-Datenbanken auch gleich ein Äquivalent finden lässt. Wie einst der Fingerabdruck den Kriminalroman in seinen Anfängen beflügelte, so ist jetzt der genetische Fingerabdruck, der durch die DNS-Analyse zum neuen Zauberstab und Allheilmittel geworden ist. Dies also hält unsere Welt im Innersten zusammen. Dort finden sich keine gesellschaftlichen Prägungen mehr, nur noch die Genetik.

Diese Welt ist durchgängig technologisch und wissenschaftlich. Man muss sich in ihr zurechtfinden. Man muss sich ihr aber auch unterwerfen. Die künstlich visualisierten Abläufe im Lauf der Ermittlungen bieten alternative Erklärungsmöglichkeiten an, von denen sich zum Schluss doch die einzig richtige durchsetzt. Der Jargon, über juristische Verfahrensweisen oder neue Apparate der Nanotechnologie, schrammt, wie bei den medizinischen Seifenopern, knapp an der Verständlichkeit vorbei. Die Entwicklung von Eigenkompetenz wird angeboten, und zugleich bleibt die beruhigende Gewissheit, dass die wahre Kompetenz bei den Expertinnen und Experten verbleibt.

Dabei gibt es Grenzverletzungen. Die Spurensicherer übernehmen immer wieder Ermittlungsarbeit der herkömmlichen Polizei. Der Experte löst den handgreiflichen Polizisten, den Cop, ab, der doch die alltägliche, ambivalente Erfahrung des Publikums ausmacht. Recht und Ordnung werden so sauberer, auch abstrakter. Die fiktive Konstruktion zeitigt bereits Auswirkungen. In juristischen Fachzeitschriften hat eine Diskussion über den so genannten *CSI-Effekt* eingesetzt: Geschworene in den USA beginnen, bei ihren Verhandlungen mehr gerichtsmedizinische Hinweise zu verlangen, und sie vertrauen ihnen mehr als früher – und dies zu einer Zeit, in der erste Gerichtsurteile wegen kontaminierter DNS, aber auch wegen falscher Verwendung von Psychoprofilen, revidiert werden müssen.

Der Erfolg von *CSI* hat in der scharfen Konkurrenzsituation des US-Fernsehmarkts zu einem ganzen Geflecht von weiteren Sendungen geführt, in Nachahmung und Absetzung. 2001 bis 2007 läuft *Crossing Jordan* (deutsch ab 2003 als *Pathologin mit Profil*) mit Dr. Jordan Cavanaugh als Kriminologin und einem Team von Spezialisten. *Criminal Minds* ab 2005 stellt direkt die Behavioral Unit des FBI ins Zentrum, und *Bones* (ab 2005, deutsch ab 2006 als *Die Knochenjägerin*) ist in Zusammenarbeit mit Kathy Reichs entwickelt worden.

5. *Waking the Dead und Wire in the Blood*

Zeitgleich mit CSI startet die BBC im Jahr 2000 die Serie *Waking the Dead* (deutsch ab 2006 als *Im Auftrag der Toten*), die gleichsam einen Kompromiss versucht. Sie handelt von einem Spezialteam, das ungeklärte Kriminalfälle (*Cold Cases*) wieder aufrollt. Einem alt gedienten Chefinspektor, Peter Boyd, als Teamleader stehen eine Detektivin und ein Detektiv sowie eine Gerichtsmedizinerin und eine Profilerin zur Seite. *Waking the Dead* gewinnt dramaturgische Reize aus dem Zusammenspiel der verschiedenen Techniken. Die Sezierungen von Körper und Psyche erhalten jeweils ihre eigene Notwendigkeit und ihr eigenes Recht. Die sich ergänzende, korrigierende Breite der verschiedenen Ansätze steht gegen die Tiefendimension von CSI. *Waking the Dead* ist im Serienformat die bislang ganzheitlichste Beschreibung eines polizeilichen Teamworks. Doch steht auch diese Serie unter dem Zwang der Steigerung, so dass das Verbrechen auf die Polizisten selbst zurückschlägt: In Staffel 4 kommt Detektivin Mel Silver schockierend zu Tode, und Peter Boyd wird vom eigenen Versagen gegenüber seinem Sohn eingeholt. Dr. Grace Foley, welche die kriminelle Psyche mitfühlend zu analysieren versteht, kann dem Nächsten nicht helfen. Boyd, der nonkonformistische Querschläger, wird zunehmend bei der Übertretung von Regeln der polizeilichen Ermittlung gezeigt. Das ist ein wiederkehrendes Motiv in vielen Kriminalserien. Die BBC-Serie *Life on Mars* (2006-2007), in der ein Polizist aus dem 21. Jahrhundert ins Jahr 1973 zurückversetzt wird, spielt ironisch damit: Ständig muss der zeitgenössische Polizist seine raueren Kollegen aus der Vergangenheit ermahnen, sich nicht so verantwortungslos über alle vorgeschriebenen Prozeduren hinwegzusetzen. In andern Serien, wie dem paranoiden amerikanischen Verschwörungsdrama *24* (ab 2001), ist durch die Missachtung kodifizierter Verfahrensweisen etwa in Verhören die reale Aushöhlung des Folterverbots vorbereitet und begleitet worden.

Seine vorläufige Apotheose findet der Profiler in der britischen Serie *Wire in the Blood*. Sie basiert auf Romanen bzw. Figuren von Val McDermid. McDermid begann mit Romanen um die feministische Detektivin Lindsay Gordon, deren erste Abenteuer auf Deutsch bei Ariadne erschienen, bevor sie sich mit der heterosexuellen Ermittlerin Kate Brannigan Richtung Mainstream positionierte. Den ersten Krimi mit der Figur des Psychologen Tony Hill veröffentlicht sie 1995, und seither sind vier weitere Romane mit ihm erschienen.⁴ 2002 ist die entsprechende Fernsehserie unter

4 Die frühen Romane mit Lindsay Gordon müssen seither unter dem Autorinnennamen V.L. McDermid angeboten werden. Ein bemerkenswertes Detail zum Verhältnis von Fiktion und Realität: Val McDermid schafft in den Tony-Hill-Romanen die fiktive Stadt Bradfield, eine Industriestadt in den englischen Midlands, deutlich Bradford nachempfunden, aber verallgemeinert und überhöht zur Metropole zwischen De-Industrialisierung und High-Tech-Kapitalismus. Kurioserweise existiert dieses fiktive Bradfield auch in einer kurz zuvor begonnenen Krimiserie von Patricia Hall (aus der ebenfalls drei Bände bei Ariadne übersetzt worden sind).

dem Obertitel *Wire in the Blood*⁵ erstmals auf ITV ausgestrahlt worden (deutsch ab 2003 als *Hautnah – Die Methode Hill*). Bisher sind 24 zumeist zweiteilige Episoden entstanden; die jüngsten vier im Herbst 2008.

In den Romanen steht tendenziell Kriminalkommissarin Carol Jordan im Vordergrund, während Dr. Tony Hill, klinischer Psychologe und Universitätsdozent, ihr, nachdem die üblichen misstrauischen Vorbehalte überwunden sind, helfend zur Seite steht. Die TV-Serie verschiebt den Schwerpunkt in Richtung von Tony Hill (noch verstärkt im deutschen Titel), macht diesen attraktiver, wobei das sozial Inadäquate, das er im Buch besitzt, zur schrulligen Marotte wird. Indem die Figur mit dem bekannten Schauspieler Robson Green besetzt ist, bekommt sie zusätzlichen Charme. Green verleiht der Rolle zuweilen manieristische Züge, mit denen, beinahe augenzwinkernd, größere Unplausibilitäten der Handlungen überspielt werden.

Beiläufig bestätigt sich an dieser Konstellation eine Umkehr der traditionellen Geschlechterrollen. Die einfühlsamen Profiler sind Männer (Fitz in *Cracker* und Tony in *Wire in the Blood*, Ausnahme: Grace Foley in *Waking the Dead*), während die wissenschaftliche Gerichtsmedizin zumeist von Frauen ausgeübt wird (Sam Ryan in *Silent Witness* sowie die aufeinander folgenden Frankie Wharton, Felix Gibson und Eve Lockhart in *Waking the Dead*).

Wie Fitz ist Tony Hill nicht Mitglied des Polizeiapparats, kann also dessen Grenzen von außen testen. Aber schon in den Romanen zeigen sich eigentümliche Anforderungen und Begrenzungen einer solchen Hauptfigur. Der Profiler ist auf einen Serientäter angewiesen. Er sucht die eigentümliche Signatur der Tat, eine Handschrift, einen Modus Operandi, und die lassen sich nur in der Wiederholung ablesen und entschlüsseln. Handschrift und Serientätertum sind unauflöslich verschränkt: Nur der Serientäter erlaubt, eine Handschrift zu entdecken, umgekehrt zwingt der sich in der Handschrift ausdrückende psychische Zustand den Serientäter zu weiteren Taten. Die Entdeckung der Signatur wird zur selbst erfüllenden Prophezeiung.

Das serielle Motiv ist praktisch überwiegend Sex. Eine zwanghafte Scheckbetrügerin, ein kompulsiver Finanzhain können nicht dieselbe spektakuläre Abfolge von Rechtsverletzungen bieten wie Pädophilie, Vergewaltigung, Sexualmord. So kommt es, dass die Straßen von Bradfield und die Hügel der Umgebung mit Leichen übersät und mit sexuellen Serientätern überlaufen sind.

Das Serielle steht in merkwürdiger Beziehung zum Individuellen. Wenn keine Tat alleine bleibt, so ist doch jeder Täter einmalig. Jede Handschrift, so verkündet der Profiler, ist anders, entspricht einer speziellen psychischen Verfassung. Es gibt in der Welt der Fallanalyse keine zwei Menschen, die genau die gleichen psychischen Bedürfnisse haben. Damit gerät das Profiling über eine Grenze, die es zugleich von sich weist. Immer wieder wird in diesen Romanen und Filmen behauptet, die

5 *Wire in the Blood* ist eigentlich der Titel des zweiten Romans von Val McDermid mit Tony Hill; die Formulierung stammt aus T. S. Eliots Gedicht *Burnt Norton* aus den *Four Quartets* (1935): *The trilling wire in the blood/ Sings below inveterate scars*; auch in *Hannibal* von Thomas Harris wird, zur literarischen Adaption des Genres, aus dem selben Gedicht zitiert.

Fallanalyse sei keine exakte Wissenschaft, könne nur Hinweise liefern und sei mit allen Vorbehalten anzuwenden.⁶ Dennoch wird letztlich darauf vertraut, genau diese eine Handschrift festmachen zu können. Die Fallanalysen grenzen, wie die Rasterfahndung, die möglichen Täter immer schärfer ein. In *The Torment of Others* (2005, deutsch im gleichen Jahr als *Tödliche Worte*) liefert Tony Hill ein erstes Täterprofil, das er mit den üblichen Vorbehalten versieht und das doch absurd genau ist: Der Täter sei, vermutlich, zwischen 27 und 42 Jahren alt – nicht etwa 25 oder 43 Jahre. Der Roman gibt sich vorsichtig, Psychologie sei keine exakte Wissenschaft; und doch glaubt der Text gerade an diese Exaktheit, wenn er schildert, wie Tony bei seinen Gesprächen einfach gestrickte Verhaltensweisen befolgt, um seinem Gesprächspartner Vertrauen einzuflossen, oder wenn er die Augenbewegung seines Gegenübers registriert und daraus schließen kann, dass dieses sich bei einer Antwort auf eine reale Erinnerung bezieht und nicht etwa lügt.

Das Profiling ist zudem fasziniert vom Lockvogelprinzip. Die Signatur muss sich nochmals zeigen, um überhaupt entziffert werden zu können. Die Hypothese soll deshalb im Experiment der Praxis überprüft werden. Was in der realen Polizeipraxis nur äußerst selten angewandt wird, wird vom TV-Profiler häufiger empfohlen. Kommissarin Carol Jordan, die selbst einmal bei einer schief gegangenen Lockvogel-Übung vergewaltigt worden ist, willigt unter Druck von oben ein, ihrerseits eine Kollegin als Lockvogel einzusetzen, die dabei beinahe umkommt. Das ist kritisch gemeint, gegen die Vorgesetzten, die sich über alle Bedenken hinwegsetzen, doch zugleich testen Autorin und Filmemacher damit beinahe zwanghaft eine Schmerzgrenze.

Wie einst Pater Brown vertraut Tony Hill auf die Empathie, die Einfühlung. Die sucht er vorerst herzustellen, indem er laut mit sich spricht. Schön wird die Verfertigung der Gedanken beim Reden illustriert und die Macht des Wortes gefeiert. Immer kommt ein Punkt, wo es darüber hinausgeht: Es braucht das Nachspielen. Wenn ein Täter seine Opfer gefesselt hat, dann kauft Tony Hill die entsprechenden Utensilien, Handschellen, Schnüre, und erprobt an sich die genaue Fesselung, um herauszufinden, welche Emotionen dabei ausgelöst werden: Lust, Macht, Sicherheit. Die Fernsehverfilmungen bedienen sich dazu schneller Bildfolgen einer sich drehenden, verzerrten Kamera, die halluzinatorischen Sog erzeugt.

Sex ist dabei zumeist ein Machtverhältnis. In diesem Topos steckt ein Rest an feministischer Aufklärung. Der wird, auch in den Buch-Vorlagen, zuweilen ins Grotteske aufgelöst: In *The Torment of Others* geht es um vier Morde an Prostituierten, für die der Täter lebenslänglich verwahrt einsitzt – bis auf die genau gleiche Art erneut zwei Prostituierte ermordet werden. Die identische Signatur muss, weiß Tony

6 In Deutschland hat sich der Profiler bislang weder in der Realität noch in der Fiktion so zugespitzt gezeigt. Beim Bundeskriminalamt wie bei Landeskriminalämtern gibt es eine Reihe von operativen Fallanalytikern, bei denen aber nicht die Erarbeitung von psychologischen Täterprofilen, sondern von Profilen des *Täterverhaltens* im Vordergrund steht, die dann auf statischer Basis mit sozioökonomischen Merkmalen in Verbindung gebracht werden. Allerdings werden auch hier gelegentlich Verfahren zur statistischen Eingrenzung von Tätersegmenten und Massen-DNS-Tests propagiert.

Hill, über den einsitzenden Verurteilten hinausführen. Tatsächlich wird zum Schluss als Täterin eine lesbische Polizistin entlarvt, die aufgrund eines Abenteuerromans von John Buchan aus dem 1. Weltkrieg Hypnose lernt, um sich andere gefügig zu machen. Sie hat sich hintereinander zwei schwache Männer als ihr Medium ausgesucht, durch die sie die sechs Prostituierten auf besonders grausame Weise ermorden lassen und diese Ermordung zudem zur eigenen Befriedigung filmen lassen hat. Lesbische Diskriminierung und soziales Außenseitertum werden für die Täterin und ihre zwei Gehilfen als ursprüngliche Motive erwähnt, wirken aber als bloßes Lippenbekenntnis. Tatsächlich kommt die Gesellschaft in dieser Psychologie zumeist nur noch als leicht abrufbare Chiffre vor: Die Täter sind Einzelgänger, oder es ist ihnen etwas versagt worden. Die Familie bleibt letzte Sozialisationsagentur. Dagegen gilt alle Faszination dem besonderen psychischen Apparat und seiner Signatur.

Val McDermids Roman ist selbstreflexiv. Er setzt sich ausdrücklich ab von einem realen Fall in England, der, wie bedauernd vermerkt wird, die Sache des Profiling um zehn Jahre zurückgeworfen habe.⁷ Und er wehrt sich ausdrücklich gegen den Vorwurf, Literatur könne als Vorbild für reale Gewaltanwendung dienen. Die Verfilmung von 2006 enthält sich solcher selbstbezüglicher Hinweise und spielt die Sache gradlinig, weil sie sich anderweitig nicht so ganz ernst nimmt. Das ergibt ein Paradox. Die Romane behaupten ernsthaft reflektierend die Wahrheit des Profiling. Die Filme unterlaufen diesen reflexiven Ernst teilweise spielerisch, demonstrieren aber die Richtigkeit des Profiling durch die Eindringlichkeit der filmischen Bildsprache.

6. Das Schweigen der Menschen

In all diesen Serien, von *Silent Witness* über *CSI* bis zu *Wire in the Blood*, werden die Grenzen des Akzeptablen bei der Darstellung von Gewalt und ihren Folgen verschoben, so wie Spitalserien den menschlichen Körper zum Objekt machen. Offene Herzen und offene Leichen werden selbstverständlich; zugleich werden Tränen und Emotionen von der Verletzung und ihren Ursachen abgespalten, als Chiffren von Gefühlen versachlicht.

Spurensicherung und Gerichtsmedizin kümmern sich nicht mehr um Verbrechen-motive. So stark wie kaum je zuvor steht nicht mehr der Täter, sondern die Tat im Vordergrund. Deren Aufklärung wird der Technologie überantwortet. Die Verding-

7 Gemeint ist damit der Fall von Rachel Nickell, die 1992 in einem Park in Wimbledon ermordet wurde. Mithilfe des Kriminalpsychologen Paul Britton kam die Polizei zum Schluss, ein sozialer Einzelgänger, Colin Stagg, sei der mögliche Täter, und verkleidete eine Detektivin als Lockvogel, die Stagg zu Gewaltphantasien anstacheln sollte. Stagg wurde schließlich verhaftet, obwohl er den Mord immer abstriet, doch 1994 von einem Richter freigelassen, der ein verheerendes Verdikt über die polizeilichen Ermittlungsmethoden fällte. Paul Britton hat 1997 in einem autobiografischen Bericht (*The Jigsaw Man*; deutsch 1998 als *Das Profil der Mörder*) jede Schuld von sich zu weisen versucht. Seither ist allerdings ein ähnliches Fiasko beim Fall der Fernsehpräsentatorin Jill Dando geschehen, die 1999 erschossen wurde. Wiederum wurde ein sozial auffälliger Einzelgänger, Barry George, angeklagt und trotz dünner Beweislage aufgrund einer psychologischen Einschätzung 2001 verurteilt. Im August 2008 ist George aufgrund neuer Erkenntnisse als unschuldig freigesprochen worden.

lichung der Mittel geht mit derjenigen der Opfer einher. Der Mensch wird zerlegt, nicht nur im Wortsinn: Da liegen die toten Bestandteile herum. Dem Publikum wird Mitwissen angeboten. Doch es ist eine gefangene Aktivierung. Sie bleibt jederzeit der filmischen Dramaturgie untergeordnet. Die erzeugten Emotionen zeren in eine eindeutige Richtung: Verbrechen sind unvermeidlich. Ständig sind wir von Leichen umgeben. Verbrechen sind aufklärbar. Dazu dient die totalitäre Technologie.

Der Profiler hat ursprünglich den anderen Weg eingeschlagen, ist aber mittlerweile auch auf den technologischen Pfad eingeschwenkt. Noch vollzieht er einen Durchgang durch die Motive der Täter. Doch die Psychologie schrumpft ein zur hausbackenen Psychotechnik. Angeboten wird Einfühlung als Zirkusakt. Realistische Motive haben gegenüber der Signatur keine Chance.

Spurensicherer wie Profiler arbeiten der Standardisierung zu. Im Innersten der Verbrechensaufklärung steckt das untrügliche Indiz der genetischen Programmierung. Auch die eingeschrumpften Motive des Profilers sind standardisiert. Sexualverbrechen sind unheilbar; da alle gezeigten Verbrechen Sexualverbrechen sind, liegt der nächste Schritt nahe. Die gesellschaftlichen Verhältnisse stehen wieder wie ehern gefügt.

Literatur

Chesterton, Gilbert Keith, *Father Browns Geheimnis*, aus dem Engl. v. Hanswilhelm Haefs, Zürich 1999.