

FOTOGESCHICHTE

Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie

Jonas Verlag

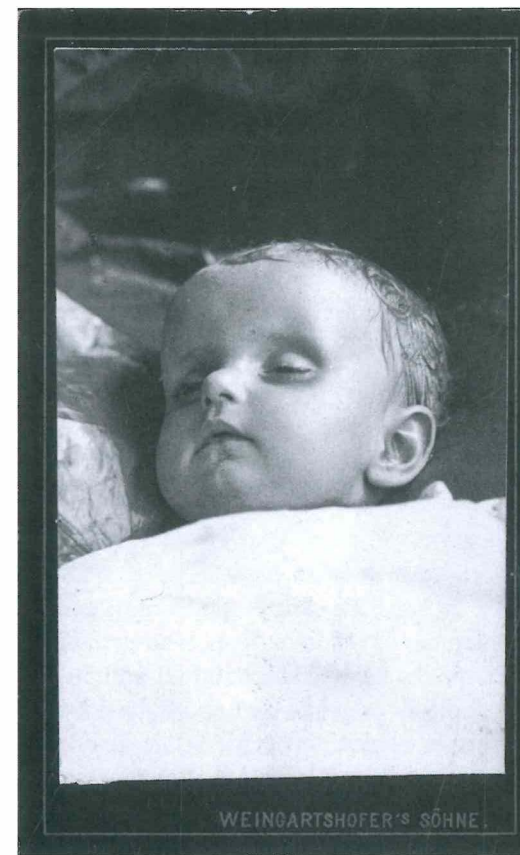
2000

Heft 78

FOTOGESCHICHTE

Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie

Jahrgang 20 2000 Heft 78



Die Aufnahme des toten Kindes stammt aus dem Atelier M. Weingartshofer's Söhne in Mödling bei Wien und ist in den 1880er Jahre im Visitformat vervielfältigt worden (Privatbesitz).

Bilder zum Tode

Editorial	2
Thomas Macho Bilder und Tod. Die Zeit der Fotografie	5
Bernhard Kathan Totenmaske und Fotografie. Zur Verhäuslichung des Todes	15
Susanne Regener Verbrechen, Schönheit, Tod. Tatortfotografien	27
Anton Holzer Die Kamera und der Henker. Tod, Blick und Fotografie	43
Kathrin Hoffmann-Curtius Trophäen und Amulette. Die Fotografien von Wehrmachts- und SS-Verbrechen in den Brieftaschen der Soldaten	63
Detlef Hoffmann Der Tod des Todes. Zu Fotografien Heimrad Bäckers	77
Robert Fleischanderl Auferstehung und Tod des Augenblicks. Anmer- kungen zu einem Paradoxon der Fotografie	89
Stefan Peters Die Figur des Todes bei Siegfried Kracauer und Roland Barthes	97
Bücher, Kataloge	111

Copyright 2000 by Jonas Verlag ISSN 0720-5260
Die Weiterverwendung der in dieser Zeitschrift reproduzierten
Fotografien und Texte, auch auszugsweise, ist nur gestattet,
wenn eine schriftliche Erlaubnis des Verlages vorliegt. Für un-
verlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung
übernommen. Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Marburg.

Herausgeber/Redaktionsanschrift: Timm Starl, Buchfeldgasse
12/4, A-1080 Wien, Telefon/Fax +43/1/4067733.

Verlag: Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH, Weiden-
häuser Str. 88, D-35037 Marburg. Druck: Alp-Druck, Marburg.

FOTOGESCHICHTE erschien 1981 zweimal, ab 1982 viertel-
jährlich. Jahresabonnement 1981: DM 50,-, ab 1982: DM
100,-, Einzelpreis DM 32,-. Ab 1989: DM 110,-. Einzelpreis
DM 35,-. Ab 1998: DM 125,-, Einzelpreis DM 39,-. Preise für
Inland inkl. Porto und Mehrwertsteuer. Preise für Ausland zu-
sätzlich Porto. Zahlbar nur in DM. Konto: Postbank Frankfurt
am Main (BLZ 50010060) Kto.Nr. 518151-603, Jonas Verlag.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Susanne Regener

Verbrechen, Schönheit, Tod

Tatortfotografien

Tatbestand Mord

Die Tatortfotografie ist per kriminalistischer Definition „Sicherung des Zustandes und der Verhältnisse um und am Ort eines kriminalistisch relevanten Ereignisses.“¹ Die Tatortfotografie soll maßstabsgerecht dokumentieren und Spuren störungsfrei abbilden.

Beim Anblick alter Tatortfotos aus dem Bestand des New York Police Department ist der Schriftsteller Luc Sante berührt: grausame Beredsamkeit und quälende Stille würden sie gleichermaßen ausdrücken. Die historischen Bilder würden Horror inspirieren, so wie Mitleid und vielleicht auch morbide Faszination und stumpfen Voyeurismus.²

Der japanische Modefotograf Izima Kaoru inszeniert seine Models mit Kleidern von Chanel, Comme des Garçons, Yohji Yamamoto, Dior, Vivienne Westwood als Leichen (Abb. 1) – bis auf wenige Ausnahmen ermordete Frauen in Wohnungen, Parks, in der öffentlichen Toilette, auf dem Spielplatz, der Straße. Der japanische Schriftsteller Oosima Hiroshi ist davon überzeugt, daß diese Modefotografien eine moderne Auseinandersetzung mit dem Tod evozieren. In einem Kommentar zu Kaorus Fotoserie „Landscapes with a corpse“ schreibt er: „Izima is able to turn around and amiably shake hands with Death. Fashion (Death) and death welcome each other. I once called this 'the death of fashion as confined by symbols' [...].“³

Drei verschiedene Aspekte zur Tatortfotografie und der Umgangsweise mit Verbrechen und Tod

sind damit angedeutet. In einem ersten Aufriß zur Geschichte und Ästhetik von Tatortfotografien⁴ will ich mich mit folgenden Bereichen befassen: 1. Für die Kriminalisten ist die Tatortfotografie Teil ihrer Aufklärungsarbeit: Die Feststellung des sogenannten objektiven Tatbefundes am Ereignisort



Abb. 1 Izima Kaoru: sitai no aru 20 no hûkei, No. 19, 1998, Original in Farbe (Galerie Andreas Binder, München).

durch die Fotografie hat so schnell und früh wie möglich zu erfolgen.⁵ Haben sich Herstellung, ästhetische Erscheinung und Bedeutung dieses Hilfsmittels historisch verändert? Welche Rolle spielt die Fotografie für die Wahrnehmung der im Ermittlungsprozeß Beteiligten? 2. Warum, von wem und in welcher Form werden Tatortfotos veröffentlicht? Sind historische polizeiliche Tatortfotos mit einem besonderen ästhetischen *hype* verbunden, ist es gerade die bizzare fotografische Repräsentation von Tod, die zur Veröffentlichung von Archivfunden führt? 3. Das Motiv der Tatortinszenierung in der Künstler- und Modefotografie vermittelt eine künstlerische Auseinandersetzung mit Mord und Verletzung, die in der Botschaft ambivalent ist: allerfeinste Modekleider aus der Welt der Oberschicht und des Festes werden mit Tod und Verbrechen in Verbindung gebracht. Begegnet uns darin ein ironisches Spiel oder Kulturkritik?

Ich werde verschiedene Tatort-Ansichten vorstellen, bei denen entweder aufgrund polizeilicher Quellen Mordfälle vorliegen, oder solche, die einen Mordfall vortäuschen. Immer ist ein Opfer oder die Darstellerin einer Ermordeten zu sehen. Im Oszillieren von wahr/echt und inszeniert/ästhetisiert und schockierend/faszinierend scheint die Tatortfotografie übergreifend für die Auseinandersetzung mit einem abrupten Lebensabbruch und für einen gewaltsamen Tod zu stehen, für eine Szene, die schockiert. Welchen Stellenwert nehmen Fotografien von Tatorten mit Leiche heute ein? Das polizeiliche Dokument ist nicht mehr öffentlich, aber durch die Präsentation historischer Fotografien vom Tatort und künstlerischer Inszenierungen sind sie Gegenstand einer öffentlichen Auseinandersetzung. Die Tatortfotografie wird transformiert: vom technischen Instrument einer polizeilichen Aufklärungsarbeit zur symbolischen Auseinandersetzung bis hin zur Image-Produktion.

Der sichere Befund der Polizei

Was ist eine Tatortfotografie? Das Kriminalistik-Lexikon von 1996 führt aus: „fotografische Sicherung des Zustands und der Verhältnisse um und am Ort eines kriminalistisch relevanten Ereignisses. Übersichtsaufnahmen sind zweckmäßigerweise vor dem Betreten des Tatorts zu fertigen, um die Situation unverändert zu dokumentieren. [...] Tatortaufnahmen lassen sich [...] in Orientierungs-

Übersichts- und Teilübersichtsaufnahmen und Aufnahmen von Spuren am Tatort [...] einteilen. Die Einhaltung der Reihenfolge der verschiedenen Arten der Tatortaufnahmen entspricht der Systematik der Tatortuntersuchung.“⁶ Der Ort, an dem sich eine strafrechtlich bedeutsame Handlung, ein Verbrechen, ereignet hat, wird nach bestimmten Regeln mit fotografischen Bildern verzeichnet. Dabei geht man von außen nach innen vor: von der Orientierungs- oder Übersichts- zur Detail-Aufnahme. „Fotografische Sicherung“ bedeutet Beweissicherung, sie ist Teil der umfassenden Aufnahme des Tatortbefundes; die Anfertigung von Lichtbildern am Tatort gehört wie die Sicherung von Spuren zum „objektiven Befund“, während die Befragung von Tatbeteiligten und Zeugen zum „subjektiven Befund“ zählt.⁷ Das Fotografieren am Tatort ist Bestandteil des sogenannten Auswertungsangriffs, der der Phase der Sicherung des Tatortes folgt. „Die Tatortbefundaufnahme soll ein objektives, vollständiges und fehlerfreies Bild über die am Ereignisort vorgefundene Situation liefern. Sie ist Grundlage für die Beweisführung im Strafverfahren.“⁸ Vor Gericht ist die Fotografie heute in ihrem sogenannten objektiven Aussagewert unangefochten. „Sie stellt die wichtigste Methode dar, um Spuren zerstörungsfrei zu sichern.“⁹ Das hat zur Folge, daß heute mehrere Dutzend Tatortfotos eines Falles angefertigt werden, um vor Gericht für alle Eventualitäten des Nachweises von Einzelheiten gerüstet zu sein.¹⁰

In den frühen 1950er Jahren beklagten Fachleute, daß die Polizei am Tatort die Fotografie noch zu wenig einsetzen würde. In dieser Zeit, so scheint es, mußte die Institution noch von dem Vorteil der Technik Fotografie überzeugt werden. Dabei wurde nicht nur die optimal konservierende Funktion der Lichtbildaufnahmen betont, sondern auch ihre explorativen Kräfte: „es kann vorkommen, daß bei der Betrachtung von ein oder mehreren Lichtbildern eine aufschlußreiche Situation als solche überhaupt erst erkannt wird.“¹¹ Außerdem wurde in den 50er Jahren die Arbeit und das Vorgehen des Fotografen diskutiert, was heute in der einschlägigen kriminalistischen Literatur gar nicht mehr der Fall ist. Damals wurde betont, daß der Fotograf, der ein ausgebildeter Polizeibeamter sein sollte, darüber unterrichtet wird, was und aus welchen Blickwinkeln er zu fotografieren hatte. Offenbar wurden die Fragen nach Urheberchaft und Beweiskraft von Fotografien noch hin und wieder als

problematisch angesehen, wie das in dem in den 50er Jahren in Deutschland viel rezipierten Lehrbuch der Schweden Arne Svensson und Otto Wedell angedeutet wurde: „Von größter Wichtigkeit ist die genaue Angabe des Maßstabes der Photographien und Angabe der Aufnahmebedingungen, d. h. ob mit Blitzlicht oder bei Tageslicht. In England wird bei der Verhandlung schwerer Verbrechen stets der Photograph selbst vorgeladen, um die Aufnahmen zu 'bezeugen'. Dabei kann er jederzeit gefragt werden, wie die Aufnahmen gemacht wurden, und seine Aussage darüber gehört zu den Beweismitteln.“¹²

Eine solche Vorstellung von der Bezeugungsnötigkeit einer Fotografie, bei der die Produktionsseite genau begutachtet wird, ist in der kriminalpolizeilichen Praxis heute obsolet. Die Tatortfotografie wird heute von professionellen Fotografen ausgeführt, die, nachdem sie bei der Polizei angestellt wurden, in das Metier hineinwachsen. Für Richtigkeit und Objektivität ihrer Arbeit und ihrer Produkte bürgt ihre Praxis-Erfahrung im Bereich der Tatortfotografie. Es sind stillschweigende Übereinkünfte und die Verbindung von Ausprobieren, Lernen, Handeln, die ein Wissen der richtigen Handhabung hervorbringen. Das verschiedentlich in der Auseinandersetzung mit kognitiven Prozessen mit dem Ausdruck *tacit knowledge*¹³ bezeichnete stille Wissen, ein *knowing-how*, das nicht in Lehrbüchern operationalisiert werden kann, ist maßgeblich an Produktion und Erscheinungsbild der Tatortfotografien beteiligt. In gleicher Weise betrifft das auch die kriminalistische Deutung der Fotografien, die bei der Aufklärung des Tatgeschehens eine Rolle spielt. Das Lesen von Tatortfotografien ist Spezialistensache und beruht wie das kriminalistische Denken selbst auf einer Kombination von systematischen Feststellungen, Datenanalysen und Lebenserfahrung, Phantasie, Berufserfahrung.¹⁴

Aber auch das *tacit knowledge* ist einem historischen Wandel unterworfen. Anhand der Entwicklung von Form und Ästhetik der Tatortfotografie und dem Sprechen darüber in kriminologischen Fachpublikationen kann man – so meine These – die Entstehung einer Experten-Fotografie nachvollziehen.

Von Leitern und Weitwinkeln: Zur Geschichte des Tatortfotos

Im *Handbuch der Kriminalistik* von Groß/Geerds von 1977 wird die Geschichte der Tatortfotografie nur sehr kurz erwähnt: 1867 werden, so wird vermutet, anlässlich eines Doppelmordes in der Nähe von Lausanne die ersten fotografischen Tatortaufnahmen gemacht, und zu dieser Zeit beginnt man verschiedentlich, Spuren fotografisch zu sichern und Urkundenfälschungen auf fotografischem Wege sichtbar zu machen.¹⁵ Fotografie wird in diesen Jahren überhaupt zu einem wichtigen Instrument bei der Polizei sowohl in der Kriminaltechnik wie beim Erkennungsdienst.¹⁶ Durchsetzen wird sich die Tatortfotografie erst um 1900, als in größeren Polizeidienststellen eigene Fotolabors eingerichtet und die Fotografie in forensischer Beziehung (das betrifft sowohl Spurensicherung als auch Erkennungsdienst) zum festen Bestandteil polizeilicher Arbeit ernannt wird. Ausgehend vom Erkennungsdienst der Pariser Polizei, den Alphonse Bertillon 1882 vorbildhaft neu organisierte und über dessen technische Erneuerungen er breit publizierte¹⁷, werden die Methoden der Lichtbildaufnahmen von Tatorten auch weltweit diskutiert und alsbald standardisiert.

In Deutschland ist es insbesondere Friedrich Paul, der die sogenannte gerichtliche Fotografie nach den Bertillonschen Vorgaben bekannt macht. 1895 noch hat er Anlaß, einen stärkeren Einsatz der Fotografie bei der Polizei in Deutschland zu fordern.¹⁸ Im Vordergrund steht bei ihm die Frage, wer die geeigneten Techniker für die Erfordernisse der Kriminalpolizei sind. Gegen einen Einsatz von Berufsfotografen richten sich insbesondere seine Ausführungen, also jenen Fotografen, die in erster Linie Atelierfotografien herstellen und ein kommerzielles Interesse haben. Berufsfotografen hätten weder den richtigen Sinn noch die geeigneten Instrumente für ein polizei- und gerichtstaugliches Foto.¹⁹ In dieser Zeit geht es darum, eine Spezialisierung zu begründen und das Fotografieren von Tatorten an allgemein verbindliche Regeln zu knüpfen. Um das richtige Verständnis beim Fotografieren zu erzielen, dürfe der Kriminalbeamte die „Leitung der Aufnahme nie aus der Hand geben“²⁰, sagte der berühmte Kriminalist Hans Groß. Es geht zum Beispiel um den richtigen Lichteinfall und die Verwendung von künstlichem Licht, um die Wahl der Standorte und um die Angabe von Reduktionsverhältnissen.



Abb. 2 Photographische Anstalt der Polizei Hamburg: Fotografisches Stativ, um 1912 (aus: Gustav Roscher, *Großstadtpolizei*, Hamburg 1912).

„Zum Photographieren von Leichen und Gegenständen, deren Lage an einer bestimmten Stelle man festhalten will, wird das Stativ benutzt, das eine Bewegung des photographischen Apparats nach allen Richtungen zuläßt.“²¹ Die Demonstration einer Leichenaufnahme am Tatort durch eine Inszenierung im Atelier (Abb. 2) soll im Handbuch des damaligen Hamburger Polizeipräsidenten Gustav Roscher die Verwendung der Fotografie nach der Jahrhundertwende bei der Polizei illustrieren. Die Abbildung greift symbolisch die Situation der Auseinandersetzung mit der Atelierfotografie auf: Die Umgebung ist bekannt – wir sehen ein Hintergrundgemälde mit Säule und Buschwerk –, das ausgefahrene Stativ aber und die Lage des zu Porträtierenden auf dem Boden wie die Position des Fotografen auf der Leiter sind neu. Für ein Fotoatelier, in der jetzt eine sogenannte Vogelperspektive eingeführt wird, wirkt die Szene befremdlich.²² Nüchterner ist die Demonstration des Chefinspektors der Polizeilichen Ermittlungsbehörde Amsterdams, Christiaan Batelt, um 1896 (Abb. 3). Das

Stativ wird ganz nah am Körper der Leiche aufgestellt, der Fotograf muß selbst aus der Höhe die Einstellung kontrollieren. Das besonders hoch ausfahrbare Stativ gehörte zwar zur Ausrüstung der Amsterdamer Kriminaltechnik, wurde aber – soweit das überlieferte Fotomaterial diese Aussage belegt – für die Fotografie der Leiche von oben zwischen 1900 und 1945 nur selten benutzt.²³

Stativ und Leiterstativ und die Leichenaufnahme vertikal von oben gehören in die Frühzeit der Tatortfotografie (d. h. nach 1945 wird die Aufnahme von oben nicht mehr anempfohlen). Abb. 4, die Aufnahme eines 1915 Ermordeten aus dem Archiv der New Yorker Polizei, zeigt, wie ungewöhnlich diese Perspektive ist, die die Lage der Leiche dokumentieren und späterhin zur Ermittlung der Todesursache dienen sollte.²⁴ Wenn man genau hinschaut, wird das Bild vom Tatort, von dem man „ein klares Bild“²⁵ geben will, durch die Polizei selbst verfremdet: Nicht nur die Füße des Stativs, sondern auch die Füße von ermittelnden Beamten sind auf dem Foto zu sehen. Abb. 5 stellt die Leichenaufnahme einer um 1900 erstochenen Frau



Abb. 3 Christiaan Batelt, demonstriert, wie man eine Leiche fotografiert, um 1896 (aus: Martin Harlaar u.a., *Stille getuigen*, Bussum 1998).



Abb. 4 New York Police Department: Homicide body of John Rogers, 1915 (aus: Luc Sante, *Evidence*, New York 1992).

dar, aus der Vogelperspektive fotografiert von der Hamburger Polizei. Diese Ansicht von der Leiche am Tatort bezeichnet Roscher 1912 als die „richtige Perspektive, also möglichst mittels Stativ von oben“ ausgeführt.²⁶ Durch die Vertikalität rücken diese Fotografien in die Nähe zu jenen Luftaufnahmen der militärischen Aufklärung oder der Landvermessung. Der Blick von oben auf das Objekt löst also einerseits die Assoziation zu wissenschaftlicher Distanz und funktionaler Realitätssicherung des (Tat-)Ortes aus. Andererseits lassen sich Parallelen zu ästhetisierenden und emotionalisierenden neuen Perspektiven der Avantgardekunst erkennen, zum Beispiel der russischen Fotografie und des Films.

Das Bildrepertoire der Polizei steht – wie ich weiter unten noch zeigen werde – in einer Auseinandersetzung mit anderen, in der Gesellschaft kursierenden Bildern. Die Polizei glaubt an die Indexikalität der Fotografie, d. h. an eine Spur oder einen Abdruck des Wirklichen, und baut darauf ihr kriminalistisches Wissen auf; dabei soll die Vertikalität der Sicherung des Beweismittels dienen. Gleichzeitig könnte man den Blick von der Leiter

auf das Opfer auch als moralisierenden Standpunkt interpretieren, ein erfassender und zugleich mächtiger Blick, der dem panoptischen Blick Jeremy Benthams ähnlich ist oder den Schlußakt einer Theatervorstellung symbolisiert.

Eine gleichermaßen ungewöhnliche Perspektive wurde durch die Verwendung von Weitwinkelobjektiven hervorgerufen. Abb. 6 gibt ein, wie wir heute sagen würden, surreales Bild wieder: Der Tisch im Vordergrund ist ausgedehnt, alle geraden Linien sind aus der Perspektive geraten. Aber auch die Zeitgenossen mußten offenbar erst an den Nutzen einer solchen Aufnahme herangeführt werden. Die Polizeifotografie am Tatort jedenfalls wird von Hans Groß in der 4. Auflage des *Handbuchs der Kriminalistik* 1904 ausführlich legitimiert. Groß ist davon überzeugt, daß der Fotoapparat mehr zeigen kann, als das Auge wahrzunehmen in der Lage ist. Deshalb sei das, was das Weitwinkelobjektiv aufnimmt, auch *wirklich*: „Wenn nun der Weitwinkel-Apparat zwei Wände eines Zimmers [...] *zugleich* faßt, so gibt dies ein Bild, welches wir noch nie gesehen haben, weil wir soviel auf einmal in der Na-

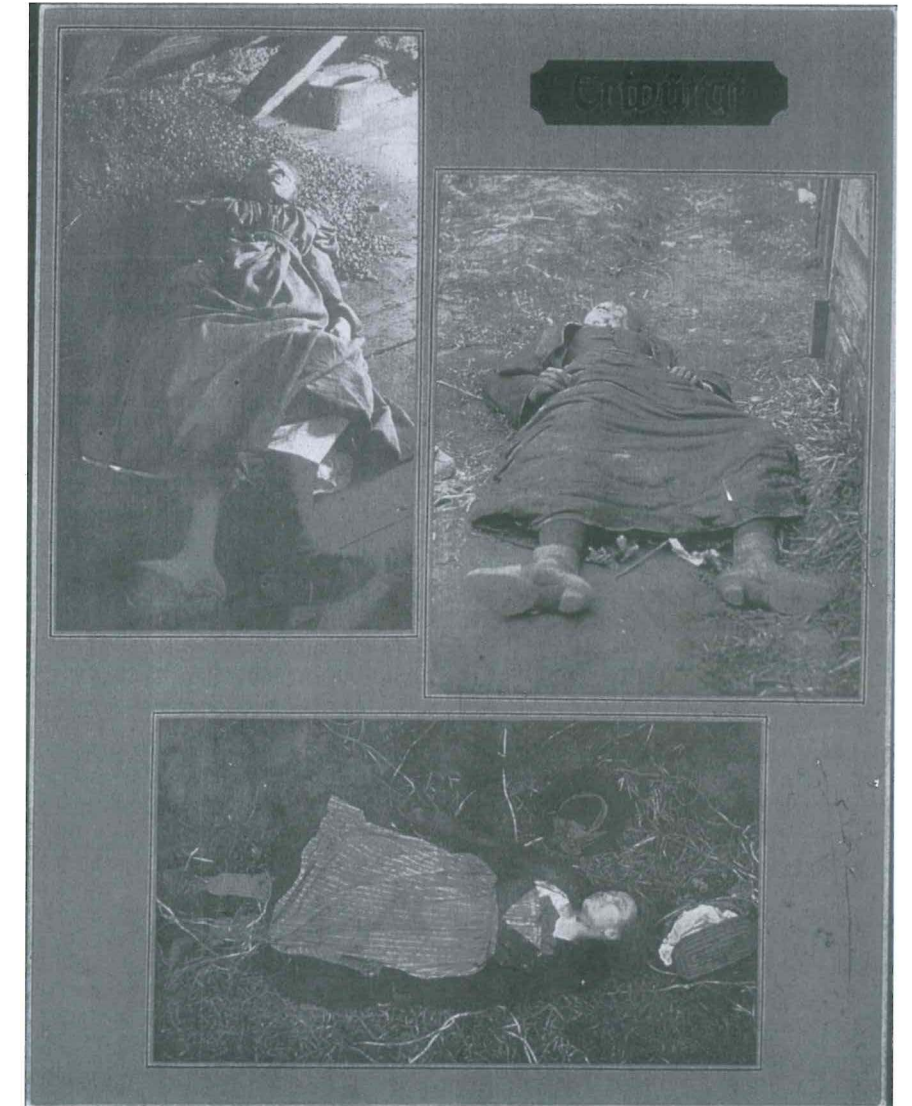


Abb. 5 Hamburger Polizei: „Erstochen“, aus dem *Album der Todesarten*, um 1890 (Kriminalpolizeiliche Lehrmittelsammlung Hamburg).



Abb. 6 New York Police Department: ohne Titel, um 1915 (aus: Luc Sante, *Evidence*, New York 1992).

Abb. 7 Hamburger Polizei: „Erwürgt“, aus dem *Album der Todesarten*, um 1890 (Kriminalpolizeiliche Lehrmittelsammlung Hamburg).



Aufnahme auf Abb. 7 ist bei den beiden anderen Frauenopfern das Gesicht kaum zu erkennen und stattdessen die Körpermitte, der Unterleib überbetont.³³ Ungewollt schleichen sich maskuline Haltungen und Blickmuster in die Aufnahmen der Experten ein.

Annäherungen an die Wahrheit

Wie die Weitwinkelfotografien und Leichenfotos vertikal von oben ist auch die Fotogrammetrie eine Abbildungsform, die auf die speziellen Bedürfnisse der Kriminalpolizei zugeschnitten ist. Die metrische Fotografie, ursprünglich in der Militär-Topo-

grafie entstanden, bringt Projektions- und Bildebene in eine Kombination. Durch eine Entfernung- und Verkürzungsskala auf dem Fotokarton können Größenverhältnisse und Abstände der Dinge auf dem Foto errechnet werden.³⁴ Was zunächst als großer Fortschritt für die exakte wissenschaftliche Fotografie überhaupt gefeiert wurde³⁵, erwies sich bald für die Polizei als zu umständlich. Doch die Idee des Größenvergleichs ist bis heute erhalten: die Tatortfotografie (mit einem mitfotografierten Maßstab) ist heute nur in Verbindung mit der maßstabgetreuen Tatortzeichnung auswertbar.³⁶

Eine bestimmte Regel der Fotodokumentation am Tatort ist immer gleich geblieben: die fotografische Erfassung erfolgt „von der Peripherie zum

tur niemals ansehen können, das Bild ist uns fremd und wird nun als 'unrichtig' bezeichnet, obwohl alle Gegenstände *einzel*n richtig und deutlich wiedergegeben sind. Das Mikroskop oder das Fernrohr zeigt auch mehr, als wir mit freiem Auge sehen, das Gezeigte ist aber nicht unrichtig.“²⁷ Hiermit wird nicht nur ein Plädoyer für die Anwendung neuer Abbildungstechniken gegeben, sondern auch eines für das Wahrnehmungsspezialistentum bei der Polizei. Schließlich geht es nicht um ein schönes, repräsentatives oder physiognomisch wertvolles Porträt der Toten, wie das in dieser Zeit in der Atelierfotografie mit manchmal revivifizierenden Methoden erlangt wurde.²⁸ Vielmehr geht es bei der Tatort- und Leichenfotografie um Haltung und Lage der Leiche, um Schuß-, Stich- oder Strangulationsspuren, kurz um die *Beschädigungen* am toten Körper. Die kriminalpolizeiliche Leichenfotografie soll Aufschluß über die Todesart geben können.

Wahrscheinlich für interne Schulungen reproduzierte die „photographische Anstalt der Polizeibehörde“ in Hamburg einige exemplarische Leichen- und Tatortfotografien von Tatorten und Leichenfotos aus der Pathologie für ein *Album der Todesarten* (Abb. 5 und 7). Dieses Album ist in den 1890er Jahren als Lehrmittel für das Kriminalmuseum angefertigt worden und war seitdem auch mehrfach Bildgeber

für kriminalistische Publikationen.²⁹ Die Leichenfotografien fanden zu dieser Zeit in der Polizeibehörde eine besondere Achtung, zumindest suggeriert die ihre Präsentationsform in einem in rotes Leder gebundenen großformatigen Buch. Auf der Vorderseite ist eine silberne Relieffigur des maskierten und verhüllten Sensenmannes neben das Hamburger Wappen plaziert.³⁰ Die Fotografien der erwürgten Frauen (Abb. 7) enthalten nach Aussage von Friedrich Paul „Fehler des Objektivs“, die jedoch in Kauf genommen werden müßten. Diese Aufnahmen (Abb. 7, oben links und rechts) würden die Leiche nur verzerrt und ungenau wiedergeben, „obschon man aus der Lage derselben den Lustmord leicht erkennt.“³¹ Es existieren allerdings mehrere Aufnahmen von der Leiche auf Abb. 7, oben rechts, einem Dienstmädchen, das 1892 nach einem Notzuchtsversuch ermordet wurde.³² Die nun im *Album der Todesarten* wiedergegebene Aufnahme transportiert noch andere Konnotationen als die semantische Zuordnung („erwürgen“): hier wird das sexuelle Motiv des Täters *dargestellt*. Es ist, als würde sich der Polizeifotograf einen voyeuristischen, männlichen Blick zu eigen machen. Bei dieser Perspektive scheint der Blick des Täters auf das Opfer wiederholt oder gemimt zu werden, ein Blick, der von unten, an den Beinen, am Rock entlang geht. Im Gegensatz zu der dritten, vertikalen

Zentrum³⁷ (Abb. 8 a bis c). Um 1908 heißt es in Niceforos Kriminalistik-Lehrbuch: „Von der Leiche sind, wie vom Tatort, verschiedene Aufnahmen zu machen, deren jede ihren besonderen Wert hat. Die ersten Photographien sollen den Leichnam im ganzen wiedergeben und erkennen lassen, in welcher Lage die Leiche entdeckt wurde. [...] Die zweite Serie hat [...] die Lage der Leiche von verschiedenen Punkten aus [wiederzugeben] [...] eine dritte Photographie [...] gibt aus größter Nähe ein deutliches Bild der Wunde.“³⁸ In der heutigen Terminologie heißt es folgendermaßen: Die fotografische Erfassung beginnt mit „Orientierungsaufnahmen“, das ist der Tatort in seiner räumlichen Umgebung; es folgen „Übersichtsaufnahmen“ und „Teilübersichtsaufnahmen“, die vor und nach der Spurensicherung den Tatort und bestimmte Teile davon wiedergeben. Schließlich zeigen „Detailaufnahmen“ einzelne Spuren.³⁹ Seit 1903 ist in Deutschland diese Art fotografische Dokumentation als Hilfsmittel der Beweisführung vor Gericht anerkannt. Zugleich wurde damit der objektive Status von Fotografien gefestigt: „[...] und es wäre ein mitunter unersetzliches Mittel zur Erforschung der Wahrheit verloren, wenn die Benutzung von Photographien in der Hauptverhandlung wegfielen.“⁴⁰

Folgt man der einschlägigen kriminalistischen Literatur, dann kann beobachtet werden, daß die fotografische Technik nicht einfach übernommen, sondern für die Zwecke der Polizei weiterentwickelt und angepaßt wird. Zugespißt gesagt, es geht um den Wahrheitsanspruch der polizeilichen oder gerichtlichen Fotografien, der heute längst nicht mehr angezweifelt wird.⁴¹ Die Geschichte der Tatortfotografie ist eine der Optimierung von Aufsichten und technischen Verbesserungen im Namen der Wahrnehmungssicherung; die Gedächtnisleistung soll unterstützt werden, indem ein authentisches Bild vom Tatort sowie Lage und Zustand der Leiche gemacht wird. Nach 1945 ist die Einschätzung des Beweiswertes von Fotografien nicht nur euphorisch wie diese Aussage aus den 50er Jahren: „Der Kriminalist muß die Fotografie und den Film als Geschenk des Himmels ansehen. Beide konservieren optisch alles, was wir wahrgenommen haben, und oft noch viel mehr.“⁴²

In den 1970er Jahren ist die Haltung kritischer: zwar könne die Fotografie als Verfahren nichts willkürlich hinzufügen. „Allerdings darf man dabei nicht verkennen, daß die Fotografie sowohl ‚hervorheben‘ als auch ‚unterdrücken‘ kann, weshalb



Abb. 8 a-c Erkennungsdienst Berlin: Mord – Lage der Leiche, um 1900 (aus: A. Niceforo, *Die Kriminalpolizei und ihre Hilfswissenschaften*, Groß-Lichterfelde-Ost o.J.).

die fotografische Technik die eigentliche Fehlerquelle ist. Denn sie ermöglicht es, von ein und demselben Objekt ganz verschieden aussehende Bilder zu erzeugen.“⁴³ Die Problematik des Glaubens an die Indexikalität steht hier zur Debatte, die aber heute offenbar nur in der Theorie geführt

wird. Die Praxis der Tatortfotografie wird in den neueren Lehrbüchern nicht mehr zur Diskussion gestellt; Tatortfotos gehören zum sogenannten objektiven Tatbefund.⁴⁴ Ein Wissen um so etwas wie die richtige Ansicht hat sich scheinbar etabliert, denn fotografische Illustrationen von Tatorten und Opfern in kriminalistischen Lehrbüchern und Fachzeitschriften gibt es seit den 70er Jahren nicht mehr.⁴⁵ Ist der Rückgang der Illustration Ausdruck eines fortgeschrittenen Wissens, einer stillen Übereinkunft, oder will man das Foto nicht der Gefahr einer Interpretation aussetzen?⁴⁶

Einige abgebildete Falldarstellungen im kriminalistischen Fachbuch haben – von meinem heutigen Standpunkt aus gesehen – wahrscheinlich unfreiwillig eine Tatort-Folklore begründet. Darunter verstehe ich eine Umgangsweise mit dem Fotomaterial, die auf Popularisierung zielt und eine Polarisierung von gut und böse. Zum Beispiel sollten einzelne Tatortfotos mit besonders brutal zugerichteten Opfern die Verbrechen Geschichte in ihrer moralischen Verurteilung durch den Autor illustrieren. Der Kriminalist Robert Heindl ist in einigen Fällen nicht nur am Tatort-/Leichen-Foto als Hilfsmittel für die Verbrechensaufklärung interessiert, sondern ihm dient es als Beweis für die „Berufsmäßigkeit“ der betreffenden Verbrecher überhaupt.⁴⁷ Die Bild-Text-Verknüpfung operiert mit einer schockhaften Konfrontation: nicht das grausame Bild vom ermordeten Opfer wird erläutert, sondern Motive, Planung und Vorgehen der Täter werden beschrieben. In ähnlicher Weise setzt Heinz Gummersbach noch in den 1950er Jahren Tatortfotografien ein: Man gewinnt den Eindruck, daß mit Fotografien von Opfern mit Untertiteln wie „Mord aus Eifersucht“ und „Mord aus Rache“ die Geschichten von Leidenschaftsverbrechen in ihrer Brutalität sinnlich wahrnehmbar gemacht werden sollen und darüber hinaus im Tatortfoto die deviante Persönlichkeit des Täters oder der Täterin aufscheinen soll.⁴⁸

In einem anderen Beispiel aus dem Jahr 1932 wird das Tatortfoto zur Farce, verknüpft mit einer sicherlich unbeabsichtigt komischen Geschichte des polizeilichen Versagens: Abb. 9 trägt folgenden Untertext: „Ein Mörder, von der rasch herbeigeholten Polizei noch im Mordzimmer angetroffen, legt sich neben sein Opfer und wird bei der ‚Leichenaufnahme‘ mitphotographiert!“⁴⁹ Die Fotografie unterscheidet nicht zwischen tot oder lebendig, Realität und Täuschung. In diesem Fall soll die

Tatortfotografie gerade ihre Verfälschungsmöglichkeit demonstrieren: die Polizei sieht nicht, handelt nicht, aber fotografiert und schafft damit falsche Beweise. Durch die daraufhin gegebene Diagnose eines Mediziners, der Täter sei in einen hysterischen Stuporzustand oder Totstellreflex geraten, soll die Polizei vielleicht in ihrer momentanen Blindheit und Unachtsamkeit entlastet werden.

Unter Tatortfotografie-Folklore fasse ich auch jene im Internet verarbeiteten Fotografien, die vorgeben, amerikanische Mordopfer aus vergangenen Jahrzehnten zu zeigen und visueller Blickfang aus dem Bestand des „True-Crime“-Programms sind.⁵⁰ Phänotypisch ist nicht zu entscheiden, ob diese Fotos tatsächlich aus einem polizeilichen Archiv stammen, bearbeitete Tatortaufnahmen von Journalisten oder gestellte Fotografien sind. Das Foto wird hier zum Zeichen der ‚verbürgten‘ Authentizität, das ein Spiel mit dem Grauen anheizen soll.

Faszination Tatortfotografie

In den 1920er Jahren bereits pflegten surrealistische Künstler eine besondere Affinität zum Verbrechen und werteten kriminologische Zeitschriften nach Bildmaterial aus. In der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure* illustrierten Tatortfotos der Polizei fiktive Geschichten.

In einem Kunstprojekt des Surrealisten Pierre MacOrlan wurden Fotografien von Eugène Atget, die einer Dokumentation über Prostitution der 20er Jahre entstammen, mit Cesare Lombrosos Buch *La Femme criminelle et la prostituée* (1896) zusam-



Abb. 9 Anonym: Tatortfotografie, um 1932 (aus: *Archiv für Kriminalistik*, 91, 1932).

mengebracht. Und Walter Benjamin betonte den kriminalistischen Charakter von Atgets Fotografien, die wie Tatortfotografien aussehen.⁵¹

Für Künstler aus verschiedenen avantgardistischen Bewegungen der 20er und 30er Jahre wie Otto Dix, Georg Grosz, Erich Wegner, Rudolf Schlichter und Hans Bellmer waren die polizeilichen Dokumente offenbar inspirierende Vorlagen gewesen. Anknüpfend an Erörterungen des 18. Jahrhunderts über Angstlust und das Sublime im Erschrecken⁵² werden der Ikonografie der Kunst neue Elemente zugeführt. Tatortfotografien und gerichtsmedizinische Fotografien wurden nicht nur als schön bezeichnet, sondern waren auch Ideengeber für eine Ästhetisierung von Mördern und gewaltsam verletzten und zerstückelten Körpern.⁵³ Die Jahre zwischen den Weltkriegen waren Krisenjahre besonderer Art, in denen Gewalt in verschiedensten Formen vorherrschte. Nicht nur in der Kunst wurden Verbrechen und Gewalt reflektiert, sondern auch die Präsenz von Serienmördern wie Fritz Haarmann und Peter Kürten, von politisch motivierten Taten und das Phänomen des sogenannten Lustmordes waren von großer öffentlicher Virulenz. Die Schockerfahrung, analysierte Walter Benjamin, ist in der Kunst wie im Alltag in dieser Zeit ein Vorgang, der den Reizschutz des Menschen bedroht und ihn gleichzeitig zu Kreativität antreibt.⁵⁴

Fotografien von Mordtatorten „wandern“ in künstlerische Bereiche, ästhetisieren die Verwundungen und kommentieren Kriminalität und Gewalt. Damit werden diese kriminalistischen Dokumente über ihren indexikalischen Charakter hinaus in einen Zusammenhang symbolischer Imagination gebracht.

Warum werden heute wieder historische Tatortfotografien publiziert? Sollen diese *scenes of crime* schockieren, aufrütteln, unsere Machtlosigkeit angesichts von Verbrechen vor Augen führen, oder wollen sie für eine andere, bizarre Schönheit und der Unausweichlichkeit vor dem Tod werben? In den 1990er Jahren entstanden eine Reihe von Publikationen, die historische Tatortfotografien zeigen.⁵⁵ Künstler wie Luc Sante und Joel-Peter Witkin haben sich mit einem Fundus von Tatortfotos aus dem New York der Jahre 1914 bis 1935 (die meisten sind aus der Zeit von 1914 bis 1918) beschäftigt. Ihr Sprechen über diese Aufnahmen gibt Hinweise auf die Mystifizierung von Leichenporträts.

1400 Glasnegative hatten die Archivräumungen der Polizei von New York City in einer Abseite überstanden, von denen 55 zum ersten Mal durch den belgisch-amerikanischen Schriftsteller Luc Sante 1992 veröffentlicht wurden⁵⁶ (Abb. 4 und 6). In einem neuen Zusammenhang künstlerischer Interessen fragt Sante nach dem singularen *look* der historischen Fotos und ihrer Repräsentation einer besonderen Wahrheit. Zugleich seien die Kardinalfragen der Fotografie hier nochmals exemplifiziert: „On the horizon loomed some of the most perplexing knots raised by photography, raised anew by these examples: about truth, and transparency, and intrusion, and power, and individual style, and permanence.“⁵⁷

Gewöhnlich haben Darstellungen von Toten in der Malerei oder fotografische Dokumente aus Krieg und Konzentrationslagern die Funktion der Erinnerung, der Veredlung, einer Triumphklärung oder des Rufes nach Wiedergutmachung, Rache, Vergeltung. Im Vergleich dazu sieht Sante diese polizeilichen Leichenfotos aber vielmehr als affektlose Aufzeichnungen, die keine eigentliche Mission haben und deshalb Tod auf rauhe Weise und unmittelbar darstellen.⁵⁸ Seine eigene Faszination erklärt Luc Sante mit einer in unserer Kultur allgemein vorherrschenden Faszination für den Schock und das Böse.

Ausgehend von einem solchen Grundkonsens, der die Veröffentlichung der Tatortfotografien legitimiert, macht auch der amerikanische Künstler Joel-Peter Witkin den Versuch, die historischen Dokumente in einer neuen Form darzustellen (Abb. 10). Er will mit der Verkoppelung der New



Abb. 10 New York Police Department: Tatortfotografie, um 1915 (aus: Joel-Peter Witkin [ed.], *Harms Way*, Santa Fe 1994).

Yorker Tatortfotos mit historischen Fotografien körperlicher Krankheiten, Geisteskranker und mit pornografischen Fotografien auf das Pathologische unserer Existenz deuten: „Inevitable death and our agony to attain Utopia have made existence a form of pathology.“⁵⁹ Alle Fotografien in diesem Band sind durchgehend bräunlich eingefärbt, was nicht nur die anvisierte Verbindung unterstreicht, sondern auch einen nostalgischen und künstlerischen Effekt erzeugt. In dieser nachträglichen Behandlung der Fotografien kommt meines Erachtens die Haltung Witkins zum Ausdruck, den – im Gegensatz zu Sante – die Geschichten der einzelnen Tatortfälle nicht interessieren: „Implicit in these photographs is the brutal extreme of their purpose and an intimation however distant to their makers that something was manifested beyond the event itself.“⁶⁰ Witkins Repräsentation dieser alten Fotos aus Archiven ist einer mystifizierenden Rätselhaftigkeit geschuldet, die er inszenatorisch erzeugt und spekulativ befragt.

Witkin und Sante stilisieren sich selbst zu Ausgräbern und Bewahrern eines Bilderfundus. Eine spezifische Wahrheit glauben beide Künstler in den Abbildungen von Leichen zu erkennen, wie Sante es formuliert: sie seien fixiert in ihrem letzten Gefühl, eine finale menschliche Aktivität, bevor die Mikroben den Leichnam einnehmen. Die eigentliche, schockhafte Faszination ist diese Intimität, die von den Leichenfotos ausgeht: „This is an excruciatingly intimate sight, and perhaps it is the burden of this intimacy that makes the corpses in these pictures seem more real than the living cops or spectators who can be peripherally glimpsed.“⁶¹ Diese Fotos von Mordopfern seien radikal erbarungslos, denn sie würden eine Konfrontation erzwingen, wie sie Tod überhaupt herausfordert.⁶²

Weniger beziehungsreich über Existenz und Ableben des Menschen philosophierend, geben sich zwei vor wenigen Jahren erschienenen Publikationen aus den Archiven der niederländischen Polizei. In *Moord in Rotterdam* stammt der größte Teil der Tatortfotografien aus den 1930er und 40er Jahren. Als exemplarisches Beispiel wähle ich die Darstellung einer weiblichen Leiche, die sich laut Angabe, 1943 selbst getötet hat (Abb. 11).⁶³ Die Leiche füllt das ganze Bildformat aus. Man kann davon ausgehen, daß dieses Foto nur eines von vielen ist, die am Tatort normalerweise gemacht wurden. Das abgebildete Foto ist eine Teilübersichtsaufnahme, auf der die Körperhaltung der Toten in einer schlafen-



Abb. 11 Politie Rotterdam: Zelfmoord, 1943 (aus: Wil Pubben, Aad Seksnijder [ed.], *Moord in Rotterdam 1905 – 1967*, Rotterdam 1994).

den Position mit geschlossenen Augen zu sehen ist und neben ihr eine Puppe, die ein ähnliches Kleid trägt, aber weit geöffnete Augen hat. Diese Aufnahme wurde aus dem Fundus für das Coverfoto des Buches ausgewählt. Das friedliche Gesicht der Selbstmörderin und der entsetzte, nach oben verdrehte Blick der Puppe sind Zeichen unserer Vorstellungen von der Ambivalenz des Todes. In einer Verdopplung der weiblichen Gestalt sind sowohl schreckhaftes Verstummen als auch befreiendes Hinwegschlummern dargestellt. Es sind unfreiwillige Zeichen, die sich in dieses Bild geschlichen haben, ganz ähnlich wie das „dying mother“-Motiv des Wandschmucks über der erschossenen Frau von Abb. 10.⁶⁴

Genau diesem Bedürfnis, dem Tragischen auch Episches abzugewinnen, wollen die Herausgeber von *Moord in Rotterdam* entgegenkommen. Man könne mit kriminalistischem Blick den Fall erkennen, eine der schönsten Kriminalgeschichten erfinden oder einfach nur die Schönheit der Fotografien aus alten Tagen genießen, lautet die Botschaft.⁶⁵

Von einer ähnlichen Idee angestiftet, ist auch die Publikation von Fotografien aus dem Archiv der Amsterdamer Polizei aus den 1920er bis 50er Jahren.⁶⁶ Das Buch würde wissenschaftlich die fotografische Arbeit der Amsterdamer Polizei beleuchten, unterstreicht ein den Fotos vorangestellter, historisch-chronologisch einordnender Text. Außerdem würden uns die ausgestellten Fotos erlauben, Zeugen des Alltagslebens vergangener Zeiten zu sein: „A reality which makes us smile or sends shivers down our spine, which sometimes seems strange, but at the same time is often very famili-



Abb. 12 Politie Amsterdam: Leiche eines Soldaten der Deutschen Luftwaffe, 1944 (aus: Martin Harlaar u.a., *Stille getuigen: Foto's uit het archief van de Amsterdamse politie*, Bussum 1998).

ar.⁶⁷ Es ist ein Erstaunen, das solcherart „Schockfotos“, hervorrufen. Ihre Fremdartigkeit führt nach Roland Barthes „zum Skandal des Grauens, nicht zum Grauen selbst.“⁶⁸ Diese überlegte Distanz wird in dem Beispiel der Fotografie der Leiche eines Soldaten der Deutschen Luftwaffe (Abb. 12) durch die Beleuchtung gesetzt: Ein schmaler Flash läßt gerade so viel Licht auf den toten Körper fallen, daß seine Umrisse, die Uniform und eine Blutspur sichtbar werden.

Längst hat sich das Tatortfoto von seiner ursprünglichen Funktion der Beweissicherung gelöst und ist in bewahrend-museale, alltagsweltlich-populäre oder ästhetisch-künstlerische Bereiche verschoben worden. Die heutigen Tatortfotos der Polizei sind Verschlussache, sie sind Teil einer sensiblen Datenapparatur und gelangen nicht an die Öffentlichkeit. Selten erhalten auch Journalisten heute die Möglichkeit, Aufnahmen von Opfern von Kapitalverbrechen zu machen.⁶⁹ In dieser Situation nimmt sich die Modefotografie des Motivs an und macht das Leichenfoto zur Kulisse für Werbezwecke. Die *location*, wie es im Jargon heißt, wird zum Tatort, das *photo-shooting* imaginiert Ermordete. Die Männergarderobe von Abb. 13, einer Arbeit von Graham Fink für einen Herrenschnneider, ist Teil eines nachgestellten Verbrechenssettings. Die Modefotografie hat in diesem Fall die Glamourwelt mit der Gosse und den Zeichen des Bösen eingetauscht. Vielleicht wird mit dieser Wendung mehr als nur ein Aufmerksamkeitseffekt erzielt: Die Tendenz der gegenwärtigen amerikanischen und europäischen Fotografie und Modefotografie geht da-

hin, eine provozierende und realitätsnahe und aufdringliche Performance zu inszenieren – strange, but often very familiar.⁷⁰

Der japanische Künstler Izima Kaoru allerdings bleibt der bunten, reinen und makellosen Modewelt treu und inszeniert trotzdem seine Models als Leichen. In der zwischen 1993 und 1998 entstandenen Fotoserie „Landscapes with a corpse“ sind die Gesichter seiner Models nicht entstellt, sondern sie sind wunderschön als leblose zurecht gemacht und der Körper penibel berechnet im Raum plaziert. Nichts ist dunkel oder schmutzig oder unheimlich an diesen Bildern: Die Landschaften mit Mordopfern sind malerisch, die Wohnungen gestylt, das Männerpissoir ist von aseptischer Reinheit. Kaoru benutzt für die Ablichtung seiner Tatorte präzise das Reglement der Polizei: von der Peripherie zum Zentrum, von der Übersichtsaufnahme zur Detailaufnahme (Abb. 15, 14, 1). Geradezu kriminalistisch korrekt ist seine Annäherung an die Figur. Die Totale (Abb. 15) demonstriert vertikal von oben die Lage der Leiche im Raum, die Halbtotale (Abb. 14) geht auf Augenhöhe mit dem Objekt und die Nahaufnahme (Abb. 1) schließlich zeigt das Gesicht in der Blutlache. Die Fotos sollen uns hinführen zu etwas, sollen durch das Arrangement Schönheit und Detail des Modedesigns begehrllich machen. Welche Rolle spielt der Tod, der Mord, ein Verbrechen in dieser Arbeit? Ist es ein Gedankenspiel, wie Oosima Hiroshi es andeutet, über die Beziehung von Mode und Tod als Gegenbewegung zur herkömmlichen Look-alive-Modefotografie? Ein Verweis auf den Tod der Mode im Korsett von Symbolen?



Abb. 13 Graham Fink: Go out in style, Modefotografie für John Pearse, 1997 (aus: *Lürzer's Archiv*, Frankfurt a.M. 1997).

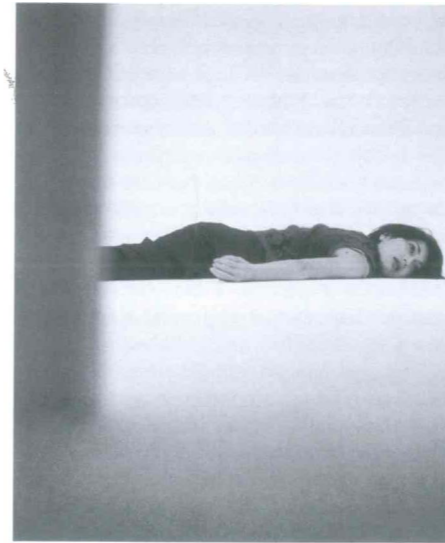


Abb. 14 und 15 Izima Kaoru, *sitai no aru 20 no hūkei*, No. 19, 1998, Original in Farbe (Galerie Andreas Binder, München).

Kaorus Tatortästhetik hat mit den Zeichen grauenvoller Verbrechensansichten nichts zu tun. Man zaubert mit der Ware und greift zu folgender pathetischer Beschreibung: Tod sei doch nur eine Einstellung im Film des Lebens, warum sollten also tote Körper nicht die neueste Mode tragen?⁷¹ Was tatsächlich bei diesen Modeaufnahmen passiert, ist, daß sie den Tod als gestellten ausstellen. In der hier angewandten Simulation werden die Elemente von Verbrechen, Tod, Kriminalistik in ein eigenes System verwandelt – das eines *image*. Kaorus Arbeiten verbergen ein bekanntes Stereotyp, das dem weiblichen Opfer regenerative kulturelle Funktionen zuweist: die tote schöne Frau kann nicht aufbegehren oder sich verändern, sie bestätigt die sozialen und kulturellen Normen.⁷² Eine globale Zeichensetzung hat sich offenbar durchgesetzt: die Designerkleidung, das Tatortmotiv, die schöne weibliche Leiche.⁷³

Wie die Mode selbst ist auch die Modefotografie in einem beständigen sich verändernden Fließen begriffen. Hier simuliert sie ein Verbrechen und vulgarisiert die polizeilichen Tatorte.⁷⁴ Aus diesem Grunde können meines Erachtens diese Bilder auch nicht schockieren, ihre Elemente sind überge-

gangen in ein ganz und gar ästhetisches Stadium. Sie sind einfach schön. Wie in einem Traum ist der Blick aus der Vogelperspektive auf das am Boden liegende Model in Dries-van-Noten-Kleidung gerichtet (Abb. 15). Nur eine Tür mit einem Öffnungsknauf ist noch Beziehung zu einem Außen in dem sonst völlig kargen Raum. Die Farbe der Blutlache harmoniert mit dem Rot der Bluse, wie das Blau des langen Rockes mit der Tönung des Raumes; Wände und Fußboden sind aus dieser Perspektive fast gleichmäßig (zu den Bildrändern hin dunkler) hellblau eingefärbt. Die Figur scheint zu schwimmen und ist doch gleichzeitig eingesperrt: der pastellfarbene Übergang vom Leben zum Tod. Der Zwang zur Referenz, d. h. zu den Tatortfotografien, den *crime scenes*, hat sich erledigt. In diesem Sinne bezeichnet der Künstler Kaoru seine Inszenierungen mit einer Leiche als schön, sexy, erotisch.⁷⁵ Die Polizei reduziert mit der Tatortfotografie einen großen Akt der Leidenschaft, des Hasses, der Verzweiflung zu einem Fall, der anhand von signifikanten Bildelementen aufgeklärt werden soll: wer ist das Opfer, wer ist der Mörder? Die Modefotografie macht daraus einen ästhetischen Effekt und Genuß an sich selbst.

- 1 Waldemar Burghard u.a. (Hrsg.), *Kriminalistik-Lexikon*, Heidelberg ³1996, Stichwort „Tatortfotografie“.
- 2 Luc Sante, *Evidence*, New York 1992, xi: „The photographs on the following pages may inspire horror, as well as pity, and maybe morbid fascination and dull voyeurism.“
- 3 Oosima Hiroshi, Izima Kaoru's Aesthetic of the Baroque Figure, in: Izima Kaoru, *sitai no aru 20 no hūkei*, Korinsha Press, 1999, o.S.
- 4 Es mangelt bisher an einer umfassenden kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der polizeilichen Tatortfotografie und ihren Referenzen und Verbindungen zu Kunst, Fotojournalismus, Alltagskultur. Bei der Vorstellung des historischen Berliner Verbrecheralbums ging vor wenigen Jahren Christine Karallus, Spuren, Täter und Orte: Das Berliner Verbrecheralbum von 1896 bis 1908, in: *Fotogeschichte*, Heft 70, 18. Jg., 1998, S. 45-54, auch auf die Tatortfotografie ein.
- 5 Siehe Rainer Leonhardt u.a., *Kriminalistische Tatortarbeit. Ein Leitfaden für Studium und Praxis*, Heidelberg 1995 (Grundlagen: Die Schriftenreihe der „Kriminalistik“, Bd. 40), S. 20; Kurt Frieden, Kritische Gedanken zur Tatbestandsaufnahme, in: *Kriminalistik*, 13. Jg., 1959, S. 109-115, hier 111.
- 6 Burghard, (Anm. 1), S. 319.
- 7 Leonhardt, (Anm. 5), S. 31.
- 8 Ebenda.
- 9 Burghard, (Anm. 1), S. 319.
- 10 Ich danke Herrn Paap und Herrn Asmussen von der Mordkommission des Polizeipräsidiums Hamburg für das Gespräch zur Tatortarbeit heute.
- 11 Siehe Hans-Heinrich Huelke, *Sicherung und Verwertung von Tatortspuren. Anleitung für Ermittlungsbeamte*, Heidelberg 1953, S. 107.
- 12 Arne Svensson, Otto Wendell, *Tatortuntersuchung. Moderne Methoden der Verbrechensaufklärung*, Lübeck 1956, S. 8.
- 13 Siehe Michael Polanyi, *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy* [1958], Reprint: London 1998; Gilbert Ryle, *Concept of the Mind*, New York 1949, der die Unterscheidung von „knowing-how“ und „knowing-that“ eingeführt hat.
- 14 Siehe Alexander Büring, *Die geistige und praktische Tatortkonstruktion im Lichte der kriminalistischen Denklehre*, Stuttgart, München, Hannover, Berlin, Weimar 1992, S. 28-42.
- 15 Hans Groß, Friedrich Geerds, *Handbuch der Kriminalistik*, 10., völlig neu bearb. Aufl. von Fr. Geerds, Bd. 1, Berlin 1977, S. 459. Hier werden die Fakten übernommen von Wolfgang Beese, Zur Geschichte der Polizeiphotographie, in: *Kriminalistik*, 18. Jg., 1964, S. 539-550.
- 16 Zur Geschichte der erkenntnisdienlichen Fotografie siehe Susanne Regener, *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999.
- 17 Alphonse Bertillon, *Die gerichtliche Photographie*, Halle a.d.S. 1895.
- 18 Siehe Friedrich Paul, *Über Bedeutung und Anwendung der Photographie im Strafverfahren*, Littau 1895.
- 19 Ebenda, S. 4 f.
- 20 Hans Groß, *Handbuch für Untersuchungsrichter als System der Kriminalistik*, Bd. 1, München [1892] ⁴1904, S. 265. Siehe auch Hans Schneickert, Unterrichtskurse für Gerichts- und Polizeiphotographie, in: *Archiv für Kriminal-Anthropologie und Kriminalistik*, 40. Jg., 1911, S. 364-367, der die Entwicklung eigener Methoden für die polizeiliche Tatortfotografie für notwendig erachtet, die als „Fabrikgeheimnisse“ gehütet werden sollten.
- 21 Gustav Roscher, *Großstadtpolizei. Ein praktisches Handbuch der deutschen Polizei*, Hamburg 1912, S. 233.
- 22 Außerhalb des Fotoateliers ist die Aufnahme von oben nichts Neues. Seit dem 16. Jahrhundert wurden/werden Dörfer, Städte und Szenen aus dem Alltag auch aus der Vogelperspektive dargestellt. Die Fotografie von oben exponiert im 19. Jahrhundert das bürgerliche Bedürfnis nach Aus- und Überblick und gibt den in dieser Zeit ausgeprägten topografischen Veränderungen Ausdruck. Siehe dazu Burkhard Fuhs, Bilder aus der Luft. Anmerkungen zur Konstruktion einer Perspektive, in: *Zeitschrift für Volkskunde*, 89. Jg., 1993, S. 233-250.
- 23 Siehe Martin Harlaar (Tekst) u.a., *Stille getuigen. Foto's uit het archief van de Amsterdamse politie*, Bussum 1998, S. 42 f.
- 24 Siehe R.A. Reiss, *Kriminalistik*, in: K. W. Wolf Czapek (Hrsg.), *Angewandte Photographie in Wissenschaft und Technik*, IV. Teil, Berlin 1911, S. 35-56, hier S. 40 f.
- 25 Paul, (Anm. 18), S. 17.
- 26 Roscher, (Anm. 21), S. 204. Siehe auch Paul, (Anm. 18), S. 11.
- 27 Groß, (Anm. 20), S. 265.
- 28 Siehe Jay Ruby, *Secure the Shadow: Death and Photography in America*, Cambridge (Massachusetts), London 1995; Bjarne Kildegaard, Unlimited Memory: Photography and the Differentiation of Familial Intimacy, in: *Ethnologia Scandinavica*, 1985, S. 71-89.
- 29 Das Hamburger Kriminalmuseum wurde 1893 gegründet; die Bestände wurden im Zweiten Weltkrieg weitestgehend zerstört. Das *Album der Todesarten* ist nur einer von 30 Bänden mit Tatortfotografien, die für 1926 verzeichnet sind; siehe Richard Wosnik, *Beiträge zur Hamburgischen Kriminalgeschichte unter besonderer Berücksichtigung des Kriminalmuseums nach Quellen und Urkunden*, Bd. 1, Hamburg 1926, S. 3 f. Paul, (Anm. 18), Roscher, (Anm. 21) und Wosnik, (ebenda, Bd. 2, Heft 3, 1927) verwenden Reproduktionen aus dem *Album der Todesarten*.
- 30 Ich danke Herrn Bratkus von der Kriminalpolizeilichen Lehrmittelsammlung Hamburg und den Mitarbeitern der Kriminaltechnik im Polizeipräsidium Hamburg für die Unterstützung meiner Recherche. Das Album hat eine Größe von 29 x 35 cm, enthält 18 dicke Kartonseiten mit insgesamt 39 Fotografien.
- 31 Paul, (Anm. 18), S. 20. Exemplarisch spreche ich von der Fotografie oben rechts.
- 32 Zum Fall siehe Wosnik, (Anm. 29), Bd. 2, Heft 3, 1927; hier werden drei weitere Tatortfotografien mit Leiche erwähnt, bei Roscher, (Anm. 21), S. 201, wird ein anderes Foto abgebildet, das das Opfer von der Seite zeigt.
- 33 Ob diese Perspektive auf weibliche Opfer von Sexualdelikten für eine bestimmte Zeit repräsentativ ist, wäre erst noch zu ermitteln, dürfte jedoch angesichts der diffusen und bruchstückhaften Quellenlage schwierig sein.
- 34 Siehe A. Niceforo, *Die Kriminalpolizei und ihre Hilfswissenschaften*, eingeleitet und erweitert von H. Lindenau, Groß-Lichterfelde-Ost o.J. (um 1908), S. 37-60, siehe auch Illustrationen dort.
- 35 Siehe Reiss, (Anm. 24), S. 37 f.; Fotogrammetrie in der Rezeption von G. Bröchner Mortensen, Den metriske Fotografi, in: *Nordisk Tidsskrift for Strafferet*, 1, 1913, S. 201-230, hier S. 212.
- 36 Siehe Leonhardt, (Anm. 5), S. 142 f.; seit 1992 wird mit einem fotogrammetrischen Meßverfahren gearbeitet, das mit Hilfe eines Computerprogrammes von Fotografien maßstabsgetreue Zeichnungen anfertigt, siehe Robert Weihmann, *Kriminalistik. Ein Grundriß für Studium und Praxis*, Hilden/Rhld. ⁴1999, S. 79.
- 37 Leonhardt, (Anm. 5), S. 141.
- 38 Niceforo, (Anm. 34), S. 66 f. Fotografische Serien siehe auch in Robert Heindl, *Polizei und Verbrechen*, Berlin 1926; Heinz Gummersbach, *Verbrechen in Tat und Bild: Kriminalpsychologisch mit zahlreichen Praxisfällen und Originalaufnahmen*, Hamburg o.J. (um 1958).
- 39 Siehe Leonhardt, (Anm. 5), S. 142.
- 40 Niceforo, (Anm. 34), S. 26, zitiert hier ohne nähere Quellenangabe das Reichsgericht.
- 41 Heute ist die Einführung der digitalen Tatortfotografie als objektives Abbildungsmittel für die polizeiliche Arbeit noch umstritten. Man versucht, Kriterien zu entwickeln, die etwaige Manipulationen sichtbar machen können und wie eine Art Wasserzeichen die Fotografie autorisieren oder 'verobjektivieren'.
- 42 Walder, zit. nach: Frieden, (Anm. 5), S. 110.
- 43 Groß/Geerds, (Anm. 15), S. 461.
- 44 Siehe Weihmann, (Anm. 36), S. 129 f.
- 45 Siehe ebenda; Horst Clages, *Kriminalistik. Lehrbuch für Ausbildung und Praxis. Methodik der Fallbearbeitung, der Tatort, der Erste Angriff*, Stuttgart, München, Hannover, Berlin, Weimar, Dresden ³1997. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in der Zeitschrift *Kriminalistik* noch stark mit fotografischen Reproduktionen von Tatortfotografien gearbeitet.
- 46 Datenschutz und die Vermehrung der Fotografien über eine Mordtat tragen sicherlich auch dazu bei, daß exemplarische Illustrationen nicht mehr eingesetzt werden können.
- 47 Siehe Heindl, (Anm. 38), S. 71; siehe auch die anderen Fälle in diesem Band.
- 48 Siehe Gummersbach, (Anm. 38), S. 98-101. Was hier anklängt, ist in den letzten Jahren durch das sogenannte *profiling* aktuell geworden, d. h., kurz gesagt, eine besondere Aufmerksamkeit für die Tatortsettings von Serienkillern und den Aufschluß von Persönlichkeits- und Charaktermerkmalen aus der Analyse von Tatortfotos. Siehe John Douglas, Mark Olshaker, *Die Seele des Mörders. 25 Jahre in der FBI-Spezialeinheit für Serienverbrechen*, München 1998.
- 49 W. Weimann, 'Totstellreflex' bei einem Mörder kurz nach der Tat, in: *Archiv für Kriminologie*, 91, 1932, S. 17 (Foto und Kurzttext), S. 19 f. (Text).
- 50 Siehe www.crimescene.com. Hier kann sich der Besucher der Website über verschiedene abgeschlossene Verbrechenfälle in allen Einzelheiten informieren (Interviews mit Zeugen, Tatortspuren, Beweismaterial, Pressemitteilungen etc.).
- 51 Siehe Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M. ⁷1974, S. 93. Siehe auch Sandra S. Philips, Identifying the Criminal, in: dies. u.a., *Police Pictures: The Photograph as Evidence*, San Francisco 1997, S. 10-31; siehe dort auch eine Fotografie Atgets (No. 0057), die einer Robert Heindls (Anm. 38), S. 93 („Lustmord an der Prostituierten A.“) sehr ähnelt. In beiden Fällen handelt es sich um Prostituierte, die jeweils halb entblößt mit dem Rücken zum Betrachter auf einem Bett liegen. Siehe auch Ursula Eggenberger, Die irdische Hölle: Kriminalistik und Mord im Surrealismus, in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich* 1996, S. 209-224.
- 52 Zur Entwicklung der Mord-Kunst siehe Kathrin Hoffmann-Curtius, *Im Blickfeld: Georg Grosz, 'John, der Frauenmörder'*, Hamburg 1993, S. 12-20.
- 53 Siehe Eggenberger, (Anm. 51). Zur Medienpräsenz von Verbrechen und Mord in der Weimarer Zeit siehe auch Maria Tatar, *Lustmord. Sexual Murder in Weimar Germany*, Princeton 1995.
- 54 Siehe Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, Frankfurt a.M. ⁷1997.
- 55 Daneben scheint es einen Markt zu geben für historische Unfallfotografien: siehe z.B. die kalifornischen Unfallfotos aus den 1940er und 50er Jahren von Mill Kilpatrick, *Car-crashes & other sad stories*, Köln 2000 und die Fotos von Karambolagen des Schweizer Arnold Odermatt, *Meine Welt*, Bern 2000, aus den 50er und 60er Jahren.
- 56 Luc Sante, *Evidence*, New York 1992. Die Archivsituation des New York City Police Departments wird als kleiner Skandal inszeniert, wenn beschrieben wird, wie man in den 50er und 80er Jahren Dateien und Glasplatten im East River versenkte; ebenda, S. xi.
- 57 Ebenda.
- 58 Ebenda, S. 60.
- 59 Joel-Peter Witkin (ed.), *Harms Way: lust & madness, murder & mayhem*, Santa Fe 1994, introduction.
- 60 Ebenda.
- 61 Sante, (Anm. 56), S. 63. Die Anziehungskraft dieser Tatortfotos wird in Witkins Buch von der Kunsthistorikerin Eugenia Parry Janis, They say I and I: and mean: anybody, in: Witkin, (Anm. 59), o.S., nochmals dahingehend kommentiert, daß es letztlich nicht der tote Körper sei, bei dessen Anblick wir erschauern, sondern weil wir über die Fotos begreifen lernen, was den Tod mit unserer eigenen Menschlichkeit verbindet.
- 62 Eine Wendung von Sante, (Anm. 56), S. xii.
- 63 Siehe Wil Pubben, Aad Speksnijder (ed.), *Moord in Rotterdam 1905 – 1967*, Rotterdam 1994, S. 34 f.
- 64 Siehe dazu Sante, (Anm. 56), S. 77, der diese Fotografie aus dem Fundus des New York Police Departments auch abdruckt, allerdings als ungefärbte Schwarzweiß-Reproduktion.
- 65 Siehe Peter Hoefnagels, Een fotografisch geheugen, in: Pubben/Speksnijder (Anm. 63), S. 5-16, hier S. 16.
- 66 Siehe J. Kuiper, Voorwoord/Preface, in: Harlaar, (Anm. 23). Aus dem Vorwort des Polizeichefs spricht Stolz, daß man, im Gegensatz zum New York Police Department, die gesamte historische Glasplattensammlung aufbewahrt hat.
- 67 Ebenda, S. 8.
- 68 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. ⁷1982, S. 58.
- 69 Das war nicht immer so und besonders ausgeprägt in den amerikanischen *tabloids*, den Revolverblättern der 30er Jahre, wo die Fotografien der Leichen von Gangstern zum journalistischen Tagesgeschäft gehörten. Siehe Carol Squiers, „And so the Moving Trigger Finger writes“: Dead Gangsters and New York Tabloids in the 1930s, in: Philips, (Anm. 51), S. 40-49. Zu den Bedingungen des Fotojournalismus heute siehe die britische Studie von John Taylor, *Body Horror: Photojournalism, Catastrophe and War*, New York 1998, bes. S. 112-128.
- 70 Siehe z.B. die fotografischen Arbeiten von Nan Goldin, Jürgen Teller, Wolfgang Tillmans. „Go out in style“ – der Titel der Fotoserie von Graham Fink ist ein Wortspiel, das sowohl *elegant ausgehen* wie *elegant ins Gras beißen* heißen kann.
- 71 Hiroshi, (Anm. 3): „Death is really just one frame in the film of life, just like a brisk walk through the city or an outing at

a resort or a moment in one's living room. If that is so, there is no reason why dead bodies should not be wearing the latest fashion.“

72 Siehe zu diesem Komplex der Ästhetisierung der weiblichen Leiche Elisabeth Brofen, *Nur über ihre Leiche. Tode, Weiblichkeit und Ästhetik*, München ²1994. Bis auf eine Ausnahme sind Kaorus Darsteller dieser Serie weiblich.

73 Eine kulturelle Differenz, die eine für uns unverständliche Ironie birgt, ist trotzdem noch eingebaut: Bei den Models handelt es sich um in Japan bekannte Schauspielerinnen, die hier Ermordete mimen.

74 Siehe Jean Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1991, S. 137-139.

75 Kaoru, (Anm. 3).