

Warte, warte nur ein Weilchen. Faszination und Ethik von *True Crime*-Erzählungen

Warte, warte nur ein Weilchen,
bald kommt Haarmann auch zu dir,
mit dem kleinen Hackebeilchen,
macht er Schabefleisch aus dir.
Haarmann-Lied

Ein bekannter deutscher Jazz-Schlager erzählt von den Morden des Serienkillers Fritz Haarmann. Zu fröhlicher und einfach strukturierter Jazzmusik berichtet der schwarzhumorige Text *en détail* von den brutalen Tötungsdelikten in Hannover zu Zeiten der Weimarer Republik. Der Fall hat alles, was ein Verbrechen benötigt, um als *True Crime* erzählt zu werden. Die populäre Faszination für reale Gewaltverbrechen und ihre Narrativierung mit unterhaltend-aufklärerischem Gestus ist seit etwa zehn Jahren eines der beliebtesten Erzählgenres. Meistens spricht man dabei jedoch nicht über eine im Ursprung volkstümliche Nachdichtung eines populären Operettenliedes¹. Stattdessen würde man eher an Bücher wie Truman Capotes Non-Fiction Novel *In Cold Blood* (1966) und an Ann Rules *The Stranger Beside Me* (1980) über den Serienmörder Ted Bundy denken oder an Podcasts wie *Serial* (seit 2014) und an Netflix-Serien wie *Making a Murderer* (2015), in denen echte Mordfälle erzählerisch neu analysiert werden. Trotzdem scheint das bekannte Lied und sein Verbrechen etwas mit dem Phänomen *True Crime* zu tun zu haben. *True Crime* ist mehr als nur die faktuale Erzählung von Verbrechen, vielmehr handelt es sich dabei – so die These dieses Beitrags – um eine grundlegende Faszination für eine bestimmte Art von Gewaltdelikten, die in unterschiedlicher Form narrativiert und weitergetragen werden.

Viele *True Crime*-Erzählungen sind auch in dem Sinne Narrative, dass sie in einem Kulturkreis immer wieder neu erzählt und variiert worden

1 Die Melodie des Haarmann-Liedes stammt von dem Operettenstück *Warte, warte nur ein Weilchen, dann kommt das Glück auch zu dir* von Walter Kollo aus dem Jahr 1923. Nur wenige Jahre darauf hatte sich eine Nachdichtung mit der Thematik des Serienmörders Fritz Haarmann durchgesetzt, die bis heute in verschiedenen Aufnahmen existiert. (siehe dazu: www.deutschlandfunkkultur.de/das-monster-von-hannover-102.html, 12.05.2022).

sind, unabhängig davon, ob es mediale Produkte gibt, die zu dieser Narration beitragen. Es gibt anders gesagt Verbrechen, die nicht mehr allein Kriminalfälle darstellen, sondern die inzwischen in einer Art Doppexistenz zusätzlich als *True Crime*-Narrativ existieren, weil sie sich als populäre Schauermärchen in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben.

Der Weg zur Annäherung an dieses Phänomen populärer Narration der Gegenwart führt jedoch meist über die genannten Bücher, Podcasts und Serien. Es handelt sich dabei um einige der einflussreichsten Beispiele dieser Erzählform, die in verschiedenen Medien und Varianten inzwischen eine große Masse an Produkten hervorgebracht hat. Das macht es beinahe unmöglich, eine Übersicht zu gewinnen und abzubilden, geschweige denn, sie zu behalten. Ein detaillierterer Blick auf das Phänomen zeigt allerdings bald, dass es nicht ausreicht, sich für eine umfassende Betrachtung von *True Crime* als Narrationsform auf Bücher, Serien und Podcasts zu beschränken. Denn letztlich ist auch das Lied über den Hanoveraner Serienkiller Fritz Haarmann aus den Jahren der Weimarer Republik mit seinen grausamen Details von zerstückelten jungen Männern, seinen ungeklärten Einzelheiten und den schaurigen Mythen vom wölfischen Biss in die Kehle² nichts anderes als eine Form von *True Crime*. Gleichzeitig existieren aber auch über Fritz Haarmann Bücher, Podcasts und Filme.

Die Ursprünge der Erzählform

Die Wurzeln der Erzählform, die sich heute durch alle medialen Bereiche zieht und vielleicht das populärste Krimi-Genre der Gegenwart ist, finden sich unter anderem in handzettelartigen Druckerzeugnissen aus der frühen Zeit des Druckwesens im deutschsprachigen Raum, in denen schon damals vorrangig schwere Gewaltverbrechen an Frauen und Kindern erzählt wurden. Aber auch im viktorianischen England spielt die erzählerische Berichterstattung über brutale Gewalt bereits in der Frühzeit des Pressewesens im 16. Jahrhunderts eine entscheidende Rolle.³

2 Vgl. Theodor Lessing: Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs, in: ders.: Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen, hrsg. von Rainer Marwedel, München 1995, S. 126.

3 Vgl. James A. Sharpe: »Last Dying Speeches«: Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England, in: *Past & Present* 107 (1985), S. 144–167, hier S. 147.

Der Wahrheitsanspruch dieser Texte mag mit unseren modernen Vorstellungen von faktuellem Erzählen oder gar Journalismus nicht vereinbar sein, dennoch zogen auch diese Erzählungen ihre Wirkung aus der Behauptung, das Grauen wahrer menschlicher Gewalt zu vermitteln.⁴ Um dieses Ziel zu erreichen, griffen die Autoren dieser Vorform des *True Crime* zu narrativen Mitteln, die deutliche Hinweise auf ihre sensationalistische Wirkungsästhetik geben, hinter der ein faktentreues Erzählen, das sich an einer objektiven Vermittlung von Fakten im Sinne moderner journalistischer Standards orientiert, zurücktritt, wie man an diesem Beispiel einer Erzählung von einem Kindesmord aus dem Jahr 1551 unschwer erkennen kann:

Er sprach hertzliebste Mutter mein / Verschon mein doch und laß dir sagen /
Ich wil dir all das wasser tragen / das dir den Winter thut von nöten / Verschon
mein doch willst mich nid tödten[.]⁵

Betrachtet man den gesamten Text dieser Erzählung von Burkard Waldis, fällt auf, dass wörtliche Aussagen sowohl der Täterin wie auch der Opfer, teilweise sogar deren Gedanken zitiert werden, um das Entsetzen eines Publikums zu steigern, das diese Details aber auch erwartete. Nicht zuletzt diente die Darstellung besonders gewaltvoller Verbrechen, die zudem häufig innerhalb von Familien geschehen waren und Kinder betrafen, dazu, starke Emotionen bei den Rezipient*innen auszulösen. Häufig wurden aus diesem Grund vor allem kleinen Kindern flehende Worte in den Mund gelegt.⁶ Schon in diesen frühen Beispielen eines Erzählens, das mit einem Wahrheitsanspruch von grausamen Gewalttaten berichtet, sind Detailreichtum und der besonders hohe Grad an entsetzlichen Schilderungen entscheidende Merkmale dieser Narrationen von Verbrechen.

Doch auch wenn diese Strategien ein Erzählen hervorbringen, das unseren Standards von Faktualität widerspricht, müssen auch diese frühen Texte im Sinn einer institutionellen Fiktionstheorie als faktual gelten.⁷

4 Vgl. Joy Wiltenburg: True Crime. The Origins of Modern Sensationalism, in: The American Historical Review 109 (2004), H. 5, S. 1377–1404, hier S. 1382f.

5 Burkard Waldis: Eyne warhafftige und gantz erschrecktliche historien / wie eyne weib jre vier kinder tyranniglichen ermodet / und sich selbst auch umbracht hat, zitiert nach ebd., S. 1387.

6 Vgl. ebd., S. 1388f.

7 Im Sinne des Institutionenmodells gilt ein Text als fiktional, »wenn der Text mit der Absicht hervorgebracht wurde, gemäß den Konventionen der Fiktionalitätsinstitution rezipiert zu werden. Für diese Rezeption ist wesentlich, dass Leser den Text einerseits zur Grundlage einer imaginativen Auseinandersetzung mit dem Dargestellten nehmen und

Sie ziehen ihre Legitimation und nicht zuletzt ihre Wirkung aus ihrem Anspruch, Wahres zu berichten und werden in diesem Modus auch rezipiert.⁸ Dabei spielt die Frage nach dem Ausgang der Erzählung keine zentrale Rolle. Nicht nur, dass die Gewalttat und ihre Folge schon allein aus Genrekonventionen antizipierbar sind, meist werden auch Inhalt und Verlauf der Handlung bereits im Titel detailliert beschrieben:

Eyne warhafftige und gantz erschrecktliche historien / wie eyn weib jre vier kinder tyrannighen ermodet / und sich selbst auch umbbracht hat[.]

Der Fokus des Erzählens liegt allein auf der detailreichen Darstellung der häufig brutalen Morde, die schon in vorfotografischen Zeiten mit Hilfe von Holzschnitten visualisiert wurden.⁹ Heutzutage sind es vor allem Fotos, die zahlreiche *True Crime*-Bücher begleiten und ein zentraler Bestandteil dieses Genres sind. Bildliche Darstellungen der Taten bzw. der Tatorte und der aufgefundenen Opfer ziehen sich als Authentifizierungsstrategie und als Verstärkung einer »aura of reality«¹⁰ durch die historische Entwicklung von *True Crime* und seinen Vorgängern. Die Holzschnitte können jedoch insbesondere als eine Vorform von Covern in Comicästhetik gesehen werden, die vor allem die *True Crime*-Magazine der 1930er Jahre zierten.¹¹ Ebenso wie die Darstellungen aus der frühen Neuzeit dienten auch diese Zeichnungen einer Darstellung von Vorgängen, die nicht beobachtet wurden und die daher auch als fiktionale Imaginationen faktischer Taten gelten können.

Ähnlichkeiten mit diesen sensationalistischen Berichten von Verbrechen weisen auch die sogenannten *Last Good Night Ballads* aus dem England des 17./18. Jahrhunderts auf. Sie unterscheiden sich jedoch in einigen

andererseits von bestimmten Schlüssen vom Text auf Sachverhalte in der Wirklichkeit absehen; so darf man insbesondere nicht davon ausgehen, dass die Sätze des Werkes wahr sind oder vom Autor des Werkes für wahr gehalten werden.« Umgekehrt gilt das gleiche für den Status der Faktualität. (Köppe, Tilmann: Die Institution Fiktionalität, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014, S. 35–49, hier S. 35).

8 Des Weiteren ist es relevant, dass diese Erzählungen von Verbrechen einen dezidierten Sinn im Gefüge einer christlichen Machtordnung besaßen und vor allem auch als abschreckende Beispiele für unchristliches Verhalten und dessen Folgen dienten. Siehe dazu: Wiltenburg: *True Crime*, S. 1384.

9 Vgl. ebd., S. 1390.

10 Laura Browder: *True Crime*, in: Catherine Ross Nickerson (Hrsg.): *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Cambridge 2010, S. 121–134, hier S. 125.

11 Vgl. Ian Case Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, New York 2018, S. 46.

zentralen Elementen von den Pamphleten des 16. Jahrhunderts. Hier treten weniger typenhafte Figuren auf und die Perspektive des Erzählens hat sich umgekehrt, sodass die Opfer als erkennbare Individuen kaum noch eine Rolle spielen. Stattdessen handelt es sich um subjektive Erzählungen von Täter*innen, die teilweise aus der ersten Person erzählt werden. Im Sinne der Genre-Bezeichnung *Last Good Night Ballad* haben die Texte den Anspruch, das Reflektieren des zum Tode Verurteilten vor dem Tag der Hinrichtung darzustellen, das mit einer Anerkennung der eigenen Schuld sowie Dankbarkeit der strafenden Staatsmacht gegenüber enden musste, um einen Übergang zur wiederhergestellten juristischen Ordnung zu signalisieren.¹² James A. Sharpe beschreibt Ähnliches zudem unter dem Begriff *Last Dying Speeches*, bei denen es sich um Reden der Täter*innen im Kontext des Hinrichtungsrituals handelte:

These confessions were usually forthcoming, seem to have been generally unforced, and were most often not merely an admission of guilt for the specific offence which led to execution, but rather a more general account of past sinfulness and delinquency.¹³

Vergleichbares zeigt sich auch in den *execution sermons* in den USA des 19. Jahrhunderts.¹⁴

Die *Last Good Night Ballads* finden dann auch wieder ihren Anschluss an das Folkgenre der *Murder Ballads*, in denen Verbrechen innerhalb oraler Erzähltraditionen in Form von gesungenen Balladen erzählt werden. Obwohl ihr faktualer Status mit der Zeit an Relevanz verliert, lassen sich selbst zu populär gewordenen Balladen wie *Tom Dooley* die Fälle, auf denen sie basieren, nachrecherchieren.¹⁵ An diese Tradition von populären Volksliedern, die mit einem narrativen Ansatz von Gewalttaten berichten, schließt auch das zu Anfang zitierte Lied über den Serienmörder Fritz Haarmann an.

Von den Pamphleten des 16. Jahrhunderts bis hin zu den Podcasts, Büchern und Serien der Gegenwart verändert sich insbesondere die narrative Umsetzung des Faktualitätsanspruchs. Trotz ihres per se faktualen

12 Vgl. Wiltenburg: True Crime, S. 1399f.

13 Sharpe: »Last Dying Speeches«, S. 150.

14 Vgl. Browder: True Crime, S. 123.

15 Insbesondere durch den Song *Tom Dooley* hat auch der Mord an Laura Foster, der von Tom Dula verübt worden sein soll, an Bekanntheit erfahren. Siehe dazu auch: John Foster West: *The Ballad of Tom Dula: The Documented Story Behind the Murder of Laura Foster*, Durham 1972.

Status kann man aus heutiger Perspektive allenfalls von einer faktischen Gestaltung sprechen, auf denen die *True Crime*-Narrative *avant la lettre* aufbauten.

Die modernen *True Crime*-Erzählungen hingegen in ihrer frühen Form in den 1930er Jahren sind da zwar faktentreuer als die Texte aus dem 16. bis ins 18. Jahrhundert hinein, stehen ihren Vorgängern mit Blick auf die Sensationslust aber sehr nahe. Das lässt sich vor allem in amerikanischen Magazinen der 1930er bis 1960er Jahre ausmachen, in denen reale oder vorgeblich reale Verbrechen in einer *Noir*-Ästhetik und mit entsprechend sensationsheischendem Bildmaterial erzählt wurden. Das bekannteste dieser Magazine, das *True Detective* Magazin von Bernarr MacFadden, kann als exemplarisch dafür gelten, was diese Form der Nacherzählung von brutalen Verbrechen als Genre konstituierte: Die Coverästhetik zeigte häufig im zeitgenössischen Comicstil gezeichnete Szenen der Verbrechen oder nachgestellte Szenen auf Fotos und war dadurch kaum von populärer Krimifiktion der Zeit zu unterscheiden. Als zentraler Handlungsträger erschien die *Damsel in Distress*, die junge Frau als Opfer als wiederkehrende Trope, die auch häufig als »bound and gagged cover girl«¹⁶ auf dem Titel abgebildet war.¹⁷ Zudem warben die Ausgaben dieser Magazine schon auf dem Cover mit exklusivem Bildmaterial der Tatorte und mit Überschriften, die aufsehenerregende und verruchte Geschichten versprochen.

Die strukturelle und ästhetische Nahbeziehung dieser zwischen Detailgenauigkeit und Übertreibung oszillierenden Erzählungen zu ihren explizit als fiktional markierten Parallelerzählungen – den *Noir Fictions* – ist nicht nur aufgrund der ähnlichen Covergestaltung offensichtlich. Das *True Detective* Magazin war anfangs keine Publikation, die sich ausschließlich dem faktualen Erzählen verschrieben hatte. Zunächst beinhaltete das Magazin eine Mischung aus fiktionalen und faktualen Texten, bevor MacFadden aus dem ursprünglichen Namen *True Detective Mysteries* das letzte Wort, das eher auf eine fiktionale Erzählhaltung hindeutet, tilgte, um so den Faktualitätsanspruch auch im Namen der Publikation zu markieren. Bemerkenswert ist zudem, dass Autoren, die für fiktionale Krimi-

16 Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, S. 8.

17 Anzumerken ist, dass gerade in der Frühphase der modernen *True Crime*-Magazine noch häufiger Frauen als Täterinnen auftauchten, die das durch die *Noir Fictions* perpetuierte Motiv der ruchlosen *femme fatale* aufgriffen (siehe dazu: Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, S. 8).

nalerzählungen bekannt waren, häufig auch in dem *True Crime* Magazin von MacFadden veröffentlichten wie etwa Dashiell Hammett und Jim Thompson.¹⁸

Truman Capotes *In Cold Blood* hob das Genre in den 1960er Jahren schließlich auf eine Ebene, die es erlaubte, dass sich auch anspruchsvolle Medien mit der Erzählform auseinandersetzen, nicht zuletzt, da der Text zunächst als Serie im *New Yorker* erschien. Es folgten mit Vincent Bugliosis *Helter Skelter* (1974) und Ann Rules *The Stranger Beside Me* (1980) weitere moderne Klassiker des Genres, die das Bild von *True Crime* prägten. Heutzutage sind Serien auf Streamingportalen wie Netflix und Amazon Prime und insbesondere Podcasts die zentralen Medien, in denen *True Crime*-Erzählungen veröffentlicht werden.

Theorie des Genres *True Crime*

Anhand dieser historischen Perspektive lässt sich zum einen erkennen, dass sich das Phänomen strukturell seit Jahrhunderten kaum verändert hat. Zum anderen zeigt sich dabei auch eine grundlegende Schwierigkeit der *True Crime*-Forschung, die sich bis in die Gegenwart zieht und die die Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand zu einer komplexen Herausforderung werden lassen kann. Erkennbar wird diese Herausforderung anhand einer Definition von Jean Murley, die ausgehend von der Annahme, es handle sich grundsätzlich um ein »murder narrative«, konstatiert, *True Crime* sei »the story of real events, shaped by the teller and imbued with his or her values and beliefs about such events. Narratives can be textual, visual, aural or a mixture of the three.«¹⁹

True Crime ist laut dieser Definition ein Genre, das nicht auf eine mediale Form festgelegt ist, behauptet faktual zu berichten und das für gewöhnlich von Morden und anderen Gewaltverbrechen erzählt. Ian Case Punnett unternimmt anschließend an diese Definition den Versuch, eine Theorie der *True Crime*-Narrative zu entwerfen, um so zu klären, welche Erzählwerke tatsächlich zum Genre und damit zum Forschungsgegenstand gezählt werden können. Ihm geht es in erster Linie darum, einen Eingrenzungsversuch zu unternehmen. Dazu entwickelt er auf Grundlage

18 Vgl. Jean Murley: *The Rise of True Crime. 20th Century Murder and American Popular Culture*, Westport 2008, S. 12f.

19 Ebd., S. 6.

eines Primärkorpus, das sowohl textbasierte, filmische wie auch auditive Produkte enthält, eine Formel, mit deren Hilfe sich ein Werk, das von einem Gewaltverbrechen erzählt, dem Genre zuordnen lassen soll oder eben nicht:

TC = TEL + 4/{JUST, SUB, CRUS, GEO, FOR, VOC, FOLK}.²⁰

Die Abkürzungen der Formel verweisen auf narrative Codes, die sich in den Werken des Primärkorpus finden lassen. Eine bestimmte Anzahl dieser Codes in einem Erzählwerk sind laut Punnett konstituierend, um von *True Crime* sprechen zu können. Die Bezeichnungen stehen für *Teleology*, *Justice*, *Subversive*, *Crusader*, *Geographic*, *Forensic*, *Vocative* und *Folkloric*. Der einzige dieser Codes, der eine notwendige Bedingungen darstellt, um von *True Crime* sprechen zu können, ist der *Teleology*-Code. Er markiert, dass die Erzählung eine deutlich faktuale Tendenz aufweist. Der teleologische Grundsatz bildet für Punnett einen Ausweg aus dem fiktionstheoretischen Dilemma, dass zahlreiche *True Crime*-Erzählungen erkennbar von den bekannten Fakten zu einem Fall abweichen. Unter dem Begriff *Teleology* beschreibt Punnett eine Erzählung, die sich auf die Wahrheit hinbewegt, in seinen Worten: »the story is moving toward truth«. ²¹ Anstatt also nur Erzählungen zuzulassen, die nachweislich journalistischen Standards genügen und objektiv die vorliegenden oder recherchierbaren Fakten wiedergeben, ermöglicht es ihm der *Teleology*-Code auch Texte wie Capotes *In Cold Blood* einzubinden, die einen faktualen Anspruch haben, sich aber offensichtlich gewisse Freiheiten im Umgang mit Fakten erlauben. Dadurch gelingt es ihm, nicht allzu viele Erzählungen ausschließen zu müssen. ²²

20 Punnett: Toward a Theory of True Crime Narratives, S. 99.

21 Vgl. ebd., S. 95f.

22 Das Problem ließe sich allerdings durch Anwendung der institutionellen Fiktionstheorie zumindest teilweise lösen. Hier wäre diese Einschränkung nicht notwendig, da es ausreicht, dass ein Text den Anspruch hat, faktual zu erzählen und auf diese Weise rezipiert wird, auch wenn sich herausstellt, dass Teile der Erzählung von der Wahrheit abweichen. Problematisch wären dabei allerdings immer noch Erzählungen, die nachweisbar falsche Informationen enthalten, die nicht durch unbeabsichtigte Fehler der Autor*innen zu erklären sind. In diesem Fall würde man von einem defekten faktualen Text sprechen. Siehe dazu: Johannes Franzen: Eine Lüge in der Wirklichkeit wird keine Wahrheit im Roman. Zur Kontroverse um Robert Menasse, in: 54books.de, 05.01.2019, www.54books.de/eine-luege-in-der-wirklichkeit-wird-keine-wahrheit-im-roman-zur-kontroverse-um-robert-menasse/ (15.01.2022).

Die weiteren Codes beschreiben hinreichende Bedingungen, von denen jeweils – so Punnett – vier erfüllt sein müssen, um die Genrebezeichnung *True Crime* rechtfertigen zu können. *Justice* verweist auf die Tendenz zahlreicher *True Crime*-Erzählungen, Gerechtigkeit herstellen zu wollen, *Subversive* beschreibt die Haltung zu einer bestehenden Ordnung, die durch eine neue Recherche oder eine subjektive Perspektive in Frage gestellt wird.²³ Der *Crusader*-Code deutet auf die Haltung der erzählenden Person hin, wenn diese durch den Akt des Erzählens einen grundlegenden gesellschaftlichen Wandel unterstützen will. *Geography* bezieht sich auf die häufig zentrale Lokalisierung der Verbrechen an einem bestimmten Ort und die Fokussierung auf die Verwurzelung der Tat im Ort ihres Geschehens. Der *Forensic*-Code identifiziert die Faszination mit detaillierten Beschreibungen der Verbrechen als ein zentrales Merkmal, *Vocativ* verweist auf die subjektive Perspektive und unterscheidet *True Crime* unter anderem von Journalismus. Abschließend bezieht sich der *Folkloric*-Code auf die Verwurzelung der Erzählungen in einem Umfeld einer oralen Erzähltradition, die auf Ursprünge dieser Narrationen verweist.²⁴

Das von Punnett vorgeschlagene Theoriemodell erweist sich jedoch in der konkreten Anwendung als zu schematisch. Der sinnvolle Ansatz, auf diese Weise ein Korpus einzugrenzen, verengt bei genauerer Betrachtung das Forschungsfeld in einem Maße, das das Phänomen *True Crime* auf Erzählwerke beschränkt, die in einem offiziellen Publikationskontext von Verlagen, Radioproduktionen und Filmstudios entstanden sind und sich grundsätzlich von anderen Formen der Narration abgrenzen. Auf diese Weise schließt die Theorie von Punnett eine Vielzahl an Phänomenen und Publikationen aus dem Gegenstandsbereich der Betrachtung aus, die die Auseinandersetzung mit *True Crime* zentral mitbestimmen.

Die Formel von Punnett würde beispielsweise die Darstellung des Haarmann-Falls in *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs* (1925) von Theodor Lessing in die Reihe der *True Crime*-Erzählungen einordnen, nicht jedoch das Lied *Warte, warte nur ein Weilchen*, da es zentrale Kriterien, die Punnett anlegt, nicht erfüllt; das betrifft vor allem die Codes *Crusader*, *Vocative*, *Forensic*, *Justice* und *Subversive*. Damit bleiben neben

23 Diese Ausrichtung zahlreicher *True Crime*-Erzählungen ist besonders in den aktuell bekanntesten Beispielen dieser Erzählform populär. Sowohl der Podcast *Serial* als auch die Netflix-Serie *Making a Murderer* setzen sich die Neubewertung eines Kriminalfalls zum Ziel.

24 Vgl. Punnett: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, S. 95–99.

dem notwendigen *Teleology*-Code lediglich noch zwei hinreichende (*Folkloric* und *Geography*) übrig. Für den Mythos, der die Verbrechen Fritz Haarmanns bis heute bekannt bleiben lässt, ist das Lied mit seiner makabren Stimmung und dem eingängigen Text jedoch zentraler als das Buch von Lessing. Ähnlich verhält es sich mit dem Mehrfachmord von Hinterkaifeck auf einem Bauernhof in Bayern im Jahr 1922, der bis heute ungeklärt ist. Auch hier liegt mit *Der Mordfall Hinterkaifeck. Deutschlands geheimnisvollster Mordfall* (1978) von Peter Leuschner ein Buch vor, das die Umstände der Tat aufarbeitet. Auch ein als solcher ausgewiesener Kriminalroman der Autorin Andrea Maria Schenkel setzt sich unter dem Titel *Tannöd* (2006) mit diesem Verbrechen auseinander.²⁵ Der Podcast aus der Reihe *Dunkle Heimat* widmet dem Fall die erste Staffel und bezeichnet die Morde in der ersten Folge als »diesen Mythos, dieses True Crime«.²⁶ Der Terminus beschreibt an dieser Stelle demnach nicht ein Erzählgenre, sondern bezeichnet ein Gewaltverbrechen, das in Form einer Erzählung in die kollektive Erinnerung Eingang gefunden hat: Der Mordfall Hinterkaifeck ist *True Crime*. Auch die Website www.hinterkaifeck.net hält das Interesse und das kollektive Erinnern an den Fall bis heute wach und wird durch Forumseinträge, die auf neue Erkenntnisse verweisen, weitergeführt.

Während es sich bei diesen Beispielen um Narrative handelt, die sich nicht auf ein Medium beschränken und durch eine Art kollektives Erzählen auch unabhängig von offiziellen Publikationen weitergeführt werden, machen Romane wie der erwähnte *Tannöd*, der auch verfilmt worden ist, sowie Heinz Strunks *Der goldene Handschuh* eine weitere Einschränkung sichtbar, der die Punnett'sche Formel unterliegt. Die als Romane klassifizierten Texte ziehen ihre Faszination eindeutig aus den wahren Fällen um den einsamen Hof und die Taten des Hamburger Serienmörders Fritz Honka, auf denen sie beruhen und die im Paratext auch sichtbar gemacht

25 Dazu seien auch noch die Plagiatsvorwürfe angemerkt, die Leuschner gegen Schenkel richtete. Er warf ihr vor, Teile aus seinen faktualen Büchern zu dem Hinterkaifeck-Fall übernommen zu haben. Siehe dazu ein Gespräch mit der Autorin auf faz.de, 13.04.2007: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/plagiatsvorwurf-gegen-tanno-ed-andrea-m-schenkel-es-geht-nur-ums-geld-1435332.html> (07.05.2022).

26 Berni Mayer/Weiß, Daniela: #1 Hinterkaifeck – Eine Familie wird ausgelöscht, in: *Dunkle Heimat* Staffel 1 (www.dunkle-heimat.de), 5:42min. (07.05.2022).

werden. Beide Romane können dadurch nicht von den Erzählungen getrennt werden, die sich außerhalb der Fiktion des Romans befinden.²⁷

Ich schlage daher eine andere Sichtweise auf *True Crime* vor, die es ermöglichen soll diese Elemente der Erzählungen ebenso miteinzubeziehen. Dazu soll *True Crime* nicht als Erzählform beschrieben werden, sondern als Bezeichnung für die gesellschaftliche Faszination für das Potenzial menschlicher Gewalt anhand realer Gewaltverbrechen, die sich dem Paradigma des *homo narrans* entsprechend meistens in narrativer Form ausdrückt. Damit soll der Fokus von einer Betrachtung einzelner Werke weg bewegt und stattdessen auf vier Faszinationskategorien gerichtet werden, die *True Crime* meines Erachtens als kulturelles Phänomen konstituieren und die direkt miteinander zusammenhängen.

Die Faszination des Wahren

Die grundlegende Voraussetzung, um ein Phänomen im Kontext von *True Crime* behandeln zu können, ist eine erkennbare Referenz auf ein reales Verbrechen. Während Punnett versucht mit dem Attribut *teleologisch* darzustellen, wie sich diese volatile Relation zum Faktischen konstituiert, bietet die institutionelle Theorie der Fiktionalität eine Basis, um zu analysieren, was die Faszination des Wahren mit Blick auf *True Crime* ausmacht. Entscheidend ist in diesem Kontext nicht die uneingeschränkt objektive und bis ins Detail faktentreue Erzählung eines Verbrechens, sondern die in gewissen Grenzen nachweisbare Orientierung des erzählten Falls an faktischen Ereignissen.

True Crime wird demnach mit der Intention erzählt, tatsächliche Ereignisse darzustellen, und mit der entsprechenden Haltung rezipiert. Dabei kann die Faktentreue ebenso wie die Objektivität der Darstellung stark variieren. Während die Serie *Making a Murderer* oder der Podcast *Serial* allein aufgrund ihres Anspruchs, einen Justizirrtum entlarven zu wollen, stark für Faktualität werben müssen und ein zu emotionalisierendes Erzählen oder eine Abweichung von den Fakten zu einem Glaubwürdig-

27 Durch das einleitende Zitat des Serienmörders Jürgen Bartsch sowie durch die Zitate aus Gerichtsurteilen im sogenannten *Postskriptum* des Romans verweist Strunk zusätzlich auf den Anspruch eine wahre Geschichte in Romanform zu erzählen und verunklart den fiktionaltheoretischen Status seines Textes zusätzlich. Siehe Heinz Strunk: *Der goldene Handschuh*, Reinbek bei Hamburg 2016, S. 5 und 249–254.

keitsverlust führen würden, ist bei Capotes *In Cold Blood* inzwischen weitgehend bekannt, dass es der Autor entgegen seiner eigenen Beteuerung mit der detaillierten Wahrheit nicht so genau genommen hat.²⁸ Dem Interesse an dem Buch hat das keinen Abbruch getan.²⁹

Alle diese Werke ziehen ihre Faszination unter anderem aus ihrem Anspruch, Wahres zu erzählen. Ein Teil dieser Faszination besteht darin, dass die Rezipient*innen hoffen, etwas über die Realität zu erfahren, in der sie leben. *True Crime*-Erzählungen markieren häufig den genauen Ort der Tat. Theodor Lessing, dessen Buch in Form einer zeitgenössischen Kriminalreportage auch den modernen Merkmalen von *True Crime* entspricht, beschreibt die genaue Lage der Tatorte in Hannover;³⁰ und auch das Haarmann-Lied nennt den Ort der Verbrechen mit Straße und Hausnummer. Der erzählte Fall wird somit Teil der eigenen, erfahrbaren Wirklichkeit, auch wenn man selbst nicht davon betroffen ist oder die Tat mehrere Jahrzehnte zurückliegt.

Im Podcast zu dem Mehrfachmord in Hinterkaifeck besucht der Erzähler den Ort des Verbrechens, wovon die gesamte erste Folge handelt.³¹ Der Hof, auf dem die Morde vor etwa 100 Jahren geschehen sind, existiert nicht mehr, dennoch wurden Teile der Folge an der Stelle aufgenommen, wo das Gebäude einmal gestanden hat. Man hört den Wind auf dem Feld rauschen und die Schritte des Erzählers über das Feld. Erkenntnisbezogen entsteht dadurch für die Hörer*innen kein konkreter Vorteil; an dem Ort verweist nichts Erkennbares mehr auf die Morde. Es handelt sich stattdessen um einen performativen Akt, der den Faktualitätsanspruch der Erzählung legitimiert, indem auditiv eine erfahrbare Authentizität hergestellt werden soll. Dem Tatort wird eine auratische Qualität zugesprochen, die sich im Erzählvorgang übertragen soll. Diese inszenatorische Verwurzelung in der Realität der Rezipient*innen stellt den Ort, den man viel-

28 Vgl. Ben Yagoda: Fact Checking »In Cold Blood«, in: <https://slate.com/culture/2013/03/fact-checking-in-cold-blood-what-the-new-yorkers-fact-checker-missed.html> (15.01.2022).

29 Johannes Franzen weist in seinem Beitrag *Factuality and Convention* darauf hin, dass wir faktualen Texten grundsätzlich einen variierenden Grad an Freiheiten zugestehen, je nachdem um welche Sorte von Text es sich handelt. So sei ein historiographischer Text in anderer Weise den Fakten verpflichtet als eine Anekdote, die im privaten Kreis erzählt wird, selbst wenn auch eine Anekdote nicht frei erfunden sein darf. Siehe dazu: Johannes Franzen: *Factuality and Convention*, in: Monika Fludernik/Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Narrative Factuality. A Handbook*, Boston/Berlin 2020, S. 533–541, hier S. 537f.

30 Vgl. Lessing: Haarmann, S. 89f.

31 www.dunkle-heimat.de (15.01.2022).

leicht seit Jahrzehnten kennt, als unsicher dar und ist ein wiederkehrendes Motiv der Faszination des Wahren.

Die Faszination der Gewalt und der Gefahr

In direkter Verbindung zur Faszination des Wahren steht die der Gewalt und der Gefahr. Im Podcast zu den Morden in Hinterkaifeck verweist der Erzähler zu Beginn darauf, dass der einsame Hof in der Einöde der ideale Ort für solch ein Verbrechen sei, »in der Einöde hört dich niemand schreien«,³² erklärt er. Auch der Tatort in *In Cold Blood* ist ein einsamer Hof außerhalb der Stadt Holcomb und Capote verwendet viel Mühe darauf, das Leben dort so profan und gewöhnlich wie möglich darzustellen: »The local accent is barbed with a prairie twang, a ranch-hand nasalness, and the men, many of them, wear narrow frontier trousers, Stetsons and high-heeled boots with pointed toes.«³³ Gleiches gilt für die Darstellung Hannovers in Theodor Lessings Buch über Haarmann, die erstaunliche strukturelle Ähnlichkeit mit dem Beginn von *In Cold Blood* aufweist:

Hannover, die Hauptstadt der gleichnamigen Provinz und der Mittelpunkt der niedersächsischen Lande, liegt an den letzten Ausläufern des deutschen Mittelgebirges, von welchem aus sich die norddeutsche Ebene mit ihren sandigen Kiefern- und Heidebezirken bis fern zur Nordseeküste hinabzieht.³⁴

The village of Holcomb stands on the high wheat plains of western Kansas, a lonesome area that other Kansans call ›out there‹. Some seventy miles east of the Colorado border, the countryside, with its hard blue skies and desert-clear air, has an atmosphere that is rather more Far West than Middle West.³⁵

Die zentrale Aussage dieser detaillierten Verortung an einem lokalisierbaren Ort liegt darin, dass das eigene Umfeld und der eigene Wohnort, an dem Menschen, die ein sogenanntes *normales* Leben führen, nicht sicher sind: Solche Morde können in jedem noch so unbedeutenden Dorf geschehen. Dass diese Erzeugung einer maximalen Angstphantasie für die Rezipient*innen konstituierend für *True Crime* ist, zeigt sich auch an der Opferstruktur. In fast 80 % aller *True Crime*-Erzählungen handelt es sich

32 Mair/Weiß: #1 Hinterkaifeck – Eine Familie wird ausgelöscht.

33 Truman Capote: *In Cold Blood. A True Account of a Murder and its Consequences*, London 2017, S. 3.

34 Lessing: Haarmann, S. 51 und 100f.

35 Capote: *In Cold Blood*, S. 3.

bei dem Verbrechen um einen oder mehrere Morde³⁶ und sehr häufig sind es *weiße* Personen, die den Tätern zum Opfer fallen, in den meisten Fällen Frauen oder Kinder.³⁷ In einer strukturell rassistischen und patriarchal organisierten Gesellschaft handelt es sich dabei um die gesellschaftlichen Gruppen, die als Opfer einer Gewalttat medial die größte moralische Fallhöhe für die Tat und das größte emotionale Schockpotenzial erzeugen.

Gleichzeitig evoziert eine als real inszenierte Gefahr für diese Teile der Gesellschaft ein entsprechend drastisches Gefühl der Unsicherheit. Anders gesagt vermittelt ein signifikanter Teil der *True Crime*-Narrative den Eindruck, dass nicht einmal die beschaulichen Vorstädte vor der ultimativen Gewalt sicher sind. Besonders deutlich tritt dieses Muster hervor, wenn es sich um eine Variante von *True Crime* handelt, die inzwischen als paradigmatisch gelten kann: der Serienkiller. Ann Rules Bericht über Ted Bundy treibt das Motiv auf die Spitze, da sie als *weiße* Frau und Bekannte des Täters selbst in der Rolle eines potenziellen Opfers ist. Die Trope ist so verbreitet und wirksam in ihrer Schockwirkung, dass in der populärsten Version des Haarmann-Schlagers berichtet wird, er habe Mädchen umgebracht, obwohl es sich bei seinen bekannten Opfern ausschließlich um junge Männer handelte.³⁸

Die Detailfixierung von *True Crime* basiert nicht zuletzt auf dem Verständnisdrang, der einhergeht mit der Faszination für Gewalt und Gefahr. Die detailgenaue Schilderung der Verbrechen – die schon im 16. Jahrhundert Teil der Erzählungen war – mit Fotos, forensischen Berichten und laienpsychologischen Analysen dient einerseits der Maximierung der Angstlust und andererseits ihrer Kontrolle. Das Unerklärliche wird erklärt, Unrecht narrativ gesühnt und juristische Ordnung vermeintlich wieder hergestellt. Nicht umsonst gibt es die stark bezweifelte, aber weit verbreitete These, der Grund für die überdurchschnittlich hohe Prozentzahl an weiblichen *True Crime*-Rezipierenden hänge damit zusammen, dass diese Erzählungen eine Art Anleitung zum Selbstschutz böten, indem

36 Vgl. Megan Boorsma: The Whole Truth. The Implications of America's True Crime Obsession, in: *Elon Law Review* 9 (2017), H. 1, S. 209–224, hier S. 214.

37 Vgl. Punnett: Toward a Theory of True Crime Narratives, S. 43.

38 Zum Beispiel in der Aufnahme von Hawe Schneider & seine Spree City Stompers.

sie den potenziellen Opfern Wissen an die Hand geben, um selbst nicht in Gefahr zu geraten.³⁹

Die Faszination des Unklaren

Trotz der detailgenauen Schilderungen der Taten und der institutionellen Einordnung als faktuale Erzählungen ist die Faszination des Unklaren und damit ein Unsicherheitsfaktor ein zentrales Merkmal von *True Crime*. Denn so erschöpfend die Morde, die Motive und die biographischen Hintergründe der Täter*innen und ihrer Opfer erläutert werden, zieht *True Crime* doch einen signifikanten Anteil seiner Faszination aus der Tatsache, dass eben nicht alle Umstände erklärt werden können. Selbst wenn alle Fakten vorhanden sind, bleibt am Ende doch meist die Frage nach dem *Warum*. Häufig aber sind es gerade fehlende Fakten, die die Faszination zusätzlich schüren. Damit spielen auch der Podcast *Serial* und die Netflix-Serie *Making a Murderer*, die ihre Erzähllegitimation aus der Aufklärung dieser Leerstellen ziehen, aber auch in diesen Fällen muss ein Unsicherheitsfaktor bleiben. Insbesondere bei Serienmörder-Narrativen bleibt am Ende eines juristisch aufgearbeiteten Falls meistens dennoch die Unsicherheit über die Motive oder psychologischen Hintergründe der Tat bestehen. Die Wahrheitsfindungsstrategie zahlreicher *True Crime*-Narrative verfährt daher selektiv, da der angedeutete Kern einer psychologischen Deutung für die Verbrechen letztlich ausbleiben muss. Das suggerierte *Böse* muss unangetastet bleiben.

Diese Faszination mit den Unwägbarkeiten der menschlichen Psyche und ihrer Handlungsmotive schürt daher auch die Spekulationen über Fälle, die rein juristisch inzwischen nicht mehr aufzuklären sein dürften. Beispielsweise ist es zunehmend sicher, dass die Möglichkeit, die Morde von Hinterkaifeck abschließend aufzuklären, nach 100 Jahren verschwindend gering ist. Dennoch nehmen die Spekulationen unter Interessierten in Foren nicht ab. Auch der Erzähler des Podcasts betont zu Beginn der ersten Folge, dass sich die Hintergründe des Mordfalls nicht lösen lassen, fängt jedoch ein einschränkendes »bis jetzt zumindest nicht« an und hält

39 Vgl. Alice Robb: The women transfixed by violent crime, newstatesman.com, 31.07.2019, www.newstatesman.com/culture/2019/07/the-women-transfixed-by-violent-crime (15.01.2022).

somit das Potenzial zur Aufklärung offen.⁴⁰ Um Haarmann ranken sich ebenfalls Legenden, deren Wahrheitsgehalt unklar ist; er soll zum Beispiel Teile seiner Opfer auf dem Markt verkauft haben. Das wird zusätzlich verstärkt durch die Behauptung, er habe seinen Opfern die Kehle durchgebissen, und durch die tatsächliche Angst in der Bevölkerung, es gehe ein Werwolf um, die von Theodor Lessing im Titel seines Buches aufgegriffen wird.⁴¹

Damit erhalten *True Crime*-Narrative Eigenschaften von Märchen und Mythen, die in ihrem ursprünglichen Kontext Teil einer Erzähltradition waren, deren Status nicht absolut sicher einer Seite des Spektrums von Fiktionalität und Faktualität zugeordnet werden konnte. Tatsächlich handelt es sich um eine häufig geäußerte Forschungsmeinung, dass *True Crime*-Erzählungen mit ihrem teilweise instabilen faktualen Status und ihren häufig losen Enden heutzutage eine ähnliche soziale Erzählfunktion erfüllen wie früher Märchen und Mythen.⁴²

Die Faszination des Erzählens

Ein zentrales Kriterium dafür, dass ein Gewaltverbrechen das Potenzial bekommt Teil des Phänomens *True Crime* zu werden, ist seine Narrativierung. Die Erzählungen, die in ihrer uneingrenzbaaren Menge das Gesamtphänomen bilden, gehen entweder von Texten (in Form von Büchern oder faktualen Erzählungen), Podcasts, Filmen oder Serien aus und werden darüber hinaus als kollektive Erzählungen weitergetragen, oder im umgekehrten Fall kulminiert die kollektive Erzählung in einer oder mehreren Publikationen in variabler medialer Form. Bei den Morden von Hinterkaifeck dauerte es über fünfzig Jahre, bis der Fall in Form des Buches von Peter Leuschner eine umfassendere Erzählung erfuhr. Der Fall von Ted Bundy ist über das Buch von Ann Rule hinaus in zahlreichen Serien und Dokumentationen verarbeitet worden.⁴³ Das Buch von Theodor Lessing über Haarmann ist heute weitgehend unbekannt, und trotzdem ist die Geschichte dieses Serienmörders ein populärer Mythos, der sich

40 Mayer/Weiß: #1 Hinterkaifeck – Eine Familie wird ausgelöscht.

41 Vgl. Lessing: Haarmann, S. 57.

42 Vgl. Punnett: Toward a Theory of True Crime Narratives, S. 46.

43 Sowohl Netflix als auch Amazon haben in den letzten Jahren eine eigene Dokumentationsserie zu den Morden von Ted Bundy produziert.

zum einem in wiederholter fiktionaler Weiter- und Nacherzählung, zum anderen auch darin zeigt, dass es insbesondere in Hannover immer wieder zu Kontroversen um den Umgang mit der Spannung kommt, die aus der Grausamkeit dieser Taten und ihrer gleichzeitigen Faszination entsteht.⁴⁴

Ähnlich wie Märchen und Mythen haben die *True Crime*-Erzählungen Typenfiguren und narrative Muster entstehen lassen, deren Wiederholung Teil der Faszination ist. Dass *True Crime* mit erzählerischen Mitteln arbeitet, die es als faktuales Erzählphänomen in Verruf bringen, sich Lizenzen der Fiktion zu bedienen,⁴⁵ ist ebenso Bestandteil der Attraktivität geworden wie die Identifizierung einer erzählenden Person, die mit ihrer Individualität für die Authentizität des Erzählten bürgt.

Der*Die involvierte Erzähler*in ist – ähnlich wie in oralen Erzähltraditionen – mit der klar subjektiven Haltung zum Erzählten und dem persönlichen Einsatz dafür verantwortlich, dass *True Crime* mit einer anderen Emotionalität rezipiert wird als journalistische Berichterstattung. Was bei Capotes enger Beziehung zu den Tätern, in Bugliosis Rolle als Ermittler der Manson-Morde und angesichts von Rules Bekanntschaft mit Bundy auch in Büchern angelegt ist, findet in den Podcasts wie *Serial*, in dem Sarah Koenig ihr eigenes Zweifeln und den Akt des Nachdenkens mitnarrativiert, seine vollendete Form, die *True Crime* quasi zu seinen oralen Wurzeln zurückführt: der Podcast als das Lagerfeuer, an dem ein anderer Mensch mit seiner Stimme spannend vom wahren menschlichen Grauen berichtet.

Anhand dieser vier Faszinationskategorien des Wahren, der Gewalt und der Gefahr, des Unklaren und des Erzählens ist eine Grundlage gegeben, um in einer Weise über das Phänomen *True Crime* zu sprechen, die ihm in seiner Breite zumindest annähernd gerecht werden kann. Insbesondere weil diese Grundlage Raum lässt, um sich mit Grenzfällen

44 Siehe dazu den Roman *Haarmann. Ein Kriminalroman* von Dirk Kurbjuweit, München 2020, und die Graphic Novel *Haarmann* von Peter Meer und Isabell Kreitz, Hamburg 2010. In Hannover gab es wiederholte Kontroversen um einen Adventskalender, der auch Fritz Haarmann als ein Kuriosum der Stadtgeschichte darstellte (dazu: Nadine Conti: Die Ausweitung der Fußgängerzone, in: taz.de, 13.11.2021, www.taz.de/Brutale-Adventskalender-und-Plaetze/!5810632/ [07.05.2022]). Auch musikalisch wird das Haarmann-Thema immer wieder aufgegriffen, entweder als Variation des alten Schlagers oder in eigenständigen Songs, wie beispielsweise von der Dark Metal-Band *Eisregen* auf ihrer EP *Satan liebt dich* (2018) unter dem Titel *Menschenmetzger Fritz* (Eisregen: Satan liebt dich, Massacre Records 2018).

45 Zu den sogenannten Lizenzen der Fiktionalität siehe: Johannes Franzen: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015*, Göttingen 2018, S. 90f.

auseinanderzusetzen, die zwar detailgenau Fälle aufarbeiten, aber doch keine klassischen faktualen Erzählformate sind. Darunter fällt auch die Serie *American Crime Story*, die mit prominenten Schauspieler*innen besetzt und im Erzählmodus an fiktionale Serienerzählungen angelehnt ist, allerdings in ihrer Detailgenauigkeit, in der gespielte Szenen historischen Fernsehaufnahmen zum Verwechseln ähnlich sehen, beinahe Dokumentationscharakter annimmt. Auch Romane wie Heinz Strunks *Der goldene Handschuh* sind dann Teil des Phänomens. Dieser und andere Romane sind zwar paratextuell als fiktional ausgewiesen, bemühen sich aber nicht, ihre faktischen Hintergründe zu verschleiern, und profitieren so von der Faszination für *True Crime*. Das schließt natürlich Einzelbetrachtungen in ihrer spezifischen medialen und gattungsabhängigen Form nicht aus, bildet aber eine Basis für Untersuchungen, die die Multimedialität und die kulturhistorischen und gesellschaftlichen Faktoren des Phänomens miteinschließt.

Ethik des Genres *True Crime*

Mit diesen kulturhistorischen und gesellschaftlichen Faktoren im Blick soll dieser Beitrag zu *True Crime* abschließend auf die ethischen Probleme zu sprechen kommen, die dieses Phänomen inhärent mit sich bringt. Dabei ist an dieser Stelle eine Trennung vorzunehmen zwischen der Frage, warum eine makabre Faszination für faktuale Darstellungen von Gewaltverbrechen besteht und der Kritik an einer Vielzahl von Produkten, die aus *True Crime* als Phänomen resultieren. Während die Faszination als gesellschaftliches Phänomen reflektierbar, aber nur schwer zu kritisieren ist, ist eine Kritik an den Produkten, die diese Faszination zum einen schüren, zum anderen aber auch kapitalisieren, durchaus möglich und notwendig. Diese Kritik ist naheliegend: Durch die kommerzielle Nutzbarmachung der Faszination für Gewaltverbrechen als Erzählungen wird reale Gewalt an Menschen zum Unterhaltungsfaktor. Besonders erschwerend kommt hinzu, dass es sich um Gewalt handelt, die mit ihrer Fokussierung auf weibliche Opfer häufig Femizide als Entertainment anbietet und damit ein strukturelles Problem monetär ausbeutet.

Die Implikationen dieses Vorwurfs berühren unterschiedliche Bereiche, die von Rücksichtslosigkeit gegenüber Opferfamilien bis zur Ikonisierung von Gewaltverbrechern reichen. Auch wenn *True Crime*-Formate auf einem Spektrum angesiedelt sind, auf dem sich Nacherzählungen mit

Aufklärungswert und reportageartigem Storytelling auf der einen Seite befinden und effekthaschende und sensationalistische Formate auf der anderen, muss sich jedes dieser Produkte mit seiner Rolle in diesem Umfeld auseinandersetzen.

Ein anderer valider Kritikpunkt ist der Einfluss auf die gesellschaftliche Wahrnehmung von Verbrechen und auf das Justizsystem. Das scheinbar enge Spektrum an *True Crime*-fähigen Fällen und ihre häufige Narrativierung führt zu einer Fehleinschätzung des tatsächlichen Ausmaßes von Gewalt und der Gefahr, selbst zum Opfer zu werden.⁴⁶ Insbesondere dann, wenn man bedenkt, dass die häufigsten Opfer in *True Crime* nicht Männer oder Menschen aus einem Umfeld mit niedrigem Einkommen und nicht-weißer Bevölkerungsmehrheit sind – die Gruppen mit der höchsten Wahrscheinlichkeit Opfer von Gewaltverbrechen zu werden –, sondern weiße Frauen. Damit geht auch eine Fehleinschätzung des Justizsystems einher, da viele *True Crime*-Formate die dargestellten Fälle vereinfachen und teilweise abgeschlossene Fälle in einem Maße skandalisieren, das auf ein fehlerhaftes Justizsystem verweisen soll.⁴⁷ Das leistet – bei aller Aufklärungsarbeit, die manche Formate betreiben – dem Anschein Vorschub, das Justizsystem sei von Laien durchschaubar und könne in spannendem Storytelling entlarvt werden.

Ein literarischer Essay, der sich umfassend mit diesen Fragen auseinandersetzt, ist *The Red Parts* von Maggie Nelson. Die Tante der Autorin wurde 1969 Opfer eines Verbrechens, das in seinen Eckpunkten dem idealen *True Crime*-Fall entspricht. In dem vorangegangenen Gedichtband *Jane* versucht Nelson ihre Tante in Gedichtform zum Sprechen zu bringen und erschafft dabei eine ungewöhnliche und opferfixierte Form von *True Crime*. Aussagekräftiger für die Implikationen von *True Crime*-Erzählungen ist aber *The Red Parts*, weil der Text davon erzählt, wie Nelson erfährt, dass während ihrer Arbeit an dem Gedichtband der Fall wieder aufgenommen wird. Von dem Effekt, den dieses Wiedererleben der Tat durch die Familie auslöst, handelt *The Red Parts*. Der Essay beleuchtet die eigene Faszination der Autorin für den Mord an ihrer Tante, ist selbst die Erzählung eines wieder aufgerollten Falles und einer Familie, die nicht loslassen kann, analysiert aber auch die Wut der Autorin über die mediale Omnipräsenz von Gewalt an Frauen und die Narrativierung dieser Gewalt in *True Crime*.

46 Vgl. Boorsma: *The Whole Truth*, S. 213–215.

47 Umfassend dargestellt ebd.

As far as I could tell, stories may enable us to live, but they also trap us, bring us spectacular pain. In their scramble to make sense of nonsensical things, they distort, codify, blame, aggrandize, restrict, omit, betray, mythologize, you name it. [...] As soon as a writer starts talking about the »human need for narrative« or the »archaic power of storytelling,« I usually find myself wanting to bolt out of the auditorium. Otherwise my blood creeps up to my face and begins to boil.⁴⁸

Die Wut an dieser Stelle verweist auf die Gefahr hinter jeder *True Crime*-Story, ein gewaltvolles Ereignis einem Narrativ entsprechend formen zu wollen, in dem Glauben, ihm damit einen Sinn zu verleihen und es zu etwas zu erklären, was erzählbar ist. Wenige Kapitel zuvor erläutert Nelson an einer Anekdote das Problem, das entsteht, wenn sich diese Erzählungen stets in der gleichen Form wiederholen. Ihre Mutter will keine Gewalt an Frauen mehr im Kino sehen und verlässt den Saal, wenn sich solche Gewalt ankündigt. Einmal seien sie gemeinsam im Kino gewesen, in dem Film sei eine Frau mit einem fremden Mann gefahren und habe plötzlich erkannt, dass es sich um einen gesuchten Serienkiller handelt. Bevor Nelson und ihre Mutter das Kino jedoch verlassen können, schießt die Frau im Film den Serienkiller nieder. Nelson erzählt, ihre Mutter habe sie zuvor aufgehalten mit den Worten: »Let's give it one more minute – maybe something different is about to happen.«⁴⁹ Die von Nelson geschilderte Szene schließt an ihre Überlegungen zur Omnipräsenz von (tödlicher) Gewalt gegen weiblich gelesene Figuren in erzählenden Medien an.⁵⁰ Aus Nelsons Anekdote ließe sich also ein Schluss ziehen, der auch am Ende dieses Textes zu *True Crime* stehen kann. Entscheidend wäre demnach vor allem ein kritischer Blick auf die eingespielten narrativen Mechanismen, die das Phänomen prägen und die eher zur Perpetuierung von Angstphantasien und misogynen Erzählmustern beitragen, als dass sie den Aufklärungsanspruch erfüllen würden, den man *True Crime* zusprechen könnte.

Literaturverzeichnis

Boorsma, Megan: The Whole Truth. The Implications of America's True Crime Obsession, in: *Elon Law Review* 9 (2017), H. 1, S. 209–224.

48 Maggie Nelson: *The Red Parts*, London 2015, S. 155.

49 Ebd., S. 62.

50 Vgl. ebd., S. 59–62.

- Browder, Laura: True Crime, in: Catherine Ross Nickerson (Hrsg.): *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Cambridge 2010, S. 121–134.
- Capote, Truman: *In Cold Blood. A True Account of a Murder and its Consequences*, London 2017.
- Franzen, Johannes: *Indiskrete Fiktionen. Theorie und Praxis des Schlüsselromans 1960–2015*, Göttingen 2018.
- Franzen, Johannes: Factuality and Convention, in: Monika Fludernik/Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Narrative Factuality. A Handbook*, Boston/Berlin 2020, S. 533–541.
- Franzen, Johannes: Eine Lüge in der Wirklichkeit wird keine Wahrheit im Roman. Zur Kontroverse um Robert Menasse, in: 54books.de, 05.01.2019, www.54books.de/eine-luege-in-der-wirklichkeit-wird-keine-wahrheit-im-roman-zur-kontroverse-um-robert-menasse/ (15.01.2022).
- Köppe, Tilmann: Die Institution Fiktionalität, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe: *Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin/Boston 2014, S. 35–49.
- Lessing, Theodor: Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs, in: ders.: *Haarmann. Die Geschichte eines Werwolfs und andere Gerichtsreportagen*, hrsg. von Rainer Marwedel, München 1995.
- Mayer, Berni/Weiß, Daniela: #1 Hinterkafeck – Eine Familie wird ausgelöscht, in: *Dunkle Heimat* Staffel 1 (www.dunkle-heimat.de).
- Murley, Jean: *The Rise of True Crime. 20th Century Murder and American Popular Culture*, Westport 2008.
- Nelson, Maggie: *The Red Parts*, London 2015.
- Punnett, Ian Case: *Toward a Theory of True Crime Narratives*, New York 2018.
- Robb, Alice: The women transfixed by violent crime, in: newstatesman.com, 31.07.2019, www.newstatesman.com/culture/2019/07/the-women-transfixed-by-violent-crime (15.01.2022).
- Sharpe, James A.: »Last Dying Speeches«: Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth-Century England, in: *Past & Present* 107 (1985), S. 144–167.
- Strunk, Heinz: *Der goldene Handschuh*, Reinbek bei Hamburg 2016.
- West, John Foster: *The Ballad of Tom Dula: The Documented Story Behind the Murder of Laura Foster*, Durham 1972.
- Wiltenburg, Joy: True Crime. The Origins of Modern Sensationalism, in: *The American Historical Review* 109 (2004), H. 5, S. 1377–1404.
- Yagoda, Ben: Fact Checking »In Cold Blood«, in: www.slate.com/culture/2013/03/fact-checking-in-cold-blood-what-the-new-yorkers-fact-checker-missed.html (15.01.2022).

