

Der invektive und der investigative Blick

Detektion, Ultraschallblick und Profiling

Irina Gradinari

Abstract

In Anlehnung an Kaja Silverman wird hier zwischen dem Gaze (Blickregime) und dem Look (Blick) unterschieden, welche sich aktuell diskursiv-ästhetisch als investigativer und invektiver Blick formieren. Der investigative Blick ist ein erneuertes epistemologisches Paradigma, das vorgibt, Anschluss an die Macht der Institutionen zu finden und invektive Erfahrungen wissenschaftlich zu ›heilen‹. Mithilfe modernster Technologien gewährt er einen partiellen Einblick in die Wirklichkeit, die dadurch zugleich scheinbar unter Kontrolle gebracht wird. Der investigative Blick erzeugt dabei eine Ideologie der Gleichheit. Angeblich kann jede:r sich durch Staatsinstitutionen ermächtigen, um die ›Wahrheit‹ herauszufinden und Gerechtigkeit zu erlangen. Im gleichen Zuge nivelliert er (auch durch die Genrelogik) Diskriminierungserfahrungen: Die invektiven Blicke der Individuen werden so technokratisch neutralisiert. Diese Prozesse sind mit Profilbildung verbunden – mit einer neuen Form der Subjektivierung an der Schnittstelle von Kriminologie, Psychologie, filmischer Fiktion und Sozialen Medien.

Kultur der Digitalität

Die Diskussion zum Kriminalgenre hat den schematischen Charakter der Narration moniert wie bewundert: Mord (Normverletzung) – Detektion (Ermittlung) – Aufklärung (Wiederherstellung der Ordnung) (Buhl 2020, Brück et al. 2003).¹ Trotz dieser beständigen Kritik erfreut sich das Kriminalgenre seit Langem einer breiten internationalen Popularität, wobei vor allem der Film reale Kriminalermittlungen nobilitierte und so zugleich zur Blüte der Kriminalliteratur beitrug. Fiktionen etablierten Ermittlung als eine abenteuerliche, kreative, Talent und Scharfsinn erfordernde Tätigkeit, was mittlerweile auch das Selbstbild der polizeilichen Arbeit prägt. Seither entwickelt sich der Kriminalroman zum meistgelesenen und meistpublizierten Genre der Gegenwart (vgl. Kniesche 2015). Allein Agatha Christies Romane wurden in 103 Sprachen übersetzt. Bisher wurden mehr als eine Milliarde

1 Ich bedanke mich bei Tanja Prokić für die vielen hilfreichen Ergänzungen und Anmerkungen.

Exemplare ihrer Bücher verkauft, jedes Jahr kommen ca. 18 Millionen weitere hinzu. Besser vermarkten sich laut Evelyne Keitel (2001: 21) nur noch die Bibel und Shakespeare. Im deutschsprachigen Raum erscheinen seit der Jahrtausendwende jährlich ca. 1.500 neue Kriminalromane.² Wolfgang Düsing stellte bereits 1993 die Hypothese auf, dass der Kriminalroman in »seiner Bedeutung für die Entwicklung des modernen Romans den Bildungsroman als bisher dominierendes Paradigma abzulösen scheint.« (1993: 13)

Die Gründe für die anhaltende und tendenziell steigende Popularität des Kriminalgenres sind divers und von der Forschung nicht eindeutig geklärt (Vogt 2005, Viehoff 2005, Düwell 2018). Mein Vorschlag ist, die erfolgreiche Entwicklung des Genres in der Gegenwart im Kontext der digitalen Technologien zu sehen. Die Entwicklung des Internets hat unsere Wahrnehmung und die epistemologischen Bedingungen grundsätzlich verändert. Das Kriminalgenre erstarkt vor allem durch das Bedürfnis nach einer sinnhaften Datenanordnung. In der Fülle und der Vielfalt der enthierarchisierten oder neu hierarchisierten Informationen im Internet und der nichtintelligiblen, algorithmisch gesteuerten Selektion von Daten, die lokal, national und industriell, zum Beispiel durch Werbung, reguliert werden, wird ein neuer Zugang zur Welt erforderlich. Vor allem bleibt uns die sogenannte »algorithmische Wirklichkeit« (Seyfert/Roberge 2017) unzugänglich – das *Blackbox*-Problem der opaken Datenverarbeitung. Dabei sind die Algorithmen selbst prozessual instabil: Sie sind permanent im Wandel, im Update-Modus und sie lassen sich perzeptiv nicht linear nachvollziehen, wobei sie auf diese Weise eine eigene Agency beanspruchen (ebd.: 10), die sich der menschlichen Kontrolle entzieht und Menschen als Subjekte entmachtet. Zahlreiche Inputs und Outputs sowie das Datenprozessieren machen also jene algorithmische Logik, die zudem auf »verteilter und vernetzter Rechenkraft« (Beverungen 2017: 61) beruht, unintelligibel.

Clemens Apprich spricht in diesem Kontext von einem »Zusammenbruch symbolischer Effizienz« (Apprich 2017: 84), da es nun keine gemeinsame soziale ›Wirklichkeit‹ mehr gibt: »Durch Fragmentierung und Personalisierung unserer medialen Realität wird es immer schwieriger, einen gemeinsamen Referenzraum aufrechtzuerhalten.« (Ebd.) Dies fasst Félix Stalder (2016) als Kultur der Digitalität, in der neue Relationen zur Welt entstehen und Individuen dafür Ausdrucksformen beanspruchen: »Die Anzahl konkurrierender kultureller Projekte, Werke, Referenzpunkte und -systeme steigt rasant an, was wiederum eine sich zuspitzende Krise der etablierten Formen und Institutionen der Kultur ausgelöst hat, die nicht darauf ausgerichtet sind, mit dieser Flut an Bedeutungsansprüchen umzugehen.« (Ebd.: 11) Neben der Krise der Institutionen verweist Stalder auch auf das Verschwinden der Privatsphäre und infolgedessen die Entstehung neuer Subjektiv-

2 Krimibestenlisten 2021: <https://www.lehmanns.de/page/krimizeit> [letzter Zugriff: 7.7.2021].

tätsformen (Stalder 2010), beispielsweise die des vernetzten Individualismus (vgl. Castells 2009: 121).

Die Entwicklung der Kultur der Digitalität wurde jedoch nur in einem reziproken Austausch mit bestehenden Medienformaten möglich, von denen vor allem die kriminalistische Ermittlung in Fernseh- und Web-Serien zu einem bevorzugten Darstellungsparadigma avancierte. Die Fragmentarität der medialen Wirklichkeit und Veränderungen der Institutionen werden nun mit einer generisch bewährten Sinnproduktion und seriellen Wiederholung (vgl. Blättler 2003, 2010; Winkler 1994) beantwortet, die neue Ordnungen erschaffen und dadurch Sinn produzieren. Jede Krimi- oder Ermittlungsserie stellt wiederholt lokal und situativ Gerechtigkeit her, die sich wiederum der aktuellen politischen Agenda, die die Forderungen nach einem gleichberechtigten Zugang zu digitalen Ressourcen und Technologien erhebt, bedient, wovon gleich noch die Rede sein wird.

In diesem Zusammenhang ist festzustellen, dass die Kriminalerzählung die engen Grenzen des Genres verlassen hat und zu einem neuen Darstellungsmodus gelangt ist, der einerseits einen Anschluss an Machtinstitutionen verspricht, andererseits ›Wirklichkeit‹ technologisch untersucht, überprüft und legitimiert. Die kriminalistische Ermittlung stellt somit ein erneuertes epistemologisches Paradigma dar, bei dem der apparativ ausgestattete investigative Blick – der Ultraschallblick – zentral ist. Er sichert die Richtigkeit der disparaten Indizien und verbindet sie neu, wodurch ›Wirklichkeit‹ als Ergebnis analytischer Datenverarbeitung hervorgebracht wird. Dieser technokratische, analytische Blick schließt Sinnmaschen und Diskontinuitäten des Symbolischen, indem er generisch-narrativ Traumata ›heilt‹ und wissenschaftlich strukturelle Gewalt, Herabsetzungen und Demütigungen, die auf Sexismus, Klassismus, Rassismus und anderen Formen der Diskriminierung beruhen, neutralisiert. Der investigative Blick triumphiert so über die invektive Erfahrung der Individuen. An der Schnittstelle von Kriminalgenre und Sozialen Medien trägt dabei Profiling zur konstitutiven Rahmung der Subjektivität bei. Detektion, Blickaushandlung und Profiling sind Eckpfeiler einer neuen Weltordnung der Dinge und erschaffen einen vermeintlich gerechten Zugang zur materiell geprüften und durchleuchteten ›Wirklichkeit‹.

Das Kriminalgenre als Zugang zu Institutionen und zur ›Wirklichkeit‹

Schaut man sich in der Serienlandschaft um, ist schon auf den ersten Blick festzustellen, dass die Kriminalerzählung einerseits zu einer der populärsten Erzählformen avanciert ist, andererseits im Zuge dessen die Genre Grenzen längst überschritten hat und zu einem Darstellungsmodus aufgestiegen ist. Christine Gledhill (vgl. 2000: 227) spricht in Bezug auf Filme von einem melodramatischen Modus, da die meisten Genres an der Transformation von sozialen in persönliche Ener-

gien arbeiten. So enthalten die meisten Filme melodramatische Elemente, sobald die Figuren psychologisiert werden. Diese Transformation geschieht allerdings in Fernsehserien zunehmend im Kontext einer kriminalistischen Ermittlung, die, so meine These, auch ein neues epistemologisches Paradigma einführt, das aus multimedialen und digitalen Besonderheiten hervorgeht und nun neue Ideologien (etwa die Parität des Machtzugangs) wie auch Begehrensformen (nach Ordnung und einem Mehr an Kontrolle im Gegensatz zu Ausbruch und Veränderung) hervorbringt. Die kriminalistische Ermittlung transformiert melodramatische Elemente und verabschiedet möglicherweise auch das Melodramatische ganz, weil es nun vor allem um die Analyse des Geschehens geht.

Die Gründe für die Verbreitung der kriminalistischen Ermittlung als grundlegendes Narrationsmuster der Gegenwart sind vielfältig. Sie wurzeln in der Struktur und dem Potenzial dieser Erzählform, in etablierten Vermarktungsstrategien und Distributionsformen. Auch die Serialität spielt eine zentrale Rolle, die hier leider nicht näher betrachtet werden kann. In Bezug auf das Kriminalgenre erscheinen vor allem zwei Prämissen von Bedeutung: der Schematismus der Erzähl-Grundstruktur und der darin verhandelte Zugang zur Macht. Der Schematismus zeigt sich gerade in der ›Einfachheit‹ der narrativen Struktur, die leicht mit verschiedenen Kontexten kombinierbar, unendlich variierbar und multiplizierbar ist – die meisten Serien verfolgen mehrere Ermittlungen, die sich gegenseitig kreuzen, spiegeln und überlagern. So kann die Serie diese generische Grundstruktur vorteilhaft in ihrer narrativen Komplexität entfalten. Der erkennbare Schematismus der Kriminalerzählung leistet dabei eine schnelle Orientierung am Sachverhalt, zugleich bildet er selbst eine tradierte, altbekannte Formel, die das Genre als bewährte Institution erscheinen lässt.

Genrespezifisch gewinnen die Krimiserien aber vor allem wegen ihres Zugangs zur Macht und zu Staatsinstitutionen an Relevanz, wobei in diesem Rahmen sowohl Subjektivierungen als auch die Bildung von imaginierten Gemeinschaften reguliert werden können. Luc Boltanski (2013) hebt es als staatsrelevante Funktion des Kriminalromans hervor, dass durch ihn die Heterogenität bürgerlicher Institutionen überwunden werden könne. Das Krimigenre beschreibt er als Reaktion auf eine epistemologische Verunsicherung der bürgerlichen Gesellschaft, das mit der Zusammenfügung von ›gelebter‹ subjektiver Erfahrung und ›objektiver‹ vorhandener Regelmäßigkeiten zur imaginativen Idee des Staates und so zu seiner Stabilisierung beiträgt (ebd.: 46-50). Die Detektivfigur ist nach Boltanski die Verkörperung der Staatsmacht: »Der Detektiv ist der Staat im alltäglichen Ausnahmezustand.« (Ebd.: 149)

Die Popularität der Krimiserien geht jedoch längst über Nationalstaaten hinaus. Die Serien sind ja selbst ein Effekt der Globalisierung, in der gemeinsame Produkte konsumiert, gemeinsame Sprachen und Bilder gesucht und auch gemeinsame Probleme über nationale Grenzen hinweg verhandelt werden. Das Kri-

minalgenre ist daher eine Antwort auf die Globalisierung und zugleich ihre Folge in dem Sinne, in dem auch Gilles Deleuze (1997: 107f.) den Film als Kunstwerk des globalisierten Kapitalismus betrachtet. Das Überschreiten der Staatsgrenzen durch die Globalisierung und das Internet erforderte dabei eine Umformatierung der Verhältnisse zwischen Individuen und Institutionen, zwischen Individuen und Öffentlichkeit, die ja selbst nun teilweise allein über Internetseiten erreichbar ist. Mit dem Zusammenbruch der allgemein gültigen Referenzrahmen haben wir keine imaginäre Staatsgemeinschaft als gemeinsames Bezugsbild mehr, wie es einst nach Benedict Anderson (1998) zum Beispiel durch die Morgen- und Abendzeitungen um 1900 möglich war. Auch das Bild des Staatskörpers als Detektivfigur ist obsolet geworden – Netzwerke durchdringen alle staatlichen Organisationsstrukturen über nationale Grenzen hinweg. So wird das Kriminalgenre insofern relevant, als dass es unermüdlich einen möglichen Zugang zu Institutionen und zur Macht inszeniert. Das leistet die Krimiserie sowohl durch den (fantasierten) Einblick in die Arbeit verschiedener Staatsinstitutionen, aber vor allem derjenigen, die die symbolische Ordnung und das Gesetz regulieren, als auch durch die Interaktionen der Individuen mit ihnen. Das Kriminalgenre ist daher ein Ort gesetzlicher Performativität, im Rahmen dessen die Wirkungen der Gesetze in Handlungen übersetzt werden, so etwa als *Doing Law*, und sich realitätskonstitutiv vor unseren Augen entfalten können. Gesetze existieren nur als Potenzialitäten, die durch Akteure performativ erst hergestellt werden müssen. Dadurch spielen die Krimiserien wiederholt eine partielle Herstellung der symbolischen Ordnung durch und versprechen damit punktuelle ideologische Heilung, wo das tatsächliche Gesetz und die Institutionen versagen. So bietet die basale Genrestruktur jene unifizierte Schnittstelle, an der die Individuen mit Institutionen in Interaktion treten und zu ihrem institutionellen Recht kommen können.

Dabei wird ein einzigartiger und einmaliger Zugang zur symbolischen Ordnung erschaffen, dessen Ausschnitthaftigkeit durch den ›Fall‹ markiert wird. Das Ermittlungsteam nähert sich durch dieses oder jenes Verbrechen Schritt für Schritt (Folge für Folge) exemplarisch der sozialen ›Wirklichkeit‹ an. Der Fall sagt dabei zwar etwas über die ›Realität‹ und die symbolische Ordnung aus, beansprucht jedoch keine allumfassende Darstellung mehr und hebt gerade die Singularität in der Schemaerzählung hervor. Dadurch wird der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorherrschenden, mächtigen kausallogischen und panoramaartigen »Narration von oben« (vgl. Gradinari 2020) eine Absage erteilt. Vor allem war eine solche allumfassende Darstellung für historische Dramen, Biopics und in den Filmen über den Zweiten Weltkrieg populär. Dabei wurde den Zuschauenden jene mächtige Position eines auktorialen Beobachtenden angeboten, der von »oben« auf die Geschichte schaut, alles überblickt und sich durch ihre teleologische Entwicklung von ihrer Wahrheit überzeugen kann. Schicksale einzelner Figuren erscheinen in dieser Narration stets als exemplarisch.

Der ›Fall‹ justiert hingegen das Spezifikum des Ausschnittes der ›Wirklichkeit‹ – eine Art Momentaufnahme eines sozialen Kontextes, die zugleich dialektisch zum generischen Erzählen steht. Die tradierte Erzählgrundstruktur gibt den basalen Rahmen für die Entfaltung sozialer Wirklichkeit, ist jedoch durch den ›Fall‹ unendlich variabel und spezifiziert (vgl. dazu z.B. Brecht 1998), wie auch jene Informationen, die jeden Tag durch das Netz auf uns zukommen. Wir können potenziell jede Webseite besuchen und werden uns dabei durch eine ähnliche Struktur der Webseiten leicht zurechtfinden, die Inhalte sind jedoch unterschiedlich und unendlich variabel. Der ›Fall‹ wird daher individualisiert und singularisiert, so sagt er nichts Allgemeines über Staatsstrukturen oder soziale Hierarchien aus. Der generisch bewährte Zugang zur symbolischen Ordnung in den Serien erscheint insofern ›wahrhaftig‹ und realistisch, als dass er die Macht der Institutionen mit der aktuellsten technischen Entwicklung verbindet. Im Dienst der Wirklichkeitsproduktion stehen modernste apparative und medizinische Technologien zur Verfügung, die die Wahrhaftigkeit des Geschehens produzieren und so auch die herausgefundene Wahrheit (natur-)wissenschaftlich und ein Stück weit materialistisch legitimieren: Daktyloskopie, DNA-Identifizierung, Überwachungsapparaturen, Spurensicherung, Indizienanalyse, Internetsuche, Datenrecherche usw.

Aufgrund der Ausschnitthaftigkeit einerseits und der verständlichen, erkennbaren Erzählform andererseits können die Krimiserien global vermarktet und rezipiert werden, da sie für verschiedene nationale, regionale oder globale Kontexte adaptierbar sind. *The Wire* (USA 2002-2008) kann beispielsweise Drogenprobleme in Baltimore ebenso gut problematisieren wie *Breaking Bad* (USA 2008-2013) in Albuquerque. *Homeland* (2011-2020) zeigt uns den *war on terror* in der globalen Welt, wie das israelische Original *Hatufim – In der Hand des Feindes* (ISR 2010-2012) und danach, wieder anders akzentuiert, die russische *Homeland*-Adaption *Rodina* (RF 2015). *Im Angesicht des Verbrechens* (D 2010), *Sopranos* (1997-2007) und *4 Blocks* (D 2017-2019) gewähren Einblicke in die organisierte Kriminalität in Europa und den USA. *Liquidation* (RF 2007) und *Consultant* (RF 2016-2019) verhandeln das problematische sowjetische Erbe im Russland der Gegenwart. Die Detektion ist genauso für geschichtliche wie fantastische Kontexte anschlussfähig, wie es *Peaky Blinders* (UK 2014–), *The Americans* (USA 2013-2018), *Sense8* (USA 2015-2018), *The Expanse* (USA 2015–) oder *The Upload* (USA 2020–) zeigen.

Die Staatsinstitutionen werden heutzutage laut Félix Stalder (2010) mit den Ansprüchen der User:innen konfrontiert, sie individuell zu behandeln, da es auch hier keinen gemeinsamen Referenzrahmen mehr dafür gibt, was ein normativer Umgang mit einzelnen Individuen sein könnte. In der Regel ist ja auch nicht mehr klar, so Stalder weiter, ob Individuen in diesem Zusammenhang privilegiert oder diskriminiert werden. Die Normen institutioneller Behandlung werden im Kriminalgenre eben an einzelnen Fällen mitverhandelt. Je nach Perspektivierung können Opfer-, Täter:innen-, Zeug:innen- oder Ermittler:innen-Positionen privilegiert

werden, wobei die Ermittlung vor allem eine Art Ermächtigung der Figuren bedeutet. Sie dringen aktiv in das soziale Geflecht ein, das nun auch im Sinne sozialer Gerechtigkeit ein Stück formbarer wird, wodurch anders als noch in der Beschreibung von Louis Althusser nicht die Staatsapparate Subjekte ›anrufen‹. Subjekte ›rufen‹ Institutionen nun ›an‹, um diese zu aktivieren, damit diese ihre Wirkung entfalten, und um sich wiederum als Subjekte durch eingeforderte Justierung und Legitimierung der Institutionen zu behaupten. Die Institutionen gelangen so performativ erst durch die Interaktion mit Individuen zu ihrer (medienästhetischen) Form, wodurch einzelne Individuen in ihrer Bedeutung angehoben werden. Institutionen stellen somit keine starren Strukturen dar, sondern können je nach individuellem Bedarf entfaltet, ausgereizt, hinterfragt und bis zu einem gewissen Grad transformiert werden. Im Sinne der Intra-Aktion von Karen Barad (2012) werden Subjekte und Institutionen erst durch ihre Interaktion in der symbolischen Ordnung in dieser spezifischen Form sichtbar und wirksam.

Der Schematismus der Erzählstruktur ermöglicht den Individuen dabei auch einen paritätischen Zugang zur Institution und zur Wirklichkeit, wie auch jeder Computer einen solchen Zugang zum Internet und zu Informationen suggeriert. Anders als es in der Literatur für lange Zeit gehandhabt wurde, die zum Beispiel Frauen den Zugang zur Macht verwehrt hat – sie mussten als Privat- und Amateurdetektivinnen tätig werden (vgl. Dietze 1997) –, sind die Serien für alle sozialen Gruppen offen. Die Verortung der Figuren in diesem Genre bietet also allen einen gleichen Zugang zu Institutionen, der Anschluss an die Macht der Institutionen fällt jedoch individuell aus. Gender, Race, Ethnizität, Religion, Alter oder soziale Herkunft spielen in der intraaktiven Entfaltung der Institutionen eine zentrale Rolle, sie werden so in Bezug auf die Machtverteilung mitverhandelt. Der Zugang zur Wirklichkeit ist daher generisch paritätisch – jede:r kann nun entweder als Ermittler:in, Zeug:in, Opfer oder Täter:in auftreten –, jedoch diegetisch und medienästhetisch individuell, auf eine intersektionale, regionale oder historische Situierung zugeschnitten, wodurch die Gleichheit des Zugangs keinesfalls die soziale oder symbolische Ungleichheit kaschiert. So können Schwarze und Weiße, Frauen und Männer, queere und nicht-queere Personen mit ihren eigenen individuellen oder sozialspezifischen Problemen vor das Gesetz treten. Diese Probleme werden entsprechend der generischen Traditionen gestaltet, woraus der jeweils spezifische Ausschnitt der sozialen Wirklichkeit entsteht. So behandeln *The Wire*, *True Detective* 3 (USA 2019) oder *Luther* (2010-2019) spezifische Probleme Schwarzer Männer in den USA und Großbritannien, *How to Get Away with Murder* (2014-2020) die Situation afroamerikanischer Frauen. *True Detective* 1 und 2 (2014-2015) oder *Bosch* (2014-2020) verhandeln weiße Männlichkeiten (auch in homosozialen und queeren Kontexten), *Hit & Miss* (2012) Trans*Identität, *The Killing* (2010-2014), *Top of the Lake* (2013, 2017), *Big Little Lies* (2017-2019), *Sharp Objects* (2018) und *Killing Eve* (2018-

2020) intersektional situierte Weiblichkeiten. *Unorthodox* (2020) und *Kalifat* (2020) nehmen das Verhältnis von Religion und Weiblichkeit in den Blick usw.

Die Serien machen auf diese Weise nicht nur lokal spezifische Subjektformen intersektional vergleichbar, sondern spielen auch die Regeln der Gemeinschaftsbildung durch, wodurch die Gemeinschaftlichkeit zahlreicher virtueller Communities ästhetisch reproduziert und sinnhaft verarbeitet wird. In Krimiserien erhält das Ermittlungsteam gerade durch seine Verbindung zu Institutionen eine besondere Legitimität. Das Ermittlungsteam präsentiert somit ein neues soziales Paradigma, bei dem die Menschen nach Interessen, Berufen oder Profilen verbunden sind, die jene ethnischen, nationalspezifischen oder auch klassistischen Ausschlusskriterien überwinden. Das sind *communities of practice* (Lave/Wenger 1991: 71), die nach Stalder durch das Internet entstandene »epistemische Gemeinschaften« darstellen, »die sich um gewisse Sichtweisen auf die Welt und das eigene Handeln darin bilden.« (Stalder 2016: 135):

Sie entstehen in einem Praxisfeld geprägt durch informellen, aber strukturierten Austausch, sind fokussiert auf Generierung neuer Wissens- und Handlungsmöglichkeiten und werden zusammen gehalten durch die reflexive Interpretation der eigenen Praxis. Speziell der letzte Punkt – das gemeinschaftliche Erstellen, Bewahren und Verändern des interpretativen Rahmens, in dem Handlungen, Prozesse und Objekte feste Bedeutungen und Verbindlichkeiten erlangen – macht die zentrale Rolle der gemeinschaftlichen Formationen aus. (Stalder 2016: 136f.)

Die Beschreibung, mit der Stalder virtuelle Communities erfasst, lässt sich auch auf die Handlung von (Krimi-)Serien übertragen, in denen eine Gemeinschaft etabliert wird und deren gemeinsame Handlungen neu bestimmt werden. Das Ermittlungsteam demonstriert schon durch die Besetzung in der Regel eine solche (global organisierte) Community, die Menschen mit heterogenen biografischen Hintergründen vereinigt. Die Rollen werden oft durch internationale Schauspieler:innen und unter Berücksichtigung des Diversity-Aspektes besetzt. So kann das Ermittlungsteam nicht als Allegorie des nationalen Staates fungieren – auch weil sich alle Ermittlungsteams über Grenzen hinweg gleichen –, dafür fungiert es als Allegorie virtueller gemeinschaftlicher Formationen, die flexibel ganz im Sinne von Richard Sennett (2006), instabil und provisorisch zusammen handeln. Die generische Praxis wie auch die Suche nach der »Wahrheit« und Wiederherstellung der Gerechtigkeit bilden dabei den interpretativen Rahmen, in dem das Ermittlungsteam »Wirklichkeit« analysiert und diese so mitherstellt. Bei der Arbeit überschreitet das Ermittlungsteam selbst – und das ist das Privileg des institutionellen Anschlusses – jegliche Grenzen, schaut es doch in unterschiedliche Schichten und Milieus hinein – über alle Differenzen hinweg. Wie die Serie selbst kann es einen privilegierten investigativen Blick auf das komplexe Netzwerk unterschiedlicher gesell-

schaftlicher Gruppierungen entwickeln, deren Verhältnis untereinander wiederum oftmals durch Abgrenzung und Abwertung, durch invektive Blicke organisiert ist.

Der Ultraschallblick

Durch Serien konstituiert sich also eine neue Epistemologie, die sich vor allem durch einen spezifischen investigativen Blick auszeichnet. An der Schnittstelle der Kinoleinwand, des Bildschirms der audiovisuellen Medien und des Computers – alle diese Medien streben danach, unsere Blicke aufzufangen, zu lenken und zu kanalisieren –, bleiben wir doch Subjekte des Blicks (vgl. z.B. Introna 2017). Auch die Serien, die ursprünglich als Formate des Fernsehens Medien des Alltags und der exzessiven Gefühle waren, markieren die Blicke und stellen sie durch Großaufnahmen wiederholt aus.

Konstruiert wird dabei vor allem ein Blick, den Kaja Silverman (1996) als *Gaze* bezeichnet, ein Blick also, der institutionell, kollektiv und apparativ produziert wird. Er wird technisch mit Mikroskopen, Ferngläsern, Überwachungskameras, Abhör- und Navigationsgeräten ausgerüstet und legitimiert, durch Labortests, Material- und Spurenuntersuchungen, Archiv- und Datenbankrecherche sowie Obduktionsberichte entwickelt und medial durch Archive, Fotografien und Datenbanken abgesichert. Dieser Blick vereinigt dabei alle Blicke der *Figures* (*looks*), die sich von ihm durchaus differenzieren, sich aber je nach Handlungsverlauf dem *Gaze* anschließen oder ihn steuern können. Der Blick der *Figures* (*look*) ist hingegen genuin invektiv, geht er doch aus der Erfahrung der gewaltsamen Diskontinuität und Nicht-Integrität des Symbolischen und des Imaginären hervor, an deren Schnittstelle er sich nach Kaja Silverman überhaupt erst herausbildet. *Looks* sind Blickaustausche innerhalb der *Diegese*, und sie werden in den Serien ebenfalls technologisch produziert: z.B. durch Objektivierung der Subjekte innerhalb der *Diegese*, wenn wir sie in Ohnmachtssituationen oder mitten im Akt der Gewalt betrachten. In diesem Moment wird der Blick der Zuschauenden vermittelt, indem die *Figures* in der Szene von anderen angeblickt werden. So wird die Blicklenkung diegetisch choreografiert und modelliert. Extreme Objektivierungen stellen erloschene Blicke der Opfer dar, wie auch die Opferfotografien, die als Dokumentation der Gewalt fungieren, zugleich jene Distanz, Deplatzierung und Selbstreflexivität – Bild im Bild – generieren. Die Opfer auf den Fotografien schauen in die Kameras, ihr Blick ist nun gefangen und medial dekontextualisiert: Einst für private Zwecke geschossen, zirkulieren die Fotos in Behörden und unter Zeug:innen und werden letztendlich an der Tafel aufgehängt, oft auch neben den Fotografien der Leichen, zu der die auf dem Bild noch lächelnden Personen geworden sind. Die Opferblicke sind daher paradox organisiert: Sie blicken ins Leere und zugleich sind diese Blicke aus der Vergangenheit auf uns gerichtet; sie blicken, ohne zu sehen, sind ab-

geköpelt von Subjekten und stellen so eine ultimative Verletzbarkeit zur Schau, die zugleich auch als Vorwurf an Überlebende zu verstehen ist, der die Racheakte und den Drang der Ermittlung mit allen Mitteln rechtfertigt.

Mit diesem invektiven Blickaustausch verbinden die Serien alle existierenden Gewaltformen, die so vor allem an die individuellen Blickstrukturen angeschlossen werden. Der Look wird damit zudem naturalisiert, auf menschliche Existenzbedingungen und Schicksalsfügung zurückgeführt. Seine medientechnologische Bedingung wird narrativ verschleiert. Der Gaze bedeutet in diesem Fall eine kulturelle ›Heilung‹ des Invektiven, aber auch eine technische, institutionelle und wissenschaftliche Ermächtigung, die das Leiden der Figuren, Ungerechtigkeit und Diskriminierung zunächst biografisiert, so singularisiert, individualisiert und im Zuge der Detektion ein Stück weit wiedergutmacht. So werden die Zuschauenden dazu eingeladen, sich mit einzelnen Figuren zu identifizieren und sich den invektiven Blick anzueignen. Die Zuschauenden werden daran kurzgeschlossen, wohingegen die Looks auf Distanz gehalten werden, die nur in einigen affektiven Momenten verringert wird. Sonst werden die Looks durch den Gaze überdeckt. Denn der Gaze, dem vor allem die ermittelnden Personen nahkommen, erscheint grundsätzlich allein als Blick der Zuschauenden, also nur in der Rezeption möglich, wo alle affektiven, apparativen und narrativen Anstrengungen auf ein Ergebnis hinauslaufen, das dann die Position der Zuschauenden ausmacht. Der Gaze manifestiert sich schließlich in der Wahrheit des aufgeklärten Falls, die über mehrere Stationen entwickelt wird. Darin verschwinden invektive Blicke, werden sie doch mit wissenschaftlichen Mitteln und institutionellen Entscheidungen überschrieben und generisch versöhnt, indem das Ermittlungsteam aktiv in den Gaze eingreift, den kollektiven, technologischen Wahrnehmungsrahmen steuert und korrigiert. Dadurch wirkt das Team auf das tradierte Bilder- und Stereotypenrepertoire, auf dem er basiert, und somit auf die Wirklichkeitsdeutung ein. Die Serien spalten so unsere Blicke, stellen jedoch den Gaze als begehrenswert dar, weil sie ihn mit einer Sehnsucht nach einer Ermächtigung gegenüber sozialer, symbolischer, struktureller und auch medialer Invektivität versehen. So werden die Zuschauenden – durch den Gaze fremdes Leid betrachtend – mit der traumatischen und verletzenden Wirklichkeit am Ende doch versöhnt.

Die wichtigste Funktion des neuen apparativen Blicks besteht dabei – wie bereits oben angesprochen – darin, eine provisorische Ordnung im Chaos der Daten zu erschaffen. Die Krimiserien übersetzen die Unübersichtlichkeit der Informationsflut und die Unzugänglichkeit der Algorithmen in ein Verbrechen, das im Geheimen stattgefunden hat, wobei vor allem der Sexualmord oder zumindest motivische Anspielungen darauf, etwa durch schöne junge Opfer oder Kinder als Opfer, besonders populär geworden sind. Der Sexualmord stellt einen Topos des Unverständlichen dar, der um 1900 in der Krise der Modernisierung entstanden ist (Tatar 1995) und konstitutiv mit dem sexualisierten und voyeuristischen Blick ver-

bunden wird. Von Beginn an spielen Tatortfotografien, bildende Kunst und Filme eine zentrale Rolle für das Verständnis des Sexualmordes, sodass dieses Verbrechen höchstwahrscheinlich selbst ein medienästhetisches Produkt darstellt (z.B. Gradinari 2015). In dieser Tradition steht auch der investigative Blick (Gaze) der Krimiserien, der zum größten Teil als voyeuristisch inszeniert wird, dringt der Blick doch in die Wohnungen, Verstecke, ja sogar in die Leichen selbst ein. In diesem Zusammenhang geht es um einen privilegierten Blick, den vielleicht nur die Institutionen auf uns richten können. Denn nur durch die Institutionen autorisierte Personen oder Verbrecher:innen – gerade darin besteht die transgressive Ambivalenz dieses Blickes – können fremde Räume betreten, Opfer betrachten und fremde Biografien erforschen und so in Geheimnisse eindringen. Zugleich ist es durchaus ein paranoider Blick (Chun 2008: 257), der dem Gesehenen, der Oberfläche des Bildes, der Alltäglichkeit der Situation misstraut.

Die kriminalistische Ermittlung verschiebt dabei den Blick vom Ganzen zum Ausschnitt, von der Gesamtentwicklung zu einem Detail. In Analogie zu Internetrecherchen wird ein Indiz aus der Informationsfülle herausgepickt, aufs Genaueste mit all dem neuen technologischen Know-how bis zu dessen Herstellung untersucht, um dann dieses Detail neu mit der Welt zu verbinden und somit einen Sinn situativ zu produzieren. Das Indizienparadigma ist nicht neu, es etablierte sich bereits im Kontext der Kriminalanthropologie, Psychoanalyse und der künstlerischen »Morelli-Analysemethode« Ende des 19. Jahrhunderts, wie Carlo Ginzburg (1995) gezeigt hat. Neu ist jedoch, dass der Blick technologisch in die Materie eindringt, um die Zusammensetzung der Materialien und Codes nachzuvollziehen.

Die nach Ginzburg schwer formalisierbaren »niederen« und letztlich ungenauen Wissensformen, etwa »Spürsinn, Augenmaß und Intuition« (1995: 38), die auch ideologisch der Kontrolle entgegenwirken können, sind nicht mehr unbedingt notwendig. Wichtig hingegen ist, den Indizien wissenschaftlich folgen zu können – die moderne Kriminalistik verfügt über Wissen und Techniken, die es möglich machen, allen Indizien restlos und genau auf den Grund zu gehen. Man könne somit angeblich die Ursprünge einzelner Dinge, Materialien, Details oder sogar einzelner Vorfälle rekonstruieren, die sich jedoch nicht mehr in ein historisch zusammenhängendes Großnarrativ einbinden lassen. Daraus produzieren die Serien eine sinnhafte Bedeutung, die sie aus heterogenen Versatzstücken zusammenmontieren. Möglicherweise ist die Frage nach dem Sinn in der digitalen Kultur selbst obsolet geworden, sie ist höchstwahrscheinlich ein Effekt der weiter bestehenden generischen Logik, die im Laufe der Narration wiederholt einen neuen Sinn für ein konkretes Detail oder ein bestimmtes Indiz herstellt. Das Indiz dezentriert dabei jene Bedeutungs-genese vom Rande her und bleibt somit instabil – zeigt es sich doch »wahrhaft« nur in dieser ausgewählten Situation, die bei der nächsten Serie anders ausfallen wird. Das ist die »situier-te« Wahrheit der durch das Leben wan-

delnden Personen und Dinge, die ihre Legitimität aus der naturwissenschaftlichen Fixierung des aktuellen Zustandes der Materie schöpft.

Diese kriminalistische Indizierendeutung reproduziert ästhetisch auch das Verfahren der Referenzialität – eines der wichtigsten Merkmale der Kultur der Digitalität nach Félix Stalder. Referenzialität stellt ein synthetisches Verfahren dar, Altes und Neues zusammenzufügen, eine Art der harmonisierenden Wiederholung und Aneignung des Materials, um neue Ordnungen zu schaffen (Sampling, Meme, Reenactment, Cosplay usw.):

Denn anstatt sich nach (westlicher) Fortschrittslogik und im Habitus der Avantgarde vom Vorgehenden abzugrenzen, nehmen referentielle Verfahren explizit auf Vorgänger und bestehendes Material Bezug. In ein und demselben Akt werden sowohl die eigene, neue Position als auch der Kontext, die kulturelle Tradition, die mit der eigenen Arbeit weitergeschrieben wird, performativ, das heißt durch das eigene Handeln im Moment, konstituiert. (Stalder 2016: 98)

Das Kriminalgenre steht mit seinem narrativen Schematismus bereits selbst in der Logik der Referenzialität – einer tradierten, wiederholten, leicht erkennbaren generischen Handlungsform, die jedoch leicht abgewandelt und aktualisiert werden kann – eine Art regelmäßiges Update, das jede neue Serie, jede neue Folge vornimmt. Wichtiger erscheint aber die kriminalistische Ermittlung, die das gleiche leistet, wofür die Referenzialität so erfolgreich wurde – provisorische Ordnungen durch die Auswahl und Filter der bekannten Dinge und deren Neuverbindung untereinander zu schaffen (ebd.: 122f.) und so vorläufig einen Sinn herzustellen, der in der Serie dann zur Diagnose der ausgewählten sozialen Situation Einsatz findet. Das sind die Handlungen, mit denen die Individuen im Netz Bedeutungen erzeugen und Aufmerksamkeit auf sich ziehen: »Und die Alltagspraxis ist heute die des Herausgreifens, Zusammenführens, Veränderns und Hinzufügens.« (Ebd.: 127) Das übernimmt für uns das Ermittlungsteam, das unermüdlich die Welt neu sortiert, die Dinge herausgreift, neu zusammenfügt und Bedeutungen stiftet.

Die Serien stellen dabei einen Blick her, der Durchblick inszeniert, was zugleich mit der Kontrollmacht (Deleuze 1993; vgl. dazu auch Cord/Schleusener 2020) zusammenhängt. Das Indizienparadigma hat Ginzburg mit einer »qualitativen, kapillaren Kontrolle der Gesellschaft durch die staatliche Macht« in Verbindung gebracht (1997: 32). Nun dringt die Macht in die durch das Auge nicht mehr wahrnehmbare, molekulare Ebene ein, die aber instabil bleibt und so permanente Analyse und wiederholte Zugriffe erfordert. Auch muss das Herausgefundene auf der Mikroebene in ein Verhältnis zur Welt gesetzt werden. Die erneut naturwissenschaftlich gefundene ›Wahrheit‹ ist natürlich ein diskursives, fantasiertes Produkt. Je kleiner und unsichtbarer es ausfällt, desto mehr Raum für Spekulationen räumt es ein, was Serien mit Expert:innenwissen jedoch entscheidend festlegen. Der Blick (*gaze*) bietet somit den Anschluss der Zuschauenden an die Macht, die ihre Legi-

timität nicht mehr aus der historischen Entwicklung schöpft, sondern aus dem aktuellen materiellen Zustand der Dinge. Das erinnert zum Teil an die antike Polymathie oder barocke Polyhistoire, nur wird hier das gesamte verfügbare Wissen zu einem Indiz gesammelt, um dessen Eingebundenheit in die Welt zu klären, wodurch es zugleich zu einem Bestandteil der Sinngeneese wird.

Zum Beispiel entpuppt sich eine Plastikeule in der 3. Staffel der Serie *Bosch* als ein durch die Täter manipuliertes Indiz, mithilfe dessen der Detektiv Hieronymus »Harry« Bosch eines Verbrechens angeklagt werden soll, das er nicht begangen hat. Durch die Ermittlung wird rekonstruiert, wo, wie und wofür solche Garteneulen produziert werden und wie diese konkrete Eule gefärbt wurde, um Referenzen zu Eulen auf dem Triptychon *Der Garten der Lüste* des niederländischen Renaissance-Malers Hieronymus Bosch (1450-1516) herzustellen. So wird industrielles und Vertriebswissen zu Gebrauchsgütern der Gegenwart mit künstlerischem und historischem Wissen verbunden, das darüber hinaus auch erklärt, nach wem der Detektiv benannt wurde, sodass die Hauptfigur zugleich unerwartet in eine historische Kunsttradition und somit einen neuen Sinnkontext gestellt wird. Die Wahrheitssuche und das Gerechtigkeitsgefühl des Detektivs werden so auf einen großen Künstler der Vergangenheit zurückgeführt. Auch die Eule als Symbol der Weisheit verweist auf die Fähigkeiten des Detektivs Bosch, beliebige Details situativ zu verbinden. Dieses Wissen steht dabei nicht in einem fachspezifischen, nationalen oder historischen Entwicklungskontext, sondern entsteht neu durch die Serie selbst.

Die Unmöglichkeit des Gesamtüberblicks über das Geschehene wird durch einen technologischen Durchblick kompensiert, sodass der Blick in die Materie und den Ursprung einzelner Dinge, Daten oder sogar Individuen möglich wird. Bewaffnet mit all den Technologien und Apparaturen bleibt nichts unbeleuchtet – es wird jegliche Intimität und Privatheit zur Schau gestellt. Es werden Einblicke in verschiedene Lebenszusammenhänge und Tätigkeiten gewährt, jedes vergessene Detail wird aufgeklärt, die Verbrecher:innen ausfindig gemacht (zumindest für das Publikum). Es gibt nichts, was Individuen verstecken können, sodass der Gaze selbst verletzend agiert: So scheint der forschende Blick jenen Prozess der Enteignung der Privatsphäre durchzuführen (Zuboff 2018), die auch sonst im Rahmen des Profilings im Netz stattfindet (Stalder 2010). Die Krimiserie begründet damit eine neue Art der materialistischen Rationalität des Alltags, die sich aus der Untersuchung der Materie und verschiedener erkennbarer banaler Lebensbereiche und Lebensläufe ergibt. Daher ist dieser Blick ein Ultraschallblick, der – verstärkt von den Apparaten (Kameras, Fernrohre, Mikroskope) – durch die Materie hindurch an eine Wahrheit gelangt und neue Referenzen, auch in ihrer Instabilität und Kontingenz, erkennt.

Diese kriminalistische Epistemologie zeichnet sich, wie bereits erwähnt wurde, durch die Performativität aus, erfordert sie doch eine aktive Suche der Subjek-

te nach der ›Wahrheit‹ möglicher Verbindungen und Vernetzungen, wodurch eine Art kompensatorische Selbstermächtigung in den Serien erfolgt. Subjekte müssen selbst die Ordnung schaffen, einen Durchblick ermöglichen und zur Wahrheit der Dinge und des Sachverhaltes gelangen. Ihnen stehen alle Informationen der Welt zur Verfügung – Archive, Statistiken, Labormaterialuntersuchungen, Fotografien, Videos von Überwachungskameras, Handyortung bis hin zu Erfahrung und Wissen der Zeug:innen. Wir haben also in der Welt keinen Durchblick mehr, können aber durchaus einzelne, provisorisch ausfallende Zusammenhänge nachvollziehen, die durch die Aufmerksamkeit der Institutionen und des Gesetzes ihre Legitimität als ›Wahrheit‹ erhalten. Der Blick wird somit durch die Detektion performativ entfaltet und hergestellt, indem die Zuschauenden zunächst mit einem Rätsel oder einer Störung des bekannten Alltags – in der Regel durch den Mord oder eine andere existentielle Bedrohung – konfrontiert werden. Das Verbrechen löst einen epistemologischen Trieb aus, den auch das filmische Sehen (Doane 1987) und das Krimigenre (Brecht 1998) fördern. Bereits in diesen Ausführungen wird deutlich, dass das Leiden der Figuren, also jene Thematisierung der Ungerechtigkeit der Welt, keine zentrale Rolle spielt, dient es doch vor allem als Anreizfunktion für die Entfaltung des epistemologischen Triebes, der voyeuristisch-sadistischen Neugier der Zuschauenden. Der investigative Blick setzt so den invektiven Blick, vor allem sein Unruhe-Potenzial bzw. polemogenes Potenzial geradezu außer Kraft. Er neutralisiert ihn durch pseudoneutrale Analyse. Der investigative oder der Ultraschallblick tut ja so, als wäre er absolut voraussetzungslos und folge dem Imperativ der wissenschaftlich nachweisbaren ›Wahrheit‹. Interpretation, Streit, Unterschiede, Differenzen lösen sich vor diesem neuen Paradigma in Wohlgefallen auf, und damit auch alle Forderungen nach gesellschaftlichen Aushandlungen. Dieser investigative Blick ist absolut technokratisch, weil er alle demokratischen Prozesse verwissenschaftlicht und damit auch Phänomene der Herabsetzung, Entwertung, Abwertung, Beschämung etc. neutralisiert.

Das Profil

Im Kontext dieser Datenflut einerseits und des Mangels an gemeinsamen symbolischen Referenzen andererseits passt das Profiling genau zur Grundlage der Subjektivierung, da es auch jener Referenzialität der digitalen Kultur als Herstellung der Vergleichbarkeit, als Nutzung der gleichen Rahmungen entspricht. An der Profilbildung kreuzen sich historische Psychologisierungsdiskurse der Täter:innen (Bernard 2017), etablierte populäre Krimimotive (*Psycho* (1960), *Das Schweigen der Lämmer* (1991)) und die Sozialen Medien, die das Profil zu einer kommunikativen und dynamischen Identitätsperformance entwickeln (Boyd/Donath 2004: 72). Mit dem Profiling versuchte die Behavioral Science Unit des FBI in den 1970er Jahren,

auf die Spur der Serienmörder zu kommen oder gar Präventionsmaßnahmen zu entwickeln (Robertz 2003). Die Praxis des Profilings wird so vor allem durch Fremdzuschreibungen begründet. Durch wissenschaftliche Ansätze legitimiert, entfaltet diese Praxis eine unglaubliche Objektivitäts- und Wahrheitskraft, die wiederum innere Prozesse der Subjekte – als psychologische und psychiatrische Pathologien – wiederzugeben scheint. Mit dem Profil wird heute ebenfalls im Sinne der Fremdzuschreibung eine standardisierte Datenerfassung der User:innen durchgeführt, zugleich fungiert das Profil als Rahmen für die Selbstdarstellung. So beschreibt Andreas Bernard diese Ambivalenz des Profils als »eine so unwidersprochene wie omnipräsente Subjektivierungsform«, die jedoch »im Sinne der Fremdzuschreibung und Fremdsteuerung wirksam ist.« (Bernard 2017: 46). Vor allem waren die psychiatrisch-kriminalistischen Täterprofile von Anfang an in ästhetische Kategorien verstrickt bzw. durch Filme inspiriert, etwa die Erklärung der Motive durch die Biografie der Täter, wodurch die kausallogische Narration die Unerklärbarkeit der Tat kompensierte. Dazu gehört auch die Erfassung der Tatorte als Medium der kriminellen Psyche, die wiederum auf solchen fotografisch-filmischen Verfahren beruht, die das Innere der Figur allein durch die Umgebung charakterisieren (wie es auch beim Arrangement des Tatortes der Fall ist) (vgl. Gradinari/Pause 2015).

Wegen der eher positiven und normativen Profilbildung in Sozialen Medien auf der einen Seite (vgl. Bernard et al. 2017) und der Krimiserien mit ihren generischen Traditionen und psychologischen Profilings auf der anderen, wird nun auch das Profil als Subjektivierungsform in den Krimiserien vervielfältigt. Alle werden mit Profilen versehen, die in der Serie eine Identität bekommen – Täter:innen, Opfer, Detektiv:innen usw. Profile stehen ebenfalls im Dienst der Organisation von Ordnungen, prozessieren sie doch (Un-)Ähnlichkeiten, die die Subjektbildung vergleichbar macht, wie Irina Kaldrack (2017: 24f.) gezeigt hat. Profile stehen für eine allgemeine Subjektivierungsform, die zugleich viel Raum für Vielfalt, Situierung und Anschlüsse an verschiedene Diskurse bietet (vgl. Weich 2017: 16f.). Ihre (generische) Standardisierung ermöglicht wiederum Anerkennung, die sich der Ideologie der Gleichheit bedient. So macht die Profilbildung intersektionale Kategorien scheinbar vergleichbar und erlaubt vermeintlich deren paritätische Thematisierung vor dem Gesetz.

Für uns sind Krimiprofile dann überzeugend, wenn sie auf einem Trauma, also invektiven Erfahrungen aufgebaut werden, was wiederum zum Teil auch mit der narrativen Form – der Rekonstruktion des Geschehens – zusammenhängt. Der Rückblick ist weder zu einer kausallogischen Entwicklung noch überhaupt zu irgendeiner Entwicklung verpflichtet und ändert so das Verständnis vom Subjekt, das nicht mehr teleologisch im Hinblick auf die Zukunft, sondern in Bezug auf bestehende Archive gesetzt und durch die Vergangenheit entfaltet und legitimiert wird. Durch die Rekonstruktion der Vergangenheit werden so in den meisten Serien Bildungsnarrative wie auch reproduktive Futurität (Edelman 2005) wenn nicht

außer Kraft gesetzt, dann zumindest abgeschwächt und mit ihnen die Legitimation des heterosexuellen *weißen* (männlichen) Subjektes, das insbesondere an diese gebunden ist. Allerdings bleibt der *weiße* Mann als Detektivfigur beliebt, nun allerdings beschädigt und traumatisiert. Auch ihm wird der komplette Anschluss an den Gaze verwehrt. Das Geschehen aus der Vergangenheit kann beliebig heterogen angereichert werden, vor allem in den Serien könnte es unendlich entfaltet werden, wodurch Subjekte gerade als brüchig und instabil erscheinen. Schwarze und *weiße* Menschen, queere und nicht-queere Menschen, Frauen und Männer, Migrant:innen und Indigene, Nomad:innen und Sesshafte bekommen durch die Rekonstruktion (oft auch durch Flashbacks) eine interessante Biografie, die die Brüchigkeit sozialen Werdens hervorhebt und so vor allem (dem Genre gemäß) Gewalt thematisiert (vgl. Gradinari/Niehaus 2020). Der Rückblick wird um das Gewaltsame und Traumatische aufgebaut, erscheint zugleich jedoch nicht mehr gender-, race- und klassenspezifisch, ja frei von (hetero-)normativen Zwängen. Die Rekonstruktion scheint somit eine neue Form der Subjektivierung zu sein, die auf Archive zurückgreift, die Informationsfülle im Internet verarbeitet und somit auf den investigativen Blick angewiesen ist. Das Invektive bildet damit den Ausgangspunkt für die Subjektivierungsprozesse, geht als Basis gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse in der Standardisierung des Profilings und in der Detektion jedoch verloren.

Die Rekonstruktion gelangt zur Wahrheit – zum Trauma oder zur »Backstory Wound« (Krützen), die das Profil auf eine besondere affektive Weise spezifiziert. Das Trauma ermöglicht es, die Figur zu psychologisieren und so das Profil von anderen Figuren auszudifferenzieren. Sie sind in ihrer Form affektiv, weil sie eine besondere Darstellungsform erfordern, jedoch sind sie nicht mehr melodramatisch, sondern analytisch. Im Zuge der Ermittlung wird die Vergangenheit eingeholt (und nicht als unerreichbarer Sehnsuchtsort konstituiert), aufgeklärt und durch diese Rekonstruktion zugleich auch »therapiert«, weil die Verbrechen und Rätsel, in denen das Trauma wurzelt, bestraft und gelüftet werden. Auch die Täter (in aller Regel Männer) werden überführt, was eine therapeutische Wirkung – auch im Sinne der Ordnungswiederherstellung – hat, wobei es keinesfalls um strukturelle Veränderungen geht. Gesellschaftliche Strukturen sind selbst scheinbar unendlich flexibel und daher kaum greifbar. Das vergangene Trauma, das für die einzelne Profilbildung und die gegenwärtige Handlungsrichtung die Erklärungen nachliefert, gibt dabei über die Verletzbarkeit und Fragilität der Subjekte Aufschluss. Ihr Leid wird jedoch im Akt künstlerischer (und daher durchaus utopischer) Gerechtigkeit nivelliert.

So ist der Detektiv Bosch (Titus Welliver), dessen Mutter Sexarbeiterin war und durch einen Sexualmörder umgebracht wurde, genauso traumatisiert wie sein Chef (Lance Reddick), dessen Sohn bei einer internen Ermittlung umgebracht wird. Detektiv Bosch als *weißer* Mann hat dabei auch ein Profil, mit dem in der Regel Sexualmörder charakterisiert werden. Die erste Staffel beschäftigt sich daher auch

mit einem ›alten‹ Fall, bei dem die sexuelle Misshandlung von Kindern aufgedeckt wird, sowie mit einer aktuellen Fahndung nach einem Serienmörder, der wiederum im gleichen gewaltsamen, traumatisierenden Kinderheim wie der Detektiv Bosch aufgewachsen ist. Boschs Partner Jerry Edgar (Jamie Hector) ermittelt später gegen haitianische Verbrecher, Massenmörder der Diktatur, in der auch sein Onkel ums Leben kam. Alle Mörder, auch der Mörder von Boschs Mutter, werden überführt.

Der Detektiv Rustin (Matthew McConaughey) aus *True Detective* ist durch den Verlust seines Kindes traumatisiert. Die Serie fahndet nach Tätern, die die Kinder misshandelt haben. Sein Partner, Detektiv Martin (Woody Harrelson, der selbst mit der Rolle eines Serienmörders in *Natural Born Killers* (1994) bekannt wurde) verliert seine Familie im Laufe der Ermittlung. Auch hier werden die Täter überführt, die Detektive versöhnen sich (vgl. auch Prokić 2017). Auch in *Top of the Lake* (2013, 2017) geht es um Kindesmisshandlung, wobei sich herausstellt, dass die Polizistin Robin (Elisabeth Moss), die die Ermittlung leitet, im Alter von 15 Jahren selbst vergewaltigt wurde. Den Höhepunkt stellt bis heute *Dexter* (2006-2013) dar – seine gleichnamige Hauptfigur (Michael C. Hall) ist nicht nur ein Serienmörder, der durch ein Kindheitstrauma zu seinen Taten getrieben wird, sondern überführt und eliminiert selbst in jeder der Folgen Serienmörder.

So stehen die Profile der Täter:innen, der Ermittler:innen, der Opfer und der Zeug:innen immer in einem konstitutiven Verhältnis und sind in Bezug auf ihre Profile manchmal kaum noch unterscheidbar und daher austauschbar. Ihre Traumata und Erinnerungen referieren aufeinander, wodurch ähnliche Profile gebildet werden und es zu einer Schärfung der eigenen Profilierung kommt. Vor allem aber verleihen sie den Figuren eine Motivation, die in der Regel auf Ablehnung einer ›schuldigen‹ anderen Gruppe, der Suche nach niemals gefundenen Täter:innen, der Arbeit an einem ungelösten Fall, also nicht verarbeiteten invektiven Erfahrungen beruht. Gesellschaft wird so zu einem Netz ausschnittshafter, intentionaler, invektiver Blicke (looks) aufeinander, die durch den Gaze der Ermittlung und das vereinheitlichende Format des Profils in eine ästhetische Gleichheit (Rancière 1995), jedoch keinesfalls in politische Gleichheit überführt werden. Es ist mithin ein Universalismus des Partikularen (Gradinari/Pause 2018), der das Partikulare durch Profile gleichsam weitgehend narrativ auslöscht. Dessen ästhetische Neutralisierung macht den Kern der politischen Serienästhetik aus.

Literaturverzeichnis

Anderson, Benedict (1998): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Berlin: Ullstein.

- Apprich, Clemens (2017): »Paranoia«. In: Beyes, Timon/Metelmann, Jörg/Pias, Claus (Hgg.): *Nach der Revolution. Ein Brevier digitaler Kulturen*. Duisburg: Tempus Corporate, S. 77-88.
- Barad, Karen (2012): *Agentieller Realismus*. Berlin: Suhrkamp.
- Bernard, Andreas (2017): »Profil«. In: Beyes, Timon/Metelmann, Jörg/Pias, Claus (Hgg.): *Nach der Revolution. Ein Brevier digitaler Kulturen*. Duisburg: Tempus Corporate, S. 38-48.
- Beverungen, Armin (2017): »Algorithmisches Management«. In: Beyes, Timon/Metelmann, Jörg/Pias, Claus (Hgg.): *Nach der Revolution. Ein Brevier digitaler Kulturen*. Duisburg: Tempus Corporate, S. 52-63.
- Blättler, Christine (2003): »Überlegungen zu Serialität als ästhetischem Begriff«. In: *Weimarer Beiträge*, Jg. 49, Nr. 4, S. 502-516.
- Blättler, Christine (2010) (Hg.): *Kunst der Serie. Serie in den Künsten*. München: Fink.
- Boltanski, Luc (2013): *Rätsel und Komplotte. Kriminalliteratur, Paranoia, moderne Gesellschaft*. Berlin: Suhrkamp.
- Boyd, Danah/Donath, Judith (2004): »Public Displays of Connection«. In: *BT Technology Journal* 22, S. 71-82.
- Brecht, Bertolt (1998): »Über die Popularität des Kriminalromans [1938]«. In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Fink, S. 33-37.
- Brück, Ingrid et al. (2003): *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart: Metzler.
- Buhl, Hendrik (2020): »Der Kriminalfilm: Polizei/Detektiv«. In: Stiglegger, Marcus (Hg.): *Handbuch Filmgenre: Geschichte – Ästhetik – Theorie*. Wiesbaden: Springer, S. 467-484.
- Castells, Manuel (2009): *Communication Power*. Oxford: Oxford University Press.
- Chun, Wendy H.K. (2008): *Control and Freedom. Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*. Cambridge/Mass.: The MIT Press.
- Cord, Florian/Schleusener, Simon (2020) (Hgg.): *Control Societies II: Philosophy, Politics, Economy. Special Issue of Coils of the Serpent: Journal for the Study of Contemporary Power*, Jg. 6, Nr. 1. <https://coilsoftheserpent.org/category/issue-6-2020/>.
- Deleuze, Gilles (1993): »Postskeptum über die Kontrollgesellschaften«. In: Ders.: *Unterhandlungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 254-262.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dietze, Gabriele (1997): *Hardboiled Woman. Geschlechterkrieg im amerikanischen Kriminalroman*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt.
- Düsing, Wolfgang (1993): »Einleitung«. In: Ders. (Hg.): *Experimente mit dem Kriminalroman. Ein Erzählmodell in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Düwell, Susanne et al. (2018) (Hgg.): *Handbuch Kriminalliteratur. Theorie – Geschichte – Medien*. Stuttgart: Metzler 2018.

- Edelman, Lee (2005): *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Duke University Press.
- Ginzburg, Carlo (1995): *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin: Wagenbach.
- Gledhill, Christine (2000): »Rethinking Genres«. In: Dies./Williams, Linda (Hgg.): *Reinventing Film Studies*. London: Edward Arnold, S. 221-243.
- Gradinari, Irina (2016): »Genre, Gender und Lust an der Gewalt. Zum Serienmord-film«. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Jg. 10, Nr. 1, S. 45-61. www.rabbiteye.de/?page_id=922.
- Gradinari, Irina (2020): *Kinematografie der Erinnerung*. Bd. 1: *Filme als kollektives Gedächtnis verstehen*. Wiesbaden: Springer.
- Gradinari, Irina/Pause, Johannes (2015): »Sexualmord und Fotografie. Zur Entstehung des Tatorts als Wissensraum«. In: Böni, Oliver/Johnstone, Japhet (Hgg.): *Crimes of Passion. Repräsentationen der Sexualpathologie im frühen 20. Jahrhundert*. Berlin/Boston: de Gruyter 2015, S. 49-73. DOI: 10.1515/9783110420142-006.
- Gradinari, Irina/Pause, Johannes (2018): »Medialisierungen der Macht. Zur Gegenwart des politischen Kinos«. In: Gradinari, Irina/Immer, Nikolas/Pause, Johannes (Hgg.): *Medialisierungen der Macht. Filmische Inszenierungen politischer Praxis*. München: Fink, S. 9-30. DOI: 10.30965/9783846763414_003.
- Gradinari, Irina/Niehaus, Michael (2020): »Flashback im Film: Ästhetik – Theorie – Formen«. In: Dies. (Hgg.): *Filmisches Erinnern. Zur Ästhetik und Funktion der Rückblende*. Dortmund: readbox unipress, S. 7-30.
- Introna, Lucas (2017): »Die algorithmische Choreographie des beeindruckbaren Subjekts«. In: Seyfert, Robert/Rorberge, Jonathan (Hgg.): *Algorithmaskulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript, S. 41-74. DOI: 10.14361/9783839438008-002.
- Kaldrack, Irina (2017): »Thesen«. In: Degeling, Martin et al. (Hgg.): *Profile. Interdisziplinäre Beiträge*. Lüneburg: meson press, S. 20-21.
- Keitel, Evelyne (2001): »Vom Golden Age zum New Golden Age. Kriminalromane von Frauen für Frauen«. In: Birkle, Carmen/Matter-Seibel, Sabina/Plummer, Patricia (Hgg.): *Frauen auf der Spur. Kriminalautorinnen aus Deutschland, Großbritannien und den USA*. Tübingen: Stauffenburg, S. 19-37.
- Kniesche, Thomas (2015): *Einführung in den Kriminalroman*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lave, Jean/Wenger, Etienne (1991): *Situated Learning. Legitimate Peripheral, Learning in Doing*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Prokić, Tanja (2017): »Serie und Ereignis. True Detective als visuelles Laboratorium an der Schnittstelle zum Posttelevisuellen«. In: Mark Arenhövel/Anja Besand/Olaf Sanders (Hgg.): *Wissenssümpfe. Die Fernsehserie True Detective aus sozial- und kulturwissenschaftlichen Blickwinkeln*. Berlin: Springer, S. 163-196.

- Rancière, Jacques (1995): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Robertz, Frank J. (2003): »Serienmord als Gegenstand der Kriminologie«. In: Ders./Thomas, Alexandra: *Serienmord. Kriminologische und kulturwissenschaftliche Skizzierungen eines ungeheuerlichen Phänomens*. München: belleville, S. 15-50.
- Sennett, Richard (2006): *Der flexible Mensch: Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin: Berlin Verlag Taschenbuch.
- Seyfert, Robert/Rorberge, Jonathan (2017): »Was sind Algorithuskulturen?«. In: Dies. (Hgg.): *Algorithuskulturen. Über die rechnerische Konstruktion der Wirklichkeit*. Bielefeld: transcript, S. 7-40.
- Silverman, Kaja (1998): *The Threshold of the Visible World*. New York/London: Routledge.
- Stalder, Félix (2010): »Autonomy and Control in the Era of Post-Privacy«. In: <http://felix.openflows.com/node/143> [letzter Zugriff 24.03.2021].
- Stalder, Félix (2016): *Die Kultur der Digitalität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Tatar, Maria (1997): *Lustmord: Sexual Murder in Weimar Germany*. Princeton University Press.
- Viehoff, Reinhold (2005): »Der Krimi im Fernsehen. Überlegungen zu einer Genre- und Programmgeschichte«. In: Vogt, Jochen (Hg.): *MedienMorde. Krimis intermedial*. München: Fink, S. 89-110.
- Weich, Andreas (2017): »Thesen«. In: Degeling, Martin et al. (Hgg.): *Profile. Interdisziplinäre Beiträge*. Lüneburg: meson press, S. 15-16.
- Winkler, Hartmut (1994): »Technische Reproduktion und Serialität«. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*. Hildesheim: Olms-Weidmann, S. 38-45.
- Zuboff, Shoshanna (2018): *Das Zeitalter des Überwachungskapitalismus*. Frankfurt a.M./New York: Campus.