

„Something happened in the processing.“ Zur Sichtbarmachung forensischer Verfahren in der True-Crime-Serie *The Staircase*

Die dokumentarische Serie *The Staircase* (2004–2018, Canal+/Netflix)¹ ist von Momenten des Verdachts bestimmt. Trotz vehementen Unschuldsbeteuerungen findet sich ihr Protagonist, der Schriftsteller Michael Peterson, im Jahr 2001 des Mordes an seiner Ehefrau Kathleen angeklagt. Deren Tod am Fuß der titelgebenden Treppe im gemeinsamen Haus in Durham, North Carolina erklärt er selbst durch einen Sturz, Polizei und Staatsanwaltschaft sind sich aber sicher, dass hier ein vorgetäuschter Unfall eine Gewalttat kaschieren soll. Die Wahrheit dahinter beweisen sollen unter anderem: Bilder. Fotografien des Tatorts und von Kathleens Verletzungen würden Petersons Schuld, so argumentiert Staatsanwalt Jim Hardin in seinem Eröffnungsplädoyer,² schon auf den ersten Blick belegen.

Doch mit dem französischen Originaltitel – *Soupçons*, der Verdacht – beschreibt die Serie nicht nur die Situation ihrer Hauptfigur, sondern zugleich ihr eigenes Vorgehen. In den insgesamt 13 Folgen begleitet das Team von Filmemacher Jean-Xavier de Lestrade das Gerichtsverfahren und die Beweisaufnahme, zeigt den Schuldspruch und die folgenden Versuche einer Revision – und lässt dabei Zweifel an Richtigkeit der Verurteilung Petersons wie auch der Glaubwürdigkeit der gegen ihn verwendeten Bilder aufkommen. *The Staircase* steht damit exemplarisch für eine gewisse Tendenz aktueller True-Crime-Formate, Kriminalfälle nicht als abgeschlossene Narrative zu verstehen, sondern als Anlass, die Ermittlungsarbeit ebenso wie das Gericht als Schauplatz von Wahrheitsfindung in den Blick zu nehmen und zu problematisieren.³

In dieser kritischen Auseinandersetzung mit den Grundlagen der Rechtsprechung ist Formaten wie *The Staircase* auch ein implizites, medien- und bildtheoretisches Wissen eingeschrieben, das im Folgenden herausgearbeitet werden soll.⁴ Denn im Sinne einer

1 Die ersten acht Folgen waren 2004 beim französischen Fernsehsender Canal+ zu sehen, wo 2013 zwei weitere Folgen ausgestrahlt wurden. 2018 veröffentlichte der Streaminganbieter Netflix die gesamte Serie sowie drei finale Folgen. 2022 erschien eine gleichnamige Serie bei HBO Max, auf die zum Ende kurz eingegangen wird.

2 *The Staircase*, S01E04: *A Prosecution Trickery*. Streamingserie, Regie: Jean-Xavier de Lestrade, ausgestrahlt am 14.10.2004, TC: 0:35:00.

3 Vgl. hierzu auch Stella Bruzzi: *Making a Genre. The Case of the Contemporary True Crime Documentary*. In: *Law and Humanities* Jg. 10, 2016, Heft 2, S. 249–280, hier: S. 255; Jean Murley: *Making Murderers. The Evolution of True Crime*. In: Chris Raczkowski (Hg.): *A History of American Crime Fiction*, Cambridge/Mass. 2017, S. 288–299. Das Motiv eines potenziellen Justizirrtums erweist sich im vielfach konstatierten True-Crime-Boom als besonders beliebt, etwa auch in den ‚kanonischen‘ Formaten *Serial* (2014) oder *Making a Murderer* (2015). Wichtiger Vorläufer für die dokumentarische Auseinandersetzung mit möglichen Fehlurteilen ist dabei der Film *The Thin Blue Line* (1988) von Errol Morris.

4 Zur grundsätzlichen Affinität zwischen Medientheorie und Forensik vgl. Simon Rothhöller: *Medien der Forensik*, Bielefeld 2021, S. 7f.

Dokumentation zweiter Ordnung⁵ lenkt die Serie ihren Blick hinter die Kulissen juristischer und forensischer Vorgänge und legt dabei deren medientechnische Bedingtheit offen. Geht es der Forensik, wie Simon Rothöhler feststellt, in einem ästhetischen Sinne „um Medien, die einen wahrnehmbaren Unterschied machen“,⁶ so verdoppelt True Crime bisweilen diesen Impuls der Sichtbarmachung und zielt eben auf eine Wahrheit *hinter* den forensischen Bildern. Dieses „fieberhafte Enthüllen und Visualisieren“⁷ lässt sich als Teil einer kulturellen Dynamik des Verdachts verstehen, in der scheinbar sichere Evidenzen immer wieder als Resultat medialer Prozesse offenbart werden.⁸ Die affizierenden Effekte von Obduktionsbildern, die institutionellen Vorgaben zur Tatortarbeit oder die Prozeduren analoger Fotografie werden für *The Staircase* somit zu Verdachtsmomenten, die sich in einer weiteren Schleife schließlich auch auf die Serie selbst richten.

Montag, Dienstag, Freitag, Montag

Fragen von Forensik und Sichtbarkeit ruft *The Staircase* bereits in der ersten Folge auf. Die Kamera fängt hier ein Treffen des Teams von Petersons Verteidigung ein, das, um einen Tisch sitzend, die fotografischen Dokumente der Obduktion bespricht, die eine wichtige Basis für die Anklage bilden.⁹ Pathologe Werner Spitz beschreibt zunächst den drastischen Eindruck, den die gerichtsmedizinischen Bilder der Platzwunden an Kathleens Schädel hinterlassen: „Because you see a whole lot of lacerations and you say, ‚Oh, my God!‘ I did that too at the beginning. I looked at it, and I think ‚Oh, my God, that is terrible! This is boom, boom, boom, hit them on the head.‘“¹⁰ Die gewaltvolle Einwirkung auf den Schädel, die er neben dem lautmalerischen „boom, boom, boom“ auch gestisch nachahmt, findet gewissermaßen eine Entsprechung in der affektiven Schlagkraft des von den Gerichtsmediziner:innen aufgenommenen Bildes von Kathleens verletztem Hinterkopf, das er in der Hand hält. Im Entsetzen bei der Betrachtung scheint diese Fotografie zunächst völlig selbstevident die Wahrheit über das Verbrechen zu offenbaren.

5 Vgl. Friedrich Balke, Annette Urban, Oliver Fahl: Einleitung. In: dies. (Hg.): *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart*, Bielefeld 2020, S. 7–19, hier: S. 17.

6 Vgl. Rothöhler (s. Anm. 4), S. 11.

7 Tom Holert: Evidenz-Effekte. Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart. In: Matthias Bickenbach, Axel Fliethmann (Hg.): *Korrespondenzen. Visuelle Kulturen zwischen Früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln 2002, S. 198–225, hier: S. 200.

8 Zum Verdacht als medientheoretischer Einsatz vgl. Boris Groys: *Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien*, München 2000, S. 18–20; sowie daran anschließend zu Fragen der Evidenz Helmut Lethen: *Der Stoff der Evidenz*. In: Michael Cuntz et al. (Hg.): *Die Listen der Evidenz*, Köln 2006, S. 65–85.

9 Vgl. für diese Sequenz *The Staircase*, S01E01: *Crime or Accident?* (s. Anm. 2), TC: 0:22:10–0:27:10.

10 Ebd., TC: 0:22:55.

Doch diesem ersten Eindruck gilt es, wie Spitz anmerkt, einen zweiten, distanzierenden und analytischen Blick entgegenzusetzen:

*„But when you keep looking at it, then you see things you didn't see before. That's why I keep telling people, you know, you should never look at a picture just one time. You look at it Monday, and then on Tuesday, and then on Friday and then on Monday. And every time you look at it, you see new stuff.“*¹¹

Einem Paradigma der Spurenlese folgend, lässt der Modus der forensischen Bildbetrachtung also immer neue Aspekte sichtbar werden und erlaubt es, alternative Schlussfolgerungen zu ziehen¹² – etwa, dass auch ein Sturz als mögliche Erklärung für die Verletzungen in Frage komme. Die erste Affizierung durch die Fotografien des blutigen Körpers und deren vermeintlich eindeutige Aussage, die die Staatsanwaltschaft im späteren Prozess hervorheben wird,¹³ erscheint im Kontrast dazu verdächtig.¹⁴

Dass die Sichtbarkeit der Fotografie dabei nicht einfach für sich selbst steht, macht auch ihre Inszenierung durch die Serie deutlich. Denn *The Staircase* zeigt die Obduktionsbilder nicht etwa als entmaterialisierte Einblendung, sondern als Teil eines situierten Bildarrangements. Über die Schulter gefilmt, wird der Abzug – wie auch weitere Bilder im Folgenden – als Gegenstand der Diskussion inszeniert, der erst durch Zeigegesten und Erläuterungen Bedeutung erlangt, wenn etwa Spitz seine These eines Unfalls formuliert. ➤ **Abb. 1** Im Zusammenspiel der Figur des Pathologen mit der Ästhetik der Serie äußert sich hier – jenseits von medien- und bildtheoretischem Fachvokabular – ein avanciertes Bildverständnis, das den Fokus vom schlicht Sichtbaren auf die *Sichtbarmachung* verschiebt. Sichtbarkeit ist demnach nicht einfach gegeben, sondern ein Resultat von Prozessen.¹⁵ Erst ein über mehrere Wochentage wiederholter Blick, institutionell geschult und forensischen Protokollen folgend, erlaubt eine Deutung des Bildes. Die so hervorgebrachte Sichtbarkeit erscheint dabei nicht als ausschließlich

¹¹ Ebd., TC: 0:23:10.

¹² Auf die Schnittstellen zwischen medizinischem und kunsthistorischem Blick, demgemäß die indexikalische Spur zum polysem deutbaren Zeichen wird, weist im Anschluss an Carlo Ginzburg Sophia Kunze hin, vgl. Sophia Kunze: Komplexitätsreduktion oder Essenzialisierung? ‚Spurenlesen‘ in Kunst- und Medizingeschichte. In: Bettina Bock von Wülfigen (Hg.): Spuren. Erzeugung des Dagewesenen, Bildwelten des Wissens, Bd. 13, Berlin 2017, S. 98–105.

¹³ Vgl. *The Staircase*, S01E04: *A Prosecution Trickery* (s. Anm. 2), TC: 0:33:40–0:42:50.

¹⁴ Zur juristischen Affekt- und Bildskepsis vgl. auch Cornelia Vismann: Image and Law. A Troubled Relationship [2008]. In: dies.: Das Recht und seine Mittel. Ausgewählte Schriften, hg. v. Markus Krajewski und Fabian Steinhauer, Frankfurt a. M. 2012, S. 417–427, hier: S. 420–422.

¹⁵ Vgl. Friedrich Balke: Sichtbarmachung. In: Christina Bartz et al. (Hg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen, Paderborn 2012, S. 253–264, hier: S. 253.



1: Situiertes Bildarrangement mit forensischer Fotografie, Standbild aus: *The Staircase*, S01E01: „Crime or Accident?“.

visuelles Phänomen, bleibt die abgefilmte Fotografie für das Publikum der Serie doch nur beiläufig zu sehen. Vielmehr zeichnet *The Staircase* im Verlauf weiterer Folgen Momente des juristischen und forensischen Bildhandelns im Fall Petersons nach, in denen die Fotografien durch ihre Bezüge auf andere Dokumente und Aussagen bestimmt sind.¹⁶

Bilder nach Vorschrift

In einer späteren Szene in der fünften Folge hantiert Anwalt David Rudolf mit einigen Abzügen von Fotografien des Tatorts und bespricht diese mit einem Kollegen: „Ron found a number of photos where there are really small differences, but very significant differences, between two photos taken of the same object by the police at a time when Michael Peterson was in a den somewhere under police watch or else out of the house.“¹⁷ Sein Ermittler Ron Guerette hatte im Zuge einer detailorientierten Sichtung auf den Bildern aus dem Haus der Petersons Hinweise auf verdächtige Veränderungen gefunden. Blutflecken sind demzufolge erst nach Eintreffen der Polizei entfernt worden und somit nicht mehr mit dem Vorwurf einer Spurenbeseitigung durch Peterson zu vereinbaren.

Diese signifikanten Differenzen, die sich erst in der genauen Betrachtung einer Vielzahl von Bildern ergeben, sollen das Vorgehen der Spurensicherung für die Jury verdächtig werden lassen: „And, you know, that’s the kind of thing I think, that really creates questions in the minds of the jurors. I mean, you know, would you want to bet your own life on the competence of [...] the Durham crime scene investigators?“¹⁸ Ansatzpunkt für Rudolfs Verteidigungsstrategie ist also nicht, wie zuvor den affizierenden Anschein anzuzweifeln oder – wie im Folgenden – die Referenz der Bilder in Frage zu stellen, sondern deren institutionelle Rahmung in den Blick zu nehmen.

Denn wie jeder Akt der Sichtbarmachung ist auch die Arbeit der Forensiker:innen von institutionellen Prozessen und Protokollen bestimmt.¹⁹ So liest Rudolf eine Passage

16 Damit kann die populärkulturelle Serie durchaus im Sinne einer von Balke skizzierten Sichtbarkeitsforschung verstanden werden, vgl. ebd.

17 *The Staircase*, S01E05: *A Weak Case* (s. Anm. 2), TC: 0:15:31.

18 Ebd.

19 Vgl. Rothöhler (s. Anm. 4), S. 12.; sowie allgemein zur prozeduralen Steuerung von Sichtbarkeit Balke (s. Anm. 15), S. 260–262.

aus dem *North Carolina Justice Academy Blood Spatter Interpretation Manual* vor, die besagt, dass bereits kleinste Veränderungen am Tatort die Interpretation der *spatter patterns* maßgeblich verändern können:

*„It is vital that the crime scene be preserved in absolutely its original condition, whenever any blood stain pattern interpretation is to be done. Even the movement of a single blood-stained object in the scene can significantly affect the interpretation of the spatter patterns.“*²⁰

Um die Blutspuren forensisch auswerten zu können, muss der volatile Deutungsprozess streng reguliert und ohne jede Kontamination ablaufen. Da sich aus den verschiedenen Bildern nun aber Veränderungen ablesen lassen, wird ihre Interpretation uneindeutig, statt für eine Vertuschung durch Peterson scheinen sie nun für einen verdächtigen Eingriff der Polizei zu stehen.

Indem hier Handbuch und Fotografien nebeneinandergestellt werden, zeigt sich die Notwendigkeit institutionell abgesicherter Kon- und Paratexte für die Aussagekraft der Bilder. Entsprechend scheint der Anwalt geradewegs begeistert über die fehlende Datierung auf zwei weiteren Bildern, die er dem Kollegen und der Kamera des Dokumentarfilmteams zeigt: „You know what I love is that these two pictures don’t have any date on them. They have no date. So when were these taken?“²¹ Die Unmöglichkeit einer zeitlichen Einordnung der Bilder lässt ihre Aussagekraft für die Anklage schwinden und steigert die Chancen der Verteidigung, weitere Zweifel an der Schuld geltend zu machen. Ohne eine Verortung in prozeduralen Strukturen mögen die Fotografien noch etwas zeigen, aber sie hören auf, sichtbar zu machen.²² In diesem Sinne sind die Abzüge in dieser Szene auch nur in der Handhabung durch Rudolf zu sehen – was sie zeigen, bleibt für das Publikum der Serie nur zu erraten, sind doch die fehlenden Metadaten ihre maßgebliche Eigenschaft.

Falsche Flecken

The Staircase begleitet die Diskussion um die Unzuverlässigkeiten der Tatortbilder von den internen Vorbesprechungen bis in den Gerichtssaal. Auch beim Wechsel auf diesen „forensischen Schauplatz“²³ werden die Fotografien als Teile verschiedener Bildarran-

20 Vgl. *The Staircase*, S01E05: *A Weak Case* (s. Anm. 2), TC: 0:11:40.

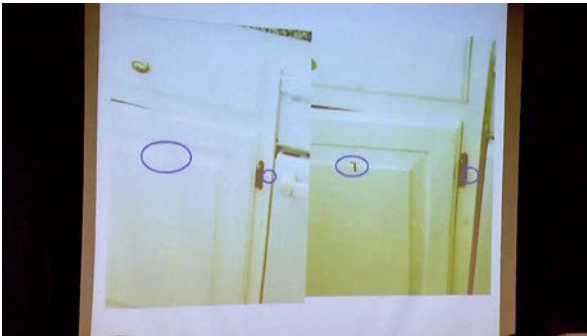
21 Ebd., TC: 0:12:25.

22 Vgl. Balke (s. Anm. 15), S. 256f.

23 Cornelia Vismann: *Medien der Rechtsprechung*, hg. v. Alexandra Kemmerer und Markus Krajewski, Frankfurt a. M. 2011, S. 34.



2: Zeigegesten auf dem Schauplatz des Gerichts, Standbild aus *The Staircase*, S01E05, „A Weak Case“.



3: Vergleichendes Sehen von Blutflecken und *photo glitches*, Standbild aus *The Staircase*, S01E05, „A Weak Case“.

gements gezeigt, sie treten nun allerdings nicht mehr nur als einzelne Abzüge auf, sondern werden mittels digitaler Projektion in Dispositiven des vergleichenden Sehens präsentiert. So folgt die Kamera dem Lichtpunkt von Rudolfs Laserpointer auf eine Leinwand, wo dieser zwei von der Crime Scene Unit aufgenommene Bilder nebeneinanderstellt. **Abb. 2+3** Diese treten so in ein Wechselspiel mit der Rhetorik seines Vortrags,²⁴ wenn er in der parallelen Projektion eine weitere signifikante Differenz sichtbar macht. Hier liegt der Ausgangspunkt seines Arguments zur Unzuverlässigkeit der Ermittlungsarbeit,²⁵ denn beide Aufnahmen zeigen Blut-spritzer auf derselben Küchenzeile, jedoch sind zwei der rötlichen Flecken jeweils in ein Bild an- und im anderen abwesend.

Diese Abweichung, die der Anwalt sowohl sprachlich als auch visuell mit der Einblendung blauer Kreise hervorhebt, berührt nicht nur die Prozeduren der Spurensicherung am Tatort, sondern auch unmittelbar die medientechnischen Grundlagen der Bilder. Mit dieser Unstimmigkeit konfrontiert, erklärt der Forensiker Dan George im Zeugenstand verlegen: „I was explained that when these photos were processed, that that was part of a photo glitch, there in the center.“ Rudolf fragt erstaunt zurück: „Photo glitch?“ George antwortet: „That was in the processing. Something happened

24 Die Tendenz einer zunehmenden technischen Begleitung sprachlicher Vorträge und allgemeinen Proliferation von Bildern in US-amerikanischen Gerichtssälen ist verstärkt seit den 1990er-Jahren zu verzeichnen, vgl. Tal Golan: Hirndarstellungen vor Gericht. In: Matthias Bruhn (Hg.): *Ikonografie des Gehirns, Bildwelten des Wissens*, Bd. 6,1, Berlin 2008, S. 62–65.

25 Mit dieser Einbindung des Bildvergleichs in eine Argumentation ergeben sich auch Analogien zwischen der juristisch-kriminalistischen Bildpraxis und dem kunsthistorischen Verfahren der Betrachtung. Vgl. Matthias Bruhn: *Gegenüberstellungen. Funktionswandel des Vergleichenden Sehens*. In: ders., Gerhard Scholtz (Hg.): *Der vergleichende Blick. Formanalyse in Natur- und Kulturwissenschaften*, Berlin 2017, S. 11–40, hier: S. 19–21.

in the processing.“²⁶ Beim Entwickeln – *processing* – der analogen Fotografien seien also rötliche Bildfehler entstanden, die nicht von den abgebildeten Blutspuren zu unterscheiden sind.

Diese Flecken verursachen zunächst weitere Probleme für die Glaubwürdigkeit der Bilder und der Institution der Spurensicherung, zugleich tritt in der Diskussion zwischen Anwalt und Forensiker um die *photo glitches* aber auch deren reflexives Potenzial zu Tage – ist es doch die medientheoretische Denkfigur der Störung, der zufolge mediale Prozesse überhaupt erst im Moment der Fehlfunktion sichtbar werden. Wo eine Fotografie als „Objekt des Augenscheins“²⁷ sonst die Modalitäten ihrer eigenen Entstehung invisibilisiert, erscheint die vermeintlich selbstevidente Präsentation der Tatsachen nun als Ergebnis von Prozessen:

„Nur im Falle der ‚Störung‘ epistemischer Evidenz – der Störung etwa der ‚Realität‘ fotografischer Aufzeichnungen [...] – werden die medialen Verfahren, denen sich Evidenz verdankt, selber als Prozeduren sichtbar.“²⁸

Steht das fotografische Bild gemeinhin für eine Sichtbarmachung mit ‚mechanischer Objektivität‘,²⁹ so werden die technischen Vorgänge hier durch den *glitch* zum Gegenstand der Verhandlung.

Dabei bleibt das fotografische *processing* auch nach Aufdeckung der Fehler opak, auf Nachfrage des Anwalts kann der Experte weder die Zahl der Bildfehler beziffern, noch erklären, wie genau sie zustande gekommen sind. Diese ausweichenden und unpräzisen Antworten auf die scharfen Nachfragen der Verteidigung lassen die Überführung der Bilder ins sprachliche Register scheitern, der „Übersetzungsvorgang oder Medienwechsel, der für Evidenzverfahren unerlässlich ist, ist nicht sichtbar, da wo eine Apparatur ihn beherrscht“.³⁰ So lässt sich mit Vismann erklären, dass es gerade die technische Entstehung der Bilder und die damit verbundenen intransparenten

26 *The Staircase*, S01E05: *A Weak Case* (s. Anm. 2), TC: 0:13:22.

27 Vismann: *Medien der Rechtsprechung* (s. Anm. 23), S. 189.

28 Ludwig Jäger: *Schauplätze der Evidenz. Evidenzverfahren und kulturelle Semantik. Eine Skizze*. In: Michael Cuntz, Barbara Nitsche, Isabell Otto, Marc Spaniol (Hg.): *Die Listen der Evidenz*, Köln 2006, S. 37–52, hier: S. 47.

29 Den Begriff der *mechanical objectivity* prägen Daston und Galison für ein Paradigma streng regulierter, technischer Bildproduktion in den Wissenschaften des späten 19. Jahrhunderts, vgl. Lorraine Daston, Peter Galison: *Objectivity*. New York, NY 2007, S. 121–125; diese Sicht findet sich auch im ambivalenten Umgang mit Bildern im US-amerikanischen Gerichtssystem, vgl. Tal Golan: *Visual Images in the Courtroom. A Historical Perspective*. In: *Parallax*, Jg. 14, 2008, Heft 4, S. 77–89, hier: S. 77f.

30 Vismann: *Medien der Rechtsprechung* (s. Anm. 23), S. 188f.

Vorgänge sind, mit denen sich die Fotografie im juridischen Kontext verdächtig macht – ein Misstrauen, das sich angesichts einer fehlerhaft operierenden Apparatur nur noch verschärft. Das Scheitern des Experten, das Bildobjekt überzeugend mit der Sprache korrespondieren zu lassen, lässt die forensische Rede aus dem Gleichgewicht geraten.³¹

Eine medienhistorische Ironie der *photo glitches* besteht dabei darin, dass im Zuge von Petersons Gerichtsverhandlung im Jahr 2003 – also „am Ende des fotografischen Zeitalters“³² – nicht etwa digitale Bilder und deren vermeintliche Referenzlosigkeit Anlass zur Skepsis bieten, sondern vielmehr das Spurenparadigma der analogen Fotografie zur Disposition steht.³³ Laufen digitale Fotografien Gefahr, durch kompressionsbedingte Artefakte einen „unbeabsichtigten Unterschied zum Bildreferenten“³⁴ hervorzubringen, der das Bild zum Trugbild machen kann,³⁵ so scheinen hier die chemischen Verfahren zum Hindernis einer unzweideutigen Beweisführung zu werden. Dass die Flecken *auf* dem Bild ununterscheidbar von den Flecken *im* Bild werden, lässt den Status der indexikalisch-fotografischen Referenz prekär erscheinen. Damit katalysieren die *glitches* einen Verdacht gegenüber einer technisch bedingten Objektivität und Selbstevidenz, die Allan Sekula bereits 1978 als ‚Folklore‘ der Fotografie identifiziert, wenn er herausstellt, dass der Gerichtssaal nicht nur Schau-, sondern ebenso Kampfplatz für konkurrierende Bildlektüren ist.³⁶

Mit der abgefilmten Parallelprojektion der beiden Bilder zeigt *The Staircase* die Aushandlung, in der den Flecken ihr epistemologischer Status als unhintergehbare ‚Kontaktsignaturen‘ abhandenkommt, der für das Vorgehen der Forensik zentral ist.³⁷ Statt der Spurenlage am Tatort schreibt sich nun die Medialität der Fotografie in die Bilder ein und wird in der Argumentation zu ihrem zentralen Gegenstand. Verlieren die Blutspuren damit ihre ästhetische Funktion, im Sinne der Staatsanwaltschaft die

31 „Forensische Rede“ versteht Weizman als Wechselspiel aus einem Objekt, das sprechen gelassen wird, einer Expert:in, die die Sprache des Objekts übersetzt, und einem Forum, das solche Aussagen zulässt. Um forensische Aussagen zu widerlegen, gilt es, mindestens einen dieser Punkte in Zweifel zu ziehen, vgl. Eyal Weizman: *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York 2017, S. 67f.

32 So Untertitel und Gegenwartsdiagnose eines einschlägigen, im Jahr vor Petersons Gerichtsprozess erschienenen Sammelbands, vgl. Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 2002.

33 Vgl. Peter Geimer: *Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein tototies Paradigma*. In: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt a. M. 2007, S. 95–120, hier: S. 98–100.

34 Hilja Hoevenberg: *Bildidentifikation*. In: Bruhn, Scholtz (s. Anm. 25), S. 99.

35 Vgl. ebd. S. 100.

36 Vgl. Allan Sekula: *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*. In: *The Massachusetts Review*, Jg. 19, 1978, Heft 4: *Photography*, S. 859–883, hier: S. 863.

37 Vgl. Rothöhler (s. Anm. 4), S. 10f.

Wahrheit über das Verbrechen zu zeigen, so bieten sie der Serie die Möglichkeit der medienreflexiven Sichtbarmachung forensischer Vorgänge.

Verdachtskaskaden

The Staircase, so hat sich exemplarisch gezeigt, zeichnet verschiedene Momente des Bildhandelns nach und überführt so – forensische, juridische, mediale – Prozesse in die Sichtbarkeit. Dabei erweisen sich gerade die aufgedeckten Störungen in forensischen Prozeduren und den mit ihnen verbundenen Evidenzverfahren wiederum als ein Realitätsgarant der Serie³⁸ – wo sich das offizielle Narrativ auf undurchsichtige Vorgänge stützt, sorgt die True-Crime-Serie für Transparenz. Dies verleiht den Verdachtsmomenten auch politische Brisanz, stellt die – trotz aller Zweifel erfolgte – Verurteilung Petersons doch einen potenziellen Justizskandal dar. Mit der Offenlegung unzuverlässiger Evidenzen produziert *The Staircase* jedoch zugleich neue mediale Oberflächen, die Mutmaßungen über ihr Zustandekommen anregen. So ist es kein Wunder, dass schließlich auch die dokumentarischen Bilder der Serie selbst unter Verdacht geraten.

Im Mai 2022 erschien beim Streaminganbieter HBO Max eine achteilige Miniserie, die ebenfalls den Titel *The Staircase* trägt. „Inspired by a true story“, wie es im Trailer heißt, erzählt diese nicht nur das Geschehen um Petersons Prozess und Verurteilung nach, sondern zeigt eben auch die Produktion der gleichnamigen True-Crime-Serie. Blickt Lestrades *The Staircase* (2004–2018) mit den Mitteln des Dokumentarischen hinter forensische Prozesse, zielt der Blick eines fiktionalisierten Making-Ofs in *The Staircase* (2022) hinter eben deren Kulissen. Während Anwalt Rudolf in der Anordnung zweier Fotografien vor Gericht die verdächtigen Flecken sichtbar gemacht hatte,³⁹ so ist es nun die „mediale Verschaltung“⁴⁰ der dokumentarischen Bilder, die zum Gegenstand des Verdachts wird. Denn die Fiktionalisierung insinuiert eine Affäre von Protagonist Peterson und Lestrades Cutterin Sophie Brunet während der Dreharbeiten und lässt damit die dokumentarischen Bilder und deren Montage in *The Staircase* (2004–2018) wiederum suspekt erscheinen.

Nach dem Muster der Sichtbarmachung wird so eine Kaskade in Gang gesetzt, in der jede Offenlegung zum Ansatzpunkt neuer Verdachtsmomente werden kann. Der Verdacht erscheint auf diese Weise, wie eingangs bereits dargelegt, als Merkmal kontemporärer Formen von True Crime, deren investigatives Vorgehen sich der Aufdeckung einer Wahrheit hinter der offiziellen Version der Geschehnisse verschreibt.

38 Vgl. Lethen (s. Anm. 8), S. 69.

39 Vgl. Balke (s. Anm. 15), S. 256f.

40 Ebd., S. 257.

Damit findet sich das Gerne im erweiterten Kontext von *alternative facts* mit politischer Brisanz, zugleich zeigt sich darin ein Nexus zwischen True Crime und gegenwärtiger Digitalkultur, den Tanya Horeck bereits 2019 diagnostiziert.⁴¹ Denn die Einbettung von True Crime in Social-Media-Ökologien eröffnet nicht nur neue Foren, auf denen etwa über die Schuld oder Unschuld Michael Petersons diskutiert werden kann, sondern trägt auch zu einer Integration semi-forensischer (Bild-)Praktiken in den Alltag bei.⁴² Auch jenseits rechtlicher Zusammenhänge nehmen etwa virale Videos auf TikTok so die medientechnischen Grundlagen digitaler Bilder in den Blick, wenn sie mittels Bildvergleich die Funktion algorithmischer Bildfilter und deren Einfluss auf bestimmte Schönheitsideale aufdecken – und Nutzer:innen somit zu einem misstrauisch geschulten Blick auf Social Media anhalten.⁴³

Der Verdacht zeigt sich somit auch als Faktor in den aufmerksamkeitsökonomischen Zusammenhängen aktueller Digitalkultur, denn: „Ein Zeichen wird dann erst richtig interessant, wenn es verdächtig ist.“⁴⁴ Wie die Verschachtelung der beiden Versionen von *The Staircase* nahelegt, kann der Reiz wohl auch in der konstitutiv unabschließbaren Fortschreibung der Enthüllung ausgemacht werden. Der „Verdacht führt zu endloser Spurensuche“⁴⁵ und findet mit der fiktionalisierten Iteration keinesfalls ein Ende, vielmehr öffnen sich neue Enthüllungsdynamiken, wenn doch etwa schon ein kurz nach Veröffentlichung der Serie erschienener Online-Artikel „The True Story Behind ‚The Staircase‘“⁴⁶ verspricht.

41 Horeck beschreibt True Crime in besonderer Weise mit den Affordanzen kontemporärer, digitaler Medienökologien verknüpft, vgl. Tanya Horeck: *Justice on Demand. True Crime in the Digital Streaming Era*, Detroit 2019, S. 4–7.

42 Vgl. im Anschluss an Horeck auch Rothöhler (s. Anm. 4), S. 113–117.

43 Vgl. exemplarisch Liucija Adomaitė, Mindaugas Balčiauskas: *TikTok Goes Viral by Exposing the Truth Behind Heavily-Edited Pictures On Social Media*. In: boredpanda, 07.01.2022, www.boredpanda.com/social-media-fake-before-after-holly-cockerill (Stand 3/2023); zu den Implikationen algorithmischer Bildfilter vgl. auch Berit Glanz: *Filter. Alltag in der erweiterten Realität*, Berlin 2023.

44 Lethen (s. Anm. 8), S. 66.

45 Ebd.

46 Jennifer McHugh: *The True Story Behind ‚The Staircase‘. How Accurate Is the HBO Max Series?* In: Collider, 26.11.2022, www.collider.com/the-staircase-true-story-explained (Stand 3/2023).