

Der Tod als (medien-)ästhetisches Fragment

Zur Inszenierung toter Körper in CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION

«Tell me, Mr Grissom,
how does a man choose death as his profession?»
(CSI: 1. Staffel, Episode 21 – JUSTICE IS SERVED)

Der öffentliche Umgang mit toten Körpern ist ein kritisches Unterfangen, treffen bei einer allgemeinen Frage nach ›Leben‹ und ›Tod‹ gesellschaftliche, kulturelle und vor allem religiöse Meinungsdisparitäten aufeinander. Gerade im medialen Umfeld fiktiver Narrationen werden unterschiedliche Inszenierungsmöglichkeiten hinsichtlich toter Körper offeriert, welche verschiedenartige Effekte beim Rezipienten auslösen können. Speziell im Kontext fiktiver, serieller Fernsehformate sind seit dem Jahr 2000 vermehrt Produktionen entstanden, welche sich mit dem Tod in unterschiedlichen Bezugsrahmen und mit divergenten Qualitäten befassen. Fernsehserien wie SIX FEET UNDER (2001-2005), CROSSING JORDAN (2001-2007), BONES (seit 2005) und eben auch CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION (seit 2000), inkl. den hieraus entstandenen Spin-Offs CSI: MIAMI (seit 2002) und CSI: NEW YORK (seit 2004), offerieren eine Vielzahl von Herangehensweisen an den Tod. Das Angebot an fiktiven Serienformaten um eine inhaltliche Präsenz des Todes oszilliert folglich um ein heterogenes Geflecht medialer Inszenierungspraktiken in einem wiederum heterogenen Konglomerat narrativer Darstellungsräume. In ihrer Untersuchung zur Inszenierung des Todes im Fernsehen konstatiert Tina Weber unter Bezugnahme auf ähnliche wie oben genannte Fernsehserien:

Seit 2000 finden sich im amerikanischen und, mit kurzer Verzögerung, auch im deutschen Fernsehen [...] zunehmend Serienformate, die explizit den Tod, tote Körper und das Sterben fokussieren. Das Besondere an diesen aktuellen Serienphänomenen ist, dass die Leichen hier nicht nur als flüchtig gezeigter Ausgangspunkt für Ermittlungen dienen, sondern ihnen im Verlauf von Nachforschungen, Untersuchungen oder Bestattungen konkrete Aufmerksamkeit zukommt. So werden in vielen Szenen detaillierte Beweisaufnahmen am toten Körper, das Nachstellen eines Tatherganges oder die Rekonstruktion des konkreten Sterbemoments gezeigt. Die Toten stehen im Mittelpunkt, körperliche Zeugenaussagen und thanatologische Maßnahmen bestimm-

men die Handlung. Diese neuen, differenzierenden Entwicklungen bedeuten eine einschneidende Veränderung in der Sichtbarmachung des Todes in Fernsehbildern.¹

Im Rahmen dieses Aufsatzes soll sich ebenfalls mit der Sichtbarmachung des Todes auseinandergesetzt werden. Allerdings versteht sich die Herangehensweise an medial präsentierte tote Körper hier weniger im Zuge einer Reflektion ihrer Darstellung vor dem Hintergrund ethischer und moralischer Fragestellungen sowie den daraus möglicherweise resultierenden Veränderungen im kulturellen bzw. gesellschaftlichen Umgang. Dieser Aufsatz nähert sich der Darstellung von toten Körpern unter einer Betrachtung zeitgenössischer Fernsehserien und ihren Ästhetiken am Beispiel eines ausgewählten Formates.

Die US-amerikanische Serie CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION von Produzent Jerry Bruckheimer, entwickelt von Anthony E. Zuiker, startete im Jahr 2000 auf dem Sender CBS und handelt von einem Team aus forensischen Wissenschaftlern, welche der Polizei von Las Vegas (Nevada) bei den Ermittlungen in Mord- und Entführungsfällen behilflich ist. «Die Krimi-Reihe <CSI> ist durch ihre bildgewaltige Machart zur derzeit wohl erfolgreichsten TV-Serie der Welt geworden.»²

Zur ursprünglich in Las Vegas spielenden Serie sind mit <CSI: Miami> und <CSI: NY> zwei eigenständige Ableger hinzugekommen. Zusammen dominieren die drei Forensiker-Teams mit wöchentlich rund 60 Millionen Zuschauern die Hauptsendezeit in den USA. [...] Auch in Deutschland machen die eher im Labor statt auf der Straße ermittelnden Cops die Senderchefs inzwischen glücklich: Mit zuletzt wöchentlich rund sechs Millionen Zuschauern und teilweise werberelevanten Marktanteilen bis etwa 30 Prozent beschert <CSI: Miami> RTL schon fast vergessene dauerhafte Quotenhöhen. Bei Vox sorgt die Serie aus New York für Einschaltquoten, die dreimal so hoch sind wie der Senderschnitt. Nicht anders sieht es in Großbritannien, Frankreich, Spanien und all den anderen führenden TV-Märkten der Welt aus, wo <CSI> die jahrelang dominanten einheimischen TV-Serien meist alt erscheinen lässt.³

«Woher kommt [...] der enorme <Hype> um die Serie?»⁴, fragt Annetkatrin Bock in ihrer Untersuchung zu CSI und offeriert eine Analyse der Serie unter verschiedenen medien- bzw. fernsehwissenschaftlichen Aspekten. Letztlich bleibt eine explizite Antwort auf diese Frage zwar aus, jedoch gibt Bock hier verschiedene Ansätze vor, die in weiteren Untersuchungen aufgegriffen werden können. Die spezielle Ästhetik des Bildaufbaus ist ein Kriterium für ihren Erfolg und soll im Weiteren näher be-

1 Tina Weber: Codierungen des Todes. Zur filmischen Darstellung von Toten in der amerikanischen Fernsehserie «Six Feet Under». In: Thomas Macho und Kristin Marek (Hrsg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München, 2007, S. 541–557, zit. S. 542.

2 Thomas Schulz: Hollywood im Fernsehformat. In: *DER SPIEGEL* 1, 2006, S. 78–80, zit. S. 78.

3 Ebd.

4 Annetkatrin Bock: *CSI – Crime Scene Investigation*. Eine Kriminalserie im Diskurs. In: Christian Hißnauer und Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.): *Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg, 2007, S. 116–124, zit. S. 122.

trachtet und analysiert werden. Gleichzeitig soll die Funktion des toten Körpers in diesem Zusammenhang spezifiziert werden.

Zur Hybridisierung medialer Muster

Um die Ästhetik der Serie CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION beschreiben zu können, muss dieses Fernsehformat zunächst grundsätzlich in einen medientheoretischen Bezugsrahmen vor dem Hintergrund sich konstituierender medialer Mischformen verortet werden. Hinsichtlich ihrer Produktionsweisen sowie der Präsentation ihrer Inhalte haben die Medien Fernsehen und Film neue Möglichkeitsräume beschränkt und bilden bezüglich ihrer Strukturen, Erscheinungsweisen und Ästhetiken mediale Mischformen aus, die in einer neuen medientheoretischen Verhandlung angesichts hybridisierender Prozesse begriffen werden müssen.⁵ Zeitgenössische Fernseh- wie Filmproduktionen haben infolgedessen paradigmatische Umbrüche eingeleitet, welche die Ausarbeitung neuer theoretischer Ansätze notwendig macht. Angela Krewani postuliert hierzu eindringlich:

Einzufordern wären Theoriekonzepte, die in der Lage sind, Kategorien zu entwickeln, mit denen sich mediale Ereignisse und Mischformen verschiedener Art begreifen lassen. Denn angesichts der Vielfalt intermedialer Kopplungen, die sich auf Seiten der Institutionen, auf Seiten der Produktionspraxis und der technischen Gestaltung wie auch in den jeweiligen Semantiken und Ästhetiken abspiele, kann es nicht mehr darum gehen, sich einem bestimmten Theoriemodell unterzuordnen.⁶

Die Wechselbeziehungen zwischen Film- und Fernsehproduktionen sowie die Einbeziehung weiterer Medienformate wie dem Video und den «Neuen Medien» definieren jene paradigmatischen Umbrüche. Daneben generieren serielle Produktionen des Fernsehens neue dynamische Erzählräume, welche hinsichtlich medialer Mischformenkonstitutionen und digitaler Techniken neue ästhetische Potenziale für das Fernsehen hervorbringen.

Um jene dynamischen Erzählräume und hybriden Ästhetiken handelt es sich in der Serie CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION. Dieses Serienformat präsentiert sich in seiner Erscheinungsweise und vor allem in seiner Ästhetik als hybrides Format, welches Visualisierungsmuster verschiedener Medienformen in sich aufnimmt und neu interpretiert. Gerade die digitale Bildgestaltung nimmt in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle ein. Der Bildaufbau des Kinofilmbildes – die perspektivische Anordnung an den Fluchtlinien der Zentralperspektive sowie «klassische» Schnitt- und Montagetechniken – wird u. a. vermischt mit einer Videoclip-Ästhetik sowie Elementen

5 Siehe hierzu auch Angela Krewani: *Multimediale Praxis und anachronistische Theoriebildung? Zu einigen Aporien der Film-, Fernseh- und Medienwissenschaft*. In: *LiLi - Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 31 (123), 2001, S. 73–84.

6 Ebd., S. 82.



Abb. 1: Screenshot aus der CSI-Episode SOUNDS OF SILENCE (1. Staffel, Episode 20)



Abb. 2: Screenshot aus dem Computerspiel HALF-LIFE (1998)

ten des Bildaufbaus aus Ego-Shooter-Computerspielen (Abb. 1 und 2).

Weiterhin offeriert die Serie den Rezipienten oftmals anachronische Erzählvorgänge in Formen der Analepse, welche überdies visuell durch eine grobkörnige und kontrastreichere Bildqualität gegenüber den Haupthandlungssträngen abgesetzt werden. Daneben markieren die Repräsentationen medizinischer Bildgebungsverfahren, gekoppelt an den toten menschlichen Körper, ein zentrales Moment hinsichtlich der Konstitution einer spezifischen Ästhetik der Serie, auf welches später noch genauer eingegangen wird.

Das Fernsehen reflektiert als «Alltagsmedium» das dynamische Leben moderner westlicher Gesellschaften und konditioniert den Blick des Rezipienten. Die dynamischen Erzählräume, die durch schnelle Schnitte, collagierte Bildkonstruktionen, Splitscreens, artifizielle Kameraführungen und

rhythmische Musikerlegungen geschaffen werden, implizieren und reflektieren die hektischen und fragmentarischen Welterfassungen moderner westlicher Gesellschaften. Die digitale Bildgestaltung stellt hier die Technologie zur Verfügung, welche die Hypermedialität gegenwärtiger Lebenserfahrungen zu fassen versucht und dabei ästhetische Räume schafft, die sich ganz bewusst im Zuge «flottierender» Transformationen in einen artifiziiellen Raum verschieben. Die Bezeichnung «flottierend» ist in Anlehnung an Söke Dinklas Theorieentwurf zu verstehen. Nach Dinkla werden «anhand des Begriffes des *flottierenden Werks* zentrale ästhetische Kri-

terien hergeleitet, die die neue künstlerische Organisationsform charakterisieren.»⁷ Die künstlerischen Charakteristika sind überdies an die Digitaltechnik gebunden, welche im ausgehenden 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts paradigmatische Umbrüche eingeleitet hat. Die Prozesse der (post-)modernen Welt verstehen sich daneben als implementierter Bestandteil des flottierenden Werkes und dies zeigt sich in seinen urbanen Strukturen, welche die fragmentierte Welterfassung moderner westlicher Zivilisationen reflektieren, in einem künstlerisch-semiotischen Kontext wiedergeben und folglich seine ästhetische Herausforderung darstellt.⁸ Dinkla versteht das ‹flottierende Werk› als theoretische Denkfigur für den (Medien-)Kunstbereich, dies kann jedoch auch zweifelsohne auf den massenmedialen Sektor serieller Produktionen des Fernsehens ausgeweitet werden, gerade vor dem Hintergrund hybridisierender Prozesse medialer Formate und der Befassung dieser mit Blick auf ihre ästhetischen Beschaffenheiten.

In der Gestaltungsweise der Serie CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION geht es darum dynamische Erzählräume zu generieren und sich im Zuge artifiziieller Bildaufbauten von anderen Serienformaten abzuheben. Gleichzeitig implementieren diese Erzählräume und ihre Ästhetiken als Hybriderscheinungen die Erfahrung und Bewältigung moderner Umweltkomplexitäten und dies nicht im Zuge kultur- und medienkritischer Verlustbeklagungen, sondern als kreative Ausdrucksformen spezifischer Medienformate.⁹ Gerade die Verwendung von Produkten medizinischer Bildgebungstechniken spielt in diesem Zusammenhang eine wesentliche Rolle, figurieren sie jenen Raum, der in fiktiven, seriellen Fernsehformaten bislang nicht verwendete Ästhetiken hervorbringt. Es geht weniger um Körperverständnisse und epistemologische Werte bezüglich medizinischer Bilder aus dem Inneren des Körpers, sondern um die Ausbildung neuer Ästhetiken innerhalb medialer Präsentationsstrategien. Als Technologien der Sichtbarmachung bleiben die Strukturmomente hinsichtlich einer Organisation alltäglicher Wahrnehmung durch Konventionalisierung von Sehgewohnheiten natürlich erhalten, allerdings wird die Metapher der hypermedialen Welt aufgenommen und innerhalb der fiktiven Narration als ästhetisches Modell über die Bilder in die Gesellschaft rückgekoppelt.¹⁰

7 Söke Dinkla: Das flottierende Werk. Zum Entstehen einer neuen künstlerischen Organisationsform. In: Peter Gendolla et al. (Hrsg.): *Formen interaktiver Medienkunst*. Frankfurt a. M., 2001, S. 64–91. zit. S. 65.

8 Ebd., S. 73–76.

9 Peter M. Spangenberg: «... and my Eyes are only Holograms». Formen operierender Kontingenz in hybriden Medien. In: Irmela Schneider und Christian W. Thomsen (Hrsg.): *Hybridkultur. Medien, Netze, Künste*. Köln, 1997, S. 141–154, hier im Besonderen S. 151–152.

10 Zur Verhandlung des Fernsehens als Medium zur Strukturierung und Organisation der alltäglichen Wahrnehmung sowie zum ‹Fernseh-Rezipienten-Verhältnis› hinsichtlich der Ausbildung des Fernsehens medialer Kopplungen siehe Monika Elsner, Thomas Müller und Peter Spangenberg: Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre. In: Knut Hickethier (Hrsg.): *Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens*. München, 1993, S. 31–66.

Der hybride Charakter dieses Fernsehformates formuliert demgemäß ästhetische Ausdrucksformen, welche zwar an tradierte Visualisierungsmuster anknüpfen und eine Wahrnehmung von Welt aufnehmen sowie an den Rezipienten zurückgeben, jedoch mit einer artifiziellen Ästhetik, welche sich als kreative Spielform versteht und sich auf der Ebene digitaler Bildgestaltung Ausdruck verleiht. Deshalb sei in diesem Zusammenhang auch von ‚flottierenden‘ Bildkompositionen gesprochen, die sich als künstlerische Visualisierungsformen digitaler Techniken der Sichtbarmachung in einen dynamischen Erzählraum einfügen lassen, um als experimentelles Muster neue Ästhetiken zu präsentieren.

Zur Repräsentation medizinischer Bildgebungsverfahren

Die Inhalte der einzelnen Episoden der Serie organisieren sich um die forensische Untersuchung der Todesursache und des Tathergangs. Der Einsatz technischer Hilfsmittel ist in diesem Zusammenhang scheinbar unabdingbar und formuliert ein zentrales Moment in der wissenschaftlichen – wenn auch fiktiven – Auseinandersetzung der einzelnen Fälle hinsichtlich einer lückenlosen und beweisfähigen Untersuchung bzw. Aufklärung. Die Serie demonstriert einen Arbeitsalltag forensischer Wissenschaftler mit einem hohen Grad an Technisierung und diese technischen Vorgänge schreiben sich überdies in den ästhetischen Bildaufbau ein. Gerade die Bilder medizintechnischer Verfahren markieren eine stets wiederkehrende Rolle, welche sich im Laufe der einzelnen Episoden weiterentwickeln und so zu einer bildästhetischen ‚Marke‘ der Serie klassifiziert werden können.

Dominant diesbezüglich sind die mikroskopischen Bilder körperlicher Fragmente (Abb. 3), die in einer mehrfach konnotierten Aufgabe betrachtet werden

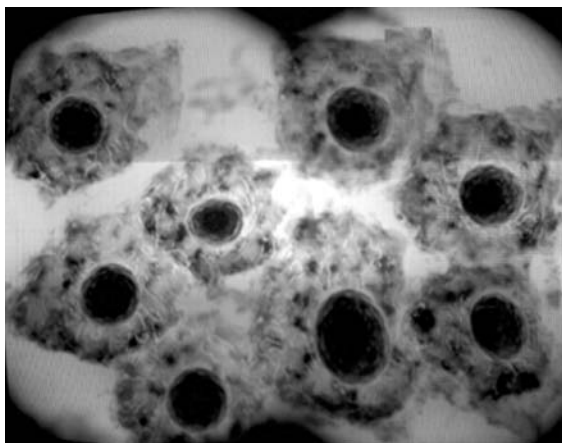


Abb. 3: Screenshot aus der CSI-Episode BOOM (1. Staffel, Episode 13). Mikroskopisches Abbild von Hautpartikeln

müssen. Einerseits stehen sie neben den weiteren Untersuchungsmethoden in der Funktion wissenschaftlicher Erkenntnisquellen innerhalb der fiktiven Narration und andererseits partizipieren sie an der Etablierung einer spezifischen Serienästhetik vor dem Hintergrund digitaler ‚flottierender‘ Bildkompositionen angesichts fragmentierter Welterfassung zeitgenössischer Medienformate. Darüber hinaus stehen jene

Bilder in einer Tradition der Verwendung mikroskopischer bzw. medizinwissenschaftlicher Bilder in Verbindung mit populären Medienformaten, welche ihrerseits wiederum an einer fragmentarischen Erfassung weltlicher Vorgänge partizipieren.

Visualisierungsinstrumente wie das Fernrohr, das Mikroskop sowie die Foto- und Filmkamera erweitern das Messen von Wirklichkeit auf «unsichtbare» sensorische Daten und basieren auf der medialen Fragmentarisierung. Das Fragment soll dazu dienen Strukturen offen zu legen und den semiotischen Reichtum des Kleinen preis zu geben: Nachbarschaftsbeziehungen und Ensemblekomponenten sollen bestimmbar werden.¹¹

Die ganzheitliche Wahrnehmung von Welt rückt hinter eine Vielzahl von Ansichten weltlicher Vorgänge und die Gegenstände wissenschaftlicher Forschung um die Prozesse in der Welt und des menschlichen Lebens werden immer selektiver und ausschnitthafter. Ausschnitte aus den Prozessen menschlichen Lebens werden isoliert betrachtet und evozieren eine ganz neue Betrachtungsweise auf jene. Der Physiker Robert Lincoln Watkins beispielsweise untersuchte menschliches Blut mit einer Technologie namens «Micromotoscope», «an instrument of his design that combined microscope and movie camera [...]»¹², mit dem er in der Lage war Blut auf mikroskopischer Ebene zu betrachten und gleichzeitig mit der Filmkamera aufzuzeichnen. Das mikroskopische Abbild des Blutes tritt als Anschauungs- bzw. Untersuchungsobjekt bei Watkins an die Stelle des Patienten *in persona* und deklariert den Körper in seiner Ganzheitlichkeit zu einem obsoleten Gegenstand. Eine ähnliche Sichtweise auf den menschlichen Körper findet sich in der Serie CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION wieder, da auch hier das selektive und isolierte Betrachten körperlicher Ausschnitte unter dem Mikroskop eine wesentliche Funktion im Prozess der wissenschaftlichen Aufklärung der einzelnen Fälle einnimmt. Daneben handelte es sich bei den untersuchten Blutzellen Watkins' ebenfalls um totes Material, welches von ihm außerhalb des Körpers visualisiert und in seiner eigenen Prozesshaftigkeit untersucht werden konnte.¹³ Das Fragment des menschlichen Körpers erhält auf diese Weise seine eigene mikroskopische Körperlichkeit. Die medizinische Forschung parzelliert den menschlichen Körper und versucht sich an einer Sicht auf die Ebene des scheinbar Unsichtbaren und die spezifischen Medientechnologien machen nicht nur die Sicht auf jene Ebenen möglich, sie sind der Ursprung dieser Visualisierungen und sie strukturieren gleichzeitig die Vorgehensweise, den Blick auf den freigelegten fragmentierten Körper.

11 Petra Missomelius: Visualisierungstechniken: Die medial vermittelte Sicht auf die Welt in Kunst und Wissenschaft. Wahrnehmungskonfigurationen von der Zentralperspektive zur Rasterkraftmikroskopie. In: Alfred Nordmann et al. (Hrsg.): *Nanotechnologien im Kontext. Philosophische, ethische und gesellschaftliche Perspektiven*. Berlin, 2006, S. 169–178, zit. S. 171.

12 Lisa Cartwright: *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*. 2. printing. Minneapolis, London, 1997, S. 81.

13 Ebd., S. 81–82.

[T]he microscopic motion picture is more than a representation of imperceptible living processes, and more than a scientific metaphor of life. It is a mechanism through which science reorganized its conception of the living body, ultimately rendering the physical body a more viewer-friendly site – but a site whose appearance was radically reordered to reflect the body's new status as a mobile, living system.¹⁴

Mikroskopische Bilder partizipieren am Prozess menschlicher Fragmentierung sowohl hinsichtlich einer Betrachtungsweise durch Mediziner und Wissenschaftler, als auch in der Rezeption durch die Öffentlichkeit vor dem Hintergrund von Transferprozessen in populäre Medien. Demgemäß nehmen mikroskopische Bilder eine wesentliche Rolle bei einer medienwissenschaftlich orientierten Kulturanalyse jener Bilder ein.

Lisa Cartwright macht in ihrer Untersuchung zum mikroskopischen Bild im Medium Film deutlich, dass es sich hierbei zudem nicht nur um eine Repräsentation des natürlichen Lebens handelt, sondern darüber hinaus um das Bestreben neue Konfigurationen für ‹Leben› und ‹Subjekt› zu etablieren. «The qualities of the cinematic microscopic, or the ‹cinemicroscopic,› image are grafted back onto living matter, effectively manufacturing a new modernist conception of life.»¹⁵ Und dieses moderne Konzept von Leben ist als Konglomerat körperlicher Fragmente zu betrachten, einem mobilen Netzwerk aus mikroskopischen Bildern. Die Verklammerung von mikroskopischen Bildern in der Medizinforschung, dem Transfer in populäre Medienformate und die öffentliche Perzeption fragmentarischer Körper lässt sich am deutlichsten an den mikroskopischen Bildern der menschlichen Zelle darstellen. Christopher Kelty und Hannah Landecker konstatieren zu ihrer Untersuchung der Zelle in Verbindung mit filmischen Repräsentationen derselben:

Die Zelle steht mittlerweile auf ganz andere Weise für Leben, Krankheit und Tod des Körpers als all die langweiligen Klumpen aus Kohlehydraten und Säuren namens DNA, und wird auch in Zukunft als Körper wahrgenommen, erfahren und manipuliert werden. [...] Film ist das Medium, in dem die Zelle als sich unaufhörlich bewegend, verändernde, funktionierende Mikroentität, die das makroskopische Leben des ganzen Körpers umspannt, ‹zum Leben erwacht› ist. Für die Biologie ist Film ein Medium sowohl der Visualisierung als auch des Glaubens.¹⁶

Im Bezugsrahmen der Untersuchung jener Bilder in der Serie CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION kann diese Betrachtungsebene in die fiktive Narration jenes Fernsehformates überführt werden, muss allerdings angesichts der vornehmlich ästhetischen und weniger epistemologischen Funktion der Bilder entsprechend angepasst werden. Die Partizipation der mikroskopischen Bilder innerhalb der Serie an einer

14 Ebd.

15 Ebd., S. 90.

16 Christopher Kelty und Hannah Landecker: Das Schauspiel der Zelle. Unsterblichkeit, Apostrophe, Apoptose. In: Marie-Luise Angerer, Kathrin Peters und Zoë Sofoulis (Hrsg.): *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*. Wien, New York, 2002, S. 21–47, zit. S. 28–29.

Fragmentarisierung weltlicher Vorgänge ist als visueller Effekt zu verstehen, welcher sich im Hinblick auf den Aufbau einer spezifischen Bildästhetik vor dem Hintergrund medialer Hybridisierungsvorgänge und im Kontext digitaler Bildproduktionen konstruiert und dabei neue ästhetische Bildräume erzeugt, welche die Metapher der hypermedialen Welt aufnehmen bzw. fortschreiben und im Zuge dessen eine artifizielle

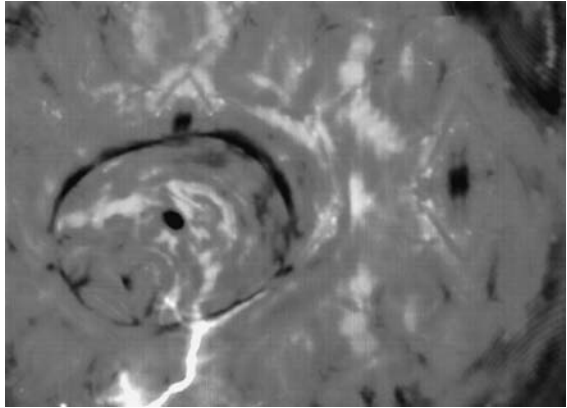


Abb. 4: Screenshot aus der CSI-Episode OVERLOAD (2. Staffel, Episode 3). «Kamerazoom» in die Vene eines Mordopfers

Bildsprache ausbilden, die in eine dynamische Erzählstruktur eingebettet wird. Der Einsatz von Repräsentationen medizinischer Bildgebungsverfahren verändert im Laufe der Serie zudem seine Qualität, werden neben den mikroskopischen Bildern auch Körperinnenwelten visualisiert (Abb. 4).

Die in der ersten Hälfte der ersten Staffel noch sehr zurückhaltende Verwendung von Bildern aus dem Körperinneren (vier von zwölf Episoden) nimmt in der zweiten Hälfte der ersten Staffel leicht zu (sechs von zehn Episoden) und bildet sich ab der zweiten Staffel zu einem visuellen Effekt aus, der nahezu jede Episode begleitet. Jene Bilder, die mit José van Dijcks theoretischem Konzept des «endoskopischen Blicks» (the endoscopic gaze)¹⁷ beschrieben werden können, machen sich die Bildhaftigkeit des Endoskops zueigen und binden sie in den narrativen Handlungsrahmen ein. «Derived from the Greek *endo* («within»), and *skopein* («to view»), the term signifies the power to extend the human eye to the body's interior.»¹⁸ Mit der Denkfigur des endoskopischen Blicks verweist van Dijck auf Laura Mulveys Arbeit zum kinematographischen Blick.¹⁹ Der endoskopische Blick strukturiert den Blick des Chirurgen innerhalb des menschlichen Körpers und ist ein Konstrukt apparativer Mediensysteme. Wie die Filmkamera als verlängertes Auge des Rezipienten dessen Blick in der fiktiven Welt eines Kinofilms strukturiert und leitet, übernimmt dies die Kamera am Ende des Kabels des Videoendoskops für das Auge des Chirurgen.

17 José van Dijck: *The Transparent Body. A Cultural Analysis of Medical Imaging*. Seattle, Washington, 2005, hier im Besonderen S. 64–82.

18 Ebd., S. 65.

19 Laura Mulvey: Visual Pleasures and Narrative Cinema. In: *Screen* 16 (3), 1975, S. 6–18.

In the past fifty years, our perspective on the interior body – mediated by the surgeon's eye – has shifted from outside to inside. We no longer peer from the outside in, through an incision in the skin; instruments allow us 'immediate' access to the body's tiniest details. This insider's point of view vis-à-vis the body has, meanwhile, pervaded our culture.²⁰

Medizinische und massenmediale Technologien sind folglich gleichsam Teil einer Kultur technischer Bildpräsentationen. Wenn nun beide Techniken der Sichtbarmachung zusammenlaufen und über ein massenmediales Format der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, dann evoziert dies einen kulturellen Transformationsprozess hinsichtlich medizinischer Bildrezeptionen. Eingebettet in ein *fiktionales Format* sollten jene Bilder nicht bezüglich ihrer Authentizität befragt werden, sondern vielmehr ihrer ästhetischen Qualitäten betreffend. Für die analytische Auseinandersetzung mit der Serie CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION ist festzuhalten, dass sich jene Bilder aus dem Inneren des menschlichen Körpers angesichts der auffallenden Fokussierung der Serie auf eine spezifische Ästhetik des Bildaufbaus in jene einschreiben und auch in diesem Kontext betrachtet und befragt werden müssen.

Zur Ästhetik toter Körper

Die zuvor beschriebenen ästhetischen Beschaffenheiten des Bildaufbaus in CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION binden sich immer an den toten menschlichen Körper als forensisches Untersuchungsobjekt. Gerade die digital hergestellten Bilder aus dem Inneren der Leiche partizipieren an einer Ästhetisierung des toten Körpers als Fragment innerhalb des (medien-)ästhetischen Konglomerats der Serie.

What can be seen as the 'money shot' in *CSI* occurs when, during the autopsy, the camera appears to penetrate a wound or orifice and produce gushing blood, exploding organs or distressed viscera, simulating the damage inflicted by the fatal weapon or the disintegration of tissue resulting from some sort of toxic substance. The virtuosic display of digital videographics used in these close-up zooms boring into human bodies, recall the pictures produced by medical endoscopy.²¹

Der tote Körper versteht sich somit innerhalb der fiktiven Narration der Serie nicht nur als unpersonalisiertes forensisches Untersuchungsobjekt, sondern gleichzeitig auch als 'landscape' bzw. 'inner space' vor dem Hintergrund kultureller und ästhetischer Auseinandersetzungen.²² Nach Kim Sawchuk konstituiert sich das Innere des Körpers als Raum oder als Landschaft. Man befindet sich in einem geografisch

20 Djick, S. 66.

21 Martha Gever: The Spectacle of Crime, Digitized. CSI: Crime Scene Investigation and Social Anatomy. In: *European Journal of Cultural Studies* 8 (4), 2005, S. 445–463, zit. S. 457.

22 Kim Sawchuk: Biotourism, *Fantastic Voyage*, and sublime inner space. In: Janine Marchessault and Kim Sawchuk (Hrsg.): *Wild Science. Reading Feminism, Medicine and the Media*. London, New York, 2000, S. 9–23.

abgesteckten und organisierten Raum, der mit den Augen abgetastet und somit als ästhetische Kategorie erfahrbar wird.

Theorists of landscape painting have argued that ‹landscape› is a cultural and aesthetic category and always a part of a social formation and political conjuncture. Landscapes, whether cultivated actual territories, carefully manicured gardens, or representations, are never purely natural phenomena.²³

Dieses kulturelle aber vor allem ästhetische Phänomen einer künstlichen Konstruktion des Territoriums findet sich in CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION bestätigt. Es kann als eine immer wiederkehrende Symptomatik der Menschheit begriffen werden, Gebiete zu erschließen, zu klassifizieren, zuzuordnen, zu beherrschen und sie dabei gleichzeitig angesichts medizinischer und medialer Wechselbeziehung in einen ästhetischen Kontext einzubinden. Für das Medium Film kann hierzu das 1966 von Richard Fleischer gedrehte Werk FANTASTIC VOYAGE²⁴ angeführt werden, heißt es im Kinotrailer zum Film: ‹You are going where no man or camera has ventured before.›²⁵ Bezüglich der visuellen Repräsentation neuer Wissenschaften wie der Nanotechnologie verweist Angela Krewani ebenfalls auf die ‹Kopplung von Körpererforschung und kolonialistischer Landnahme›²⁶, gerade auch mit Blick auf die Verhandlung jener Bilder unter ästhetischen Aspekten wie beispielsweise in den Darstellungen der Nanomedizin, welche teilweise auch als ‹Nanokunst› bezeichnet werden.²⁷ Im Medium Literatur verweist Anna-Julia Zwierlein in ihrer Untersuchung zum Bild der Medizin in der englischen Literatur des 19. Jahrhunderts auf eine nicht selten vorgenommene Gleichsetzung des Vordringens der Mediziner ‹in bisher unerschlossene Bereiche [...] mit der imperialen Eroberung unbekannter

23 Ebd., S. 14.

24 FANTASTIC VOYAGE ist der erste fiktive Film, in dem Körperinnenwelten dargestellt und in einen Handlungszusammenhang gebracht wurden. In Fleischers Film erhält eine Mannschaft aus drei Wissenschaftlern und einer Wissenschaftlerin den Auftrag mit einem miniaturisierten Schiff in den Körper eines Physikers zu reisen und ihn auf diesem Wege von seinem Gehirntumor zu befreien. Das aufs Mikroskopische verkleinerte Schiff wird über eine Injektion in den Körper des Physikers eingeführt. Die WissenschaftlerInnen reisen durch verschiedene Bereiche des Körpers und stoßen dabei auf Hindernisse bzw. natürliche Schutzmechanismen des Körpers, welche die Mission zu einem gefährlichen Auftrag werden lassen. Die Mannschaft hat nur eine Stunde Zeit, um zu dem Tumor im Gehirn vordringen und diesen zerstören zu können, bevor sie ihre originale Größe wieder erreichen. Letztlich erreichen sie den Tumor kurz vor Ablauf der Missionszeit, können diesen mit einer Art Laservorrichtung zerstören und flüchten dann über eine Träne aus dem Körper der Patienten.

25 <http://www.imdb.com/title/tt0060397/trailers-screenplay-vi4121100569> (22.05.08).

26 Angela Krewani: Nanotechnologie. Zur visuellen Repräsentation einer neuen Wissenschaft. In: Angela Krewani und Petra Missomelius (Hrsg.): *Technisierung des Blicks*. Marburg, 2007, S. 95–107, zit. S.100. Zum Diskurs der Kolonialisierung des Körperinneren in der Nanotechnologie siehe auch Fabian Kröger: Nanotechnologie. Die Kolonialisierung des Körperinneren. In: *Kommune. Forum für Politik, Ökonomie und Kultur* 8. 2000. S. 15.

27 Ebd., S. 104. Hierzu siehe auch Andreas Lösch: Antizipationen nanotechnischer Zukünfte: Visionäre Bilder als Kommunikationsmedien. In: Alfred Nordmann et al. (Hrsg.): *Nanotechnologien im Kontext. Philosophische, ethische und gesellschaftliche Perspektiven*. Berlin, 2006, S. 223–242.

Landstriche [...]»²⁸ Angela Krewani weist allerdings daraufhin, dass «[d]ie Transformation kolonialistischer Begrifflichkeiten»²⁹ keine spezielle Hervorbringung des 19. Jahrhunderts sei, sondern bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgt werden kann, wie auch Jonathan Sawday festhält:

The colder eye of science – the new science of the body – is associated with the ‘discovery’ or, more properly, the rhetorical deployment during the seventeenth century, of a language with which to describe the body’s interior. [...] The body was territory, an (as yet) undiscovered country, a location which demanded from its explorers skills which seemed analogous to those displayed by the heroic voyagers across the terrestrial globe.³⁰

Das menschliche Bestreben der Eroberung neuer Welten und auch das Vorstoßen in das Körperinnere hat eine lange Tradition und ist mit der Erfindung neuer Medientechnologien ihrer praktischen Umsetzung immer näher gekommen. Daneben hat sich in diesem Zusammenhang eine ästhetische Aufarbeitung dieser Tradition entwickelt, die in zeitgenössischen Medienformaten wie der US-amerikanischen Fernsehserie *CSI: CRIME SCENE INVESTIGATION* einen neuen Vertreter gefunden hat. Die Verhandlung von medizinischen Inhalten in einem populären Massenmedium verschränkt sich hier mit einer ästhetischen Aufarbeitung dieses Themenkomplexes im Zuge medienimmanenter Transformationsprozesse angesichts der Etablierung einer spezifischen Serienästhetik vor dem Hintergrund digitaler Bildbearbeitungen und hybrider Medienformationen, in welcher der Tod als Fragment einer (medien-)ästhetischen Gesamtkomposition betrachtet werden kann.

28 Anna-Julia Zwierlein: Der medizinische Diskurs in der viktorianischen Literatur. In: Vera Nünning (Hrsg.): *Kulturgeschichte der Englischen Literatur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Tübingen, Basel, 2005, S. 182–195, zit. S. 185.

29 Krewani 2007, S. 100.

30 Jonathan Sawday: *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*. London, New York, 1995, S. 22–23.