

Laura Laabs
Frankfurt a. M.

Symptome des Systems (In-)Stabile Körper in *Making a Murderer* und *The Staircase*

Abstract: True-Crime-Serien über mutmaßliche Justizirrtümer erheben häufig den Anspruch, das Rechtswesen umfassend infrage zu stellen. Dabei folgen sie allerdings oftmals der etablierten Genre-Konvention von True Crime, hegemoniale Ordnungsprinzipien (performativ) wiederherzustellen. Anhand der beiden Serien *Making a Murderer* und *The Staircase* zeigt sich, dass und wie die Körper der jeweils mutmaßlich von Justizirrtümern Betroffenen als instabile Körper ausgestellt werden, die als Symptome eines instabilen Systems lesbar gemacht werden. Im Gegenzug allerdings wird Sicherheit und Vertrauen in ein solchermaßen als destruktiv codiertes System durch die Porträts der beteiligten Strafanwält_innen und deren Arbeit wiederhergestellt.

Laura Laabs (M.A.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Graduiertenkolleg „Konfigurationen des Films“ an der Goethe-Universität Frankfurt. Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit Nebenfach English Studies in Frankfurt (B.A.) und der Film- und Medienkultur-Forschung an der Ludwig-Maximilians-Universität München (M.A.). Zu ihren Forschungsinteressen gehören Game Studies, der Computerspielvorspann (Diss.) sowie audiovisuelle dokumentarische Formate.

1. True Crime und die (De-)Stabilisierung hegemonialer Ordnungen

Die Phrase *lückenlose Aufklärung* deutet es bereits an: Nach landläufigem Verständnis wird an Ermittlungs- und Justizverfahren der Anspruch erhoben, Tathergänge so umfassend zu rekonstruieren, dass möglichst keine Unklarheiten und Unstimmigkeiten als Rest bleiben, dass also jeder Zweifel in Sicherheit aufgelöst wird.¹ Eben diesem Prinzip der *lückenlosen Aufklärung* sind – in vielen Fällen – True-Crime-Formate verpflichtet: Serien wie *Forensic Files* folgen üblicherweise dem Vorgehen, das zu Beginn einer Episode vorgestellte Skandalon einer tiefgreifenden Grenzüberschreitung – oft in Form eines Mordfalls oder anderer schwerwiegender Verbrechen – durch und anhand einer ausführlichen Rekonstruktion von Tathergang und Ermittlungsprozedere nachvollziehbar und erklärbar zu machen, schlussendlich in der Präsentation des Ermittlungserfolgs aufzulösen und damit die hegemoniale Ordnung, *law and order*, wiederherzustellen² – „reassuring us with a good old-fashioned reordering of the chaos wrought by crime.“³

In den letzten Jahren ist innerhalb des True-Crime-Genres ein Zuwachs an solchen Formaten zu verzeichnen, die dagegen mutmaßliche Justizirrtümer in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken, die also (vermeintlich) gerade die Fehleranfälligkeit der *Recht und Ordnung* durchsetzenden Institutionen thematisieren. Dieser Entwicklung begegnet Jean Murley mit Optimismus: „More overtly political and progressive in its criticism of current conditions within the criminal justice system, the new true crime points in a different direction as it questions and critiques, rather than accepts and reinforces the status quo.“⁴ Insofern als in solchen Formaten also eine (unterstellte) prinzipielle Systeminstabilität, nämlich das Scheitern von Justiz- und

¹ In diesen Aufsatz sind Ergebnisse meiner Masterarbeit mit dem Titel „Beyond Reasonable Doubt? In-/Stabilitäten in True-Crime-Shows“ eingeflossen, die ich 2019 der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München vorgelegt habe.

² Damit folgen klassische True-Crime-Formate strukturell einem narrativen Dreierschritt aus Instabilisierung der hegemonialen Ordnung gefolgt von einem rekonstruktiven Prozess, an dessen Ende für gewöhnlich die Wiederherstellung bzw. Restabilisierung des Ordnungssystems steht – einer Struktur also, die in dieser Form in Bezug auf fiktionale Kriminalerzählungen identifiziert worden ist; vgl. Brylla 2015: 10; siehe auch Thomas 1999: 4. Zu diesem Mechanismus von initialer Destabilisierung und finaler Restabilisierung in True Crime siehe auch Murley 2008: 131. 2017 spricht Murley von einer „four-part narrative structure (crime event, pursuit of criminals, trial, execution/ aftermath)“; 289. Dieses Modell vernachlässigt jedoch das Moment der performativen Herstellung hegemonialer Ordnungen.

³ Murley 2008: 3; siehe auch ebd.: 131. An anderer Stelle attestiert Murley True-Crime-Formen eine „obsession with closure and certainty“; ebd: 118. Von einem „sense of closure“ sprechen auch LaChance/Kaplan 2020: 82.

⁴ Murley 2017: 298.

Polizeiapparat im Zentrum steht, stellt sich nun die Frage, ob, und wenn ja, wie solche Formate Dissonanzen, Widersprüchlichkeiten und Lücken für sich stehen lassen und produktiv machen, oder ob sie bestehende Ambiguitäten in einer ähnlichen restabilisierenden Geste wie *klassische* True-Crime-Formate nicht ebenfalls einfangen, in *lückenlosen* Abschlüssen auflösen und ihrerseits hegemoniale Ordnungssysteme reproduzieren. Ich möchte einem Teilaspekt dieser Frage anhand von Analysen der beiden Serien *Making a Murderer* (2015–2018) und *The Staircase* (2004–2018) mit besonderem Fokus auf der Inszenierung der Körper jeweils beteiligter Akteur_innen nachgehen. Eine solche Analyse zeigt, dass die Körper von Beschuldigten und Familienangehörigen in diesen Serien zu Orten der Bedeutungsproduktion werden, an denen entlang die Instabilitäten scheiternder Systeme erzählt werden, während ihre Anwält_innen als personifizierte Systemkorrektive zur (performativen) Restabilisierung jener Systeme beitragen.

Forensische Untersuchungen spielen in True Crime nicht nur eine wesentliche Rolle als Praktiken der Wissensproduktion, die Chaos und Unwissen in Ordnung und Klarheit überführen können,⁵ sondern sie sind auch immer wieder als Technologien zur Lesbarmachung von Körpern beschrieben worden,⁶ die (gerade auch in ihrer engen Verbindung zu (audio-)visuellen Medien wie Fotografie und Film) Spuren und Indizien am Körper von Leichen, Opfern und Beschuldigten sichtbar machen.⁷ Technologien wie die DNA-Sequenzanalyse stehen dabei paradigmatisch für eine Form der Entschlüsselung und Verschriftlichung körperlicher *Geheimnisse*, die gleichzeitig, wie auch der Fingerabdruck, an einen individuellen Körper zurückgebunden und zu seiner Identifikation herangezogen werden – sowohl menschliche Körper als auch Tatorte werden so zu Trägern von Zeichen, die lediglich entziffert werden müssen, um der Wahrheit *auf die Spur* zu kommen. Während solche

⁵ Murley 2008: 132. Ähnlich argumentiert auch Pierson in seiner Untersuchung des forensischen und des abjekten Blicks in der fiktionalen Serie *CSI*: „During criminal investigations, the abject nature of the corpse is mediated by the C.S.I. investigator’s forensic gaze, which seeks to control and order crime, death, and abjection“; Pierson 2010: 185.

⁶ Biressi 2001: 155–157; siehe auch Thomas 1999: 3–5. Thomas untersucht zwar, wie auch Pierson, fiktionale Kriminalerzählungen, argumentiert aber, dass die Entstehung von Detektivliteratur im 19. Jahrhundert historisch parallel zur Entwicklung forensischer Technologien zu verorten sei, die wiederum zentral für imperialistische biopolitische Disziplinierungs- und Kontrollmechaniken gewesen seien; ebd. Der Erfolg nicht fiktionaler TV-Serien mit Fokus auf forensischen und pathologischen Untersuchungen sei laut Pierson mutmaßlich mitverantwortlich für die Entwicklung ähnlicher, aber fiktionaler Formate; Pierson 2010: 185. Auf die ästhetischen Überschneidungen von True-Crime-Serien und fiktionalen Krimiserien hat auch u. a. Seltzer hingewiesen; Seltzer 2007: 2. Gerade solche Gemeinsamkeiten und Überlappungen verkomplizieren den ohnehin problematischen, selbst zugeschriebenen Anspruch von True-Crime-Formaten als Rekonstruktionen ‚der Wahrheit‘ weiter.

⁷ Siehe z. B. Thomas 1999, hier insb. 3–4 sowie 17–18; in Bezug auf die fiktionale Serie *CSI* siehe neben Pierson auch Turkel 2009.

Anwendungen moderner forensischer Methoden auch in *Making a Murderer* und *The Staircase* von offensichtlicher Relevanz sind, semantisieren diese Dokumentarserien parallel dazu Körper auf eine weitere Art: Die Körper von Betroffenen und ihren Familienmitgliedern werden zu symptombehafteten Indizien eines scheiternden Systems, während im Gegensatz dazu die ihnen zur Seite gestellten Anwälte_innen in ihrer Vertretungsrolle als personifizierte Systemkorrektive porträtiert werden. In ihrem Anspruch, ein staatliches Justizsystem als fehlerbehaftet und instabil zu enttarnen, bleiben die hier untersuchten Serien dennoch in Zügen ähnlichen Strategien der Individualisierung und Restabilisierung verpflichtet wie solch klassische True-Crime-Serien, die die erfolgreiche Wiederherstellung der Ordnung durch staatliche Organe performativ zelebrieren.

2. Gefängnis, Tod und Leben: Der Verurteilte

Die französisch-amerikanische Serie *Soupçons* (2004/2013/2018); dt. Titel: *The Staircase: Tod auf der Treppe*⁸ begleitet über den Zeitraum von Dezember 2001 bis Februar 2017 polizeiliche Ermittlungen, den anschließenden Prozess und die Verurteilung des Angeklagten Michael Peterson, der beschuldigt wird, seine Frau Kathleen Peterson ermordet zu haben. Michael Peterson selbst beteuert stets seine Unschuld – seine Frau sei angetrunken die Treppe heruntergefallen. Im Fokus der Serie steht neben dem Umgang mit den Anschuldigungen innerhalb der Familie insbesondere die Arbeit seines Verteidigungsteams um Anwalt David Rudolf. Einen zwischenzeitlichen Abschluss findet der erste, 2004 veröffentlichte Teil mit Michael Petersons Verurteilung und Inhaftierung im Jahr 2003; die beiden folgenden Teile, die in größeren zeitlichen Abständen veröffentlicht wurden, dokumentieren in insgesamt fünf weiteren Folgen das Wiederaufnahmeverfahren und die weiteren Entwicklungen.

Die im Jahr 2013 und 2018 veröffentlichten Episoden thematisieren dabei zeitweilig den voranschreitenden körperlichen Verfall des Verurteilten,⁹ wodurch besonders die Dringlichkeit eines Freispruchs betont wird. Zudem unterbrechen in diesen fünf Episoden immer wieder Fotostrecken das bewegte Bild, auf denen beispielsweise Angehörige, die dem Prozess beiwohnen, sowie (Selbst-)Porträts von Michael Peterson, inzwischen aus dem Gefängnis entlassen und unter Hausarrest, zu sehen sind. Letztere sind an dieser Stelle von besonderem Interesse, da durch sie und in ihnen zum einen Michael Peterson in seiner vergänglichen Körperlichkeit

⁸ Im Folgenden wird die Serie unter Einhaltung der bereits etablierten Konvention in der Forschung unter dem Titel *The Staircase* zitiert.

⁹ Siehe z. B. „Reopen the Case“. *The Staircase*. Staffel 1, Episode 9, F/USA Netflix 2013: 00:48:59–00:50:04.

ausgestellt wird, und sie dem bewegten Filmbild zum anderen eine Vorahnung des nahenden Todes einschreiben.

Für True Crime typisch ist die Präsentation einer Fülle (audio-)visueller (Archiv-)Materialien wie z. B. Fotos, Videos, Tonbandaufnahmen, Schriftstücke, Karten, visualisierte forensische Untersuchungsergebnisse und dergleichen mehr.¹⁰ Zum einen dienen solche Archivmaterialien der Veranschaulichung komplizierter mutmaßlicher Tathergänge sowie ihrer Rekonstruktionen. Darüber hinaus produzieren diese Archivmaterialien in True-Crime-Sendungen gerade aufgrund der ihnen zugeschriebenen Beweiskraft¹¹ Formen des (spekulativen) Wissens: Topografische Karten visualisieren so mutmaßliche Bewegungsabläufe, beispielsweise Routen am Tatort; Handschriftenabgleiche belegen vermeintlich spezifische Autor_innenschaften; Amateurvideos aus privaten Archiven zeigen nicht nur Vergangenes, sondern scheinen Mordmotive zu be- oder entkräftigen und vermitteln implizit vermeintliches Wissen über Familiendynamiken und Persönlichkeitsprofile.¹²

Besonders prominent figurieren üblicherweise Fotos der (auf den Bildern noch lebendigen) Opfer sowie ihrer Leichen. Der Großteil der Bilder von Kathleen Peterson, die in *The Staircase* eingeblendet werden, zeigen Familienporträts, die mit der nunmehr verstorbenen, auf den Fotos aber noch lebenden Frau den Tod gleichzeitig ins (Film-)Bild einschreiben und bannen.¹³ Gerade vor diesem Hintergrund werden die Porträts von Michael Peterson besonders produktiv, denn sie rufen diese altbekannte True-Crime-Konvention insbesondere in Einklang mit der mehrfachen Betonung seines Alters und seiner zunehmenden körperlichen Fragilität auf doppelbödige Art und Weise auf. So wird Michael zum einen dezidiert in die Kategorie des Opfers eingereiht, in seinem Fall als Opfer eines scheiternden Justizsystems. An ihm, dem noch Lebendigen, wird darüber hinaus entlang der fotografischen Zeitlichkeit, die einen Moment festhält und im Stillstand bewahrt, außerdem auf den drohenden, aber eben noch nicht eingetretenen Tod verwiesen.¹⁴

¹⁰ Siehe auch Murley 2008: 117.

¹¹ „Despite ever increasing capabilities of manipulation, we persist in the notion that photography, and technologies of image capture generally, offer a record, a proof (however unstable) that ,that was there‘ or ,that took place‘ or ,that was performed‘“; Schneider 2009: 256.

¹² So führt Anita Biressi aus, wie auf den ersten Blick gewöhnliche, unscheinbare Familienfotografien im Kontext einer äußerst gewaltsamen Familiengeschichte völlig unterschiedliche Bedeutungen annehmen; Biressi 2001: 17–20.

¹³ Zur ästhetischen Repräsentation weiblicher Leichen als Mittel zur Zähmung des Todes einerseits, sowie andererseits als Einfallstor von Todesvorstellungen siehe Bronfen 1992.

¹⁴ Vgl. z. B. Sykora 2016: o. S.

Mit Roland Barthes ist dem Moment der Porträtfotografie sowohl das Potenzial der Körperkonstitution als auch der Mortifikation eigen.¹⁵ Er verdeutlicht die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Zukunft des Todes ausgerechnet mit Bezug auf ein Porträtfoto des zum Tode verurteilten Attentäters Lewis Payne:

Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft. [...] Gleichviel, ob das Subjekt, das sie erfährt, schon tot ist oder nicht, ist jegliche Photographie diese Katastrophe [, die bereits stattgefunden hat].¹⁶

Nicht nur zitieren also die Porträtfotos von Michael in *The Staircase* die True-Crime-Konvention, Fotos von (zumeist weiblichen) Opfern von Schwerverbrechen zu zeigen. Sie dokumentieren zugleich den *Prozess* seines körperlichen Verfalls, und binden ihn dabei implizit an seine Inhaftierung an. An ihm bzw. an seinem fotografisch festgehaltenen Körper wird in diesen letzten Episoden so vermehrt Stillstand semantisiert, und mit ihm – immerhin ist der Tod als Moment des ultimativen Stillstands zu begreifen – auf Tod *durch* Stillstand verwiesen. Überdies spiegelt sich in dieser Geste dabei eine doppelte Bedeutung des Wortes *Prozess* wider, das zugleich Fortschritt und Weiterentwicklung – und damit eine gewisse Dynamik – wie auch den Gerichtsprozess meinen kann. An dessen Ende wiederum, wie Michael Peterson weiß, kann eine Inhaftierung und damit der Zwangstillstand stehen.

Inmitten des Bewegtbildes stechen diese Standbilder unter anderem auch deswegen besonders hervor, weil sie ohne Ton und damit ohne die Begleitung von dessen progressiver Temporalität ganz für sich stehen. Sie wirken aus diesem Grund in besonderem Maße wie *aus der Zeit(-lichkeit)* des audiovisuellen Bewegtbilds gefallen (auch wenn sie natürlich ein Teil desselben sind). Ihre plötzliche Bewegungslosigkeit bricht in das Bewegtbild ein, sie wirken disruptiv; obwohl die Fotos selbst ein *stabiles* Bild zeigen, erzeugen sie so kurze Momente der Instabilität, die sich mit der zunehmenden körperlichen Fragilität Michaels doppeln. Zudem können sie analog zum Kontrast von Bewegtbild und Fotografie, wie eben angedeutet, als Symbol der Gefängnishaft gelesen werden, die zwar die Zeit faktisch nicht anhält, aber kraft der von ihr herbeigeführten Isolation von der Außenwelt doch zu einer Art des Stillstands zwingt, was beispielsweise im Idiom von der *Zeit, die draußen (ohne mich) einfach weiterläuft* Ausdruck findet.

Der Körper des mutmaßlich unschuldig Verurteilten wird in *The Staircase* anhand von Porträtfotografien so als instabiler Körper inszeniert, der im Foto vorausdeutend mortifiziert wird und auf den Moment größter Instabilität, nämlich den Tod, verweist.

¹⁵ Vgl. Barthes 1989: 18–19.

¹⁶ Ebd.: 106.

Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist.¹⁷

In der Jetzt-Zeit der Serie allerdings ist Michael Peterson am Leben. Gerade weil sie in dokumentarisches Bewegbildmaterial eingebettet sind, das von den Performances der Beteiligten gezeichnet ist – „Is there anyone here who isn’t always on, performing?“¹⁸ – sind auch die Fotos als Performances zu verstehen, die nicht nur den Tod, sondern auch das Leben zur Schau stellen.¹⁹ Mit diesem Verhältnis von Bewegung und Stillstand, Leben und Tod scheint *The Staircase* an einer Stelle zu spielen, in der Michael Peterson still stehend gezeigt wird (Abb. 1), auch die Kamera bewegt sich nicht.²⁰ In diesem Moment ist zunächst unklar, ob es sich hier um eine Fotografie handelt – bis Michael die Statik mit einer Bewegung bricht und unmissverständlich in Dynamik auflöst. Noch ist der Stillstand kein finaler.



Abb. 1: Michael Peterson still am Türrahmen abgestützt. Screenshot aus „Flawed Justice“. *The Staircase*. Staffel 1, Episode 13: 00:05:25

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Diesen Satz richtet Michael Peterson im familiären Umfeld an die Anwesenden, kurz bevor er erklärt, keine Neuverhandlung anstreben zu wollen; „Between Anger and Despair“. *The Staircase*, Staffel 1, Episode 12, F/USA Netflix 2018. 00:15:06.

¹⁹ Mit Blick auf das Verhältnis von Standbildern (*stills*), Fotografie und Theater verkompliziert Schneider lineare Vorstellungen von Zeit sowie Ansätze von Barthes, die die Fotografie mit dem Tod in Verbindung setzen, ‚that the camera founds the still and that the still is the stuff of death‘, gerade hinsichtlich der Temporalität der Pose; siehe Schneider (2009).

²⁰ „Flawed Justice“. *The Staircase*. Staffel 1, Episode 13, F/USA Netflix 2018. 00:05:25.

3. Instabile Körper und scheiternde Systeme: Die Familie

Als instabil im wahrsten Sinne werden auch die Körper von Dolores und Allan Avery, den Eltern des mutmaßlich unschuldig verurteilten Steven Avery, in der Netflix-Serie *Making a Murderer* (2015-2018) inszeniert. In ähnlicher Weise wie in *The Staircase* rückt auch hier der immer fragilere körperliche Zustand als Warnung vor dem drohenden Tod und damit als Symbol der Dringlichkeit eines Freispruchs ihres Sohnes ins Zentrum. Expliziter, als es in *The Staircase* der Fall ist, wird ebendiese Fragilität jedoch dezidiert als Symptom eines scheiternden Justizsystems codiert und darüber hinausgehend an die Topografie der heimatlichen Umgebung der Averys rückgebunden und mit einem Narrativ des gesamtgesellschaftlichen Verfalls verknüpft.

Making a Murderer rekonstruiert die zweite gerichtliche Verurteilung von Steven Avery, der im Jahr 2005 des Mordes an Teresa Halbach bezichtigt wird, nachdem er bereits 18 Jahre unschuldig wegen Vergewaltigung inhaftiert gewesen war, schließlich aufgrund von DNA-Material freigesprochen und entlassen wurde und im Folgenden eine Schadenersatzklage anstrebte. Im Rahmen des Mordverfahrens wird Steven Avery erneut verurteilt, dieses Mal zu lebenslanger Haft. Im Zentrum der Serie steht der Verdacht der Korruption und Beweisfälschung aufseiten der zuständigen Polizeibehörden; diese wollten Steven Avery, so eine Anschuldigung, aufgrund des Aufruhrs, den der nachgewiesene Justizirrtum sowie seine Schadenersatzklage verursacht hatten, endgültig loswerden.

Zwei Szenen der Serie sind hier von besonderer Bedeutung. Die eine Szene widmet sich zum wiederholten Male eindrücklich der physischen und psychischen Gesundheit von Stevens Mutter Dolores Avery.²¹ Gut zehn Jahre nach seiner zweiten Verurteilung kämpft sie wegen zunehmender Vergesslichkeit mit der eigenständigen Einnahme ihrer Tabletten und ihren Insulininjektionen, zudem steht ihr eine Knieersatzoperation bevor. Ihr Mann Allan stellt in dieser Sequenz einen direkten Zusammenhang zwischen ihrem Gesundheitszustand und der Situation ihres Sohnes her:

I think she's losing it. You know, I mean, her memory and everything. And Stevie's got a lot to do with it. You know? So I don't ... I don't know what's gonna happen. I wish something would happen pretty quick. That's all I can say on that deal, you know?²²

An dieser Stelle verweilt die Kamera eine Zeitlang in der frontalen Nahaufnahme von Allans Gesicht, wodurch die leise Dringlichkeit seiner Aussage zusätzlich

²¹ „Everything Takes Time“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 6, USA Netflix 2018. 00:41:10–00:45:22.

²² Ebd. 00:44:11–00:44:52.

unterstrichen wird. Zuvor war bereits mehrfach die Hoffnung geäußert worden, Stevens Eltern mögen seinen zweiten Freispruch noch erleben.²³



Abb. 2: Eine Nahaufnahme von Allan Avery. Screenshot aus „Everything Takes Time“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 6: 00:44:26

Die Körper beider Elternteile werden gerade in dieser Sequenz durch die langen Einstellungen und ihre detailreichen Nahaufnahmen als instabile Körper markiert. In der eben besprochenen Interviewsituation ist deutlich eine Zahnücke in Allans Unterkiefer zu erkennen (Abb. 2), die seitliche Nahaufnahme von Dolores rückt Falten und Altersflecken in den Blickfokus (Abb. 3). Wie die Petersons in *The Staircase* begleitet auch *Making a Murderer* die Familie Avery über den Zeitraum von vielen Jahren – physische Alterungsprozesse werden so besonders ausführlich miterzählt, insbesondere dann, wenn die Serie wie in diesen Szenen anhand langer Kameraeinstellungen den (An-)Zeichen solcher Prozesse in der Nahaufnahme besonders viel Zeit und Raum zugesteht.

²³ Siehe z. B. „Fighting for their Lives“. *Making a Murderer*. Staffel 1, Episode 10: 00:58:20–00:58:45.



Abb. 3: Eine Nahaufnahme von Dolores Avery im Auto auf dem Weg ins Krankenhaus. Deutlich zu erkennen sind die Zeichen des Alter(n)s auf ihrer Haut. Screenshot aus „Everything Takes Time“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 6: 00:41:49

Dolores' Altersflecken sowie ihre strähnigen grauen Haare und auch Allans Zahn-
 lücke sind nicht nur Zeichen ihres Alters und damit im Kontext dieser Sequenz
 dezidiert Zeichen des drohenden vorzeitigen Todes, der sie um die Erleichterung
 eines zweiten Freispruchs bringen könnte; sie sind auch deutliche Markierungen
 von Klassenunterschieden. Während *The Staircase* immer wieder die äußerst
 privilegierte finanzielle Position der Petersons thematisiert,²⁴ ruft *Making a Murderer*
 durchgehend die prekäre Situation der Averys ins Bewusstsein. Zu Anfang der
 ersten Staffel bringt Steven Avery Sorgen um seine eigene Verwundbarkeit und die
 von ihm beobachtete diskriminierende Unzugänglichkeit des Justizsystems in
 dezidiertem Zusammenhang mit seiner finanziellen Situation zum Ausdruck:
 „They’re gonna win anyway. [...] Poor people lose. Poor people lose all the time“.²⁵
 Nicht nur wird also ein scheiterndes Rechtswesen als direkte Ursache für
 individuelle physische und psychische Verfallsprozesse codiert, sondern es finden
 sich auch Verweise auf den Ausschluss von in relativer Armut lebenden Menschen
 aus tragenden gesellschaftlichen Institutionen.

An dieser Stelle ist auch eine zweite Szene besonders relevant. In der letzten Episode
 der ersten Staffel kommen noch einmal die bisherigen Anwälte von Steven Avery

²⁴ So lässt Michael beispielsweise verlauten, er wisse nicht, wie sich eine arme Person in seiner
 Situation eine solchermaßen rigide und methodisch umfassende Strafverteidigung leisten
 könne; „Secrets and Lies“. *The Staircase*. Staffel 1, Episode 2, F Canal+ 2004. 00:28:25

²⁵ „Plight of the Accused“. *Making a Murderer*. Staffel 1, Episode 3, USA Netflix 2018. 00:10:40.

zu Wort, die jeder – als eine Art Fazit – Einschätzungen und Hoffnungen zum weiteren Schicksal ihres ehemaligen, inzwischen verurteilten und inhaftierten Mandanten äußern.²⁶ Dabei werden diese Interviewaussagen gegengeschnitten mit Bildern von Autowracks, die in ihrer Tristesse auf den langsamen Verfall aussortierter Gegenstände verweisen. Auf einem dieser Wracks ist die Zahlenfolge „1985“ zu erkennen – das Jahr von Stevens erster, fälschlicher Verurteilung. Die so beschriftete Karosserie wird so als Allegorie der physischen, psychischen und finanziellen Folgen dieser Verurteilung lesbar (Abb. 4). Diese Autowracks befinden sich mutmaßlich auf dem Gelände des Schrottplatzes, den die Averys als Familienunternehmen betreiben. Einige von ihnen, darunter Steven, leb(t)en auf dem gleichen Grundstück in Trailern. Eben dieses Grundstück ist allerdings nicht nur der Lebensmittelpunkt eines guten Teils der Avery-Familie, sondern in den Augen der Polizeibehörden auch der Tatort des Mordes an Teresa Halbach – bzw. der Tatort der Beweismanipulation durch diese Behörden, so eine These von Stevens Verteidigungsteam. Das Gelände von *Avery's Auto Salvage* führt somit räumlich die Fäden zusammen und fungiert innerhalb der Dokumentarserie als informationstechnisch verdichteter Schauplatz: Er ist gleichzeitig Symbol der Familie Stevens – das Unternehmen liegt an der nach ihnen benannten *Avery Road* – wie auch Sinnbild für die Erschütterungen, die Steven Averys Verurteilung(en) für die Familie mit sich bringen.



Abb. 4: Seitliche Nahaufnahme eines Autowracks, mutmaßlich auf dem Schrottplatz der Averys. Screenshot aus „Fighting For Their Lives“. *Making a Murderer*. Staffel 1, Episode 10: 00:59:43

²⁶ „Fighting for their Lives“. *Making a Murderer*. Staffel 1, Episode 10, USA Netflix 2018: 00:58:45–01:00:13.

Making a Murderer entwirft dieses Gelände denn auch konsequent als Topografie, die es zu entziffern gilt, beispielsweise und typisch für True Crime anhand eingblendeter Karten, die die Lokalitäten der vermeintlichen Tatorte räumlich-visuell organisieren. Gleichzeitig enthält diese Topografie die Zeichen einer „landscape of trauma“, deren abgewrackte, verwitterte Autos und zum Teil überwucherte Areale die in der Serie thematisierten Lebensumstände der Averys sowie die (auch sozioökonomischen) Auswirkungen eines geschäftsschädigenden Verfahrens signifizieren.²⁷

Indem sich Aufnahmen verfallen(d)er Autowracks mit Schlussfolgerungen und Einschätzungen der ehemaligen Anwälte Stevens abwechseln, entsteht darüber hinaus eine semantische Verbindungslinie zwischen dem privaten Raum der Averys und dem öffentlichen Raum, dem körperlichen Zustand der Familie und dem Zustand des Gesellschaftskörpers. Wie Steven Averys Eltern in einer Position des permanenten Wartens situiert sind, so harren die Fahrzeuge auf dem Schrottplatz ihres weiteren Schicksals. Das Auto, selbst ein zum Teil in sich widersprüchlicher Bedeutungsträger, das als Symbol für Status, Mobilität, Freiheit und Fortschritt stehen kann,²⁸ aber auch schlicht Werkzeug und Grundbedingung vieler Menschen zur Sicherung ihres Lebensunterhalts ist, wird gerade in seinem abgewrackten Zustand und in kontextueller Verbindung mit der prekären physischen, psychischen und monetären Situation der Averys, die immer wieder in direkten Zusammenhang mit einer scheiternden staatlichen Institution gebracht wird, zum Sinnbild für einen zunehmend instabilen Gesellschaftskörper, dessen Fundament die Schwächeren nicht (mehr) trägt. Auch hier verbindet sich, wie in *The Staircase*, Stillstand – ein geparktes, noch dazu ausrangiertes Fahrzeug – mit Zeichen voranschreitenden Verfalls zu einer Zustandsbeschreibung, aber auch Warnung vor der drohenden Katastrophe. In *Making a Murderer* werden so die realweltlichen Folgen eines scheiternden Justizsystems eng an den Körpern von Betroffenen entlang erzählt und dabei durch die Semantisierung von in Stilleben gezeigten Objekten wiederum gleichzeitig mit der Korrosion des Gesellschaftskörpers enggeführt. Private – sozioökonomische und körperliche – Instabilisierungsprozesse werden so als Symptome mitgedachter, ähnlicher Tendenzen der öffentlichen Sphäre inszeniert und erzählen diese mit.

4. Verkörperte Gerechtigkeit: Die Anwält_innen

Angesichts dieser beiden Fallstudien läge der Schluss nahe, dass *The Staircase* und *Making a Murderer* Unzulänglichkeiten der amerikanischen Rechtsordnung unter

²⁷ Biressi 2004: 407.

²⁸ Siehe z. B. Urry 2000: 57–60.

anderem anhand der Porträtierung fragiler oder zunehmend fragiler Körper von Betroffenen bewusst machen und dabei solche Instabilitäten auf produktive Art und Weise stehen lassen, anstatt sie – wie eingangs angeführt – in einer abschließenden restabilisierenden Geste aufzulösen und möglicherweise entstehende Zweifel und Kritik am Justizsystem so in ein „neat package of facts satisfyingly tied with a bow of solution“ einzusortieren, wie es in True Crime üblicherweise der Fall ist.²⁹ Zu einem solchen Schluss kommt auch Stephen Del Visco in seiner Rezension von *Making a Murderer*: Im Fokus stehe weniger die Frage nach Schuld oder Unschuld von Steven Avery, sondern vielmehr die tiefgreifende Korruption des US-amerikanischen Justizsystems.³⁰ Ebenso werfe die Serie ein deutliches Licht auf die systemische Diskriminierung der *working class* durch das Justizsystem.³¹

Mit Blick auf die den Angeklagten zur Seite stehenden Anwälte_innen in beiden Serien wird im Gegensatz zu dieser Lesart allerdings deutlich, dass trotz artikulierter Zweifel schlussendlich durchaus Vertrauen in das Funktionieren des Justizsystems in seiner bestehenden Form geäußert wird und Stabilität sowie eine „sense of closure“³² somit in Zügen doch (wieder-)hergestellt werden, wenn auch nicht in Form einer zweifelsfreien Antwort auf die Frage nach Schuld oder Unschuld. Nicht nur weisen beide Serien eine gewisse Affinität zum binär organisierten, melodramatischen Erzählmodus auf,³³ der sich für die oben angedeutete Auflösung von Ambiguitäten und Verunsicherungen anbietet. Sie individualisieren darüber hinaus, wie Daniel LaChance und Paul Kaplan ausführen, die jeweils vorgefundenen Problematiken, indem sie diese in erster Linie als persönliches Fehlverhalten von Ermittlungs- und Justizbeamten_innen sowie Gutachter_innen und somit weniger als systemische Unzulänglichkeiten codieren.³⁴ Parallel dazu werden, wie ich abschließend zeigen werde, die zuständigen Strafverteidiger_innen ebenfalls individualisiert als Hüter_innen rechtsstaatlicher Verfahren – des *due process* – inszeniert, um nicht zu sagen: als klassische ‚Retter_innen in der Not‘, die gerade im Kontrast zu ihren inhaftierten oder unter Hausarrest stehenden Mandanten als handlungsmächtige Subjekte hervorstechen.

Beide Serien orientieren sich zu einem überwiegenden Teil der Zeit an der Arbeit der jeweiligen Anwälte_innen, die Beweismaterial erneut prüfen lassen, (Gegen-)Gutachten einholen und neue Beweismittel suchen. In beiden Serien, insbesondere in der ersten Staffel von *Making a Murderer*, liegt zudem ein besonderer Fokus auf den Gerichtsprozessen und dem dortigen Auftreten der Strafverteidigung. Somit verleihen gerade die aktiven Tätigkeiten der Anwälte_innen sowie deren Argumentationen den Serien Struktur. Im Gegensatz zu Michael

²⁹ Murley 2008: 130.

³⁰ Vgl. Del Visco 2016: 213.

³¹ Ebd. Eine ähnliche Einschätzung findet sich auch bei Murley 2012: 289.

³² LaChance/Kaplan 2020: 82.

³³ Vgl. ebd. 86–87.

³⁴ Vgl. ebd.: 91.

Peterson sowie Dolores und Allan Avery werden die Körper der Strafverteidiger_innen nicht als Symptomträger inszeniert; gerade die weitgehende Abwesenheit körperlicher, lesbarer Markierungen wie Alterungsprozesse, Krankheiten und sonstige Beschwerden macht im Kontrast zu ihren Mandanten und deren Angehörigen aus ihren Körpern stabile, aktive Körper, die nicht im gleichen Maße dem Verfall durch Stillstand ausgesetzt sind.

In *The Staircase* ist es insbesondere David Rudolf, der (gemeinsam mit seinem Team) als überaus engagierter, bisweilen aufopferungsvoller Anwalt porträtiert wird. Nach der Verurteilung Michael Petersons bringt er eine zwischenzeitliche massive Erschütterung seines Vertrauens ins Justizsystem zum Ausdruck:

If there's not at least reasonable doubt in this case, at least reasonable doubt, then I don't understand what I'm doing. And so, when the jury came in, it didn't just disappoint me, it shook ... the foundations of my beliefs. It shook the foundations of my beliefs in the justice system, uhm ... in human beings, uh, in my own abilities, in, uhm ... my judgment, uh ... in my sense of reality. I mean, it didn't just surprise me. It truly stunned me. It just blew me away emotionally and psychologically.³⁵

Seine Wortwahl suggeriert hier nicht nur eine prinzipielle Entrüstung, sondern eine tiefgreifende Instabilisierung in Form eines psychischen Schocks und damit einhergehender Infragestellung der Sinnhaftigkeit seiner Arbeit. Jahre später ist es denn auch zunächst fraglich, ob Rudolf erneut die juristische Vertretung von Michael Peterson übernimmt, wobei die Zweifel des Strafverteidigers erneut mit den Auswirkungen des damaligen Urteils begründet werden.³⁶ Schlussendlich erklärt sich Rudolf dennoch bereit, die Vertretung nach dem Zugeständnis eines neuen Verfahrens wiederum zu übernehmen – angesichts der inzwischen prekären finanziellen Lage Michael Petersons sogar *pro bono*,³⁷ wodurch der Eindruck von Prinzipientreue, Aufopferungsbereitschaft und unbedingtem Willen noch verstärkt wird. Auch nach seinem letztendlichen Ausscheiden aus der Vertretung vor Gericht bleibt er beratend involviert. Michael Peterson stimmt in letzter Konsequenz einer Verfahrensabsprache zu, um dem Prozedere eines neuen Prozesses zu entgehen – auch wenn er damit weiterhin als schuldig gilt. Trotz aller bis hierher geäußerten Zweifel, Schocks und Erschöpfungen äußert sich Rudolf in der letzten Episode doch vorsichtig zuversichtlich: „What will make a difference to the system, maybe going forward, ist that these lies were exposed.“³⁸

³⁵ „The Verdict“. *The Staircase*. Staffel 1, Episode 8, F Canal+ 2004: 00:46:28–00:47:28.

³⁶ „In Search of a Resolution“. *The Staircase*. Staffel 1, Episode 11, 2018: 00:21:07–00:23:52.

³⁷ „Between Anger and Despair“. *The Staircase*. Staffel 1, Episode 12, 2018: 00:13:23–00:14:40.

³⁸ „Flawed Justice“. *The Staircase*. Staffel 1, Episode 13, F/USA Netflix 2018: 00:37:40.

Ausschlaggebend ist an dieser Stelle einerseits die Konstanz, die Rudolf durch seine dauerhafte Präsenz in die Serie einbringt, und andererseits die im obigen Zitat ebenfalls zum Ausdruck kommende Emotionalität und Standhaftigkeit. Er verkörpert in der Serie die Rolle des „idealistic defense attorney[] who use[s] the law to hold the state accountable“,³⁹ der sich den Machenschaften von vermeintlich inkompetenten, möglicherweise sogar korrupten Akteur_innen der Staatsanwaltschaft stellt. Besonders pointiert kommt die bewusste Annahme dieser Rolle auf Rudolfs Website zum Ausdruck, auf der er von einer „ability to give voice to the accused“ spricht, und von seinem „commitment to individuals who need our help against the power of the government“. ⁴⁰ Die Bereitschaft, als Strafverteidiger Verantwortung für den in den USA verfassungsmäßig zugesicherten Anspruch auf einen fairen Prozess und gesetzliche Vertretung zu übernehmen, kulminiert in *The Staircase* in der Person des David Rudolf und wird dabei an eine individuelle Person angeheftet, die sich in die bereits erwähnte binäre Logik einfügt.⁴¹ So wichtig die Arbeit von Strafverteidiger_innen in der Realität natürlich ist, so verkürzend ist jedoch eine Logik, die das Funktionieren eines Systems an seinen ‚guten‘ Akteur_innen anstelle institutionalisierter Vorgänge misst. Jessica Silbey betont die Bedeutung aktiver Teilhabe von Einzelpersonen am juristischen Prozess im fiktionalen Prozessfilm: Gerichtsverhandlungen in solchen Filmen glichen so individuellen Reisen von Einzelpersonen, Beharrlichkeit und Selbstbeherrschung seien die erforderlichen Werte.⁴² Dieses Prinzip scheint auch in den hier vorliegenden Serien zu greifen: Individuelles Durchhaltevermögen von ausharrenden Inhaftierten, aber auch unnachgiebigen Anwalt_innen, ist der Schlüssel zum Erfolg.

Ein ähnlicher Mechanismus ist auch in *Making a Murderer* zu beobachten. Wie in *The Staircase* geben Steven Averys Anwalt_innen einem scheinbar undurchdringlichen System Gesichter und agieren dabei als stabile Bezugspunkte. Allerdings ist es gerade der Wechsel des Verteidigungsteams zwischen der ersten und zweiten Staffel, der die Konstruktion dieser Stabilität zwischen den Zeilen veranschaulicht: Während Jerry Buting und Dean Strang, beginnend mit der dritten Episode der ersten Staffel, ausgewiesen kompetent erscheinen und sich nach der Veröffentlichung von *Making a Murderer* eine Fangemeinde um die beiden bildete,⁴³ werden sie nach der Verurteilung durch die renommierte Anwältin Kathleen Zellner abgelöst, die ein Wiederaufnahmeverfahren anstrebt und zu diesem Zweck einen Antrag auf wirkungslosen bzw. inkompetenten Rechtsbeistand durch Buting und Strang in Erwägung zieht („ineffective assistance of counsel“).⁴⁴ Auf dieses

³⁹ LaChance/Kaplan 2020: 88.

⁴⁰ O. V. o. J.: „Fighting for the Individual“: o. S.

⁴¹ Vgl. LaChance/Kaplan 2020: 88–89.

⁴² Silbey 2001: 116.

⁴³ Vgl. z. B. LaChance/Kaplan 2020: 91.

⁴⁴ „A Legal Miracle“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 3 2018: 00:46:56–00:49:51.

Vorhaben sowie Kritik durch Steven Avery angesprochen, erklärt Strang emphatisch ihr beiderseitiges Einverständnis zu dieser möglichen Strategie:

You don't have the luxury at this point, if you're picking up a case this late, of overlooking any possible reason for a new trial [...]. Steven Avery's lawyers ought to be looking at ineffective assistance of counsel by Dean Strang and by Jerry Buting.⁴⁵

Ebenso wie das in der gleichen Sequenz formulierte anhaltende Ansehen der beiden Anwälte in der Öffentlichkeit fungiert auch ihr dezidiertes Einverständnis zu dieser Taktik als Moment, der Zweifel an ihrer Kompetenz wieder wettmacht. Kathleen Zellner wiederum, die sich Steven Averys Fall *pro bono* annimmt, wird zu Beginn der zweiten Staffel genauso als hochkompetente, kämpferische und erfolgreiche Anwältin inszeniert,⁴⁶ wobei besondere Betonung auf der Menge ihrer bereits erfolgreich neu verhandelten Fälle und darauffolgenden Entlassungen liegt.⁴⁷ Implizit authentisiert sie Steven Averys Unschuldsanspruch bereits im ersten gezeigten Interview, in welchem sie von ihren Erfahrungen ausgehend davon spricht, keine tatsächlich schuldigen Angeklagten mehr verteidigen zu wollen.⁴⁸ Besondere Aufmerksamkeit kommt in der zweiten Staffel zudem der Fülle an neuerlichen Tests zu, die Zellner von verschiedenen Expert_innen und Gutachter_innen durchführen lässt, um neues Beweismaterial zu sammeln bzw. bereits vorhandene Informationen erneut auszuwerten. Sie selbst ist dabei stets persönlich anwesend und stellt eine Vielzahl von Fragen, scheinbar aus eigenem Interesse und nicht, wie man ebenfalls vermuten könnte, im Interesse neugieriger Zuschauer_innen, die Erläuterungen und Rekonstruktionen forensischer Tests vom True-Crime-Genre erwarten.⁴⁹ Durchweg entsteht so der Eindruck umfassender Untersuchungen und einer ausgesprochen engagierten Anwältin, die nichts unversucht lässt und selbst aktiv wird. Mehrmals betont sie darüber hinaus ihren Glauben an die juristischen Institutionen, beispielsweise wenn sie zum Geschworenensystem befragt wird:

⁴⁵ Ebd.: 00:49:15–49:52.

⁴⁶ Siehe z. B. „Number 18“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 1, USA 2018: 00:27:03–00:34:10.

⁴⁷ Siehe z. B. ebd.: 00:29:15.

⁴⁸ Ebd.: 00:33:53.

⁴⁹ Siehe z. B. „Item FL“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 7, USA 2018: 00:06:13–00:09:14. In dieser Sequenz rekonstruiert der Forensiker und Schusswaffenexperte Luke Haag in Anwesenheit von Zellner, ob ein Durchschuss eines menschlichen Schädels mit dem Projektil eines Gewehrs mit Kaliber .22 möglich gewesen wäre. Zellner und Haag betreiben an dieser Stelle buchstäblich Feldforschung: Der Test wird in einem scheinbar entlegenen ländlichen Gebiet in Carefree, Arizona durchgeführt.

I don't like blaming juries, because I think the jury system really works. [...] If they've got the evidence, they don't make mistakes like this. This can only be attributed to them not being given the evidence.⁵⁰

Ihre Strategie beruht insbesondere auf Neuauswertung von und Gegengutachten zu bereits vorliegendem sowie der Suche nach neuem Beweismaterial, basiert also auf der Annahme, vergangenes individuelles Fehlverhalten unter Einhaltung des korrekten Prozederes wettzumachen. Die Serie endet zudem mit klaren Äußerungen des Optimismus sowohl durch Zellner als auch durch Steven Avery, die sich im Wesentlichen als Vertrauen in seine Anwältin sowie ins System ausdrücken.⁵¹

Beide Serien installieren mit den Akteur_innen der Rechtsvertretung Figuren, die als Kämpfer_innen für ihre Angeklagten inszeniert werden. Durch den Fokus der Serien auf den individuellen Arbeitsschritten und -prozessen, die bereits Geschehenes zu korrigieren und auszugleichen bestrebt sind, wird ein Teil der Verantwortung für ein gelingendes System allerdings an die Leistungen von Einzelnen rückgebunden, die die Form eines vom Justizsystem selbst vorgesehenen Korrektivs annehmen. Der Status quo des (Straf-)Rechtswesens bleibt so trotz des kritischen Anspruchs beider Serien – und auch trotz der öffentlichen Aufmerksamkeit, die sie generierten – an einigen Punkten unangetastet.⁵² Die Serien bleiben der bekannten True-Crime-Konvention der Rekonstruktion von Arbeitsschritten, Argumentationslinien und Abläufen im Wesentlichen verpflichtet – und damit auch dem Anspruch, Unverständliches innerhalb einer geltenden Ordnung verständlich zu machen. Die Möglichkeit der Fehlerkorrektur innerhalb dieser geltenden Ordnung wird dabei selten verneint.

5. Fazit

Mit den kursorischen Analysen einiger weniger Sequenzen aus *The Staircase* und *Making a Murderer* zeigt sich, wie die Folgen mutmaßlicher Justizirrtümer den Körpern von Betroffenen und ihren Familienangehörigen eingeschrieben werden: Instabile Justizsysteme, so scheint es, bringen instabile Körper hervor. *Making a Murderer* verbindet diese Beobachtungen fragiler menschlicher Körper in seiner Bildsprache zusätzlich mit einer Topografie des Verfalls, in deren Bedeutungskontext nicht nur die als äußerst prekär beschriebene Lage der Averys situiert ist, sondern die darüber hinaus symbolisch eine Art Verfall des Gesellschaftskörpers mitmeint. Beide Serien stellen den Betroffenen ihre Anwält_innen dabei quasi-

⁵⁰ „A Legal Miracle“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 3, USA 2018: 00:21:02–00:21:17.

⁵¹ Vgl. „Trust No One“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 10 2018: 01:11:56–01:13:40; ebd.: 01:13:53–01:14:52.

⁵² Vgl. LaChance/Kaplan 2020: 91–92.

heldenhaft inszeniert zur Seite und legen einen deutlichen Fokus auf die individuellen Fähigkeiten und Bemühungen dieser (auch körperlich) aktiven Akteur_innen. Indem sie so als ausgesprochen stabile Bezugspunkte fungieren und immer wieder den Glauben an ihre Mandanten und stellenweise auch ihr Vertrauen in das Justizsystem, innerhalb dessen sie agieren, zum Ausdruck bringen, fangen diese Serien die durchaus artikulierten Zweifel am Funktionieren des Rechtssystems schlussendlich ein und reproduzieren dabei individualisierende Logiken, die den bestehenden strafrechtlich-prozessualen Strukturen ebenso verpflichtet bleiben, wie diese vermeintlich systemkritischen True-Crime-Formate den bekannten klassischen Genre-Konventionen.

Keine neue, aber eine *erneute* Dringlichkeit erlangt der – zumal dokumentarische – Umgang mit dem Scheitern des US-amerikanischen Polizei- sowie Justizapparats und seinen Konsequenzen vor dem Hintergrund der einmal mehr aufgeflammtten Proteste der *Black Lives Matter*-Bewegung in den USA und darüber hinaus. Ein wiederkehrender Kritikpunkt am diskursiven Umgang mit Polizeigewalt sind dabei eben jene individualisierenden Rhetoriken, die die Existenz systemischer, institutionalisierter Gewalt verneinen und dahingegen von Einzelfällen und persönlichem Fehlverhalten sprechen,

reducing racism to the outrageous and intentional acts of depraved individuals, while downplaying the cumulative impact of police policies and private-sector discrimination that, regardless of personal intent, have crippled the vitality of African-American life.⁵³

358

Eine Limitation dieses Aufsatzes ist der Fokus auf nur zwei Serien, die beide nur in eingeschränktem Maße institutionalisierte Diskriminierungen mitdenken. Rassistische Polizeigewalt ist in keiner der Serien ein Thema. Aus diesem Grund tut eine Überprüfung und Erweiterung der hier vorgestellten Mechanismen hinsichtlich solcher True-Crime-Sendungen not, die beispielsweise rassistische Systemstrukturen in Polizei- und Justizapparat zum Thema haben.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland (1981 [1980]): *Camera Lucida. Reflections on Photography*. 1. amerik. Ausg., New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1989 [1980]): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Biressi, Anita (2001): *Crime, Fear, and the Law in True Crime Stories*. Basingstoke: Palgrave.
- Biressi, Anita (2004): „Inside/out: Private Trauma and Public Knowledge in True Crime Documentary“. In: *Screen* 45.4, S.T 401–412.

⁵³ Taylor, Keeanga-Yamahtta 2020: o. S.; siehe auch z. B. einen Kommentar von Patrisse Cullors, Mitgründerin von *Black Lives Matter Global Network*, auf der Website der *American Civil Liberty Union*: Cullors 2020: o. S.

- Bronfen, Elisabeth (1992): *Over Her Dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- Brylla, Wolfgang (2015): „Statt eines Vorwortes. Krimis sind eben nicht nur Krimis“. In: Ders./Parra-Membrives, Eva (Hrsg.): *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Innovation*. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 7–24.
- Cullors, Patrisse (23.06.2020): „'Black Lives Matter' is About More than the Police.“ *ACLU*. <https://www.aclu.org/news/criminal-law-reform/black-lives-matter-is-about-more-than-the-police/> (08.12.2020).
- Del Visco, Stephen (2016). „Legality and the Spectacle of Murder: A Review of Netflix's *Making a Murderer* (2015–)“. In: *Humanity & Society* 40.2, S. 212–214.
- LaChance, Daniel/Kaplan, Paul (2020). „Criminal Justice in the Middlebrow Imagination: The Punitive Dimensions of *Making a Murderer*“. In: *Crime, Media, Culture* 16.1, S. 81–96.
- Murley, Jean (2017): „Making Murderers: The Evolution of True Crime“. In: Raczkowski, Chris (Hrsg.): *A History of American Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 288–299.
- Murley, Jean (2008): *The Rise of True Crime. 20th-Century Murder and American Popular Culture*. Westport: Praeger.
- o. V. (o. J.): „Fighting for the Individual“ (Website). David S. Rudolf. <https://davidrudolf.com/#Cases> (09.09.2020).
- Pierson, David P. (2010): „Evidential Bodies: The Forensic and Abject Gazes in *C.S.I.: Crime Scene Investigation*“. In: *Journal of Communication Inquiry* 34.2, S. 184–203.
- Schneider, Rebecca (2009): „A Small History (of) Still Passing.“ In: Huppau, Bernd/Wulf, Christoph (Hrsg.): *Dynamics of Performativity and Imagination. The Image between the Visible and the Invisible*. New York: Routledge, S. 254–269.
- Seltzer, Mark (2007): *True Crime. Observations on Violence and Modernity*. New York: Routledge.
- St. John, Allen (2016): „'Making a Murderer' Attorney Dean Strang Explains The Real Cost of Defending Steven Avery“ (Interview). *Forbes*. <https://www.forbes.com/sites/allenstjohn/2016/01/24/making-a-murderer-attorney-dean-strang-explains-the-real-cost-of-defending-steven-avery/#5514d596f30c> (11.09.2020).
- Sykora, Katharina. „Tod & Medien: Ein Interview mit Katharina Sykora.“ Interview mit Philipp Deny. *Daumenkino*. <http://dkritik.de/schwerpunkt/tod-medien-ein-interview-mit-katharina-sykora/> (08.12.2020).
- Taylor, Keeanga-Yamahatta (08.06.2020): „How Do We Change America?“ *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/news/our-columnists/how-do-we-change-america> (08.12.2020).
- Thomas, Ronald R. (1999): *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turkel, William J. (2009): „The Crime Scene, the Evidential Fetish, and the Usable Past“. In: Byers, Michele/Johnson, Val Marie (Hrsg.): *The CSI Effect. Television, Crime, and Governance*. Lanham: Lexington Books, S. 133–146.
- Urry, John (2000). *Sociology Beyond Societies. Mobilities for the Twenty-First Century*. London/New York: Routledge.

Medienverzeichnis

- „A Legal Miracle“ („Ein juristisches Wunder“). *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 3, Netflix (19.10.2018).
- „Between Anger and Despair“ („Fragwürdige Justiz“). *The Staircase*. Staffel 1, Episode 12, Netflix (08.06.2018).
- CSI: Crime Scene Investigation (CSI: Den Tätern auf der Spur/CSI: Vegas)*. USA 2000–2015, CBS.
- „Everything Takes Time“ („Alles braucht seine Zeit“). *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 6, Netflix (19.10.2018).
- „Fighting For Their Lives“ („Überlebenskampf“). *Making a Murderer*. Staffel 1, Episode 10, Netflix (18.12.2015).
- „Flawed Justice“ („Fragwürdige Justiz“). *The Staircase*. Staffel 1, Episode 13, Netflix (08.06.2018).
- „In Search of a Resolution“ („Auf der Suche nach einem Ende“). *The Staircase*. Staffel 1, Episode 11, Netflix (08.06.2018).
- „Item FL“ („Beweisstück FL“). *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 7, Netflix (19.10.2018).
- Making a Murderer*. USA 2015–2018, Netflix.
- „Number 18“ („Nummer 18“). *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 1, Netflix (19.10.2018).
- „Plight of the Accused“ („In Bedrängnis“). *Making a Murderer*. Staffel 1, Episode 3, Netflix (18.12.2015).
- „Reopen the Case“ („Wiederaufnahme des Verfahrens“). *The Staircase*. Staffel 1, Episode 9, Canal+ (21.11.2013).
- „Secrets and Lies“ („Geheimnisse und Lügen“). *The Staircase*. Staffel 1, Episode 2, Canal+ (07.10.2004).
- The Staircase*. (Originaltitel: *Souçons*; dt. *The Staircase: Tod auf der Treppe*). F 2004/2013/2018, Canal+/Netflix.
- The Thin Blue Line (Der Fall Randall Adams)*. USA 1988, Errol Morris, 101 Minuten.
- „The Verdict“ („Das Urteil“). *The Staircase*. Staffel 1, Episode 8, Canal+ (28.10.2004).
- „Trust No One“ („Vertraue niemandem“). *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 10, Netflix (19.10.2018).

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Michael Peterson still am Türrahmen abgestützt. Screenshot aus „Flawed Justice“. *The Staircase*. Staffel 1, Episode 13: 00:05:25.
- Abb. 2: Eine Nahaufnahme von Allan Avery. Screenshot aus „Everything Takes Time“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 6: 00:44:26
- Abb. 3: Eine Nahaufnahme von Dolores im Auto auf dem Weg ins Krankenhaus. Deutlich zu erkennen sind die Zeichen des Alter(n)s auf ihrer Haut. Screenshot aus „Everything Takes Time“. *Making a Murderer*. Staffel 2, Episode 6: 00:41:49.
- Abb. 4: Seitliche Nahaufnahme eines Autowracks, mutmaßlich auf dem Schrottplatz der Averys. Screenshot aus „Fighting For Their Lives“. *Making a Murderer*. Staffel 1, Episode 10: 00:59:43.