

Barbara Hollendonner

Der Blick nach Innen

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13209>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hollendonner, Barbara: Der Blick nach Innen. In: Ingo Köster, Kai Schubert (Hg.): *Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen*. Bielefeld: transcript 2009, S. 107–116. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13209>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410332-005>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Barbara Hollendonner

Der Blick nach Innen

1 Luna 9 und *Fantastic Voyage*

Am 31. Jänner 1966 gelang mit der unbemannten sowjetischen Sonde Luna 9 die erste weiche Landung auf dem Mond. Im gleichen Jahr, am 24. August 1966, kam der Film *Fantastic Voyage* von Richard Fleischer ins Kino. Er wurde mit folgenden Taglines angekündigt:

The screen's most fantastic voyage! The most amazing science fiction ever conceived! A fantastic and spectacular voyage [...] through the human body [...] into the brain. Journey into the living body of a man! Four men and one woman on the most fantastic, spectacular and terrifying journey of their lives [...].¹

Der Körper, in den diese Reise stattfindet, ist der eines sowjetischen Forschers, der zu den USA überläuft und dessen Leben und Wissen durch die Entfernung eines Blutgerinnsels durch die Mannschaft eines miniaturisierten U-Bootes gerettet werden soll. Mit an Bord ist auch ein Überläufer, der die Reise zu sabotieren versucht.

Die Attraktion des Filmes aber bestand nicht in den banalen Parallelen zur Realpolitik, sondern vielmehr in den spektakulären Bildern eines imaginierten Körperinneren. Die Konzeption und Produktion des Filmes fiel in die Zeit des Kalten Krieges mit ihrer Paranoia vor Überläufern und Doppelagenten, der Angst vor Infiltration und der unstillbaren Gier nach neuem, militärisch verwertbarem Wissen. Dies alles fließt zum Teil intendiert und zum Teil nicht intendiert in die filmische Körperinnenreise ein. Durch die Integration in den Plot und die Gestaltung des Filmes ‚verschwindet‘ die Thematik, wird aber gleichzeitig in ihnen aufbewahrt: Sie wird im doppelten Sinne ‚aufgehoben‘.

1 Vgl. Internet Movie Database, <http://www.imdb.com/title/tt0060397/taglines>, 08.09.2008.

2 CSI und ...

Im Oktober 2000 startete die Kriminalfernsehserie *CSI: Crime Scene Investigation* in den USA. Sie wird bis heute mit anhaltend großem Erfolg nahezu weltweit² ausgestrahlt. Die fiktionale Serie handelt von der Aufklärung fiktionaler Verbrechen in Las Vegas basierend auf Analysen der Tatortspuren und Leichen. Der Erfolg beim Publikum ist so groß, dass es bereits zwei Spin offs³ gibt, *CSI: Miami* seit 2002 und *CSI: New York* seit 2004.

2.1 Der ‚Blick nach Innen‘

CSI ist nicht das erste Produkt des Kriminalgenres, dessen fiktive Detektion sich auf die materiellen Beweise konzentriert.⁴ Die Serie stellt jedoch durchaus einen Höhepunkt im forensischen Kriminalsubgenre dar. In elaboriert ausgearbeiteten Szenen der Materialselektion, -analyse und -interpretation geraten die kleinen Dinge, der Körper und besonders auch das Körperinnere in den Blick. Was abseits der Episodenhandlung in der audiovisuellen Gestaltung des ‚Blickes nach Innen‘ mittransportiert wird, ist Gegenstand dieses Textes.

2.2 CSI-shot

Ein *CSI*-shot ist eine scheinbare Kamerafahrt in einen menschlichen Körper oder auch in einen Gegenstand, meist eine Waffe oder ein technisches Gerät.⁵ Diese spezielle Art des Reißzooms wurde bereits in den Filmen *Three Kings* und *Fight Club* von 1999 verwendet, durch den häufigen und prominenten Einsatz in der Serie *CSI* hat sich aber der Begriff *CSI*-shot in der Fernsehforschung etabliert⁶ und wird auch in den Medien häufig verwendet.

CSI-shots bestehen aus einer Montage digitaler Bilder, die mit bildgebenden Techniken aus der Medizin erzeugt werden, konventionellen Aufnahmen von Körpern und Plastikmodellen, sowie vollständig digital generierten Bildern. Diese Bildarten werden so kombiniert, dass der Eindruck eines Eintretens

2 Vgl. o.V.: „CBS Corporation becomes worldwide distributor of CSI, the world’s most successful television franchise“.

3 Spin offs nehmen einzelne Figuren oder das Serienkonzept einer bestehenden Serie auf.

4 Diese Entwicklung beginnt schon bei Sherlock Holmes und ist mit *CSI*-Nachfolgern wie der Serie *Bones* sicher nicht abgeschlossen.

5 Dieser Text thematisiert ausschließlich *CSI*-shots in den menschlichen Körper und lässt die material-shots außer Acht.

6 Vgl. Allen: Reading *CSI*.

der Kamera in den Leichenkörper entsteht. Meistens dringt die Kamera dabei scheinbar über natürliche Körperöffnungen ein, manchmal auch durch den Wundkanal und selten direkt durch die Haut, die zu diesem Zweck permeabel zu werden scheint.

Auf der primären Ebene der Episodenhandlung fungiert der *CSI*-shot vor allem als Illustration dessen, was der Pathologe/die Pathologin erklärt. Fast immer stehen dabei die Bilder des *CSI*-shots nur dem Publikum zur Verfügung, die Figuren der Serie *sehen* das Körperinnere nicht, sie *wissen* davon und dieses Wissen wird für die ZuschauerInnen in Bilder *übersetzt*. Daher können letztere nur die Illustrationen der Thesen sein, die bereits sprachlich formuliert wurden, wodurch sie einen nachträglichen Konnotationscharakter erhalten.

Ein typischer *CSI*-shot beginnt mit einem Reißzoom auf eine natürliche Körperöffnung (vgl. Abb. 1-4) oder eine Wunde und endet entweder mit dem Bild der tödlichen Verletzung im Körper oder mit einer Gegenbewegung aus dem Körper heraus (vg. Abb. 5-8).

Der Eintritt in den Körper wird durch einen Grauschleier, eine kurze Schwarzblende oder, erst in den späteren Staffeln, durch eine kurze Weißblende⁷ markiert und dadurch gleichzeitig verborgen. Das Körperinnere erscheint dann verblüffend hell, das Licht strahlt durch die Haut und das Gewebe wie durch eine rote Decke hindurch. Der warme und intime visuelle Eindruck steht im deutlichen Gegensatz zur Atmosphäre der Pathologie mit ihrer blauen, kühlen Beleuchtung. Der Sehpunkt⁸, auf den das Publikum konzentriert wird und der mit der ‚Kamera‘ identisch ist, fliegt nun durch Gänge und Höhlen des digitalen Bild-Körpers (vgl. Abb. 9 und 10).

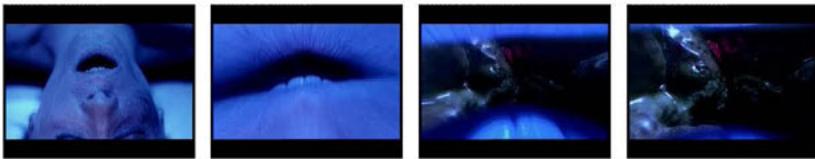


Abb. 1-4: CSI: Crime Scene Investigation, 2,21, 00:13:38

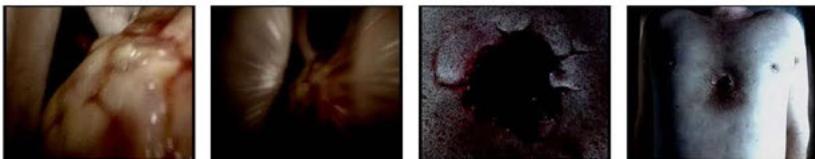


Abb. 5-8: CSI: Crime Scene Investigation, 1,1, 00:12:03

7 Zur Frage der Bedeutung der Weißblende siehe auch: Jermyn: „Dying to Tell You Something“.

8 Reiche: „The Visible Human Project“, S. 80.

Er folgt dabei nicht nur den natürlichen Körpersystemen, sondern in gewisser Weise auch dem Vorbild *Fantastic Voyage*. In diesem bereits angesprochenen Film durchläuft die Kamera bzw. das U-Boot die Blutgefäße als leicht befahrbare Flüsse innerhalb des unbekanntes, zu entdeckenden Körpers. Ziel der Reise ist in *CSI* meist der ‚Ursprungsort‘ der Todesursache: der Fremdkörper, das versagende Herz, das zerfetzte Organ (vg. Abb. 11).

Bei diesen kurzen Reisen in den Körper – ein *CSI*-shot dauert selten länger als sechs Sekunden – erfahren wir aber wesentlich mehr als nur die fiktive Todesursache eines fiktiven Opfers. Auf dieser kurzen Reise in einen digital-analog⁹ erzeugten Mikrokosmos ‚Körper‘ wird uns eine ganz eigene Interpretation angeboten, was der Körper am Anfang des 21. Jahrhunderts bedeuten kann oder vielleicht sogar bedeuten soll.

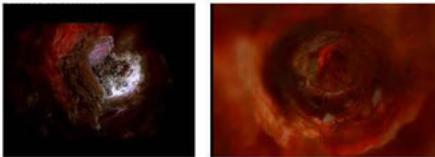


Abb. 9-10: *CSI: Crime Scene Investigation*, 2.21, 00:13:52, 1.5, 00:24:20



Abb. 11: *CSI: Crime Scene Investigation*, 4.4, 00:18:40

2.3 Der Körper als Ort der Wahrheit

Der Körper bewahrt in *CSI* die Handlungsspuren des Mordes wie ein umfassendes Archiv auf, das die Rekonstruktion des Mordes ermöglicht, was wiederum zum Mörder bzw. zur Mörderin führt. Der Körper des Opfers ist der stumme Kronzeuge im Verhandlungssaal Pathologie und offenbart damit seine Eigenschaft als Ort der Wahrheit.

Elke Weissmann und Karen Boyle¹⁰ haben überzeugend ausgeführt, dass die Konzeption des Körpers als Ort der Wahrheit derjenigen in der Pornografie ähnelt. Sie beziehen sich auf die Arbeit von Linda Williams¹¹ über Pornografie als Suche nach dem weiblichen Orgasmus, nach der unsichtbaren weiblichen

9 Wie oben bereits erwähnt, wird der ‚Körper‘ im *CSI*-shot durch analoge, digital bearbeitete und digital generierte Bilder erzeugt.

10 Weissmann/Boyle: „Evidence of Things Unseen“.

11 Williams: *Hardcore*.

Lust durch hochartifizielle Körperbilder und folgern, dass die *CSI*-ExpertInnen im Körper der Opfer auf der Suche nach der Wahrheit des Verbrechens sind. Damit argumentieren sie auf der Ebene des Plots.

Auf einer weiteren Bedeutungsebene markiert diese Konzeption des Körpers als „Ort der Wahrheit“ diesen überhaupt erst einmal als einen *Ort*¹², also eine feste, begrenzte und benennbare Einheit und schafft damit die Voraussetzung dafür, die materielle Stabilität des Körpers als Garant für die Entität Mensch heranziehen zu können.

Dieser Rückzug des Menschlichen, des Humanen, auf den Körper als etwas Fertiges kann zum einen vor dem Hintergrund und als Reaktion auf die Auflösung des Subjekts bzw. die Fassung des Körpers als etwas (teilweise) Gemachtes in den dekonstruktivistischen, vor allem auch feministischen, Theorien verstanden werden.¹³ Zum anderen lese ich dieses Erstarren des Körpers als ‚Schlüssel zur Wahrheit‘ auch als Reaktion auf die Entwicklungen in der Biomedizin bzw. in der Genetik. In *CSI* fungiert der Körper als zugrunde liegendes, gegebenes ‚Material des Menschlichen‘, nicht als ‚menschliches Material‘, das für die Forschung, für Veränderungen nach Belieben zur Verfügung steht. Der Körper ist in *CSI* als Material das basal Gegebene, das Unbeeinflussbare und verschleißt sich damit sowohl vorgängiger genetischer Manipulation als auch psychoanalytischer Nachträglichkeit.

Um diese Konstruktion zu befördern, wird in *CSI* die Produktion von Wahrheit und Sinn geleugnet und Wahrheit als eine sich unmittelbar und ohne menschliche Interpretation im Material, unter anderem dem Körper, manifestierende Evidenz verstanden: „The evidence only knows one thing: the truth“¹⁴ sowie: „Concentrate on what cannot lie: the evidence.“¹⁵

Dieser verbalen Behauptung einer Serienfigur wird auf der Ebene der Handlungen nicht entsprochen, wodurch es zu einer inhärenten Spannung in der Serie kommt: Der behaupteten Unmittelbarkeit von quasi-religiöser Wahrheits-Offenbarung durch und im Material stehen Handlungen der Selektion, der

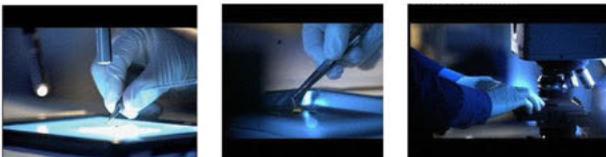


Abb. 12-14: *CSI: Crime Scene Investigation*. 7.23, 00:14:11

12 Vgl. z. B. Löw: *Raumsoziologie*, S. 198ff.: Orte sind Räumen vorgängig und lokalisierbar, meist konkret benannt und geografisch markiert.

13 Vgl. als bekanntestes Beispiel Judith Butlers Klassiker: *Gender Trouble*; dies.: *Bodies that Matter*.

14 Gil Grissom [William Petersen], *CSI: Crime Scene Investigation*, 1.5, 00:26:53.

15 Ebd., 1.1, 00:21:05.

Analyse und Interpretation von Material gegenüber, also typische Prozesse der Sinn- und Bedeutungsproduktion. Dieser Prozess der Herstellung von Evidenz wird in der audiovisuellen Inszenierung in viele kleine Handlungen am Material zerlegt (vgl. Abb. 12-14). Dieses tritt dadurch in den Vordergrund und die paradoxe – in sich unmögliche – *Produktion* von *Unmittelbarkeit* wird transparent.¹⁶

2.4 Die Affizierung als Inszenierung von Unmittelbarkeit

Obwohl die meisten der Körperinnenbilder abstrakt gesehen durchaus ästhetisch ansprechend sind, erscheinen sie eingebunden in eine Narration als Bilder von Organen und insofern vor allem als Ekel erregend.¹⁷ Daher affiziert der *CSI*-shot die Körper der ZuschauerInnen und die körperlichen Reaktionen des Publikums, wie zum Beispiel Magenheben und andere Ekelreaktionen¹⁸, suggerieren durch die körperliche Betroffenheit der ZuseherInnen auch ihre körperliche Anwesenheit, was wiederum die Wirklichkeit des Geschehenen beglaubigen soll. Denn wenn der Körper auf Bilder heftig reagiert, dann wird Fernsehen nicht mehr nur *gesehen* und *gehört*, sondern auch *gespürt*. Diese multisensorische Ansprache durch den *CSI*-shot simuliert damit die Realität, in der ebenfalls die Umwelt mit allen Sinnen simultan wahrgenommen und körperlich unweigerlich auf diese reagiert wird. Dies ist ein deutliches Angebot an das Publikum, sich nicht nur intellektuell, wie in herkömmlichen Polizei-Serien, sondern auch mit allen Sinnen in den Plot zu involvieren.¹⁹ Diese Beglaubigung des Plots durch die suggerierte ‚Anwesenheit‘ des Publikums erinnert an die neuzeitliche Wissenschaftspraxis, in der Experimente nur dann als wahr gelten konnten, wenn sie vor Zeugen durchgeführt wurden. Mündliche oder schriftliche Vermittlung der Experimente in Form von Berichten bzw. Protokollen wurden aus Misstrauen gegen die Manipulierbarkeit von Aufzeichnungen, von vermittelter Wahrnehmung, abgelehnt. Eine ähnliche Einstellung tritt uns auch in *CSI: Crime Scene Investigation* entgegen.²⁰

16 Vgl.: Hollendonner: „Der Zauber der Präsenz“.

17 Zu Schönheit und Ekel in den *CSI*-shots und allgemeiner den Körperbildern in *CSI* siehe: Jermyn: „Body Matters“, besonders: S. 88f.

18 Vgl. Weissmann: *Crime, the Body and the Truth*, S. 234; allgemeiner: Sobchack: *Carnal Thoughts*; Marks: *The Skin of the Film*.

19 Vgl. Weissmann: *Crime, the Body and the Truth*, S. 235.

20 Vgl. Fußnote 16 und 17.

2.5 Verwirrung der Subjektperspektive

In der zentralperspektivischen Darstellung umfängt der Blick der Betrachterin oder des Betrachters das Objekt wie ein Trichter. In der Körperinnenfahrt des *CSI*-shots aber dreht sich dieser Trichter gleichsam um, und das digitale Bild-Objekt umgibt scheinbar die auf einen Schpunkt konzentrierten BetrachterInnen. Es kann also sogar von einer Umkehrung der Perspektive gesprochen werden: Der explorierende Blick wird vom Forschungsgegenstand umfungen und eingesaugt, so dass sich die Zuschauerin/der Zuschauer unmittelbar ‚innen‘ wieder findet, und das Innere zum umgebenden ‚Außen‘ wird.

Begleitet wird dieses visuelle Spektakel von aufwendigem Sounddesign, dessen Geräusche den immersiven Effekt wesentlich verstärken und dazu beitragen, den Körper der ZuseherInnen zu affizieren. Der Gehörsinn ist tatsächlich ein immersiver Sinn und daher dazu prädestiniert, das Eindringen der Kamera ‚föhlbar‘ und quasi ‚erlebbär‘ zu machen. Der intendierte Affekt, in diesem Fall eine körperliche Ekelreaktion, suggeriert, wie bereits angesprochen, Nähe, Unmittelbarkeit, Präsenz und garantiert damit in erster Linie ein eindröckliches Fernseherlebnis.

Der *CSI*-shot ist eine Kamerabewegung, die, bei genauerer Betrachtung, zu einer Verwirrung der Perspektive und damit des Standpunktes föhrt. Nicht nur die Herkunft der Bilder steht zur Disposition, ihre Produktionsweise und ihre Evidenz, Themen, auf die dieser Text nicht näher eingehen kann, sondern auch der Ort, von dem aus sie gesehen werden: Von wo aus blickt der Schpunkt worauf?

Diese ‚Ortlosigkeit‘ oder zumindest ‚Ortunsicherheit‘ weist auf die Verunsicherung des Subjektes hin, wie sie vor allem die Medien- und Kulturkritik Baudrillards und Virilios formuliert.²¹ Hinter ihrer Subjektverunsicherung steht die Annahme eines

selbstmächtigen Erkenntnissubjektes, das sich in einer gleichsam unmittelbaren ‚intellektuellen Anschauung‘, ohne den Umweg medialer Vermittlung, des Wesens der Dinge bemächtigen könne, wobei Symbolsysteme – unter denen Bildersprachen der Lautsprache nachgeordnet zu sein pflegen – lediglich der nachträglichen Repräsentation der prämedialen Kognition dienen.²²

Denn nur, was eine sichere Position hat, kann auch verunsichert werden. Im *CSI*-shot wird also in der Negation des Spektakels die Autonomie des Subjektes

21 Vgl. Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*; ders.: „Videowelt und fraktales Subjekt“; Virilio: „Der Film leitet ein neues Zeitalter der Menschheit ein“.

22 Jäger: „Transkriptivität“, 21f. (Hervorh. i. O.).

transportiert, indem die Kamerafahrt in die Leiche als ‚Ausnahmezustand‘ den ‚Normalzustand‘ der Kontrolle und Selbstgewissheit des Subjektes voraussetzt.

3 Conclusio

In *CSI*, und besonders im *CSI-shot*, drückt sich eine Sehnsucht nach Unmittelbarkeit aus und damit nach der Zugänglichkeit der Realität mit Hilfe der Wahrnehmung. Aber dieses Begehren nach non-medialer Wahrnehmung ist gerade deshalb so alt, weil es unerfüllbar ist. Dieses Dilemma tritt uns in *CSI* im *CSI-shot* entgegen, denn die Körperinnenreise führt uns nur scheinbar ‚in‘ den Körper. Scheinbar deshalb, weil der Sinn, mit dem das Innere des Körpers hier exploriert wird, vor allem der Sehsinn ist. Dieser ist aber, wie Sybille Krämer in *Kann das ‚geistige‘ Auge sehen?*²³ deutlich macht, ein Distanzsinn, der die Entfernung, aber auch die Oberfläche braucht, um überhaupt zu funktionieren. Deshalb treten uns bei der Körperinnenreise auch neue Grenzen, neue Oberflächen, neues Unbekanntes entgegen, und kein immersives Erlebnis des Fleisches. Die aktuelle Sehnsucht nach der Immersion, der totalen Präsenz, der non-medialen Wahrheit muss auch hier im *CSI-shot* unbefriedigt bleiben, denn dies kann der Sehsinn, und damit das Fernsehen trotz aller CGI-Technik²⁴ und Sound-Unterstützung, niemals leisten.

Die sekundären Informationen in *CSI*, und besonders im *CSI-shot*, verunsichern, werfen Fragen auf und wirken damit den Schließungen auf der Handlungsebene, der Auflösung des Falles, entgegen. Sie erzeugen damit eine Spannung zwischen diesen Ebenen des alltäglich Sichtbaren und des bedrohlich Unsichtbaren, dem die Bilder der Körperinnenfahrt entstammen. Diese neuen Bilder aus dem Körper sollten die Bedrohung in etwas Beherrschtes umwandeln, durch den Blick domestizieren. Stattdessen verweisen die Bilder nur auf diese Lücke, die immer zwischen dem Menschen und der Welt, zwischen dem cartesianischen Subjekt und dem Körper besteht und schließen sie nicht. Diese Diskurse werden auch in den Kultur- und Medienwissenschaften geführt²⁵, aber *CSI* artikuliert sie konkret als Fragen der Verortung des/der BetrachterIn im Kontext des Bildes.

Diese simultane Fokussierung auf die selben Themen in so unterschiedlichen Bereichen aber lässt darauf schließen, dass beide – Kultur- und Medi-

23 Krämer: „Kann das ‚geistige‘ Auge sehen?“, S. 350f.

24 CGI steht für Computer Generated Imagery.

25 Vgl. u.a. Angerer: Vom Begehren nach dem Affekt; Didi-Huberman: Bilder trotz allem; ders.: Ähnlichkeit und Berührung; Gumbrecht: Diesseits der Hermeneutik; Lethen: „Auf der Schwelle“; Mersch: Ereignis und Aura; Seel: Ästhetik des Erscheinens.

enwissenschaften sowie die Kriminalfernsehserie – sich auf ein gemeinsames Drittes beziehen, das ich am Ende dieses Textes als Hypothese formulieren möchte: Kann es sein, dass die Bedeutung der Materialität am Anfang des 21. Jahrhunderts in Bezug zu digitalen als auch zu biogenetischen Entwicklungen sowohl *CSI* als auch die Geisteswissenschaften zu Fragen nach Unmittelbarkeit, Präsenz und Wahrheit treibt?

Literatur

- Allen, Mike (Hrsg.): *Reading CSI. Crime TV under the Microscope*, London 2007.
- Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin 2007.
- Baudrillard, Jean: „Videowelt und fraktales Subjekt“, in: Weibel, Peter (Hrsg.): *Philosophien der neuen Technologie*, Berlin 1989, S. 113-131.
- Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982.
- Bones (USA 2005-, Creator: Hart Hanson).
- Butler, Judith: *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of ‚Sex‘*, New York 1993.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.
- CSI: *Crime Scene Investigation* (USA 2000-, Creator: Anthony E. Zuiker).
- CSI: *Miami* (USA 2002-, Creator: Ann Donahue/Carol Mendelsohn/Anthony E. Zuiker).
- CSI: *New York* (US 2004-, Creator: Ann Donahue/Carol Mendelsohn/Anthony E. Zuiker).
- Didi-Huberman, Georges: *Bilder trotz allem* [2003], München 2007.
- Didi-Huberman, Georges: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* [1997], Köln 1999.
- Fantastic Voyage* (USA 1966, Regie: Richard Fleischer).
- Fight Club* (USA 1999, Regie: David Fincher).
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a. M. 2004.
- Hollendonner, Barbara: „Der Zauber der Präsenz. Evidenzproduktion in *CSI: Crime Scene Investigation*“, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Nr. 1, 2009 (in Vorbereitung).
- Internet Movie Database, Artikel zu *Fantastic Voyage* (USA 1966, Regie: Richard Fleischer), <http://www.imdb.com/title/tt0060397/taglines>, 08.09.2008.
- Jäger, Ludwig: „Transkriptivität“, in: ders. u. a. (Hrsg.): *Transkribieren. Medien/Lektüre*, München 2002, S. 19-41.

- Jermyn, Deborah: „Dying to Tell You Something. Posthumous Narration and Female Omniscience in *Desperate Housewives*“, in: McCabe, Janet/Akass, Kim (Hrsg.): *Reading Desperate Housewives. Beyond the White Picket Fence*, London/New York 2006, S. 169-179.
- Jermyn, Deborah: „Body Matters. Realism, Spectacle and the Corpse in *CSI*“, in: Allen, Mike (Hrsg.): *Reading CSI. Crime TV under the Microscope*, London 2007, S. 79-89.
- Krämer, Sybille: „Kann das ‚geistige‘ Auge sehen? Visualisierung und die Konstitution epistemischer Gegenstände“, in: Heintz, Bettina/Huber, Jörg (Hrsg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Wien/New York 2001, S. 347-364.
- Lethen, Helmut: „Auf der Schwelle. Die Kulturwissenschaften und ihr Wunsch nach der Selbständigkeit der Dinge“, <http://ifk.ac.at/dl.php/1/14/2007-09-25-Lethen.pdf>, 19.07.2008.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M. 2001.
- Marks, Laura U.: *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham/London 2000.
- Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura*, Frankfurt a. M. 2002.
- O. V.: „CBS Corporation becomes worldwide distributor of *CSI*, the world's most successful television franchise“, 01.14.2008. <http://www.cbcorporation.com/news/prdetails.php?id=2923>, 08.09.2008.
- Reiche, Claudia: „The Visible Human Project. Einführung in einen obszönen Bildkörper“, in: Angerer, Marie-Luise u. a. (Hrsg.): *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science and Fiction*, Wien/New York 2002, S.71-89.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2000.
- Sobchack, Vivian Carol: *Carnal thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA 2004.
- Three Kings* (USA 1999, Regie: David O. Russell)
- Virilio, Paul: „Der Film leitet ein neues Zeitalter der Menschheit ein“, in: Barck, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* [1993], Leipzig, 2002, S. 166-195.
- Weissmann, Elke: *Crime, the Body and the Truth. Understanding the Shift towards Forensic Science in Television Crime Drama with the *CSI*-franchise*, University of Glasgow 2006 (Diss.).
- Weissmann, Elke/Boyle, Karen: „Evidence of Things Unseen. The Pornographic Aesthetic and the Search for Truth in *CSI*“, in: Allen, Mike (Hrsg.): *Reading CSI. Crime TV under the Microscope*, London 2007, S. 90-102.
- Williams, Linda: *Hardcore. Power, Pleasure and the ‚Frenzy of the Visible‘* [1989], Berkeley u. a. 1999.