Herausgeberin
Navena Widulin

HIEBS STICH §

Spur

HIEB § STICH

Dem Verbrechen auf der Spur

herausgegeben von
Navena Widulin

Berlin
Berliner Medizinhistorisches
Museum der Charité
2016

FOTOSERIE

1 »Vestigo« von Patrik Budenz

VORWORTE / ESSAYS

28 Vom Spurensuchen und Fährtenlesen
Thomas Schnalke

30 Rechtsmedizin zwischen Mythos und Wahrheit
Michael Tsokos

32 Profiling – Glaskugelleserei oder strukturierte Fallanalyse?
Christian Schulz

37 »Ist das wirklich alles?!«
Jean-Peer Krause

39 Auf der Suche nach dem authentischen Bild: Kurze Geschichte der Tatortfotografie
Susanne Regener

45 Computertomographische Bildgebung in der Rechtsmedizin
Lars Oesterhelweg

49

SPURENSICHERUNG

50 Spurensicherung am Tatort
51 Das Kriminalkomissariat
52 Spurenbilder

SPURENANALYSE

58 Spürhunde
72 Ballistik
96 Postmortale Computertomographie
110 Identifizierung
130 Forensische Toxikologie
140 Forensische Entomologie
154 Daktyloskopie
166 Forensische Genetik
180 Blutspurenmusteranalyse

DER ROTE-FADEN-FALL

70 Spürhunde
108 Computertomographie
128 Identifizierung
152 Forensische Entomologie
178 Forensische Genetik

EXKURS

54 Bäbistuben – Die Zürcher Tatortmodelle
126 Subjektives Täterprofil
194 Forensische Palynologie

196

SPURENSAMMLUNG

210 Leihgeber/Abbildungsverzeichnis
211 Dank
212 Fachliche Beratung
213 Impressum
215 Sponsoren

SUSANNE REGENER

AUF DER SUCHE NACH DEM AUTHENTISCHEN BILD: KURZE GESCHICHTE DER TATORTFOTOGRAFIE

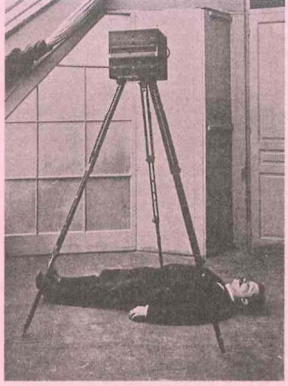
Tatortfotografien der Polizei werden von vielen als objektive Bilder begriffen. Obgleich wir längst verinnerlicht haben, dass Fotografien heute vielgestaltig manipuliert und unsachgemäße Aussagen durch sie provoziert werden können, wird an die Abbildung eines Tatortes als ein wahres, authentisches Bild geglaubt. Dieses Wissen speist sich aus populären Medien (Spiel- und TV-Filmen) und gelegentlich aus Publikationen mit historischen Tatortfotografien von Journalisten, wie z.B. den Arbeiten des Pressefotografen Weegee aus New York der 1930er und 40er Jahre oder die Verkehrsunfall-Fotos des Schweizer Dorfpolizisten Arnold Odermatt aus den 1950er Jahren. Die von der Polizei beauftragten Tatortfotografien hingegen sind nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und werden dort auch nicht gezeigt, sondern sie dienen als Hilfsmittel zur Aufklärung eines Verbrechens. Dieser Beitrag erinnert daran, dass die Idee des Tatortfotos bei der Polizei einen Wandel erfahren hat. Mit einer kurzen Geschichte der Tatortfotografie wird aufgezeigt, dass die Polizei/Kriminalistik selbst erst Regeln für das für ihre Zwecke der Aufklärung und des Beweises notwendige Bild aufstellen musste. Eine Skizze zu populärkulturellen Vorstellungen vom Tatortfoto problematisiert das Weiterleben des Authentizitätsversprechens dieses Bildgenres.

Auswertungsangriff

Ein Tatort im juristischen Sinne ist durch §9 StGB definiert: »Eine Tat ist an jenem Ort begangen, an dem der Täter gehandelt hat oder im Falle des Unterlassens hätte handeln müssen oder an dem der zum Tatbestand gehörende Erfolg eingetreten ist oder nach der Vorstellung des Täters eintreten sollte.« Für die Kriminalistik ist der Tatort die wichtigste Quelle für den Erkenntnis- und Beweisführungsprozess. Die auffindbaren Spuren am Tatort können Hinweise auf den/die Täter sein, die (fast immer) abwesend sind.

Was ist eine Tatortfotografie? In der Kriminalistik wird damit die fotografische Sicherung des Zustands um und am Ort eines kriminalistisch relevanten Ereignisses bezeichnet. Unterteilt werden die Aufnahmen in: Orientierungs-, Übersichts- und Teilübersichts-Fotografien sowie Aufnahmen von einzelnen Spuren. Der Ort, an dem sich ein Verbrechen ereignet hat, wird also systematisch fotografisch erfasst. Dabei geht man immer von Außen nach Innen vor, von der Übersicht zum Detail. Die Anfertigung von Lichtbildern am Tatort gehört, wie die Sicherung von Spuren, zum so genannten objektiven Befund, während die Befragung von Zeugen zum subjek-

Inszenierung einer beispielhaften Tatortfotografie mit Stativ im Atelier der Polizei Hamburg, um 1912
aus: Gustav Roscher, Großstadtpolizei, Hamburg 1912.



Inszenierung Leichenfotografie mit Stativ, Polizei Paris, um 1910
aus: A. Niceforo, Die Kriminalpolizei und ihre Hilfswissenschaften, Groß-Lichterfelde-Ost o.J.

tiven Befund zählt. Tatortfotografie ist Bestandteil des »Auswertungsangriffes«, der auf die Sicherung des Tatortes folgt. Sie soll fehlerfrei ein Bild über die Situation liefern und somit auch als Grundlage für die Beweisführung im Strafverfahren dienen können. Um vor Gericht für alle Eventualitäten gerüstet zu sein, werden in den letzten Jahrzehnten mehrere Dutzend Fotos von einem Tatort angefertigt, früher auf analogem und heute auf digitalem Wege. Für die Beweiskraft vor Gericht ist der Nachweis der Urheberschaft einer Fotografie von größter Wichtigkeit: Die Angabe eines Maßstabes und die Angabe der Aufnahmebedingungen (wurde mit Blitzlicht oder Tageslicht fotografiert, im Freien oder in geschlossenen Räumen?) sowie die persönliche Bezeugung des Fotografen erst machen eine Fotografie zu einem relevanten Beweismittel. Heute übernehmen darüber hinaus digitale Wasserzeichen die Bezeugungsnotwendigkeit.

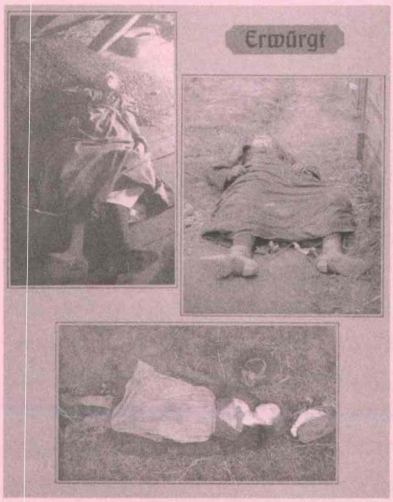
Kurze Geschichte des Tatortfotos

Es wird vermutet, dass 1867 die ersten Tatortfotografien entstanden sind, im Zusammenhang mit einem Doppelmord bei Lausanne. Fotografie wurde in dieser Zeit bei der Polizei sowohl beim Erkennungsdienst (Porträts von Verdächtigen und Verbrechern) als auch in der Kriminalistik (Fotos von Spuren, Urkundenfälschungen) verwendet. Doch erst um 1900, als bei größeren Polizeidienststellen eigene Fotoateliers und Fotolabore eingerichtet wurden, setzte sich auch die Tatortfotografie durch. Der französische Kriminologe Alphons Bertillon, der u.a. die erkennungsdienstliche Fotografie erfunden hatte, empfahl der Polizei, eigene Techniker und Fotografen auszubilden, um die spezifischen Bildanforderungen einzuüben. Den zeitgenössischen Atelierfotografen wurde diese Aufgabe nicht zugetraut, da ihr Blick und ihre Ausbildung eher auf eine kommerzielle und repräsentative Visualisierung gerichtet waren.

Die Demonstration einer Leichenaufnahme, inszeniert im Atelier der Hamburger Polizei zu Beginn des 20. Jahrhunderts verdeutlicht, wie nah die bekannte bürgerliche Atelierfotografie und die institutionelle kriminalistische Fotografie noch beieinander lagen, als die neue Perspektive eingeführt wurde: Der Hintergrund mit Andeutung einer Parklandschaft mit Säule gehörte dem in der Öffentlichkeit bekannten Raum an, während das ausgefahrene Stativ mit Leiter den Fotografen in eine befremdliche Position zur porträtierenden Person bringt. Die Demonstration der fotografischen Leichenaufnahme am Tatort aus dem Pariser Erkennungsdienst zeigt bereits eine nüchterne Atelierumgebung. Stativ, Leiter, Leichenaufnahme von oben gehören in die Frühzeit der Tatortfotografie. Aufnahmen von Polizeifotografen bei der Arbeit illustrierten das Thema Tatortsicherung in Lehrbüchern, ebenso wie beispielhafte Tatortfotos lehrreich sein sollten.

Für interne Schulungen reproduzierte die »photographische Anstalt der Polizeibehörde« in Hamburg um 1890 exemplarische Leichenfotos und Tatortfotografien aus der kriminalistischen Praxis für ein »Album der Todesarten«. Die Aufnahme einer erstochenen Frau erscheint in einer verfremdeten Perspektive, wenn wir sie mit zeitgenössischen Seh- und Abbildungsweisen vergleichen: Nicht nur die Stativfüße, auch der Schuh des ermittelnden Beamten ist oftmals zu sehen. Die Vogelperspektive löst einerseits Assoziationen zur wissenschaftlich distanzierten militärischen Aufklärungsfotografie aus und andererseits zu den damals neuen Perspektiven russischer Avantgarde-Kunst.

Das Bildrepertoire der Polizei steht in einer Auseinandersetzung mit jenen in der Gesellschaft kursierenden Bildern, auch wenn sich die Institution gegen einen künstlerischen Blick wehrte. Die Polizei, die das Medium in den Gebrauch nimmt, glaubt an die Indexikalität der Fotografie, d.h. an eine Spur des Wirklichen, mit der sie kriminalistisches Wissen generieren will. Die Vertikalisierung will den Überblick erreichen; gleichzeitig könnte man diesen Blick auf das Opfer auch als moralisierenden, erfassenden und mächtigen Blick interpretieren, der an den panoptischen Blick Jeremy Benthams erinnert oder auch an den Schlussakt einer Theatervorstellung. Der Kriminalist Hans Groß legitimierte um 1900 die ungewöhnlichen Perspektiven aus der Höhe und durch Weitwinkel, weil er meinte, der Fotoapparat könne mehr sehen als das menschliche Auge. Deshalb seien diese Bilder für die Polizei »wirklich«, die man doch im Alltag als »unrichtig« bezeichnen würde. Damit wurde dem Medium Fotografie nicht nur Genauigkeit bescheinigt, sondern auch eine anders-



Tatortfotografien, um 1890, aus dem Album der Todesarten
Polizeimuseum Hamburg

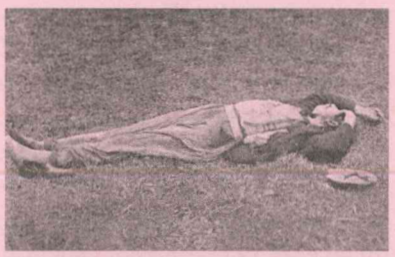
artige, berufspezifische Wahrnehmung oder Perspektive konstatiert.

Eine weitere Seite aus dem »Album der Todesarten« zeigt unter dem Titel »Erwürgt« drei weibliche Leichen, von denen bekannt ist, dass sie einem Sexualstraftäter zum Opfer gefallen sind. Bei den beiden oberen Fotografien scheint das sexuelle Motiv des Täters (ich nehme an unbewusst) in die Bildwerdung eingegangen zu sein: Es ist, als würde der Polizeifotograf einen voyeuristischen männlichen Blick einnehmen, ähnlich sogar dem vermuteten Blick des Täters ist dieser an den Beinen entlang auf die Körpermitte gerichtet.

Die Fotodokumentation am Tatort ist seit ihren Anfängen bis heute in der Regel gleichgeblieben. Das Prinzip, sich von außen nach innen dem Tatort und der Leiche zu nähern, ist auf der dreiteiligen Abbildung von 1900

beispielhaft nachzuvollziehen: zunächst die Übersicht mit der Umgebung der Leiche, dann die Teilübersicht mit der Leiche und schließlich die Detailaufnahme der Wunde am Hals. Seit 1903 ist in Deutschland diese Form der fotografischen Dokumentation als Mittel der Beweisführung vor Gericht anerkannt. Damit wird auch der quasi objektive Status einer Fotografie vorausgesetzt. Der Wahrheitsanspruch polizeilicher und gerichtlicher Fotografien wird allgemein nicht angezweifelt. Dabei ist die Geschichte der Tatortfotografie eine der Optimierung von Aufsichten und technischen Verfeinerungen, um die Gedächtnisleistung der am Kriminalfall arbeitenden Beamten zu unterstützen und ein authentisches Bild vom Tatort zu liefern.

Tatortfotografien vom Erkennungsdienst Berlin, um 1900
aus: A. Niceforo, Die Kriminalpolizei und ihre Hilfswissenschaften, Groß-Lichterfelde-Ost o.J.



Die optische Konservierung von etwas, was Kriminalbeamte am Tatort wahrnehmen, wurde als Verfahren erst in den 1970er Jahren vorsichtig kritisch betrachtet. Die fotografische Technik könnte auch eine Fehlerquelle sein, sie könne hervorheben oder unterdrücken, so die theoretische Haltung dazu. In der Praxis überwiegt der Glaube an die Indexikalität, d.h. der Glaube an den unbedingten Bezug einer Fotografie zur Wirklichkeit, allerdings unter der Bedingung, dass Experten der Kriminalistik die Regeln festsetzen, fotografieren und die Fotolaborarbeit leisten.

Tatortfotografie in Populärkultur und Kunst

In der Populärkultur gibt es indes keine Diskussion um den (objektiven) Status der Fotografie. Im Internet auf Plattformen wie crimescene.com (seit 1995), true-crime-story.de (seit 2013) oder crimemuseum.org (seit 2015) breitete sich eine Tatort- und True Crime-Folklore aus. Abgeschlossene oder unaufgeklärte Kriminalfälle werden dort neu erzählt und mit Tatortfotografien und anderem Bildmaterial oft ungeklärter Herkunft illustriert. Im Verständnis von Laien können die verschiedensten Motive zu Tatortfotografien erklärt werden. Auf der Bildebene ist nicht zu unterscheiden, ob diese Fotografien von Blutspritzern, beschädigten Türen, Körpern in Blutlachen, Patronenhülsen etc. tatsächlich aus Polizei-Archiven stammen, bearbeitete Fotos von Journalisten oder gestellte / gefakte Fotografien sind. Generell wird die Fotografie zum Zeichen einer sozusagen verbürgten Authentizität, wodurch ein Hype um True Crime, wahre Kriminalgeschichten angeheizt werden soll.

Bereits in den 1920er Jahren wurden von surrealistischen Künstlern kriminologische Zeitschriften und deren Tatortfotos ausgewertet und z.B. in der Zeitschrift *Minotaure* neu kontextualisiert. Für Künstler wie Otto Dix, George Grosz, Erich Wegner, Rudolf Schlichter und Hans Bellmer waren polizeiliche Dokumente inspirierende Vorlagen für ihr künstlerisches Schaffen gewesen. Auch Walter Benjamin hat 1931 in seinem Aufsatz »Kleine Geschichte der Photographie« Eugène Atgets Aufnahmen von Pariser Straßenszenen und Architektur mit Tatortfotografien verglichen. Allgemeiner fragte er rhetorisch: »Aber ist nicht jeder Fleck unserer Städte ein Tatort? nicht jeder ihrer Passanten ein Täter? Hat nicht der Photograph [...] die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen?«

Künstler wie der in Belgien geborene Luc Sante und der US-Amerikaner Joel-Peter Witkin haben in den frühen 1990er Jahren historische Tatortfotografien (1914–1935) der New Yorker Polizei buchstäblich aus dem Müll gerettet, reproduziert und in einen neuen Zusammenhang der symbolischen Imagination gebracht. Wohin führt diese Bilderwanderung? Sollen diese *scenes of crime* uns schockieren, sollen sie für eine bizarre Ästhetik des Todes im Angesicht von Verbrechen werben? Sante sieht in den Tatortfotos die Repräsentation einer besonderen Wahrheit. Im Vergleich zu anderen bekannten Toten-Darstellungen aus Krieg oder Konzentrationslagern, die oft eine Funktion der Anklage, der Erinnerung oder des Triumphes haben können, seien die polizeilichen Leichenfotos affektlose Aufzeichnungen ohne Mission. Diese Unmittelbarkeit des Todes würde die Faszination ausmachen, die wiederum der Faszination für Schock und Darstellung des Bösen in unserer Kultur diene.

Witkin vermischt historische Tatortfotos mit historischen Fotografien von körperlichen Verwachsungen, Geisteskranken und pornografischen Szenen zu einem Panoptikum von Outsidern und ungewöhnlichen Aufsichten. Der Künstler erzeugt eine Rätselhaftigkeit, die er als einen »unerträglich intimen Blick« charakterisiert, eine Intimität, die die Leichen geradezu real erscheinen lassen würde. Schließlich ist zu fragen, ob nicht jede Tatortfotografie oder jene Szenen des Alltags, die im Benjaminschen Sinne als Tatorte ausgewiesen werden, mit den Vorstellungen von Authentizität und Intimität operieren und sie deshalb für uns so geheimnisvoll, symbolisch, phantasieanregend erscheinen.

Gegenwärtige Tatortfotografien der Polizei gelangen nicht in die Öffentlichkeit, sie sind nur für die Augen von Spezialisten gedacht und außerdem im Sinne der Kriminalistik nur von Experten lesbar und auswertbar. Darüber hinaus sind sie Teil einer Kriminalakte, die dem Strafverfahren dient und geregelten Sperrfristen unterworfen ist. Der Berliner Fotograf Patrik Budenz durfte zwar bei Tatortbegehungen in Berlin 2015/16 dabei sein, bekam aber strikte Auflagen, die seine künstlerische Annäherung einschränkten: Es durfte nur ins Bild genommen werden, was einen Wiedererkennungseffekt ausschloss, Übersichts- oder Teilübersichtsaufnahmen mussten vermieden werden und letztlich musste jedes einzelne Foto von beteiligten Kriminalisten als unbedenklich für eine Ausstellung genehmigt werden. Die Polizei entschied also hier, was wissenschaftlich-kriminalistisch einem geschützten Bereich angehört und was als Kunst der Öffentlichkeit gezeigt werden kann.

Aus der Fotoserie »Vestigo«
von Patrik Budenz

Budenz' Tatortfotografie setzt bei der Detailaufnahme an, d.h. jener Fokussierung auf Kleinigkeiten, die im Rahmen der Polizeiarbeit die Spurenaufnahme darstellen. Eine konkrete Tat- oder Tatortort-Identifizierung für ein Publikum ist nicht möglich. Seine Serie beschäftigt sich in erster Linie mit Spuren von Verbrechen und deren Folgen: verschnürte Seile, tote Fliegen und Maden auf Teppich, Blutspuren auf Tapete, Fliesen, Balkongeländer, Holzdielen, blutverschmierte Kleidungsstücke. Durch Hände oder Hinterkopf im Bild, den Teil einer Anrichte oder ein demoliertes Klo, wird der Ausschnitt etwas größer und provoziert eine wilde Fantasie. Und das Serielle dieser Spuren-Aufnahmen ruft eine Imagination über die unheilvollen Geschichten auf, die zu diesen Blutspuren führten. Phantasien über Abgründe und Böses, die sich hier verbergen, werden aber erst durch den Bildtitel oder die Bildlegende – wie Benjamin es ansprach – zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme. Das heißt, die Tatortfotografie, ganz gleich ob sie dem Strafverfahren oder der ästhetisch-künstlerischen Reflexion dient, wird als solche in den Blick genommen, wenn sie entsprechend untertitelt ist und in einem Kontext wie entweder den der Strafakte oder den der Ausstellung erscheint. Dann wird jede Blutspur, Made, Beschmutzung zu einem bedeutungsschweren Detail, das sich vorgeblich authentisch zu einer Geschichte dazu verhält.

PROF. DR. SUSANNE REGENER
LEHRSTUHL FÜR MEDIENGESCHICHTE/
VISUELLE KULTUR, UNIVERSITÄT SIEGEN

Literatur

Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 7. Aufl., Frankfurt Main 1974.
Waldemar Burghard (Hg.), Kriminalistik-Lexikon, 3. Aufl., Heidelberg 1996, Stichwort »Tatortfotografie«.
Axel Dossmann/Susanne Regener, Fabrikation eines Verbrechers. Der Kriminalfall Bruno Lüdke als Mediengeschichte, Leipzig 2017 (im Erscheinen).
A[lfredo] Niceforo, Die Kriminalpolizei und ihre Hilfswissenschaften, eingeleitet und erweitert von H. Lindenau, Groß Lichterfelde-Ost o.J. um 1908.
Susanne Regener, Verbrechen, Schönheit, Tod. Tatortfotografien, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 78 (2000), S. 27-42.
Gustav Roscher, Großstadtpolizei. Ein praktisches Handbuch der deutschen Polizei, Hamburg 1912.
Luc Sante, Evidence, New York 1992.
Ulf Steinert, Kriminalistische Tatortarbeit/Erster Angriff, Lehrmaterial der Fachhochschule der Polizei des Landes Brandenburg, 2010, unter:http://www.gletschertraum.de/Lehrmaterialien/06Angriff_Skriptum.pdf (28.7.2016)
Joel-Peter Witkin, Harms Way. lust & madness, murder & mayhem, Santa Fe 1994.

IMPRESSUM

HIEB § STICH

Dem Verbrechen auf der Spur

Eine Ausstellung des Berliner Medizinhistorischen Museums der Charité in Zusammenarbeit mit dem Institut für Rechtmedizin der Charité und dem Landesinstitut für gerichtliche und soziale Medizin Berlin

KATALOG

Herausgeberin
Navena Widulin

Wissenschaftliche Begleitung
Prof. Dr. Michael Tsokos

Museologische Begleitung
Prof. Dr. Thomas Schnalke

Assistenz
Teresa Steffens

Gestaltung
h neun Berlin – Büro für Wissensarchitekturen

Illustrationen
Christian Badel

Objektfotos
Christoph Weber

Fotoserie
Patrik Budenz

Lithographie
h neun Berlin – Büro für Wissensarchitekturen

Texte
Navena Widulin, Prof. Dr. Thomas Schnalke, Prof. Dr. Michael Tsokos

unter Mitarbeit von
Teresa Steffens, PD Dr. Sven Hartwig, Dr. Lars Oesterhelweg, PD Dr. Marion Nagy, Dr. Kathrin Sautner, Dr. Sieglinde Herre, Dr. Luisa Backhaus, Dr. Franziska Krumbiegel

Essays
Prof. Dr. Thomas Schnalke, Prof. Dr. Michael Tsokos, Christian Schulz, Jean-Peer Krause, Prof. Dr. Susanne Regener, Dr. Lars Oesterhelweg

Lektorat
Heike Lischewski

Druck
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

ISBN 978-3-9817965-1-3

© Berliner Medizinhistorisches Museum der Charité – Universitätsmedizin Berlin, 2016

AUSSTELLUNG

Laufzeit
14. Oktober 2016 – 14. Januar 2018
im Berliner Medizinhistorischen Museums der Charité

März – Dezember 2018
GALILEO-PARK (Sauerland)

Kuratorin
Navena Widulin

Wissenschaftliche Begleitung
Prof. Dr. Michael Tsokos

Museologische Begleitung
Prof. Dr. Thomas Schnalke

Ausstellungsassistenz
Teresa Steffens

Gestaltung
h neun Berlin – Büro für Wissensarchitekturen

Illustrationen
Christian Badel

Objektfotos
Christoph Weber

Fotoserie
Patrik Budenz

Texte
Navena Widulin, Prof. Dr. Thomas Schnalke, Prof. Dr. Michael Tsokos

unter Mitarbeit von
Teresa Steffens, PD Dr. Sven Hartwig, Dr. Lars Oesterhelweg, PD Dr. Marion Nagy, Dr. Kathrin Sautner, Dr. Sieglinde Herre, Dr. Luisa Backhaus, Dr. Franziska Krumbiegel

Übersetzungen
Dr. Sara Barnes

Lektorat
Heike Lischewski

Druck
Radebeuler Machwerk e.K.

Ausstellungsbau
Riepe Ausstellungsbau

Objekteinrichtung
Museums- und Ausstellungstechnik Bernd-Michael Weisheit
Manfred Sieloff

Restauratorische Betreuung
Navena Widulin

Administrative Betreuung
Zeynel Gün

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit
Achim Klapp, Verena Wolff, Unternehmenskommunikation der Charité