

Dana Margarete Adele Bulic

ECHTER SCHOKOLADENSIRUP

LES KRIMS' FOTOREIHE „THE INCREDIBLE CASE OF THE STACK O' WHEATS MURDERS“

EIN MORD

Leblos liegt die junge Frau rücklings in der Ecke eines Raums. Das linke Bein liegt so über dem rechten, dass ihre Scham des ansonsten völlig unbedeckten Körpers bedeckt ist. Trotzdem wirkt sie fast nebensächlich, denn vor allem ist es die ausladende Blutlache, die den Bildraum zum größten Teil einnimmt und somit die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Sie scheint unter der nackten Frau hinauszulaufen, um sich dann vor ihr zu erstrecken und lässt deren Überleben durch die enorme Größe

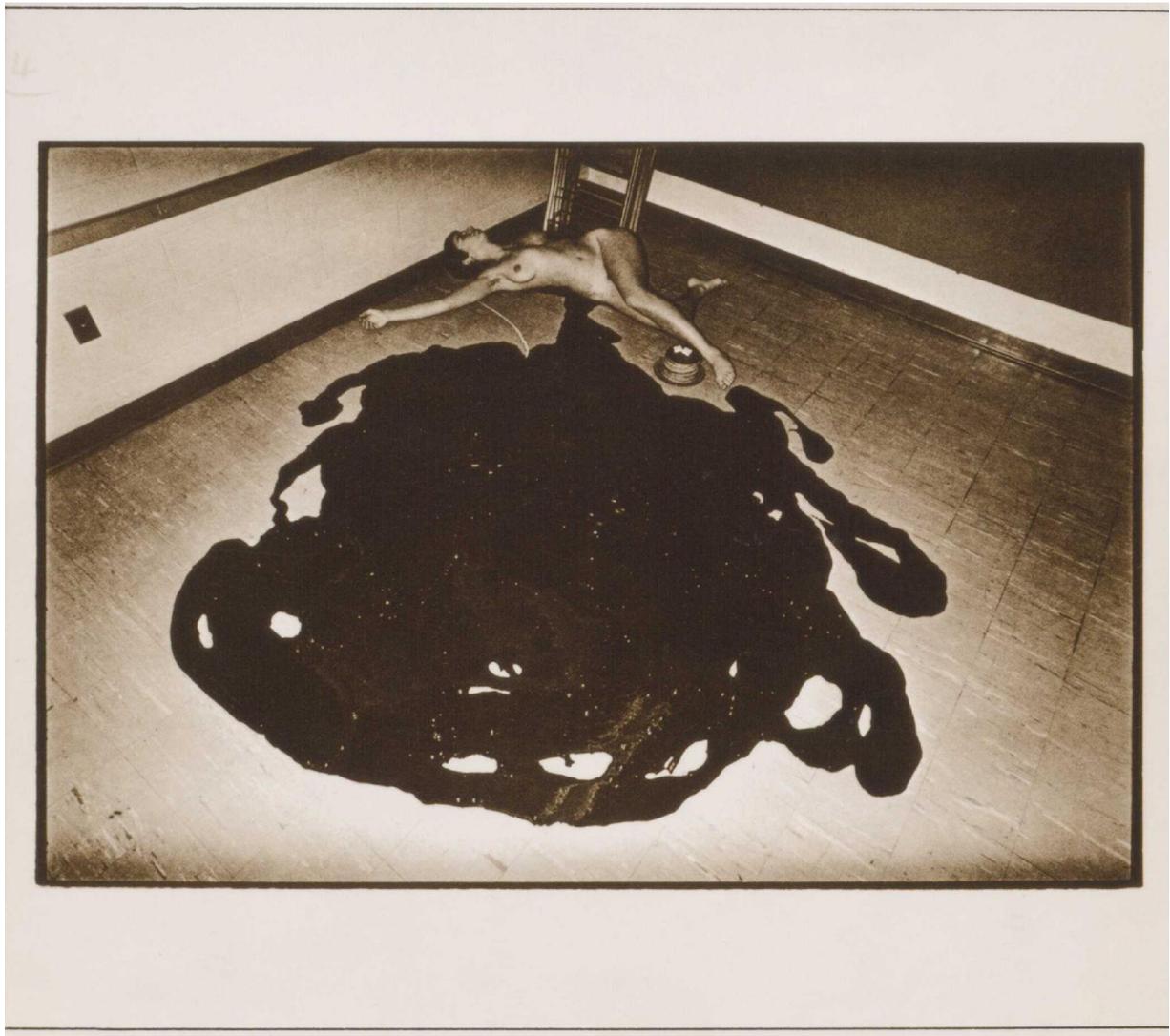


Abb.1: Les Krims: Detail der Fotoserie „The Incredible Case Of The Stack O' Wheats Murders“, 1972.

deutlich ausschließen. Hat man sich als Betrachter*in bis hierhin noch nicht vor Schock oder Ekel von der Fotografie von Les Krims abgewendet und betrachtet sie noch etwas genauer, so tritt doch die eine oder andere Frage auf. Was macht zum Beispiel der Stapel Pancakes zu den Füßen der Frau? Er steht dort auf einem kleinen Teller mit zwei Butterstücken garniert.

„THE INCREDIBLE CASE OF THE STACK O’WHEATS MURDERS”

Die Pancakes tauchen in mehreren Fotografien des US-amerikanischen Künstlers Les Krims auf. In der 10-teiligen Reihe mit dem Titel „The Incredible Case Of The Stack O’Wheats Murders” von 1972 sind sie jedes Mal in ähnlicher Form an dem Tatort neben einer vermeintlichen Frauenleiche zu finden. Sie wirken wie die Signatur eines Serienmörders, bei der es sich um einen immer wieder ritualisierten Ablauf über mehrere Morde hinweg handelt. Robert D. Keppel und William J. Birnes kommen bei den Signaturen von tatsächlichen Serienmördern zu dem Entschluss:

„They are derived from the motivation for the crime and the fantasies that express it [...]. They are symbolic, as opposed to functional; as such, they are highly individualized and reflect the aspects of the crime scene that are unnecessary for the accomplishment of the crime but are pivotal in expressing the primary motivation or purpose of the criminal act itself [...]”¹

Gleichzeitig ist es auch die Signatur von Krims als Künstlerautor. Denn was auf den ersten Blick wie eine fotografisch festgehaltene reale Tatortszenerie erscheint, ist vor allem eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Fotografie selbst. Moa Goysdotter sieht in Krims fotografischer Arbeit der 1970er Jahre neben denen der Künstler Duane Michals, Arthur Tress und Lucas Samaras eine Kritik eines traditionellen (amerikanischen) Blicks auf die Fotografie.² Dies wird verständlicher, geht man siebzig Jahre in der Geschichte der Fotografie zurück.

STRAIGHT PHOTOGRAPHY

Auf die piktoralistische Ästhetik, die um die Jahrhundertwende in der Fotografie vorherrschte, folgte als Reaktion vor allem von 1920 bis 1940 in den USA eine neue, welche sich als Opposition derer verstand. Während der Piktoralismus von dieser Opposition als ein Mittel für den Transport von Gefühlen und das Bereiten von Vergnügen betrachtet wurde, so gab es nun eine Strömung von Fotograf*innen, für die

es beim Fotografieren um das unpersönliche Erfassen eines Objekts geht.³ Die mit einer weichen Linse geschossenen und meist zuvor und danach manipulierten Fotos wurden nun unmanipulierte und ungeschnittene Silverprints entgegengesetzt, die oft geometrische und formale Elemente der fotografierten Objekte in einem hohen Kontrast und mit einem scharfen Fokus präsentierten. Das Realistische und Objektive wurden über den kreativen Geist gestellt.⁴ Bereits 1913 beschrieb der Künstler Marius de Zayas in dem Magazin *Camera Work*, dass diese Art von Fotografie nicht expressiv, sondern wahr sei. In einem anderen Artikel unterschied er zwischen künstlerischer und reiner Fotografie.⁵ Das Sehen mit dem „reinen“ Auge wurde zeitweise sogar hierarchisch unter das Kameraauge gestellt, welchem eine präzisere und wissenschaftlichere Eigenschaft zugesprochen wurde.⁶

Betitelt wird diese Strömung als *Straight Photography* oder *Pure Photography*, aus der auch Gruppengründungen von Künstler*innen wie die von *f/64* (eine Anspielung auf eine extrem kleine Blendeneinstellung, die eine hohe Tiefenschärfe garantiert) hervorgingen, welche, neben vielen anderen, Edward Weston, Ansel Adams oder Imogen Cunningham als Mitglieder zählte.⁷ Aber auch wenn sich die Ästhetik und das Vorgehen des Piktoralismus und der *Straight Photography* deutlich und sichtbar unterscheiden, so ist die Bezeichnung einer reinen Fotografie letztendlich irreführend. Allan Douglass Coleman weist zum Beispiel darauf hin, dass Edward Weston bei der Ablichtung einer Paprika schon in die Produktion seines Bildes eingriff, indem er das Nachtschattengewächs in seinem Studio in einem Zinntrichter positionierte, um sie dort zu fotografieren.⁸

Daher definiert Coleman dieses Vorgehen bereits als *directorial photography*, also ein inszenierendes Eingreifen in das Fotografieren.⁹ Er erklärt:

“Here the photographer consciously and intentionally creates events for the express purpose of making images thereof. This may be achieved by intervening in ongoing ‘real’ events or by staging tableaux – in either case, by causing something to take place which would not have occurred had the photographer not made it happen. Here the ‘authenticity’ of the original event is not an issue, nor the photographer’s fidelity to it, and the viewer would be expected to raise those questions only ironically. Such images use photography’s overt veracity against the viewer, exploiting that initial assumption of credibility by evoking it for events and relationships

generated by the photographer`s deliberate structuring of what takes place in front of the lens as well as in such images, for even though what they purport to describe as ‘slices of life’ would not have occurred except for the photographer`s instigation, nonetheless those events (or a reasonable facsimile thereof) did actually take place, as the photographs demonstrate.”¹⁰

KRIMS (IRONISCHE) INSZENIERUNG

Coleman schreibt auch Krims Vorgehen einen *directional mode* zu, während dieser wiederum selbst seine Fotografie als Fiktion beschreibt.¹¹ Denn wirkt die Fotoreihe „The Incredible Case Of The Stack O´Wheats Murders” wie die forensischen Bilder von vorgefunden Tatorten, so hat der Künstler sie in Wirklichkeit bis ins kleinste Detail arrangiert. Damit greift er nicht nur auf die Strategien des Piktoralismus zurück, sondern stellt die Dichotomie zu der vermeintlich reinen Fotografie in Frage.¹²

Zwar wirkt das Visuelle seiner Bilder zum Beispiel durch Schärfe recht deutlich, so löst das Dargestellte und der Versuch es zu interpretieren eine unangenehme Ambiguität aus. Goysdotter spricht unter anderem von einem Spiel mit dem Heimlichen und dem Unheimlichen, was gleich auf mehreren Ebenen verstanden werden kann. Und zwar indem es sich hier und auch in vielen anderen vom Krims Arbeiten um eine Szene im persönlichen Heim handelt, welches normalerweise positiv konnotiert ist und in das man nun als Betrachter*in einen expliziten und sonst verwehrten Einblick in die private Sphäre erhält. Darauf spielt auch der immer wiederkehrende Stapel von Pancakes an, welcher mit einem typisch amerikanischen Haushalt und einer herzlichen Mütterlichkeit in Verbindung gebracht wird.¹³

Fängt man nun an darüber zu fantasieren, wie lange der angebliche Serienmörder an diesem Tatort verbracht haben muss, um einen Teller dieser warmen kleinen Pfannekuchen zuzubereiten, sie liebevoll mit zwei Stücken Butter zu versehen, um sie dann neben seinem Opfer als Signatur zu hinterlassen, so wirkt die vermeintlich ernste Szenerie auf einmal absurd. Diese Absurdität wird jedoch noch gesteigert. Denn was auf den schwarz-weiß entwickelten Fotografien als Blut wahrgenommen wird, ist in Wirklichkeit passend zu den Pancakes Schokoladensirup. Genauer gesagt handelt es sich um den Schokoladensirup der Marke Hershey. Eine Broschüre, die bei Erwerb der Fotos in einer kleinen Kasette aus Karton auch enthalten ist, erläutert diesen

Zusammenhang und wirkt wie ein beiliegendes Werbeprospekt. Susan Spaeth Cherry fasst zusammen: “The brochure promises those who order the photos eight ounces of Hershey's chocolate syrup and enough pancake mix to make one complete Stack O' Wheats.”¹⁴

Zum einen wirkt diese Broschüre irritierend, fehl am Platz und kreiert somit einen ironischen Moment. Krims leitet die Betrachter*innen damit aber auch aus dem Bild heraus. Erschafft eine deutliche Intermedialität, welche darauf hinweist, dass die Fotografie allein niemals eine reine Evidenz besitzt, sondern durch Bezüge außerhalb ergänzt wird und somit selbst in ihrer Deutbarkeit instabil ist.¹⁵ Auch in der forensischen Tatortfotografie werden mithilfe eines Rotstiftes handschriftliche Markierungen vorgenommen, wo das Bild selbst zu unpräzise erscheint und somit erläutert werden muss.¹⁶

WEEGEE'S REPORTAGEFOTOGRAFIE IN DER *PM*

Bei der Betrachtung des Zusammenhangs zwischen Tatortfotografie und Schrift ist es vor allem der Fotograf Arthur Fellig, zu dem sich hier ein deutlicher Bezug ziehen lässt. Allgemein besser bekannt als Weegee wurde dieser nämlich vor allem in den 1940er Jahren in New York als Reportagefotograf der Abendzeitung *PM* bekannt, in welcher seine Bilder damals fast von Beginn an und mit wenigen Ausnahmen täglich erschienen.¹⁷ Dabei lichtete er eine große Bandbreite von Motiven ab, darunter auch regelmäßig echte Tatorte. Am 9. Oktober 1941 erschien eine der von ihm bis heute bekanntesten Fotoreportagen eines Mordes. Darin ist eine teilweise mit Zeitung abgedeckte, aber dennoch deutlich erkennbare männliche Leiche abgebildet, um die mehrere Männer versammelt stehen. Hierbei handelt es sich jedoch nicht um das zentrale Bild, wie die Leser*innen es von der üblichen Aufmachung der Boulevardpresse gewohnt waren. Fast die komplette obere Hälfte der Seite wird hier stattdessen von der Fotografie einer Menschenmenge dominiert. Es handelt sich vor allem um eine Ansammlung von Kindern, welche mithilfe der Überschrift „Brooklyn School Children See Gambler Murdered in Street“ genauer identifiziert werden können. Unter dem Bild befindet sich dann eine weitere Beschreibung, die den Grund dieser Ansammlung, den Mord, weiter erläutert und die Frau inmitten der Kinder als Tante des Opfers beschreibt.¹⁸



Abb.2: Weegee (Arthur Fellig): *Their First Murder*, 1941.

Indem das Bild des eigentlichen Geschehens hier erst an zweiter Stelle und deutlich kleiner gezeigt wird, findet eine Verschiebung statt, welche die Nachricht des Mordes nicht mehr einfach als Sensation zum Verkauf anbietet. Nun eröffnen sich auch neue Ebenen. Es sind zum einen die Blicke der durchaus als Publikum zu bezeichnenden Menge, die mit den unterschiedlichsten Emotionen auf den Toten sieht und gleichzeitig die Zeitungsläser*innen an ihren eigenen voyeuristischen Blick erinnert. Zur gleichen Zeit ist es auch der fotografische Blick, der hier reflektiert wird. Nicht nur Weegees Entscheidung sich um 180 Grad zu drehen und anstatt des Tatorts genau die andere Seite zu wählen und damit das Wesentliche letztendlich auszublenden macht den deutlich subjektiven Blickwinkel auf das Geschehen deutlich. Außerdem ist es hier auch ganz einfach seine physische Gestalt, die den Kindern sehr direkt im Weg steht. Indem sie unmittelbar in seine Kamera sehen oder versuchen an ihm vorbeizuschauen, wird er auf einmal präsent, während er sich trotzdem immer noch hinter dem Fotoapparat befindet.¹⁹

Auf diese und andere Weisen inszenierte Weegee immer wieder seine Fotografien und stellte damit das Medium selbst in Frage. Das war vor allem auch durch die Struktur der Zeitung selbst möglich. Denn als Verleger verfolgte Ralph Ingersoll mit *PM* ein deutliches Ziel: Die Konstruktion der Zeitung für die Leser*innen offen zu legen und somit deutlich werden zu lassen, dass es sich bei dem Inhalt nicht um objektive Wahrheiten handelt, sondern um nur eine von vielen möglichen Sichtweisen. Ingersoll erklärt selbst:

“PM’s project as a newspaper was founded precisely upon the visibility of its own journalistic work as the willful pictorial expression of a contingent and embodied creative intelligence operating within the conceptual and technological limits of given media at a given time (which is to say, as a form of art).”²⁰

Auch indem Fotografen wie Weegee mit ihren Namen unter den eigenen Bildern auf einmal benannt wurden, traten diese nun aus der Anonymität hervor und machten deutlich, dass es sich hier um ihre eigene subjektive Wahrnehmung eines Moments handelte. Dies potenzierte sich bei Weegee auch durch seinen Künstlernamen, der damit perfekt in das Gesamtkonzept von *PM* passte. Diese betrachtete sich selbst nicht zuletzt auch aufgrund eines durchdachten Layouts und das Verzichtens von Werbeanzeigen mehr als ein Kunstprodukt als eine Boulevardzeitung und wird spätestens dann auch rückblickend in der kunsthistorischen Perspektive dahingehend eingeordnet.²¹

Auch Krims legt mithilfe genau durchdachten Arrangierens seiner Bildinhalte sowie außerhalb liegender Kontexte sein Vorgehen offen und macht es transparent. Durch die fast schon theatralische Inszenierung der Bilder, wird den Betrachter*innen in einer Brechtschen Manier vor Augen geführt, dass es sich hier nicht um eine reine Fotografie im Sinne der *Straight Photography* handelt und dass diese auch gar nicht existieren kann.²² Er benutzt dafür jedoch nicht nur die inhaltlichen Mittel der Fotografie, sondern auch die materialistischen. Indem er zum Beispiel Kodalithpapier benutzt, welches zwar einen hohen Kontrast, aber einen körnigen und sepiatonartigen Effekt hervorruft, zeigt er kein großes Interesse für ein hochtechnisches Equipment.²³ „The evident uninterest in traditional technical skills on the part of the American photographers working with staged photography during the Seventies was a way of

showing photography to be the opposite of the crystal-clear window on the world that was associated with straight and documentary photography,”²⁴ erklärt Goysdotter.

DIE FORENSISCHE TATORTFOTOGRAFIE

Letztendlich ist auch die forensische Tatortfotografie hier nicht im reinen Kontrast gegenüber anderen Arten von Fotografie zu sehen, die gemeinhin als eher weniger objektiv wahrgenommen werden. Die Geschichte, der in den 1860er Jahren aufkommenden Praxis zeigt, dass sie zu Beginn noch an verschiedenen Orten zwar ähnlich, aber nicht gleich umgesetzt wurde. Mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts und der Herausbildung eines einheitlichen internationalen Regelwerks erhielt die Tatortfotografie durch ihre Normierungen dann aber insoweit einen objektiven Charakter, als dass sie bald in juristischen Verfahren als Beweismittel über die Personenaussagen gestellt wurde.²⁵ Katharina Sykora beschreibt das Tatortfoto in dieser Hinsicht als „raumzeitlichen Nullpunkt“, von dem aus mithilfe im Bild innenliegende Wegweiser in der Zeit zurückgegangen werden kann, um das zuvor Geschehene zu rekonstruieren.²⁶ Ab jetzt ist der Ort sowie der Leichnam des Opfers nicht mehr privat, die Intimsphäre durchbrochen und beides wird zu Gegenständen öffentlichen Interesses gemacht. Durch die Fotografie wird der Blick des Täters, mindestens, simuliert.²⁷ Interessant ist hierbei auch Susan Sontags Vergleich, der die Kamera mit einer Pistole gleichsetzt, da beide die ihnen vor sich befindlichen Menschen objektifizieren. Durch das Fotografieren einer Person, würde diese außerdem auch Gewalt ausgesetzt werden, indem der/die Fotograf*in sie in einer Weise sieht, in der sie sich selbst niemals sehen kann.²⁸ Demnach kommt das forensische Fotografieren einer Wiederholung der vorherigen Tat nahe. Zusätzlich zum Verlust der Intimsphäre konstituiert sich so auch eine Verdopplung der Ohnmacht und Erniedrigung des Opfers, obwohl es nun bereits tot ist. Für Sykora bleibt es jedoch nicht dabei. Sie erkennt eine „Potenzierung der Blickmacht“, indem sie in der Tatortfotografie gleichzeitig ein „Auge des Gesetzes“ ausmacht, welches versucht Macht über den Täter zu erlangen und somit annähernd Gerechtigkeit erhalten möchte.²⁹

DER FALL DER DEBORAH SPRAY

Aber was passiert, wenn diese Fotografien ihren Weg aus dem noch vermeintlich geschützten Raum der Polizeiermittlung herausfinden und in einem Gerichtssaal, in der Boulevardpresse oder wie bei Krims durch Kunstbetrachter*innen auf einmal

anderen Blicken ausgesetzt werden? Im Fall von Deborah Spray wird deutlich, welche Emotionen zumindest das Betrachten einer Reinszenierung einer solchen Fotografie auslösen kann. Am 31. März 1980 zerriss sie in der Bücherei ihrer damaligen Universität UC Santa Cruz die dort befindlichen Reproduktionen von „The Incredible Case Of The Stack O´Wheats Murders“, um danach Schokoladensirup über sie zu gießen. In einem von ihr verfassten Flyer ließ sie deutlich werden, dass sie sowohl die Arbeit des Künstlers als auch das Archivieren und Zugänglichmachen in der Bibliothek ihrer Universität als sexistisch verurteilt. Die Intention von Krims sei egal, so lange die Körper so erotisierend dargestellt seien, um die Fotos zu vermarkten. Die Macht der Fotografie zeigt sich bei diesem Vorfall auch noch ein zweites Mal, indem Spray sich während der Tat fotografieren lässt, um ihren performativen Protest festzuhalten und ihn über den Moment hinaus evident zu machen.³⁰

Aus der Sicht von Spray verletzt Krims die Frauen in seinen Fotografien ganz im Sinne von Sontag, verstärkt diese durch die Kamera ausgelöste Objektifizierung sogar, indem er seine weiblichen Modelle gezielt als entblößte Gewaltopfer zeigt. Somit schließt sich der Kreis wieder. Denn genauso wie Krims seine Bilder sorgfältig konzipiert (und die erotisierende Darstellung der Frauen bei „The Incredible Case Of The Stack O´Wheats Murders“ wahrscheinlich gezielt mit eingerechnet hat), so sind es auch nur diejenigen Serientäter, die eine Signatur hinterlassen, welche diese zuvor genaustens geplant hatten.³¹ Bei dem Serientäter entsteht die Signatur durch die Motivation für die Tat und drückt seine Fantasien aus.³² Bleibt nur die Frage, welche Fantasie Krims mit einem Stapel Pancakes verbindet.

¹ Keppel, Robert D.; Birnes, William J.: *Serial Violence. Analysis of Modus Operandi and Signature Characteristics of Killers*, Boca Raton 2009, S.7.

² Goysdotter, Moa: *Impure vision: American staged art photography of the 1970s*, Lund, 2013, S.7.

³ Pultz, John: *Strenge und Klarheit. Die neue Fotografie in den Vereinigten Staaten, 1920-1940*, S.476-486., Frizot, Michel (Hrsg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S.476f.

⁴ Goysdotter, S.11f.

⁵ Pultz, S.476f.

⁶ Goysdotter, S.13f.

⁷ Pultz, S.485

⁸ Coleman, A.D.: *The Directorial Mode: Notes toward a Definition*, S.480-491, in: Goldberg, Vicki (Hrsg.): *Photography in Print. Writings from 1816 to the Present*, New Mexico 1981, S.485.

⁹ Ebenda, S.484.

¹⁰ Ebenda, S.484f.

¹¹ Ebenda, S.486.

¹² Goysdotter, S. S.7f.

-
- ¹³ Ebenda, S.57ff.
- ¹⁴ Spaeth Cherry, Susan: Special Report: Chocolate Sauce on “Tasteless” Photo Raises Intellectual Freedom Questions, *American Libraries*, Vol. 11, No. 7, July-August 1980, S.407.
- ¹⁵ Goysdotter, S.64.
- ¹⁶ Vogel, Fritz Franz: Von Menschen und Blech, in: Keil, Erika; Volk, Andreas (Hrsg.): *Tatort. Die Requisiten der Beweisführung*, Zürich 1998, S.56.
- ¹⁷ Hill, Jason E.: *Artist as Reporter: Weegee, Ad Reinhardt, and the PM News Picture*, Oakland 2018, S.174.
- ¹⁸ Ebenda, S.195ff.
- ¹⁹ Sykora, Katharina: *Die Tode der Fotografie II. Tod, Theorie und Fotokunst*, Paderborn 2015, S.421ff.
- ²⁰ Hill, S.xiv.
- ²¹ Ebenda, S.4ff.
- ²² Goysdotter, S.85f.
- ²³ Ebenda, S.45ff.
- ²⁴ Ebenda, S.47.
- ²⁵ Sykora, Katharina: *Die Tode der Fotografie I. Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*, Paderborn 2009, S.502f.
- ²⁶ Ebenda, S.508.
- ²⁷ Ebenda, S.516.
- ²⁸ Sontag, Susan: *On Photography*, London 2002, S.14f.
- ²⁹ Sykora I., S.516.
- ³⁰ Spaeth Cherry, S.407.
- ³¹ Schlesinger, Louis B.; Kassen, Martin; Mesa, Blair; Pinizzotto, Anthony J.: Ritual and Signature in Serial Sexual Homicide, *J Am Acad Psychiatry Law* 38:239-46, Volume 38, Number 2, 2010, S.239.
- ³² Keppel, S.7.

Abbildungsverzeichnis:

Abb.1: Les Krims: Detail der Fotoserie „The Incredible Case Of The Stack O’Wheats Murders”, 1972. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Abb.2: Weegee (Arthur Fellig): *Their First Murder*, 1941. Lizenz: Getty Images.