

Evidenzen der (Un-)Ordnung

Mediale Praktiken subversiver Erkenntnis in: Millennium-Trilogie
(2009–2010)

Abstract: Evidences of (Dis-)Order. Media Practices of Producing Subversive Knowledge in: Millennium-Trilogy (2009–2010). Practices of gathering and corroborating evidence in the Millennium-Trilogy can be depicted on different layers, such as the narrative development of the interlinked cases as well as the depiction of concrete techniques of gathering awareness by visual and communicative media and institutions. Embracing the films' meta-subject of misogyny and patriarchal structures, the strategies of gaining knowledge can also be discussed in regard to their epistemological implications. Comparable with a historian's approach, media-based traces are read beyond their framing, as in the case of an old newspaper photography being placed in context with others in order to compile a filmstrip that reveals the photographed subject's intention and thus helps to disclose evidence about a crime. It is the protagonists' situated knowledge as politically concerned journalists and activists and their personal involvedness that reveal ostensible evidences. Subversive knowledge can only emerge by disrupting conventional and conservative structures and networks of evidence that expose the borders within which knowledge is continuously reproduced to cover concrete and structural crimes.

Key Words: misogyny, visual history, situated knowledge, evidence, epistemology

1. Einleitung

In der Verfilmung der *Millennium*-Trilogie durch Niels Arden Oplev und Daniel Alfredson (2009–2010)¹ nach der Buchvorlage von Stieg Larsson werden Beweis-

Aylin Basaran, Universität Wien, Institut für Zeitgeschichte, Spitalgasse 2, Hof 1, 1090 Wien;
aylin.basaran@univie.ac.at

verfahren filmisch verhandelt, die sich über den gesamten Bereich der Herstellung von Evidenz, von der Recherche über die Beweisführung bis zur Plausibilisierung und schließlich zur Ableitung von Konsequenzen oder Effekten erstrecken. Dabei treten eine Vielzahl von Ermittlungs- und Beweisführungspraktiken zwischen den Grenzbereichen Journalismus, Wissenschaft, Aktivismus und polizeiliche Ermittlung in Konkurrenz zueinander. Beweisverfahren und Evidenzherstellung werden filmisch durch den Rückgriff auf verschiedene Medialitäten inszeniert, die auf ihre spezifischen Potenziale und Grenzen im Hinblick auf ihre Beziehung zur Wirklichkeit verweisen.

Die drei Teile der Trilogie verweisen auf unterschiedliche filmische Traditionen wie den Serienkiller-Topos, Elemente des Ermittlungsthrillers sowie das Setting des *courtroom* Dramas. Dabei bedient sich die Trilogie teilweise der durch diese Anleihen nahegelegten Argumentations- und Rezeptionsmuster, durchbricht diese aber mitunter. Sie stellt damit eine ästhetisch und narrativ eigenständige, nicht auf eine bestimmte filmische Tradition beschränkte Adaption der Romanvorlage dar, was auf eine Form der Produktion von Evidenz verweist, die sich auf Anleihen aus verschiedenen evidenzstiftenden Settings gründet und auf deren spezifischer Neu-Kombination und Neu-Konnotation basiert.

Evidenzen entstehen im Laufe der drei Teile von *Millennium* aus der Verknüpfung der unterschiedlichen (Kriminal-)Fälle, die sich durch ihren Bezug zum Metathema, der Misogynie, ergeben. Dieses Metathema bildet die Klammer der gesamten Trilogie und verleiht ihr einen Bedeutungsrahmen, der vergleichbar ist mit dem, was Bordwell und Thompson als *symptomatic meaning*² bezeichnen. Der Effekt des Verwobenseins der verschiedenen Handlungsstränge wird in der Entwicklung der Story durch die spezifischen Zugänge der ermittelnden Protagonist/inn/en Lisbeth Salander und Mikael Blomkvist erzeugt.

Um die *Millennium*-Trilogie im Hinblick auf die ihr zugrundeliegenden Verfahren der Evidenzherstellung zu untersuchen, scheint es sinnvoll, die eingesetzten Beweisverfahren auf den Ebenen des *Plot*, der *Story* und des *Metathemas* zu analysieren. Den *Plot* beschreibt Bordwell als das konkret (visuell und akustisch) filmisch Wahrnehmbare; er kann zudem Elemente mit einschließen, die sich außerhalb der filmischen Geschichte – der *Story* – befinden, wie zusätzliches *Footage*, das nicht unmittelbar der Szene zuzuordnen ist. Die *Story* ist die eigentliche Handlung bzw. Narration, die zum Teil durch den *Plot* abgebildet und zum Teil nur impliziert wird.³ Die Untersuchung der Evidenzherstellung kann erstens auf der Ebene des *Plot* vollzogen werden, wobei die Besonderheiten der Medialitäten und die filmische Darstellung sowie die Implikationen, die sich daraus ergeben, im Vordergrund stehen. Auf der Ebene der *Story* kann aufgezeigt werden, auf welche Weise sich die verschiedenen Handlungsstränge bedingen und ineinandergreifen, welche Rolle dabei die

spezifischen Zugänge der Protagonist/inn/en spielen und welche Beweisstrategien praktiziert werden. Die Untersuchung auf der *Metaebene* schließt an die Frage des Zusammenhangs der verschiedenen Fälle an, geht aber über die Betrachtung von Narration und Dramaturgie hinaus und fragt, wie der Film die Herausforderung bewältigt, über ein komplexes gesellschaftliches Thema – wie im gegenständlichen Fall Misogynie – Evidenz herzustellen.

Das Thema Misogynie wird in der Trilogie *Millennium* in einer Mehrzahl von Spielarten aufgegriffen. Serien- und Ritualmorde an Frauen stehen im Mittelpunkt des ersten Teils der Trilogie, während Frauenhandel und Zwangsprostitution – bedingt durch die Verwobenheit männerbündischer Strukturen mit staatlichen Institutionen – den Rahmen des zweiten und dritten Teils bilden. Explizite sexuelle Gewalt gegen Frauen im (über-)familiären Kontext verbindet die Geschichten der Hauptprotagonistin Lisbeth Salander und der Industriellentochter Harriet. Das Verschwinden von Harriet bildet den Ausgangspunkt im ersten Teil. Lisbeth Salanders Fall geht insofern über den familiären Kontext hinaus, als ein staatlich protegierter Geheimbund, in den Lisbeths Vater verstrickt ist, dessen Morde deckt. Harriets Fall verweist auf eine historisch-ideologische Kontinuität: Ihre Familie ist in die NS-Vergangenheit verstrickt. Darüber hinaus ist Sexismus ein bestimmendes Motiv, das in vielen alltäglicheren Bereichen und Nebenschauplätzen aufgegriffen wird, etwa in den Verhörmethoden eines Polizisten oder in der Berichterstattung der Massenmedien über Salander.

2. Die Story – Verwobene Fälle und involvierte Ermittler/innen

Der dramaturgische Aufbau der drei Folgen und die Rolle, die die Protagonist/innen in der Entwicklung der Handlung spielen, machen deutlich, dass Beweisführung und Wahrheitssuche nicht losgelöst von gesellschaftlichen Dispositiven gesehen werden können, innerhalb derer sich die Taten entfalten. Foucault definierte seinen Begriff des Dispositivs folgendermaßen: Es sei

„[...] ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architektonische Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissenschaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfaßt. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“⁴

Das gesellschaftliche Dispositiv bildet also die Grundlage, auf der die verschiedenen Fälle der *Millennium*-Trilogie aufeinander verweisen und sich miteinander ver-

weben: In der ersten Folge steht das bereits über vierzig Jahre zurückliegende Verschwinden der sechzehnjährigen Harriet Vanger im Mittelpunkt. Ihr Onkel, Henrik Vanger, engagiert den Enthüllungsjournalisten Mikael Blomkvist, um nach Jahren erfolgloser polizeilicher Ermittlungen endlich Licht in den Fall zu bringen. Die Hackerin Lisbeth Salander verfolgt Blomkvists Ermittlungen im Fall Harriett aus persönlichen Interessen, indem sie sich in seinen Computer hackt und seine Dateien mitliest. Indem sie eine entscheidende Spur aufzeigt, wird sie zu seiner Co-Ermittlerin.

Salander ermittelt aus der Situation persönlicher Involviertheit. Ihre Art und Weise zu ermitteln begründet sich aus ihren schlechten Erfahrungen mit Institutionen des Staates. Sie wurde sowohl Zeugin als auch Opfer von sexueller Gewalt gegen Frauen, angefangen beim Missbrauch ihrer Mutter durch ihren Vater. Als 12-Jährige zündete sie, um dem ein Ende zu setzen, das Auto an, in dem ihr Vater saß. Dies aber wurde von den staatlichen Institutionen (Polizei, Sozialamt etc.) nicht als Resultat eines Gewaltverhältnisses gesehen, das bis dahin von ihrem Vater ausging, sondern führte zur Einweisung des Mädchens in die Jugendpsychiatrie. Damit geriet Lisbeth Salander in eine Mühle weiterer Abhängigkeits- und Ausbeutungsverhältnisse, die in der Vergewaltigung des Mädchens durch ihren Vormund gipfelte.

Während im ersten Teil der Trilogie die Verbindungen zwischen den Geschichten Harrietts und Salanders nur angedeutet werden, steht Lisbeth Salander im Mittelpunkt der zweiten Folge. Beweise müssen für ihre Unschuld gefunden werden, da sie sich plötzlich mit öffentlichen Diffamierungen und einem Mordverdacht konfrontiert sieht. Erst im dritten Teil tritt der institutionelle/strukturelle Zusammenhang in den Vordergrund, der u. a. dafür sorgen will, dass Lisbeth Salander mundtot gemacht wird: Durch die Enthüllung, dass ihr Vater als Agent des schwedischen Geheimdienstes geschützt worden ist, fliegt am Ende der gesamte geheimbündische Zusammenschluss rund um die Sicherheitspolizei, der für Frauenhandel und Zwangsprostitution mit verantwortlich ist, auf.

Die Figur der Lisbeth Salander wird durch ihren Kleidungsstil und ein unnahbares Verhalten anderen Menschen gegenüber als gesellschaftlich nicht konform dargestellt. Ihre Ermittlungsstrategien umfassen insbesondere das *Hacken* und die gezielte Suche von Daten aus Online-Datenbanken sowie den Einsatz von Überwachungstechnik. Salander wird somit als eine gegen Ordnung und Legalität operierende Figur inszeniert, die als ‚unangepasster‘ Charakter zunächst befremdet und dennoch durch konsequent eigenständiges Handeln einiges Identifikationspotenzial bietet. Und dies obwohl in der zweiten Folge der Trilogie die Polizei- und Medienberichterstattung Lisbeth Salander mit Prädikaten wie *gewalttätig*, *pervers* und *psychopathisch* belegt.⁵

Mikael Blomkvist steht für investigativen Journalismus, gepaart mit einer aktivistischen Komponente; er wird in einem linken politischen Kontext verortet: In der ersten Folge der Trilogie verliert er einen Verleumdungs-Prozess gegen den Vertreter eines Industriekonzerns, bei einer Feier in der Redaktion wird die *Internationale* angestimmt. Die Recherchen seines Magazins *Millennium*, das der gesamten Trilogie den Namen gibt, verweben sich in der zweiten Folge mit der Geschichte von Lisbeth Salander. Die Spur zum Mord an zwei Journalistinnen, die für *Millennium* über Frauenhandelsringe in Schweden recherchiert hatten, führt Polizei und Öffentlichkeit zu Lisbeth Salander, deren Fingerabdrücke auf der Tatwaffe ausgemacht werden. Blomkvist ist von ihrer Unschuld überzeugt und beginnt auf eigene Faust zu ermitteln. Auf diese Weise verknüpft sich das politisch motivierte Recherchieren des Journalisten Blomkvist mit dem konkreten persönlichen Fall der Lisbeth Salander. Die beiden handeln demnach aus ihren besonderen Motiven und können als Vertreter eines interessegeleiteten Zugangs betrachtet werden.

Am Ende der dritten Folge steht die Gerichtsverhandlung, bei der Lisbeth Salander wegen versuchten Mordes an ihrem Vater angeklagt ist, nachdem dieser sie beim Showdown am Ende der zweiten Folge umzubringen versucht hatte. Das Gericht ist die gesellschaftliche Instanz, die aushandeln soll, was als wahr, falsch oder verurteilungswürdig anzusehen ist. Zugleich ist es aber auch Träger und Ausdruck der institutionalisierten Macht, der Lisbeth Salander ausgesetzt war und ist. Als Antagonist/inn/en sitzen sich Salander als Angeklagte, vertreten durch ihre Anwältin, und der Staatsanwalt gemeinsam mit Peter Teleborian, dem Leiter der Anstalt, in die Lisbeth Salander als Jugendliche eingewiesen worden war, gegenüber. Nun hat Teleborian als Gerichtsgutachter erneut die Funktion, über Lisbeth Salander zu urteilen. Sowohl Teleborian als auch der Staatsanwalt sind Mitglieder der geheimen „Sektion“.

Was vor Gericht verhandelt wird, sind weniger die von der Polizei und dem Staatsanwalt vorgelegten Beweise, als vielmehr der Geisteszustand Lisbeth Salanders, der vom Gerichtsgutachter Teleborian als „paranoide Schizophrenie“⁶ bezeichnet wird, bzw. die Unglaubwürdigkeit Teleborians im Zusammenhang mit seinem Übergriff gegenüber der ehemaligen Patientin Lisbeth Salander. Dies verweist auf die Unzulänglichkeit der Gerichtsverhandlung, die versucht, Evidenz zu schaffen, die auf Indizien basiert, und damit auf ein kontextfreies Lösen des Falles abzielt. Salander argumentiert in der Befragung durch den Staatsanwalt streng formal, indem sie seine Fragen als suggestives Vorgehen delegitimiert. Rhetorisch wendet sie sich damit gegen unausgesprochene Praktiken, die in der Institution funktionieren.

Wie in klassischen *courtroom dramas* wird auch hier das Gerichtssaal-Setting als Bühne⁷ verwendet, um die Unschuld der Unschuldigen plausibel zu machen und die Umkehr der Positionen von Recht und Unrecht/ Glaubwürdigkeit und Unglaubwürdigkeit zu inszenieren. Die Institution des Gerichts dient im Film somit als Rah-

men, der weiterhin Legitimität stiftet, jedoch mit subversiven Beweisführungspraktiken und -strategien neu bespielt wird. Indem die Gegenseite durchsetzt, die Verhandlung nicht öffentlich durchzuführen, wird der für Salander zum Verhängnis gewordene Rahmen aus Privatheit und Institution wiederhergestellt. Ein Wendepunkt in der Beweisführung setzt erst mit der Vorlage eines Videos (s.u.) ein, das Salanders Glaubwürdigkeit belegt. Die Beweise, die letztlich zur Überführung der eigentlichen Täter der „Sektion“, exemplifiziert durch Teleborian, führen, werden am Rande der Gerichtsverhandlung beschafft, indem der Computer des Gerichtsgutachters gehackt wird.

3. Mediale Beweisstrategien

Angelica Schwab spricht von einer „assoziativen Verwandtschaft des Filmmediums zur Figur des Serienkillers“.⁸ Beide operieren mit zerstückelten Teilen bzw. Bildern. Während Serientäter „Bilder der seriellen Gewalt“ produzieren, handelt es sich beim Film „um die Gewalt der Seriellen Bilder“;⁹ die durch die filmische Anordnung der Fragmente eine Ordnung vorzugeben vermögen, die beschwichtigt und die Zuseherinnen und Zuseher befähigt, sogar abstoßende Bilder (mitunter voyeuristisch) zu konsumieren. Gewissermaßen arbeiten sie demnach entgegengesetzt; der Film täuscht eine Ordnung vor, wo tatsächlich nur Fragmente existieren, und der Serienkiller exerziert die exzessive symbolische Zerteilung jeder gesellschaftlichen Ordnung in ihre Fragmente. Gemeinsam ist beiden, mit den Widersprüchen zwischen Ordnung(sbedürfnis) und den pervertierten Aspekten der Ordnungssysteme zu operieren. Ein Film verfähre mithin, so Angelica Schwab, ähnlich einem Serienkiller, der die Wirklichkeit zerstückelt und zugleich, um den legitimen Schein zu wahren, eine Ordnung vortäuscht.

Wie kann nun ein Film konventionelle Ordnungen und trügerische Evidenzen zugunsten einer emanzipatorischeren Wirklichkeit durchbrechen? Die *Millennium*-Trilogie tut dies, indem sie beweisgenerierende Medien einführt und mit filmischen Mitteln verdeutlicht. An einigen Beispielen sollen nun mediale Beweisapparaturen auf ihre Wirkungen und Implikationen für die Produktion der ‚Wahrheit‘ (Evidenz) untersucht werden.

3.1 Kadrierung, Bewegung und Kontext: ein Zeitungsfoto weist über sich hinaus

Die Dimensionen und Grenzen der Fotografie und ihr Verweis auf Medialitäten, deren Ausgangspunkt das Foto bildet, wird bei der Suche nach Harriets Mörder auf

eine Weise verhandelt, die tief in den medientheoretischen Diskurs über Abbildungsformen hineinreicht. Beim letzten Bild, auf dem Harriet vor ihrem Verschwinden zu sehen ist, handelt es sich um ein Zeitungsfoto, das sie als Zuschauerin einer öffentlichen Parade zeigt. Am selben Tag findet im Haus ihrer Familie, einer Unternehmerfamilie, eine große Vorstandssitzung statt. Die Tatsache, dass diese Parade, zu der das Foto die Spur liefert, im öffentlichen Raum stattfand, bildet einen Kontrast zur abgeschlossenen Welt des Familienunternehmens und ist die Bedingung dafür, dass das Foto als mediales Zeugnis für die Nachwelt zustande kommen konnte. Bei den polizeilichen Ermittlungen führt dieses Indiz jedoch in eine Sackgasse, da es lediglich als letzte Spur Harriets gesehen wird, die nicht weiter verfolgt wird. Dies rührt daher, dass sich aus der Fotografie aufgrund ihrer medialen Begrenzung, der Kadrierung, nur beschränkte Informationen gewinnen lassen. Für Deleuze handelt es sich bei der Kadrierung um „die Festlegung eines – relativ – geschlossenen Systems, das alles umfaßt, was im Bild vorhanden ist – Kulissen, Personen, Requisiten.“¹⁰

Der Journalist Mikael Blomkvist hingegen untersucht dasselbe Foto nicht bloß daraufhin, was es abbildet: die reine Anwesenheit des dargestellten Gegenstands in einem bestimmten Umfeld, dessen Zeit und Ortsrahmen. Er befragt das Foto auch auf die Informationen, die über den Bildrahmen hinausgehen. Zu diesem Zweck begibt er sich in das Archiv der Zeitung, um nach weiteren Fotos zu suchen, die an jenem Tag aufgenommen, aber nicht veröffentlicht worden sind. Und tatsächlich findet er mehrere Negativstreifen, die eine Abfolge von unmittelbar hintereinander aufgenommenen Fotos zeigen, von denen das veröffentlichte eines ist. Eingescannt und auf dem Computer schnell hintereinander abgespielt ergeben sie einen Filmstreifen und weisen damit über den Momentcharakter der Fotografie hinaus.



Abbildungen 1 bis 4: Millennium – Teil I (2009), Niels Arden Oplev, Daniel Alfredson, Fotografie(n) als Spuren

Da die Fotos auf diese Weise eine Bewegung darstellen, entsteht eine bedeutende neue Information. Man sieht nicht nur, dass Harriet sich einige Frames nach dem in der Zeitung abgebildeten Foto recht plötzlich umdreht und geht, sondern man kann auch ihren Blick verfolgen, der offensichtlich auf der anderen Straßenseite etwas erblickt, das offenbar ihr plötzliches Weggehen auslöst. Diese wichtigste Spur wird schließlich zum Täter führen. Noch ist jedoch völlig unklar, wer oder was sich auf der anderen Straßenseite befand. Diese Information vermag das zweidimensionale und unbewegte Foto, das Harriets Blick und Weggehen zeigt, nicht zu geben.

Im Hintergrund des Fotos jedoch erkennt Blomkvist eine Fotografin, die in dem Moment, als sich Harriet umdreht und geht, den Auslöser ihrer Kamera betätigt und damit den *Gegenshot* produziert, der Harriets Reaktion kontextualisieren könnte. Blomkvist gelingt es, die Fotografin ausfindig zu machen. Dazu benötigt er jedoch eine neuere Technik, die die Fotografie in ihrer Tiefe zu entschlüsseln vermag: Auf einem anderen Bild der Foto-Serie entdeckt er die Fotograferende an ein Auto gelehnt, das offenbar zu ihr gehört. Mit einem Bildbearbeitungsprogramm schafft es Blomkvist, den Schriftzug, der sich auf dem Auto befindet, so scharf zu stellen, dass er den Namen eines örtlichen Unternehmens angibt. Das noch existierende Unternehmen führt ihn tatsächlich zu der inzwischen älteren Dame, die in ihrem privaten Fotoalbum (sie war während der Parade in den Flitterwochen) den gesuchten *Gegenshot* aufbewahrt.

Das Grundmedium *Fotografie* wird in dieser Sequenz um drei Dimensionen erweitert: Erstens wird es durch die Bildfolge in ein Bewegungsbild transformiert, das über Harriets Bewegung (abrupte Wendung, Weggehen) informiert. Die bewegungslose Einstellung wird damit laut Deleuze zur

„Festlegung der Bewegung [...], die in einem geschlossenen System zwischen Elementen oder Teilen des Ensembles entsteht. Wie wir aber gesehen haben, betrifft die Bewegung auch ein Ganzes, das sich seinem Wesen nach vom Ensemble unterscheidet. [...] Die Bewegung drückt also die Veränderung des Ganzen aus [...]“¹¹

Die Bewegung verändert das Verhältnis Harriets zu ihrer Umgebung. Der Wandel in der gesamten Szenerie ermöglicht auch etwas über Handlungsimpulse der auf dem Foto abgebildeten Subjekte auszusagen. Dieser Aspekt entspricht der Bedeutung, die der Figur Harriet im ersten Teil der *Millennium*-Trilogie zukommt, in besonderer Weise. Sie wird nicht nur als Opfer eines Verbrechens eingeführt, sondern auf Grund ihres Wissens ist sie auch eine (virtuelle) Schlüsselfigur zur Lösung der Mordfälle. Es sind ihre Tagebuchaufzeichnungen, die die Spur sowohl zum damaligen wie auch zum gegenwärtigen Serienmörder – ihrem Vater und ihrem Bruder – legen. Die Verfolgung der Blickrichtung visualisiert den Prozess des Erkennens, indem sie verdeutlicht, dass es eines Hineinversetzens in Harriet bedarf, um der Wahrheit auf die Spur zu kommen.

Zweitens verortet der Gegenschuss den Gegenstand der Fotografie nicht nur im Raum, sondern stellt auch einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen beiden her. Deleuze begreift dies wie folgt:

„Mittels der Anschlüsse, der Schnitte [...] ist die Montage die Festlegung des Ganzen[...]. Die Montage ist eben die Operation, die sich auf die Bewe-

gungsbilder erstreckt, um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild *von* der Zeit freizusetzen. Notwendigerweise ist es ein indirektes Bild, weil es aus den Bewegungs-Bildern und ihren Verhältnissen erschlossen wird. Insofern kommt die Montage auch nicht nachträglich. In gewisser Weise muss das Ganze sogar zuerst da sein, es muss vorweg vorausgesetzt werden.“¹²

Insofern stellt Blomkvist durch die Zusammenstellung der Quellen eine sinnvolle Montage her, die erlaubt, die Gleichzeitigkeit im Raum darzustellen. Der exakte Moment des Sehens, der Gegenstand des Erblickten und die Reaktion darauf lassen sich nur durch die Montage einfangen und in Zusammenhang bringen.

Drittens wird dem Foto durch das Bildbearbeitungsprogramm eine Information entlockt, die es zwar beinhaltet, aber in seiner ursprünglichen Form gar nicht zu offenbaren vermag. Ein winziges, zum Zeitpunkt des Fotografierens unbedeutendes und unintendiert aufgenommenes Detail – der Schriftzug auf einem Auto, das den Hintergrund eines Motivs bildet – gibt die für die Ermittlung des Journalisten entscheidende Information. Durch die technische Veränderung der Schärfe der Pixel kann der Fokus nachträglich verändert werden. Dies verweist auf die Debatte um die Rolle visueller Medien als ephemere Quellen in der Geschichtswissenschaft, die hervorhebt, dass aufgrund der Neutralität der Apparatur historische Daten jenseits von Intentionalität und dadurch verursachter Verfremdung akquiriert werden können.

3.2 Ordnungssysteme als Komplizen

Indem Salander einen mysteriösen Tagebucheintrag Harriets entschlüsselt, decken sie und Blomkvist einen Zusammenhang zwischen Harriets Schicksal und einer Serie von Morden an Frauen auf, die in den Jahrzehnten vor Harriets Verschwinden begangen wurden. Harriet ist, wie sich durch die Ermittlungen herausstellt, nicht eigentlich Opfer eines Mordes, sondern floh vor der Gewalt ihres Bruders, der als Serienmörder in die Fußstapfen seines Vaters trat. Dieser hatte sich an Harriet vergangen, bis sie ihn ertränken konnte, was eine weitere Parallele zu Salander eröffnet. Jahrzehnte lang wurden die Verbrechen von Vater und Sohn durch das System der familiären Loyalität verborgen, das den eigentlich tief zerstrittenen Vanger-Clan aufgrund pragmatischer Unternehmensinteressen zusammenhielt.

Getrocknete Blumen, die Harriet Jahr für Jahr ihrem einzigen Vertrauten aus der Familie, ihrem Onkel Henryk, schickt und die den Ausschlag für seinen Entschluss geben, Blomkvist zu engagieren, werden von diesem als zynische Geste des Mörders missverstanden. Dieses Missverständnis kann als Form der Verdrängung in der Vanger-Familie gelesen werden. Statt tief verwurzelte Mechanismen famili-

ärer Gewalt wahrzunehmen, wird ein Mord an Harriet für naheliegender gehalten als ein Verschwinden, das einen gezielten Bruch mit dem Familiensystem darstellt.

Daten und Informationen behalten in der Trilogie stets eine uneindeutige Rolle. Ihre Existenz ist noch nicht Grund oder Anlass für den Effekt, den sie bewirken. Relevant dafür ist vielmehr, in welchem Kontext sie von wem mit welchem Interesse zu Tage gefördert werden. Dies zieht sich durch die verschiedenen historischen Medialitäten von Datenspeichern und Aufzeichnungsapparaturen. Das *Archiv* des Vanger-Konzerns stellt ein Ordnungssystem der Aufbewahrung dar, das seine Bedeutung mit den wechselnden Umständen, unter denen darauf zugegriffen wird, verändert. In Form alter Reiseabrechnungen von Harriets Vater Gottfried Vanger findet Salander die Informationen, die zu dessen Sohn Martin Vanger führen. In der Vergangenheit diente die exakte bürokratische Buchführung des Unternehmens Vater Gottfried dazu, getarnt durch den offiziellen Rahmen seiner Geschäftsreisen, eine Reihe antisemitisch motivierter Frauenmorde zu begehen – und abzurechnen. Jene Dokumente befinden sich seither im akkurat geführten Firmenarchiv der Familie Vanger. Dass die jahrzehntelangen Ermittlungen der Polizei trotz Zugriff auf das Archiv zu keinen Ergebnissen geführt haben, zeigt, dass katalogisierte und eingebettete Daten erst durch die Fragestellung, mit der an sie herangetreten wird, ein Potenzial entwickeln, das über die den Daten ursprünglich zugewiesene Funktion hinausweist.



Abbildungen 5 bis 8: *Millennium – Teil I* (2009), Niels Arden Oplev, Daniel Alfredson.
Das Archiv der Familie Vanger

Erst Lisbeth Salander, die dank der Tagebuchnotizen Harriets die Schauplätze der Morde mit Orten und Daten der Geschäftsreisen der Mitglieder des Vanger-Konzerns in Zusammenhang bringt, findet in den Aufzeichnungen den Hinweis auf den Täter. Die Akten bergen zudem einen Firmenprospekt mit einer Fotografie, deren Bildunterschrift es Salander endlich ermöglicht, Martin Vanger als Jugendlichen auf dem *Gegenshot* zum Zeitungsbild Harriets zu identifizieren und als Auslöser ihrer Flucht auszumachen.

Die durch Vater und Sohn Vanger verübten Serienmorde unterscheiden sich in einigen wesentlichen Punkten voneinander: zum einen im Verhältnis zwischen dem Täter und den von ihm hinterlassenen Spuren. Diese Spuren sind für die Rekonstruktion der Taten ausschlaggebend, gleich ob diese in der Vergangenheit oder in der Gegenwart begangen wurden. Diese einfache Feststellung eröffnet eine Paral-

lele zwischen der Ermittlung in einem Kriminalfall und geisteswissenschaftlichem Forschen. Marc Bloch argumentiert in seiner Reflexion über die Geschichtswissenschaften, dass es sich bei jeder forschungsgebundenen Untersuchung eines nicht (mehr) unmittelbar wahrnehmbaren Ereignisses oder Gegenstandes um ein Erkennen mittels Spuren handle:

„Die Erkenntnis des gesamten vergangenen und eines Großteils des gegenwärtigen menschlichen Tuns läßt sich zunächst [nach der treffenden Formulierung von François Simiand] als eine Erkenntnis mittels Spuren charakterisieren. Ob es sich um Gebeine handelt, die in syrische Befestigungsanlagen eingemauert wurden, um ein Wort, dessen Form oder Bedeutung eine bestimmte Gepflogenheit verrät, oder um den Bericht, den der Augenzeuge eines längst [oder weniger lange] vergangenen Ereignisses verfaßt hat – was verstehen wir anderes unter einem Dokument als eine ‚Spur‘, d. h. das sinnlich wahrnehmbare Zeichen, das ein selbst nicht mehr faßbares Phänomen hinterlassen hat?“¹³

Obwohl der Vater Spuren – im Archiv versteckte Belege sowie geschändete Leichen – hinterlassen hat, wurde er nicht überführt, da die übers Land verteilten Morde nicht mit seiner Person in Verbindung gebracht werden konnten. Die bei einem Mord augenscheinlichste Spur, die Leiche selbst, bleibt aber im Fall der durch Sohn Martin begangenen Morde aus. Er kann nicht überführt werden, da die Morde unentdeckt bleiben. Die veränderte Bedeutung des Hinterlassens von Spuren und Indizien gibt Aufschluss über einen weiteren Gegensatz zwischen den Verbrechen von Vater und Sohn, der mit der Auswahl der Opfer zusammenhängt. Vater Gottfried suchte seine Opfer nach ideologischen (antisemitischen) Gesichtspunkten aus, um seine misogynen Verbrechen zu begehen: Alle von ihm ermordeten Frauen hatten jüdische Vornamen. Er wählte sie vergleichbar mit dem Serienmörder in David Finchers *Seven*¹⁴ nach Bibelstellen aus und schändete die Leichen an Orten, die einen inszenatorischen Rahmen für diese Auswahl darstellen sollten. Ohne diesen Hintergrund – den bis dahin nur Harriet, die durch die unmittelbare Konfrontation mit dem Täter dessen Profil studieren konnte, erkannt hatte – sind die Taten nicht miteinander, geschweige denn mit Vanger, in Zusammenhang zu bringen. Es bedurfte demnach der Erkenntnis des *historisch-ideologischen* Zusammenhangs, um den Täter zu finden. Ohne Kenntnis dieses Zusammenhangs blieben die Spuren Jahrzehnte lang unentdeckt in dem *Archiv*, das die „Ordnung des Täters“ symbolisiert.

Sohn Martin Vanger hingegen lebt seine misogynen Gewalttätigkeit nach pragmatischen Gesichtspunkten aus, angeleitet von der Strategie, keine Spuren zu hinterlassen. Insofern grenzt er sich von den Ritualmorden des Vaters ab: „Das war Vaters Projekt. Seine Hobbies waren Rasse und Religion, und da hat er was verwechselt. Und dann ist er noch das Risiko eingegangen, Leichen zu hinterlassen.“¹⁵ Mar-

tin hingegen beseitigt die Leichen seiner Opfer im Meer, nachdem er sie – wie sein Vater – geschändet hat. Ihm geht es, wie er Blomkvist, in der Absicht ihn daraufhin selbst hinzurichten, offenbart, um das Gefühl der totalen Macht.¹⁶ Er wählt daher Frauen, die in einem illegalisierten Status leben, deren reine Existenz somit in der Gesellschaft ausgeblendet wird, und deren Verschwinden nicht auffällt. So erklärt Martin Vanger: „Solche Weiber verschwinden die ganze Zeit. Und keiner vermisst sie: Huren, Einwanderinnen.“¹⁷ Ein gesellschaftliches System, das es vermag, Menschen – speziell Frauen – in den Status der Unsichtbarkeit durch komplette Entrechtung zu versetzen, bildet hier den Schutzraum, in dem der Täter unerkannt agieren kann.

Durch die Ritual- und Serienmorde, die im Mittelpunkt des ersten Teils stehen, leistet die *Millennium*-Trilogie einen Beitrag zum Diskurs über die gesellschaftlich-kulturelle Bedeutung der medialen Repräsentation des Serienkiller-Motivs. Angelica Schwab erläutert das Phänomen als eine Versinnbildlichung des Wandels der Vorstellung eines intakten, ‚ganzen‘ Menschenbildes hin zu einer ‚Zerstücklung‘ des Menschen (und des menschlichen Körpers) in der Moderne und Postmoderne, die die Arbeitsteilung und -rationalisierung seit der Hochindustrialisierung zum Ausdruck bringt. Dabei deckt dasselbe Phänomen paradoxerweise gesellschaftliche Funktionen und Ordnungsprinzipien auf, die die Kehrseite gesellschaftlichen Einvernehmens bilden:

„In pervertierter und überzogener Form bringen Serienkiller Begriffe, Konzepte und Technologien in unser Bewußtsein zurück, deren Brutalität und auch deren Banalität wir im normalen Alltagsgeschehen oft nicht mehr wahrzunehmen in der Lage sind [...]. Serienkiller bringen etwas an die Oberfläche, das im Verborgenen hätte bleiben sollen. Auf eine Art sind sie der völlig übercodierte Stoff, aus dem sich die ambivalente Geschichte des modernen Zivilisationsprozesses erzählen lässt [...].“¹⁸

Schwab verweist also auf die Funktion des Motivs des Serienkillers als pervertierte Form der nach Ordnung strebenden Gesellschaft, das zugleich – eben als ausgelagertes Extrem – einen Stabilisator jener Ordnung darstellt.

3.3 Filmische Visualisierung gedanklicher und digitaler Prozesse: recherchieren, kombinieren und erinnern

Das Internet wird als gigantischer, nahezu allumfassender Datenspeicher dargestellt, der im Unterschied zum Archiv über einen unkontrollierteren Zugang verfügt und potenziell Zugriff auf eine Vielzahl nicht-öffentlicher privater Daten und

Kommunikationskoordinaten ermöglicht. Zudem hat es den Vorteil, in kurzer Zeit systematisch durchforstet werden zu können. Es gewinnt damit die abstrakte Funktion eines Speichers unbegrenzten Wissens. Als charakteristisch erscheint jedoch, dass die Daten, solange sie nicht systematisch, durch geschickte Recherche, durchsucht werden, keinerlei Aufschlüsse geben können. Die Situation des Internet ist vergleichbar mit der vielfältigen Quellenlage potenzieller geistes- und gesellschaftswissenschaftlicher Forschungsfelder.



Abbildungen 9 bis 12: *Millennium – Teil I* (2009), Niels Arden Oplev, Daniel Alfredson, Einsatz des Internet

Die filmische Darstellung von Verbindungsaufbau und Recherche im Internet wird durch eine Vielzahl durchlaufender Zeichen auf dem Computerbildschirm dargestellt, die stets parallel in verschiedenen, sich überlappenden Fenstern angeordnet sind. Dies hebt die über das menschliche Hirn hinausgehende Möglichkeit hervor, verschiedene Leistungen parallel auszuführen. Die Parallele wird ausgedrückt durch die verschiedenen Frames, in denen die Rechenprozesse visuell getrennt ablaufen. Es bedarf aber letztlich dennoch menschlicher Gedankenleistung, um die einzelnen Ergebnisse in Verbindung zu bringen und Schlüsse aus ihnen zu ziehen. Der Prozess geistiger Kombinationsleistungen wird dementsprechend auch filmisch anders gelöst, nämlich durch Montagen und Überblendungen. In einer Sequenz, in der Henryk Vanger dem Journalisten Mikael Blomkvist einen Überblick über die bekannten Geschehnisse und die Familienkonstellation gibt, wird die Situation des Erzählens mit historischen Dokumenten aus der NS-Zeit überblendet, Fotos der angesprochenen Personen und Szenen, in denen diese Personen Blomkvist begegnet sind, werden montiert. Die Erzählung funktioniert dabei als *Voice-over*. Auf diese Weise wird Blomkvists Gedankenleistung visualisiert: Es wird filmisch dargestellt, wie er versucht, sich ‚ein Bild‘ von der Gesamtsituation zu machen.

Blomkvists und Salanders zunehmende Gewissheit, dass es einen Zusammenhang zwischen den Serienmorden und Harriets Geschichte gibt, wird durch ein altes Portraïtfoto Harriets visualisiert, auf dem ihr intensiver Blick fokussiert wird. Dieses Foto wird immer wieder überblendet mit den Handlungen der beiden Ermittler/innen im Lauf der *konjekturalen Spurensuche*.¹⁹ Damit steht Harriet stets als Wissende im (virtuellen) Raum. Erinnerung wird in Form von *Flashbacks* filmisch inszeniert. Dies geschieht zum einen in Situationen, in denen sich Blomkvist an Harriet erinnert, die damals seine Babysitterin war. Die Vagheit dieser Erinnerung

gen aus früher Kindheit wird durch die starke Überbelichtung der kurzen Sequenzen und durch ihr plötzliches Abbrechen visualisiert. Ein weiteres dramaturgisch bedeutendes Moment bildet Lisbeth Salanders Erinnerung an ihre eigene Jugend. Ebenfalls durch *Flashbacks* eingeführt, schafft dies bereits in der ersten Folge wichtige Ausblicke auf den Zusammenhang der Fälle Harriet und Salander. Bilder des brennenden Autos, in dem sich ihr Vater befindet, werden nach und nach ergänzt durch die Rekonstruktion der Szene, in der sie ihn mit Benzin überschüttet und anzündet. Auch in den späteren Folgen werden *Flashbacks* in Form von Alpträumen Salanders inszeniert, die auf Gewalterfahrungen während ihres Aufenthalts in der Psychiatrie verweisen und damit für die Zuschauer/innen ihre Glaubwürdigkeit (gegenüber Teleborian) belegen.

3.4 Dokumentarisches Aufzeichnen: zwischen Objektwerdung und Ermächtigung

Die Medialität des Videos als moderne Form des Bewegungsbildes wird in drastischer Weise verhandelt, indem sie über seine neutral-dokumentarische Eigenschaft hinausgeht und zu einem Instrument wird, dessen Ergebnis in die Realität eingreift. Lisbeth Salander zeichnet mit einer versteckten Kamera auf, wie sie von ihrem Vormund vergewaltigt wird. Damit kommt der Kamera die Position zu, die in Zusammenhang mit den dokumentarischen Traditionen des *observational cinema*, bzw. des *direct cinema* als *Fliege-an-der-Wand* bezeichnet wurde. Das aus der ethnografischen Tradition Margaret Meads stammende *observational cinema* sollte „fremde“ Gesellschaften möglichst durch das neutrale Objektiv der an einem unbemerkten Ort aufgestellten Kamera meist im Weitwinkel dokumentieren und den subjektiven Blick der Ethnografin ersetzen. Damit meinte Mead objektive Daten zu generieren, die sie dann analysieren und archivieren wollte.²⁰ Im darauf folgenden Fachdiskurs wurde die Objektivität solcher Aufnahmen vehement bestritten, da schon die Entscheidung, wo die Kamera im Raum platziert wird, eine Positionierung darstelle und bestimme, was dokumentierenswert sei.²¹ Die vermeintliche Neutralität wurde dann im Zuge der Auseinandersetzung mit der Funktion ethnografischer Studien im Kolonialismus *ad absurdum* geführt.



Abbildungen 13 bis 16: *Millennium – Teil I* (2009), Niels Arden Oplev, Daniel Alfredson, *Das Video als Dokumentationstechnik*

Salander benutzt die *Fliege-an-der-Wand* in Form einer an ihrem Rucksack versteckten Kamera, losgelöst von objektivierenden Diskursen und ganz bewusst als Mittel des Eingreifens. Dass das unbemerkte Aufnehmen der *vorfilmischen Realität*²² immer ein Moment der Macht dargestellt hat, beschreibt Gunning in Bezug auf die frühe Handkamera, die ihrerseits bezeichnenderweise umgangssprachlich als *detective camera* bezeichnet wurde. Sie versetzte, so spiegelt es der öffentliche Diskurs jener Zeit wider, den/die Betrachter/in in eine Position zwischen Voyeur, Zeugen und Urteilendem und galt als Mittel des Aufzeichnens eines „moment of private indiscretion or evidence of a crime“.²³ Salander nimmt in Bezug auf die Kamera eine doppelte Rolle ein: Zum einen als ‚filmendes‘ Subjekt, indem sie die Kamera bewusst positioniert und als verbündetes Instrument platziert, mit der Intention, ein Macht verschaffendes Dokument zu generieren. Zum anderen als – gefilmtes – Objekt in der aus ihrer Kontrolle geratenden aufgezeichneten Situation. Salander hatte erwartet, dass ihr Vormund ihr, wie zuvor geschehen, sexuelle Dienstleistungen abverlangen würde – die unmittelbare Vergewaltigung hingegen geschieht für sie selbst unerwartet. Damit verliert das Dokument gänzlich seinen inszenierten Aspekt. Es enthebt sich sowohl der Kontrolle des unbewusst Gefilmten wie auch der Intention der Filmenden. Die Machtlosigkeit der Situation, in der sich Lisbeth Salander befindet, verhält sich komplementär zu der Macht, die ihr das Produkt der Aufzeichnung verschaffen wird. Dementsprechend bleibt auch dessen Funktion in der *nachfilmischen Realität*²⁴ uneindeutig: Dem entstandenen Dokument kommt zunächst keine unmittelbar beweisende, sondern eine eingreifende Funktion zu. Aufgrund ihrer ablehnenden Haltung gegenüber staatlichen Institutionen entscheidet sich Lisbeth Salander, das Video zu verwenden, um sich den Vormund durch Erpressung vom Leib zu halten. Sie fordert das Recht ein, über ihr Geld selbstständig verfügen zu können, ohne ihm sexuelle Dienstleistungen erbringen oder sich seiner Gewalt aussetzen zu müssen. Sie vergewaltigt ihn ihrerseits und spielt ihm die eigene Vergewaltigung *per Video* vor. Dies zielt in einem eingreifenden Sinne nicht auf die Herstellung von Gerechtigkeit oder die Umkehrung der Verhältnisse, sondern zunächst nur auf die Herstellung eines ‚Normalzustands‘ bzw. Schutzraumes ab. Und es zeigt, dass selbst dokumentarische Filmaufnahmen in ihrer unmittelbar evidenten Form nicht zwingend als Beweise fungieren, die die Realität im Sinne des Opfers zu verändern vermögen. Ob sie als Beweise anerkannt werden, ist vielmehr abhängig vom *institutionellen Rahmen*, in dem ihre Bedeutung verhandelt wird. Erst später im Gerichtsverfahren kommt dem Video die Funktion eines Beweismittels zu. Dieses gelangt jedoch nicht zur Vorführung, um den Vergewaltiger zu überführen (der inzwischen ermordet wurde), sondern als Beleg für Salanders Zurechnungsfähigkeit. Das Video belegt somit nicht die brutale Realität, die es unmittelbar abbildet, sondern fungiert nur indirekt als Beweis für eine übergeordnete Wirklichkeit, über die es Evi-

denz herzustellen gilt. Diese Evidenz, für die die Zurechnungsfähigkeit Salanders als involvierte Ermittlerin stellvertretend steht, geht über das Medium Video hinaus und ist rein dokumentarisch nicht repräsentierbar.

4. Zur Metaebene. Vom Erkennen und Aufbrechen misogynen Strukturen

Kehren wir nach der Untersuchung der filmischen Umsetzung von Evidenzherstellungsverfahren auf den Ebenen von *Story* und *Plot* zum *Metathema* zurück, müssen wir uns noch einmal die Frage stellen, wie die *Millennium*-Trilogie das komplexe Thema der Misogynie filmisch repräsentiert. Dies führt über die Untersuchung der Beweisverfahren hinaus und verweist auf die Problematik der Evidenzherstellung im weiteren Sinne. Wie Wissen oder Gewissheit über einen Gegenstand hergestellt werden können, zieht sich als Fragestellung durch eine lange Reihe von Konzepten und Diskursen, die für die Geistes- und Geschichtswissenschaften von einiger Relevanz sind.

Im Bereich der philosophischen Erkenntnistheorie steht seit jeher die Frage im Vordergrund, unter welchen Voraussetzungen Wissen zustande kommen kann. Sie grenzt sich mit der Forderung der ständigen Reflexion der eigenen Bedingungen des Wissens vom positivistischen Wissenschaftsverständnis ab, das einen bestehenden Erkenntnisrahmen als gegeben voraussetzt und Daten auf dieser Grundlage zu systematisieren versucht.²⁵ In der *Millennium*-Trilogie können die Fälle dementsprechend nicht aufgrund klassischer Indizien (Spuren am Tatort, Zeugenvernehmungen und dergleichen) gelöst werden, da diese nicht über die Grundlagen und Grenzen des *gesellschaftlichen Erkenntnisrahmens* inklusive seiner Vorannahmen hinauszugehen im Stande sind. Daran knüpft die Frage an, worin die Voraussetzungen für das Wissen in einem gegebenen Rahmen bestehen.

In der *Millennium*-Trilogie werden gesellschaftliche Institutionen und Ordnungssysteme als derartige Rahmenbedingungen repräsentiert. Dies gilt sowohl für staatliche Institutionen wie Rechtsprechung und Polizeiapparat als auch für das Firmenarchiv als kategorisierende Ordnung. Mary Douglas beschreibt als Funktionsgrundlage von Institutionen die Schaffung von Kategorien und Ordnungen, die auf der Naturalisierung von kulturell konstruierten Ähnlichkeiten und Bezugssystemen beruhen. Diese schaffen die Systeme, innerhalb derer gedacht werden kann.²⁶ Durch die Etablierung Salanders als nicht normkonforme gesellschaftliche ‚Außenseiterin‘, die sich zudem teils illegaler Strategien der Beweissicherung bedient, wird dieser Naturalisierung entgegengearbeitet.

In den Sozial- und Geschichtswissenschaften stehen sich die Konzepte von Mikro- und Makroperspektive gegenüber, die jeweils einen anderen Fokus auf das zu

untersuchende Feld implizieren. Steht beim Konzept der Mikroperspektive die Hinwendung zur möglichst detaillierten Behandlung konkreter begrenzter Forschungsgegenstände im Mittelpunkt, fokussiert die Makroperspektive auf die Analyse von Systemen und Strukturen, die die Erscheinungen der einzelnen Akteurinnen und Akteure hervorbringen.²⁷ Misogyne Strukturen werden in der *Millennium*-Trilogie in der Kontinuität patriarchal-faschistoider Vorstellungen sowie in Herrschaftsinstitutionen und in Ordnungssystemen ausgemacht. Sie finden zudem Schutz in kurz-sichtigen Ermittlungspraxen, die blind für die übergeordnete Problematik bleiben. Somit legt der Film einen Fokus auf Strukturen und Zusammenhänge, die sich – auf der Mikroebene – in einzelnen Fällen niederschlagen.

Die Trilogie behandelt das Thema der Misogynie nicht anhand einer einzelnen (exemplarischen) Geschichte, sondern der Verwobenheit der verschiedenen Stränge. Realitäten können erst innerhalb der Beziehungen zwischen verschiedenen Ebenen struktureller Gemeinsamkeiten aufgedeckt werden. Dies erinnert an das aus Rhetorik und Textanalyse stammende Konzept des *hermeneutischen Zirkels*, nach dem bei der Rezeption und Interpretation die einzelnen Teile auf das Ganze bezogen werden müssen, und sich die Interpretation des Ganzen wiederum aus den einzelnen Teilen ergibt.²⁸ Überträgt man die Spurensuche im Text mit dem Versuch, das Ganze aus seinen Einzelteilen zu erfassen, auf die Evidenzherstellung in Bezug auf das *Metathema*, erscheint dieser Vergleich sinnvoll. Indem die gesamte Dramaturgie so aufgebaut ist, dass die einzelnen Fälle aufeinander verweisen, weisen sie über die Herstellung von Evidenz innerhalb ihrer Grenzen hinaus. Sie bilden zugleich den Hintergrund bzw. die neuen Voraussetzungen für die anderen Fälle.

Seit der *Writing Culture* Debatte, die seit Ende der 1970er Jahre die Sozial- und Kulturanthropologie beschäftigt, steht zur Diskussion, inwieweit wissenschaftliche Nachforschungen Aufschluss über einen bestimmten Sachverhalt geben können, oder ob sie nicht vielmehr durch ihre Fragestellung, mit der sie an ihn herantreten, und durch die Repräsentation, mit der sie versuchen, ihn begreifbar zu machen, ihren Gegenstand überhaupt erst konstituieren.²⁹ Schließlich werden methodische Ansätze verhandelt, die es ermöglichen sollen, innerhalb des Feldes der Geistes- und Gesellschaftswissenschaften Erkenntnisse hervorzubringen, und dabei zu vermeiden, den Gegenstand bereits mit der Fragestellung zu stark vorzudefinieren. Die *Grounded Theory*, die in den Kultur- und Sozialwissenschaften schon seit einiger Zeit stetig an Bedeutung gewinnt, versucht dies zu lösen, indem sie mit einer möglichst offenen Fragestellung an das Feld herantritt, „die das Phänomen bestimmt, welches untersucht werden soll“, dabei jedoch „nicht so eingrenzt und fokussiert, daß Entdeckungen und neue Erkenntnisse ausgeschlossen werden.“³⁰ Vergleichbar mit dieser Forderung stellt sich der vermeintliche Mord an Harriet im Zuge der Ermittlungen als Täuschung heraus. Die Annahme, sie sei ermordet worden, dient

jedoch als Anlass, die Hintergründe zu recherchieren, und führt zur Auflösung der Serienmorde. Diese Konstellation steht für die Offenheit eines nicht festgeschriebenen Gegenstands, der sich im Laufe der Forschung mit offener Fragestellung verschieben und dennoch zu Erkenntnissen führen kann.

In den Kulturwissenschaften wird derzeit, inspiriert von der feministischen Debatte seit den 1980er Jahren, die *Situietheit von Wissen* als grundlegend für die Produktion von Erkenntnissen begriffen.³¹ Die spezifischen Zugänge und Interessen der Protagonist/inn/en, deren Auseinandersetzung mit bzw. Betroffenheit von Spielarten frauenfeindlicher Strukturen, bilden die Grundlage für die Verknüpfung der Fälle in der *Millennium*-Trilogie. Auch die Lösung der Fälle wird schließlich durch das *situierte Wissen* der Ermittler/innen herbeigeführt. Dies spiegelt sich in der Kombinationstätigkeit, die in Form geistiger Prozesse der Protagonist/inn/en dargestellt wird, wider. Durch sie wird ein auf den ersten Blick unsichtbarer Zusammenhang aufgedeckt.

Das Beispiel der Fotografie verdeutlicht auf der Ebene der Darstellung von Medialitäten, dass es eines Hineinversetzens in das Opfer, das zugleich als wissendes Subjekt konstituiert wird, bedarf, indem seiner Blickrichtung gefolgt wird. Indem das Opfer zudem in seiner Umgebung kontextualisiert wird, rückt sein intentionales Handeln in den Vordergrund. Dieses beschränkt sich nicht auf die Aufdeckung der Fälle und die Beweisführung; vielmehr sind diese eng verbunden mit dem aktiven, zielgerichteten Handeln der Protagonist/inn/en, was zum Effekt ihres Sieges gegen die Antagonist/inn/en führt. Auf diese Weise wird aus dem situierten Erkennen auch eine Handlungsperspektive abgeleitet, was auf die Ansicht hindeutet, dass Erkennen immer zugleich auch Handeln orientiert und Veränderung nach sich zieht.

Die Ermittlungstätigkeiten Salanders und Blomkvists müssen also auch als Versuche, die etablierte Ordnung aufzubrechen, gesehen werden. Mary Douglas sieht die Rolle des Ungeordneten darin, Modelle zu zerstören, aus denen Klassifikationen immer bestehen. Es berge zudem aber immer auch das Potenzial, neue Modelle der Erkenntnis zu schaffen. Die Weise, wie Lisbeth Salander das Archiv des Vanger-Konzerns durchforstet, indem sie in der Eile, die die Situation erfordert, die benötigten Informationen aus den Akten reißt, steht symbolisch für das Aufbrechen des Ordnungssystems. Für Douglas symbolisiert Unordnung sowohl Gefahr als auch Macht.³² Insofern ist die Gerichtsverhandlung als Arena zu sehen, in der das Ordnungssystem zur Disposition steht. Filmisch wird Salander in diesem Setting durch ihr Styling als Punkerin als Faktor der Unordnung innerhalb des Systems inszeniert. Bezeichnend ist, dass ihr Geisteszustand als zu verhandelndes Kriterium im Mittelpunkt steht. Foucault stellte in *Wahnsinn und Gesellschaft* heraus, dass „Wahnsinn“ seit dem 17. Jahrhundert als „Anderes der Vernunft“ zum Kriterium für Ausschluss und Sanktion etabliert wurde.³³ Als vernünftig ist dabei das zu verstehen,

was als innerhalb des Ordnungssystems geltend betrachtet wird. Die Verhandlung von Salanders Geisteszustand steht damit sinnbildlich für die Etablierung und Infragestellung des geltenden Ordnungssystems.

Das Aufbrechen von erkenntnisleitenden Strukturen durch die positionierte Aneignung von Wissen wird in der *Millennium*-Trilogie filmisch sowohl durch den dramaturgischen Aufbau und die Etablierung der Protagonist/inn/en als auch durch die bewusste Anwendung beweisgenerierender Medien repräsentiert. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass Evidenz aus einer erkenntnistheoretischen Auseinandersetzung mit den Dispositiven hergestellt wird, die den Rahmen für die zu lösenden Probleme – respektive Fälle – darstellen. Begreifen lassen sich die vieldimensionalen Wirkungsweisen gesellschaftlicher Ordnungssysteme dabei über das Herausarbeiten von Interdependenz. Dies funktioniert in der *Millennium*-Trilogie in doppelter Weise: Auf der einen Seite zeigt die vielschichtige Verhandlung des Metathemas Misogynie strukturelle Verstrickungen und Kontinuitäten auf, die auch die verschiedenen Ausprägungen der Misogynie bedingen. Auf der anderen Seite resultiert das Zusammentreffen und -wirken der Protagonist/inn/en aus der Verwobenheit ihrer Geschichten und führt damit zur Generierung subversiver Evidenzen. Das Moment der qualitativen Verwobenheit bildet also sowohl die Eigenschaft des abstrakten Gegenstandes (die Misogynie), über den Evidenz hergestellt werden soll, als auch die Grundlage zur Demontage (s)einer Ordnung der Dinge.³⁴ Die *Millennium*-Trilogie bedient sich auch in ihrer filmischen Adaption verschiedener Seh- und Rezeptionsgewohnheiten, die sie weniger formal als inhaltlich aufbricht bzw. umdeutet. Ihr Rückgriff auf verschiedene Medien und filmische Praktiken spiegelt die Kontextabhängigkeit der subversiven Evidenzproduktion.

Anmerkungen

- 1 Die drei Folgen der Trilogie werden im Rahmen dieses Artikels lediglich durchnummeriert bezeichnet als Teil I, II und III, da die deutsche Übersetzung der Titel [(1) *Verblendung*, (2) *Verdammnis* und (3) *Vergebung*] den Originalnamen nicht entsprechen und auch keinerlei Aufschluss über die Filme geben. Die englischen Titel lauten zutreffender: (1) *The Girl with the Dragon Tattoo*, (2) *The Girl Who Played with Fire* und (3) *The Girl Who Kicked the Hornets Nest*.
- 2 David Bordwell/Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, New York u.a. 2001, 48.
- 3 Vgl. ebd., 61 f.
- 4 Michel Foucault, *Wahrheit und Macht*. Interview mit Michel Foucault von Alessandro Fontana und Pasquale Pasquino, in: ders., Hg., *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, 21–54, hier 119 f.
- 5 Vgl. Teil II – 46:50
- 6 Teil III – 02:12:50
- 7 Vgl. David Ray Papke, *Conventional Wisdom: The Courtroom Trial in American Popular Culture*, in: *Marquette Law Review*, vol. 82 3/1999, 479 f.

- 8 Angelica Schwab, *Serienkiller in Wirklichkeit und Film: Störenfried oder Stabilisator? Eine sozioästhetische Untersuchung*, Hamburg 2001, 18.
- 9 Schwab, *Serienkiller*, 18.
- 10 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main 1997, 27.
- 11 Ebd., 36, Kursivierung im Original.
- 12 Ebd., 49.
- 13 Marc Bloch, *Apologie der Geschichtswissenschaft oder Der Beruf des Historikers*, Stuttgart 2002, 63–64.
- 14 *Seven*, David Fincher (USA 1995). David Fincher hat auch das Hollywood-Remake des ersten Teils der *Millennium*-Trilogie ausgerichtet: Vgl. *The Girl With The Dragon Tattoo*, David Fincher (USA 2011).
- 15 *Millennium* (2009), Teil I – 02:19:06.
- 16 *Millennium* (2009), Teil I – 02:20:32.
- 17 *Millennium* (2009), Teil I – 02:18:28.
- 18 Schwab, *Serienkiller*, 48.
- 19 Vgl. dazu natürlich auch: Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, Berlin 1995.
- 20 Vgl. Bill Nichols, *Representing Reality*, Bloomington 1991, 91 f. und Wilhelm Roth, *Der Dokumentarfilm seit 1960*, München 1982, 8 ff.
- 21 David MacDougall, *Beyond Observational Cinema*, in: Bill Nichols, Hg., *Movies and Methods. Volume II.*, Berkeley u.a. 1985, 274–287, hier 274 ff.
- 22 Eva Hohenberger, *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film*, Hildesheim u.a. 1988, 30.
- 23 Tom Gunning, *Embarrassing Evidence: The Detective Camera and the Documentary Impulse*, in: Jane M. Gaines, Michael Renov, Hg., *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis 1999, 46–64, hier 46.
- 24 Hohenberger 1988, 30.
- 25 Vgl. Jürgen Habermas, *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt am Main 1973, 88.
- 26 Vgl. Mary Douglas, *Wie Institutionen denken*, Frankfurt am Main 1991, 83.
- 27 Vgl. Jürgen Schlumbohm, *Mikrogeschichte – Makrogeschichte: Zur Eröffnung einer Debatte*, in: ders., Hg., *Mikrogeschichte – Makrogeschichte. Komplementär oder inkommensurabel?*, Göttingen 2000, 7–33, hier 11 ff.
- 28 Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Vom Zirkel des Verstehens [1959]*, in: ders., *Wahrheit und Methode. Ergänzungen Register*, Tübingen 1993, 57–66, hier 57.
- 29 Vgl. James Clifford/George E. Marcus, Hg., *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley u.a. 1986, 18 f.
- 30 Vgl. Anselm Strauss/Juliet Corbin, *Grounded Theory: Grundlagen Qualitativer Sozialforschung*, Weinheim 1996, 23.
- 31 Vgl. Donna Haraway, *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies* 14/3 (1988), 575–599, hier 581 ff.
- 32 Vgl. Mary Douglas, *Purity and Danger. An analysis of concepts of pollution and taboo*, London 1970, 95.
- 33 Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1993.
- 34 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 1994.