

Lombroso lebt

Roman



**Torsten
Flüh**

Lombroso lebt

Torsten Flüh

Video - ich sehe

Anstelle eines Anfangs eine Medienentfaltung

Barbara jagt mit dem Camcorder in der Hand um den Tisch. Sie vollführt mit der Kamera in der Hand einen wilden Tanz in der Wohnküche. Er sitzt am Tisch und frühstückt, als ob es sie gar nicht gebe. Sie setzt sich auf einen Küchenstuhl, stützt ihren Oberkörper mit den Ellenbogen auf der Tischplatte ab und hält die Kamera vor ihr rechtes Auge. Dann springt sie auf, entfernt sich mit einigen Schritten nach rückwärts, bleibt stehen, geht in die Hocke - Untersicht - und stürzt im nächsten Augenblick wieder an den Tisch. Es ist, als suche sie etwas, das es nicht zu sehen gibt.

In seiner Seelenruhe hat er die Augen nach Innen gekehrt, und es ist nicht gewiss, ob Barbara in ihm oder außer ihm ist.

Er/5. Szene, die Sechste: Totale:

Er sitzt ihr gegenüber und nimmt zwei Stücke Würfelzucker aus rohem Rohrzucker in den Tee, weil er Darjeeling nur mit Zucker, Assam mit Zucker und Milch, grünen Ban-cha ohne Zusatz trinkt. Er weiß, wie er Tee trinkt - und nicht man. Er weiß zu begründen, wenn er so und nicht anders Tee trinkt. Wenn er ihr gegenüber sitzt, weiß er, und er sagt warum so und nicht anders.

Er sagt: „Ich trinke Darjeeling immer mit einem Stück Würfelzucker aus rohem Rohrzucker, weil es das Aroma hebt. Die Blume des Darjeeling entfaltet sich erst ganz, wenn man ihn mit rohem Rohrzucker trinkt. Die Tasse, das heißt die Eintrübung des Tees, sollte bei einem guten Darjeeling bernsteinfarben sein. Teetrinken ist eine Kunst und verrät den wahren connaisseur.“

Das wohlgeformte Wort auf seinen Lippen verrät ihr, dass er ein Kenner lukullischer Genüsse ist, einen beachtlichen französischen Wortschatz besitzt, den er gezielt einsetzt, und ein fundiertes Bewusstsein darüber hat, was er sich einverleibt. Das hat sie in der Nacht zuvor wieder einmal gespürt. In ihrer Gegenwart weiß er, wenn er von seiner Teetasse aus weißem Bisquit-Porzellan aufblickt oder hinter der stückweise zu lesenden Wochenzeitung blicklos spricht - erst die neueste Theaterkritik, dann das übrige Feuilleton, dann Politik und Medizin, die ihn am Rande aus beruflichen Gründen interessiert, oder Wirtschaft liest.

Er/5. Szene, die Siebente: Halbtotale:

Sie hält seinen Charakterkopf fest. Zoom, Nahaufnahme: Die Haut, die Knochen unter der Haut und die dünne Fettschicht zwischen Haut und Knochen, die feinen bläulichen Äderchen unter der Haut, die Poren in der Haut und Borsten, die aus den Poren herauswachsen. Die schmale, doch fleischige Nase, die aus dem länglichen Gesicht hervorragt, und die nach Außen gebogen an klassisch-griechische, vielleicht sogar semitische Profile erinnern oder schlicht als Raubvogelnase bezeichnet werden kann, wie es damals ein Schulkamerad getan hatte. Die dunklen Augenbrauen, die dicht über den Augenhöhlen hervor- doch nicht zusammenwachsen und die er einzeln oder zusammen gelegentlich bedeutungsvoll hochzieht. Die Liddeckel in den Augenhöhlen mit den vielen langen Wimpern. Über der linken Braue die dunkle Warze mit den zwei sprießenden Haaren. Das

Weißes des Augapfels, die dunkelbraune Pigmentierung der Iris mit den sich vergrößernden und verkleinernden Pupille in der Mitte, die das schwarze Dunkel des Auginnenraumes reflektieren.

Eine Physiognomie?

Die Augen sprechen und sagen: „Schau mir in die Augen, Kleines“, und er schaut in die Linse, um augenblicklich an *Casablanca* zu denken.

Die Unterlippe wölbt sich etwas nach unten und unterhalb der schmaleren Oberlippe hervor. Diese kann an einen Karpfen erinnern, der darüber beleidigt ist, dass sie ihn erschlagen und gar kochen wird. Die Furchen, die von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln gezogen sind, lassen auf eine kräftige und geübte Gesichtsmuskulatur schließen.

Alles Außen zeigt ein Innen?

Sie verinnerlicht sein Abbild und streicht ihm dabei über die Wange bis zum Ohrläppchen, das angewachsen ist. Und Cesare Lombroso, der die Psychopathologie von *Genie und Irrsinn* erforscht, um den Künstler im Schnittpunkt dieser Abweichungen von der Normalität zu finden, stellte, gestützt durch seine kriminalanthropologischen Untersuchungen von Turiner Häftlingen in der Schrift *L'uomo delinquente* die Theorie auf, dass Personen mit angewachsenen Ohrläppchen und zusammengewachsenen Augenbrauen geborene Kriminelle, somit Diebe, Ehebrecher, Mörder oder Homosexuelle seien und also zum Schutze der Allgemeinheit aus dem Gesellschaftsverkehr gezogen werden sollten, d.h.: Fortpflanzung unterbinden, GV nur gleichgeschlechtlich in Isolationshaft. Der Künstler besteigt den Isotank als universalem Traumfreiraum.

Sie sucht in den Ohrmuscheln nach den Worten, die sie nicht sprach. Sie wird von einem Ihm oder einer Ihr gehalten und gelenkt, sie ist der oder die, der oder die ist sie; angeblich aber führt immer das Es.

ER/5. Szene, die Achte: Totale:

Er sitzt ihr am Küchentisch gegenüber und nimmt ein Stück Würfelzucker in den Tee.

Er sagt: „Ich weiß, warum ich Zucker in den Tee nehme.“

Doch er weiß nicht. Er weiß gar nichts und ist sich jeden Morgen ein Fremder im Spiegel. Doch sie weiß nicht, dass er weiß, dass er nicht weiß. Er greift nur selten zu, denn er verhält sich zu etwas wie a zu b. Für sie verhält er sich wie c zu d und für ihn wie e zu f. In mathematischer Hinsicht ist sein grundloses Verhalten redundant.

Er/5. Szene, die Neunte: Totale:

Er sitzt ihr mit nacktem Oberkörper gegenüber und nimmt Würfelzucker in den Tee.

Er sagt: „Ich weiß, warum ich heute Zucker in den Tee nehme.“ Und dreht ihr den nackten Rücken mit den Striemen zu. Er steht auf, zieht die Jogging-Hose runter, streckt ihr seine Arschbacken, die mit Hämatomen überzogen, blauschwarz sind, entgegen und setzt sich wieder. Er blickt in sie hinein und lächelt zufrieden. Sie wendet sich nicht ab und richtet ihren Blick auf die blutunterlaufenen Brustwarzen. Er lächelt, trinkt Tee mit Zucker, leckt mit der Zunge den Honig von der Spitze eines Croissants und beisst ab.

Er/5. Szene, die Zehnte: Nahaufnahme:

Er frühstückt, hält ein schwarzeingebundenes Buch in der rechten Hand und liest in diesem: der *Ledermann*, jetzt laut, so dass sie es mit aufzeichnen muss: „Fichte: Der Film sei zum Teil 'undelikat' - warum? Eppendorfer:

Ein Festmahl aus Scheiße scheint mir nicht das geeignete Demonstrationsobjekt zu sein für Sadismus. Kinder und Geistesranke essen auch ihre Exkreme und brauchen deshalb nicht sadistisch zu sein. Fichte: Pasolini sei es nicht gelungen, einen Film über Sadismus“ - er taucht mit dem Zeigefinger der rechten Hand in den Honig und leckt ihn genüsslich ab – „zu drehen, er habe einen sadistischen Film gedreht.“ Kamerafahrt: Sie lenkt den Blick auf die Handschuhe mit den spitzen Nieten auf der Oberseite neben dem Honigglas. Er liest lautlos weiter und trinkt Tee, taucht das andere Ende des Croissants in den Honig, leckt und beisst ab.

Er/5. Szene, die Elfte: Totale:

Er sitzt ihr gegenüber und nimmt zwei Stücke Würfelzucker in den Tee. Er sagt nichts, trinkt, schließt die Augen, sieht sie nicht und lauscht der Musik aus dem Radio auf der Fensterbank - Mozart, g-moll-Symphonie. Sie blickt auf seine langen Wimpern, die sie besser sehen kann, wenn er die Augen geschlossen hält. Den Mund hat er etwas geöffnet. Er ist von aller Anstrengung entspannt. Er weiß, warum er Tee mit Zucker trinkt und Mozart hört und sich wohlfühlt. Doch sie weiß es nicht. Zoom, Nahaufnahme: Sie sucht das Gesicht nach verräterischen Zügen ab, die sie als Zeichen deuten kann, und findet die angewachsenen Ohrläppchen. Zoom, Kamerafahrt über das Gesicht in Höhe der angewachsenen Ohrläppchen: Sie sieht sich die Ohrläppchen genau an und stellt das kleine Loch im rechten fest. Also doch! Oder? Lombroso!

Das Bild verwackelt. Schwindel. Die Kamera fällt zu Boden.

Entgegen der Annahme des Lesers, dass durch einen technischen Defekt nunmehr von diesem Charakterkopf nichts aufgezeichnet worden sei und damit die Erzählung beendet ist, beginnt sie in diesem Moment des Lesens von Anfang an. Mit dem Hinweis auf den feinen Unterschied, dass der Leser sich bereits ein Bild vom Romanhelden gemacht haben wird, denn nicht die Kamera - Film-, Video- oder Photokamera - bestimmt den Verlauf der Erzählung, einzig und allein - wenn nicht gerade an das verehrte Publikum in Ausprägung einer vielzähligen Leserschaft gedacht wird - dann also ganz und gar allein mit dem Ticken der Uhr am Schreibtisch entscheidet der Autor über Sein und Nichtsein. Ob der Autor allerdings tatsächlich im Sinne eines intellektuellen Täters entscheidet oder psychopathologisch, lombrosianisch ein Täter ist, der schon in der Schrift steht wie in die Schrift getrieben wird, lässt sich hier trotz Aufwendung kriminalistischen Scharfsinns nicht entscheiden. Die Sprache vollzieht sich als Spur in der Schrift. Sie bildet nicht ab.

Er sitzt daher immer noch am Küchentisch und frühstückt. Er ist kein Krimineller, wie der aufmerksame Leser unter Heranziehung der Lombrososchen These zu Recht vermuten könnte. Immerhin hat er angewachsene Ohrläppchen, und alles deutet darauf hin, dass er zusammengewachsene Augenbrauen haben könnte, was der These Cesare Lombrosos eine schier unwiderlegbare Kraft verliehe. Immerhin gehört Cesare Lombroso zu den großen Bilderproduzenten des Neunzehnten Jahrhunderts, die mit Hilfe der Photographie und den exakten Wissenschaften ein Bild vom Menschen hervorgebracht haben, das ganze Bevölkerungsschichten von der menschlichen Gemeinschaft ausschließt. So Wilde und geborene Verbrecher, die aussehen wie Wilde, die aussehen wie Tiere. Doch was interessieren die Begründer der Kriminologie, wenn auch ihre Bilder im Namen

des Wissens fortwirken und er Lombrosos These während seiner Ausbildung zum Kriminalbeamten als empirisch unhaltbar hat zur Kenntnis müssen. Damit ist es heraus. Er ist Kriminalbeamter, genauer Kriminalkommissar, noch genauer Kriminalkommissar beim Spurensicherungsdezernat der Kriminaldirektion Hamburg-Mitte. Als Spurensicherungsbeamter ist ihm die Kamera ein geradezu unerlässliches Hilfsmittel seiner kriminologischen Arbeit.

Er sieht wie seine Kamera. Der Bildausschnitt im Sucher und die Farben der Wirklichkeit können ihn nicht mehr täuschen. Wenn er durch den Sucher blickt, sieht er das Bild, das seine Kamera für ihn festhält. Belichtungszeit, Entfernung, Filmmaterial und die ruhige Hand - falls er nicht mit einem Stativ arbeitet - werden durch beständig eingeübte und wiederholte Denkvorgänge berücksichtigt. Spiegelreflexkamera, Polaroidkamera, Kleinbild- u. Grossbildkamera, 16 mm Filmkamera, Videokamera und Camcorder sind seinen Sehgewohnheiten vertraut, Teleobjektiv und verschiedene Lichtfilter häufig gehandhabte Zusatzobjekte. Der Blick ist seine Waffe. Dennoch trägt er eine Dienstpistole - Dienstvorschrift.

Er übt die hohe Kunst des Sehens mit technischer Präzision aus. Ihm entgeht kein Fingerabdruck, kein Haar, kein Blutspritzer, kein achtlos verlorener Spermatropfen, kein kleinster Glassplitter, keine noch so winzige Mikrofaser, die der Täter am Tatort - Tatort gleich Arbeitsplatz - hinterlassen hat. Allein die technischen Mittel und die Effektivität ihrer Anwendung bestimmen die Grenzen seiner Arbeit. Der Mensch hinterlässt Spuren in der Zeit. Kein Schritt, keine Anwesenheit am Tatort, ohne dass Spuren hinterlassen werden. Er weist in den Grenzen der technischen Möglichkeiten das Vor-Ort-Gewesensein, das Dasein nach.

Blaulicht/Schwarzlicht - nein, nicht das Signal auf dem Einsatzwagen der Polizei -, der ultraviolette Lichtstreifen der Leuchtstoffröhre streicht über den Teppichboden im abgedunkelten Raum. Rotlicht kriecht dünn durch die Ritzen der Jalousie. Blaulicht im red-light-district. Der Teppich ist bei Blaulicht besehen von helleren Flecken regelrecht übersät: Spermaflecke. Da hilft kein Staubsauger. Die Flecken werden für ihn sichtbar. Spuren. Die lustvolle, konzentrierte Suche ist keine perverse Obsession. Sie ist für ihn qualifizierte, gewissenhafte Arbeit nach dem Mord an Sebastian.

Fingerabdrücke sichern. Er pinselt die beiden Gläser auf dem Nachttisch mit Russpulver ab. Die Sektflasche *Kaiser's Hausmarke*, der Sektkübel aus Plastik mit geschmolzenem Eiswasser, das kleine Schränkchen neben dem großen Bett, dessen Schubladen mit Pornoheften, Videokassetten unterschiedlichsten Bildmaterials, Dildos, Kondomen, Gleitcreme, Bändern, Lederschnüren, cock-rings etc. werden mit Russpulver bestäubt, bepinselt. Schranktüren, Zimmertüren, die Tür zum Bad, Spiegel und Spiegelränder, Waschbeckenarmaturen, Badezimmerschränkchen und Lichtschalter, Russpulver - Russpulver überall, um die Fingerabdrücke, die Spuren des Täters, mit einem transparenten Klebestreifen für die Akten zu sichern. Schwarz zwischen Folie und heller Pappe aufgeklebt. Schwarz auf Weiß festgehalten. Er ist schweißgebadet, mit dem Zephyrpinsel in der Hand, denkt und blickt, sucht und pinselt. - Zephyr eine wage Erinnerung an die *Hundertzwanzig Tage von Sodom*: „Es ist sicher,“ sagte der Herzog von Blangis, dessen Gehirn sich erhitzte, während er Zephyr abtätschelte, „dass

das Verbrechen genügenden Reiz hat, um ganz allein alle Sinne zu entflammen, ohne dass man nötig hat, sich noch irgendeines andern Mittels zu bedienen. Niemand begreift so wie ich, dass auch Missetaten, die an und für sich gar nichts mit der Ausschweifung zu tun haben, den Schwanz ebenso gut steifen können, wie solche, die mit einer Ausschweifung zusammenhängen. Ich, der ich zu Euch rede, bin steif geworden beim Stehlen, Morden und Brandstiften, ich bin völlig sicher, dass es nicht das Objekt der Ausschweifung ist, das uns reizt, sondern die Idee des Bösen.“ - Der Pinsel schwingt im Raum - ein unbestimmter, sanfter Südwestwind mediterranen Ursprungs - und bestäubt, wird geschwungen, let it swing.

Das war vor diesem Morgen am Küchentisch beim Frühstück. Er blickt an ihr vorbei und sieht sich in seiner Erinnerung durch das Zimmer in der Agentur *Cesar* am Hansaplatz mit dem Pinsel wedeln, einer Vermittlungsagentur für besondere Wünsche, wie unschwer zu erkennen gewesen war. Anhand seiner Erinnerung überprüft er sich beim Fotografieren der Leiche und überlegt, wie Barbara ihn jetzt wohl sieht, während er gedankenverloren ein Croissant in den Honigtopf taucht. - Wiederholung einer Wiederholung einer Wiederholung: das Leben im Immerschon-Nochnicht. Er beisst ab und legt den Arbeitsplan für den Tag zurecht. Der Tee, in den achtlos Rohrzuckerwürfel hineingeplumpst sind, vertreibt die Müdigkeit der Überarbeitung. Die ersten Ermittlungsergebnisse und der Gerichtsmediziner Doktor Rudolf Rössler mit seinen Kollegen werden schon auf ihn in der Rechtsmedizin warten.

„Der Farbfilm darf heute etwas rotstichig sein. In der Prosektur ist es sehr hell. Das Agfa-Blau macht die Haut so fad. Die Leiche ist noch frisch, dann stinkt sie nicht so sehr. Es wird ein arbeitsreicher Tag werden.“ Ob sie sich abends noch sehen oder er erst später zu ihr ins Bett steigen wird, weiß er ihr noch nicht zu sagen. Am vergangenen Wochenende hatte er sie mit Fuji-Color im Grünen fotografiert. Fuji-Color-Grün, das grünste Grün der Fotogeschichte. Die Lichtverhältnisse waren günstig, die Wiesen gelb von blühendem Huflattich, die Wolken weiß, der Himmel blau, ihr Kleid pink und ihre Haare dunkelblond gewesen. Ihr Haar wurde im Sommer immer etwas von der Sonne ausgebleicht, jeden Sommer. Haar im Wind, Kleid im Wind, sie im Wind wurden mit einer tausendstel Sekunde belichtet. Stillstand. Die Fotos müssten fertig sein.

„Holst du die Fotos heute ab?“ Fragt er sie schon im Gehen.

„Ja, kann ich in der Mittagspause machen. Wo hast du den Abholabschnitt?“

„Liegt auf dem Nachttisch. Ich muss jetzt los. Tschüss.“

„Bis heute Abend. Tschüss.“

„Vergiss die Bilder nicht!“

Théâtre de la mort

Dem Leben auf der Spur

Bevor er die Wohnung verlässt, schaut Luz Fuchs in das Kinderzimmer, wo sein Sohn mit der morgendlichen Energie der Kleinkinder spielt. Das Kind guckt ihn mit großen Augen an, brabbelt unverständliche Panthasieworte und hält ihm einen Stoffteddy entgegen, als Luz das Kind zum Abschied aus dem Bett hochnimmt und auf die Wange küsst.

„Tschüss, mein kleines Prinzchen, mein lieber Henry“, sagt er nasereibend, leise zu dem kleinen Fleischbrocken. Seinen Namen hatte der Junge durch den Vater erhalten, der ihm nach einer Vereinbarung mit Barbara den Namen geben durfte. Wäre es ein Mädchen geworden, hätte sie den Namen aussuchen dürfen. So aber hatte Luz den Namen bestimmt, und da er zum Zeitvertreib gerade ein Buch über die Erfindung der Fotografie gelesen hatte, nannte er seinen Sohn nach dem englischen Gelehrten, Reisenden und Schriftsteller William Henry Fox Talbot. Der Mutter gefiel der Name ebenfalls. Und so hatte Henry seinen Namen gleichsam einer Erinnerung an den englischen Erfinder der Fotografie erhalten, denn in gewisser Weise sind Namen immer Erinnerung und Wunsch der Namensgeber.

Luz Fuchs geht die Treppe hinunter über die weißen Marmorfliesen, durch den Eingangsflur mit den Hausbriefkästen, die jetzt noch leer sind. Es ist früh am Morgen. Als er die Haustür öffnet, blendet ihn die aufgehende Sonne, die rötlich durch den Smog der Großstadt aufsteigt. Er nestelt in der Brusttasche seiner Lederjacke nach der Sonnenbrille, die ihm ärztlich verordnet worden ist, da seine Augen unter einer chronischen Lichtempfindlichkeit leiden. Obwohl er nicht mehr der Jüngste ist, hat er ein ausgezeichnetes Sehvermögen. Der Augenarzt hatte nicht die geringste Weitsichtigkeit, die sich für gewöhnlich bei Männern seines Alters einstellen, diagnostizieren können. Seine Augen sind für ihn mehr als für andere Kollegen seiner Berufsgruppe das Präzisionswerkzeug schlechthin. Sein Blick ist geschult, sachkundig und untrüglich. Auge und Handhabung der Kamera machen zum Hauptteil seine Sachkompetenz aus, für welche er bei den Kollegen vom Ermittlungsdienst, ob in der Mordkommission oder beim Tagesdienst, ob bei Brand-, Diebstahls- oder Raubsachen bekannt ist und geschätzt wird. „Der Luz sieht wie ein Fuchs,“ frotzelten einige Kollegen, nicht ohne damit auch ihre Anerkennung auszudrücken, wenn sie ihn auf den Fluren im Strohhaus am Berliner Tor begrüßten oder er entscheidende Ermittlungsergebnisse beisteuern konnte.

Er steigt in seinen Kleinwagen, ein Talbot Solara, und klappt die Sonnenblende herunter. Die Rechtsmedizin befindet sich auf dem Gelände des UKE, Universitätskrankenhaus Eppendorf im äußeren nördlichen Bereich gleich gegenüber der Ärztlichen Zentralbibliothek. Zwei unscheinbare wie unansehnliche Gebäude in dem ohnehin schon tristen Labyrinth der Krankenhausmaschinen und verstreuten Pavillons. Es ist früh genug, um nicht in den alltäglichen Morgenstau auf der Alsterkrugchaussee zu kommen. Der automatische Sendesuchlauf tastet die Ukw-Frequenzen ab: NDR 2, Okay Radio, NDR 4, Alster Radio, Klassik Radio, Offener Kanal, Deutschland Funk, NDR 3, RSH, Sankt Pauli Nachrichten, Sankt Georg News:

„... wurde ein Callboy erstochen aufgefunden. Die Polizei ...“

Bevor er in die Rechtsmedizin fährt, muss er seinen dienstlichen Fotokoffer von der Dienststelle holen. Das Gebäude ist noch unbelebt. Die Ermittlungsbeamten sind erfahrungsgemäß am Tatort. Mitarbeiter der Mordkommission zu sein, bedeutet für die ermittelnden Beamten bei einer Tat wie dieser Dienst bis zur Erschöpfung. Die Befragungen und Verhöre dauern bis in die Nacht und häufig sogar bis zum Morgen. Es gilt die Lebenskreise und die Umgebung des Opfers zu erkunden. Die Öffentlichkeit fordert ihr Recht auf Ruhe ein, insbesondere wenn der Mord in einem der beiden Hamburger Vergnügungsviertel, Sankt Pauli oder Sankt Georg, verübt worden ist. Stadtteile, die zum Leidwesen der Senatsvertreter und politisch mehr oder weniger Verantwortlichen bisweilen wegen der zunehmenden Drogenkriminalität kaum aus den Schlagzeilen der Boulevardpresse herauskommen. Bild Hamburg, Hamburger Morgenpost und aber auch die Hamburger Rundschau und die TAZ stürzen sich auf News aus dem Prono- und Drogenmilieu. Während Luz mit seinen Gedanken im Vergnügungsviertel ist und die schwere Panzerglastür ins Dienstgebäude aufschiebt, begrüßt ihn schon der Pförtner mit:

„Moin, Fuchs. Hab schon in der Zeitung gelesen ... Is ja 'n dolles Ding, wat ihr dor wedder an Land gezogen habt. Mol wedder 'ne richt'ge Kiezstory, wat? Denn man veel Spoass bie de Arbeit.“

Mit den letzten Worten hatte sich der Pförtner durch die Tür aus seiner Panzerglas gesicherten Loge herausgestreckt, um Luz den hintergründig gemeinten Wunsch nachzurufen. Dieser hatte nur knapp zurückgegrüßt und der letzte Satz hatte ihn unter dem Kameraauge der sich selbsttätig öffnenden Schiebetür erreicht.

Die Schritte hallen durch das leere Gebäude, als Luz den Flur zu seinem Dienstzimmer hinuntergeht und denkt: „Naja, ist wirklich seit langem nicht bei uns vorgekommen, dass ein Callboy ermordet worden ist. Steht natürlich schon in der Zeitung. Haben doch wohl hoffentlich keine Tatortfotos? Die geben wir raus, wenn es sich nicht vermeiden lässt. Ist wirklich ein gefundenes Fressen für die Zeitungshengste.“

Mit einem kurzen Blick streift er die Tageszeitung auf seinem Tisch. Das Foto auf der Titelseite zeigt das Mordopfer.

„Eine sportliche Erscheinung“, denkt Luz, „könnte aus so einem Journal für Bodybuilding stammen, wie sie die jungen Kollegen lesen - die mit ihren Fernsehkommissarallüren.“

Ohne die Schlagzeile zu lesen, greift er nach dem Fotokoffer, nimmt eine Hand voll Filme aus dem Eisenschrank und läuft auf den Hof, wo der Kollege schon am Steuer des Dienstwagens auf ihn wartet.

„Morgen, Luz, hast du alles?“

„Morgen, Werner. Glaube schon.“

„Na denn man los.“

Neben dem Anatomischen Institut, das in einem alten, würdigen Backsteinbau untergebracht ist, versteckt sich beinahe die Rechtsmedizin wie eine illegitime Tochter. Schon mit dem Ruch des Verbrechens behaftet. Hinter

einer Sichtblende befindet sich diskret verborgen das Eingangstor zur Rechtsmedizin. *Durchgang nicht gestattet für Patienten und Besucher. Schritt fahren! Institut für Rechtsmedizin* Die Leichenwagen können bis ans Tor heranfahren, um Särge oder Tragen geradewegs unsichtbar zu entladen. Das alltägliche Sterben geht auf dem Klinikgelände, in einer Großstadt überhaupt, verborgen und taktvoll vor sich. Der Tod wird vom Leben geschieden und hat seine eigenen heimlichen Örtlichkeiten wie Kliniken, Alten- und Pflegeheime, Leichenhallen, Kirchen und Friedhofskapellen. In den neonbeleuchteten Städten der modernen Welt findet der Tod kaum Platz in der restlichen Dunkelheit der Nacht. Tritt der Tod am Tage als öffentliches Spektakel auf, im Straßenverkehr als Unfall, Totschlag oder Mord, erhält er unverzügliche Medienpräsenz.

Die Prosektur ist eine Lichthalle, ein Saal in gleißendem Licht. Als Luz Fuchs und der Kollege vom Spurensicherungsdienst die Halle betreten, liegt die Leiche auf der Trage. Sie steht neben dem Sektionstisch aus Stahl auf einem Rollgestell. Auf dem schwarzen Plastiktuch, mit dem das Mordopfer bedeckt ist, klebt das weiße Stück Papier mit der Aufschrift:

Leiche darf nur im Beisein der Kriminalpolizei ausgepackt werden.

Der junge Ermittlungsbeamte aus der Mordkommission, einer jener Kollegen, die Muskel-T-Shirts tragen, schnelle Autos fahren und Bodybuilding treiben, kommt auf die Eintreffenden zu und begrüßt sie mit leiser Stimme, die eine Beklemmung ausdrückt.

„Sie brauchen doch nicht zu flüstern, Herr Kraft“, sagt Luz, dass seine Worte in der Prosektur schallend nachhallen. „Der legt keinen Wert mehr d'rauf. Und die Kollegen von der Rechtsmedizin sprechen auch normal, stimmt's? - Guten Morgen, Herr Dr. Rössler.“

„Exakt, Herr Fuchs. Guten Morgen. Sind sie 'mal wieder an der Reihe?! Freut mich. Sie kennen den Ablauf hier ja schon.“

Die beiden Sektionsgehilfen, die gerade die Instrumente zurechtlegen, grüßen kopfnickend und lächelnd zurück. Auch der Staatsanwalt nickt unbefangen, als Luz ihn grüßt.

Luz Fuchs nimmt das Papierstück von dem schwarzen Tuch, zerknüllt es und nimmt das Tuch vom Kopf- zum Fußende von dem Körper herunter. Durch das weiße Tuch, in welches der Leichnam eingeschlagen ist - das schwarze hatten die Leichenträger vom Bestattungsinstitut lediglich aus Gründen der Pietät über den Toten gedeckt, denn der kurze Weg vom Tatort, dem Zimmer mit dem großen Bett, durch die nach dem Erscheinen der Polizei mittlerweile weniger belebten Gänge des Hauses, war immer noch weit genug gewesen, um bei weniger taktvollen und umsichtigen Maßnahmen unangenehme Reaktionen der Mieter und Kunden hervorzurufen -, war aus den Wunden Blut gesickert und hatte den Stoff teilweise dunkelrot gefärbt. Vorsichtig fasst Fuchs das Tuch an den unbefleckten Enden an und öffnet den Anblick auf den Toten, indem er erst die rechte, dann die linke Hälfte zur Seite schlägt. Zur Dokumentation des Blutverlustes während des Transportierens wählt Fuchs die Perspektive aus dem Stand und schießt das erste Foto, nachdem die Leiche vom Tatort abgeholt worden ist. Obwohl die Halle hell erleuchtet ist, benutzt er ein ultraschallgesteuertes

Blitzlichtgerät, um eine Unterbelichtung oder irritierende Schatten seines eigenen Körpers auf dem des Anderen zu vermeiden.

Die Sektionsgehilfen fassen den Leichnam fachkundig an den Schultern beziehungsweise an den Beinen an und legen ihn mit den gefesselten Händen über dem Kopf auf den Sektionstisch, was insofern keine Probleme bereitet, als die Leichenstarre schon am Tatort eingetreten war. Ein zweites Foto hält das Tuch mit den roten Spuren, dort wo der Körper gelegen hatte, auf der Trage fest. Die Sektion ist vorbereitet. Auf dem Organtisch liegen das große und kleine Parenchymmesser, die kleine und mittlere Schere, das Knorpelmesser, die Darmschere, eine anatomische Pinzette, Messstab und Knopfsonde, die chirurgische Hakenpinzette, Hohlsonde, Quermeißel, Knochenschere und Knochenmeißel sowie Hammer und Säge neben den Gummihandschuhen und leeren Spritzen und Schöpflöffeln in verschiedenen Größen für die Bemessung von Blutgerinnseln und ähnlichem bereit. Das Mikrofon, in welches Dr. Rössler den Sektionsbericht sprechen wird, damit diesen eine Schreibkraft in einem Schreiksaal am anderen Ende der Leitung tippen kann, hängt von der Decke über dem Sektionstisch.

Es ist kühl in der Prosektur. Luz Fuchs fröstelt etwas, weshalb er seine Lederjacke mit den vielen Taschen, in denen er verschiedene Objektive und Fotofilme griffbereit aufbewahren kann, anbehält. Er steigt auf die Aluminiumleiter neben dem Sektionstisch, von wo aus er eine gute Übersicht hat, und macht sofort routiniert drei Fotos aus der Totale.

Fuchs blickt durch den Sucher. Das Mordopfer liegt mit gefesselten Händen und Füßen auf dem Tisch. Die Arme sind über den Kopf gestreckt. Der Körper liegt kalt und steif da. Er hatte die ersten Tatortfotos von dem Opfer in dieser Position aufgenommen.

In diesem Augenblick erinnert er sich, dass er während seiner Ausbildung auf dem Spurensicherungslehrgang einmal Schwarzweiß-Fotos gesehen hatte, auf denen ein heller Schatten am Boden dort zu erkennen gewesen war, wo das Opfer kurz vorher gelegen hatte. Es waren Aufnahmen einer Infrarotkamera gewesen. Der warme Körper hatte die Wärme an den Bodenbelag abgegeben. Dort hatten sich die Umrisse gegenüber dem übrigen, kälteren Bodenbelag hell abgezeichnet. Die für das menschliche Auge unsichtbare Wärme war so auf dem Bild gleichsam als Licht sichtbar geworden. Die Kamera hatte die jüngste Vergangenheit, einen Rest Leben des Opfers, abgebildet.

Hätte man den Menschen in früheren Zeiten, vielleicht nur kurz vor dem Jahr 1840, dem vereinbarten Erfindungsjahr der Fotografie, jenes Foto gezeigt, sie hätten möglicherweise geglaubt, dass es die Seele des Toten sei. Der Infrarotfilm hatte allerdings nur den Wärmeunterschied, den der Bodenbelag gespeichert hatte, sichtbar werden lassen. Ein Polizeibeamter, der sich zum Vergleich an das Kopfende des hellen Schattenkörpers gehockt hatte, war ebenfalls als fast weißer Schatten aufgezeichnet worden. Mit einer Seele hatte dieses fototechnische Experiment nichts zu tun. Hingegen hatten ähnliche, in diesem Fall doppeltbelichtete Fotografien noch um die Jahrhundertwende als Geisterfotografien zu lebhaftesten Spekulationen in spiritistischen Kreisen Anlass gegeben.

Als Spurensicherungsmaßnahme war die Infrarotfotografie schließlich als ineffektiv verworfen worden. Und doch stellte sich Luz für einen Moment vor, wie Sebastians Körper mit den über den Kopf gestreckten Händen in einer Wärmespur auf dem Untergrund als sich gegen das Kopfende verjüngende Form hell auf dem schwarzen Filmgrund abgebildet worden wäre. Mit jeder weiteren Aufnahme hätte sich der Schatten aufgelöst. Ein wie magisch entschwindender Körper, den nur der Infrarotfilm festhalten konnte, ein unsichtbarer Schatten, der Inbegriff des Flüchtigen, der so für länger fixiert worden wäre, als sich die Familienväter, untadeligen Herren und älteren Männer an den Callboy Sebastian hätten erinnern wollen.

„Der Gedanke ist absurd“, denkt Fuchs und kehrt mit seinem Bewusstsein nüchtern zur Arbeit in der Prosektur zurück. Er hatte gelernt in diesem Raum, in dem nicht die geringste Ursache des Sterbens dem fachkundigen Auge verborgen bleiben sollte, bei dieser seine Qualifikation fordernde Tätigkeit keine persönlichen Gedanken hochkommen zu lassen. Eine persönliche Beziehung besteht nicht zu dem Sektionsobjekt. Sie darf nicht bestehen, denn es handelt sich um eine wissenschaftliche und juristisch erforderliche Tätigkeit. Leiche ist Leiche, ob Baby, Kind, Frau oder Mann, alt oder jung, schön oder hässlich. Es ist Arbeitsmaterial und Untersuchungsgegenstand.

Zeitweilig war es ihm schwergefallen, den vor ihm liegenden Körper von der Person zu trennen, mit deren mehr oder weniger außergewöhnlichem Versterben er sich zu befassen hatte. Er sagt sich immer wieder, dass es darum geht, eine mögliche Straftat aufzuklären. Der Auftrag, der ihm mittelbar von der Gesellschaft verliehen worden ist, verlangt eine gewissenhafte und sachdienliche Arbeit.

Zu Beginn seiner Tätigkeit als Spurensicherungsbeamter, als welcher er die rechts-medizinischen Sektionen zu dokumentieren hat, war ihm bei der photographischen Aufzeichnung des Sezieren einer Leiche mehrfach übel geworden. Er hatte sich, wenn er die Wunden und Verstümmelungen ansah und fotografieren musste, in einer Art sympathetischer Übertragung die Schreie, die Angst und die Leiden der Opfer beim Sterben gedacht. Und wenn er sich dieses auch nicht willentlich vorgestellt hatte, so hatte es sich doch irgendwie an ihn herangeschlichen und einen Würgereiz in der sich verschnürenden Kehle hervorgerufen.

Doktor Rössler, der Rechtsmediziner, hatte ihm auf Nachfrage erklärt, dass er zu abstrahieren habe. Er müsse den Körper von dem Menschen als Person und dessen Schicksal trennen, denn es ginge hier um eine rein medizinisch-technische Angelegenheit, die sie im Auftrag des Staates und der Wissenschaft zu verrichten hätten. Der Leichnam, der, wie ihm als Polizeibeamter bekannt sein dürfte, juristisch als eine Sache zu betrachten sei, habe nichts mit der Person des Verstorbenen zu tun. Seine Medizinerkollegen aus der Pathologie hätten zwar noch immer mit unzureichenden Gesetzesbestimmungen zu kämpfen, doch im schlimmsten Falle nur mit einer Anzeige der Angehörigen und Erben wegen Sachbeschädigung zu rechnen.

Fuchs hatte daraufhin die erforderliche Trennung vollzogen und konnte damit im Unterschied zu einigen Kollegen bei der Kriminalpolizei, die sich durch die Gerüche, die Geräusche und den Körper selbst irritieren

ließen, gut umgehen. Er hatte sich Kraft seines Bewusstseins daraufhin trainiert - gerade wie auf eine sportliche Disziplin -, selbstbewusstes Werkzeug seines dienstlichen Auftrages zu sein, in dessen Sinne er den Untersuchungsgegenstand photographisch aufzeichnet und die Perspektive im Sinne rechtsmedizinischer Erfordernisse wählt, um den ermittelnden Kollegen, Staatsanwälten und Richtern erstklassiges, detailgenaues und wahrheitsgetreues Bildmaterial zu liefern. Für die Wahrheit des Bildes steht dabei sein fachmännischer Umgang mit dem Photoapparat ein. Er zeichnet mit seinem Photoapparat Evidenzen auf. Anhand dergestaltiger Offensichtlichkeiten hatte Lombroso nicht zuletzt das Verbrechen wie den Verbrecher in seinen typischen Erscheinungen untersucht und beschrieben. Von äußeren Auffälligkeiten hatte er auf innere Zusammenhänge geschlossen, mit der abnormen Form des Gehirns eines Verbrechers die angeborene Kriminalität bewiesen. Zum Gegenbeweis hatte sich Cesare Lombroso ähnlich einer seiner berühmten, wissenschaftlichen Vorträge, nachdem er am 19. Oktober 1909 um zwei Uhr morgens das Bewusstsein verloren hatte und drei Stunden später der Tod durch Herzversagen eingetreten war, in der Turiner Rechtsmedizin autopsieren lassen. Sein Gehirn wurde auf seinen Willen hin im Anatomischen Institut dem wissenschaftlichen Publikum zur Schau gestellt.

Einmal noch, es war kurz nach der Geburt seines Sohnes gewesen, hatte Luz das Schicksal einer Leiche berührt. Es war ein Neugeborenes, ein Junge gewesen, der ausgesetzt und tot aufgefunden worden war. Es hatte noch keinen Namen gehabt, so dass man es *Kind* genannt hatte. Der Name war *Kind*, und es war geboren worden, um zu sterben und in der Rechtsmedizin seziert zu werden, damit man die Todesursache feststellen und ein mögliches Verbrechen, Mord oder Totschlag ausscheiden konnte. Dieser Gedanke hatte ihn tief berührt, denn obwohl dieses kleine Wesen noch keinen individuellen Namen getragen hatte, war es doch durch die Bezeichnung *Kind* in die menschliche Gemeinschaft aufgenommen worden.

Nunmehr ist es sein einziges Ziel, eine Übereinstimmung von Bild und Text zu erreichen. Dem Text, den Dr. Rössler über das Mikrophon durch die Schreibkraft tippen lässt. In der Perspektive, die Fuchs beim Fotografieren einnimmt, wird die Richtigkeit der Feststellungen und Ergebnisse Dr. Rösslers dokumentiert. Die Todesursache, die Rössler feststellen sollte, würde wahrheitsgemäß, offensichtlich und untrüglich durch Fuchs im Bild festgehalten werden. Diese Zusammenarbeit von Rechtsmediziner und Spurensicherungsbeamter bei einer Sektion gilt als bedeutender wissenschaftlicher Fortschritt, denn somit ist man nicht mehr nur auf das Wort angewiesen, wie ehemals im Fall des Dichters Heinrich von Kleist. Heutzutage können die Bestimmung der Todesursache und eine Diagnose des Arztes durch den sichtbaren Beweis der Photographie nachträglich überprüft werden, so dass jeglicher Irrglaube an eine Lehre von den Temperamenten wie nach Kleists Selbstmord ausgeschlossen werden kann. Hatte sich doch die Leber des Denatus, Kleist, vom ersten zum zweiten Protokoll auf phantastische Weise zu einer typischen *Melancholikerleber* vergrößert.

Der Leichnam liegt auf dem Sektionstisch. Da er bei seiner Auffindung nicht bekleidet gewesen war, hatte man die Bekleidung nicht herunterschneiden müssen. Der Körper ist nackt. Die Stichwunden sind offenbar. Belichtung. Aus den Stichverletzungen ist Blut ausgetreten, das teilweise geronnen und verkrustet ist. Belichtung.

Ein Sektionsgehilfe zerschneidet die Fesselungen aus schwarzen Lederschnüren an Händen und Füßen mit dem Knorpelmesser, so dass die Schnüre mit den Verknotungen für die Spurensicherung in einer durchsichtigen Plastiktüte asserviert werden können. Die Fesselmale an den Handgelenken sind freigelegt. Belichtung. An den Füßen sind die dunklen Abschnürungen oberhalb der Knöchel erkennbar. Belichtung.

Der Sektionsgehilfe bricht die Leichenstarre aus den muskulösen Armen und beugt sie zur Rechten und Linken des Körpers, so dass die Hände in Hüfthöhe mit den Handflächen auf dem Metall liegen und die Male von der Seite sichtbar sind. Belichtung. Der Kopf mit den braunen, unter dem bläulich kaltem Licht, welches die Prosektur ausfüllt, leblos wirkenden, lockigen Haaren ist mit dem, wie in einem Verzückungslaut eingefrorenem, lächelnd geöffnetem Mund nach links hinten oben gereckt, wobei sich der Kehlkopf gegen das Licht wölbt. Belichtung.

Der Sektionsgehilfe fasst den Kopf mit beiden Händen und richtet ihn in gerader Linie zum Körper aus, der gestreckt in ganzer Länge, nackt mit den Todesmalen vor der Linse der Kamera auf dem Sektionstisch liegt. Belichtung.

Der zweite Sektionsgehilfe beginnt, die Leiche von den Spuren ausgetretenen Blutes zu reinigen. Mit einem Schwamm und reinem Wasser wäscht er das Gesicht, hebt die Arme, wäscht diese und die Hände, den Hals, die Brust, den Bauch, den Unterleib, Beine und Füße, wäscht sie mit immer wieder nachgefülltem, klarem Wasser. Belichtung. Nackt, bleich und leblos mit einem Nässefilm auf der Haut, die von Licht, Nässe und Blässe bläulich, perlmuttern schimmert, breitet sich der Körper vor dem Objektiv aus. Die Haut ist fest und glatt über Fleisch und Muskeln gespannt, auch jetzt in der letzten Entspannung. An den Einstichstellen ist die Haut aufgetrennt und klaffen Wunden im Fett und Muskelgewebe. Belichtung. Es ist ein junger, gutgebauter und athletisch männlicher Körper. Belichtung.

Die beiden Sektionsgehilfen drehen den Körper auf den Bauch. Rinnsale verkrusteten Blutes zeichnen sich in Brust- und Beckenhöhe auf dem Rücken ab. An der rechten Seite ist in Rippenhöhe eine Stichverletzung zu erkennen, ansonsten ist der Rücken ohne erkennbare Spuren äußerer Gewaltnwendung. Belichtung. Der Sektionsgehilfe, der die Vorderseite des Körpers gewaschen hatte, beseitigt mit dem Schwamm und reinem Wasser die blutigen Verkrustungen von dem makellosen Rücken. Die Schultermuskulatur ist kräftig ausgebildet. Über den Rücken fährt er mit dem wassergetränkten Schwamm bis zu den beiden Gesäßhälften hinab, die von der trainierten Gesäßmuskulatur gleichmäßig gewölbt sind, und hinterlässt wiederum einen Wasserfilm, der dieses irritierend schimmernde Perlmutt verursacht. Belichtung.

Nachdem der Körper gereinigt, wieder in die Rückenlage gebracht, nach Spuren äußerer Gewaltnwendung untersucht und die Erkenntnisse fototechnisch dokumentiert sind, werden letzte Vorbereitungen für die Leichenöffnung getroffen, damit die Todesursache festgestellt werden kann. Es werden sechs Stichverletzungen mit einem spitzen, sehr scharfen Gegenstand gezählt, was aus den sauberen

Durchtrennungen von Haut und Gewebe hervorgeht. Die Wunden sind unterschiedlich tief. Der Einstich in der rechten Achselhöhle wird mit dem Messstab auf ungefähr fünf Centimeter Tiefe und drei Centimeter Breite vermessen. Belichtung. Die Stichwunden zwischen der dritten und vierten rechten Rippe rechts oberhalb der Brustwarze - Belichtung -, über dem rechten fünften Rippenknochen links unterhalb der selben Brustwarze - Belichtung -, in Höhe der rechten zwölften Rippe - Belichtung -, in der linken Körperseite zwischen der elften und zwölften Rippe - Belichtung - und rechts unten neben dem Bauchnabel - Belichtung - werden ebenfalls in Breite und Tiefe gemessen. Bevor der Brustkorb geöffnet wird, hebt Dr. Rössler die Liddeckel an, leuchtet in die Pupillen und stellt fest:

„Stark erweiterte Pupillen, vermutlich Drogeneinwirkung. Blut fürs Labor zur Analyse entnehmen.“ Er spricht deutlich in das Mikrofon für die Schreibkraft. „Die Augenhorn-Häute sind nicht eingetrübt. Eine erstaunliche Auffälligkeit. Achtung! Notieren sie bitte: Keine Eintrübung der Augenhornhäute.“

Fuchs ist durch Dr. Rösslers Feststellung alarmiert. Er weiß, dass eine Nichteintrübung der Augenhornhäute nach dem Eintritt des Todes ungewöhnlich ist. Er geht mit seiner Kamera näher an die Augen des Toten heran, sieht in die Regenbogenhaut und spiegelt sich mit seiner Kamera in den schwarzen Pupillen. Ihm ist als starren Pupillen ihn schwarz und klar an, was nicht sein kann, und doch rufen dieser tote Blick etwas hervor. Wenn Blicke töten könnten ...

„Blicke wie Pfeile zielen begierig auf den Körper des heiligen Sebastian. Schutzpatron der Schützen und Pestkranken, der Jäger und Gejagten, Opfer Eros', des schrecklichen Gottes, welcher mit den Pfeilen der Lust im Köcher, sie aufspannt auf der sich dehnenden Sehne des Bogens, bis er sie sirrend durch die Luft davonjagt, durch den Raum, dem Zwischenraum zwischen Zweien und trifft, trifft, immer wieder trifft. Den Lustkörper mit Pfeilen durchlöchert aus eben der selben Lust und in ihr. Guido Reni, der König der perlmutternen Haut im Mondschein, schoss mit dem Pinsel immer neue Pfeile auf den jugendlichen Körper, unter welchen der Getroffene, der Schmerzenslust-, Lustschmerzensverzückte seinen schamlockigen Kopf von rechts nach links und wieder hin- und herwirft, den Blick verklärten Auges gegen den Mond zwischen den Wolken am nächtlichen Himmel über sich richtend. Die Fesseln zerreißt, den rechten Arm zum Schutz gegen zuviel Licht erhebt und den Blick an den Himmelsrand heftet, während ein Tropfen Blutes aus der Wunde, in welcher der Pfeil steckt, quillt. Guido Reni - nein, nicht nur er war es. Vor ihm waren es andere, nach ihm sollten es andere sein, die schossen und fesselten und immer wieder trafen. Unter ihnen Benozzo Gozzoli, der neunundzwanzig Pfeile schoss, Perugino, der einen Pfeil sich so unvergleichlich in den Hals bohren ließ, dass der Betrachter sich an die Küsse und Bisse auf dem ihm entgegengestreckten Hals erinnern mag, und dessen lockenköpfiger Sebastian sehnsuchtsvoll, glückverklärt gegen den Himmel blickt, oder Annibal Carrachi, dessen Heiliger sich in seinen Fesselungen geradezu lüstern mit halb geöffnetem Mund an einem Baumstumpf windet; nicht zu vergessen Gustave Moreau, dessen von Pfeilen getroffene Freier sich vor antiken Säulen zu transparenten Schatten auflösen, die Liebe als Imagination in exaltierten Stellungen besingend, und Alastair, der die Pfeile als pornographische Metapher in den in Ketten verfangenen Körper bohrte. Guido Reni aber entfesselte wohl am häufigsten in seinen irisierenden Perlmutterkörpern die Lust, die jugendlich, athletischen Männerkörper mit Pfeilen zu durchlöchern, seiner Gefangenschaft im Malrausch entrinnend.“

„Oh, unaussprechliche Sehnsucht in Himmel und Hölle zugleich. Sacred love and profane love, wenn dich der Pfeil Eros' trifft und Amor über die Torheit lächelt. Er trifft, trifft immer wieder, wieder aufs Neu, unvorbereitet. Nur bereit, bereit musst du sein für die Pfeile, die dich treffen sollen, unter denen zu winden, es deine Lust sein wird, meine Lust sein wird, wenn die Pfeile hin- und hersausen. Gott Eros, der Verbündete eines jeden von uns, wenn wir uns treffen Schütze und Wild, Wild und Schütze ein jeder.“

„Oh, heiliger Schutzpatron der Schützen und Pestkranken, Patron der Fotografen und Fotografierten, Patron der Freier und Stricher, wenn du triffst, bricht das Blitzlichtgewitter mit lähmender Macht über den Körper herein. Wenn du schießt, wirst du dein Geschoss los, denn ich werde beschossen von deinem Licht und Sperma. Du nimmst dir mein Bild von mir, ein Stück Zeit, einen Augenblick in dein Leben, das hinter der Kamera gefesselt liegt, hinaus. Hinein in die Dunkelkammer deiner Erinnerungen an die Lust, die du bei mir liebst. Du denkst an das Geld nicht mehr, ich dachte nur daran und nicht zu versagen und nett zu sein und Tuch zu sein und Gefäß zu sein und wann es endlich, endlich wieder vorbei sein sollte, dass du mir deine Lust und Gier nach Liebe – „Ich liebe dich“, hast du keuchend und stoßend gestöhnt - in mein wundes Ohr brülltest, welches du mir von heißem Atem verbranntest und mit den weißen Zähnen zerbissest. Blutig das Ohr, wo kein Pfeil traf und doch vernarbt von immer wieder neuen, zu vielen Wunden. - Zu vielen? Aber wann ist es zu viel. Nie ist es zu viel und nie zu spät, immer wenn ich denke es geht nicht mehr, giere ich nach neuen Pfeilen, die treffen, damit ich wieder den Köcher zurechtrücken und die Pfeile zücken und den Bogen spannen kann, zu schauen, was der Bogen hält, aushält, sirrend das Geschoss davonschleudert und sich wieder zusammenzieht, wie der von Liebe sprechende Mund, der in einen viel zu sauren Apfel biss.“

Dr. Rössler streift sich die fleischrotfarbenen Gummihandschuhe über Hände und Unterarm, fast bis zum Oberarm hinauf. Luz Fuchs befreit sich von dem Blick des Toten und schließt dessen Augen mit der rechten Hand. Die Innenflächen der Gummihandschuhe sind gleich grobgenarbtten Leders aufgeraut, damit der Obduzent besser greifen kann. Der Rechtsmediziner steht rechts vom Sektionstisch, setzt das Knorpelmesser mit der rechten Hand an die linke Schulterhöhe, zieht das Messer unter Druck fachgerecht und geübt in einem leichten Bogen dicht unterhalb des Schlüsselbeins quer über den Brustkorb zur rechten Schulterhöhe. Die eingeschnittene Haut öffnet sich. In der Mittellinie des Rumpfes über Brustbein und Bauchdecke hinweg bis zur Schamfuge hinunter, wo das Gelockte beginnt, setzt er den zweiten Schnitt. Der Verlauf des Schnittweges führt am Bauchnabel vorbei und endet handbreit über dem männlichen Geschlechtsteil. Die beiden Schnittlinien bilden ein Tau-Kreuz, ein Mal dieses. Ein letztes Zeichen der Fruchtbarkeit vor dem Eintritt in den Körper. Die Leibeshöhle ist geöffnet. Belichtung.

In der Nähe des Rippenbogens fasst Dr. Rössler mit der linken Hand die Bauchdecke. Er greift mit dem Daumen in das leblose Fleisch und wälzt die Bauchdecke über die vier anderen Finger der behandschuhten Hand um, so dass er mit dem Messer alle Weichteile von der Spitze des Brustbeins, dem Schwertfortsatz, bis in die vordere Achsellinie, entlang dem Rand des Rippenbogens, durchtrennt. Dabei setzt er die Klinge des Messers senkrecht

auf die Brustwand und zieht sie mit Kraft durch Haut und Fleisch und Muskeln. Immer wieder fasst er gekonnt nach und löst routiniert das muskulöse Fleisch von den Rippen. Die freigelegten Rippen, Knorpel und Knochen werden nach und nach erst auf der rechten, dann auf der linken Brustseite sichtbar. Belichtung. Die Offenlegung des Brustkorbs endet an dem quer unter dem Schlüsselbein verlaufenden ersten Sektionsschnitt. Die Haut wird oberhalb des Schlüsselbeins so weit abpräpariert, bis dass die Schlüsselbeingrube und Halsgrube freiliegen. Belichtung. Der Sezierende prüft die Lage der Eingeweide. Er schlägt das Bauchnetz, das Amentum majus, hoch, spannt es auf und stellt eine Schnittverletzung durch einen scharfen Gegenstand in Höhe des Bauchnabels fest. Belichtung. Der Einstich ist tief und geht durch den Dünndarm - Belichtung -, das Dünndarmgekröse - Belichtung -, dicht links an der Bauchschlagader vorbei. Belichtung.

Dr. Rössler öffnet den Brustkorb, indem er an der zweiten Rippe angefangen von oben nach unten unter die Rippenknorpel mit dem leicht schräggehaltenen Knorpelmesser durchschneidet. Da er das Messer nicht zu steil hält, trifft er jeweils nach Durchtrennung einer Rippe auf die nächste und zerschneidet in flottem Zug die Rippenknorpel, ohne die darunterliegenden Brustorgane zu beschädigen. Mit beiden Händen arbeitet er an dem Körper. Die linke Hand fasst über die rechte, in der das Messer in sicherem Griff sitzt, weil in seinem rechten Arm mehr Kraft steckt und er so gleichmäßig schneiden kann. Nachdem der Obduzent die helleren Brustknorpel, die nur gering von Blut und Sehnen bedeckt sind, durchtrennt hat, hebt er mit der linken Hand das Brustbein etwas hoch, um Zwerchfell und Mittelfell abzulösen. Die Knorpel der ersten Rippe durchschneidet er dicht unterhalb des Schlüsselbeins rechts und links vom Handgriff des Brustbeins mit dem Bauch des Knorpelmessers. Mit einem kunstvoll kundigen Schnitt umschneidet der Rechtsmediziner mit der Spitze des Messers die Gelenkköpfe des Schlüsselbeins und seziiert das Brustbein unter Durchtrennung letzter Sehnenanhaftungen aus dem Brustkorb heraus. Der Thorax ist geöffnet. Belichtung. Herz und Lungen werden erkennbar. Belichtung.

Das Herz sitzt dunkelrot zwischen den helleren Lungenflügeln. Belichtung. Unter dem Herzbeutel ziehen die schwarzroten Venen und die hellroten Arterien ein dichtes Netz über die Herzkammern. Belichtung. Das Herz ist ein Klumpen Muskeln, Fett und Adern. Belichtung. Dies Herz arbeitet nicht mehr. Belichtung. Die linke Herzkammer ist durch eine Schnittverletzung beschädigt. - Fuchs stellt fest, dass der sechsunddreißiger Farbfilm, den er eingelegt hatte, voll ist. Mit wenigen Handgriffen spult er den Film zurück, nimmt ihn aus der Spiegelreflexkamera, steckt ihn in eine Plastikdose zur Abgabe im Photolabor des Kriminalpolizeiamtes, zwängt die Dose in die Jeanshosentasche, fingert ein neues Filmpäckchen aus der Brusttasche der Jacke, zerfleddert es und legt den Film ein. Um den Transportmechanismus zu überprüfen, schießt er ein Probefoto und fotografiert sogleich die Schnittverletzung in der linken Herzkammer. Belichtung.

Das Herz hat das sauerstoffreiche Blut mit jeder Muskelkontraktion in die Wunde und durch sie ins Freie befördert. Belichtung. Die beiden Lungenflügel sind zusammengesunken. Belichtung. Eine Schnittverletzung der Lunge führt durch den rechten seitlichen Sägemuskel und Quermuskel des Bauches, welche beide stark ausgebildet sind, oberhalb der zehnten, rechten Rippe in leichter Schrägung von unten nach oben in den rechten Lungenflügel. Belichtung. Beim Herausziehen des scharfen Gegenstandes, der als Messer zu denken

wäre, war der Unterdruck, der in den Lungen besteht, durch ein pffirtiges Geräusch ausgeglichen worden, das allerdings eher eine medizinisch-physikalische Fiktion ist, als dass der Täter es hätte wahrnehmen können. Die Lunge hatte sich daraufhin zu einem etwa zwei Fäuste großen Ball zusammengezogen. Belichtung.

Ähnlich verhält es sich mit der Stichwunde zwischen der dritten und vierten Rippe rechts. Belichtung. Dort hatte der Schnitt den großen Brustmuskel und das Zwerchfell beschädigt, bevor er in der rechten Lungenspitze endet. Belichtung. Die zwei Einstiche, die das Lungengewebe noch vor dem Zusammenfallen verletzt haben, kommen nach der ersten oberflächlichen Betrachtung in der Brusthöhle als Todesursache in Frage. Dr. Rudolf Rössler wird anhand eingehender Untersuchungen in seinem Obduktionsbefund, der auf den sichtbaren und photographisch dokumentierten Spuren fußen werden wird, möglicherweise genauer die Reihenfolge der Einstiche und die exakte Todesursache feststellen können.

Fuchs geht mit seiner Kamera näher an die geöffnete Brusthöhle heran. Nahaufnahme: Einstich in die linke Herzkammer - Belichtung -, von rechts in den Brustkorb aufs Herz - Belichtung -, von links auf die Stichwunde in das Herz - Belichtung -, Einstichstelle durch die Haut an der rechten Seite zwischen zehnter und neunter Rippe - Belichtung -, die Schnittverletzung an der rechten Lungenspitze von oben - Belichtung -, vom Kopfende her - Belichtung -, vom Fußende - Belichtung -, Verletzung der linken Lunge - Belichtung.

Mit sachkundigen Griffen und Schnitten trennt Dr. Rössler die beiden Lungenflügel - erst den linken, dann den rechten - von ihrer Umgebung und hebt sie aus dem Brustkorb heraus, um sie auf dem Organtisch zu legen. Hellrot mit den Verzweigungen der Lappen- und Segmentbronchen, den Lungenbläschen und dem dichten Adernetz unter dem Lungenfell breiten sich die Organe auf dem Metall. Belichtung. Die eine Stichverletzung wird im neunten Segment des rechten Unterlappens lokalisiert. Belichtung. In die Lungenbläschen ist von außen Blut eingetreten. Belichtung. Blut befindet sich auch in den Bronchien. Belichtung. Der gleiche Befund lässt sich für den linken Lungenflügel feststellen. Belichtung. Die Verletzung der Lunge hat ihre Ursache in dem Einstich im ersten Segment des Oberlappens. Belichtung.

Mit der anatomischen Pinzette erfasst Dr. Rössler das äußere Herzbeutelblatt mitten über dem Herzen und schneidet ein umgekehrtes Ypsilon in den Herzbeutel. Das obere Ende des kopfstehenden Ypsilons trifft auf die obere Umschlagstelle am Stamm der Lungenschlagader. Die unteren Enden führen links über die Herzspitze hinaus und rechts bis zum Ansatz des Herzbeutels am Zwerchfell. Das Herz liegt frei. Belichtung.

Im Herzbeutel hat sich durch die Verletzung Blut angesammelt. Belichtung. Das Blut ist teilweise zu Gerinnseln verdickt. Belichtung. Durch einen fachgerechten Schnitt an der Herzspitze öffnet der Sezierende das Herz. Belichtung. Der Inhalt des Herzens wird sichtbar. Es ist flüssiges Blut vorhanden, das in die Brusthöhle abfließt. Belichtung. Dr. Rössler fasst mit Mittel- und Zeigefinger der linken Hand in die geöffnete rechte und linke Herzkammerspitze und hebt das Herz aus dem Brustkorb in die Höhe. Das große Parenchymmesser, das im Unterschied zum Knorpelmesser eine abgerundete Spitze hat und ungefähr doppelt so lang ist, durchtrennt in

der rechten Hand gehalten die untere Hohlvene. Mit horizontalgehaltener Messerklinge durchschneidet der Obduzent Lungenvenen, obere Hohlvene, Aorta und den Stamm der Lungenschlagader. Er nimmt das Herz aus dem Brustkorb und platziert es auf dem Organtisch unweit der Lungen. Das Herz ist so ausgerichtet, dass die Vorderfläche und die Herzohren nach oben sichtbar werden.

Dr. Rössler ist mit seiner Arbeit zufrieden und daher zum Scherzen aufgelegt: „Sehen sie, Fuchs, da haben wir doch die Herzohren, womit das Herz die Stimmen anderer Herzen hört, sozusagen die Stimme des Herzens.“ Beinahe hätte Fuchs entgegnet, ob Rössler etwa auch Stimmen höre, doch er entgegnet stattdessen etwas hektisch: „Gewiss, gewiss. Die berühmte Sprache der Herzen.“ Und drückt auf den Auslöser seiner Kamera. Aber auch dieser Film ist voll, das Filmmaterial verschossen, so dass er einen neuen einlegen muss. Die Handgriffe sind Routine, und nach wenigen Augenblicken ist der neue Film eingespannt. Seine Aufmerksamkeit bleibt von dem Herz gefesselt. Er zielt mit der Kamera auf das Herz. Belichtung. Der Obduzent betrachtet das Herz von allen Seiten. Herz von Oben mit der Stichverletzung. Belichtung. Das Herz von Hinten, wo es unbeschädigt ist. Belichtung. Der Einstich hat keine Austrittsstelle in der Rückwand der Herzkammer. Belichtung. Die Wunde in der linken Herzkammer wird wieder sichtbar. Belichtung. Herzwunde. Belichtung.

Die Wunde sitzt tief im Herzen. Belichtung. Offenes Herz, eine Wunde bricht auf. „Wer schlachtet mein Herz und weiß nicht, wie es schlug beim ersten Blick, den wir tauschten.“ Heftig schlägt es bis in den Hals hinauf, treibt das Rot in den Kopf, der heißer und heißer wird, schneller und schneller jagen die Gedanken einander, keinen klaren Gedanken fassen zu können. Sie schwimmen das Vergessenwollen als Erinnerungen in schäumenden Wellen heran. Es wird so heiß im Kopf und auf den Wangen. Zum ersten Mal das Glühen im Schädel, ein glühendes Geschoss schreit durch das Hirn:

„Berühr ihn! Fass ihn! Pack ihn, hier und jetzt am Meer in der Brandung. Du siehst seinen Blick. Umarm ihn! Lass ihn nicht los.“

„Das Wasser tropft aus seinen Haaren und läuft an seinem nackten Körper herunter. Er steht dir gegenüber. Unsere Blicke verfangen, verschlingen, verknoten sich in endlosen Windungen weniger Minuten. Warum sprichst du nicht? Warum sagst du nicht das Wort? Unfähig den ersten Schritt zu tun, die Hand auszustrecken zur ersten Berührung. Warum tust du es nicht? Er steht dir gegenüber wie damals. Damals? Irgendwann nach der Endlosigkeit unserer Blicke schrie es mich an, das kalte Nein. Es ist so dunkel hier...“

Als Luz Fuchs wieder zu sich kommt, haben ihn seine Kollegen auf einen Stuhl in der Prosektur gesetzt. Er ist völlig erschöpft.

„Herr Fuchs, was machen sie denn für Sachen? Das kenne ich gar nicht von ihnen. Sie sind wohl etwas überarbeitet? Wie geht es ihnen jetzt?“ fragt Dr. Rössler fürsorglich, als Fuchs die Augen wieder aufschlägt. Das weiße Licht blendet ihn.

„Geht schon wieder,“ antwortet er in den Kreis der Umstehenden. Es ist ihm unangenehm, dass sich alle Aufmerksamkeit auf ihn richtet. Der Staatsanwalt reicht ihm ein Glas Wasser, welches der jüngere Sektionsgehilfe geholt hat.

„Ein Glas Wasser tut sicher gut, Herr Fuchs. Etwas trocken im Mund, nicht wahr?“ sagt der Staatsanwalt Dr. Löffler lächelnd.

Luz Fuchs weiß nicht, wie er sich gegen die übermäßige Freundlichkeit der Versammelten wehren soll, daher bedankt er sich mehrmals mit einem Danke, das von mal zu mal schärfer wird, so dass sich die Versammlung endlich auflöst. Man setzt die Obduktion fort und Fuchs' Kollege Werner Kleinschmidt, der freilich nicht so versiert ist wie Fuchs, macht die letzten Fotos von der Sektion des Schädels.

Luna cornea

Wiederholung der Bilder und Zeichen

Weite. Fuchs lässt seinen Blick schweifen - über die Stadt. Kaum noch ein Blick ist sein Delirieren der Augen, die keinen Punkt fixieren. Ein Wort schon stellt den Blick auf ein Objekt ein, zoomt es heran und fixiert es als Zeichen. Ein schweifender Blick ohne zu schauen. Und doch ein unmöglicher Blick. Wie blicken in völligem Vergessen? Immer beginnt das Auge im Öffnen schon zu blicken. Allein im Erwachen, im Augenaufschlag zwischen vor und nach dem Schauen der Traumbilder. Jene Blicke, die immer wieder als Film auftauchen, freilich Filme, die nicht anzuhalten sind. Bilder die nicht stillzustellen sind. Die sich über ihren Rahmen hinaus fortsetzen, vervielfältigen und sich zu neuen Bildern entfalten. Allein im Augenaufschlag des Erwachens bliebe ein Blick abwesend. Ein Nichtmehr und Nochnicht. Abwesend und mehr als selbstvergessen, ein Blick der das Selbst noch nicht und nicht mehr denkt. Manchmal jedoch und jetzt nähert sich Fuchs Blick gleich einem Gedankenexperiment dieser Abwesenheit des Blickens. Er sieht aus dem Fenster seines Büros im 10. Stock des Polizeihochhauses, ohne zu wissen, wo er ist, gedankenverloren, selbstvergessen.

Dann wieder sieht er die Stadt von hier oben und ein einzelnes Haus, ein Bauwerk, ein Ort, ein Baum, ein weißes Segel auf der Alster im sezierenden Frühjahrslicht blickt ihn an. Aus dem schweifenden Blick heraus blickt ein Etwas ihn an. Ja, Fuchs hat das Gefühl, dass, wenn er so über das Gewirr der Strassen, die Unzahl der Bäume, das Gewimmel der Menschen hinwegsieht, ihm in einem Augenblick ein Etwas zustößt. Er hält in einem Augenblick inne, das Etwas, ein Punkt noch, wird kaum willentlich herangezoomt. Es ist ein Zwang zum Hinschauen in dem Etwas, das ihn, kaum dass er es gesehen hat, zum Schauen nötigt.

Im Stadtbild von hier oben gibt es Dinge, Orte, Farben, Formen, bei denen ist es ihm, als könnten diese gar nicht anders, als ihn anblicken, mit unterschiedlichen Intensitäten zwar, allerdings so dass er sie nicht übersehen kann. Das Planetarium im Winterhuder Stadtpark ist so ein Etwas, das niemals ganz aufhört, ihn anzublicken. Auch jetzt wieder: die flache kupfergrüne Kuppel, der rote Backsteinkörper. Doch auch das Innere blickt ihn an, ohne dass es zu sehen wäre. Er sitzt im Vorführungssaal. In der Mitte steht das Ungetüm von einem Projektor. Zeiss. Eine Maschine, die einen Himmel göttergleich in die Wölbung wirft. Eine Maschine, die sehen lässt. Ein Schulkind. Er ist noch ein Schulkind. Die Silhouette der Stadt zeichnet sich vor dem projizierten Himmel von dem fiktiven Standort Planetarium ab, ein Außen im Innen. In der Silhouette finden ihn markante Schatten. Er blickt in das Rund der Himmelswölbung - schon, Sternenzelt - noch nicht, während der Projektor zu sphärischen Klängen einen Sonnenuntergang im September simuliert. Der Fernsehturm, Telemichel, fällt ihm ins Auge. Mit Opa Eugen ist er auf dem Telemichel. Opa sagt und zeigt mit seinem Zeigefinger über die Bornstrasse hinweg auf ein großes, rotes Gebäude mit grünlichem Dach: „Das ist das Planetarium im Stadtpark, mien Jung.“ Die Fingerkuppe am rechten Daumen hat Opa sich als Heizer auf einem Ozeandampfer abgequetscht. Der schmerzhafteste Händedruck mit dem verkrüppelten Daumen ist Opa Eugen. „Was ist das Planetarium?“ Das Planetarium blickt ihn nicht an. Sternbilder. Etwas blickt ihn an. Das Schwarz einer Pupille. - Die Augen des Toten.

Der Vorfall in der Prosektur ist Fuchs im höchsten Masse peinlich. Auf Nachfrage seines Kollegen Werner Kleinschmidt und des Rechtsmediziners Dr. Rössler hat er es abgelehnt, sich zur Erholung krankschreiben zu lassen. Er will sich die Ohnmacht als ein Anzeichen von Schwäche, sowohl Körper- als auch Willensschwäche, nicht eingestehen. Es ist ihm auch jetzt noch, da er vor den ersten Tatortaufnahmen, die zwischenzeitlich entwickelt worden sind, sitzt, völlig unverständlich, was mit ihm in der Prosektur geschehen ist. Irgendwie hatte er schon vor der Ohnmacht, in der er geträumt zu haben glaubt, einen Aussetzer gehabt. Er meint sich zu erinnern, dass es gewesen sei, als er die Augen des Toten fotografiert hat. Sicher, es ist immer eine spannende und manchmal unheimliche Angelegenheit, Augen zu fotografieren, obwohl Fuchs die Augen ganz und gar nicht für die Spiegel der Seele hält.

Mit einem ironischen Schmunzeln in den Mundwinkeln denkt er daran, dass 1867 in der *Revue photographique des Hopitaux de Paris* die Retina, das ist die Netzhaut, einer ermordeten Frau in Grossaufnahme photographisch abgebildet worden war. Eine Schwarzweiß-Photographie. Das Licht zeichnet Bilder auf Silbernitrat, Hornsilber. Photographie und Kriminalistik verbunden sich ein letztes Mal zur Spurensuche mit der Philosophie, um den Mörder der Frau zu fassen. Denn im neunzehnten Jahrhundert - ja, sogar Nicephore Niépce, der die ersten photographischen Aufnahmen überhaupt machte, ohne sie fixieren zu können, was Daguerre gelang, nannte seine Bilder rétines, also Netzhäute - hing man noch vereinzelt den antiken Ideen Epikurs und Demokrits an, die die Theorie aufgestellt hatten, dass sich von den Dingen - von allem, was sichtbar ist - kleine Häutchen ablösen, welche auf glatten, spiegelnden Flächen und im Auge des Betrachters den visuellen Eindruck des angeschauten Dinges erzeugten. Der Sehvorgang wird erst durch die Photographie sichtbar. Die Vorstellung vom Eidolon, dem sich vom Ding ablösenden Bild, führte zur abergläubischen Annahme, dass sich auf der Netzhaut der ermordeten Frau ihr letzter Blick, was nichts anderes bedeuten sollte als Bild als rétine erhalten haben müsste.

Was sollte das letzte Abbild anderes gewesen sein als das Angesicht des Mörders, das sich auf verräterische Weise von ihm gelöst und auf der Retina niedergeschlagen hatte? Photograph, Mediziner und Kriminalbeamter müssen von der Vorstellung regelrecht hypnotisiert gewesen sein, dass sie durch die mikroskopische Analyse der photographischen Abbildung von der Netzhaut der ermordeten Frau das Abbild des Mörders empfangen sollten. Ihre Interessen hatten sich zu einer grandiosen modernen Idee verbunden. Durch die Photographie und die ebenfalls noch sehr junge Mikroskopie sollte es künftighin möglich sein, durch die naturwissenschaftlich belegte Zeugenschaft des Opfers selbst den Mörder zu finden. Auf der Netzhaut der Opfer sollte der Mörder ein jedes Mal unweigerlich ins Netz gehen - sofern er seine Tatausführung nicht verfeinerte.

Mit der Erfindung neuer Apparaturen für das Auge war man geradezu in paradiesische Zeiten gelangt. Nichts sollte dem kundigen Blick mehr verborgen bleiben. Die aufgeklärte Zukunft sollte halten, was die Logik der modernen Naturwissenschaften versprochen hatte, immer wieder versprechen sollte. So wie die technischen Apparate ganz neue, unbekannte Welten sichtbar werden ließen, so sollten die Rätsel des Lebens selbst dem wissenschaftlichen Blick nicht länger verborgen bleiben. Das letzte Bild, das sich auf der Netzhaut des Opfers

niedergeschlagen hatte, wie der Niederschlag der Bilder auf der lichtempfindlichen, silbersalzbedampften Platte des Erfinders Niépce, musste zugleich das Fahndungsphoto des Mörders preisgeben. Das Experiment musste nur noch gelingen, eine technische Aufgabe. - Allein die Theorie des Eidolon erwies sich in naturwissenschaftlicher Hinsicht als falsch. Kein Mörder hatte sich in dem Netz der inneren Augenhaut verfangen.

Als er am Morgen die Augen des Toten in der Prosektur fotografiert hatte, war ihm das beklemmende Gefühl den Nacken hochgekrochen, dass ein Spiegeleffekt in den undurchschaubaren Linsen eine Art Rückkopplung verursacht hatte. Die Fotografie wird auf den Fotografen zurückgeworfen. Das eigene Foto brennt sich in einer Gefühlsaufwallung im Foto auf der Linse des fotografierten Auges ein. Zwei Kameras stehen einander gegenüber, und entdeckt wird das eigene Spiegelbild.

Als bemerkenswerteste Darstellung eines Auges empfindet er eine Fotografie von Lennart Nilsson. Luz nennt das Bild, seitdem er es erstmals gesehen hat - aber wann sieht einer ein Bild das erste Mal: Mona Lisa telefoniert. In seiner photographischen Schönheit und dem geheimnisvollen Lächeln des Mädchens auf dem Foto, welches vielleicht nur deswegen geheimnisvoll zu nennen ist, weil sich das Mädchen mit dem Telefonhörer in der Hand und dem Lächeln um den Mund kopfstehend im Augapfel auf der von roten Blutäderchen durchzogenen gelben Netzhaut eines jungen Mannes abbildet, ist die Aufnahme seiner Meinung nach durchaus mit Leonardo da Vincis Frauenbildnis zu vergleichen. Die gelbe Scheibe mit den Blutäderchen und dem helleren Fleck links neben dem Mädchenkopf, der als Sehnerv zu bestimmen ist, erinnert an ein Eigelb. Das Foto zeigt gleichsam den Ursprung des Bildes, welches der junge Mann fortan von dem Mädchen haben sollte. Durch die Linse des Auges war das Bild auf den Kopf gestellt worden, erst durch den Sehnerv, der die Bildinformation an das Gehirn weiterleitet, und die Verarbeitung der Information im Gehirn wird das Gesehene richtig herum gedreht. Nilsson hatte für das Experiment eine Spezialkamera benutzt, die von Augenärzten für Untersuchungen verwendet wird. Luz weiß nur soviel, dass das Instrument aus einer komplizierten Anordnung von Spiegeln und Linsen besteht, durch welche ein Lichtstrahl im Zickzack in das Augeninnere gelenkt und zur Kamera zurückgeworfen wird. Nilsson hatte dieses Gerät mit einer Fotokamera so abgewandelt, dass er mittels eines Elektronenblitzes ein Farbdia, auf welchem das beschriebene Mädchen aufgenommen worden war, auf die Netzhaut des jungen Mannes projizierte. Nach dem Experiment, bei dem zum ersten Mal der Sehvorgang phototechnisch sichtbar gemacht worden war, hatte der junge Mann berichtet, er habe das Frauenbildnis im Moment der Belichtung gesehen. Das Abbild des Mädchens war reines Licht für ihn geworden.

Dabei fiel Luz Fuchs ein, dass dieses auf ein ganz anderes Ziel gerichtete Experiment einen schwachen Eindruck von dem zurückgegeben hatte, was Epikur und Demokrit mit Eidolon gemeint haben könnten. Auf der toten Netzhaut war das Abbild nicht wiederzufinden gewesen. Im lebendigen Auge des jungen Mannes fing die Netzhaut allein das Abbild des Mädchens auf und übergab es an das Erinnerungsvermögen, damit es der junge Mann nicht mehr aus dem Gedächtnis verlieren sollte. Gleich, ob er an das Bild dachte oder nicht, das Lichtbild seiner Mona Lisa sollte vorhanden bleiben. Ein geheimnisvolles Lächeln. Ein Leben lang.

Jetzt in seinem Dienstzimmer sichtet Fuchs flüchtig die entwickelten Aufnahmen vom Tatort. Die Fotos vom Mordopfer hält er für ganz passabel. Es ist für die weiteren Ermittlungsarbeiten von außerordentlicher Bedeutung, dass diese Fotos technisch perfekt und originalgetreu die Position und den Zustand des Opfers bei dessen Auffindung wiedergeben.

Ein Laie kann es sich wohl leisten, die Wirklichkeit ungenau zu fotografieren, jenem kommt es darauf an, den spontanen Eindruck des Gesehenen durch ein Foto festzuhalten. Für den Kriminalbeamten Fuchs und die Spurensicherungsmaßnahmen kommt es auf die detailgenaue Wiedergabe der Auffindungssituation an. Jedes noch so kleine Detail kann im Fortgang der Ermittlungsarbeiten zu unschätzbare Wichtigkeit gelangen. Der abgebildete Moment der Tatortwirklichkeit soll so weit als irgend möglich die unmittelbaren Augenblicke vor, während und nach dem Mord und in denen der Täter den Tatort verlassen hat, wiedergeben. Für Fuchs ist es von größter Wichtigkeit, dass er die Fotos in eine Reihenfolge bringen kann, damit so eine Chronologie der Tat sichtbar werden kann. Vergleichbar mit einem Comicstrip oder einem Film, nie Gesehenes soll so zwischen den Bildern auftauchen.

Schon das unfachmännische Verhalten von Streifenpolizisten am Tatort kann entscheidende Spuren vernichten, denn bereits die geringste Veränderung einer Spur bewirkt ihre Zerstörung. Wagt sich ein Streifenbeamter zu nah an den Bereich des unmittelbaren Tat- oder Fundortes heran oder sogar in ihn hinein, was nach Fuchs' Ansicht und der seiner nächsten Kollegen allzu häufig geschieht, weil sich die Kollegen von der Streife meistens völlig überflüssigerweise und für den Erhalt der Spuren auf unvorsichtigste Art und Weise von dem Eintritt des Todes überzeugen wollen, was ohnehin nur ein Arzt feststellen darf, dann legen sie neue Spuren, die in mühseligster Kleinarbeit später von den möglichen Täterspuren getrennt werden müssen. Wenn es nach ihm ginge, würde Luz Fuchs den Tatort bis zu seinem Eintreffen mit einem magischen Tabu belegen, das nur er und seine Kollegen brechen dürften. Doch es ist die Unwissenheit und die Ignoranz des Polizeiapparates, welche noch immer die technischen Möglichkeiten der Spurensicherung auf geradezu unglaubliche Weise unterbewerten. Die photographisch belegte Wirklichkeit des Tatortes enthält die Wahrheit über den Tathergang und den Täter, die nur mit Hilfe der Spurenauswertung durch Spezialisten im Kriminalpolizeiamt und den ermittelnden Beamten entschlüsselt werden muss.

Fuchs hat den Eindruck, dass er bisher sein Möglichstes getan hat. Auch scheinen die Streifenbeamten nach ihrem Eintreffen relativ umsichtig und erfahren gewesen zu sein, so dass sie die Spurenlage nicht zu sehr verwüstet haben. Es gilt, weitere Spuren zu sichern. Er nimmt seinen Spurensicherungskoffer und fährt zum Tatort.

Es ist einer jener Tage im Mai, an denen das Wetter noch ungebärdig zwischen warmem Frühling, wie es am Morgen gewesen ist, und dem letzten Frosthau des Winters unentschlossen hin- und herschlägt, wie ein aus dem Takt geratener Pendel einer Uhr. Die kalte Sophie steht noch bevor. Dennoch war es am vergangenen Wochenende, als Luz mit seiner Frau und seinem Sohn Henry ins Grüne gefahren war, um Frau und Kind zu

fotografieren, fröhlich warm gewesen. Es ist eine Zeit des Übergangs. Eine Zeit, die irgendwie dazu auffordert, die häuslich eingeübten Gewohnheiten des Winters aufzugeben und sich in die neuen Farben und Formen hineinfallen zu lassen.

„Der Mai ist gekommen, die Bäume schlagen wieder aus,
da bleibe, wer Lust hat, mit Sorgen zu Haus!

Wie die Wolken dort wandern am himmlischen Zelt,
so steht auch mir der Sinn in die weite, weite Welt“, singt Luz im Auto verhalten vor sich hin, während der Polizeifunk das Idyll zerstört: „Raubüberfall in der Langen Reihe. Geschädigte wurde mit benutzter Heroinspritze bedroht. Täterbeschreibung: ...“

Vor ein paar Jahren, als er im Polizeichor gewesen war, hatten sie das Lied einstudiert. Luz zögert, von der zweiten Strophe fällt ihm jetzt nur der Schluss ein:

„Es gibt so manchen Wein, den ich nimmer noch probiert. ... mein Herz ist wie 'ne Lerche und stimmt ein mit Schall. ... im Winde die Linde ...?“

Nein, er bekommt die weiteren Strophen nicht mehr zusammen. Aber er weiß wenigstens, dass der Text von Emanuel Geibel stammt, der im neunzehnten Jahrhundert gelebt haben soll. Jetzt erinnert er sich auch an den Schluss der letzten Strophe. Wie viele Strophen hatte das Lied überhaupt? Hatten sie alle Strophen gesungen, damals auf dem Frühlingsfest des Polizeichors in der Kantine?

„... wie bist du doch so schön, o du weite, weite Welt!“

Polizeifunk: „Zentrale an alle Einsatzwagen: der Heroinspritzentäter flüchtet in Richtung Hauptbahnhof. Täterbeschreibung: ...“

Am Wochenende hatte er sich, um den Ausflugsverkehr auf der A1 Richtung Lübeck, Travemünde, Neustädter Bucht wenigstens teilweise zu umgehen, auf Landstrassen in die freie Natur begeben. Die Frühlingsfarben sind vor der Stadt in Richtung Bad Segeberg so unvergleichlich intensiver, kein oder zumindest nur ein dünner Dunstschleier, den man in der Stadt Smog nennt, breitet sich über das leuchtende Gelb der Wiesen und Felder. Obwohl er das besonders strahlende Gelb der Rapsblüten schätzt, hatte er sich nicht verführen lassen, Barbara und Henry in einem Rapsfeld zu fotografieren. Was Hobbyfotografen gelegentlich tun und sich nach der Entwicklung der Bilder über die farblich ungetreue Wiedergabe von Frau, Kind, Freund und Freundin im Vordergrund wundern. Blühende Rapsfelder eignen sich für Landschaftsaufnahmen mit blauem, leicht bewölktem Himmel und bei sorgsamer Motivwahl mit einer noch unbelaubten, stämmigen Eiche im Zentrum. Fr. Porträtaufnahmen sind sie gänzlich ungeeignet. Das strahlende Gelb der Nutzpflanze drängt den Menschen förmlich aus dem Bild, hinzukommt die ertörende Brillanz einiger Farbfilmfabrikate.

Feuchtwiesen mit ihrer reichen und vielfältigen Vegetation sind in der näheren Umgebung der Großstadt schwerlich zu finden, doch Luz kennt seine bevorzugten Kulissen für Personenfotos in der freien Natur. Die Landschaft nördlich der Hansestadt, z. B. das Ursprungsgebiet der Alster hält üppige Feuchtgebiete bereit. Während Barbaras Schwangerschaft hatte er sie mit ihrem Bauch, mit ihrer Kugel, in der das Kind wuchs, in einem zartrosafarbenem Umstandskleid auf einer dieser üppigen Frühlingsfeuchtwiesen fotografiert. Im

Hintergrund war ein dunkles Tannengehölz zu erkennen, durch das Rechts von der schon tiefer stehenden Nachmittagssonne einige Strahlen fielen. Im Vordergrund hatte sich Barbara nach rechts gewendet und ihren runden Bauch mit den Armen umschlungen. Sie blickte mit einem Ausdruck stillen Glücks auf ihren Bauch.

Die Lichtverhältnisse hatte Luz so gewählt, dass der Betrachter des Fotos den Eindruck haben musste, als führten dünne, helle Fäden von einer unsichtbaren Lichtquelle zu dem Bauch der werdenden Mutter. Auf dieses Foto ist Luz stolz. Das Licht berührt mit seinen feinen Fäden Barbaras Bauch, so wie er seine Hand sanft auf ihn gelegt und das Kind gespürt hatte. Das ist vor zwei Jahren gewesen.

Henry ist mittlerweile sehr lebhaft und so war es am Wochenende nicht einfach gewesen, ein ähnlich künstlerisches und aussagekräftiges Foto mit ihm zu arrangieren. Immerhin waren ihm einige Fotos mit Barbara im Wind geglückt, die sie heute abholen sollte. Frühlingsgefühle, oder wie immer diese Unruhe, dieses Kribbeln unter der Haut zu nennen sei, sind nicht abhängig von einem Gefühl der Verbundenheit mit der Natur, wie Luz erst kürzlich in der Zeitung gelesen hatte, sondern bedingt durch die erhöhte Sonneneinstrahlung im Frühling. Die Sonneneinstrahlung sollte sich bis zum Sommer noch steigern. Sie erhöht die Hormonausschüttung durch die Hypophyse, was zu der gewissen Erregtheit führt. Sonneneinstrahlung und Hormonausschüttung und nicht ein romantisches Naturgefühl sind die Ursache für Frühlingsgedichte und -lieder. Hatte er nicht in der Schule ein Mähdied von Goethe gelernt?

„O Mädchen, Mädchen, wie lieb ich dich!

Wie blickt dein Auge!

Wie liebst du mich!“

Nun ja, in unserer aufgeklärten Zeit, in der Zeit sexueller Aufgeklärtheit, besteht nicht die Notwendigkeit zur Kompensation entstehender Erregung durch romantische Liebesschwüre. Liebte er Barbara noch? Man lebt eben zusammen, so gut es geht. Mit einem Menschen muss man doch das Leben teilen. Im Schrittempo fährt Luz Fuchs durch die verregnete Stadt von der Dienststelle zum Tatort. Es ist Berufsverkehr. Es bleibt noch vieles zu tun, was nicht bis Morgen aufgeschoben werden darf.

Am Hansaplatz, an dem die *Agentur Caesar* liegt, stehen jetzt nach Büroschluss die Nutten, die auf Freier warten. Im Sommer kaum aber geschäftsfördernd, flüchtig bekleidet, trippeln sie jetzt noch mit wärmenden Jacken um den Oberkörper und phosphorisierend gelb-, orange- oder pinkfarbenen Hosen oder Strümpfen an Strapsen unter den Miniröcken, die als Rock kaum noch zu bezeichnen sind, in Hauseingängen oder Einfahrten zu den Hinterhöfen, um nicht im Nieselregen stehen zu müssen.

Die Autokolonnen der Freier drängen sich durch die engen Strassen, die von der Stadt hereinführen, auf den Hansaplatz, der beinahe zu einem exterritorialen Gebiet im Zentrum der Millionenstadt geworden wäre. Nutten, Stricher und Freier, Dealer und Fixer hatten sich derart an diesem Ort gesammelt, dass sich beherzte Anwohner zu einer Initiative gegen das allabendliche Cruising zusammengeschlossen haben. Seitdem diese Bürgerinitiative und daraufhin auch die Polizei Verkehrskontrollen an den Ausfallstrassen des Viertels durchführen, sind die Strassen geringfügig weniger verstopft. Nicht umsonst wird ein Teil der Kneipen am Platz

Bermuda-Dreieck genannt. Zu dieser Tageszeit ist unabhängig von jahreszeitlichen Einflüssen ein reges Treiben um den Platz.

„Der ganze Strudel strebt nach oben, Du glaubst zu schieben, und du wirst geschoben.“

Das Deutsche Schauspielhaus liegt an einer Nebenstrasse, die auf den Hansaplatz führt.

Wegen der einbrechenden Dämmerung und der durch die Regenwolken verursachten Dunkelheit haben die Freier ihre Autoscheinwerfer eingeschaltet. Lichtkegel streichen einander abwechselnd über die Ober- und Unterschenkel hinab bis auf die hochhackigen Schuhe. Sie werfen bizarre Schatten auf die Häuserwände. Einige Nutten stehen unter Schirmen direkt an der Bordsteinkante und neigen ihre Oberkörper hinunter zu geöffneten Autofenstern auf der Beifahrerseite. Freier recken ihre Köpfe und Bäuche über Beifahrersitze, auf denen für gewöhnlich Ehefrauen sitzen, kurbeln Fenster herunter, sofern ihre Autos keine automatischen Fensterheber besitzen, heften ihre Blicke zwischen bloße Brüste und versuchen ein günstiges Geschäft zu machen. Die ganz jungen Dinger sind heute nicht zu sehen. Die ermittelnden Beamten, Fuchs' Kollegen, haben Unruhe ins Milieu gebracht, ohne dass die Ermittlungen sich auf die Prostituiertenszene erstreckten. Das Milieu ist nicht daran interessiert, dass die Gegend durch Mordfälle Schlagzeilen macht. Jede, die sich den Kontrollen der Polizei entziehen muss, weil sie zu jung ist, sieht heute zu, dass sie zumindest die unmittelbare Nähe des Tatortes meidet. Es gibt andere enge Straßen, in denen die Freier finden, was sie suchen, und wo es heute keine unvorhersehbaren Störungen geben wird.

An das breite Fenster knapp über dem Bürgersteig mit dem langen, geschwungenen Schriftzug *Agentur Caesar*, den blauen Neonröhren und der Plastikbüste eines jungen griechischen Athleten auf dem Fenstersims ist in Augenhöhe ein handgeschriebener Zettel geklebt:

„Heute geschlossen! Telefonisch erreichbar unter ...“

Ganz kann man hier nicht auf das Geschäft verzichten, obwohl Anrufe und Anfragen nach Haus- oder Hotelbesuchen wegen der morgendlichen Presse kaum zu erwarten sind. Die Tür sechs Stufen unterhalb des Gehwegs, an der ein gleichlautender Zettel wie eine unterwürfige Bitte von Innen klebt, ist verschlossen.

Fuchs nimmt den Hauseingang fünf Stufen hoch, nachdem er in einem abgesteckten Feld vor dem Haus den Wagen abgestellt hat. Der Hausflur ist dunkel. Es riecht nach Urin. Von oben hört er auf der Treppe Schritte. Sie klingen auf den Holzstufen als wenn Kinder Knallerbsen schmeißen. Im Treppenhaus brennt in jedem zweiten Stockwerk eine schwache Glühbirne. Er blickt einer Frau an den langen Beinen hoch unter den mit Absicht viel zu knappen Rock. Sie läuft mit Stöckelschuhen die Treppe herunter. Sie beachtet ihn nicht. Sein Kamerakoffer über der rechten und der Spurensicherungskoffer über der linken Schulter sowie das Stativ in der linken Hand weisen ihn offensichtlich als Polizeibeamten in Zivil aus.

Fuchs muss einige Stufen hinuntersteigen, bis er an eine unscheinbare Eisentür gelangt. Sie ist nicht verschlossen. Der Gang, der rechts und links mehrere Türen zu winzigen Zimmern hat, ist mit kühler blauer Neonbeleuchtung ausgelegt. Die Türen zu den Zimmern stehen teilweise halb offen. Musik, wahrscheinlich Diskotheken Musik, dringt aus den Zimmern, die eher als Löcher zu bezeichnen sind. Am Ende des Ganges ist

die Tür zu einem größeren Zimmer mit Fenster zum Hinterhof weit geöffnet. Werner Kleinschmidt kommt Fuchs aus dem Zimmer entgegen, als er ihn durch die Eisentür kommen sieht.

„Hallo Luz, hast du dich wieder erholt? Ich weiß gar nicht, ob du hier noch etwas tun kannst. Die Kollegen von der Mordkommission sind vorne im Barbereich und vernehmen noch immer die Jungs. Sind ganz schön verstockt, die Bengels. Naja, kein Wunder bei dem Job. Also weißt du, Luz, diese schwulen Püppchen wollen partout nichts ausplaudern. Gut, wahrscheinlich müssen die sich durchboxen im Strichermilieu.“

Fuchs hat den Eindruck, dass sein Kollege ihn direkt von dem bewussten Zimmer weg in den Barraum drängen will.

„Abend, Werner. Was bist du denn so aufgedreht? Du tust ja gradeso, als ob ich dir deine Arbeit wegnehmen will!“

„Na hör 'mal, darum reiss' ich mich nun wirklich nicht. Ich würde viel lieber nach Hause fahren. Ich habe nur nicht mehr mit dir gerechnet nach dem Vorfall in der Prosektur heute Mittag.“

„Ach was! Das war nur eine leichte Übelkeit. Kann ja jedem 'mal passieren. Benno passiert das sogar häufiger.“

„Schon gut, schon gut.“

„Aber ich muss mir wirklich erst 'mal ein paar Informationen von den Anderen besorgen. Bin gar nicht auf dem Laufenden. Während der Morgenbesprechung waren wir schon in der Rechtsmedizin und mittags konnte ich nicht teilnehmen, weil ich die Pause nötig hatte.“

„Wenn du hier unbedingt noch länger machen willst, dann können wir unsere Listen checken und ich troll mich zu meiner Familie.“

„Okay. Kommst du noch mit nach vorne?“

Luz Fuchs geht mit seinem Kollegen durch den Gang mit den winzigen Zimmern an der rechten Seite auf einen taubenblauen Vorhang zu. Unter der Diskothekenmusik, die einige Zimmer hinter einem Spalt breit geöffneten Türen auskleidet, herrscht mehr eine gähnende Leere als die unter Umständen angebrachtere Grabesstille. In der Langeweile des Wartens auf Freier, die heute ausbleiben werden, räkeln sich die Leiber der Callboys in blue jeans. Fuchs riskiert den einen oder anderen Blick in die Zimmer, die am gestrigen Tag nach dem Mord sämtlich verschlossen gewesen waren - aus Angst, aus Diskretion oder aus Scham -, und ist enttäuscht, denn vielleicht hatte er sich die Entdeckung eines Geheimnisses erhofft. Nein, es ist wohl nicht einmal das gewesen. Nur ein teilnahmsloser Blick aus beruflichem Interesse, studienhalber. Trotzdem, hatte er sich nicht doch etwas anderes vorgestellt?

Als Kleinschmidt den Vorhang am Ende des Ganges mit einer aufwendigen Armbewegung zur Seite nimmt und Fuchs scherzhaft ein „Tatatatatata“ ausstößt, sieht Luz Fuchs zum ersten Mal den Barraum. Es ist unerwartetermaßen hell, geradezu steril hell in dem Barraum. Offensichtlich hatte man die eigentliche Barbeleuchtung, die sich Fuchs schummerig in Rottönen vorstellt, abgeschaltet und durch eine Freizeitbeleuchtung ersetzt, denn die Arbeitsbeleuchtung soll doch gerade für die Gäste Freizeit und Abseitigkeit vom Arbeitsalltag verheißen. Die Alltäglichkeit verflüchtigt sich auf dem Weg durch das leicht

heruntergekommene Vergnügungsviertel zur *Agentur Caesar* und bleibt beim Betreten des Barraumes vor der Tür.

Das reflektierende Chrom, die Spiegel überall, wo Luz Fuchs auch hinsieht, an den Wänden, an der Decke, selbst der Boden ist eine Spiegelfläche. In diesem Raum, der sich gleichsam selbst bespiegelt, scheinen die Barhocker, Bänke und Sitzecken, die mit dem taubenblauen Stoff des Vorhangs bezogen sind, schwerelos zu schweben. Die schwarzen Holzabfassungen an den Wänden geben letzte Anhaltspunkte für die räumliche Wahrnehmung. Der in seinen realen Ausmaßen kleine Barraum multipliziert und vergrößert sich in den spiegelnden Flächen. Luz Fuchs sucht die Personen in diesem Raum zu fixieren. Die Spiegel irritieren ihn. Die jungen Männer, die gelangweilt, geradezu teilnahmslos im Raum verteilt sind, entschwinden vervielfacht in den Spiegeln. Ein plötzliches Erschrecken fährt Fuchs an, als er sich in dieser Gesellschaft in einem der Spiegel erblickt.

„In dieser spiegelnden Helligkeit bleibt anscheinend nichts verborgen. Was wäre denn zu verbergen?“ denkt Fuchs, als er sich im selben Moment daran erinnert, dass ein paar Schritte hinter ihm das Tatortzimmer liegt, in dem ein Mord geschehen ist, den man mit seiner Hilfe aufzuklären hat.

Wiederum sucht er die Menschen in diesem Raum. Die Spiegelwände saugen den Raum und was sich in ihm befindet auf ihre Oberfläche. In den Spiegeln werden die Wände durchlässig. Das Personal, die Jungen, die hier arbeiten, indem sie sich jetzt langweilen, scheinen nichts als ihr Spiegelbild zu besitzen. Ein Raum, in dem sich alles und jeder nur selbstbespiegelt. Hinter den Spiegelbildern herrscht die Leere des Nichts. Das Sein ist hier erschrecken dünn.

An der rechten Spiegelwand über einer der mit taubenblauem Dekorationsstoff bezogenen Sitzbänke ist ein sehr großes Poster in einem Doppelglasbildhalter aufgehängt. Das Posterpapier zwischen den Glasflächen ist unvergleichlich dicker, als die Spiegelbilder es je sein können. Die kräftigen Farben wirken seltsam unpassend in diesem Raum. Blutrot, Schlangengrün und Lapislazuliblau fallen Luz Fuchs ins Auge. Das Bild ist ihm zu fremd, als dass er etwas damit anfangen könnte.

„Guten Abend, Herr Fuchs“, hört Fuchs eine mit Ironie unterlegte Männerstimme rechts neben sich. Ein Kollege von der Mordkommission hat ihn aus dieser Ecke des Raumes angesprochen. Es ist Kriminalkommissar Andreas Schulz, der Leiter der Mordkommission. Er sitzt mit einem jungen Mann an einem schwarzen, mit Chrom eingefassten, runden Tisch. Schulz ist offenbar mit Ermittlungen befasst, worauf die Blätter mit Notizen auf dem Tisch hindeuten. Die Begrüßung des Kollegen reißt Fuchs endgültig aus seiner Irritation heraus. Er hatte gar nicht bemerkt, wie sich Werner Kleinschmidt schon längst auf einen Stuhl zu Schulz an den Tisch gesetzt hatte. Wahrscheinlich hatten die beiden sogar schon ein paar Worte gewechselt.

„Hallo Andreas. Na, kommt ihr weiter?“ bringt Fuchs endlich heraus.

„Puzzlearbeit! Noch keine heiße Spur, Luz.“ antwortet die Kollegin Sabine Weber vom Tresen, die mit derselben Arbeit beschäftigt ist, wie ihr Kollege am Tisch. Fuchs geht auf sie zu und begrüßt die junge Kollegin mit Handschlag.

„Schön, euch beide hier zu haben. Dann sind wir ja ein richtig gutes Team. Reißen wir die Sache auf?“

„Klar doch! Wir packen 's!“ antworten Werner Kleinschmidt und die beiden anderen Kollegen auf Fuchs' Frage, wobei sie mit einer geballten Faust eine etwas unsichtbares durchstoßende Bewegung mit dem rechten Arm andeuten. Die Vier haben schon häufiger zusammengearbeitet. Gemeinsam haben sie einige bedeutende Fälle aufgeklärt. Die Armbewegung ist dabei irgendwann zu einer Art Geheimzeichen geworden, und zwar nicht etwa weil sie diese Bewegung für eine ganz außerordentliche hielten, denn es ist für die drei Männer ein recht allgemeines Zeichen ihrer Männlichkeit. Vielmehr ist es ein geheimes Zeichen, weil es sie und nur sie und niemanden anderes sonst an die gemeinsam gelösten Fälle erinnert. Ihr Zeichen teilen nur sie miteinander, wobei sicherlich jeder von ihnen dem Zeichen zusätzlich unterschiedliche Bedeutungen beimisst, um die die anderen nicht wissen. Doch letztlich eint sie das Zeichen in dessen Wiederholung. Bei diesem Fall war für Luz Fuchs bisher allerdings einiges etwas anders als üblich gelaufen. Das praktische Fehlen von vertrauten Zeichen hatte ein gutes Teil zu seiner Verunsicherung beigetragen. Jetzt mit diesen Kollegen fühlt er sich wieder als ein Glied im durch Zeichen geregelten Ablauf der kriminalpolizeilichen Ermittlungen. In der Arbeit mit diesen Kollegen gewinnt er das Gefühl der Sicherheit wieder.

„Habt ihr schon eine Täterbeschreibung?“

„Nein, nichts dergleichen. Den Strichern ist nichts aufgefallen zur vermutlichen Tatzeit.“

Auf das Wort Stricher haben zwei der anwesenden jungen Männer mit einem empörten „Höhö!“ reagiert. Der blonde Junge, der neben Kommissar Schulz am Tisch sitzt, entgegnet seinem Nachbarn: „He, wir haben uns ja auch verkniffen, dich Bulle zu nennen. Wir sind hier keine Bahnhofsschlampen. Is schon 'n Unterschied, ob du 'n Stricher vom Bahnhof mit nach Hause nimmst und der dich beklaut oder ob du hier bei uns in der Bude ficken kannst.“

„Ganz schön frech, der Kleine,“ kommentiert Kleinschmidt, obwohl der Kleine mindestens einssechundsiebzig bis einsachtzig misst, etwas blass ist, aber doch kräftig gebaut zu sein scheint. Das Klein bezieht sich denn auch eher auf sein wahrscheinliches Alter von ungefähr achtzehn Jahren, eher jünger. Kriminalkommissar Schulz weiß allerdings, dass er einundzwanzig ist und seit mindestens fünf Jahren in der Szene verkehrt, wie dieser ihm erzählt hat. In wenigen Jahren würde sich das jugendliche Aussehen, das Jünger aussehen, das Kapital durch die Gesetze der Stricherszene in das Gegenteil verkehren, wenn nicht noch irgendein unbestimmbarer Strohhalm herangeschwemmt werden sollte, den sich der junge Mann kaum denken kann. Er denkt ohnehin lieber nicht an die Zukunft und träumt sich ein anderes Leben, das aus der Werbung, dem Fernsehen oder sentimentalen Filmen stammen könnte. Oder er wird eines Tages abgebrannt und ungepflegt mit faulen Zähnen im *Bermuda-Dreieck*, gleich um die Ecke verschwinden.

Kommissar Schulz weist die jungen Männer an, aus dem Barraum in ihre Zimmer zu gehen. Widerwillig verschwinden sie hinter dem taubenblauen Vorhang. Schulz bittet den älteren Mann hinter dem Tresen, ebenfalls den Raum zu verlassen und sich weiterhin zur Verfügung zu halten.

Erst jetzt entdeckt Luz Fuchs den jungen Beamten in Uniform, der für ihn trotz Spiegel und Helligkeit unsichtbar in der Ecke neben dem Tresen gesessen hatte. Schulz teilt den Beamten ein, im Gang Posten zu beziehen, damit die anderen die interne Lagebesprechung nicht belauschen können.

Fuchs hat das Gesicht, das von der Polizeimütze teilweise verdeckt ist, schon früher einmal gesehen. Intuitiv grüßt er den Beamten, der mit einem verhaltenen Kopfnicken und unsichtbarem Blick unter der Uniformmütze hervor zurückgrüßt, um sich sogleich hinter dem Vorhang zu postieren. Fuchs setzt sich zu den anderen Kollegen an den schwarzen, runden Tisch.

„Wir haben folgendes bisher zusammengetragen“, beginnt Kriminalkommissar Andreas Schulz, indem er in seinen Notizen blättert. „Zur Person des Opfers: Sebastian Ruf, genannt Sebastian oder auch Sébastien, weil er eine Zeitlang in Paris gelebt haben soll. Geboren am 20. Januar 1960 in Köln. Vater: Ruf, Konrad, Offizier der Bundeswehr. Mutter: Ruf, Lena, geb. Schulz, Hausfrau. Beide wohnhaft in Köln. Die dort zuständigen Kollegen sind mit der Benachrichtigung beauftragt. Ob sich da allerdings etwas ergeben wird, wissen wir noch nicht. Es bestand anscheinend kein Kontakt mehr zu den Eltern, wie der Besitzer der Agentur mitgeteilt hat. Er hatte wohl ein engeres Verhältnis zu dem Opfer. Dazu später mehr. Wir haben aber trotzdem den üblichen Gang der Dinge gewählt. Vielleicht wissen die Eltern doch etwas. Man weiß ja nie, was dabei 'rauskommt. von dem Wirt haben wir erfahren, dass Sebastian Ruf das Gymnasium besucht hat. Dann aber mit sechzehn von der Schule geflogen, von zu Hause abgehauen und in Köln auf den Strich gegangen ist. Sebastian soll sich von den anderen jungen Männern, die hier arbeiten, unterscheiden haben. Er wird von Verschiedenen als irgendwie anders und ungewöhnlich beschrieben. Er soll zeitweilig beim Wirt in der Privatwohnung gewohnt haben. Er hat dort wohl sogar ein eigenes Zimmer gehabt. Dem wird nachzugehen sein. Wenn dem so ist, gehst du, Luz, mit Werner Morgen in die Wohnung zur Spurensicherung.“

„Ist denn das Zimmer dort schon gesichert?“ fragt Fuchs.

„Im Moment ist der Wirt Herr Kaiser ja noch hier. Das ist der Mann, der hinter dem Tresen stand und mit dem sich Sylvia unterhalten hat.“

„Gibt es bei ihm Hinweise auf ein Motiv, einen Verdacht?“

„Nee, soweit ich das aus meinen Befragungen ersehen kann, hat er kein Motiv. 'Irgendwie lief das bei den beiden', haben die befragten Jungen gesagt. Ist denn ja wohl auch auszuschließen, dass bei einem möglichen Motiv der Wirt seinen Angestellten und Liebhaber auf eine derart aufwendige Art und Weise in seinem Lokal, sagen wir 'mal, beiseite schafft. Die Auffindungssituation spricht nicht unbedingt für eine Eifersuchtstat oder ähnliches,“ fügt Schulz schmunzelnd in seine Ausführungen ein. „Nein, der Täter muss unter den Kunden zu finden sein. Der Mord hängt offenbar mit gewissen Sexualpraktiken zusammen. Sebastian hatte sich nach

Auskunft aller bisher Befragten auf SM, also sadomasochistische Sexualpraktiken spezialisiert. Das sei sehr gefragt bei einem gewissen Kundenkreis und zur Zeit das dicke Geschäft, wurde uns erzählt.“

„Ich kann mir darunter wirklich nichts vorstellen. Müssen wir unbedingt auf dieser Schiene weitersuchen? Ich meine, das Zimmer, in dem der Mord stattgefunden hat, ist schon irgendwie merkwürdig.“

„Werner, du brauchst dir nicht alles gleich vorzustellen,“ entgegnet die Kriminalkommissarin Sylvia Weber.

„Du weißt doch, was du kriminaltechnisch für uns tun kannst. Und mehr verlangen wir gar nicht von dir. Klar, Werner?“ fällt Schulz mit einem hintergründigen Grinsen in die Auseinandersetzung.

Werner Kleinschmidt ist der Älteste von den Vieren. Sylvia Weber die Jüngste. Sylvia ist ziemlich attraktiv, findet Luz Fuchs. Sie hat ein wohlgeformtes ovales Gesicht unter dem brünetten, kurzen Haar und große, dunkel braune Augen. Und sie schminkt sich nie sehr aufwendig, was Luz Fuchs besonders schätzt. Er mag auch ihre schmalen Hüften und den kleinen, unaufdringlichen Busen. Er würde sie als einen knabenhaften Frauentyp bezeichnen, wenn ihre kurzen Röcke nicht manchmal einen Hauch von Vamp hervorscheinen ließen.

„Spaß beiseite,“ fährt Kriminalkommissar Schulz fort. „Wir haben hier unsere Arbeit zu leisten - auch wenn es ein Milieu ist, das wir kaum kennen. Die Mordsache: Sibylle Neufang haben wir letztes Jahr auch in den Griff gekriegt. Da hast du nicht gefragt, ob du dir das vorstellen musst, Werner. So viel anders ist das hier gar nicht.“

Kleinschmidt wagt einen letzten Vorstoß zu seiner Verteidigung: „Naja, bei 'ner Nutte war schließlich jeder anständige Mann 'mal.“

„Dienst ist Dienst und Schnaps ist Schnaps!“ steuert Fuchs bei, um die peinliche Diskussion endgültig zu beenden. Während eine bedrohliche Pause sich zwischen die vier Kollegen zwängt. Werner Kleinschmidt sitzt mittlerweile mit rotem Kopf in der Eckbank und fühlt sich umzingelt.

Endlich ergreift Sylvia wieder das Wort: „Dass das klar ist, hier werden keine persönlichen Meinungen reingebracht - auch wenn dem Einen oder Anderen Schwule nicht passen!“ Die junge Kriminalkommissarin scheint damit das Thema beendet zu haben, wobei Luz Fuchs der Ausdruck Schwule unangenehm berührt, obgleich er dafür gar keinen Grund kennt.

„Hat denn gestern keiner gesehen, mit wem Sebastian auf sein Zimmer gegangen ist?“ interessiert Fuchs und lenkt zum Reinberuflichen über.

„Nein. Sebastian muss seinen Kunden in seinem Zimmer erwartet haben. Während der Wirt üblicherweise die Kunden genauer kennt - es gibt sogar so etwas wie eine Kundenkartei, natürlich nur mit Decknamen oder Kürzeln -, hat Sebastian seine Termine selber gemacht. Ich kann mir schon vorstellen, dass die Freier absolute Diskretion verlangen. Dafür ist es ja auch nicht ganz billig hier. Dennoch weiß man natürlich, wer zur Stammkundschaft gehört. Ich werde euch das etwas näher erläutern.“ holt Kriminalkommissar Schulz aus.

„Aus meinen Notizen fasse ich wie folgt zusammen: Ein Knabenbordell existiert von der Stammkundschaft, hat der Wirt gesagt. Er wisse, welche Vorlieben seine Kunden hätten und dementsprechend suche er die Gesellschafter aus. Sozusagen ein Gesellschaftspuzzle; die Kunden kämen, weil er wisse, wer worein passe.“

„Hat er das wirklich gesagt?“ prustet Sylvia Weber los.

Andreas Schulz nickt.

„Na da hat er sich bei mir aber mächtig zurückgehalten. Als ich mit ihm gesprochen habe.“

„Von Zeit zu Zeit wechselt der Wirt die Belegschaft,“ fährt Schulz fort, „damit frisches Blut in den Adern fließt. Junges Fleisch macht zufriedene Kunden. Erfüllt ein Gesellschafter die Anforderung nicht, fliegt er im hohen Bogen. Hier werde gearbeitet und nicht beschissen. Sebastian gehörte zur ständigen Stammebelegschaft, was die Ausnahme ist. Er hatte auch seine eigenen Stammkunden, was insgesamt seine Sonderstellung in diesem Lokal ausmachte. Er hat seine Kunden meistens am Hintereingang empfangen, dort, wo du hereingekommen bist, Luz. Seine Kunden waren auf eine noch diskretere Behandlung bedacht. Sie sind fast nie in den Barbereich gekommen. Die Getränke hatte Sebastian schon vorher bestellt. Er wusste in der Regel, was seine Kunden trinken würden. Habt ihr bei der Durchsichtung so etwas wie eine Kundenkartei gefunden? Die Neufang hatte doch eine genaue Liste über die Vorlieben ihrer Kunden mit Preisen und Namen.“

„Bisher haben wir noch nichts dergleichen gefunden. Wundert mich auch.“ Antwortet Werner Kleinschmidt.

„Vielleicht finden wir etwas in dem Zimmer, das Sebastian bei dem Wirt hatte.“ Fällt Fuchs ein. „Wir sollten das Zimmer versiegeln bis morgen oder da muss heute noch einer hin.“

„Ich schlage vor, dass du nachher mit dem Wirt in die Wohnung fährst. Und nimm gleich eine Siegelmarke mit, Luz. Dann kannst du morgen dort gleich mit der Spurensicherung weitermachen. Wie weit seid ihr eigentlich mit dem Tatortzimmer? Werner? Luz?“ Will Kriminalkommissar Schulz wissen.

„Es muss noch die vollständige Tatortskizze angefertigt werden. Luz kann besser zeichnen als ich. Der hat ein Auge für das Wesentliche.“ Lobt Werner Kleinschmidt seinen Kollegen und denkt daran, möglichst bald seinen Dienst für heute zu beenden. Es ist zwischenzeitlich schon nach sechs. Er hat keine Lust mehr auf diese sich endlos hinziehenden Ermittlungen. Schließlich war das Opfer kein unschuldiges Kind, sondern hatte sich gewissermaßen der Gefahr ausgesetzt. Wer sich in Gefahr begibt, kommt darin um! Kleinschmidts Rechtsgefühl erstreckt sich nicht auf eine Halbwelt, die sich abseits der bürgerlichen Normen eigene Gesetze geschaffen hat. Für ihn liegt hier in irgendeiner, ihm nicht nachvollziehbaren Weise eine Täter-Opfer-Beziehung vor, die in einem Dunkel sexueller Begierden liegt, die Kleinschmidt nicht interessiert. Er hat schon einiges an Niedrigkeiten durch seine Arbeit kennengelernt - menschliche Abgründe -, doch jetzt reicht es ihm, sich mit den Abstrusitäten anderer befassen zu müssen. Ohne genaue Vorstellungen zu haben, weiß Kleinschmidt, dass es das Fremde schlechthin ist. Er kann dieses Milieu nur als Schweinkram bezeichnen.

Inzwischen steht der Wirt, Herr Kaiser, im Durchgang, hält den taubenblauen Vorhang zur Seite und fragt, wann er denn nun endlich wieder das Lokal öffnen könne. Das geschlossene Lokal ruiniere ihn und überhaupt die schlechte Presse und die Gäste würden sowieso sicher für eine Zeit ausbleiben und die Jungens könnten auch nicht anschaffen, weil sie hier festgehalten würden und keine Freier mit auf die Bude nehmen könnten. Wenn sie wenigstens die Möglichkeit hätten, Kunden vom Bahnstrich ranzuholen. Die ganze Sache werde ihn ruinieren, bestimmt, ganz bestimmt. Er ist der Verzweiflung nahe. Und wenn er hier nicht den Laden

schmeißen könne, dann wolle er wenigstens in seine Wohnung. In diesem Moment stockt sein Redeschwall. Er starrt ins Leere und sagt langsam sich erinnernd: „Ich kann ja gar nicht in meine Wohnung. Hier passt ja niemand auf. Die bescheissen mich doch, sobald ich ihnen den Rücken zukehre. - Sebastian?! - Sebastian hat doch immer ein Auge d'rauf gehabt. - Scheiße.“

Seine Augen werden feucht. Zum ersten Mal - wohl in seinem ganzen Leben - zeigt der Wirt so etwas wie Rührung. Er ist ein untersetzter Mann von ungefähr fünfzig Jahren mit schwarz gefärbten, strähmig schütterten Haaren. Sie überdecken nur dürftig eine Glatze. Er wirkt leidenschaftslos und nur noch aus Gewohnheit an dem Reigen wechselnder Knabenkörper interessiert. In der rechten Hand hält er jetzt im Moment einer flüchtigen Erinnerung eine Zigarre, die am Mundende sehr dunkel und feucht ist. Er nimmt die Zigarre in den Mund zwischen die dünnen, ermatteten Lippen und rollt sie mit der Zunge in den rechten Mundwinkel.

„Herr Kaiser, Kriminalkommissar Fuchs wird mit ihnen nachher in die Wohnung fahren. Sie zeigen ihm dort bitte das Zimmer, in dem Sebastian bei ihnen gewohnt hat. Morgen werden sie das Lokal öffnen können.“ Sucht Sylvia Weber Herrn Kaiser widerwillig zu beruhigen. Der Auftritt des Wirts hatte die Beatmen verstummen lassen.

Kleinschmidt fühlt sich angeekelt von diesem Mann. So hatte er sich solche Typen schon immer vorgestellt.

Luz Fuchs ist verwundert über diese Mischung aus Kaltschnäuzigkeit, Berechnung und einem winzigen, kaum wirklichen Moment der Trauer. Er stellt das ganz nüchtern fest. Persönliche Gefühle und Bewertungen müssen herausgehalten werden. Sie können den Blick für die Tatsachen nur trüben. Kriminalistik ist eine fast rein mathematische Wissenschaft - Präzisionsarbeit allemal.

Kriminalkommissar Schulz beschließt die kurze Besprechung, indem er zusammenfasst, dass man, wie abgesprochen, mit den Ermittlungen fortfahren und sich am nächsten Morgen bei der Frühbesprechung im Dienstgebäude zu weiterem Austausch treffen werde.

Als Luz Fuchs aufsteht und dabei unversehens an die Wand sieht, wo das fast überdimensionale Poster hängt, springen ihm wiederum die drei merkwürdig intensiven Farbtöne Blutrot, Schlangengrün und Lapislazuliblau ins Auge. Er wendet sich an den Wirt.

„Kriminalkommissar Fuchs. Guten Abend, Herr Kaiser.“ Sagt Fuchs als er Kaiser förmlich die Hand zur Begrüßung entgegenstreckt. Der Händedruck von Kaiser fühlt sich geradezu schwammig an. Es ist eine fette Hand.

„Ich werde später mit ihnen in ihre Wohnung fahren. Vorher muss ich nur noch die Tatortskizze anfertigen. - Sagen sie 'mal, was ist denn das dort für ein Bild?“ Fragt Fuchs auf das Poster hindeutend, halb aus Interesse und halb um Kaiser in ein Gespräch zu verwickeln. Er weiß, weder warum ihn das Bild interessiert noch was seine Neugier an diesem Mann weckt.

„Das hat Sebastian aus Paris mitgebracht. Eines Abends kam er hier 'rein mit dem zusammengerollten Poster in der Hand,“ erzählt der Wirt ungerührt, „setzt sich an den Tresen und sagt: Ich komme gerade aus Paris, Rue du Bac. Falls du weißt, was ich meine? Ich will hier arbeiten. Welches Zimmer kannst du mir geben? - Ich war geplättet. So hat hier noch keiner der Jungs angefangen. Dann hat er sich umgeguckt, das Poster etwas ausgerollt und dort hingehalten. Das kommt hierhin, klar? Das heißt nämlich die Freier. Hab' ich in Paris gekauft. Der Maler hat fast vierzig Jahre darangemalt. War ziemlich teuer, das Poster. Ich habe ganz schön oft den Arsch dafür hingehalten, um es mir zu kaufen. - Später hat er noch mehr darüber erzählt. Ich weiß aber nur noch, dass es ein Maler aus dem letzten Jahrhundert gemalt haben soll. Hat sich in seinem Haus in Paris eingeschlossen und wie ein Verrückter gemalt. Gustav Moro oder so, hat der geheißen. Reicht ihnen das, Herr Kommissar?“

„Oh ja, ja. Ich verstehe nicht viel von Gemälden und Kunst. Aber die Farben: dort das Blau der Säulen oder dieses Grün der Schlange hier, die sich auf dem Steinblock oder sogar Altar aufrichtet. Hier dieses Rot, unten am rechten Rand, das diesem jungen Mann wie Blut aus dem Mund rinnt. Ja, das ist Blut! Ich kann mich gar nicht erinnern, so ein echtwirkendes, sich verdickendes Blut je auf einem Bild gesehen zu haben. Wissen sie, Blut wird meistens ganz falsch gemalt. - Und dann dieser junge Mann hier in dem blauen Kostüm. Er hat seinen Mund geöffnet wie Sebastian heute morgen in der Prosektur. - Oh! - Das hätte ich jetzt wohl nicht sagen dürfen ...?“

„Ist schon gut.“ Wehrt Kaiser halblaut ab.

Luz Fuchs kann sich noch nicht von dem Poster losreißen. „Eine erstaunlich unwirkliche Pose. Er wird von einem Pfeil in den Rücken getroffen und zeigt gar kein Anzeichen von Schmerz? Eher Lust. Seltsam. Der Übergang vom Leben in die erstarrte Pose des Todes ist wie auf einem Blitzlichtphoto gemalt.“ Denkt Luz, schon im Gehen begriffen. Er will in das Zimmer, in den Bannkreis des Tatorts, dem scheinwerferlicht-durchfluteten Studio des Mordes.

Am Vorhang wird er von dem jungen Beamten in Uniform, den er begrüßt hatte, ohne dass er sich daran hatte erinnern können, woher er ihn kennt, aufgehalten.

„Guten Abend Fuchs. Wir kennen uns - vom Polizeichor, nicht wahr?“

Luz Fuchs erinnert sich schlagartig. Ja, es ist Gabriel Flug. Er hat einen hellen Tenor. Wenn er spricht, verändert sich seine Stimme zu einem weniger transparenten, metallisch-schneidendem Instrument. Dennoch klingt seine Stimme nicht hart, vielmehr strahlt sie eine subtil lockende Sanftheit aus. Eine Stimme, die im Kitzeln einer Messerspitze die Haut öffnet und versöhnend jeden hervorquellenden Tropfen Blut mit den Lippen berührt. Gebe es Engelsstimmen, dann wäre darunter eine die Tenorstimme Gabriel Flugs. Wenn sie im Polizeichor russische Volkslieder gesungen hatten, schwebte Gabriels Tenor als Solostimme über dem rauen Grund der Männerstimmen. Der Chor knirschte wie Fußstapfen im Schnee, während er mit seiner Gesangsstimme einsam klingende Pirouetten auf dem spiegelnden Eis eines erfrorenen Sees drehte. Deswegen hatte Fuchs ihn nicht

gleich erkannt. Gabriel Flug war für ihn eher der Name dieser Tenorstimme, eine Körperlose Stimme gewesen, denn dieser junge Polizeibeamte in Uniform, der ihn gerade grüßte.

„Guten Abend Herr Flug. Wie geht es ihnen?“

„Danke gut, sehr gut.“ Klingt es klar und ruhig aus dem Mund des Polizeibeamten. „Wenn es ihnen nichts ausmacht, würde ich sie bitten, mich später ein Stück mitzunehmen. Sie werden doch wahrscheinlich am längsten hier bleiben. Und mein Einsatzleiter hat angeordnet, dass ich ihnen für die Tatortabsicherung zur Verfügung stehe. Wissen sie, ich bin nämlich heute ohne Auto unterwegs und da wir doch ungefähr den gleichen Weg haben ...?“

Fuchs kann sich zwar nicht daran erinnern, dass es eine dienstliche Bestimmung gibt, nach welcher ein Beamter zur Tatortabsicherung zugegen sein muss, doch das ist ihm gleichgültig, denn der Gedanke, dass er somit nicht allein mit dem Wirt, Herrn Kaiser, zu dessen Wohnung fahren muss, ist ihm angenehm.

„Selbstverständlich nehme ich sie mit, Herr Flug. Gerne.“ Bringt Fuchs hervor. Die Stimme mit dem Namen Gabriel Flug ist in einer Uniform Körperlich geworden. Fuchs sieht kennerisch an dem Sitz der Uniform, dass ein jugendlich athletischer Körper in ihr steckt. Er sucht die Augen. Doch das Gesicht ist nur zur unteren Hälfte sichtbar, der Mund, das Kinn, die Wangen und die Nase, die ausgeprägten, feingeschnittenen Nasenflügel. Die Polizeimütze, die mit dem Schirm etwas zu sehr ins Gesicht geschoben ist, wie Luz Fuchs meint, verdeckt die Augen. Er denkt, dass es wohl eine Marotte des jungen Beamten ist, und geht schon den Gang zum Tatortzimmer hinunter.

Fuchs öffnet die Tür. Er geht. Er steht im Zimmer. Am Tatort. Er sieht sich um.. Diesen Raum sah er nie. Es ist, als wenn er zum ersten Mal in diesem Zimmer steht. Am Boden liegen die weißen Umrisse eines Körpers. Eintrocknete Blutflecken dringen aus der Umzeichnung. Ist es, weil er noch nie allein in diesem Zimmer war? Ist es, weil er gestern das Zimmer photographisch aufgenommen hatte? Oder ist es, weil er den Raum bisher geradezu ausschließlich durch die Linse der Kamera gesehen und auf den Photographien wiedererkannt hatte? Er sieht den Raum anders - jetzt. Er steht im Raum und blickt um sich. Hatte das Blitzlicht den Raum zerrissen? Jeder Blitz, jedes Foto nur ein flaches Stück Papier, das keine Rücksicht auf den Raum nimmt? Eine Fläche, vielleicht noch ein dünnes Häutchen, aber nie den dreidimensionalen Raum oder gar den lebenden Körper wiedergibt? Nur der Blitzlicht-Augenblick bleibt als Zeit, in welcher der Raum zerlegt wird. Die Zeit holt ihn ein im Stillstand. Der Raum legt sich um ihn. Das Zimmer schließt ihn ein.

Sebastian lächelt im Halbdunkel. Es ist warm. Es ist angenehm in diesem Raum. Körperwärme. Ohne sich gegen Zeit und Raum zu wehren, legt Luz den Papierblock für die Tatortskizze auf das Bett. Er legt den Zeichenstift daneben. Eine wohlige Erschöpfung breitet sich in ihm aus. Er setzt sich auf die Bettkante und hält die Hände vor sein Gesicht. Er stützt die Ellenbogen auf seine Oberschenkel und legt sein Gesicht in die offenen Hände. Er schließt die Augen. Er atmet aus. „Sebastian. Sebastian.“ Dringt es aus dem Atem hervor. Die Haut schimmert perlmuttern im Licht. Ein Brustkorb hebt und senkt sich. Luz spürt den Atem über die Hände wehen. Ein Bauch

wölbt und entspannt sich, wird von irisierenden Farbtönen überspült. Wellen in sanftem Sommerhorizontblau, Venusmuschelrosa und Strandsandbeige überschwemmen den Körper. Zu liegen am Strand. Eine Welle leuchtet im Sand und berührt warm die Zehenspitzen. Sie strömt in die Glieder. Bauchmuskeln spannen sich und stimmen den Atemrhythmus an. Dunkel Gelocktes glitzert im Licht. Das Blut füllt die Gefäße, bis sie sich dehnen. Es steigt hinauf. Der Rhythmus wird schneller. Lippen berühren die Innenflächen der Hände. Eine Zeigefingerspitze streicht über die Oberlippe. Ein Kuss. Mehr, mehr und noch mehr Küsse. Ein Reiben der Glieder. Luz steht auf, die linke Hand in der Hosentasche. Körper fahren auf und nieder. Eine gefesselte Hand umspannt den Stamm. Ein Körper bäumt sich gegen den Stamm. Sebastian lächelt im Louvre. Aus einer Baumkrone fallen weiße Tropfen in das Zimmer.

Ein Glück, dass Luz ein Papiertaschentuch dabei hat. Er nestelt es aus der Hosentasche und verwischt hektisch die Spuren. Er reißt sich zusammen, wie man so sagt, und spannt seine gesamte Körpermuskulatur für einen Moment an.

Kriminalkommissar Fuchs nimmt den Papierblock und den Zeichenstift vom Bett. Die Tatortfotos von diesem Zimmer können nicht den räumlichen Eindruck wiedergeben. Deswegen beginnt Fuchs, den Raum in Aufsicht zu skizzieren. Auf dem Papier ist der Raum ein Rechteck. Fuchs vermisst das Zimmer, das auf dem Papier ein Rechteck ist. Das eigentliche Zimmer misst drei Meter fünfzig mal zwei Meter dreißig. Hinzu kommen das Badezimmer mit Duschzelle und Toilette von zwei Meter mal ein Meter zwanzig.

Er zeichnet die Zimmertür ein. Die Tür öffnet sich nach rechts innen. Der Schwingkreis der Tür wird durch einen Viertelkreis mit Pfeil an der unteren rechten Ecke des Quadrates eingezeichnet. Links vom Durchgang liegt das Bad. Das Bett, ein Meter vierzig mal zwei Meter, steht von der linken Wand ins Zimmer. Rechts daneben befindet sich eine Art Nachtschrank mit Schubfächern, vierzig mal fünfunddreißig Zentimeter. An der rechten Wand steht ein schrankartiger Container von ein Meter vierzig Höhe, vierundvierzig Zentimeter Tiefe und sechzig Zentimeter Breite. Die Höhe macht Fuchs durch die Eintragung „Höhe: 1,40 m“ in das Rechteck kenntlich. Er erweitert die maßstabsgetreue Zeichnung mit dem Wort Höhe um die dritte Dimension.

In die Wand, drei Meter fünfzig lang, geradevor, wenn man durch den Gang ins Zimmer kommt, ist ein Fenster von ein Meter siebenzig Breite eingelassen. Die Leiche hatte vor der rechten Wand etwas in den Durchgang gelegt. Die Arme waren gefesselt in den Gang ausgestreckt. Die gefesselten Füße waren zwischen Badezimmerwand und Bett schräg über den Boden auf dieses gerichtet. An der rechten Wand, die wie die Umzeichnung des gesamten Quadrates durch eine dickere schwarze Filzstiftlinie kenntlich gemacht ist, zwischen dem Anfang des Durchgangs und dem Schrank sind auf der Länge von ein Meter fünfzig zwei gekreuzte Balken montiert.

Die Balkenenden stehen auf dem Boden. Sie sind zwei Meter sechzig lang, kreuzen sich auf der Hälfte ihrer Länge und enden auf ca. zwei Meter zehn Höhe gegen die Decke. Es ist ein an die weiße Wand geschraubtes dunkles Zeichen wie ein Buchstabe, wie ein Hinweis, der sagt: Hier ist es geschehen. Fuchs hält es für

angebracht, das Holzkreuz auf einem extra Blatt aufzuzeichnen. Er schlägt ein neues Blatt von seinem Zeichenblock auf. Er legt die Umrisse auf das Papier. Das Kreuz erinnert ihn an ein mittelalterliches Folterinstrument, gegen das Folterknechte die Schuldigen zum Auspeitschen banden. In einem Buch, in welchem sich der Autor gegen die Todesstrafe aussprach, ein Buch mit reichhaltigen Illustrationen, hatte Fuchs eine derartige Konstruktion gesehen. Dieses Kreuz ist ein Andreaskreuz, das nach dem Apostel Andreas, dem Tapferen, benannt ist. Bei dem Gedanken an jenes Buch und seine Abbildungen schaudert es Fuchs ein wenig. Waren doch die Hinrichtungsszenen und Torturen mit besonderer Deutlichkeit und Grausamkeit geschildert worden. Fuchs erinnert sich, fast das Knochenknacken und die Schreie der Delinquenten gehört, ja, das versengte Haar und die verbrannte Haut beim Lesen gerochen zu haben.

Bei diesem Kreuz - Fuchs zeichnet die Arm- und Beineisen sowie die Eisenketten an den Enden ein - kann es sich doch nicht um ein Folterinstrument handeln. Er ist doch in dem Zimmer eines Callboys, eines Lustknaben. Oder sollte es Menschen geben, die ihre Lust an diesem Kreuz, in diesen Eisen und Ketten empfinden?

Über das Kreuz ist quer eine Eisenstange gelegt, die eine Verbindung zwischen den beiden oberen Enden herstellt. Fuchs entdeckt ungefähr auf der Hälfte dieser Eisenstange eine schwarze Lederschnur, die um die Stange gewickelt und verknotet ist. An den beiden nach unten hängenden Enden ist eine saubere Schnittstelle zu sehen. Fuchs muss sich auf die Zehenspitzen stellen, um die Schnittstelle besser beurteilen zu können. Die Lederschnur könnte zu der Schnur gehören, mit welcher die Hände des Opfers gefesselt waren. Er entscheidet sich, die Schnur fachgerecht zu durchtrennen, um sie von der Stange abzunehmen, damit die Verknotungen nicht zerstört werden. Er asserviert sie in einer kleinen, transparenten Plastiktüte.

Knoten sind wichtige Spuren. In der Geschichte der Kriminalistik hat sich schon so mancher Täter durch mehr oder weniger kunstvolle Knoten, zum Beispiel Seemannsknoten, verraten. Handelt es sich nicht um einen Rundtörn? Fuchs hält den Knoten in dem Plastiktütchen gegen das Licht. Er wendet es zwischen den Fingerspitzen hin und her. Diesen Knoten kennt er. Fuchs segelt hin und wieder, seit einigen Jahren eher seltener. Dies ist ihm ein geläufiger Seemannsknoten, ein einfacher Knoten. Genau, ein Rundtörn.

Fuchs versucht, den Tathergang in seiner Vorstellung zu rekonstruieren. Was könnte passiert sein? Es geht um eine nüchterne Aneinanderreihung der Fakten, ein Lesen der Spuren. Der Täter hatte das Opfer aus irgendwelchen Gründen, die seinen sexuellen Phantasien entsprangen, gefesselt und mit den über den Kopf gestreckten Händen an die Eisenstange gebunden, worauf die Lederschnurstücke an Eisenstange und Handgelenken hinweisen.

Kann er noch mehr aus diesem Corpus delicti herauslesen? Aus diesem verräterischen Körper, der sich als Zeichen noch ohne Schlüssel zu lesen gibt. Kriminalkommissar Fuchs betrachtet noch einmal die Schnur in der durchsichtigen Plastiktüte. Er will der Spur auf den Grund gehen. So nimmt er die Lederschnur aus dem Tütchen, um besser sehen zu können. Die Innenseite der Schnur ist auf einer Strecke von einigen wenigen

Zentimetern geglättet. Vor und hinter diesem Abschnitt ist sie aufgeraut. Die Lederfasern sind in dem bestimmten Bereich angebügelt, wie es in der Sprache der Kriminaltechniker heißt.

Die Merkmale sind typisch. Er liest die Spur. Die Lederschnur wurde über die Eisenstange gezogen, während das Opfer schon gefesselt an der Schnur hing. Die bearbeitete, glatte Oberfläche ist außen etwas aufgesprungen. Auf der aufgerauten Innenseite stehen die Fasern in beliebige Richtungen. Fuchs hat mittlerweile eine Lupe zur Hand genommen, die er in seinem Spurensicherungskoffer immer mit sich führt. Auf der Strecke, wo die Fasern glatt anliegen, sind die Härchen mit der Zugrichtung auf die Schnur gebügelt. Der Täter musste mit erheblicher Kraft den ganzen Körper des Opfers an der Lederschnur an der Stange hochgezogen haben. Fuchs erinnert sich an die blauviolettten Abschnürungen an den Handgelenken des Toten. Es waren kleine Einblutungen und bräunliche Eintrocknungen von ausgetretenem Blut zu erkennen gewesen. So musste das Opfer mit über den Kopf gestreckten Armen mehr oder weniger an der Eisenstange über dem Andreaskreuz gehangen haben. Wahrscheinlich hatte sich der so Gehängte noch mit den Zehenspitzen auf dem Boden abgestützt, denn sonst wäre die Blutzufuhr zu den Händen gänzlich abgeschnürt worden.

Was dann geschehen war, dort an dem Kreuz, kann Fuchs sich nicht vorstellen. Es gibt keine Spuren für diesen Zeitraum des Tathergangs.

Schließlich musste der Täter die Lederschnur zwischen Stange und Händen durchtrennt haben, ohne die Fesselung der Hände zu lösen. War das Opfer ohnmächtig geworden? Was war geschehen? Was hatte den Täter dazu bewogen, sein Opfer gleichsam vom Kreuz zu nehmen? - Auf keinen Fall aber konnte der Täter den Gefesselten an der Eisenstange hängend erstochen haben, darauf hätten Blutspuren unter dem Kreuz Hinweis geben müssen.

Fuchs sieht sich selber, in das Zentrum der Tat vorstoßen. Er hat ein Bild vor Augen, wie er den Bannkreis des Tatortes abschreitet. Wenn das Mordopfer nicht an dem Kreuz erstochen worden ist, was bedeutet es dann? Insofern wäre das Kreuz eher ein Hinweis auf eine verborgene Täter-Opfer-Beziehung. Dieses Kreuz an diesem Ort zu dieser Zeit, Tatort und Tatzeit untrennbar miteinander verbunden, deutet auf die Tat an sich hin. Es musste zwischen Opfer und Täter eine unausgesprochene Übereinkunft geherrscht haben. Opfer und Täter hatten sich gesucht und gefunden. Eine rohe Gewaltanwendung im Sinne einer mittelalterlichen oder frühchristlichen Hinrichtung scheidet für Fuchs als Tatmotiv aus. Für eine okkulte Handlung wirkt der Ort zu nüchtern, kein Raum für Okkultismus. Das Zeichen, das für eine grausame Hinrichtungsart als Strafe für eine nur durch den Tod zu sühnende Sünde steht, war aus seinem Bedeutungszusammenhang gerissen und für andere Zwecke benutzt worden. Luz Fuchs glaubt als Spurensicherungsbeamter und Privatperson nicht an einen christlichen Gott, deswegen leuchtet es ihm ein, dass der Mechanismus von Schuld und Bestrafung, Sünde und Sühne hier in eine spielerische, sexuelle Lust suchende Variante gewandelt worden ist.

Nachempfinden kann er es nicht. Letztendlich hat er eine Straftat aufzuklären und somit den Gesetzen seines Gesellschaftssystems Folge zu leisten, doch spürt er, dass dieser Ort, diese Tat von der Zeit verschüttet ein

Geheimnis birgt, das seine Neugierde erregt. Dieses Geheimnis strahlt eine Gefahr aus, deren Grund Luz Fuchs nicht finden kann. Doch, reizt ihn nicht gerade diese unergründliche Gefahr? Eine Gefahr, die von außen an ihn herantritt und etwas in ihm wachkitzelt, sich also doch schon in ihm verbirgt?

Luz Fuchs blickt auf das Kreuz an der Wand. Er vergleicht es mit seiner Zeichnung und blättert zurück zur Tatortskizze, die das Zimmer wiedergibt. Fehlt noch ein wichtiges Detail? Schrank, Fenster, Nachttisch, Bett. Die Wand hinter dem Bett ist mit einem ganzflächigen Spiegel versehen. Er hat den Spiegel noch nicht eingezeichnet. Es ist ein riesenhafter Spiegel. Der Spiegel saugt den Raum auf. Er blickt in den Spiegel und - ist entsetzt, als er sich vor dem Kreuz mit Zeichenstift und Papierblock in der Hand erblickt. Der Schreckensblick prallt zurück, Auge in Auge mit sich selbst. Seine Haare sind verschwitzt. Seine Augen sind leicht gerötet. Auf der Stirn stehen ihm Schweißperlen. Er fühlt sich gefangen mit dem Kreuz im Rücken. Das Kreuz streckt sich, wächst ins Bedrohliche in seinem Rücken im Spiegel. Es bläht sich, das Kreuz, so als ob es sich gegen ihn wendend wiederhole:

„Hier ist es geschehen! Hier ist es geschehen! Hier ...“ Seine Augen starren ihn an. Er hat doch nichts getan. Er hat in diesem Raum gearbeitet, gearbeitet und sonst nichts. Luz Fuchs protestiert, seine Lippen im Spiegel bewegen sich, als wären es nicht seine. Er protestiert erst leise, dann lauter werdend: „Was soll hier geschehen sein? Was? Was? Was?“ Das letzte Was hat er verzweifelnd herausgebrüllt.

„Herr Fuchs, kann ich ihnen helfen?“ In der Tür steht Hauptwachtmeister Flug. Luz Fuchs hört. Die Frage schwingt in seinen Ohren nach. Die Stimme beruhigt ihn. Sein Körper hatte sich im Spiegel gegen das Bedrohliche aufgebäumt. Der Körper verschwindet, als er sich zur Stimme wendet. Für einen winzigen Augenblick sinkt er in sich zusammen, als Luz Gabriel Flug erblickt. Flug hat seine Polizeimütze in den Nacken geschoben. Luz findet zwei Augen. Der Schirm hat die Augen freigegeben - schöne, klare, ruhige Augen blicken. Ein Augenblick. Ein so kraftvoller Blick richtet auf.

„Oh, Herr Flug,“ er fängt sich. „Nein, - nein danke. Es ist schon in Ordnung. Ist wohl nicht mein Tag heute. - Naja, sie wissen ja, dass so eine Mordsache immer eine ganze Menge Konzentration kostet. Ein winzige Spur, die übersehen wird, und der Täter wird nie überführt werden können. Gerade bei so einem Fall wie diesem, bei dem wir noch gar keine Hinweise auf den Täter haben. Keine Zeugen. Keine Täterbeschreibung. Nichts. Wenn wir keine Zeugen haben, dann müssen wir eben die stummen Zeugen zum Reden bringen. Nicht wahr?“ Beginnt Kriminalkommissar Fuchs zu plaudern. „Interessieren sie sich für Kriminaltechnik, Herr Flug?“

„Oh ja, sehr.“ Antwortet Hauptwachtmeister Flug in das Zimmer vortretend.

„Schau'n sie mal hier. Diese Lederschnur, dieser Knoten, diese aufgebügelte Innenseite ist eine wichtige, eine höchst interessante Spur, die uns einiges über Tathergang und Täter verrät.“

Flug sieht sich die Schnur, die mittlerweile wieder in dem Plastiktütchen steckt, unkundig an: „Ist die denn etwas so Besonderes?“

„Sicher, sicher! Sie muss nur ausgewertet werden. Wenn wir Glück haben, führt sie uns zum Täter.“ Fuchs hält das Plastiktütchen zwischen Daumen und Zeigefinger gegen das Licht einer Glühbirne an der Decke und

schwenkt es einige Male wie ein Köder hin und her. Er lächelt triumphierend über seinen Fund. Hauptwachtmeister Flug schaut ihm ungläubig ins Gesicht.

„Nun aber Schluss für heute.“ Das Tütchen verschwindet im Spurensicherungskoffer, wie Zaubergerät nach dem Ende einer Vorstellung.

„Wir müssen ja noch mit Herrn Kaiser in die Wohnung. Kommen sie, Herr Flug. Haben sie eine Siegelmarke dabei? Ich finde im Moment keine in meinem Spurensicherungskoffer.“

„Ja, natürlich Herr Fuchs. So etwas habe ich immer dabei, Dienstutensilien!“ Antwortet Flug korrekt.

Als Fuchs mit Hauptwachtmeister Flug und dem Wirt Herrn Kaiser das Knabenbordell verlässt, ist es sternklare Nacht. Das Wetter hat sich wider Erwarten gebessert. Luz Fuchs nimmt einen tiefen Atemzug von der kühlen, klaren Frühjahrsluft. Er ist erleichtert und zufrieden darüber, dass er noch eine sicherlich aufschlussreiche Spur hat sichern können. Diesen so ungewöhnlich verworrenen Arbeitstag wird er somit als einen erfolgreichen verbuchen können. Morgen wird er seinen Kollegen den Fund präsentieren. Was zählen dann noch die Erschöpfungspausen? Wer so konzentriert und effektiv arbeitet wie er, dem wird man doch keinen Moment der notwendigen Erholung verwehren können. Er kann gestärkt und bestätigt dem nächsten Tag entgegensehen.

Fuchs fährt den Wagen, in dem der Kollege Flug und der Bordellwirt Kaiser sitzen. Sie fahren zur Wohnung des Wirts. Ihn interessiert die Wohnung kaum noch. Er wirft einen achtlosen Blick in das Zimmer, das Sebastian Ruff bei dem Wirt bewohnt hatte. Er sieht es kaum. Es bleibt im Nebel der Achtlosigkeit verborgen. Gedankenverloren schließt er die Tür ab. Die Tür zum Zimmer wird verschlossen. Hauptwachtmeister Flug klebt eine Siegelmarke über das Türschloss. Das Zimmer kann bis Morgen warten.

Luz Fuchs spürt in sich eine Leichtigkeit der Übermüdung aufsteigen und schlägt Gabriel Flug vor, noch irgendwo ein Bier zu trinken. Sie erklären ihren Dienst etwas ordnungswidrig für beendet. Es ist dreiundzwanzig Uhr. Obwohl Luz Fuchs noch mit dem Dienstwagen unterwegs ist, einigen sie sich darauf, dass ein Bier nicht schaden kann. Es ist ihm zu umständlich, zur Dienststelle zu fahren, Photo- und Spurensicherungskoffer auszuladen, ins Dienstgebäude zu bringen und den Privatwagen zu nehmen. Ist Helios, der alles sieht und hört, mit seinem Sonnenwagen doch längst im Westen entschwunden.

Die Leichtigkeit der Übermüdung bedingt, dass Luz Fuchs zu Gabriel Flug Vertrauen fasst, denn schließlich ... und überhaupt kennt man sich aus dem Polizeichor. Aus der Funkanlage raunzt und plappert der Polizeifunk. Eine Nacht wie jede. Kriminalkommissar Fuchs meldet sich über das Funksprechgerät ab. Seine Meldung wird über Funk quittiert: „Möwe 5 an Zentrale ...“ „Zentrale an Möwe 5 ...“

Nachrichten sind für ihn keine hinterlegt. Barbara, seine Frau, wird schon nicht mehr auf ihn warten. Sie weiß, dass sie nicht mit einem Büroangestellten verheiratet ist, der jeden Tag pünktlich am frühen Abend von der Arbeit kommt. Vielleicht hatte sie das sogar gereizt, als sie damals geheiratet hatten: er in Uniform, nicht ohne

Schneid, dabei Sicherheit und womöglich auch Potenz ausstrahlend. Ihre ehemaligen Schulfreundinnen hatten sie sicher beneidet - damals. Auch heute noch gilt dem Beruf ihres Mannes ein gewisses, mädchenhaft schwärmerisches Interesse: ein Kriminalkommissar. Oder gilt das Interesse mehr den verbotenen Erzählungen über spektakuläre Kriminalfälle? Einmal ein wenig mehr zu erfahren, als in den Zeitungen geschrieben werden darf. Dieses Ach-erzähl-doch-mal-Barbara. Einmal aus sicherer Distanz etwas näher an die Gefahr heran. Die tägliche Todesgefahr gefiltert im Zeitverzug der Erzählung.

Sie kennt die sich wiederholenden Geheimnisse längst und teilt - wenn nötig - die eine oder andere geheime Last mit ihrem Mann. Während andere Ehefrauen sich über allzu lange Nächte ihrer Ehemänner sorgen, darf sie hoffen, beim Frühstück zwischen Kaffeetasse und Honigtopf nicht wieder die abscheulichsten Tatschilderungen anhören zu müssen. Sie zieht längst den Bericht über einen Kneipenbummel vor. Das nennt sie Glück. Wie auch immer die morgendliche Unterhaltung ausfallen sollte, Barbara stören aufgedunsene Wasserleichen als herkömmliche Selbstmordhinterlassenschaft oder durch Motorsägen im do-it-yourself-Verfahren abgetrennte Köpfe als ausgefallene Selbstmordvariante nicht mehr. Wen stört es denn überhaupt noch? Obschon Barbara die belanglos unterhaltende Wiedergabe eines Kneipenbummels vorzieht.

Luz Fuchs schwebt in seiner überwachen Müdigkeit, während Gabriel Flug ihm vom Segeln erzählt. Für gewöhnlich ergreift Luz gerne das Wort, doch jetzt gefällt es ihm, der angenehm klaren Stimme zu lauschen. Die Stimme hält Luz in seinem Schwebezustand. Flug erzählt von einem Segeltörn in den schwedischen Schären mit Freunden. Luz ist fasziniert. Die Faszination wird zur Begeisterung, so dass Luz vorschlägt, am nächsten Wochenende gemeinsam auf der Ostsee zu segeln. Man könne sich das Boot eines Kollegen leihen. Die Leichtigkeit in der Müdigkeit und das Bier lassen Luz einwilligen, als Hauptwachtmeister Flug ihn mit dem Vorschlag überrascht, Bruderschaft zu trinken. Warum nicht? Er ist ein junger, sympathischer Kollege und sie werden am Wochenende auf der Ostsee segeln. Sie ergreifen ihre Biergläser, stoßen die Gläser gegeneinander, führen sie um einander herum und zum Mund, die Arme ineinander verschlungen. Sie trinken das Bier gleichzeitig aus den Gläsern. Ein Symbol, und vor der symbolischen Handlung ein Zeichen, dass sie ihre Blutkreisläufe miteinander verbinden.

Auf einen Schnaps haben sie verzichtet, da Luz noch mit dem Auto fahren will. Luz schreckt zurück, als Gabriel sich anschickt ihm einen Kuss zu geben. Gabriel formt schon die Lippen. Er ist doch nicht betrunken! Gabriel wendet sich ruckartig, im gleichen Moment ab.

Es ist Neumond. Die Mondsichel hängt silbern in der Nacht. Luz fährt Gabriel bis vor dessen Haustür. Gabriels Augen leuchten im Mondschein. Er verabschiedet sich von Luz im Auto mit Handschlag.

Augen im Mondschein im Rückspiegel.

„Ist der Mond ein Mann oder eine Frau?“ Denkt Luz delirierend auf der Heimfahrt. „Frau Luna? Der Mann im Mond? La lune?“

Er beginnt zu summen: „Der Mond ist aufgegangen ...“

„Vielleicht ist der Mond beides, männlich und weiblich, Zwitter oder Hermaphrodit?“ Denkt er und genießt den Schwebezustand zwischen Wachen und Träumen. Wenn es nur nicht so gefährlich wäre beim Autofahren.

Studio

Das Gesicht des Täters

Barbara schläft. Sie hat die Vorhänge nicht vor das Schlafzimmerfenster gezogen. Das milchige Mondlicht fällt dünn durch den feinmaschigen Gardinenstoff. Luz knipst das Licht im Flur aus und verzichtet darauf, das Schlafzimmerlicht einzuschalten. Er will Barbara nicht wecken. Das Schlafzimmer liegt vor ihm im weißblauen Mondsichellicht, als ob es eine Schwarzweiß-Fotografie wäre. Er geht in das punktierte Bild hinein. Er tastet sich an dem Licht auf den Möbeln entlang: Stuhl, Stummer Diener, Bettkante, Bett, Bettdeckenberge, zwei Arme, zwei Hände, ein Kopf, Haar über Kissen. Das Licht ist kühl, ein kühles Milchmeer, weißblau bis weißgrau und schwarz in vielen Schattierungen. Als Luz vor dem Fenster stehen bleibt, fällt sein Schatten von ihm ab, über die Bettdeckenberge.

Luz dreht sich weg. Er beginnt, sich zu entkleiden. Er legt seine Kleidungsstücke in eine Ecke. Als er die Hose auszieht, schlagen Dienstmarke und Schlüsselbund, die an der Gürtelschlaufe mit einem Karabinerhaken befestigt sind, klirrend gegeneinander.

Ein metallisches Geräusch. Das vertraute Geräusch befördert Barbara in den Halbschlaf. Sie babbelt Unverständliches; der Halbschlaf wiegt sie in seinem Schoss. Sie dreht sich im Bett von der einen auf die andere Seite - und fällt tief.

Luz umschließt Marke und Schlüssel mit der Hand. Sie schweigen in seinem Griff. Er zieht die Unterhose aus und ... Da ist etwas Festes, da vorne. Etwas Eintrocknetes. Die Peinlichkeit, das Versehen in Sebastians Zimmer im Knabenbordell. Es holt ihn ein. Eine Spur! Es könnte eine Spur für Barbara sein. Obwohl das Versehen doch eigentlich nichts zu bedeuten hatte, will er diese Unterhose mit dem Eintrockneten am Schlitz nicht in Barbaras Hände fallen lassen. Sie könnte es bemerken und missdeuten. Eine Bagatelle, ein Nichts auffassen als ein Zeichen der Untreue. Wozu ist er schließlich Spurensicherungsbeamter, wenn er nicht wüsste, wie Spuren beseitigt werden können. Doch in die Wäsche will er die Unterhose nicht legen. Wenn er sie auf den Kleiderhaufen liegen lässt, einfach so? Nein, Barbara könnte als erste aufstehen und sie womöglich fortnehmen. Sicher wird sie ihm am Morgen frische Wäsche geben wollen. Sie wird seine Kleidung durchsuchen. Natürlich sind Hemd und Unterwäsche verschwitzt. Er hatte sehr geschwitzt bei der Arbeit. Der Schweiß hatte ihm in Perlen auf der Stirn gestanden. Sie wird die Wäsche wechseln wollen. Ihm wird heiß. Wohin mit dem Corpus delicti? Er hält sie noch immer in der Hand. Wenn er sie einfach in seine Jeanshosen tasche stopfte? Nein, das wäre nun erst recht verdachterregend. Die weiße Hose mit dem Eintrockneten in der Hand ist wie das Blut an den Händen, das immer wiederkommt. Es klebt. Sie klebt. Das verdächtige Zeichen verharrt hartnäckig an seinem Platz.

Er wird sie in seine Lederjacke stecken, die im Flur hängt. Ja, in die Innentasche der Lederjacke. Aber - wenn keine Unterhose da sein wird in ein paar Stunden am Morgen? - Wird es nicht gerade ein Verdachtsmoment

sein, wenn die Hose fehlt? Weiß er doch ganz genau, dass das Fehlen von etwas, von persönlichen Gegenständen zum Beispiel, ein wichtiger Hinweis sein kann. Eine Unterhose kann nicht einfach verschwinden. Das Fehlen, das Nichtdasein, wo man etwas erwartet und wo es hingehörte, kann zum riesigen Zeichen anwachsen. Egal, Barbara müsste mehr über das Fehlen der Unterhose wissen, um es deuten zu können. Was weiß sie aber, was die Unterhose verraten könnte.

Soll er die Tür zum Flur leise, ganz leise öffnen und zur Jacke schleichen? Es ist dunkel im Flur. Er wird nichts sehen können. Ein unsichtbarer Raum. Das Licht darf er nicht anschalten. Er wird sich durch den Flur zum Kleiderständer tasten müssen. Er kennt doch den Flur. Er hat ihn sozusagen vor seinem inneren Auge. Ihm ist heiß, sehr heiß. Er schwitzt. Also los! In den Flur zur Jacke, damit ich die Unterhose endlich los werde. Er hält sie fest in seiner Hand. Er ist nackt. Nur diese verdammte Unterhose in der Hand, die er zu einer Faust ballt. Wenn er jetzt in den Flur geht und tastet und - Womöglich in der Dunkelheit über ein zurückgelassenes Kinderspielzeug stolpert und fallend einen entsetzlichen Lärm verursacht? Nein! Es geht nicht. Die Unterhose mit dem Ejakulat wächst aus seiner Faust ins Bedrohliche. Hätte er doch nie ...

Barbara dreht sich auf die Seite zum Fenster und raschelt mit der Bettdecke.

„Warum kommst du nicht ins Bett?“ Murmelt sie im Halbschlaf.

Luz erschrickt. Zu spät. Er wirft die Unterhose blitzschnell auf die anderen Kleidungsstücke.

„So ein Unsinn! Sie wird gar nichts Besonderes daran finden. Wenn sie fragt, werde ich ihr schon etwas zu erzählen wissen. Es kommt auf die Erklärung an.“

Er schlüpfte unter die Bettdecke. Der Stoff ist kühl auf seiner schwitzigen Haut. Er dreht sich zur Seite gegen das Fenster und umfasst einen Bettdeckenzipfel. Barbara murmelt, robbt an ihn heran und legt ihren warmen, weichen Arm über seine Schulter. Er mag diese samtige Haut. Er spürt ihr Kinn im Nacken zwischen den Schulterblättern. Sie atmet gleichmäßig und entspannt. Ihr Oberkörper mit den fleischigen Brüsten schmiegt sich an seinen Rücken. Ein warmer pulsierender Körper. Er kann ihre festen Brustwarzen links und rechts vom Rückgrat spüren. Ihr Schoss, ihre Hüften schmiegen sich an seinen Po. Ein Körper aus Blut und Fleisch, den er spürt. Er sieht sie nicht. Es ist nur dieser lebendige Körper. Er hat die Augen geschlossen. Er sinkt in den Halbschlaf, in ein Dunkel, in ein Innen. Er spannt seine Schultermuskulatur, presst sich gegen den Körper, der sich in seinen Rücken schmiegt. Ein Fallen. Im Halbschlaf spürt er die Erektion. Zwischen seinen schwellenden Körper und die samtige, weiße Haut im Rücken schieben sich Traumbilder.

Barbaras Atem rauscht in seinem Ohr ein Rauschen vom Meer, das er als kleiner Junge in der Hörmuschel, in der Zaubermuschel, in der Meermuschel seines Großvaters rauschen hörte. Der Muschel, in die der Name Emma Barkow, der Tante des Großvaters, die vor Luz' Geburt gestorben war, mit altmodischen Schriftzeichen eingraviert gewesen war. Muschelschalen am Strand glitzern perlmuttern in der Sonne. Das Innere einer Muschel zuckt. Helles, glitschiges Muschelfleisch in changierenden Farbtönen gelblich, grünlich, weißlich, rötlich. Leben. Mit der Fingerkuppe berührt er das feuchte Fleisch. Es gibt nach. Er sieht sich die Kuppe

zwischen das lebendige Fleisch und die glatte, silbrige Schale schieben. In seinen Traumbildern fühlt und sieht er sich seine Zungenspitze unter das Austernfleisch schieben. Er hat diesen Geschmack von Meer und Salz und Eisen auf der Zunge. Seine Zunge spielt mit dem Austernfleisch. Mit einer genussvollen Anstrengung saugt er das Austernfleisch über die Lippen in den Mund, schmeckt und fühlt und schluckt das Fleisch.

Auf einem Felsen am Strand spreizt eine Möwe die Flügel. Er reckt seinen Hals und schreit. Der Schrei der Möwe dringt in sein Ohr. Eine andere Möwe zieht in kreisenden Bewegungen am Himmel. Die Wellen schlagen im regelmäßigen Rhythmus an den Stein. Das Sommermeerwasser überspült den harten Stein. Die Möwe landet auf dem Stein. In wilden Flügelschlägen umtanzen sie einander im Glitzern der Wellen. Die Wellen schlagen höher und laufen in den rollenden Kieselsteinen aus. Sie hinterlegen die weißgelbe Gischt am Strand. Eine geöffnete Muschel schimmert weißrosafarben am Strand. Sie bleibt als Fremde zurück.

Ein Morgen in der ungezählten Reihe des Erwachens. Luz Fuchs spült den vergangenen Tag und die verstrichene Nacht unter der Dusche von seinem Körper. Schweiß und Schmutz und die abgestorbenen Hautzellen werden in den Abfluss gespült. Er schafft Platz für einen neuen Tag und beginnt, sich den Arbeitstag einzuteilen, während Barbara die Kaffeemaschine einschaltet.

Im Rahmen der morgendlichen Lagebesprechung, die im Dienstgebäude stattfindet, präsentiert Kriminalkommissar Fuchs den Fund vom Vorabend. Er ergänzt damit ein weiteres Glied für die Rekonstruktion des Tathergangs, ohne dass ein wie auch immer definierter sinnvoller Zusammenhang bereits erkennbar wäre. Zumindest ist er sich sicher, dass das Stück Lederband von der Eisenstange über dem Andreaskreuz zu den bereits bei der Sektion der Leiche gesicherten Stücken gehört, was allerdings noch durch genaue Analysen im Labor des Kriminalpolizeiamtes bestätigt werden muss. Fuchs verlässt sich jedoch schon jetzt auf seinen Augenschein, denn er hat einen geschulten Blick. Der Blick eines Spezialisten. Er schlägt für den Verlauf der weiterführenden Ermittlungen vor, darüber Erkundigungen einzuziehen, wo derartige Lederbänder verkauft werden. Möglicherweise können solche Ermittlungen, die dem Suchen einer Stecknadel im Heuhaufen gleichen, auf die Fährte des Täters führen. Was ein Unkundiger für absurd oder gar aussichtslos halten mag, ist für Fuchs nahezu Normalität geworden, denn welche Tätigkeit des Spurensicherungsdienstes gleicht nicht dem Suchen einer Stecknadel im Heuhaufen. Letztendlich entscheidet sich die Frage nach dem Erfolg der Ermittlungen an der Systematik des Suchens.

Mikrospuren gar sind viel weniger als die bewusste Stecknadel, und doch können sie zu immenser Bedeutung gelangen. Ein Haar, Blut, Sperma oder Hautepithel sollen in Zukunft an noch größerer Bedeutung gewinnen. Bisher konnte man an einem Haar die Haarfarbe und eventuell weitere individuelle Merkmale erkennen. - Die Unterscheidung zwischen Kopf- und Schamhaar ist für Fuchs völlig unzweifelhaft. Ein Schamhaar ist flach, während die Haare der übrigen Körperbehaarung rund sind. - Nein, die Wissenschaftler und Kriminaltechniker, die gesamte Kriminalistik träumt davon, dass eines Tages ein Haar oder die Wurzel eines Haares den genetischen Fingerabdruck des Täters liefern wird. Mehr noch: dass der Zellkern in der Wurzel des Haares mittels einer entschlüsselten DNA so etwas wie eine genetische Photographie hervorbringen werde. Es ist

schon mehr als ein Traum, denn der genetische Fingerabdruck in der vergleichenden Anwendung ist längst zur Wirklichkeit geworden.

Einmal mehr soll es möglich werden, das Individuum anhand dem ersten Blick verborgener und ihm dennoch eingeschriebener Merkmale zu bestimmen. 1889 treffen sich Cesare Lombroso und Alphonse Bertillon auf dem zweiten internationalen Kongress der Anthropologie Criminelle in Paris. Lombroso, der mehr als 200 Verbrecher Jahr für Jahr im Gefängnis von Turin minutiös vermisst und auf besondere Merkmale untersucht, z. B. Tätowierungen, teilt sein Wissen auf dem Kongress Bertillon mit, der in Paris arretierte Personen fotografiert und vermisst. Sie sind Meister des kriminologischen Blicks. Lombroso sieht beim Anblick des Schädels eines verbrecherischen Soldaten die Frage nach der Konstitution des Kriminellen wie mit einem Blitzschlag gelöst: dieser Schädel kann nur einem sadistischen Verbrecher zugehören. Das physiognomische Wissen der Zeit wird in Paris von Lombroso und Bertillon mehr als von allen anderen repräsentiert.

Die Kriminologie unter Lombrosos Führung illuminiert den Körper des Kriminellen. Sie trägt dazu bei, die individuelle wie die allgemeinen Merkmale des Menschen sichtbar werden zu lassen. Der normale und der abweichende Mensch werden im neunzehnten Jahrhundert entdeckt und vermessen. Um Justizirrtümer zwischen geborenem Verbrecher, homo delinquens, und Verbrechern aus Leidenschaft oder Gewohnheit auszuschließen, wird das Individuum in seine Einzelteile zerlegt. Eine Sektion am lebendigen Leibe. Die anthropologische Kriminologie scheidet den geborenen Kriminellen vom normalen Menschen, der ein Mann ist. Was der Mensch nicht ist, wird im geborenen Kriminellen, im Wilden, im Tier sichtbar: enorme Kinnbacken, hohe Backenknochen, einzigartige Linien in den Handflächen, extreme Größe der Augenhöhlen, zusammengewachsene Augenbrauen, angewachsene Ohrläppchen. Photo! Ein typisches Merkmal wird durch die Photographie im Blitz-Licht eingefroren. Der flüchtig, typische Augenblick im Ausdruck eines Individuums wird in den Karteikästen der stählernen Schränke aufbewahrt, jederzeit zur Überprüfung hervorziehbar. Eine Person wird zum beschriebenen Blatt. Er, sie, es ist ein beschriebenes Blatt.

Auf der Vorderseite: Gesicht als Photographie en face et en profile. Auf der Rückseite: „Name ..., Vorname ..., ... Jahr, geboren am ..., Departement ..., Profession ..., Motiv ...; Personenbeschreibung: Größe, Stehend ..., Größe, Sitzend ..., Auge, Farbe ..., Auge, Form ..., Bart ..., Haare ..., Gesichtsfarbe ..., Taillenumfang ...; Besondere Erkennungszeichen, Tätowierungen etc. ...“

Sie sind sich als Typ im Aussehen alle ähnlich, doch jede Photographie ist einmalig. Die Photographie beschreibt den Täter detaillierter als der Augenzeuge. – „Das ist er! Genau so sah der Kerl aus!“ - Das Verbrecherphoto en face et en profile drückt dem Individuum das Kainsmal, das Verbrecherzeichen auf. Die alleinige Existenz der Photographie in der Verbrecherkartei wendet sich gegen das Subjekt, indem sie es in seiner Einmaligkeit stillstellt. Es wird Objekt seines Abbildes. Der Polizeiphotograph hat das Abbild beschrieben. Er zieht dem Verbrecher ein Häutchen ab, schnell, fast schmerzlos.

„Der gezwungene Klient, welcher vor das Objektiv geführt wird, darf seine Geschmacksrichtung und Wünsche bezüglich des Bildes nicht kundgeben und damit ist die größte Schwierigkeit behoben.“ Vermerkt Bertillon, chef du service d'Identification de la Préfecture de Police ... Paris, Autor der 1890 erschienenen *Photographie judiciaire*, in der er ein Verfahren zur Identifizierung von Verbrechern entwickelt hat, welches als Bertillonage bekannt geworden ist. Und er ist Autor der *Instruction signalétiques (Exposé détaillé des règles ... observer pour le relevé du signalement anthropométrique, des caractères descriptifs et de marques particulières)* ... Alphonse Bertillon gilt nicht nur Luz als Urvater der gerichtlichen Photographie. Wie Bertillon und seine Mitarbeiter im für seine Zeit weltberühmten Atelier für die gerichtliche Photographie bei der Polizeipräfektur von Paris im Palais de Justice auf der Ile de la Cité an der Ecke vom Quai de l'Horloge und dem Boulevard du Palais nahe dem point zéro, dem theoretischen Mittelpunkt Frankreichs, auf dem Place du Parvis vor Notre-Dame de Paris, dem Herzen der Stadt, die am Ende des neunzehnten Jahrhunderts der Mittelpunkt der modernen Welt ist, so verfährt Fuchs mit seinen Klienten ungefähr hundert Jahre später in dem Studio für die erkennungsdienstliche Behandlung der Kriminalpolizeidirektion West. Er überlässt dem Modell nur die Wahl zwischen der sanften und der weniger sanften Methode. Photographiert wird der Täter so oder so.

Das Häutchen, das Stück belichtetes Photopapier beginnt sein Eigenleben. Die Druckmaschinen rotieren. In der Vielzahl der Fahndungsphotos erscheint das Angesicht des Verbrechers oder Tatverdächtigen überall dort, wo er nicht ist. Der Zufall will es oder will es nicht, dass sie sich treffen Photographie und Angesicht - von Angesicht zu Angesicht. Er erblickt sich. Alle sehen das Photo und ihn / ihn und das Photo. – „Da ist er!“ - Der Verbrecher wird zum Wild, das jedoch nur mit Jagdlizenz erlegt werden darf. Das Verbrecherphoto, das Kainszeichen hält schützend die Hand über den Verbrecher. Wer Kain totschiägt, wird selber zum gejagten Verbrecher. Ein Automatismus der gerichtlichen Photographie beginnt. Und: Geschichten werden reproduziert.

Abel war längst vor seiner Ermordung der Vergänglichkeit preisgegeben. Sie ist ihm in seinem Namen eingeschrieben. Vom Mordopfer wird es nur das Photo geben, das sich nicht mehr gegen das Subjekt wendet. Wenn das Opfer die Polizei interessiert, ist es bereits der Vergänglichkeit anheimgefallen. Es wird nachträglich beschrieben. Der Tod wird in seinem Photo belegt. Abel ist auf jeder Photographie. Die Vergänglichkeit des Augenblicks: einmal und nie wieder.

Bertillon vermisst das Angesicht des Verbrechers. Er beschreibt das Verbrechergesicht mit der wissenschaftlichen Genauigkeit des neunzehnten Jahrhunderts. Messdaten und Photographie erzeugen die Identität des Täters. Er entwickelt den Leitfaden für eine beschreibende Analyse der menschlichen Gestalt, die die Sicht auf den Menschen verändert.

„Der berühmte belgische Gelehrte Quételet stellte zuerst den Lehrsatz auf, dass die geheimnisvolle Vertheilung der Formen und Eintheilung der Dimensionen des menschlichen Körpers auf mathematischen Gesetzen beruhe. Dieses Gesetz, welches uns die Philosophie der natürlichen Veränderungen lehrt, soll uns zur gleichen Zeit unterweisen, sich über die Thatsachen der Ausdrucksmittel zu informiren, über welche die Sprache verfügt. Denn es ist eine merkwürdige Erscheinung und würde die Literatur am Beginne dieses Jahrhunderts

sehr in Erstaunen gesetzt haben, dass durch dieses Gesetz der Sinn, der charakteristische Wert der Worte und besonders der Adjective einer Sprache von einer neuen Seite beleuchtet wird.“

Bertillon vermisst und belichtet. Die Vermessung geht der Photographie voraus. Später belichtet er erst und vermisst dann. Im Pariser Photoatelier des M. Bertillon werden 40 bis 80 und manchmal 100 Individuen an einem Vormittag photographiert und vermessen. Die Adjektive werden mathematischen Messdaten zugeordnet. *Tout le monde*. Doch die Vermessungsmethoden verfehlen das Individuum. Fuchs und seine Kollegen schmunzeln über die akribischen Vermessungen des Pariser Verbrecherklientels durch Bertillon. Die arithmetische Erfassung des Menschen und deren sprachliche Umsetzung erzeugt kein eindeutiges Bild. Die Sprache erzeugt Bilder, die nicht eindeutig reproduzierbar sind. Trotz aller Systematisierung stößt Bertillon an die Grenzen der Beschreibbarkeit des Individuums. Ein Problem der Sprache, ein Problem des Bildes. Die Verbrecher mussten beim Photographiervorgang einen Maßstab neben den Kopf halten. Bertillon erkannte ein von ihm vermessenes Individuum nach Jahren wieder. Aber wo am Kopf war für den gewöhnlichen Polizeibeamten die Messlatte anzusetzen? Wie arbeitete die Erinnerung Bertillons - eine vermessene Erinnerung.

Das Messergebnis blieb ungenau. Bertillons Vermessungsmethode ist nicht praktikabel, hat Fuchs gelernt. Es bleibt die Photographie en face et en profile und die Bertillonage.

Durch Masken wird eine Photographie im Vergleich mit einer anderen Photographie zur Identifizierung der Person abgedeckt. Individuelle Merkmale eines veränderten Gesichtes treten hervor. Die Bertillonage zerlegt das Gesicht durch Abdeckung. An dem Augenblick wird die Person erkannt. In dem Augenblick wird die Person erkannt. Die Bertillonage ist eine Maskierung zur Demaskierung.

Kriminalkommissar Fuchs ist routiniert im Ablauf einer erkennungsdienstlichen Erfassung, die gesetzlich geregelt ist. Er weiß das Photostudio zu bedienen, in dem man noch die Spuren des *Chef du service d'Identification de la Préfecture de Police*, Alphonse Bertillon finden kann. Wenn er nicht gerade mit den Ermittlungen zu einem spektakulären Mordfall beteiligt ist, gehört es zu seinen Aufgaben, die Tatverdächtigen zu photographieren. Es sind geübte Handgriffe, mit denen der Klient auf den Stuhl, der martialisch anmutet, gesetzt wird. Es ist ein Bertillonstuhl, in dessen Namen sich die Spuren der Vergangenheit erhalten haben. Die festinstallierte Kamera des Systems Bertillon der Firma Görlitzer Kamerawerke, eine Globus Stella, ist gleich einer Kanone auf das Objekt gerichtet. Der Weg vom Sessel zur Fingerabdruckabnahme ist kurz. Ein weiteres Glied des Individuums wird festgehalten.

Den Fingerabdruck hält Fuchs für ein sehr traditionelles, individuelles Kennzeichen. Als man im neunzehnten Jahrhundert eine Geschichte der Daktyloskopie zu schreiben begann, haben Kriminalisten im Verein mit Altertumsforschern herausgefunden, dass der Fingerabdruck schon bei den Griechen als individuelles Erkennungszeichen bekannt war. Auf Terrakotten wurden Fingerabdrücke als Signatur des Künstlers gefunden. Die Kriminalistik entdeckt den Fingerabdruck vor der Jahrhundertwende für ihre Zwecke, macht ihn nutzbar für

die Suche nach dem Täter. - Eine abgeschlagene Hand bedeutet Verlust von Individualität, fünf Fingerabdrücke weniger. - Mit der Schweißabsonderung der Drüsen an den Handflächen schreiben sich die Papillarlinien in die Geschichte der Kriminalistik ein. Der Fingerabdruck wird lesbar als die Worte für die Linien gefunden werden. Es gibt durchgehende Papillarlinien, Linien mit einem oder sogar mehreren *Augen*, mit *Inselbildungen*, *Gabelungen*, *Haken*, *eingelagerten Schleifen*. Es gibt beginnende, endende und unterbrochene Papillarlinien. Linien bilden *Deltas*.

Zuweilen findet man unterbrochene Papillarlinien, Hauterhebungen, als Ausläufer von endenden Linien, gewissermaßen mit den Inselbildungen in der Nähe von Meeresküsten oder Halbinseln zu vergleichen, wo diese geologisch als unterbrochene Fortsetzung von Höhenzügen des Festlandes betrachtet werden. Eine Landschaft im Fingerabdruck. Der Daktyloskop lässt die Papillarlinien aus der Hand in die Welt wachsen. Er stellt in Doppelschleifen, Zwillingschleifen, Taschen-, Tannen- und geschlossenen Mustern Landschaftsbetrachtungen an. Er sieht den Fingerabdruck wahrlich anders. In der nüchternen, wissenschaftlichen Sprache zur Erfassung des Fingerabdrucks taucht Poesie auf, als hätte sie sich unsichtbar fortgesetzt - eine Sprachinsel.

Die Übereinstimmung von achtzehn identischen Merkmalen begründet die Identität eines Täters. Es ist nach den mathematischen Gesetzen unwahrscheinlich, dass ein Zweiter die gleichen Merkmale besitzt. Identität wird durch Wahrscheinlichkeitsrechnung belegbar.

Der Fingerabdruck wird dem Täter am Tatort abgenommen. Fuchs konserviert ihn für den Vergleich mit der Fingerabdruckkartei, indem er feines Russpulver mit einem Zephyrpinsel aus Glasfasern auf eine Fläche aufträgt, auf der er den Abdruck vermutet. Der nach dem griechischen Windgott Zephyros benannte Pinsel ist eine moderne Weiterentwicklung des Verfahrens, das seit Beginn des Jahrhunderts angewandt wird. Die elektrostatischen Glasfasern binden den schwarzen Staub so lange, bis sie dünn, hauchdünn auf dem verräterischen Fingerabdruck haften bleiben. Mit einer Klebefolie zieht der Kriminaltechniker den Fingerabdruck vom Tatort oder vom Tatwerkzeug. Die individuelle Hinterlassenschaft des Täters wird aktenkundig.

In glücklichen Fällen kann anhand des Fingerabdrucks ein bereits aktenkundiges Individuum ermittelt werden. Mit Hilfe der Computertechnologie ist Fuchs dazu in der Lage, den Fingerabdruck innerhalb weniger Sekunden zu lesen. Aus dem Fingerabdruck, aus der Papillarlinienseichnung wird ein Name, Vorname, Geburtsdatum, Geburtsort, Wohnort, Strafregister. Sogar das Abbild, das Verbrecherphoto erscheint in der Zeichnung des Fingerabdrucks. Das Daktylogramm wird in seiner Lesbarkeit zum Individuum.

Luz Fuchs hat in der Fachzeitschrift des Bundes Deutscher Kriminalbeamter kürzlich davon gelesen, dass Wissenschaftler in England den genetischen Fingerabdruck sichtbar gemacht haben. Es ist letztendlich ein phototechnisches Verfahren. Sobald ein Haar mit seiner Wurzel, eine frische Blut- oder Spermaspur sichergestellt und ein Zellkern isoliert werden kann, wird der genetische Fingerabdruck in der individuellen Distanz der genetischen Information auf dem DNS-Molekül sichtbar. Die Struktur der Information kann

phototechnisch festgehalten werden. Wenn eine frische Spur die Struktur preisgibt, muss nur die identische Struktur gefunden werden, die sich unsichtbar in dem Körper des Täters verbirgt. Fuchs vergleicht das immer mit einem Reißverschluss, wenn er den genetischen Fingerabdruck anderen Kollegen erklären soll. Wie die Zähne einer Reißverschlussseite einen bestimmten Abstand haben, so hat der genetische Fingerabdruck individuelle Abstände in seiner Information. Es ist eine Folge von Streifen, die auf einem Negativ abgebildet werden. Sind die Streifenfolgen von Täterspur und Genstruktur eines Verdächtigen deckungsgleich, kann der Täter als überführt gelten. Im photographischen Verfahren wird abermals das Individuum festgehalten. - Die Landschaft ist verschwunden.

Kann man sich nicht auch eine genetische Photographie vorstellen? Fuchs denkt sich das folgendermaßen. Wenn zum Beispiel eine Haarwurzel die gesamte genetische Information über ein Individuum enthält, warum sollte man diese nicht entschlüsseln können und sichtbar werden lassen? Könnte eine Haarwurzel in Zukunft nicht die Augenfarbe des Täters preisgeben? Fuchs fühlt sich als Kriminaltechniker in gewisser Weise den Forschern, die die Gene zu entschlüsseln suchen, verwandt, denn was ist es anderes als verschlüsselte Informationen lesbar werden zu lassen. Freilich wird er nie dazu in der Lage sein, eine Geninformation zu lesen. Die Forscher sollen die Bedeutung der Gene bestimmen, um sie den Spezialisten im Labor in die Hand zu geben. Fuchs stellt sich das vor wie ein Wörterbuch für Kriminalbiologen. Was aber ist das anderes als Spurenlesen? Ja mehr noch, in der Kombinatorik mehrerer Spuren entsteht ein Text. Durch seinen Mund werden die Spuren zu Worten. Eines Tages wird es ein Haar zum Sprechen bringen und vor den Augen seiner Kollegen das Bild des Täters entstehen lassen. Er wird den Täter erschaffen. Ein Bild, das wie die Photographie Wirklichkeit und Wahrheit sein wird. Allerdings wird für diese Photographie, die wahrer sein wird als der Augenschein, da sie die geheimsten Geheimnisse des Individuum preisgibt, das Licht nur das Medium sein. Er stellt sich das großartig vor.

Aber welches Haar wird dem Täter zuzurechnen sein? Nein, man wird nicht darauf verzichten können, den Tatort zu erfassen und den Tathergang zu rekonstruieren, eine unmögliche Geschichte zu erzählen, die sich an den nackten Fakten orientiert. Es wird die Frage nach dem Motiv einer Tat unerlässlich bleiben. Eines der ersten Ziele wird es bleiben, die Täter-Opfer-Beziehung herauszufinden. Schließlich arbeitet er, Kriminalkommissar Luz Fuchs, seinen Kollegen die Informationen doch nur zu. Erst im Zusammenführen mit den übrigen Ermittlungsergebnissen erhalten sie einen Sinn.

In dem Fall Sebastian Ruff tappt die Mordkommission weitgehend im Dunkel. Sicher hatte Fuchs den Tatort photographiert, im Belichten des Filmmaterials Licht in das Dunkel des Tatortes gebracht, doch eine Spur im Sinne eines direkten Hinweises auf den Täter ist noch nicht in Sicht. Wesentlich mehr als auf der Besprechung im Barraum der *Agentur Caesar* hatte die Morgenbesprechung nicht ergeben. Die kontinuierlichen Lagebesprechungen während der Ermittlungsarbeiten zu einem Mordfall haben für Fuchs beinahe etwas rituelles. Indem innerhalb der Mordkommission immer wieder die Erkenntnisse ausgetauscht werden, in der beständigen Wiederholung wird die Wahrheit zu Tage gefördert. Die Zeit jedoch arbeitet für den Täter. Die Spuren zerfallen im Fortgang der Zeit.

Die Zeit hatte für die Polizei gearbeitet. Kurz nach der Tatusführung war der Mord entdeckt worden. Ein Gesellschafter, sozusagen ein Kollege von Sebastian, hatte an der Tür geklopft, da ein Kunde Sebastian am Telefon verlangte. In dem Zimmer war es still geblieben. Der Junge hatte sich darüber gewundert, da noch kurz zuvor Musik aus dem Zimmer in den Gang gedrungen war. Er hatte sich an diesen Umstand deswegen erinnern können, weil es „so ernste Musik“ gewesen war. Wie sich später herausgestellt hatte, war es die „Stabat Mater“ von Dvorčak gewesen, die Sebastian auf seinem CD-Player abgespielt hatte. Fuchs hatte die Kassette mit den CDs sichergestellt, d. h. es waren zwei CDs gewesen. Der CD-Player hatte zwei Abspielfächer, so dass die zweite CD zu spielen begonnen hatte, nachdem die erste abgespielt gewesen war.

Die Musikkassetten liegen auf dem Schreibtisch vor Kriminalkommissar Fuchs. Beide Kassetten haben eine Spieldauer von neunzig Minuten, was bedeutet, dass die erste Kassette nach fünfundvierzig Minuten abgespielt war und die zweite weitere fünfundvierzig Minuten gespielt hatte. Nach den Aussagen weiterer Mitarbeiter der *Agentur Caesar* war bereits gegen 17:00 Uhr laute Musik aus Sebastians Zimmer zu hören gewesen. Gegen 19:00 Uhr hatte der Kollege, der den Tresendienst im Barraum verrichtete, den Anruf entgegengenommen und an Sebastians Zimmertür geklopft. Obwohl der Junge es ungewöhnlich fand, dass sich Sebastian auf Zurufe weder meldete noch irgendwelche anderen Geräusche aus dem Zimmer zu hören gewesen waren, ließ er die Angelegenheit auf sich beruhen.

Als gegen 20:00 Uhr ein weiterer Anruf für Sebastian entgegengenommen wurde, man wieder zur Tür ging, klopfte und rief und Sebastian sich wiederum nicht meldete, schöpfte der Gesellschafter Verdacht. Er und andere im Barraum anwesende Mitarbeiter beratschlagten sich, was zu tun sei. Man einigte sich darauf, durch das Fenster von der Hofseite in das Zimmer zu gucken, denn obwohl ein Zweitschlüssel für die Tür vorhanden war, konnte dieser nicht benutzt werden, weil Sebastian entgegen der getroffenen Vereinbarungen, den Schlüssel von innen in dem Türschloss hatte stecken lassen. Oder hatte der Mörder wohlweislich den Schlüssel ins Schloss gesteckt?

Aus dem Laborbericht weiß Fuchs, dass auf dem Schlüssel nur die Fingerabdrücke von Sebastian zu finden gewesen sind. Er schließt daraus, dass der Täter entweder Handschuhe getragen hatte, als er den Schlüssel vermutlich gegen Sebastians Willen ins Schloss steckte, oder Sebastian freiwillig den Schlüssel ins Schloss gesteckt hatte.

Beide Möglichkeiten erscheinen gleichermaßen als unwahrscheinlich. Denn die Ermittlungen haben ergeben, dass Sebastian niemals den Schlüssel von innen hatte stecken lassen, da er in seiner Sonderrolle als Vertrauter und Freund des Wirts darauf achtete, immer besonders korrekt zu sein.

Es hatte allzu häufig unter den ständig wechselnden Mitarbeitern solche gegeben, die sich bewusst in ihre Zimmer einschlossen und dadurch eine Haltung der Arbeitsverweigerung demonstrierten. Sie weigerten sich, den Kunden auf Abruf zur Verfügung zu stehen. Die sofortige und ständige Verfügbarkeit ihrer Körper oder mehr noch einzelner Körperteile, insbesondere Mund, Hände, Penis, Hintern gegen Geld ist jedoch ihre

Aufgabe, wenn man so will: Beruf. - Anruf genügt. - Die Türen wurden daher in solchen Fällen von dem Wirt selber oder von Sebastian aufgebrochen. Oft genug hatten sie die Zimmertüren einrennen müssen, weil die Schlüssel von innen ins Schloss gesteckt worden waren. Der Wirt suchte den Schaden dadurch zu verringern, dass er verboten hatte, den Schlüssel von innen stecken zu lassen. Die Missachtung des Verbots hatte und hat für die Callboys zur Folge, dass sie unverzüglich entlassen und auf die Straße gesetzt werden, womit sie zu obdachlosen Strichern werden und ihnen nichts anderes übrig bleibt, als auf dem Bahnhof, in Bars oder Parks Freier zu suchen, bei denen sie sich so lange als möglich aufhalten können.

Um so unwahrscheinlicher ist es daher, dass Sebastian den Schlüssel von innen im Türschloss bewusst oder unbewusst hatte stecken lassen. Andererseits erscheint es Fuchs auch nicht logisch, dass der Täter irgendwann vor oder nach der Tat den Schlüssel ins Schloss gesteckt haben sollte. Wäre der Mord geplant gewesen, dann hätte der Täter den Schlüssel vor dem Mord stecken müssen. Warum hatte sich Sebastian dann nicht gewehrt? Er hätte zumindest um Hilfe rufen können, denn es gibt keine Anzeichen dafür, dass der Täter Sebastian geknebelt hatte. Warum rief Sebastian nicht um Hilfe im Angesicht des Todes? Dr. Rösslers Sektionsbericht, der Fuchs vorliegt, gibt über eine Knebelung keine Auskunft. Keine Knebelmale am Mund, keine Spuren im Mund.

Luz Fuchs sieht den Stapel Photos von der Sektion durch. Er sucht auf den Photos ein Zeichen in Sebastians Gesicht. Die Aufnahmen wechseln blitzschnell vor seinem Auge: Körper mit Händen über dem Kopf auf Sektionstisch, Körper auf Sektionstisch, Körper auf Sektionstisch, Körper mit Stichwunden, Körper, Hände, Füße, Körper mit Händen in Hüfthöhe, Kopf, Körper mit Blutspuren, Körper ohne Blutspuren, Körper mit Nässefilm, Körper, Rücken mit Blutspuren, Rücken ohne Blutspuren, Gesäß mit Wasserfilm, Messstab in Einstich Achselhöhle, Stichwunde über Brustwarze, Stichwunde neben Brustwarze, Stichwunde unter Rippenbogen, Einstich rechte Körperhälfte, Einstich neben Bauchnabel, Augen, geöffnete Leibeshöhle, offengelegter Thorax, geöffnete Bauchhöhle, Einstich Dünndarm, Dünndarmgekröse, Bauchschlagader, geöffneter Thorax, Herz und Lungen, Herz und Lungen, Herz, Herz, Herz, Schnittverletzung in linker Herzkammer, Herz, Lungenflügel, rechter Lungenflügel, rechter Lungenflügel, Stichwunde zwischen Rippen, Brustmuskeln und linker Lungenflügel, Einstich in linker Herzkammer, Herz von rechts, Herz von links, Einstichstelle, Schnittverletzung an rechter Lungenbasis, rechte Lungenbasis, rechte Lungenbasis, Verletzung linker Lunge, Lungenflügel auf Organtisch, rechter Unterlappen, Lungenbläschen, Bronchien, linker Lungenflügel, Einstich im Oberlappen, freies Herz, Herzbeutelinneres, Herzbeutelinneres, geöffnetes Herz, Herzinneres, Herz auf Organtisch, Herz, Herz von oben, Herz von hinten, Herzurückwand, Wunde in linker Herzkammer, Herz. - Nichts, keine Knebelmale. Sebastian lächelt und kein Hinweis.

Er ist enttäuscht. Es muss doch einen Hinweis geben. Wie lässt es sich erklären, dass der Schlüssel von innen steckte? Der Schlüssel sagt irgendetwas über den Tathergang aus, was Fuchs jedoch nicht verstehen kann. Es ist für ihn völlig undenkbar, dass der Täter nach der Tat den Schlüssel ins Schloss gesteckt hat. Der Täter müsste dann von besonderer Kaltblütigkeit und geradezu kriminalistischer Umsicht gewesen sein. Er, Luz Fuchs, selber könnte dermaßen umsichtig sein, aber doch kein Laie. Blicke also wiederum nur Sebastian selber.

Fuchs sieht sich wieder am Beginn seiner Überlegungen. Dieser verfluchte Schlüssel. Er passt nicht als Antwort zur Frage. Oder sollte einer der Mitarbeiter oder gar der Wirt der Täter sein? Die Kollegen haben die Alibis für die ungefähre Tatzeit zwischen 17:00 und 20:00 Uhr bereits überprüft, obwohl die Dauer von drei Stunden viel zu lang ist für ein lückenloses Alibi. Die genauere Tatzeit lässt sich denn auch anhand der Leichentemperatur, die Dr. Rössler noch am Tatort gemessen und später unter Berücksichtigung der Zimmertemperatur ausgewertet hatte, auf vor 19:00 Uhr präzisieren. Es muss jeder möglichen Spur nachgegangen werden. Daher nimmt sich Fuchs vor, die genaue Dauer der *Stabat Mater* zu bestimmen. Er kennt die Messe. Sie steht in seinem Schallplattenschrank.

Für eine Aufführung der *Stabat Mater* hatte ein Kirchenchor vor ein paar Jahren Männerstimmen gesucht. Gabriel Flug hatte ihn gefragt, ob er nicht mitsingen wolle. Sie hatten dann die Messe als Gastchoren mitaufgeführt. Fuchs singt Bass. Wie immer, wenn er die Stimme von Gabriel Flug hörte, meinte er auch damals diese Stimme aus dem Klangkörper der Tenorstimmen herauszuhören. Gibt es nicht sehr leise Pianissimo- und vom Chor getragene Crescendo-Passagen, bei denen es ihn vor der Macht der Musik erschauern lässt? Ein Erschauern wie vor einer umstürzenden Erkenntnis? Ob er aus der Musik einen Hinweis auf den Mord heraushören kann? Der Gedanke ist ihm fremd. Ist doch seine Profession das Sehen. Wie dem auch sei, er hat die Messe lange nicht gehört. Er wird sie sich wieder einmal anhören. Es ist einfach schöne Musik, findet Luz Fuchs. Eine Konzertmesse, die nichts mehr mit dem christlichen Glauben zu tun haben muss. Zwar sind die Worte und die Form noch da, aber für ihn besteht nicht die Notwendigkeit, sich der Liturgie zu unterwerfen.

Stabat Mater dolorosa juxta crucem lacrimosa, dum pendebat filius. Cuius animam gementem, pertransiit gladius. Er hat Latein nie gelernt. Die Worte haben für ihn keine Bedeutung. Er weiß in etwa den Inhalt des Textes, dass es um die Trauer der Mutter Maria am Kreuz geht, und das reicht ihm. Die Worte haben ihren Sinn verloren. Doch die Musik bedeutet ihm mehr. Sie bewegt seine Gefühle über alle Worte hinweg.

Wie aber war nun Sebastians Leiche aufgefunden worden? Einer der Gesellschafter war durch die Eisentür, die vom Gang mit den Türen zu den Zimmern der Callboys in das Treppenhaus führt oder umgekehrt: vom Treppenhaus in den Gang mit den Türen zu den Zimmern der Callboys, durch das Treppenhaus in den Hof gegangen, um von dort aus durch das Fenster in Sebastians Zimmer zu gucken. Erst hatte der Junge nicht hineinsehen können, da die Jalousie heruntergelassen war. Dann aber hatte er festgestellt, dass das Fenster von innen nur angelehnt und mithin offen war. Es ließ sich nach innen aufstossen. Die Jalousie hob er über den Rahmen, damit er das Fenster ganz öffnen, sich mit dem Oberkörper durch den Rahmen strecken, auf dem Fensterbrett abstützen und in den Raum sehen konnte. In einem Lichtschein, der an ihm vorbei vom Hof auf den Zimmerboden fiel, lag die Leiche umgeben von der Dunkelheit des Raumes. Sebastian lag dort, blutig und leblos. Aus Angst oder aus Panik war der Junge sofort zurück in den Barraum gelaufen und hatte den Anwesenden von seinem grausigen Fund berichtet.

Der Junge hatte zwar nicht beschwören können, dass niemand mehr im Zimmer bei der Leiche gewesen war, jedoch gesehen hatte er niemanden. Sicher war der Täter längst durch das Kellerfenster in den Hof

entkommen. Irgendjemand musste den Täter gesehen haben. Die Tageszeit und selbst die Beleuchtung des Hofes durch die Fenster dorthin hätte genügen müssen, um den Täter in der Dunkelheit nicht vollends zu verbergen. Sicher hatten die Nachbarn aus dem Haus nicht den Täter aus dem niedrigen Fenster zu ebener Erde quasi unter ihnen steigen sehen können. Doch die Bewohner vom gegenüberliegenden Haus, das mit seiner Rückseite an den Hof grenzt, mussten etwas gesehen haben. Waren dahingehende Ermittlungen durchgeführt worden?

Fuchs hatte Stofffasern am Fensterrahmen und auf dem Fensterbrett sichergestellt. Der Laborbericht zu diesen Fasern liegt noch nicht auf seinem Schreibtisch. Er hatte auch Fingerabdrücke mit Russpulver hervorheben und abziehen können. Die Fingerabdrücke stimmen jedoch mit denen des Gesellschafters überein, der das Fenster aufgestoßen und Sebastian gefunden hatte.

Wo mochte die Tatwaffe sein? Am Tatort war keine Tatwaffe zurückgelassen worden. Während er im Zimmer nach der Tatwaffe gesucht hatte, war Werner Kleinschmidt im Treppenhaus und im Hof auf der Suche gewesen. Werner hatte sehr gewissenhaft auch die Mülltonnen durchsucht, was letztlich eine Routineangelegenheit ist. Wie häufig hatten die Täter nicht schon Tatwerkzeuge und Spuren zu beseitigen versucht, indem sie den Gegenstand in die nächstbeste Mülltonne geworfen hatten? Nach dem Obduktionsbericht muss es sich um ein ziemlich langes und sehr scharfes Messer handeln. Dr. Rössler hatte tiefe Einstiche und sehr saubere Schnittstellen festgestellt. Kriminalkommissar Fuchs will sich erst einmal mit den vorhandenen Erkenntnissen zufrieden geben. So lange kein Tatverdächtiger in Sicht ist, hält er diese Fragen für zu früh gestellt.

Fuchs sieht die Zeitungen auf seinem Schreibtisch liegen. Sie haben wieder über den Mordfall geschrieben. Es macht der Presse offensichtlich Spaß, über das Milieu zu berichten. Der allmorgendliche Voyeurismus will am Küchentisch beim Frühstück, im Bus oder in der U-Bahn befriedigt werden, ganz öffentlich. Die öffentliche Zurschaustellung der eigenen Lust an Gewalt und Sex und Liebe. Immerhin gibt es gewisse Spielregeln, nach denen sich die Presse richtet. Sie hält sich mit Mutmaßungen über Sebastians Kunden zurück, obwohl Fuchs sich aus Erfahrung denken kann, dass auch zahlungskräftige, prominente Kunden die *Agentur Caesar* aufsuchen oder Haus- oder Hotelbesuche ordern werden. Über die prominenten Kunden wird die Presse schweigen, schon weil Verleumdungsklagen ins Haus stehen können, wenn nicht ein kompromittierendes Photo als Beleg der Wahrheit vorgewiesen werden kann. Gegen ein Photo kann sich niemand wehren. Es sagt ganz eindeutig und für jeden verständlich: so ist es gewesen. Das Photo eines Prominenten, der sich von Sebastian auf exklusive Weise verwöhnen lässt. So ein Photo wäre Gold wert, denkt Fuchs. Damit ließen sich Geschäfte machen. Aber er wird dafür nicht seinen Job riskieren, denn er hat Familie.

Ohne ein solches Photo muss die Presse vorsichtig sein. Was gelten denn Worte anstatt der Wahrheit eines Photos? Was gilt das Wort eines Strichers? Was gilt das Wort eines Bordellwirtes? - Wenn er ein Photo hätte, ... Aber ohne Photo lässt sich da nichts machen. Und dann ist da noch dieses Schweigen, das sich auch auf die Photos erstreckt. Sollte Einer die unausgesprochene Übereinkunft über das Schweigen brechen, schneidet er

sich ins eigene Fleisch. Die Kunden werden ausbleiben. Das ist für Fuchs eine ganz logische Überlegung. Ist es doch so, dass das Milieu, die Bordelle, die Wirte, die Stricher und Nutten nicht von Luft und Liebe existieren können.

Es ist ein Geschäft. Ein Markt, der nach den Gesetzen von Angebot und Nachfrage funktioniert. Ein teures Geschäft. Sofern die Anbieter nicht ganz Unten dahinvegetieren wollen, fallen Kosten an, die das Denkbare übersteigen. Bordellzimmer sind teuer. Fuchs weiß das: Diensterfahrung. Das Sperrgebiet umschreibt den Raum der Illegalität. Die Prostitution hat ihre Grenzen im Stadtgebiet. Es sind gesetzliche Freiräume im Stadtbild, die Vergnügungsviertel. In den meisten Eroscentern bleibt es nicht bei den Zimmer- oder Appartementkosten, die den Preisen für Übernachtungen in Luxushotels entsprechen. Nein, die Mietverträge verpflichten die Prostituierten, zu gigantisch überhöhten Preisen Arbeitsmaterialien wie Präservative, Papiertücher und Gleitcremes im Haus zu kaufen. Prostituierte, die auf eigene Rechnung arbeiten, um so der Gewalt der Zuhälter zu entgehen, fallen der latenten Gewalt der *Hausregeln* zum Opfer. Es ist die ganz normale Gewalt des Marktes. Eine Gewalt, die im Verborgenen bleibt. Denn die Kunden wollen Liebe, das heißt Sex, das heißt den Körper, das heißt den Körperteil, an dem sie ihre Notdurft verrichten können. Sie wählen aus. Sie bezahlen. Sie kaufen das lebende Fleisch, weiße, gelbe, braune, schwarze Haut, wie sie Pornohefte mit den bunten Bildern kaufen. Was Geschmack und Geldbeutel gerade erlauben. Es ist nicht wichtig, ob das Pornoheft den Körper ersetzt oder der Körper das Pornoheft.

Das ist für Fuchs eine nüchterne Tatsache. Natürlich hat er sich auch schon Pornohefte und -filme angesehen und daran erregt. Einen Grund braucht er eigentlich nicht, um sich auf dem Klo einzuschließen, ein Pornoheft anzusehen und zu wichsen. Fast alle Kollegen tun so etwas. Tut doch jeder. Ist doch ganz normal.

Werner hat einmal zu ihm gesagt: „Das guck ich mir an und treib 's dann mit meiner Alten.“

Wo will man da noch trennen, was Wunsch und Wirklichkeit, was Recht und Unrecht ist?

Der angebotene Körper und die offerierte Perversion sind nicht von dem Bedürfnis nach neuen Attraktionen und Reizen zu trennen. erinnert Luz Fuchs sich doch mit einem gewissen Unwohlsein sehr genau an den Mordfall Sibylle Neufang. Sie war eine Domina gewesen. Als eine besondere Attraktion hatte ihr Zuhälter einen Glastisch besorgt, unter dem sich die Freier in eine mit Plastik bezogene Schaumstoffkuhle legen konnten. Sibylle hatte sich dann auf den Tisch gehockt, während der Freier unter ihr lag. Sie pisste und kackte in der Hocke. Unterdessen beobachtete der Freier unter dem Tisch aus sicherer Distanz den Vorgang und wichste. Fuchs hatte sich das erst gar nicht vorstellen können, doch der Tisch und die Schaumstoffkuhle waren ganz offensichtlich zu diesem Zweck bestimmt gewesen. Und was er sich anhand dieser Indizien noch nicht hatte vorstellen können, wurde durch Photos, die man bei der Prostituierten gefunden hatte, über alles für ihn Denkbare hinaus belegt.

Zu der bedrückenden Verwirrung, die sich bei ihm aufgrund dieser unvorstellbaren Perversionen eingestellt hatte, trugen auch die Peitschen, Rohrstöcke und Teppichklopfer bei, die er in einem Schrank am Tatort

sichergestellt hatte. Dabei hatten die Teppichklopper bei ihm gewissermaßen komische Erinnerungen wachgerufen. Als er die aus Rohr geflochtenen Teppichklopper entdeckt und in die Hand genommen hatte, war ihm die Erinnerung an seine Mutter gekommen, die ihn als Kind mit einem solchen Teppichklopper durch Schläge auf den nackten Po bestraft hatte - und er hatte in jenem Augenblick schmunzeln müssen, denn mit dem zunehmenden Alter waren für ihn diese Bestrafungen mit dem Teppichklopper immer mehr zu einem fast scherzhaften Spiel mit seiner Mutter geworden, die endlich eines Tages lachen musste, als sie sah, dass er für derartige Bestrafungen zu alt geworden war.

Sie hatte dagestanden mit dem erhobenen Teppichklopper in der Hand und herzlich angefangen zu lachen. Denn als er sie scherzhaft und herausfordernd angesehen hatte, so als ob er sagen wollte: „Schlag doch. Schlag doch, das macht mir gar nichts mehr“, hatte sie erkannt, dass er aus dem Kindesalter herausgewachsen war. Er war fast ein junger Mann geworden.

Dennoch hatte der Fall Sibylle Neufang bei ihm eine Verwirrung ausgelöst, die ihm unangenehm geworden war. Zur Beruhigung hatte er sich das Bedürfnis der Kunden nach Schmutz und Erniedrigung so zu erklären versucht, dass jene Männer im alltäglichen Leben den strikten Regeln der Zivilisation ausgesetzt sind. Schmutz und Erniedrigung werden zu einem Motiv aus vergangenen Tagen. Wie sich bei den Vernehmungen zum Mordfall herausstellte - Sibylle N. hatte eine Kundenkartei mit Namen und Einnahmen hinterlassen - kamen die Freier überwiegend aus wohl-situierten Verhältnissen. Schon die Preise für einen Besuch bei Sibylle N. setzten ein gehobenes Einkommen voraus. Daraufhin hatte er sich das so gedacht: Die Kunden sitzen tagsüber an glänzenden Schreibtischen in vor Sauberkeit blitzenden Büros, tragen Anzüge und modische Krawatten, während die Ehefrauen für gestärkte Bett- und Tischwäsche sowie eine staubfreie Wohnung sorgen. Die Ehefrauen selbst treten ihren Ehemännern abends aufwendig frisiert, dezent geschminkt und verführerisch parfümiert entgegen. Sofern die Ehemänner noch mit ihren Ehefrauen sexuell verkehren, nimmt er an, dass sie den Lippenstift und das Rouge besser kennen als die Gesichtshaut. So werden jene Männer in einer keimfreien, chlorgebleichten und geruchsneutralen Umgebung leben. Fuchs hält dieses für einen Zustand der Überzivilisation, wenn es denn so etwas gibt. Zumindest erklärt er sich aus dieser Lebensweise das Bedürfnis nach Schmutz und Erniedrigung.

Ihm selber ist ein derartiges Verlangen unbekannt. Was er für sich aus dem Zusammenhang mit seinem Beruf begründet. Seine Arbeit ist sehr häufig mit Schmutz und Schweiß und penetranten Gerüchen verbunden, wogegen er sich anfangs deshalb zu wehren wagte, weil sein Dienstherr ihm die Arbeit aufgetragen hatte. Nicht dass ihm diese Dinge jetzt noch etwas ausmachten - er hat sich mit der Zeit an vieles gewöhnt, was andere für unerträglich halten würden -, aber er hat eben keine Lust, Schmutz und Erniedrigung auch noch in seiner Freizeit zu suchen. Er will seine Ruhe und Harmonie in der Freizeit.

Für seine Erklärung spricht schließlich auch, dass ein Kollege aus der Führungsetage ein Kunde bei Sibylle N. gewesen war, was natürlich nicht an die Öffentlichkeit hatte dringen dürfen, doch dazu geführt hatte, dass sich die Neuigkeit im Dienstgebäude in Windeseile herumgesprochen hatte und einige Beamten hinter

vorgehaltener Hand noch immer tuschelten, wenn der Kollege vorbeiging oder sogar mit einem wissenden, etwas lüsternen Lächeln grüßten.

Es ist ihm daher völlig klar, welche Spielregeln auch im Fall Sebastian Ruff angewendet werden müssen, denn das diskrete Verschweigen der Namen der Kunden ist eine wesentliche Voraussetzung, sie überhaupt zur Aussage zu bewegen. Kriminalpolizei und Presse haben eben doch ganz ähnliche Interessen. Schließlich kennen die Beamten den Polizeireporter und der Reporter kennt sie. Man ist aufeinander angewiesen. Hauptsache, es pfuscht nicht irgend so ein Übereifriger, von welcher Seite auch immer, in den Fall hinein. Wahrscheinlich wird man in diesem Fall sogar die Presse als Sprachrohr für die Suche nach dem Täter brauchen. Immerhin ist kein Hauptverdächtiger in Sicht, was im Fall Sibylle N. anders gewesen war. Der Verlobte und Zuhälter der Ermordeten war unmittelbar nach der Tat in Verdacht geraten und konnte kurze Zeit später als Täter überführt werden. Dagegen fehlt im Fall „Sebastian Ruff“ der Hauptverdächtige. So konzentriert sich die Presse denn auch darauf, das Umfeld darzustellen. Berichte über Homosexuelle und berühmte Kriminalfälle in diesem Milieu: „Wo sie's treiben. Wie sie's tun.“ „Der Hammermörder“ „Der Stecher vom Stadtpark“ „Der Killer im Klo“

Das hält das Interesse der Bevölkerung am Fall wach, was Fuchs ganz in Ordnung findet, denn es kann den Ermittlungen zu diesem Zeitpunkt nur zugute kommen. Er selber liest die Artikel nicht. Warum sollte er?

Kriminalkommissar Schulz betritt den Dienstraum:

„Luz, kommst du 'mal mit ins Vernehmungszimmer. Es hat sich da telefonisch eine ältere Frau gemeldet, die den Täter gesehen haben will.“

Fuchs ist überrascht. Bedeutet das die Wende im Mordfall „Sebastian Ruff“?

„Gerne. Kommt sie denn hierher? Wollt ihr sie nicht in ihrer Wohnung befragen?“

„Nein, sie hat am Telefon gesagt, dass sie von dem Fall in der Zeitung gelesen hat, und dass da noch keine Hinweise auf den Täter eingegangen sind. Da habe sie sich an etwas Merkwürdiges erinnert, und wolle sofort eine Aussage machen.“

„Hört sich gut an.“

„Mal sehn. - Wir haben einen Streifenwagen vorbeigeschickt, damit wir nicht extra hinfahren müssen. Man weiß ja nie, ob es wirklich etwas bringt. Und ich habe keine Lust, meine Zeit mit älteren Damen zu vergeuden.“

„Na, na. War sie denn so furchtbar am Telefon?“

„Sie schien jedenfalls überaus erfreut über das Angebot, dass ich sie mit einem Streifenwagen abholen lasse. Weißt du, so Marke: Nein wie aufregend, Herr Wachtmeister.“

Kriminalkommissar Fuchs sucht etwas einzulenken, damit keine Vorurteile die Vernehmung erschweren.

„Wenigstens ein Hinweis aus der Bevölkerung. Hauptsache, es dauert nicht zu lange. Ich will noch in das Zimmer von Sebastian beim Wirt.“

„Stimmt, du hattest es gestern nur versiegelt. - Es wäre mir sehr lieb, wenn du dir die Vernehmung mit anhörst. Vier Ohren hören besser als zwei.“

„Ist Sylvia denn nicht im Dienstgebäude?“

„Nein. Die Eltern des Opfers haben sich gemeldet. Sie sind bereits in der Stadt. Sylvia sollte sich etwas um die Beiden kümmern. Vielleicht gibt es von denen wider Erwarten irgendwelche Hinweise. - Stell dir 'mal vor: dein Sohn ist ein Stricher und wird ermordet? Ganz schön hart, was?“

„Du spinnst ja! Das stell ich mir nicht vor. Ist auch völlig unmöglich. Hat ja schließlich anständige Eltern.“ Wehrt Luz Fuchs noch halb im Scherz und halb im Ernst ab.

Kriminalkommissar Schulz räumt im Vernehmungszimmer die Akten beiseite und lässt vorsichtshalber eine Schreibkraft kommen, falls ein umfangreicheres Protokoll aufgenommen werden sollte. Wenige Minuten später erscheint eine ältere Frau in Hut und Mantel im Vernehmungszimmer. Schulz begrüßt sie freundlich an der Tür und hilft ihr aus dem Mantel.

„Wenn er will, kann er doch ausgesprochen aufmerksam sein.“ Denkt Fuchs und findet, dass Andreas Schulz fast etwas zu viel Aufhebens macht. Aber schließlich soll sich die Frau wohlfühlen und ganz entspannt erzählen können. Sie nimmt den Hut ab und hebt ihre Frisur mit beiden Händen hinten etwas an. Flüchtig schaut sie in den kleinen Spiegel neben der Tür, den man für einen Rasierspiegel halten könnte, fährt sich von vorne mit gespreizten Fingern einmal durch die Dauerwelle.

„Bitte, nehmen sie Platz, Frau ... Wie war doch gleich ihr Name?“

„Herta Jansen.“

Schulz bietet ihr den Stuhl vor dem Schreibtisch an, während er schon dahinter sitzt.

„Danke Herr Kriminalkommissar.“

„Frau Jansen, stört es sie, wenn Herr Fuchs unser Gespräch mit anhört?“

„Nein, nein, überhaupt nicht. Sind sie auch Kriminalkommissar?“

„In gewisser Weise ja, Frau Jansen.“ Bestätigt Fuchs mit einem Lächeln.

„Möchten sie einen Kaffee oder einen Tee, Frau Jansen?“ Fragt Schulz, um eine möglichst angenehme Atmosphäre für die Zeugin zu schaffen.

„Ja, bitte. Einen Kaffee, Herr Kriminalkommissar.“

„Nimmst du auch einen Kaffee, Luz?“ Fuchs nickt und blickt die Zeugin an, die auf ihn einen gelassenen Eindruck macht.

Eine Frau zwischen sechzig und siebzig, vielleicht jünger. Ihre Haare sind ergraut, doch vor kurzem erst frisiert. Die Augenbrauen sind mit einem grünschimmernden Strich leicht nachgezogen und sorgfältig gezupft. Etwas Rouge soll dem faltigen Gesicht auf den Wangen den Eindruck von Frische verleihen. Ein blassroter Lippenstift hebt die dünnen Lippen hervor, ohne aufdringlich zu wirken. Und doch bleibt es für Fuchs der Mund einer alten Frau. Sie hat graublau Augen, die etwas müde unter den erschlafte Lidern schwimmen. Können diese Augen noch zuverlässige Zeugen sein? Als die Frau Fuchs' Blick bemerkt, antwortet sie mit einem Lächeln gegen ihn. Es ist weniger ein verlegenes als ein offenes, freundliches Lächeln, das seinen harten Blick mildert.

Kriminalkommissar Fuchs ist über die Gelassenheit und das selbstbewusste Auftreten der Frau verwundert. Sie hat seinen wertenden Blick mit dem Lächeln entschärft. Er kann sie nicht mehr als den Typ älterer Zeuginnen ansehen, die es vor Gier nach Abwechslung gar nicht abwarten können, jemanden zu beschuldigen.

Inzwischen hat Kriminalkommissar Schulz eine Kanne Kaffee geholt und verteilt drei schlichte weiße Tassen auf dem Schreibtisch. Er schenkt den Kaffee in die Tassen und als die Reihe an Fuchs ist, scheint er ihn mit den Augen wortlos zu fragen:

„Na, was denkst du über unsere Zeugin?“

Fuchs antwortet, in dem er die Stirn in Falten legt, die Unterlippe ein wenig hoch- und vorschiebt und zuversichtlich nickt. Er glaubt inzwischen, dass die Zeugin einen wichtigen Hinweis geben wird. Das Lächeln der Frau hat ihn überzeugt. Er hält es für unwahrscheinlich, dass Frau Jansen leichtfertig eine Aussage zu Protokoll geben könnte.

„Frau Jansen, sie haben also etwas beobachtet, was sie uns zum Mordfall an dem Callboy Sebastian mitteilen wollen.“

„Ja, das habe ich.“

„Dann muss ich sie im voraus fragen, wo genau sie wohnen und wann sie geboren sind?“

„Ja, ich wohne in der Steinstrasse achtunddreißig im zweiten Stock. - Wird das jetzt schon zu Protokoll genommen?“

„Nein, mein Kollege, Herr Fuchs, und ich möchten uns erst einmal ein Bild davon machen, von wo aus sie die Vorgänge beobachtet haben.“

„Ja also, ich wohne in der Steinstrasse achtunddreißig a, das ist das Hinterhaus. Es ist nur eine kleine Zweieinhalb-Zimmer-Wohnung, kleine Zimmer, wissen sie. Es ist etwas dunkel in den Zimmern, weil der Hof ja nicht so groß ist und die gegenüberliegenden Häuser das Licht wegnehmen. Die Sonne sehe ich nur mittags. Im Winter hab' ich manchmal den ganzen Tag das Elektrische an, weil die Gardinen noch weniger Licht durchlassen. Aber - wissen sie - ohne Gardinen vor den Fenstern fühl' ich mich gar nicht wohl. Man fühlt sich ja fast nackt, so ohne Gardinen. Die gucken mir doch alle in meine Wohnung, die Leute von den anderen Häusern. Naja, einige kennt man ja nach all den Jahren, die ich nun dort wohne. Und bei denen macht mir das ja fast nichts aus. Ich hab' ja nichts zu verbergen. Manchmal grüßt man sich sogar beim Kaufmann oder bei Aldi. Aber bei den jungen Leuten, die da jetzt einziehen, weiß man doch nie so genau. - Sie müssen sich das einmal vorstellen. Ich wohne jetzt fast achtundzwanzig Jahre dort. Früher hat mir auch der dunkle Durchgang von der Strasse bis zum Treppenhaus nichts ausgemacht. Wissen sie, das ist so ein Gang im Haus drin. Und das Hinterhaus hat seit ein paar Jahren eine eigene Haustür mit so einem Telefon und einem Summer, dass die Tür von der Wohnung aus geöffnet werden kann. Das Treppenhaus ist auch nicht sehr hell, weil da nur ein Lichtschacht zwischen Vorderhaus und Hinterhaus ist. Also früher ..., früher hab' ich immer gedacht: Jaaa, im Vorderhaus müsste man wohnen. Weil die Fenster zur Straße größer sind und die Räume heller. Aber heute ist das so laut auf der Steinstrasse. Und es gibt Schlägereien und Polizeieinsätze, und da ist das im Hinterhaus doch wenigstens ruhiger. Obwohl? - Der Durchgang ist wirklich schrecklich. Das müssen sie sich einmal vorstellen: vor ein paar Wochen hat doch tatsächlich irgend so eine asoziale Person dort ihr ... Naja, Geschäft verrichtet.“

Erst hab' ich doch gedacht, dass es ein Hund gewesen ist. Aber das war kein Hundekötel! Und nach Urin stinkt das natürlich auch immer. - Ach, die ganze Gegend ist jetzt so heruntergekommen. Ich geh nur noch mit einer Plastiktüte zum Einkaufen, seitdem mir 'mal die Einkaufstasche mit dem Portemonnaie geklaut worden ist. - Eigentlich möchte ich wegziehen. Aber meine kleine Rente erlaubt keine großen Sprünge. Wissen sie, ich verreise lieber ein-, zweimal im Jahr. - Aber neue Fenster ...“

„Frau Jansen, entschuldigen sie bitte: sie wollten uns von ihren Beobachtungen erzählen.“ Unterbricht Schulz die Frau, die im Verlauf ihres Erzählens in Aufregung geraten ist.

„Ach ja, tut mir leid. Aber wissen sie, Herr Kriminalkommissar, früher habe ich beim Oberzollamt gearbeitet, als Sekretärin. Und da hat man doch hin und wieder mit den Kolleginnen über dies und das reden können. Heute bin ich die meiste Zeit allein in meiner Wohnung. Mit den Leuten im Haus hab' ich auch nicht so viel Kontakt. Die Mieter wechseln immer häufiger. Und so 'n Tratsch im Treppenhaus, hab' ich nie gemocht. Früher nicht, weil ich den ganzen Tag gearbeitet habe, und heute nicht, weil man sich doch kaum kennt. Die junge Frau von nebenan ist ganz nett. Da wechselt man schon mal ein Wort.“

„Ist schon gut, Frau Jansen. Darf ich sie noch 'mal fragen, wie alt sie sind.“ Hakt Schulz nach.

„Aber gewiss, das ist doch kein Geheimnis. Habe ich ihnen noch nicht gesagt, dass ich fünfundsechzig bin. Seit über zehn Jahren arbeite ich nicht mehr.“

Luz Fuchs ist etwas erstaunt über das Alter der Frau. Hatte er sie doch fünf bis zehn Jahre jünger geschätzt trotz seiner genauen Einschätzung.

„Wissen sie früher musste man noch bis fünfundsechzig arbeiten. Und ich musste doch arbeiten, weil mein Verlobter im Krieg gefallen ist. Naja, eigentlich waren wir gar nicht verlobt. Nur so gut wie ... Und dann musste er ins Feld und einen Monat später treffe ich seine Schwester auf der Strasse und frage, ob sie was von Erwin gehört hat. Und die sagt: Gefallen. Aber was geht sie das an, Fräulein Jansen. Waren sie denn verlobt? Ich denk', er hatte in Berlin seine Verlobte. - Ich hab' kein Glück gehabt. Wenigstens war ich nicht schwanger. Das wär' ja noch schöner gewesen. - Aber geliebt hab ich ihn. Und dann waren da keine Chancen mehr für eine Heirat. Und so ein flatterhaftes Ding war ich nicht. Kein Glück eben.“

„Frau Jansen, wenn sie uns jetzt bitte erzählen wollen, was sie gesehen haben.“

„Ja, natürlich ...“

Fuchs ist bei aller Sympathie für die Frau, die er zwar nicht für durcheinander oder verwirrt hält, die aber doch immer wieder den Faden verliert - oder spinnt sie nur längere Fäden aus dem Übermaß der Geschichten ihres Lebens -, ein wenig ungeduldig geworden. Er kann doch nicht den ganzen Vormittag hier zubringen. Auch Schulz hat schon wiederholt den Blick gesenkt und heimlich auf seine Armbanduhr geschaut.

„Das war so: ich sitze an meinem Tisch im Wohnzimmer und lege eine Patience, eine über Kreuz. Das ist besonders schwierig Herr Kriminalkommissar. Aber ich habe ja Zeit. Und beim Patiencelegen kommt mir die eine oder andere schöne Erinnerung. Die Patience ist übrigens nicht aufgegangen. - Auf jeden Fall sitze ich da

und habe die Gardine zurückgezogen, damit ich etwas Licht von draußen habe. Es war ja noch hell und ein kleiner Strahl der Frühlingssonne verliert sich auch manchmal in mein Zimmer. Abends als es dunkel wurde, hat es dann ja geregnet.“

„Sie legten also eine Patience und es war noch hell!?“ Sucht Schulz zu forcieren.

„Ja. - Naja, es war schon etwas schummerig. - Warten sie. - Genau, ich wollte aufstehen und das Licht anknipsen. - Oder wollte ich die Gardine vorziehen und dann das Licht anknipsen? Wie war das denn ...?“

„Frau Jansen, das ist jetzt nicht ganz so wichtig. Was haben sie gesehen?“ Drängt Schulz ungeduldig.

„Doch, doch Herr Kriminalkommissar das ist wichtig. Sonst glauben sie mir nachher nicht, was ich gesehen habe.“

Sie überlegt einige, für Schulz und Fuchs unendlich lange Sekunden.

„Natürlich habe ich erst das Licht angeknipst und dann die Gardine vorgezogen. Ganz automatisch macht man so etwas - immer. Und wie ich die Gardine vorziehe und dabei aus dem Fenster in den Hofe gucke, da seh ich doch, wie ein Polizeibeamter aus dem Souterrainfenster heraussteigt, seine Hose glatt streicht, die Mütze aufsetzt und durch die Hoftür ins Haus geht. - Ganz genau das Zimmerfenster, wo der Mord passiert ist.“

Schulz und Fuchs sind sprachlos.

„Was sagen sie dazu, Herr Kriminalkommissar?“

Schulz und Fuchs blicken sich an. Sie sind fassungslos. Schulz versucht zu retten, was zu retten ist, damit die lange Zeit des geduldigen Zuhörens nicht umsonst gewesen ist. Es muss doch ein Fünkchen Wahrheit darin sein. Er räuspert sich:

„Frau Jansen, können sie den Täter, den Mann genauer beschreiben?“

„Ich habe ganz genau gesehen, dass es ein junger Polizeibeamter gewesen ist. Er hatte blonde Haare. Er sah sehr gut aus in seiner neuen blauen Uniform.“

„Die Augenfarbe? Haben sie die Augenfarbe erkennen können, Frau Jansen?“ Fragt Fuchs mit einem spöttischen Unterton.

„Nein, er hat doch nicht zu mir hochgeschaut. Und dann hatte er ja die Mütze mit dem Schirm aufgesetzt, so dass die Augen verdeckt waren. Er ist auch gleich in der Hoftür verschwunden und durch das Haus geflüchtet.“

Kriminalkommissar Schulz reißt sich zusammen: „Sie denken also, dass es der Mörder war?“

„Ja natürlich, Herr Kriminalkommissar!“

„Hatte er denn ein blutiges Messer oder ein blutiges Schwert bei sich?“ Bohrt Fuchs nach, nahe die Fassung zu verlieren.

„Luz!“ Ermahnt Schulz seinen Kollegen, indem er die Augenbrauen zusammen- zieht und ein Kopfschütteln andeutet.

„Ich meine ja nur ... Wir haben die Tatwaffe nämlich noch nicht gefunden, Frau Jansen.“ Lenkt Fuchs ein.

„Sehen sie, sie glauben mir nicht. Das habe ich mir doch gleich gedacht, deswegen habe ich mich auch jetzt erst gemeldet.“ Beharrt die Zeugin erklärend auf ihren Beobachtungen.

„War es vielleicht eine andere Art von Uniform? Vielleicht eine Bundeswehr- oder eine Marine- oder eine Grenzschutzuniform? Es gibt doch verschiedene Uniformen.“

„Eine Bundeswehruniform ist grün. Ich bin doch nicht farbenblind. - Es war eine dieser neuen modernen Polizeiuniformen, wenn ich es ihnen sage. - Ich kenn' doch die Polizeiuniform, die der Richter Schill eingeführt hat. Es war ein Schutzmann. Andere Uniformen kenn' ich doch gar nicht.“

„Tragen sie eine Brille, Frau Jansen?“ Versucht Schulz höflich zu fragen.

„Nein!“

Kriminalkommissar Schulz rückt seinen Stuhl hinter dem Schreibtisch zurecht und wendet sich an Fuchs:

„Wann ist die Streife am Tatort gewesen?“

„Zwanziguhrsiebzehn. Es muss schon dunkel gewesen sein. Werner hat so um neun bei Scheinwerferlicht im Hof gearbeitet.“

„Also Frau Jansen, sie hören, dass die Polizei erst bei Dunkelheit am Tatort war. War es vielleicht doch schon dunkel?“

„Nein!“

„Kann es nicht so gewesen sein, dass sie beim Kartenlegen -“

„Patience, Herr Kriminalkommissar. Es war eine Kreuzpatience!“

„Gut, Frau Jansen. ... bei einer Kreuzpatience eingeknickt sind? Nur so ein ganz klein wenig.“ Beginnt Schulz die Tatsachen zurechtzurücken.

„Nein, ganz bestimmt nicht. Ich bin doch um acht ins Theater gegangen und habe von dem ganzen Rummel nichts mitbekommen. Davon hat mir doch erst die junge Frau von nebenan erzählt. Und dann habe ich das alles in der Zeitung gelesen. - Wissen sie, ich habe manchmal die jungen Männer auf dem Hof gesehen. Aber sonst wusste ich doch gar nicht, was das für ein Bumslokal ist. - Naja denken ..., denken hat man sich das ja schon können.“

Sie lässt sich eine kleine Pause und setzt noch einmal an:

„Also Herr Kommissar, ich will ja gar nichts gegen die Polizei sagen, aber es war nun einmal so. Und was ich gesehen habe, das habe ich gesehen, ganz genau!“

Schulz versucht noch einmal von Anfang an zu beginnen:

„Frau Jansen, sie sind für uns eine wichtige Zeugin und sie haben offenbar den ganzen Nachmittag an ihrem Wohnzimmertisch gesessen und eine Kreuzpatience gelegt. Haben sie dabei nicht aus dem Augenwinkel - vielleicht ein wenig früher - etwas beobachtet? Manchmal sieht man so mit einem Auge etwas, guckt hin - und vergisst es wieder.“

„Herr Kriminalkommissar, ich will ihnen wirklich helfen. Ich war doch bei der Behörde und weiß, wie korrekt man in solchen Dingen sein muss. Ich kann doch nur sagen, was ich wirklich gesehen habe. So etwas kann ich doch gar nicht erfinden.“

„Ja gewiss, gewiss, aber vielleicht so aus dem Augenwinkel? Versuchen sie sich zu erinnern, bitte.“ Schulz legt seinen ganzen Charme in diese Frage. Er ist sich sicher, dass da noch etwas kommen muss. Die Behördenuhr tickt an der Wand hinter den Kriminalkommissaren Schulz und Fuchs.

„Es könnte sein, dass ich schon früher etwas gesehen habe. - Ja. - Nun ja. - Doch ... Aber wann das war, weiß ich nicht mehr. Ich war doch mit meinen Gedanken bei der Patience. - Ist da schon früher einer aus dem Kellerfenster gekrabbelt, und ich habe das andere doch nicht gesehen? - Ich muss mich wirklich sehr genau erinnern, das ist schwer in meinem Alter.“

Die Zeugin sucht einen Moment noch nach Hilfe bei den beiden Kommissaren. Sie schließt ihre Augen und ihr Gesicht spannt sich an, als suche sie in ihrer Erinnerung eine verlorene Momentaufnahme wiederzufinden:

„Ja gewiss.“ Spricht sie mit geschlossenen Augen. Schulz und Fuchs hören gespannt auf ihre Worte. Sie ist doch die einzige Augenzeugin.

„Es war ein großer Mann.“ Beginnt sie langsam und leise. Sie konzentriert sich ganz auf die Sache.

„Er sieht ganz fürchterlich aus. Er hat so ein dickes Gesicht und furchtbar wulstige Lippen. Schwarze Haare, krause schwarze Haare. Und die Augenbrauen, die schwarzen Augenbrauen sind ganz dicht und stoßen über der Nase aneinander. Eine fleischige große Nase. Der Blick. Er blickt ganz finster drein. Ja, ja, er blickt zu meinem Fenster hoch und wischt sich die Hände am Hosenboden ab. Oh, ich fürchte mich. Der sieht mich starr an. Der will was von mir. Oh nein, ich guck lieber weg. Aber da sind seine bösen Augen auf dem Tisch. Nein, ich greif ganz schnell zwischen seine Augen, da liegt eine Karte, ich deck' sie auf ...“

Sie schweigt und schlägt die Augen auf:

„So etwas. Das habe ich wohl ganz vergessen, weil ich mich so gefürchtet habe. Er sah ganz genau aus wie ein Mörder.“

Schulz faltet die Hände und senkt den Blick, um nicht völlig die Fassung zu verlieren. Fuchs räuspert sich und fasst mit größter Anstrengung, etwas zu unterdrücken, was schon in seinem Bauch bebt, einen Entschluss:

„Andreas, kommst du 'mal mit vor die Tür?“

Schulz nickt ihm zu und wendet sich mit gepresster Stimme an die Zeugin:

„Frau Jansen, wir machen jetzt eine kurze Pause. Ich komme gleich wieder mit meinem Kollegen. Möchten sie noch etwas Kaffee?“

„Ja, gerne. Das war jetzt wirklich eine Anstrengung, Herr Kommissar, das können sie mir glauben.“

„Gewiss. Sie haben jetzt wirklich eine Pause verdient.“ Beruhigt Fuchs sie schon von der Tür aus, während Schulz mit höchster Konzentration den Kaffee einschenkt, dann läuft auch er hinaus und schließt die Tür hinter sich.

„Lombroso lebt?!“

“Lombroso lebt.“ Erwidert Schulz und beide prusten los. Es schüttelt sie.

„Nein, das habe ich während meiner fünfundzwanzig Dienstjahre noch nicht erlebt. Unglaublich, wirklich unglaublich.“ Brüllt Fuchs sich vor Lachen ausschüttend. Schulz trocknet sich die Tränen, mit denen er das Lachen unterdrückt hatte:

„Was haben wir doch für einen herrlichen Beruf, dass wir das erleben dürfen. Erst tischt sie uns die Geschichte mit dem schönen, jungen Polizisten auf und dann wird er zum klassischen Vergewaltiger. Doktor Mabuses Augen. Ohgott nein, ist das komisch. Wenn es nur nicht so viel Zeit gekostet hätte.“

Fuchs flüstert beschwichtigend:

„Nicht so laut, sonst hört sie es noch. Das muss ja nicht sein.“

Er wischt sich ebenfalls ein paar Tränen aus den Augenwinkeln und schnäuzt in das Taschentuch. Er gewinnt als erster wieder an Haltung und rät als älterer Kollege:

„Du solltest auf jeden Fall das Ganze in Kurzfassung zu Protokoll nehmen. Sicher ist sicher. Man weiß nie, wozu es gut sein kann.“

„Sie wirkte die ganze Zeit beinahe glaubwürdig. Aber der Schluss war der Gipfel. Wahrscheinlich glaubt sie sogar, was sie gesagt hat. - Sollen wir ihr unsere Kartei zeigen? Oder eine Phantomzeichnung anfertigen lassen?“

„Halte ich für zwecklos. Ein Protokoll mit den beiden Täterbeschreibungen reicht. Immerhin kann ein Quäntchen Wahrheit in ihrer Aussage liegen. - Wenn du dich mit dem Protokoll beeilst, fahre ich sie nach Hause und schau mir das Fenster zum Hof noch einmal an. - Es ist fast wie im Film.“ Sagt Luz Fuchs und klopft seinem Kollegen auf die Schulter.

Während Kriminalkommissar Schulz bereits die Entscheidung getroffen hat, die beiden völlig widersprüchlichen Täterbeschreibungen der Augenzeugin protokollieren zu lassen, zweifelt Fuchs noch einen Augenblick lang, ob eine Phantombilderstellung nicht doch hätte zweckmäßig sein können. Sollte er doch ein Phantombild von Frau Jansen erstellen lassen? Es ist doch längst nicht mehr notwendig, den Täter vom Zeugen aus einer Verbrecherkartei herausfischen zu lassen.

Die Bertillonage hat sich fortentwickelt zum Phantombild-Erstellungsverfahren aus einer Anzahl mehr oder weniger standardisierter Augen, Ohren, Nasen, Münder, Wangen, Stirnen, Kopfformen, Haaransätzen und Haarschnitten, Bärten und Augenbrauen. - Wie viel Augen braucht ein Mensch? - Die Bertillonage demaskiert den Täter durch Abdeckung. Das Phantombilderstellungsverfahren erschafft das Tätergesicht durch Aufdecken. Die Leerstellen im flüchtigen Eindruck des Augenzeugen vom Tätergesicht werden durch eine Augenfolie - zum Beispiel - aufgefüllt. Aufgefüllt wie eine Spielkarte aufgedeckt.

Wenn es eine bestimmte Verteilung von Nasengrundformen gibt - Bertillon zählt im Departement du Rhone bei 1000 Männlichen Erwachsenen zwischen 25 und 35 Jahren 212 concave Nasen, 454 geradlinige Nasen und 188 convexe Nasen, wobei sich die Verteilung stufenlos von der aufgestülpten Nase bis zur Adlernase erstreckt, und

er findet als allgemeine Form dieses Organs die Pyramide heraus -, dann lässt sich aus einem bestimmten Sortiment an Kopfformen und Kopforganen auch ein bisher nicht aktenkundiges Individuum zumindest in seinen Grundzügen empirisch genau erstellen. Immerhin hält Bertillon einen Katalog von 15 Nasenprofilen - concave relevé, rectiligne relevé, convexe relevé, brusqué relevé, ondulé relevé, concave horizontal, rectiligne horizontal, convexe horizontal, brusqué horizontal, ondulé horizontal, concave abaissé, rectiligne abaissé, convexe abaissé, brusqué abaissé, ondulé abaissé - bereit. Mit jedem weiteren charakteristischen Erkennungsmerkmal - zum Beispiel der Kopfform: rund, oval, eckig; oder der Kopfgröße: klein, mittel, gross - potenziert sich die mögliche Summe der zu erschaffenden Phantombilder. Das Phantom rückt dem Täter näher.

Fuchs kann sich noch sehr gut daran erinnern, dass das Talent des Polizeizeichners dennoch durchaus entscheidend sein konnte für das Gelingen einer Phantomzeichnung. Das Phantombild aus dem Foliensortiment mit den Augen, Ohren, Mündern etc. wies immer noch erhebliche Grobheiten auf, die der Polizeizeichner mit Hilfe der Augenzeugenaussage beheben sollte. Er füllte sozusagen die Leerstellen aus. Die Leerstellen wurden zu Übergängen und aus den Übergängen entstand ein konkretes Phantombild. Ein computergestütztes Phantombilderstellungsverfahren soll in Zukunft das Phantom aus Lichtpunkten noch genauer auf dem Bildschirm entstehen lassen - ein Phantomlichtbild.

Fuchs denkt an die Möglichkeit, dass man Frau Jansen zwei Phantombilder hätte erstellen lassen können. Vielleicht wäre zwischen den beiden Extremen das tatsächliche Phantombild zum Vorschein gekommen. Es ist denkbar, dass die Augenzeugin durch eine List ihres Unterbewusstseins das Bild vom Täter in zwei Personen geteilt, in Gut und Böse, in Begehren und Schrecken unterschieden hatte. Eventuell wird er später auf diese Möglichkeit zurückkommen, vorerst steht der mögliche Erfolg in keinem Verhältnis zum zu erwartenden Zeitaufwand. Er wird sich zuvor davon überzeugen müssen, wie viel Frau Jansen überhaupt hatte sehen können.

Eine Täterbeschreibung, eine Vorstellung vom Täter oder ein Phantombild sind dermaßen wertvolle Hinweise für die Ermittlungen, dass Fuchs es einfach nicht wahrhaben will, dass es dies alles im Mordfall Sebastian Ruff nicht geben soll. Natürlich hatte er Spuren sichergestellt, die zum Täter führen könnten, doch wirklich hilfreich wäre es ihm, wenn er sich ein Bild vom Täter hätte einbilden können. In dem Fundus seiner Erfahrungen fehlt ihm jedoch jeglicher Anhaltspunkt zum Vergleich, der eine Vorstellung vom Täter erzeugen könnte.

Wieder und wieder sortiert Fuchs die bisher asservierten Spuren und Informationen in seinem Kopf. Er legt die Spuren vor seinem inneren Auge aus wie auf einem Tableau. Er kombiniert sie und sucht nach einer Geschichte, die sie erzählen. Aber sie ergeben keine Geschichte für ihn. Die Geschichte scheint irgendwo zwischen den Spuren zu liegen.

Er sieht den Tatort, die Leiche, die Todesmale, die Stiche, die Einstiche, die Abschnürungen, die Schnüre, schwarze Lederschnüre, das Lächeln, das Fremde, die Haut, die Augen, den Schnitt von Schulter zu Schulter zur Schamfuge, Tau, das Fleisch, das Blut, die Knochen, die Lungen, das Herz, das Herz, auf das sein Blick beharrt. Er

sieht den Barraum, den Gang, das Tatortzimmer, das Bett, das Kreuz, Chi, die Ketten, die Schnüre, den Knoten, den er wiedererkennt und nicht zu lösen weiß. Er sieht den Spiegel im Zimmer, die Stricher, den Wirt, Gabriel Flug in der Tür. Er sieht den Wirt und flüchtig das Zimmer von Sebastian Ruff, Sibylle Neufang und die Kunden der Prostituierten, die Peitschen und Stöcke, Knüppel und Teppichklopfer im Schrank. Er sieht den Verlobten der Prostituierten, wie er vor der Tür steht und mit dem Revolver auf den Spion zielt. Das Geschoss durchschlägt die Holztür und trifft die Verlobte. Mehrere Geschosse durchschlagen nacheinander das Holz und Haut und Fleisch und Organe, Holz und Haut und Fleisch und Organe, Holz und Haut und Fleisch und Organe.

Fuchs schüttelt den Kopf und verwirft die letzten Bilder, denn sie gehören nicht zum Fall „Sebastian Ruff“. Aber genau diese Art Vorstellungskraft fehlt Fuchs im Mordfall des Callboys. Er darf diese beiden Fälle nicht vermengen.

Dieses Bild von der Leiche am Tatort und in der Prosektur, will Fuchs nicht aus dem Kopf gehen. Er hat dieses Bild, das sich immer wieder in den Vordergrund drängt, aber er hat keine Vorstellung von der Person Sebastian Ruff. Wenn ihm dieses Bild vor Augen steht, sucht er zu vermeiden, es als schön zu bezeichnen. Doch dieses Wort haftet all seinen bildlichen Eindrücken von Sebastian wie ein wahnwitziger Nachhall an. Es gibt so etwas wie einen kommentierenden Nachhall, wenn er in diesen Bildern denkt. Im Augenblick der Bilder hört er in seinem Ohr eine Stimme. Die Stimme lenkt ihn ab, dreht ihn im Echo der Bilder. Stimme und Bilder, Bilder und Stimme, Stimmbilder, Bildstimmen, es schwindelt ihm. Und doch lauscht er ihr widerwillig in den Palästen der Bilder. Er entrinnt ihr, indem er die Augen aufschlägt.

Auf seinem Schreibtisch liegt ein Photo von Sebastians Hirnschale, das Werner Kleinschmidt geschossen hat. Luz Fuchs erschrickt, er weiß, dass er sich die Photos wird ansehen müssen, irgendwann später mit zwingender Sicherheit ansehen muss. Denn es ist sein Fall, von dem er eine Photomappe wird erstellen müssen. Er will die Photos von der Schädelsektion jetzt nicht sehen. Er nimmt das Photo mit der Hirnschale von dem Stapel der übrigen Photos auf, dreht es um, öffnet dabei den Blick auf das darunterliegende Photo mit der Kinnlade und verdeckt es mit der weißen Rückseite des Photos von der Hirnschale. Währenddessen ist es ihm völlig unbegreiflich, woher ihm in diesem Moment - Momentaufnahme - der Gedanke „Nein! Jetzt nicht, das ist mir heilig“ kommt.

Das Telefon klingelt. Es reißt Fuchs aus dem Labyrinth seiner Gedankengänge. Andreas Schulz hat die Aussage der Augenzeugin zu Protokoll genommen. Sie hatte noch einmal erzählt, was sie gesehen hatte, um es aufschreiben zu lassen.

Kriminalkommissar Fuchs fährt Frau Jansen in die Steinstrasse. Er geht mit ihr durch den Gang vom Vorderhaus zum Hinterhaus, von dem sie erzählt hatte. Und sie weist ihn naserümpfend und mit einem vorwurfsvollen Blick, als wolle sie ihn, Luz Fuchs, für die gesamte Männerwelt verantwortlich machen, auf den Uringeruch hin. Luz ist gegen diesen Blick machtlos und schlägt die Augen nieder. Frau Jansen öffnet die zwei Schlösser an ihrer

Tür, führt ihn in das Wohnzimmer und zieht die Gardinen schweigend und auffordernd beiseite, als wolle sie sagen: „Da, bitte!“

Kriminalkommissar Fuchs sieht und sieht nichts und ist enttäuscht, wie klein der Hof vor dem Fenster zum Tatortzimmer ist. Und er sieht das Fenster, und das Fenster ist kleiner, als es gewesen ist, da er aus dem Zimmer in den Hof sah und den unendlich großen Fensterrahmen und die weite Fläche des Fensterbretts nach Mikrosuren absuchte. Ein Fussel, eine Faser, ein Staubkorn waren bei Auffindung und Sicherstellung zu einer Bedeutung angewachsen. Jetzt von Frau Jansens Fenster aus ist der Hof klein, das Fenster in der Mauer kleiner, die Scheibe noch kleiner, der Rahmen und das Fensterbrett sind nicht mehr von einander zu unterscheiden. Scheibe und Rahmen und Fensterbrett beginnen, in einen Bereich der Unschärfe ineinander überzugehen. Fingerabdrücke, Stofffetzen, Fussel, Faser und Staubkorn sind unerkennbar, unsichtbar.

Gleichzeitig lösen sich die Dinge von ihrem Ort, beginnen ein Eigenleben in der Wichtigkeit der Spuren, wachsen und gewinnen eine eigene Geschichte.

Nein, Frau Jansen konnte von hieraus kaum etwas Konkretes erkannt haben. Ihre Täterbeschreibung, wenn sie denn überhaupt als solche zu bezeichnen war, musste vage bleiben. Die Kleidung hätte sie zwar erkennen können, doch die Polizeiuniform verbannt Kriminalkommissar Fuchs ins Phantastische. Denn darin findet sich Fuchs bestätigt, dass dem Augenzeugen beim Sehen die Augen oder die Luft oder das Objekt einen Streich spielen können, der die Wirklichkeit verfälscht. Sieht doch jeder Mensch die Dinge anders, und muss sich dennoch durch ihre sprachliche Darstellung der allgemeinen Sicht der Wirklichkeit versichern.

So wertvoll ein Augenzeuge für die kriminalistischen Ermittlungen sein mag, so gefährlich sind dagegen die Vorgänge, die sich beim Sehen abspielen können. Wunsch und eine subjektive Wirklichkeit sieht Fuchs als Urheber der Täterbeschreibung, die Frau Jansen vorgelegt hatte. Fuchs verlässt sich lieber auf das Offensichtliche, auf eindeutige Beweismittel, zum Beispiel auf ein Photo. Fuchs ist davon überzeugt, dass ein Photoapparat präziser und unbestechlicher ist als das menschliche Auge.

Der Photoapparat hält die Wirklichkeit fest, so wie sie ist. Das Photo tritt an die Stelle der Realität. Ein Augenzeuge ist in der Wiedergabe der Wirklichkeit viel unzuverlässiger. Es gibt für die Täterbeschreibung des Augenzeugen zu viel Spielraum zwischen dem, wie er den Täter beschreibt, und dem, was der Zeuge wirklich gesehen haben mag. Dieser Spielraum ist eine Gefahrenquelle für das wissenschaftliche und juristisch verwertbare Ansinnen des Kriminaltechnikers. Die Sprache scheint Fuchs vor der kriminalistischen Anforderung der präzisen Übermittlung von Fakten immer wieder zu scheitern.

Kriminalkommissar Fuchs bedankt sich bei Frau Jansen für ihre Hilfe und verschwindet.

Lapis infernalis

Der Name des Opfers ein Bild

Kriminalkommissar Fuchs erbricht das Siegel an der Tür zu Sebastian Ruffs Zimmer. Er hatte am Vortag den Streifen Kunststoffolie so geklebt, dass sie das Türschloss bedeckt und Türblatt und Türrahmen miteinander verbindet. Die Kunststoff-Folie ist das Siegel. Die Siegelmarke ist weiß. Die Aufschrift, die die Folie als Siegel begründet, ist rot. Auf dem Siegel steht:

Amtliches Siegel

Ablösen oder Beschädigen wird strafrechtlich verfolgt.

Hinter den Worten steht das eigentliche Siegel. Es setzt sich zusammen aus dem Hamburger Stadtwappen, das ein Tor mit drei Türmen, einem Kreuz auf dem mittleren und zwei Sternen auf den beiden äußeren zeigt, sowie der in den Siegelkreis eingelassenen Aufschrift: *Behörde für Inneres*.

Das Siegel zu zerstören und die Tür zu öffnen, sind für Fuchs routinemäßige Vorgänge. Das Anlegen von Siegeln ist gesetzlich geregelt. Schließlich heißt es nichts anderes, denn dass er als Vertreter des Staates ein Zeichen gesetzt hat, das Unbefugten den Zutritt zu einem Ort oder Raum verwehrt, in dem er als Kriminaltechniker Spuren vor ihrer Zerstörung bewahren will. Ungeachtet dieses gewohnten, dienstlichen Vorgangs, baut sich in Luz Fuchs eine Spannung zu dem auf, was ihn hinter der Tür, hinter dem Siegel erwartet. Auch wenn er sich darüber im klaren ist, dass hinter der Tür nicht unbedingt Geheimnisse im Sinne von vorenthaltenem Wissen verborgen sein müssen, spürt er doch, dass ihn Hinweise auf das Leben des Toten durch Spuren erwarten.

Fuchs nimmt den Spurensicherungskoffer mit dem Sortiment an Pinzetten, Scheren, Skalpell, Klebestreifen, Objektträgern, Einmalhandschuhen, Adhäsionsmittel wie Ninhydrin-Lösung oder Russpulver, Pinsel wie den Zephyrpinsel, Asservierungstüten in unterschiedlichen Größen in die linke Hand. Das Zimmer scheidet als Tatort aus. Auffindungsort und Tatort sind in diesem Mordfall identisch, so dass Fuchs nicht allzu vorsichtig sein muss. Es geht ihm hier denn auch weniger darum, Mikrospuren zu sichern, als vielmehr einen Zugang zu der Person Sebastian Ruff zu finden, um dadurch von einem weiteren Ausgangspunkt auf den Täter schließen zu können. Der Photoapparat hängt einsatzbereit vor seiner Brust. Er drückt mit der rechten Hand die Türklinke hinunter und öffnet die Tür ins Zimmer.

Das Zimmer ist schwarz. Die Wände sind schwarz. Die Decke ist schwarz. Die Bettwäsche schimmert in schwarzem Satin. Es ist ein Zimmer wie die Schwärze der Nacht, wie ein Nichts. Es ist wie das Negativ eines überbelichteten Positivs, eines überbelichteten Photos. Oder wie das Positiv eines nicht belichteten Negativs. Das Photo in die Sonne zeigt nichts. Das Photo ohne Licht zeigt nichts. Es ist ein Zimmer aus den Schatten des Lichtes.

Luz glaubt zu schweben oder zu fallen, als er das Zimmer betritt. Allein das Licht hält ihn. Schiene das Tageslicht nicht hell durch das Fenster, das Zimmer verschwände im Schwarz, verschlänge sich selbst im Nichts. Das

Zimmer entzieht sich der Photographie. Ohne eine kunstvoll, künstliche Ausleuchtung wird Fuchs das Zimmer nicht photographieren können. Wo das Schwarz das Licht aufsaugt, versagt das Schreiben durch Licht. Die Kontraste und Konturen, die die Möbelstücke aus dem Raum herausheben, lassen sich - wenn überhaupt - nur noch mit einem besonders lichtempfindlichen Film nachschreiben. Das Schwarz verschlingt das Licht. Die Schrift purzelt ins Nichts.

Das Fenster bietet den letzten Halt für Luz Fuchs. Ein Lichtblick, der das Zimmer beleuchtet. Und doch hält er kaum noch dem bodenlosen Schwarz stand. Er sieht das Regal mit den Büchern und heftet seinen Blick daran. Die Bücher erscheinen in ihren unterschiedlichen Formaten und Farben wie das blühende Leben selbst. Folianten, große, kleine, dicke, dünne Bücher stehen ohne erkennbare Ordnung im Regal. Er nimmt ein leuchtend rotes Buch zur Hand, schon damit er in diesem Raum aus dem Dunkel der Nacht einen Körper greifen kann. Es ist ein beliebiges rotes Buch. Es gibt in dem Regal mehrere Bücher, deren Einbände rot sind. Er liest auf dem Buchrücken: BDW August Strindberg Das rote Zimmer, schlägt das Buch auf und ist beinahe enttäuscht, dass es nur weiße Blätter mit schwarzen Buchstaben enthält. Das Schwarz auch als die Farbe der Schrift beginnt ihn herauszufordern.

Er könnte noch weitere Bücher zur Hand nehmen, doch Luz Fuchs versteht letzten Endes nicht viel von Büchern, weshalb er das Buch wieder zurück an seinen Platz stellt oder zumindest den Platz, den es ausgefüllt hatte. Besitzt er selber doch nur eine Enzyklopädie, wie sie eben zweckmäßig und repräsentativ erscheint, eine enzyklopädische Sammlung zur Photographie, die Phototechnik, Photogeschichte und verschiedene Spezialgebiete der Photographie vom Portrait bis zur Photographie als Werkzeug in mehreren Bänden vereint, einige weitere Photobände, Kriminalhistorische Werke und Kriminalromane, sowie dies und das, was sich im Laufe seines Lebens bisher angesammelt hat.

Um einen ungefähren Überblick der Titel zu gewinnen, überfliegt Kriminalkommissar Fuchs die Reihen der Bücher mit seinen Augen. Er weiß, dass die Buchtitel unter Umständen etwas über Sebastian Ruff verraten könnten. Bücher, wenn es denn wie hier gleich mehrere Reihen sind, können eventuell einen Hinweis auf das Denken einer Person liefern, nimmt Fuchs an. So könnte etwas lesbar werden, was sich sonst allerhöchstens in Schriftstücken aufspüren lässt. Dabei stellt er fest, dass es mehrere Bücher gibt, in deren Titel Paris vorkommt, was er damit in Zusammenhang bringt, dass Sebastian von Paris in diese Stadt gekommen war, wie der Wirt erzählt hatte. Obgleich er sich nicht der Hoffnung hingibt, dass er noch zusätzliche Anhaltspunkte gewinnen könnte - fällt ihm doch ohnehin jetzt nur das auf, was er mit anderen Beobachtungen in Zusammenhang bringen kann -, fährt er mit seinem Blick noch einmal über die Buchrücken, allein um sich unbewusst Gesehenes in einem weiteren Augenblick einzuprägen. Nicht, dass es besonders viele Bücher wären, aber gemessen daran, dass sich Fuchs nicht hatte vorstellen können, dass ein Callboy überhaupt etwas anderes als Pornographie und pornographische Literatur gelesen haben könnte, muss er zugeben, dass er vom Anblick der Bücherreihen überrascht ist.

„Sagen sie, Herr Kaiser,“ wendet sich Fuchs an den Wirt, als er diesen an der offenen Zimmertür vorbeigehen sieht. „Sie haben mit Sebastian in dieser Wohnung gelebt. Was war er denn überhaupt für ein Mensch ? Ich meine, ich habe mir das Zimmer mit diesen Büchern hier, so gar nicht vorstellen können.“

„Ja, was soll ich ihnen denn darüber erzählen, Herr Kriminalkommissar?“ Fragt der Wirt regungslos zurück, um ebenso regungslos fortzufahren:

„Der Sebastian war eben da, das ist so ziemlich alles. Der hat mir in der Agentur geholfen und aufgepasst, dass die Bengel mich nicht beschleißen. Ich hab' ihnen doch schon diese Geschichte mit dem Bild erzählt. Das waren doch sie? Sie haben mich doch nach dem Poster gefragt, nicht?“

„Genau, das war ich, Herr Kaiser.“

„Naja, da sehen sie; der hat immer solche Geschichten erzählt. Zu verstehen waren die Geschichten gar nicht. Was der sich für Gedanken gemacht hat. Das war wie aus einer anderen Welt. War ja auch nicht wichtig. Irgendwann ist er hier eben eingezogen. Er hatte mir vorher schon bei ein paar Sachen geholfen. Renovieren in der Agentur und hier in der Wohnung, mein' ich.“

Während Herr Kaiser erzählt, wälzt er die Zigarre - er hat scheinbar immer eine Zigarre im Mund - mit der Zunge von einem Mundwinkel in den anderen. Nimmt sie zwischen Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand, um sie sogleich wieder zwischen die Lippen zu stecken, die im Verein mit Mundhöhle und Speicheldrüsen und Lungenflügeln daran saugen und sabbern und schmatzen, bis sie schließlich mit Hilfe der Zunge in einem der Mundwinkel landet, von wo aus der Vorgang von vorne beginnt. Die häufige, stereotype Wiederholung, mit der Kaiser die dicke Zigarre derartig liebkost und misshandelt - er raucht sie nicht auf, er saugt sie regelrecht in sich hinein -, widert Kriminalkommissar Fuchs an.

„Wie war ihre Beziehung zu Herrn Ruff, wenn ich fragen darf?“ Erkundigt sich Fuchs höflich, um sich ein Bild über die Lebensumstände ausmalen zu können.

„Weshalb wollen sie das wissen? Können sie das nicht nachlesen? Das hat doch alles diese, ... diese ... ihre Kollegin schon gefragt. Die hat sich doch Notizen gemacht. Ich muss ihnen doch hier nicht mein Intimleben erzählen. - Oder haben sie dabei ein bestimmtes Interesse?“

Setzt Kaiser zum Gegenangriff an.

„Also ich denke, sie wissen, was ich damit meine?“ Fügt er hintergründig schmunzelnd hinzu.

Luz Fuchs ist schockiert, denn er weiß zwar nicht, was der Wirt meint, aber er kann es sich aufgrund des Grinsens denken, das sich um die Mundwinkel hält, während im linken die Zigarre klebt. Es ist ein einladendes, geiles Grinsen, das mit einer heimlichen Drohung auf die Antwort lauert. Und während Fuchs noch das Grinsen zu deuten sucht, fällt ihm der Blick des Wirtes auf. Kaisers Augen beginnen, an seiner Kleidung zu zerren und zu reißen. Es sind Augen, die hektisch begehren, die ungeduldig auf eine Befriedigung aus sind.

„Herr Kaiser, ich habe hier den Mord an Sebastian Ruf aufzuklären. Und es dürfte ihnen bekannt sein, dass wir sie als Täter noch nicht völlig ausschließen können.“ Das Sie schleudert Fuchs Kaiser mit einem scharfen S entgegen, so dass sich dessen unverschämte Blicke in die Tiefen der Augenhöhlen zurückziehen.

Kriminalkommissar Fuchs will die Situation endlich klarstellen: „Selbstverständlich wissen sie, dass dies kein Verhör ist. Sie müssen mir auch nicht auf meine Fragen antworten. Ich muss ihnen allerdings als Privatperson sagen, dass ich ihre Reaktion auf den Mord an einem ihrer Angestellten, der zu dem noch in ihrer Wohnung lebte, als - gelinde gesagt - befremdlich empfinde.“

„Aber,“ beginnt Kaiser in einem Tonfall, der bittend und bebend um Hilfe sucht, „was wollen sie denn hören? Natürlich haben wir auch 'mal etwas mit einander gehabt. - Aber sie werden doch deswegen nicht denken, dass ich ihn ... Ganz bestimmt nicht. - Warum auch? Wenn er ausgezogen wär, dann wär eben ein anderer Junge hier eingezogen. Die warten doch nur darauf, dass sie ein Chance bekommen. - Sebastian hat mich zumindest nie beschissen. Die Kohle hat immer gestimmt. Warum sollte ich ...? Nein, Herr Kommissar. Nein, ganz bestimmt nicht, das müssen sie mir glauben. Bitte.“

Obwohl Fuchs über die Art und Weise, in der Kaiser zu antworten sucht, befriedigt ist, bringt ihn die Antwort selbst doch nicht weiter.

„Sie wissen also nichts weiter über Sebastian? Ich denke dabei zum Beispiel an Freunde oder Stammkunden?“

„Freunde? Ich weiß nicht. - Mit dem einen oder anderen Jungen aus der Agentur hat er vielleicht ein bisschen mehr gequatscht. Aber jemand, mit dem er sich wirklich unterhalten oder etwas unternommen hätte, hat der nicht gehabt. Wir sind ein- oder zweimal in Urlaub und auf die Insel gefahren. Sie wissen ja, Sylt. - Das macht man eben.“ Die Zigarre wird von rechts nach links gerollt. „Und seine Kunden waren zufrieden mit ihm. Aber von denen bringt ihn doch keiner um. Warum sollte denn einer so etwas tun?“ Er saugt hilflos an der Zigarre, um den Rauch bedeutungsvoll langsam entweichen zu lassen. „Meistens hat er seine Kunden fertig gemacht. Das waren fast alles Masos, also Masochisten. Die haben an seinem Lederkörper gehangen wie die Hunde am Hirsch. Sebastian hatte das eben drauf. Der hatte diesen Blick, mit dem er die Kerle fertig machen konnte. Ich weiß ja auch nicht, was die in ihm gesehen haben. Die haben diesen schwarzen Lederkörper regelrecht angebetet. Sie müssen sich das einmal vorstellen, wenn der Sebastian in seinen hautengen Lederklamotten durch den Barraum gekommen ist und sein Körper angespannt war wie ein Tierkörper, dann war das, als wenn ein Engel durch die Spiegel gegangen wär'. Sie hätten die Stille sehen können. Ich weiß nicht, ob dieser schwarze Body so voller Geilheit steckte oder ob der die ganze Geilheit der Freier in sich aufgesogen hat. Jedenfalls war er die pralle Geilheit selbst.“ Kaiser zieht die Backen voll Rauch. „Der hat auch Sadisten als Kunden gehabt. Ich kann mir das gar nicht vorstellen, wie Sebastian das konnte. Plötzlich war er ein anderer. Für die Sadisten war er wieder etwas ganz anderes. Die waren gebläht wie Luftballone, bevor sie zu ihm gingen. Sebastian konnte Träume wahr werden lassen. Er war eine Goldgrube.“

„Danke, danke, Herr Kaiser, aber das bringt uns alles im Moment nicht weiter.“ Unterbricht Fuchs den Wirt, der auf eine rätselhaft, phantastische Weise ins Fabulieren geraten ist.

„Können sie denn ein paar Namen der Kunden nennen, die in der letzten Zeit besonders häufig zu Sebastian kamen.“

„Die Namen der Freier, die ich kenne, habe ich schon ihrer Kollegin gegeben. Sei'n sie bitte diskret. Um Gottes Willen, sei'n sie diskret. Das Ganze ist sowieso schon eine Geschichte, die mich an den Rand des Ruin treibt. Es gibt ja schließlich auch so etwas wie ein Berufsehre in meiner Branche.“

„Schon gut, Herr Kaiser. Gewiss. - Ich schaue mich hier noch ein wenig um. Sie können mich jetzt wieder allein lassen.“

Kriminalkommissar Fuchs entdeckt im Regal, als er sich diesem wieder zuwendet, neben einem braunen Glasfläschchen mit der Aufschrift *Lapis infernalis* eine Mappe mit den flüchtig daraufgekritzelt Worten: *Die verehrungswürdige Photographie*.

Woher kennt er das, zwei Worte, die eines bedeuten, Lapis infernalis? Es kommt ihm bekannt vor. Er versucht, das Fläschchen zu öffnen, doch der schwarze Plastikverschluss sitzt ungewöhnlich fest. Er hält das Fläschchen gegen das Licht, das durch das Fenster hereinfällt. Es enthält grobe Salzkristalle von unterschiedlicher Größe. Woher kennt er nur Lapis infernalis? Er hört den Namen nicht zum ersten Mal. Es klingt für ihn nach Alchemie und Zauberei, ja nach schwarzer Magie, und doch weiß er, dass er das Wort aus einem anderen Zusammenhang kennt. Warum - und das schießt ihm siedend heiß durch den Kopf - hatte Sebastian, ein Callboy, Lapis infernalis?

Er sucht nach einem Zusammenhang. Mehrfach wiederholt er beschwörend die Worte wie eine magische Formel. Er lauscht nach dem Sinn der Worte, doch der will sich nicht einstellen. Lapislazuli, der blaue heilige Schmuckstein der alten Ägypter kommt ihm in den Sinn. Doch die Worte Lapis infernalis bergen ihr Geheimnis, wie das Fläschchen das Bezeichnete birgt. Der Zusammenhang will sich nicht finden lassen, stattdessen hat er ein Gefühl, als ätze das Salz in seine Haut.

Er hat den Eindruck, dass das Salz mit der Mappe in einer geheimnisvollen Beziehung steht. Die Mappe enthält elf Blätter, die von Hand beschrieben sind. Als er kurzerhand den Wirt, Herrn Kaiser, nach der Handschrift fragt, bestätigt dieser seine Vermutung, dass es sich um Aufzeichnungen von Sebastian Ruff handeln müsse.

Kriminalkommissar Fuchs überfliegt die ersten Seiten und erahnt, dass die Aufzeichnungen in einer näheren Beziehung zu der Person Sebastian Ruff stehen. Er sucht nach den Worten Lapis infernalis und kann sie in der Kürze der Zeit nicht finden.

Trotzdem zeigt sich ihm im Fieber der Eile ein unscharfes Bild, in das die Spuren mit den Fragen zusammenfallen, so dass sie die Ahnung einer Antwort ergeben. Es gibt auf dem Bild: die Leiche, den Körper, das Licht und die perlmutterne Haut, den Blick, die Pfeile und den Biss in das Ohr, das Blut, das Fleisch und das Herz auf dem Tisch, die Schnüre, das Kreuz und die Ketten im Raum, das Opfer, den Täter und den Blick, den sie tauschen.

Er legt die Blätter nacheinander auf den schwarzen Satinbettbezug, so dass er jede beschriebene Seite offenlegt. Aus der freien Hand photographiert Fuchs die losen Blätter. Vorder- und Rückseiten. Es gelingt ihm nicht, die Aufzeichnungen in eine chronologische Reihenfolge zu bringen. Zumal er überhaupt nicht weiß, ob sie einer Chronologie folgen. Er photographiert aus dem Stand. In der Belichtung des Filmateliers schreibt er die Schrift wieder, die nicht mehr die Schrift ist.

Transkription:

Photographie 1: Blatt 1:

Sebastian: Netze

Sehen mit den Pfeilen unserer Blicke.

Der Photoapparat ist eine Schussanlage: Waffe und Geschoss, Bogen und Pfeil, Linse und Strahl. Der harte Strahl der Wirklichkeit fällt in das Netz der Wahrnehmung: Netzstrumpf trifft Netzhaut. - Vernetzung: Benetzung der Netzhaut durch Netzstrümpfe auf weißen Frauenschenkeln. Er ist in ihr Netz gegangen.

Photographie 2: Blatt 2:

Sebastian: Körperflüssigkeit

Mein Leiden ist, dass ich die Photographie auf meiner Haut fühle. Die Pfeile punktieren meinen Körper, die Oberfläche der Innenräume. Die Pfeile lassen sich mit den Widerhaken der Pfeilspitzen nicht mehr aus der Haut ziehen. Sie bleiben stecken, bohren sich mit jeder Vervielfältigung der Photographie tiefer hinein. Sie treffen auf das Rückgrat. Sie dringen ins Rückenmark ein. Rückenmarkspunktion. Sie treffen den Nerv.

Meine Rückenmarkflüssigkeit fließt unter den Treffern aus. Punktlöcher: auf den Punkt getroffen: Treffpunkt der Treffpunkte.

Auf dem Rücken liegend mit dem steifen Prügel in der Hand werde ich photographiert und tausendfach vervielfältigt. Der Moment der Erektion spaltet sich auf in die unendliche Wiederholung des Wiederangesehen-werdens. - Schwänze entleeren sich bei dem Anblick im Aufblick meiner Rückenlage. Aus meinem Rückgrat fließt die Rückenmarkflüssigkeit. Es wird weich, das Rückgrat, wird elastisch wie Gummi und der biegsame Knorpel löst sich schließlich in der auslaufenden Rückenmarkflüssigkeit auf.

Mein Körper zerfließt in der unzählbaren, der unhaltbaren Vervielfältigung seiner Photographien. Durchlöchernte Traumgesichter und weiche Uhren von Salvatore Dalí. Eine Giraffe brennt. Flammen züngeln an einer Photographie.

Was bleibt aber von mir, wenn ich keine Herrschaft mehr habe über mein Abbild? In der technischen Reproduktion eines Teils von mir, meiner Teilhaftigkeit an dem Sekundenbruchteil der Linsenverschlussöffnung, werde ich auf einen Typ, ein Stereotyp reduziert.

Photographie 3: Blatt 2(Rückseite):

Ist es besser, unendlich viele Photos von sich aufnehmen zu lassen, so dass es jeweils nur ein Photo meiner Vielheit gibt, oder soll es nur ein Photo von mir geben, das unendlich häufig reproduziert wird, einmal unendliche Male vervielfältigt?

Im ersten Fall werde ich mich auf Dauer der technischen Apparatur anpassen. Ich werde mich photogen verhalten. Mein Äusseres wird bildwirksam. Ich werde wirksam als Bild. Ich werde wirken als das süsse Gift der Scheinhaftigkeit. Im zweiten Fall wird mein gesamtes Leben, mein einziges Sein auf den einen unendlich reproduzierten Augenblick der Aufnahme reduziert: Marilyn Monroe immer wieder auf dem Gitter über dem New-York-Subway-Luftschacht; immer wieder der Moment, in dem der phallische Zug, der als Luftzug unter ihren Chiffonrock fährt. Oder der sterbende Soldat aus dem spanischen Bürgerkrieg, der von einer Kugel tödlich getroffen im Augenblick des Todes Unsterblichkeit durch den Life-Fotografen erlangt.

Es gibt kein Entrinnen: das Auge der Kamera jagt meinen Körper.

Photographie 4: Blatt 3:

Sebastian: Epiphania

Ist dies der Körper, der ich bin? Das Stück Photopapier, auf dem ein nackter Körper abgebildet ist: Kopf, Rumpf, Arme, Beine und ein steifer Riemen. Ein Körper im Stillstand. Kein Auge blickt. Kein Blut fließt. Kein Muskel spannt. Eine Nadel hinterlässt einen Durchstich, ein Loch, ein Nichts, kein Schmerz im Photopapier. Ein Nichtpunkt unter allen Punkten. Ein Lichtpunkt? Ein Stich in das Herz und ich spüre nichts als die Stecknadel zwischen Daumen- und Zeigefingerkuppe. Ich zünde das Papier an. Spüre nichts als das Feuer zwischen den Fingern. Auf dem Photo zwischen den Fingern; Flammen und Rauch stehen still. Eingefrorene Flammen im Photopapier. Eingefroren zwischen den Fingern, von denen ich nicht mehr weiß, was sie spüren. Jetzt spüren sie nichts, keine Spur von Schmerz auf den Fingerkuppen. Wer sagt mir, dass sie etwas spürten?

Ein Photo von unzählbaren Photos in der Welt, mehr als es Menschen gibt. Die Welt ist von Photos bedeckt: Für jeden Quadratmillimeter Welt ein Photo: Photos bringen uns die Welt nahe. Welt und doch nicht Welt. Sie kommt in das Zimmer, in dem ich bin und ich bin doch nicht in ihr. Was bringt mir die Welt, wenn ich nicht in ihr bin? Eine Flut an Wirklichkeit überschwemmt meine Lebenswirklichkeit. Flut ohne Sinn. Kein Sinn, kein Sinn unter all der Wirklichkeit. Mein Photo in der Flut, auf das jeder X-beliebige wicst und abspritzt. Bin ich noch einer Wirklichkeit gewiss in all den Wirklichkeiten, die hereingeschwemmt werden, hereindrängen und - drücken? Die Luft zum Atmen nehmen. Die Bilder ficken mich.

Unzählige Leichen pflastern den Weg der Photographie. Jedes Photo ein Tod, der das Leben selbst zu sein scheint. Oder doch nur ein kleiner Tod? Der kleine Tod in jedem Augenblick. So sah ich mich nie. Die Spiegel im Bordell reizen An-und-für-sich-sicht. Jede Muskelkontraktion ein Tropfen Sperma im Spiegel zur Bestätigung meiner Potenz. Wer glaubt denn noch den dahingehauchten Worten, wenn er sie nicht im Spiegel bestätigt findet? Der Blick geht ins Leere, erstirbt im eigenen Augapfel als Schauplatz des Sündenfalls. Wozu von Eva den Apfel nehmen, wenn doch der eigene Blick verführt? Erkenntnis im Augapfelkern ohne die Stimme eines Gottes. Keine Schlange richtet sich auf zur bösen Tat.

Das Glied allein flüstert die Worte im Steifwerden. In dem leeren Blick die Bestätigung, dass es keinen Gott gibt. Außer dich, den sie den Verehrungswürdigen nennen, weil du ihnen die niegekannte Lust im Fallenlassen schenkst. Ein Gott, der auf den Photos schon längst als Kein-Gott gebannt ist.

Photographie 5: Blatt 3(Rückseite):

Wer glaubte an Jesus, wenn ihn das Photo über den See Genezareth wandeln sehen ließe? Wer glaubte an einen schwebenden Menschen auf einem Photo? Die Photographie ist der Tod des Mythos, denn das Photo ist wirklich, der Mythos nie.

Der Tod kam immer wieder zu mir im Blitzlichtgewitter. Ohne die Photos wäre ich nur gewesen. Mit der Schrift feiere ich fröhliche Auferstehung. Kein Photo wird je meine Geschichte erzählen. Wer weiß, wer wer ist auf einem Photo, wenn die Zeit darüber hinweg gegangen ist? Meine Schrift ist mehr und doch wird sie mich nicht wiedergeben, wie ich bin und wo ich bin, selbst wenn ich es erzählen wollte. So lange mein Körper noch warm ist, wird ein Rest Leben darin sein. Selbst die Pornos von mir werden mich nicht auferstehen lassen. Vielleicht wird die Gier des Voyeurs ein wenig Leben einhauchen bis zu seinem Abgang. Sicher aber die Imagination der Leser, meiner Zeilen. Und doch werde ich nichts anderes sein, wie in diesem Augenblick, den niemand sieht, indem ich nur die Vorstellung von mir bin. Und wird mich der Leser darum lieben können, um dieses, was nur ich an mir habe? Allein die Liebe wird mich zum Leben erwecken. Sie, die größte Kraft der Imagination eines Bildes, das es niemals geben wird.

Schreiten wir zur Vorstellung - der Körper und ich, der ich nicht weiß, wo ich ist, und lösen wir dem Freier seine Vorstellung ein gegen Bares.

Photographie 6: Blatt 4:

Sebastian: Ich finde den Tod wieder.

In dem Akt des Photographierens, gleich dem Wachsen an einem fremden Körper, spürte ich den Tod schwinden. Jetzt habe ich den Tod wiedergefunden. Ich fliege. Ein Flug zu einem anderen Ort, in eine andere Zeit. Ein Engel trägt mich auf seinen Flügel davon. Ein kräftiger Engel, der mir meinen Tod bringt. So wäre ich fast gestorben ohne meinen Tod.

Als Kinder spielten wir Tod. Es war eine wichtige Entdeckung, als wir Kinder uns erzählten, dass die Toten die Augen geöffnet haben. Nur der Blick ist gebrochen, erloschen, tot. Wir übten kunstvoll unterschiedliche Grade des perfekten Todes ein: mit geöffnetem Mund und geöffnet Augen und angehaltenem Atem. Wir stellten uns tot. Der Tod dauerte bis zum nächsten Kitzeln, dann kehrte das Leben kichernd zurück. Der Tod war ein Mysterium wie die Liebe und das Leben. Wir spielten auch Liebespaar oder Mutter und Kind und bemühten uns ständig der Wirklichkeit nahezukommen, aber es blieben die heiligen Geschichten der Erwachsenen.

Den Tod habe ich verloren, bevor ich gestorben bin. Jetzt ist er wieder da in der Lust, im Spiel, im Ritus. Gabriel trägt seine Scheiße auf meinen Körper auf. Er beschmiert mich. Ich, der ich am Kreuz stehe. Er beschmiert meinen Körper mit Scheiße und Pisse. Es ist warm und es riecht. Es riecht nach Tod. Mein Körper bebt unter dem Tod, bebt und bäumt sich. Jedesmal ein ritueller Tod, jedesmal das Fallenlassen in das Unhaltbare, jedesmal ein tiefes Wegsinken, weiter weg als wir Kinder uns erhoffen konnten. Und endlich wieder um den Tod wissen. Ohne jede Vorstellung wissen. Warm, nur die Wärme, die warme Scheiße, die Pisse, die Erde, das Blut. Ein Ganzkörperorgasmus wie ein Tod. Mein Schwanz oder mein Arsch konnten nie so vollkommen meinen Körper erschüttern.

Wenn jeder Orgasmus ein kleiner Tod ist, dann ist dies der große Tod, nur ein Schritt vor dem letzten Sich-fallen-lassen. Die tödliche Wirklichkeit der Photos hat uns den Tod genommen.

Blatt 4(Rückseite sehr unleserlich, wie in Hast geschrieben)

Und ich liebe Gabriel vor dem Kreuz, der mir den Tod wiedergab. Liebe und Tod. Ich will den Tod von ihm, entrinnen der Wirklichkeit der Photos, die ich nicht bin. Ich muss mich den Bildern entziehen. Ich will fort. Wie sie auslöschen diese gefrässigen?

Sollte ich ...

(Die letzten Worte sind nicht entzifferbar. Der Text bricht ab.)

Photographie 7: Blatt 5(sehr sauber geschrieben, fast gemalt):

Sebastian: Meine Geschichte

Wer bin ich? Ich heiße Sebastian, so nennt man mich hier. In Paris nannte man mich Sébastien. Aber wer bin ich? Bin ich der, der ich auf den Photos war, die der Photograph in Paris von mir machte? Der Photograph, der in die Rue du Bac kam, die enge Rue du Bac mit den alten Häusern und den kleinen Galerien und Antiquittenlden, in denen Männer sitzen, als hätten sie sich einen Traum erfüllt, als wären sie einstmals die Strichjungen, wie ich jetzt einer bin, gewesen und hätten von einem so kleinen, aber feinen Geschäft geträumt, vor dem wiederum junge Strichjungen ihre frühere Tätigkeit im Gehen, Stehen und Liegen verrichten. Der Photograph also kam eines Tages in diese Rue du Bac, suchte ein Modell, fand und photographierte mich wieder und wieder. Immer wieder bis er jedes Lächeln, jede Geste, jede meiner Posen abgelichtet hatte. Bin ich also die Photos, die er von mir machte, oder bin ich er? Wessen Abbild ist es, das vor mir liegt? Seines auf meinem Körper oder meines? Ein Blitzlichtmoment des Durchkreuzens gar? Das Photo ist mir fremd. Ich bin mir ein Fremder auf diesem Photo. Und doch bin ich es gewesen.

Photographie 8: Blatt 5(Rückseite, eng beschrieben):

Oder bin ich Sébastien, der Heilige, wie es mir der Jesuitenpater weis machen wollte, der ebenfalls eines Tages in die Rue du Bac kam und mit mir auf mein Zimmer ging, weil er sicher in einem Kloster lebte? Er erzählte mir von dem seligen Sebastianus Chimura, dem ersten japanischen Priester, einem Jesuiten, der in Nagasaki 1622 bei lebendigem Leibe langsam im Feuer verbrannt worden sein soll und der seinen Namen nach dem Saint Sébastien bekommen hatte. Woraufhin er die Legende von Saint Sébastien, der ungefähr 200 nach Christus gelebt haben soll, zu erzählen begann.

Der Vater war Senneschall des Kaisers in Rom gewesen. Sébastien hatte studiert und sollte als Prinz die Ländereien und Ämter seines Vaters übernehmen, weshalb er nach Rom ging, um in dem Heer des römischen Kaisers zu dienen. Er war jedoch zum Christentum bekehrt und zog wegen seiner Wundertaten das Misstrauen des heidnischen, römischen Kaisers auf sich. Der Teufel habe dann bewirkt, dass der Kaiser zu einer Christenverfolgung aufrief. Einige Christen wurden gleich auf der Straße erschlagen. Andere sollten abschwören und wurden gefoltert. So auch Sébastien. Er wurde gefoltert und vor den Kaiser gebracht, der die Schönheit Sébastiens bewunderte. Obwohl oder gerade weil der Kaiser vom Teufel besessen war, so erzählte der Jesuit, verführte ihn die Schönheit zur fleischlichen Sünde. Sébastien wehrte sich standhaft gegen die Begierde des Kaisers, wollte weder Lust noch Glauben mit dem Kaiser teilen. Wiederum soll Sébastien gefoltert wurde. Schon dem Tode näher als dem Leben, doch noch immer von verführerischer Schönheit mit üppig braun-gelocktem Haar, hat man ihn abermals vor den Kaiser geschleift. Und wiederum war der Kaiser geradezu berauscht von dem Anblick auf den Leib des Jünglings Sébastien. Er hat ihn geradezu angefleht, sich ihm hinzugeben und von seinem Glauben abzuschwären.

Sébastien aber habe sich nicht durch ihn beirren lassen, fest zu seinem Glauben an Jesus Christus gestanden und die lüsternen Götter des heidnischen Kaisers, die gleich Teufel um ihn buhlten, verachtet. Der Kaiser sei in seiner Entscheidung hin- und hergerissen gewesen. Sollte er diesen ansonsten dienstfertigen Vasallen sofort töten, ohne seine Lust daran zu haben, so aber wenigstens dem Teufel genüge getan haben? Oder sollte er den standhaften Sébastien freigeben und seine Lust aus der Ferne an ihm weiden, ohne jemals seine Lippen zu berühren?

Oder sollte er den Knaben seinen Göttern in Wollust opfern und den unschuldigen Körper zerstören? Denn Sébastien hatte noch seine knabenhafte Unschuld, obschon er so fest im Glauben war. Nach den teuflischen Qualen seiner Unentschlossenheit ließ er Sébastien an eine Säule fesseln und befahl alle verfügbaren Bogenschützen in den Palast. Im Moment eines wehmütigen Augenaufschlags ließ der Kaiser den Körper von den Pfeilen der Bogenschützen durchschieszen. Dem Körper war mit diesem Augenblick alles Leben entwichen.

Und doch als Lucine die Pfeile aus dem Körper zog und ihn bestatten wollte, war noch Leben in ihm. Da der Kaiser dies erfuhr, ihm war schon das Herz gebrochen, schrie er dem Wahnsinn nahe, dass man den Leib in die

Cloaca magna werfen solle. Lucine musste sich den durch ein Wunder noch lebenden Körper entreißen lassen und ansehen, wie Sébastien in das stinkende Abwasser geworfen wurde.

Da sah sie, wie der Engel Gabriel als Lichtgestalt vom Himmel herunterschwebte und den ermatteten Körper in das Himmelreich trug. Sébastien war für seinen Gott gestorben und dieser hatte ihn erweckt zum ewigen Leben, so wie Lucine ihn entschwinden sah.

Auch der Kaiser beobachtete das Mysterium vom Balkon seines Palastes. Er stampfte mit seinen Füßen auf den kostbaren Marmor und schrie wie ein Wahnsinniger. Er riss sich mit blosser Hand sein Glied vom Leib, sprang furchtbar blutend auf die Brüstung des Balkons tanzte, als wolle er sich zerreißen, stürzte und wurde von der Lanze aufgespiesst, die ein Soldat hielt, der unter dem Balkon stand.

Photographie 9: Blatt 6:

Der Jesuit, als er mir die Legende erzählte, von der ich nicht weiß, ob es meine Geschichte ist, hatte verlangt, dass ich mich in die äusserste Ecke des Zimmers zurückzog, eine von ihm mitgebrachte Altarkerze vor mir aufstellte und anzündete, so dass ich völlig nackt im Kerzenschein dastand. Er befahl mir, nichts weiter als dieses zu tun. Natürlich sollte ich mir die Geschichte genau anhören. Aber ja nicht meinen Schwanz anfassen oder auch nur im geringsten erregt sein. Nichts leichter als das. Er allerdings hatte sich angekleidet auf mein Bett gelegt, so dass er mich im Kerzenschein sehen konnte.

Ich konnte kaum sehen, was er tat, denn ich wurde durch das Kerzenlicht geblendet. Ich beobachtete jedoch, dass er sich bis auf eine altmodische Unterhose auszog. Während seiner Erzählung, die von mir handeln sollte, machte er einige kleine Pausen. Ich hörte, wie er dann an dem Stoff seiner Unterhose rieb. Er wichste. Sein Atem ging schneller und schneller, als er gegen das Ende der Geschichte kam. Die durch seine eigenen Worte erregten Phantasien brachten ihn in Fahrt. Und auf das Wort Glied spritzte er ab, denn er stöhnte ein paar mal sehr laut auf und machte eine längere Pause in der Erzählung.

Es kann allerdings auch sein, dass er auf das Wort Lanze einen Abgang hatte, denn ich sah, wie gesagt nichts. Auf jeden Fall hatte er während der Erzählung onaniert. Auch wenn er sich danach sofort wieder anzog, und mir durch den hellen Lichtschein fast alles verborgen blieb, muss es in seiner Hose feucht gewesen sein.

Wenn ich es recht bedenke, hatte dieser Vorgang, der sich im Laufe meines Pariser Aufenthaltes einige Male wiederholte, etwas von einer Beichte. Er beichtete mir seine Lust. Offensichtlich hatten mein Name und mein braunes, gelocktes, langes Haar eine erotische Wirkung auf ihn. Gleich beim ersten Mal, als ich ihm noch auf der Straße meinen Namen nannte, er war sehr höflich, gut gekleidet und hatte nichts von einem Pastor an sich außer dieser Altarkerze, die er in Zeitungspapier unter seinem Arm trug, sagte er knapp: „Bonne. Allez, tout suit.“ Er schien, mich regelrecht gesucht zu haben. War es nur der Name oder das braune Haar?

Er beichtete immer wieder das Gleiche, in gewissen Variationen. Doch war es das für mich nicht sehr erotische Wort Glied, das für mich nach einem Wort aus dem Sexualkundeunterricht in der Schule klingt, bei dem er anscheinend jedes Mal abspritzte. Es war eine Litanei dessen, was er sich verboten hatte und doch begehrte. Fast scheint es mir, als wollte er durch die beständige Wiederholung des Wortes seine Kraft brechen, die Herrschaft über das Unaussprechliche erlangen.

So wurde die Legende vom heiligen Sebastian, so wie sie mir der Jesuit erzählte, teilweise zu meiner eigenen Geschichte, das heißt eine kleine Geschichte in meiner Geschichte, die ich doch so wenig als meine eigene Geschichte sehen kann. Es ist ebenso eine Geschichte aus unendlichen Wiederholungen, wie die ständige Litanei der Körper und Schwänze und ausgestoßener Samenflüssigkeiten bei meiner Arbeit. Ich schwimme in dem weiß-grauen Ozean der Wichse und mich hat die eintönige Wiederholung ermüdet. Die fremden Spermien

sterben schnell und verwesen in dem strengen Geruch der Körper. Sie halten es für Leben. Ein Heiliger in einem Meer von Verwesung?

Photographie 10: Blatt 7(unsichere Handschrift):

Aber ich bin doch gar kein Heiliger. Was bin ich dann? Ein Callboy. Nur wer ich bin, weiß ich trotzdem nicht.

Vielleicht gibt es mich gar nicht? Lässt sich überhaupt etwas über das Sein wissen?

Photographie 11: Blatt 8:

Sebastian: Fesseln

Gestern Nacht bin ich in den Park gegangen. Ich war auf der Flucht vor diesen Räumen, dem Bordell, dem Zimmer im Bordell und dem Zimmer beim Kaiser. Es war diese schwüle Hitze der Nacht, die mir ein Kribbeln unter der Haut bereitet, die mich geil macht. War es die Flucht vor der Enge der Räume oder war es die Geilheit, die mich 'raustrieb? Oder habe ich das Dunkel der Körper gesucht außerhalb der hellen Räume?

Ich suche immer Körper in der Hoffnung, meinen Körper wiederzufinden. Im Hellen werden die Körper überdeckt von etwas anderem. Die Körper sind verhüllt in etwas wie Scham. Im Hellen sind die Körper immer am Davonlaufen. Im Dunkel sind die Körper nur Körper, wilde Bestien, die sich austoben und am Ort bleiben, sobald ich zupacke. Im Dunkel halte ich die Körper fest. Fest im Griff mit dem richtigen Griff am Arm, an den Schultern, an den Hüften, zwischen den Beinen.

Im Park war es dunkel. Meine Jagdzeit auf Körper. Im Hellen werde ich gejagt. Das Helle ist mein Käfig. Ich bin gefangen im Hellen. Der dunkle Park der Nacht ist mein Jagdrevier. Dort erkennt mich niemand. Ich bin nur ein Schatten, der hinter den Körpern herjagt. Die Körper wissen nicht, dass ich der Jäger bin.

Sofort nachdem ich in den Park eingetreten war und den erbarmungslosen Lichtschein der Straßenlaterne verlassen hatte - ich hasse die Strassenlaternen am Parkrand, die die Illusionen zerstören -, war da ein Körper. Ein grosser schwarzer Körper war da im Park. Ein Wild zum Jagen. Ein scheues Wild, das den Jäger riecht, doch nicht weiß, wer der Jäger ist. Ein Körper, der für die Jagd freigegeben ist. Ein Körper, den es zu jagen sich lohnt.

Ich wusste genau, dass es auf den richtigen Griff ankommt. Nicht einfach zupacken, ohne zu wissen, welchen Griff der Körper braucht. Der Körper ist ein Wild, von dem keiner weiß, wo ihm das Herz schlägt. Der Griff will eine gut gewählte Waffe sein. Fest zugepackt, bis das Herz in der Hand schlägt.

Ich zielte genau mit beiden Händen von Hinten auf die Schultern, breite Schultern, rechts und links von den Schulterblättern. Blattschuss. Herzblatt.

Ich hatte getroffen. Der Körper stand still. Hielt still, als ich meine Hüften von hinten an ihm rieb. Mein Körper kam zurück in dieser Dunkelheit an diesem Körper. Das Wild war erlegt, ohne noch zu wissen von wem. Ich hatte das Wild zwischen meinen Händen vor meinem Körper.

Der Körper drehte sich langsam um und zwei Pranken packten mich am Arsch und drückten mich, mein Paket, an seinen Riemen. Ich merkte noch kurz, wie mein Körper sich aufbäumte wie ein fallendes Tier, bevor er wieder verschwand. Ich hatte das Herz verfehlt. Es war das falsche Wild.

Photographie 12: Blatt 8(Rückseite, anfangs noch sauber, gegen Ende fast unleserlich beschrieben):

Ich wurde gebunden, durch den Park geschleift, über die Wege und durch das Gestrüpp. Lautlos war mein Körper entschwunden und ließ es geschehen. Es gab kein Entkommen. Der Körper zog mich aus dem Park, durch den Straßenlaternenschein, über die Fahrbahn. In der Helligkeit der Straßenlaterne traf mich das Grauen. Und der Körper verschwand.

Der Andere zerrte mich in einen anderen Teil des Parks, dorthin wo es kein Wild gibt, keine Körper. Ich war machtlos vor Schrecken und des Anderen Gewalt. Er warf mich über einen Zaun in einen Teil des Parks, in dem es kein Entkommen gibt. Er lehnte mich an einen dicken Baumstamm und riss erst meinen linken dann meinen rechten Arm nach hinten, um mich an den Händen zu fesseln.

Es gibt ein Grauen, vor dem die Geilheit nicht halt macht. Für wenige Augenblicke holte er seinen Körper wieder. Der Körper war wieder da. Er verfügte über seinen Körper. Des Anderen Körper machte mich geil. Der Körper begann zu schwitzen und zu riechen. Mein Körper kam durch die Reibung wieder. Mein Körper kam wieder. Er war wieder da.

Dann kam es über mich wie das Höllenfeuer. Des Anderen Körper entfernte sich. Ich war in Fesseln, so dass ich ihn nicht halten konnte. Er ging ein paar Schritte rückwärts. Mein Körper jaulte nach des Anderen Körper wie ein Wolf bei Vollmond. Mein Körper wandt sich an dem Baumstamm. Ich warf meinen Kopf mit den Locken hin und her, her und hin. Mein Körper öffnete mir die Lippen, um des anderen Körper flehentlich zu bitten, dass er bleibe.

Blitzlicht. Ein Blitz zerriss die Dunkelheit. Ein Blitz zerriss die Körper. Ein Photoblitzlicht streute die Pfeile aus. Ein Elektronenphotoblitz durchbohrte meinen Körper mit Pfeilen.

Er hatte mich fotografiert. Dieses blitzende Auge hinter dem Sucher hatte mich zerschossen, erledigt, zerlegt. Seine dreckige Gier nach meinem Körper hatte ihn zerfetzt. In Fetzen gerissen. Papierfetzen.

Oh, dass ich doch nie der Kamera entkomme.

Photographie 13: Blatt 9

Sebastian: Lebendige Photos

Axel H., einer der Ficker aus der Agentur hat mir erzählt, dass er gestern mit mir gewichst hat. Das heißt er hat natürlich gar nicht mit mir gewichst, denn ich war nicht da. Ich war ganz woanders.

Er hatte eines dieser Pornohefte, in denen Photos von mir sind. Er hat gesagt, ich solle ihn nicht für verrückt halten, aber die Photos begannen zu leben. Er hatte das Heft aufgeschlagen. Eine Photoserie, die zeigt, wie ich mit irgend jemandem ficke. Die Photos lagen vor ihm und er hatte sich ein Fläschchen mit Poppers geholt - dieses Teufelszeug -, an dem er schnüffelte. Er habe immer auf die Photos mit mir gestarrt und geschnüffelt und gewichst und dann kamen die Photos aus dem Heft raus und ich begann mich zu bewegen. Er hätte es richtig mit mir getrieben, hat er gesagt.

Der ganze Zauber habe natürlich nur ein paar Minuten gedauert - wenn überhaupt -, aber es sei ihm sehr lange vorgekommen, als wenn er richtig mit mir gefickt hätte. Natürlich hätte er in seinem Rausch auch noch abgespritzt, was sehr geil gewesen sein soll.

Ich habe Angst. (Anm.: sehr klein unter den kurzen Text geschrieben.)

Photographie 14: Blatt 10(anfangs sehr gut lesbar geschrieben):

Sebastian: Die Freier

Ich habe ein Stück Paris in diese graue Stadt gerettet. Paris ist in dem Barraum in der Agentur. Paris ist Les Prétendants in der Rue de la Rochefaucault in dem Atelier von Gustave Moreau. Das riesige Poster an der Spiegelwand im Barraum ist Paris.

Die Rue de la Rochefaucault ist eine ruhige Strasse ein paar Schritte von der Eglise Trinit, am Place Trinité. Dort, wo die unerschämte teuren und abgewetzten Cafés am Place Trinité von ihrer touristischen Randlage zu La Fayette und Printemps profitieren. Unter den Augen der Dreieinigkei - freilich nur für sie sichtbar - verschwinden die Männer im unterirdischen Pissoir. Die Touristen in den Cafés ahnen nicht, dass die sicherlich verheirateten, älteren Männer unter dem Platz an der Pissrinne stehen und wichsen. Die Tannen vor der Trinité in dem kleinen Park sind vor Weihnachten ganz weiß bespritzt.

Von dort also geht man die Rue de la Tour des Dames geradewegs auf das Haus Gustave Moreaus zu, in dem er sich vor der Welt, vor dem Paris der schnellen Bilder und des hektischen Lebens zurückzog. Einsiedlerisch verharrte er für seine letzten Lebensjahre im Licht seines Ateliers. Er hatte mit seiner Sphinx, mit seiner Salom, den Geschmack, die Selbstsicht seiner Zeit getroffen. Nicht Abbild, sondern Imagination.

Im Atelier im zweiten Stockwerk breiten sich Les Prétendants aus. Gross, sehr gross, riesengross wie eine nie enden wollende Erzählung und Sehnsucht.

Photographie 15: Blatt 11:

Das Blau, das Lapislazuliblau der dorischen Säulen, auf denen goldene Kapitelle ruhen, die das Tempeldach tragen. Das drohende Grün der phallisch sich emporreckenden Schlange auf dem Altar. Schrecklich lockende Gottheit gegen die Helena mit dem blutigen Medusenhaupt in der Hand. Sie ist strahlendes Licht im Sirren und Schwirren der Pfeile des rächenden Odysseus, der im Hintergrund den Saal betritt. Sie schwebt einer Monstranz gleich über dem Schlachthaus verlöschender Körper. Körper fallen und entschwinden im Nichts.

Ein junger Mann, fast ein Knabe noch, streckt das rechte Bein nach hinten, bleibt auf dem linken stehen. Ein Hauch, der wie ein Sturm bläst, reißt ihm das blaue Kostüm, Attiskostüm, über dem Bauch auf, so dass Bauchnabel und Lenden hervorscheinen - einen letzten Lockruf ausstossend. Der Körper, der unzünftig lockende, erstarrt im Moment des Todes zur vollkommenen Geste. Das Haar fällt ermattend. Der blaue Federschmuck, blaue, taubenblaue Straussenfedern fallen in sich zusammen. Die Arme und Hände verflüchtigen sich zu transparenten Schatten. Ein Goldreif im Haar verliert den Glanz.

Münder spannen sich zum lautlosen Schrei. Der bacchantische Amor hält seinen zinnoberroten Stab und blickt starr durch eine knospende Lotusblüte im goldenem Kelch. Transparente Säulen gleich Saiten einer Harfe schwingen im Raum.

Die Nachmittagssonne scheint gegen eine helle Hauswand, wird in das Atelier geworfen und kleidet das Gemälde mit sanftem Licht aus. Körper und Säulen erscheinen in der Dunkelheit des Raumes im Raum neu.

Man hat gesagt, dass das Bild nicht vollendet worden sei. Nicht fertig gemalt. Die Erweiterungen des Gemäldes am rechten, linken und unteren Rand sind der Schlüssel zum Gemälde. Der Raum, die Halle ist das gigantische Theater, der im Vorbeiziehen orgiastisch verwobener Körper, warmen Fleisches, sich gegenseitig auslöschenden Körper. Die Antike wird zur Requisite der Körper und Zeichen, die schwinden.

Photographie 15: Blatt 12:

Einem Keilerkopf tropft Blut über die Hauer. Ziegenböcke zieren Säulen. Blut fließt aus Schalen. Es ist ein Gemälde der Schatten, in einer Zeit, da die Schatten im Moment der Belichtung vom Frosthauch der Kamera die Wirklichkeit einfrieren. Aber Moreaus Schatten fließen: leben. Das Leben erstarrt zur Pose. Gustave Moreau gab den Schatten die Flüchtigkeit des Augenblicks zurück. Im Betrachten des Gemäldes vollzieht sich das Kommen und Gehen der Schatten im Raum. Moreau lässt eine Hand bewegen.

(undeutlich geschrieben, es könnte auch heißen: „Moreau lässt sich eine Hand bewegen.“ oder „Moreau lässt seine Hand sich bewegen“)

Und schon ist sie verwischt. Sie fällt in die Zeit.

(Es sieht aus, als ob Sebastian R. habe noch weiterschreiben wollen.)

Labor

Arbeit am Bild des Selbst und des Anderen

Die Entwicklung des Negatives geschieht in der Dunkelkammer durch Auswaschung. Die festgehaltene Zeit fällt aus. Ausfallzeit. Und setzt das Bild frei. Das Negativ vor dem Positiv. Belichtung des Photopapiers: Dunkel wird Hell und Hell wird Dunkel. Das oxidierte Silber bleibt. Der Schatten ist das Licht geworden. Mit den Fluten immer frischen Wassers wird das Silbersalz ausgewaschen. Es bleibt die schwarze Haut. Der Lapis infernalis, der Höllenstein, das Photosalz ätzt die Hautwucherungen fort, färbt die Haut schwarz. Häutchen schwimmen auf den Wassern, sinken in die Tiefen, wälzen sich tänzelnd im sprudelnden Nass und hängen schließlich auf Leinen zum Trocknen im Photolabor.

Die Dauer der Entwicklung liegt vor der Transkription, die sich nach der Zeit der Erzählung ablagert.

Luz Fuchs hastet durch seine Zeit zwischen Belichtung und Entwicklung.

Jetzt steht er mit Gabriel Flug in der Dunkelkammer des Kriminalpolizeiamtes. Rotlicht. Blaulicht. Schwarzlicht. Die schwarze Schachtel - außen: schwarz / innen: schwarz - mit der Aufschrift (weiß auf schwarz): TT PHOTOPAPIER PAPIER PHOTOGRAPHIQUE PHOTOGRAPHIC PAPER liegt mit den fünfzig frischen Bögen Papier, unbeschriebene Blätter, auf dem Tisch neben den vier Bassins mit den drei Wassern: Entwickler, Stoppbad, Fixierer, Leitungswasser. Es ist das Fabrikat TT SPEED wie ein zweifaches Tau wie ein zweifacher Hinweis auf die Fruchtbarkeit des Augenblicks. „Nur bei rotem oder gelbgrünem Dunkelkammerlicht öffnen!“

Gabriel Flug steht neben Luz Fuchs an dem Entwickler-Bassin. Im nächsten Bassin waschen die Fluten frischen Wassers Silber aus. Die Mondsichel fällt aus der Entwicklungszeit. Sie fällt in den Raum und ist nicht da. Gabriel spannt mit goldenen Sternen auf nachtblauem Grund ein Sternenzelt über das Fenster seiner Mondphasenuhr. Eine Zeit ohne Mond unter goldenen Sternen. Das Höllenfeuer brennt auf der Haut und brodelte im pochenden Herzen hinauf bis in die Halsschlagader.

Es ist die Zeit nach der Belichtung und die Zeit vor der Entwicklung. Es ist eine Zeit zwischen Luz und Gabriel. Es ist die Zeit, in welcher das Rotlicht vor der Dunkelkammer aufleuchtet. Es ist die Zeit, zu welcher das Blaumilchlicht des Mondes scheint. Es ist die Zeit, in welcher, in der das Schwarzlicht, das Rotlicht, das gelbgrüne Dunkelkammerlicht eine Doppelbelichtung verhindert. Es ist eine Zeit, in der Dunkelkammer des Raumes, in welchem das Licht zutage tritt. Es ist die Zeit Außerhalb im Innerhalb der black-box. Es ist die Leere Zeit, die Luz mit der Arbeit im Photolabor anfüllt. Er teilt die Zeit mit der Stoppuhr in die Phasen des Entwicklungsvorganges ein.

Das Rotlicht leuchtet im Rhythmus der Warnung: Eintritt verboten. Ein Kreuz, ein X über dem Zeichen der Tür auf dem Schild an der Tür wiederholt das rhythmische Leuchten der Worte. Das Kreuz ist die Schnittstelle im

Fadenkreuz zweier Linien. Rotlicht: Die Lichtfluten im Sektionssaal bleiben vor der Tür. Rotlicht: Die Zeit bleibt vor der Tür. Rotlicht: Die Spuren in der Zeit bleiben vor der Tür. Rotlicht: Die *Agentur Caesar* bleibt vor der Tür. Rotlicht: Der Mordfall Sebastian Ruff bleibt vor der Tür. Rotlicht: Das Kriminalpolizeiamt bleibt im Kriminalpolizeiamt vor der Tür. Rotlicht: Es bleibt eine ganze Welt vor der Tür.

Das Wasser gluckert im Ablauf. Entwickelte Photofilmstreifen, Negativ-Filmstreifen hängen an Klammern an Schnüren im Raum. Entwicklerflüssigkeit tropft von Photofilmstreifen. Die Negative trocknen.

Der Ablauf saugt das überschwappende Wasser mit Schlüpf- und Schmatzgeräuschen in sich hinein. Die Stoppuhr tickt und misst eine autonome Zeit automatisch. Luz hört Gabriel atmen. Gabriel hört Luz atmen. Sie hören das Schlürfen und Schmatzen im Ablauf. Sie hören die Stoppuhr, die eine Zeit zwischen Anfang und Ende einteilt. Im Ablauf des Wassers und im gleichmäßigen Atmen verliert die Zwischenzeit ihre Dauer. Die Zeit schwappt zwischen Luz und Gabriel hin und her wie die Wasser, wie die Entwicklerflüssigkeit zwischen den Wänden der Bassins. Sie sprechen kein Wort. Sie hören sich atmen.

Zwischen Anfang und Ende, zwischen Ja und Nein, zwischen „ich-weiß-dass-ich-es-gesehen-habe“ und „da-ist-es“, zwischen Negativ und Positiv, zwischen Belichtung und der entwickelten Photographie - Format 7,5x10 oder 9x13 oder 13x24 oder 24x30 oder oder - findet eine Liebe statt.

Luz hat einen Film belichtet. Er hat fotografiert und sich seines Augenblickes bemächtigt. Er hat Macht über den Augenblick. Im Photo-Graphieren übt er Macht aus. Die Macht seines Augenblicks.

Er hat auf den Auslöser seiner Photokamera gedrückt und im Bruchteil einer Sekunde: einer Tausendstel-, einer Fünfhundertstel-, einer Zweihundertfünfzigstel-, einer Einhundertfünfundzwanzigstel-Sekunde aus der freien Hand, einer Sechzigstel-, einer Dreissigstel-, einer Fünfzehntel-, einer Achtel-, einer Viertel-, einer halben, einer einen Sekunde bis beinahe unbegrenzt bei Zeitaufnahmen in der Nacht sich der Dauer des Anblicks bemächtigt.

Zeitaufnahmen, in die sich das Licht als Weg durch den Raum und über die Fläche der Papierbögen einschreibt, kosten Luz Fuchs zu viel Zeit. Er zieht den Augenblick von der Dauer eines Zwischen zwei Augenaufschlägen vor. Daher gilt für ihn kaum, was sich außerhalb der photographischen Augenblicke ereignet, also dessen was zwischen dem immer wieder Aufgenommenem, Photographiertem, als wahr Versichertem stattfindet. Denn darin liegen für ihn Zeiträume, die sich seinem photographischem Zugriff entziehen; und was sich diesem entzieht, ist eine fremdartige Bedrohung seiner Weltansicht.

Er hat die Bruchteile von Sekunden mit seiner Spiegelreflexkamera für die Fortdauer der Photographie aus der Zeit herausgerissen. Ein Reflex der Zeit auf seine Zeit.

Luz Fuchs hat Gabriel Flug fotografiert. Er hat Augenblicke auf einem AGFA Professional (AGFAPAN APX 25 100 AP 400), Schwarzweiß-Negativfilm eingefangen. Gebrauchsanweisungen in English, Deutsch, Francais,

Niederlands, Espanol, Italiano, Svenska sieben Sprachen für eine Schrift, die die Wahrheit des Augenblicks belegt, ohne es in Worte fassen zu müssen. Er hat auf den Auslöser gedrückt, als:

Gabriel Flug seinem Sohn Henry ein Kaleidoskop der Marke „van Carf Instruments“ schenkt. Henry lacht; Gabriel lacht: ein Kaleidoskop, ein Fernrohr in Raum und Zeit, in das Reich der Farben.

Gabriel hockt neben Henry, hält ihn im linken Arm, hält das Kaleidoskop vor das rechte Auge, schließt mit einer clownesken Grimasse das linke, und Henry greift nach dem polierten Messingrohr.

Gabriel hält Henry das Kaleidoskop vor das rechte Auge und verdeckt ihm mit seiner linken Hand das linke. Beide lachen aus allen Zügen ihrer Gesichter: aus den Augen, aus den Wangen, aus den Mundwinkeln. Henry lacht sogar aus seinen erhobenen Händchen.

Barbara steht neben Gabriel und Henry, die im Kinderzimmer am Boden hocken. Sie schaut auf Gabriel, der den Mund geöffnet hat, als sagte er etwas, Henry im linken Arm hält und das Kaleidoskop beinahe waagrecht in die linke und rechte Hand gelagert hat.

Gabriel blickt aus der Hocke mit dem Kaleidoskop in der rechten Hand zu Barbara auf, die links hinter ihm steht und den Mund geöffnet hat. Sie hat ihren Blick auf die Photolinse gerichtet, so dass man meinen könnte, sie wolle dem Betrachter etwas mitteilen. Henry wendet sich gegen die schattierte Ausschnitttrahmung im Sucher der Kamera. Es ist ein Moment, in dem sie etwas zu Luz sagt, der das rechte Auge zukneift und mit dem linken durch den Sucher blickt, während er auf den Auslöser drückt. Die Linse öffnet sich für eine hundertfünfundzwanzigstel Sekunde. Ein Wort braucht mehr Zeit.

Barbara steht neben Gabriel, der auf einem Stuhl an einem Tisch sitzt, auf dem Kaffeegeschirr verteilt ist: Kuchengabeln auf Tellern, Tassen auf Untertassen, auf denen Kaffeelöffel liegen, eine Torte, von der mehrere Stücke fehlen. Servietten liegen zerknüllt auf den Tellern neben den Kuchengabeln. Sie blicken beide lächelnd in die Linse, als begehrten sie den Photoapparat, den Photographen, den Betrachter. Es ist ein Blick in beider Augen, der mit dem Lächeln um die Lippen etwas will.

Gabriel Flug sitzt an dem Tisch, auf dem vor ihm eine Kaffeetasse auf einer Untertasse steht, auf der ein Kaffeelöffel liegt. Er hält eine Photographie in einem Rahmen in den Händen, auf das er lächelnd blickt. Was er lächelnd sieht, das sieht man nicht auf dem Photo.

Es ist ein Photo, eine Photomontage, die Luz Fuchs angefertigt hat. Er hat auf den Selbstausröser gedrückt, als: Barbara sitzt auf einem Sofa und posiert mit einem Baby im Arm, während Luz rechts neben ihr sitzt, den rechten Arm um Barbaras Schulter legt und seinen Körper der Frau und dem Kind zuwendet. Barbara und Luz blicken aus dem Photo heraus den Betrachter an. Es ist ein stolzes Glück in ihren Augen. Das ist die eine Hälfte der Photographie.

Es ist eine Photographie wie die zwei Seiten eines aufgeschlagenen Buches. Auf der linken Seite erläutert die Photographie die rechte Aufnahme, es steht zu lesen: Nr. 156 Hamburg, den 11.02.1980 Barbara Fuchs, geborene Bräuer, evangelisch-lutherisch, wohnhaft bei ihrem Ehemanne, Ehefrau des Kriminalkommissars Luz Fuchs, evangelisch-lutherisch, wohnhaft in ... hat am 11.02.1980 um 11 Uhr 55 Minuten in Hamburg, in der Universitäts-Frauenklinik Eppendorf, einen Knaben geboren. Das Kind hat den Vornamen Henry erhalten. Eingetragen auf mündliche - schriftliche - Anzeige des Direktors der Universitäts-Frauenklinik Eppendorf in Hamburg vom 17.02.1980. Persönlich bekannt - ausgewiesen durch ... Vorgelesen, genehmigt und unterschrieben. Kniff Der Standesbeamte.

Ein langer Bootssteg erstreckt sich bis in den Hintergrund des Photos. Rechts und links sind Segelboote in unregelmäßigen Abständen festgemacht. Auf einigen Segelbooten sind Menschen zu sehen. Das wenige Wasser, das zwischen Booten und Steg zu erkennen ist, reflektiert das Tageslicht in Brechungen. Da und dort ist der Himmel mit Wolkenfetzen bedeckt. Die Wolkenfetzen zeichnen sich hell auf dem Papier ab. Die Sonne scheint, hinter dem Photographen zu stehen. Sie spendet das Licht für seine Aufzeichnungen.

Ein Segelboot ganz winzig, in weiter Ferne auf dem Meer, von dem das Licht reflektiert. Himmel und Meer trennen die Fläche in zwei Teile, oben und unten. Sie bilden die Grenze des Blicks. Das Boot ist unter vollen Segeln auf dem Meer. Am Horizont zeichnen sich unscharfe Schatten, deren Formen nicht zu fixieren sind, ab. Der Himmel ist heller als das Meer. Die Wolken sind heller als der Himmel. Die Segel des Bootes sind weiß. Ein schmaler Streifen, dunkler als die Segel, heller als das Meer, ist der Rumpf des Bootes. Es ist eine Weite des Meeres, der Wellen, des Himmels und der Wolken, die im Augenblick der Aufnahme bewegt bleibt.

Auf einem Segelboot sitzt Gabriel Flug an der Pinne und hält sie fest in der rechten Hand. Er hat den Oberkörper zurückgelehnt, so dass sein Kopf wohl über das Heck hinaus über dem Wasser schweben mag. Er richtet den Blick an der Linse der Kamera vorbei nach oben. Sein Gesicht ist von der Sonne hell beschienen. Er sieht das Segel im Wind, das nicht zu sehen ist, und den kaum bewölkten Himmel über dem Meer, der sich über ihn im Hintergrund erstreckt.

Luz Fuchs und Gabriel Flug sitzen in einem Boot. Sie segeln auf einem Meer, in dem sich der Himmel spiegelt. Luz ist der Photograph und Gabriel der Photographierte. Luz sieht Gabriel so, wie er ihn durch das Sucherfenster des Photoapparates wahrnimmt. Hinter der Kamera und den Bildern, die sich mit Hilfe des Lichts auf den Film zeichnen, verbirgt sich Luz Fuchs. Es ist nicht so, dass er beständig mit dem Photoapparat vor dem Gesicht herumliefe, was eine mögliche Vorstellung wäre. Vielmehr baumelt sie - das Objektiv gegen Verschmutzung und Beschädigung geschützt durch eine schwarze Plastikkappe - ihm vor der Brust über dem Wollpullover über dem Sweatshirt über dem Unterhemd über der spärlichen Brustbehaarung über der Haut über dem, was beständig pulsiert und schlägt und pocht.

Er nimmt sie zur Hand, wenn er der blitzschnellen Ansicht ist, es lohne sich, das Motiv im Bruchteil des Augenblicks einer Verschlussöffnung festzuhalten. Die Entscheidung zur Aufnahme geschieht ohne Überlegung, da ihm der technische Vorgang des Photographierens in Fleisch und Blut übergegangen ist. Das Photographieren ist der Pulsschlag seiner Erregung.

Gabriel hat die Augen geschlossen, die rechte Hand an der Pinne, die linke hängt über die Bootswand, das heißt sie ist vom Innen der Bootswand verdeckt und nicht zu sehen. Das Gesicht nach oben gewendet ist hell von der Sonne beschienen. Er trägt nur ein Hemd, von dem die ersten beiden Knöpfe am Hals geöffnet sind. Sein Oberkörper ist bedeckt mit dem Hemdstoff. Es ist eine ungewöhnliche Ruhe über dem Bild, die von den geschlossenen Augen und den entspannten Gesichtszügen ausgeht. Eine Ruhe, die länger anhält als der Augenblick und sich doch in der Dauer der Schrift aufhebt. Es ist eine Ruhe, die von dem Bild, von dem Gesicht mit den geschlossenen Augen strahlt und doch in Gabriel liegt, wo sie nicht zu ergründen ist. So weit reicht der Blick nicht, denn er ist in ihm.

Die Sonne bescheint Gabriel, der auf dem Vorderdeck des Bootes mit freiem Oberkörper auf dem Bauch liegt. Über ihm der Querbalken, dazwischen ein schmaler, dunkler Streifen wie das Meer, darüber das leuchtende Weiß der reinen Sonne auf dem Vorsegel.

Gabriel liegt bis auf eine knappe Unterhose entkleidet auf dem Vorderdeck. Es ist ein lang gestreckter Körper, der über die Fläche der Decksplanken ausgebreitet ist. Ein Körper ist es mit einer glatten, hellen Haut, die von der Sonne beschienen wird. Der Körper badet die Haut in der Luft und im Licht. Auf der Haut zeichnen sich die Schatten der Haltetaue ab. Sie legen sich über die helle Fläche in Streifen als gehörten sie zu ihr. Haut und Haltetaue als Linien wie Schattenrisse sind der Spiegel der Sonne und ihr Widerstand.

Die Wasserfläche wird zur Spiegelwand. Des Meeres glatte Fläche deutet auf die Windstille. Es liegt eine Stille über der Spiegelfläche des Meeres. Nur unscharf findet sich der Photograph auf dem tief dunklen Spiegel - hinab bis auf den Meeresgrund - wieder. Er lehnt sich mit der Kamera vor dem Gesicht über die Bootswand hinaus über den himmelblauen Meeresspiegel und kann das Bild, das er sieht, nicht fassen. Letztlich zerfließt sein Gesicht - von Angesicht zu Angesicht - in den unzählbaren, kleinen Wellen der Reflexe. Was er sieht, kann er mit dem Photoapparat kaum festhalten. Ihm ist als lehne er sich weiter und weiter immer weiter über den Bootsrand hinaus. Ihm ist als verlöre er seinen Halt und stürze kopfüber mit der Kamera vor Augen in die Tiefe des Meeres. Schon sieht er sich um Luft ringend - immer die Kamera vor Augen - taumelnd im Meer sinken. Schon bricht sich das Sonnenlicht im Oben der Wasseroberfläche und sucht sich den Weg in schwachen Strahlen durch das dichte Nass. - Es bleibt eine unscharfe Photographie von seinem Gesicht auf der spiegelglatten Meeresoberfläche.

Es ist das Wie diese Augen blicken, dem er nur scheinbar Herr wird, indem er Gabriel mit nacktem Oberkörper auf den Planken des Vorderdecks liegend photographiert. Er richtet das Objektiv von oben auf diese Augen und diese Arme, die unter dem Kopf als Stütze verschränkt sind. Es sind muskulöse Arme. Verdickungen, unter

denen die ausgebildeten Muskeln Fleisch und Haut aufwölben, formen die Schultern und Oberarme. Es sind diese Augen nicht, sondern der Mund, der stumm bleibt. Die Stimme bleibt unhörbar und doch sind es beredete Aufzeichnungen wie endlose Tonbänder nur mit der Aufnahme dieses Augenblicks.

Es ist als hätte er etwas nicht gesehen, was schon vorher dagewesen ist. Der Blickwinkel verschiebt sich kaum merklich nach unten im Bildausschnitt, so dass die nackte Brust in den Mittelpunkt rückt. Der verrückte Blickwinkel ist eine veränderte Betrachtungsweise des Oberleibs. Die Augen behalten das Wie des Augenblicks bei, nur dass es gegen den oberen Bildrand rückt. Es ist dort eine Tätowierung auf der Brust. Mit feinen Stichen ist die Haut punktiert. Punktiert und geritzt wie eine Inschrift in der Haut, auf den Körper. Es ist in den Körper etwas eingeschrieben. Zwischen Haut und Fleisch, unter die Haut ist die Tinte gespritzt als liege die Schrift unter der Hülle der Haut wie unter durchsichtigem Pergament offen zu tage. Die Tätowierung liegt offen vor Luz' Augen, und doch ist es als sehe er sie nicht.

Er richtet das Objektiv auf die Tätowierung, so dass nur sie den Bildausschnitt füllt wie ein beschriebenes Blatt Papier. Es ist eine Nahaufnahme der Tätowierung, als stünde es an, sie zu lesen. Die Inschrift ist wie ein Zeichen aus Punkten. Aus den Reihen von Punkten bilden sich Linien, die Linien verästeln sich, schlängeln sich, werden unterbrochen, beginnen von neuem, füllen Felder und enden. Es sind die Linien und Unterbrechungen und die weite Fläche der Haut, die das Zeichen, die Figur, das Bild entstehen lassen. Ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen erstreckt sich über alles. Mit den Klauen umschließt er fliegend eine geschwungene Peitsche.

Gabriel steht breitbeinig fest auf dem Vorderdeck und greift hoch nach dem Vorsegel, das gerafft den Blick auf Meer und Himmel freigibt. Das Meer reflektiert das Licht in unendlich vielen Brechungen als helle Lichtpunkte. Es ist als funkeln die Wellen im tiefstehenden Sonnenlicht. Die Kamera wendet sich Gabriel zu, der sich abgewendet hat und über das Segel hinaus in die Ferne am Horizont blickt.

Das Segelboot liegt am Bootssteg. Die Segel sind eingeholt, weil sie nicht aufgezogen sind und keine weiße Fläche füllen. Gabriel sitzt mit einem Pullover bekleidet vor dem Kajüten Einstieg und schlägt einen Seemannsknoten, während er gegen die Sonne in die Kamera blinzelt und lächelt. Das Sonnenlicht bricht sich in seinen Wimpern, Brauen und Haaren als wären es dünne Silberfäden.

Gabriel posiert ein letztes Mal vor der Kamera für Luz Fuchs, der dahinter steht. Gabriel lehnt sich auf dem Bootssteg stehend gegen einen Poller, der oben ganz weiß angestrichen ist. Er lehnt mit der linken Schulter an dem dicken Holzstamm, so dass sein Körper auf dem linken Bein lagert. Mit der rechten Schuhspitze berührt er links neben dem linken Fuß die Holzbohlen des Stegs. Er lehnt lässig an dem Holzpfahl und fordert durch seine Körperhaltung und in seinem Blick etwas heraus. Seine Augen sind wie eine Waffe präzise ausgerichtet auf den Apparat, auf die Linse, auf den Spiegel in der Spiegelreflexkamera, auf das Sucherfenster, auf das Auge, auf die Pupille hinter dem Fenster, die auf ihn gerichtet ist. Sie fassen einander ins Auge. Sie richten die Blicke aus wie Sehstrahlen und dringen nicht ein. Sie suchen zu treffen und sehen das Weiße im Auge und begegnen einander zwischen dem Augenblick. Das Wesen der Liebe wächst zwischen ihnen aus zwei Blicken in einem Augenblick.

Sie umhalsen einander mit ihren hell funkelnden Augen in dem Zwischenraum ihrer Körper. Der Zwischenraum ist die Arena des Kampfes, in dem sie sich finden. Die Vorstellung in der Arena ist das Wesen der Liebe, ist das Raubtier der Wollust. Luz spannt den Muskel des Zeigefingers der rechten Hand und hält in der Anspannung die Pose fest.

Das augenblickliche Klicken des Photoapparates hat das latente Bild bis zu seiner Entwicklung in der Dunkelkammer eingefangen. Der Entwicklungsvorgang geschieht ohne die magischen Rituale der Alchemie. Luz Fuchs braut keinen Entwickler aus Hydrochinon und Metol und keinen Fixierer mit Natriumthiosulfat. Er greift auf Markenprodukte zurück und lässt die Chemie für sich arbeiten. Stünde Gabriel Flug nicht neben ihm, es wäre ein lieblos technischer Vorgang, der den Augenblick für die Dauer reproduziert. So jedoch - der Entwicklungsvorgang geschieht zu allererst in völliger Dunkelheit - teilen sie die Zeit in der Dunkelkammer miteinander.

Sie teilen sich mit in dem wortlosen Atmen und den zwischenzeitlichen Berührungen, an denen sie teilhaben. Die Dunkelheit ist der Zeitraum einer Gelegenheit, bei der sie ihre Projektionen der Liebe wie helle Häutchen flattern lassen können. Ihre Körper entstehen abermals aus dem Tasten der Finger. Sie erschaffen einander wie aus einem Klumpen Lehm. Sie walken und kneten, streichen und streicheln, lecken und feuchten mit Speichel den Körper, dass er geschmeidig und angenehm werde. Der Speichel vermengt sich mit dem Schweiß und rinnt über Lippen und Kinn, Hals und Schultern und reizt mit Salzen die Haut. Es ist warm in der Dunkelkammer; so warm, dass der Schweiß an dem Körper herunterläuft über die Brust und den Bauch. Aus den Achseln heraus fließen Ströme von Schweiß an den Innenseiten der Arme hinunter bis in die Handflächen hinein, die über den Körper des Anderen gleiten. Unter Speichel und Schweiß entstehen in der Dunkelheit Körper aus Fleisch und Blut, Ohren und Augen, Nase und Mund, Stirn und Kinn, ein Hals und Schultern, die Arme vom Oberarm bis in die Fingerspitzen, der Rumpf mit Rücken, Brust und Bauch über dem Po und die Lenden bis zum Hodensack und Penis, der wächst und hart und steif und voller pulsierenden Blutes schwillt. Sie formen mit Speichel und Schweiß die Oberschenkel, Knie und Kniekehle, Schienbein und Wade bis hinunter zum Knöchel und über den Fußballen zu jedem einzelnen Zeh. Ihr Liebesakt ist voller Schaffenskraft.

Dann irgendwann in dem Zeitraum dieser Berührungen spürt Luz Gabriels Griff, der ihn in sich zusammenbrechen lässt. Gabriel packt Luz an den Schultern und presst sich von hinten mit der Brust an dessen Rücken. Er zieht ihn an sich heran. Luz sucht eine letzte Gegenwehr zu leisten, spannt seine Muskeln an und muss unter dem festen Griff, mit dem Gabriel den Unterkörper an den seinen heranzieht, kapitulieren.

Wie ein glühendes Schwert dringt Gabriel zwischen herrschendem Widerstand und süchtigem Verlangen in ihn ein und brennt ihm die Seele aus dem Leib, die wie ein Selbstporträt im Rahmen seiner Vorstellungen sitzt. Er wird gefickt. Luz ist, als ob sich in ihm etwas zerrisse, als ob etwas seine Vorstellungen von sich zerrisse wie Photopapier. Mit jedem funkensprühenden Stoss zersplittert der Spiegel, in dem sich Luz sieht. Dieser Verlust seiner Ansichten schmerzt ihn und lässt ihn aufbrüllen, als das glühende Eisen wieder in ihn hineinfährt. Der Schmerz raubt ihm die Sinne, die Gedanken und Bilder und löst ihn aus etwas heraus.

In diesen Momenten der Schmerzen steigt in ihm ein Gefühl auf, als befreie er sich von einem lang geahnten Druck. Er fühlt den Druck seiner fixierten Vorstellungen schwinden, woraus für ihn eine Erleichterung erwächst. Das ist für ihn alles ein wortloses Geschehen, das er sich auch nicht in der Photographie vorstellen kann. Es geschieht für ihn außerhalb der Beschreibbarkeit. Allerdings glaubt er, schon lange vor diesen Gefühlen, vor denen ihm das Gedächtnis für Raum und Zeit schwindet, davon geträumt zu haben.

Es ist ein Traum gewesen, in dem er nie wagte, den Anderen zu berühren. Nicht weil die Berührung das Traumbild hätte zerstören können, sondern weil ihn die Angst das Traumbild zu berühren, die Angst vor der Berührung mit dem Traumbild immer wieder aus dem Schlaf oder der Bewusstlosigkeit hatte aufschrecken lassen.

Jetzt hat ihn das Traumbild berührt. In der Dunkelheit, die ihm das Sehen mit den Augen verwehrt, ist ihm das Traumbild lebendig geworden. Das Traumbild ist in Erfüllung gegangen wie der mit Leben behauchte Klumpen Lehm, der für einen Schmerz empfänglich wird. Er will für einen Schmerz empfänglich sein, der ihm die Berührung mit dem Leben ist. Er fühlt sich bluten wie ein Schwein und empfindet es als Erleichterung, als einen Aderlass. Er will es von sich schleudern und greift nach dem Kopf, der seinen Hals küsst. Er presst diese Lippen an seinen Hals und reckt ihn an diese Lippen, während das glühende Eisen seine Eingeweide zur Lust durchpflügt. Nach einer Zeit, die sich im sprudelnden Tanz der Bilder und immer neuer Bilder verliert, Bilder, die sie sich im Zucken ihrer unsichtbaren Körper voneinander machen, findet Luz sich im gleichmäßigen Rhythmus seines Atmens wieder und hört das Ticken der Uhr.

Niemals hätte er sich vorstellen können, was jetzt in der Dunkelheit passiert ist. Noch bedeckt ihm die Dunkelheit das Geschehene und die Vorstellungen der Bilder, die sich ihm in den Umarmungen ausgeschüttet haben, wirken nach und beginnen in dem Masse zu verblassen, wie er seine Orientierung in der Dunkelkammer wiedergewinnt. Er füllt die Leere der Dunkelkammer wieder mit der Welt, die vor der Tür liegt. Durch das Ticken der Uhr hört er wieder das sprudelnde Wasser in den Bassins. Er hört Gabriel atmen. Und wie um zu prüfen, ob es auch wirklich sein Kollege ist, der ihm in den letzten Tagen immer vertrauter, doch fremder geworden ist, fragt er mit ruhiger Stimme in die Dunkelheit hinein:

„Gabriel?“

Und aus der Dunkelheit antwortet diese ungewöhnlich hohe Männerstimme wie aus einer Höhe herab mit einem fragenden:

„Ja, Luz?“

„Gabriel ist das wahr, was ich gesehen habe?“

„Was hast du gesehen?“

„Ich meine, ich kann natürlich gar nichts sehen. Es ist ja noch dunkel. Aber ich habe doch etwas gesehen wie in einem Traum, der wahr geworden ist. Ist es wahr, dass wir uns ...? Dass du mich ...? - Aber das kann doch gar nicht sein. -“

Es bricht aus ihm heraus wie ein Schrei:

„Gabriel, ich bin verheiratet. Ich habe einen Sohn. Gabriel, es ist da etwas in mir, das ich nicht kenne.“

„Was ist mit dir, Luz? Hat es dir keinen Spaß gemacht? Du bist ziemlich geil gewesen, als ich dich gefickt habe.“

Antwortet Gabriel mit seiner hohen Stimme, die viel tiefer klingt. Und Luz schneiden die Worte durch die Dunkelheit wie aus einem bodenlosen Nichts oder einer Hölle ins Fleisch, als er hört, mit welcher selbstverständlichen Überheblichkeit Gabriel das Geschehene benennt.

„Gabriel, es ist ... es hat etwas völlig verändert in mir. Sicher, als Schuljunge habe ich mit Kameraden 'rumgewichst. Aber das jetzt gerade mit dir. Es war, als wenn alle Bilderrahmen mit den Photos von mir zerplatzen. Und du bist in meiner Vorstellung größer und größer und unsagbar schön und kräftig geworden. Du bist wie ein Adler über mich gekommen, und ich habe mich dir zu Füßen gelegt. Ja, ich glaube, dass ich niemals jemanden willenloser begehrt habe als dich. Wenn ich es nicht lächerlich finden würde, dann müsste ich sagen, dass ich dich liebe.“

„Schön, ich mag dich auch.“ Klingt es mit dieser hohen Stimme von weit her aus einer Distanz, von der Luz nicht weiß, ob sie aus dem Himmel oder der Hölle kommt. Es ist eine Distanz, die Luz frieren macht.

„Gabriel, ich weiß nicht, was ich denken soll. Ich habe dieses Gefühl in mir, das mich mit Glück erfüllt. Aber all das, was für mich wahr gewesen ist, sehe ich nicht mehr. Ich finde mich nicht zurecht.“

„Luz, was willst du eigentlich? Du warst auf mich geil und ich war auf dich geil. Du hast einen schönen Körper. Also haben wir miteinander gefickt. Das war doch ganz klar, nachdem was zwischen uns in den letzten Tagen gelaufen ist. Wie du mich angesehen hast und sich unsere Blicke getroffen haben. Du weißt doch ganz genau, dass ich schwul bin. Das ist doch kein Geheimnis. Ich habe daraus auch nie eines gemacht. Und ob wir gleich von Liebe sprechen müssen, das weiß ich nicht. Du bist doch glücklich verheiratet und sagst selbst, dass du Frau und Kind hast.“

Luz hat sich in der Zeit der letzten Worte durch die Dunkelkammer zur Tür getastet, wo er neben dem Rahmen, den Schalter für gelbgrüne Dunkelkammerlicht betätigt. Auch dieses Licht ist im Augenblick von beißender Helligkeit, so dass er mit den Augenlidern zwinkern muss und sich wie Schlaf die Dunkelheit mit dem Handrücken aus den Augen wischt. Im hinteren Teil der Kammer zwischen den Bassins steht Gabriel, der mit Daumen- und Zeigefingerkuppe seiner rechten Hand von außen zum Nasenbein hin über seine geschlossenen Augen streicht.

Sie stehen sich in dem gelbgrünen Licht der Dunkelkammerbeleuchtung gegenüber, und Luz sucht abermals seine Gedanken zu ordnen. Er sucht Spuren für die vergangene Zeit im Dunkel zu erkennen. Er muss sich mit dem Augenschein der Wirklichkeit versichern. Unter seinen Augen steckt Gabriel das Hemd in die Hose und zieht einen Pullover darüber.

Luz fühlt das Brennen des Erinnerns in seinem Arsch und die kältere Nässe des Vergangenen in seiner Hose. Er fühlt sich wohl dabei und sucht doch, seine Orientierung wiederzufinden. Er will Gabriel umarmen. Nur einfach so und doch nicht nur so, sondern zum Zeichen einer Vertrautheit, die nur zwischen ihnen ist. Eine

Vertrautheit, die Luz empfindet und die er in der Umarmung bestätigt finden will. Denn wie soll er sich zurechtfinden in diesem Augenblick, nach dem was er nicht zu benennen weiß, weil ihm die Worte nicht passen für das, was sich seinen Blicken entzog und ihm doch etwas ganz Neues gezeigt hat.

Ein Neues, das sich ihm nur im Unterschied zu dem Vorher zeigt. Er kann dieses Neue nicht benennen. Ihm fehlen die Worte. Und die Worte, die er von Gabriel dafür hört, sind nicht die Worte, die er sucht. Er sucht Worte dafür, die er kennt, und landet im Jargon der Polizeikollegen. Sie drängen sich ihm auf wie Uniformierte, die gegen ihn vorgehen und ihn bedrohen mit den spitzen Waffen ihrer Zungen. Er sieht sich von den Worten in Uniform an die Wand gedrückt und sie bekommen furchterregende Gestalten als Perverser, Arschficker, Schwuler, Tunte, Knabenficker, Homosexueller, Klappengänger, Schwuchtel, Weibisch, Wichser. Zu den schwitzenden, schmutzigen Gestalten kommen Gesichter, gleich Verbrechergesichtern aus Karteikästen steigen sie auf. Gesichter, die er selber photographiert hat auf dem Bertillonschen Stuhl im Photostudio auf der Dienststelle. Gesichter von Männern, die sich an minderjährigen Jungen vergangen haben, die er en face et en profil photographiert hat, ausgelieferte, angstvolle Gesichter. Er hat ihnen Fingerabdrücke zur erkennungsdienstlichen Erfassung abgenommen. Und die Gesichter werden viele, vor denen er sich ekelt und die er immer weit von sich gewiesen hat. Die Gesichter werden deutlicher und erhalten Namen und beginnen triumphierend zu grinsen, als wäre er einer von ihnen geworden.

Dann ist da der Wirt Kaiser vor seinen Augen, der eine dicke Zigarre zwischen seinen Lippen wälzt und vollsabbert. Das Knabenbordell öffnet sich vor ihm und die Stricher reißen im Lachen ihre Münder mit fauligen Zähnen auf und sie stehen neben ihm im Spiegel. Der ganze Spiegelraum ist voll mit den Freiern und Strichern und Klappenwichsern und er ist in den Spiegeln unter ihnen und sieht seine eigenen Augen mit dem selben hechelnden Blick.

Das ist er nicht! Verdammt noch einmal. Das stimmt nicht. Das ist nur wie ihm sein Gewissen in den Blicken seiner Vorstellungen einen Streich spielt. Und er muss doch gar kein schlechtes Gewissen haben, denn es hat doch keiner gesehen, was er mit Gabriel getrieben hat. Es ist nicht schwarz auf weiß im Sinne einer Photographie belegt. Was nicht zu sehen ist, das glaubt doch keiner. Das kann sich nicht gegen ihn wenden. Keiner hat es gesehen. Also muss es ein Geheimnis bleiben. Ja, so wird er es machen. Er will es als Geheimnis mit Gabriel teilen, bewahren und irgendwohin vergraben. Wenn er nicht daran denkt, dann wird es nicht da sein, dann wird es irgendwann so weit weg sein, dass er es vergessen haben wird und nichts, nicht einmal ein Photo wird wagen, ihn daran zu erinnern, oder gar zu sagen wagen: so ist es gewesen.

Überhaupt wird sich alles mit der Zeit in ihm verändern. Irgendwann wird er sich so sehr verändert haben, dass er es aus der Erinnerung gar nicht mehr für möglich halten wird, dass es so passiert sein könnte. Und die flüchtigen Bilder, die sich ihm wortlos, unbeschreiblich während der Zeit in der Dunkelkammer aufgedrängt haben, sind ohnehin schon fast vergessen, denn sie hatten so schnell gewechselt und waren so außerordentlich, dass er für sie keine Worte finden konnte. Und ohne Worte, ohne Namen existiert etwas doch

gar nicht. Was nicht benannt werden kann, ist noch weniger als Nichts. Ist nicht einmal ein leerer Platz. Denn wo ein leerer Platz wahrgenommen wird, muss es an etwas fehlen, das dort hingehörte.

Wenn es ihm überhaupt einfallen sollte, dann wird er es die „Zeit mit Gabriel in der Dunkelkammer“ nennen. Und dann wird nur er es wissen, was damit gemeint ist. Denn wer außer ihm wird wissen können, was das meint. Gabriel hat es doch selbst anders benannt. Benannt mit Worten, die für Gabriel eine andere Bedeutung haben mögen als für ihn.

Gabriels Worte sind für Luz Worte, die zu den Gesichtern aus den Karteikästen passen, die als Individuen mit erkennungsdienstlichem Portrait, Fingerabdrücken, Namen, Alter, Körpermassen, Augen- und Haarfarbe sowie Straftaten versehen sind. Mag Gabriel in seiner Ausdrucksweise damit auch die Zeit mit Gabriel in der Dunkelkammer gemeint haben, so ist für Luz diese Zeit doch ganz anders angefüllt. Sie haben etwas gemeinsam, das sie in dem Zwischen ihrer Vorstellungen wie in einer Arena teilen. Doch ab jetzt wird es für Luz nur noch die Zeit mit Gabriel in der Dunkelkammer sein.

Gabriel steht jetzt dort hinten im gelb-grünen Dunkelkammerlicht und zwischen ihm und Luz sind die vier Bassins, die für den chemisch-technischen Entwicklungsablauf der Photographie notwendig sind. Durch das diffuse Licht erscheint Luz die Distanz zwischen ihm und Gabriel von endloser Weite durch Zeit und Raum. Doch er sieht Gabriel in diesem Augenblick mit anderen Augen und überwindet in einem letzten Erinnern an die Zeit mit Gabriel in der Dunkelkammer die endlose Strecke der Fremde. Er geht wie im Zoom ganz nah an Gabriel heran, öffnet die Pupillen seiner Augen so weit, dass jede Einzelheit wie ein Hochseilartist auf seine gespannte Netzhaut fallen kann, und wendet sich dem vierten und letzten Bassin zu, in dem die entwickelten Photos wässern.

„Du bist so still geworden, Luz.“

„Wir sprechen nicht mehr davon. - Ja?!“

„Wenn du meinst, dass das für dich richtig ist, dann sprechen wir nicht mehr davon.“ Antwortet Gabriel ruhig und ganz nah neben Luz, als schlössen sie einen Pakt. „Du hast Recht. Man muss sowieso nicht darüber reden. Es ist ohnehin besser, wenn man nicht alles erklären und bereden will.“ Fügt er beiläufig wie eine Fußnote hinzu.

„Ich will auch nicht, dass du irgendjemandem davon erzählst. Klar?!“ Fordert Luz mit Nachdruck, ohne Gabriel anzusehen, und fischt gleichzeitig die Photos aus dem Wasser.

„Schalte doch bitte das große Licht an. Die Photos sind jetzt entwickelt. Wenn es wieder hell ist, können wir uns die Photos gemeinsam ansehen.“

Gabriel Flug schaltet an der Tür für Luz Fuchs die helle Deckenbeleuchtung ein. Es ist eine Hundertwattbirne, die in einer weißen Schale auf die beiden Männer im Photolabor leuchtet. Ein gleißend helles Licht ergießt sich in die Kammer und macht jede Einzelheit im Raum sichtbar.

Neben der schwarzen Schachtel mit dem Photopapier, die rechts neben dem Vergrößerungsgerät steht, liegen die entwickelten Negative. Hier waren die Negative in die Negativbühne eingelegt und auf das Photopapier projiziert worden, um einen Positivabzug zu erhalten. Auf der Negativbühne präsentiert das seine light-show und das Papier nimmt sie positiv auf.

Gabriel nimmt einen Negativstreifen von vier Negativen zwischen Daumen- und Mittelfingerkuppe, hält sie gegen das Licht und sieht alles Dunkle hell. Während Luz an ihm vorbei zum Trockner geht, in den er die nassen Photos legt. Automatisch werden die Photos vom Trockner eingezogen, ventiliert, getrocknet und als fertige Photographien herausgeschoben. Dauerhafte Augenblicke im DIN-Format. Die getrockneten, von der Hitze noch warmen Photos fallen nacheinander in eine Mulde, aus der Luz sie herausnimmt und einzeln betrachtend nach ihrer photographischen Güte überprüft. Er will sehen, ob auch alles und jedes scharf aufgezeichnet ist und die Photos so geworden sind, wie er sie während des gesamten phototechnischen Vorgangs von der Motivwahl über die Einstellungen, Entfernung und Belichtungsdauer, über den Moment des Drückens auf den Auslöser und des Klickens im Apparat über die Negativentwicklung über die Positivbelichtung über die Positiventwicklung bis hin zum fertigen Photo vor seinen fachmännischen Augen gesehen hatte.

Er sieht die Photos nacheinander mit prüfenden Blicken durch. Da ist das Photo mit Gabriel und Henry, mit Gabriel und Henry, mit Henry lacht, mit Barbara, Gabriel und Henry, mit Gabriel, Barbara und Henry, mit Gabriel mit dem Potorahmen, mit dem Bootssteg am Meer, mit dem Segelboot auf dem Meer, mit Gabriel an der Pinne, mit Gabriel mit geschlossenen Augen, mit Gabriel, mit Gabriel, das Selbstporträt im Wasserspiegel, mit Gabriel, mit der tätowierten Brust, mit der Tätowierung, mit Gabriel, mit Gabriel am Kajüteneinstieg, mit Gabriel auf dem Bootssteg.

Luz Fuchs ist darüber zufrieden, dass alle zwanzig Aufnahmen seinem prüfenden Blick standgehalten haben. Er reicht Gabriel den Stapel Photos.

„Da sieh. Alle zwanzig Photos sind erstklassig. Das ganze Wochenende mit dem Segeltörn in zwanzig Photos, und die Aufnahmen mit Henry sind auch sehr schön geworden. - Na, hast du schon 'mal so gute Photos von dir gesehen.“

„Die sind wirklich toll geworden, Luz. Gefällt mir. Henry hat sich wirklich sehr über das Kaleidoskop gefreut.“

„Ja, das glaube ich auch. Du hast nicht nur ihm damit eine Freude gemacht. - Hier guck. Die Bildaufteilung ist doch wirklich Spitze. Bei mir gibt es keine abgeschnittenen Beine. - Die Photos von dir auf dem Boot sind auch gelungen. Da hast du 'mal 'was zum Verschenken.“

„Und was ist das für ein Photo, Luz?“

„Ach! Komm, das nehmen wir gleich aus dem Packen 'raus.“

„Nein, lass doch 'mal. Was ist das denn?“ Gabriel dreht das Photo, das er in der Hand hält, einmal um die eigene Achse. Oben und unten, rechts und links, senkrecht oder waagrecht sind für ihn auf dem Photo nicht auf Anhieb zu bestimmen. Bis er den Photoapparat vor dem Gesicht erkennt und die Verzerrungen als winzige Wellen im Wasser wahrnimmt. Er meint, in dem Photo Luz wiederzuerkennen, und findet die Idee mit dem

Spiegelbild auf der Wasseroberfläche treffend. Zumal er mittlerweile die Spiegelung der Bootswand im Wasser ausfindig gemacht hat. Ja, das Photo ist für den schwierigen Gegenstand sogar sehr gelungen.

„Luz, das bist du.“ Platzt es aus Gabriel heraus.

„Ach was, das Photo ist miserabel und sagt gar nichts aus. Das war eben so ein Gag und mehr nicht. Im Übrigen gibt es von mir gar keine anständigen Photos. Photographen lassen sich nie gut photographieren, und schließlich photographiere ich immer.“ Entgegnet Luz, indem er Gabriel das Photo aus der Hand nehmen will.

„Nein, das Photo möchte ich behalten. - Bitte!“ Beharrt Gabriel auf das Photo, als habe es für ihn einen tieferen Sinne, als erschlösse sich ihm etwas aus der Photographie.

„Dabei fällt mir übrigens ein, dass ich bei Sebastian Ruff einige handbeschriebene Blätter gefunden habe, die ich nur teilweise entziffern konnte. Der Junge hat auf diesen Seiten irgendetwas über das Photographieren oder Photographiertwerden geschrieben. Von dem, was ich gelesen habe, könnte es sich um so etwas wie ein Tagebuch handeln. Vielleicht finden wir dort irgendwelche Hinweise auf den Täter.“

„Tagebuch? - Kann ich dieses Tagebuch, wie du sagst, 'mal sehen?“ Fragt Gabriel erstaunt in einem Tonfall, der sich wie ein spitzer Gegenstand in Luz hineinbohrt.

„Nein. Ich habe die Seiten photographiert und sichergestellt, die liegen jetzt zur Auswertung bei Doktor Freund im Institut. Warum bist du daran interessiert?“ Will Luz voller Unverständnis wissen.

„Es war nur so eine Frage. Nichts weiter. Immerhin war ich am Tatort, als ihr die Spuren sichergestellt habt, du und deine Kollegen vom K 13.“

„Ja, natürlich.“ Gibt sich Luz zufrieden und will doch aus einem geradezu instinktiven Spürsinn wissen, ob Gabriel als schwuler Polizist Sebastian Ruff als Callboy gekannt hat.

„Du kennst schwules Leben wirklich schlecht, Luz. - Was du gleich denkst. - Ich bin nie zuvor in dieser Agentur gewesen. Wenn ich jemanden kennenlernen will, geh ich doch nicht in 'n Puff. Das hab' ich doch nicht nötig.“ Wehrt Gabriel entrüstet und in seiner Eitelkeit gekränkt ab.

„Das habe ich dir auch nicht unterstellt. Es hätte nur möglich sein können, dass du ihn irgendwo in einem Lokal einmal gesehen, vielleicht getroffen hast.“

„Verdammt noch 'mal, nein. Dein Gefrage hört sich gerade so an, als ob du mich verdächtigst. Wird jetzt aus unserem Liebesspiel ein Verhör? Oder wie soll ich das verstehen?“

„Du kannst das nennen, wie du willst, Gabriel. -“

Gabriel atmet tief ein, wie zur Entgegnung ansetzend.

„Lass mich ausreden ... Wenn ich in irgendeiner Weise das Gefühl gehabt hätte, dass du etwas mit dem Mord zu tun haben könntest, dann hätte ich dich wohl kaum in den Fortgang der Ermittlungen eingeweiht.“ Luz kommt in Fahrt. „Das ist doch völlig absurd. Nur weil du in dieser Szene, in diesem Milieu verkehrst, verdächtige ich dich doch nicht. - Ganz im Gegenteil, ich erlebe mit dir emotional etwas, das für mich völlig neu ist. - Und wegen einer Zeugin Jansen, die beim Patience-Legen äußerst merkwürdige Visionen hat und dann, nachdem sie bei uns nicht die erwartete Aufmerksamkeit erfahren hat, das ganze Schauernmärchen der Presse

erzählt, damit die mit der Schlagzeile 'Ist der Callboy-Killer ein Polizist in Uniform?' uns besudeln kann, ... Wegen so einer Schmiererei verdächtige ich doch keinen Kollegen - und schon gar nicht dich. - Das sollte dir klar sein.“ Ereifert sich Luz gekränkt.

„Schon gut, Luz. Das wollte ich dir auch nicht in dieser Weise unterstellen. Ich denke, wir sind so etwas wie gute Freunde und deswegen habe ich eben nach diesem Tagebuch gefragt.“

„Ist okay. Aber die ganze Sache ist für mich ganz schön unangenehm. Nach diesem blödsinnigen Zeitungsartikel sind die ganzen Ermittlungen mit top secret belegt. Anweisung vom Präsidenten. Der hat den Fall nach außen hin erst 'mal dicht gemacht. - Ich hätte mit dir gar nicht darüber reden dürfen. Ist dir das klar?! Du weißt schon viel zu viel von mir über diesen Fall. - Hoffentlich kommt die Sache mit uns nicht 'raus. - Die Zeit mit Gabriel in der Dunkelkammer ...“

„Was meinst du damit, Luz? Ich verstehe nicht. Du sprichst in Rätseln.“

„Lass nur, das kann und will ich dir nicht erklären. - Ich habe mich da ganz schön in einen Strudel hineinmanövriert. - Komm, lass uns Klarschiff machen, dann nehmen wir die Photos und machen das Labor dicht.“

Als Luz die Tür der Dunkelkammer von innen öffnet - schon längst blinkt kein Rotlicht mehr außen über der Tür -, ist er mit einem Schritt über die Schwelle wieder im Kriminalpolizeiamt, und die Dunkelkammer bleibt verlassen hinter ihm. Jetzt nach Dienstschluss sind die Flure des Gebäudes wie ausgestorben. Morgen werden die Photolaboranten wie gewohnt in der Dunkelkammer polizeiliche Photos als Beweismittel - z. B. Radarmessung mit Fahrerfoto - entwickeln und die Phasen des Entwicklungsvorgangs mit Frühstücks-, Zigaretten-, Mittags- und Kaffeepause einteilen. Während Luz Fuchs sich dem Mordfall Sebastian Ruff zuwenden wird.

Gabriel Flug schaut auf seine Armbanduhr mit dem Mondphasenfenster und das Sternenzelt - goldene Sterne auf nachtblauem Grund - ist für den Mond hinter der goldenen Scheibe des Zifferblatts versunken. Er drückt auf den Knopf rechts oben an der Uhr und der Sekundenzeiger beginnt, wieder sekundenschnell zu laufen. Sie trennen sich wortlos im Mondschein in Rückspiegeln, wo die Rücklichter ihrer Autos auf das Auge treffen, um im nächsten Augenblick zu verschwinden.

Indem Luz die Deckenbeleuchtung im Wohnzimmer einschaltet, fällt ihm das Kaleidoskop aus Messing auf dem Couchtisch ins Auge, weil das Licht vom polierten Metall reflektiert wird. Auf der Messinghülle spiegelt sich Luz als sei ein Häutchen von seinem Gesicht über die Krümmung gezogen. Sein müdes Gesicht zieht sich über das Rund in die Länge. Der Spiegel macht ihm ein langes Gesicht, aus dem was er die vergangene Zeit mit Gabriel in der Dunkelkammer erlebt hat. Es ist ein Gesicht, in dem sich das Glück, die Müdigkeit, die Hoffnung und die Desillusionierung der letzten Stunden spiegeln. Luz weiß gar nicht so genau, wem er glauben soll, dem Spiegelbild oder dem Gesicht oder seiner Vorstellung, in der er sich vor kurzem noch ganz anders gesehen hatte. Bilder täuschen nie. Bilder lügen nicht. Sind es doch unsere Gedanken, die täuschen und glauben machen wollen und lügen. Es ist alles immer, wie es aussieht. Was wir über jenes denken, das wir sehen, was sich auf

unserer Netzhaut und in uns niederschlägt, das täuscht. Wir können den Dingen und ihren Erscheinungen daraus keinen Vorwurf machen, dass sie sich so zeigen, wie sie sind.

Und doch spielen uns unsere Vorstellungen immer wieder einen Streich, wenn sie das Erwartete mit dem Tatsächlichen vergleichen. Oder sehen wir doch nicht alles, was wir sehen, weil wir für vieles blind sind.

Zu erblinden ist für Luz ein erschreckender Gedanke, denn ganz abgesehen davon, dass er seinen Beruf nicht mehr ausüben könnte, wüsste er nicht mehr, woran er sich halten sollte. Er muss und will sich darauf verlassen können, was er sieht. Dieses verzerrte Spiegelbild auf dem Kaleidoskop allerdings rückt er zurecht. So sieht er sich nicht. So fühlt er sich nicht. Keine Ähnlichkeit. Nicht im geringsten.

Gabriel hatte ihm erzählt, dass Kaleidoskop so viel wie Schönbildsehen bedeute, und dass ein englischer Naturwissenschaftler des neunzehnten Jahrhunderts namens Sir David Brewster das erste Kaleidoskop wie das Wort mit Hilfe des Griechischen geschaffen habe. Wiewohl die griechischen Philosophen das Sehen im Erklären der Welt entdeckt hätten oder: indem sie die Welt entdeckten, lernten sie zu sehen.

Pythagoras sei von warmen Sehstrahlen ausgegangen, die der Sehende aussende, und die von dem Gesehenen reflektiert würden. Während Platon die Geheimnisse des Lichts und des Sehens gleichwohl als göttliche bezeichnet habe. Wie sehr Platon daran geglaubt habe, dass das, was wir sehen, mit einem Mysterium bedeckt sei, zeige sich in seinem Höhlengleichnis. Dort behaupte er nämlich, dass das, was wir sehen, nur ein Schattenspiel von dem sei, was wirklich ist. Er sagt: Wir sitzen in einer Höhle vor einer Wand und sehen vor uns die Bilder wie Menschen in einem Film und glauben, es sind die Menschen selbst. Wer nie seinen Blick von der Leinwand abgewendet und hinter sich geblickt hat, wird den Film für das Leben selbst halten. Der Mensch, der vor der Wand sitzt und der meint, die Bilder vor ihm stellten die Flasche Bier und die Erdnusskerne neben ihm, und der sich nicht umwendet zu ergründen, woher seine Nahrung komme, werde in Ketten sich wohlfühlen auch wenn er verdursten und verhungern müsse, weil eines Tages die Bilder ihm nicht mehr die Nahrung bringen. Und doch kommt das Entschlüsseln der Bilder der Suche nach den Göttern gleich, denn es ist nicht bewiesen, dass das was wir sehen, nicht das Schattenspiel auf einer universalen Leinwand ist.

„Könnte es nicht sein, dass wir alle in der platonischen Höhle unserer Fernsehzimmer sitzen? Berieselt vom Konsumterror und Telefonsex und Dating und Wetten und Klingeltönen und Bier, so schön wie Inseln in einem Waldsee.“ Hatte Gabriel ihn gefragt, bevor er auf Epikur zu sprechen kam.

Im Unterschied zu Platon, der davon ausgehe, dass sich hinter den Erscheinungen eine Ursache und Wahrheit verberge, die mit dem Streben nach Erkenntnis, nach einer Erklärung für die Bilder unter Umständen zu ergründen sei, gehe Epikur davon aus, dass sich von den Körpern Häutchen lösten, die in der Welt seelenlos ein Eigenleben fortführten und doch immer ein Teil der Körper selbst seien. Epikur gehe mithin davon aus, dass das was wir sehen und was sich uns als Körper zeigt, die Wahrheit und Wirklichkeit selber sei. Wobei wir nicht davon ausgehen dürften, die durch mancherlei Umstände bedingten Trugbilder für die Wahrheit zu halten. Die Körper, die wir sehen, sind daher für Epikur als solche die Wahrheit, und nur unsere eigenen Fehler im Denken

bestritten die Wahrheit der Körper. Gleichwohl ergebe sich daraus eine Sichtweise, auf die Wirklichkeit, in welcher im Sehen immer wieder das als zuverlässig erachtete Wissen überprüft werden müsse.

In großer Begeisterung hatte Gabriel mit dem Kaleidoskop in der Hand und einem lodernden Feuer in den Augen davon gesprochen, dass der Dichter und Philosoph Lukrez nicht nur die epikureische Lehre vom Eidolon überliefert, sondern auch die schon durch Epikur von Demokrit übernommene Lehre von den Körpern und der Körperhaftigkeit der Welt in wunderschönen Versen und einleuchtenden Beispielen fortgeschrieben habe. Ja, die Beispiele seien so hell und luftig, dass man sich den Philosophen in einem Garten wandelnd vorstellen könne.

„Und dann blickt er in den Wasserspiegel und dichtet und erkennt:

Noch zum klaren Erweise der schnellen Bewegung der Bilder

Dient vor anderen auch das: wann die reine Fläche des Wassers,

Wird in das Freie gestellt, bei gestirnetem heiterem Himmel,

Stralen im Augenblicke zurück die Lichter des Weltbaus.

Siehst du hieraus, wie das Bild so schnell, und im Blicke der Zeit nur

Fällt von den Grenzen des Äthers hinab auf die Grenzen der Erde?“

Hatte Gabriel wortgewaltig in seiner hohen Stimmlage deklamiert.

Nicht nur, dass sich von den Körpern Häutchen, hauchdünne Folien, die sich auf des Wassers spiegelnde Fläche Niederschlägen, bevor ein Windstoß sie in der rauen Fläche der Wellen zerrisse, nein, auch der Stimme, den Worten sprach Lukrez ein körperliches Sein zu. Denn wie die Wellen zerrissen schroffe Felswände Stimme und Wort, so dass sie verändert und vervielfacht an unser Ohr gelängen. Und auch der Geschmackssinn werde durch Körper gereizt. Letztlich, und das betonte Gabriel als ob er das Finale in einem Chor singe, sei für die Lehre des Epikur zu beachten, dass es in jedem Einzelnen begründet liege, wie er die Welt in sich aufnehmen wolle.

Als Gabriel mit diesen Worten geendet hat, gibt er das Kaleidoskop aus seinen Händen und reicht es an Henry weiter, der es mit einem Kinderlachen aus Gesicht und Händen ganz unbekümmert greift.

Luz ist nach wie vor nicht klar, was Gabriel damit gemeint hat und wie er seine Worte über die Philosophen, die Luz so fremd klingen, als kämen sie aus einer anderen Welt, in Bezug auf das Kaleidoskop verstanden wissen will.

Nein, dieser Gabriel Flug ist Luz ein Rätsel. Während der Zeit mit Gabriel in der Dunkelkammer, war ihm dieser wie ein Gott erschienen. Danach hatte Luz den Eindruck gehabt, dass Gabriel mit wohlgesetzten falschen Worten diese Vorstellung hatte willentlich in Scherben schlagen wollen. Überhaupt wechselt Gabriel seine Erscheinung wie andere Leute Kleider, denkt Luz. Und blickt zurück, als Gabriel zuerst nur eine Stimme gewesen war, dann als uniformierter Beamte im Türrahmen gestanden hatte und sich an dem Abend beim Bier

als Mensch gezeigt hatte. Luz ist sich beinahe unsicher, ob Gabriel bildlich gesprochen zu ihm vom Himmel herab- oder von der Hölle heraufgestiegen ist. Denn wie auch immer er es sehen will, so fasziniert ihn Gabriel doch dermaßen, dass er heute sogar jene Zeit in der Dunkelkammer mit ihm verbracht hatte, um sich und Luz und das, was für eine kurze Zeit zwischen ihnen gewachsen war, mit Worten zu zerstören. Und wenn es ihn, Luz Fuchs, nicht zur Verzweiflung treiben müsste, dann könnte er sich sogar vorstellen - so wie auf einem Vexierbild -, dass Sebastian Ruff und Gabriel Flug ein und die selbe Person sind. Dass schon Sebastian ihn aus dem gleißenden Licht der Prosektur gereizt hatte, und dass Sebastian irgendwann Gabriel geworden ist.

Zumindest empfindet Luz diese Verwandlung des Einen in den Anderen aus einem bestimmten Gefühl des Begehrens, das er für Sebastian wie für Gabriel hegt. Dieses Begehren ist für ihn wie ein Bild, wie ein Häutchen. Sebastian ist für ihn wie ein Häutchen, wie ein Geist oder Gespinst seines Sehsinns, über dessen An- oder Abwesenheit eben dieses Begehren in ihm entscheidet. Ja, es drängt sich für Luz ein Bild auf, in dem Gabriel und Sebastian vereinigt sind, wie auf einem Trugbild, das den Betrachter mit seinen zwei Ansichten quält, ohne dass er eine Ansicht halten könnte. Immer wieder erscheint der Andere, nie lässt sich der Eine ganz fixieren, halten, behalten. Auch quält ihn das Bild, weil ihm, wenn er den einen sieht, der andere fehlt, immer entzieht sich etwas auf dem Bild. Schließlich findet er keine Möglichkeit, wie diese beiden Bilder zusammengehören, so dass er daraus erfahren könnte, warum Sebastian und Gabriel ihm so nah beieinanderliegen wie in einem Bild erscheinen.

Luz beunruhigt die Vorstellung, dass Gabriel Sebastian gekannt haben könnte, und dass er etwas mit dem Mord zu tun haben könnte. Er will diese Möglichkeit nicht in Erwägung ziehen, sondern sich auf das verlassen, was sich ihm als Spuren am Tatort ganz eindeutig gezeigt hat, und was er photographisch, haargenau erfasst hat. Es gibt für ihn keinen erkennbaren Grund, warum er den Photographien nicht vorbehaltlos glauben sollte. Die Photographie gibt ihm seinen Augenblick so wieder wie zu dem Zeitpunkt, als er durch den Sucher blickend auf den Auslöser gedrückt hatte. Es gibt für ihn zwischen der Belichtung des Films und dem Wiedersehen als Photo keinen wesentlichen Unterschied.

Er ist Kriminaltechniker. Das bedeutet für ihn kategorisch, dass er sich auf das verlassen können muss, was sich als Spur, als ein Zeichen für eine Handlung jenes unbekanntes, gesichts- und körperlosen Menschen im Raum abzeichnet, den es als Täter zu entlarven gilt. Nur über die Aneinanderreihung und Verkettung der Spuren, die der Unbekannte am Tatort zurückgelassen hat und die in einem begründeten Zusammenhang mit der Tat stehen, ergibt sich für ihn eine Art Text, der sich lesen lässt wie eine Tatbeschreibung aus der Feder des Täters. Mit Hilfe seiner Vorstellungskraft muss Luz den Schlüssel zu den Spuren des Täters finden, um das Geheimnis dessen zu lüften, was sich aus den Spuren lesen lässt. Doch gerade diese Vorstellungskraft fehlt ihm im Fall Sebastian Ruff.

So sehr er sich auch versucht vorzustellen, was passiert sein könnte, es will ihm nicht gelingen. Sicherlich fehlen ihm Erfahrungswerte, die ihm die Vorstellung erleichtern könnte, doch scheint sich irgendetwas in ihm gleichzeitig zu wehren, eine ihm nicht bewusste, aber vielleicht doch erahnte Denkmöglichkeit durchzuspielen.

So wird ihm denn nichts anderes übrig bleiben, als den gesicherten Spuren noch einmal einzeln nachzugehen, um zu überprüfen, ob er irgendetwas übersehen hat. Und während er seinen Gedanken schon mehr schlafend als wachend nachhängt, legt er sich ins Bett neben Barbara und schließt seine müden Augen.

Mit bleierner Schwere liegen die Lider über seinen Augäpfeln, und sein Schlaf ist, als falle er in eine andere Welt vorbei an Bildern und Gesichtern durch Räume und Straßen weit, weit weg und dann über eine Kante. Hinunter tiefer, tiefer, tiefer bis hinab auf einen hellbeschiedenen Sandstrand an einem Meer. Er liegt am Meer in der Sonne. Und sieht sich zugleich mit geschlossenen Augen am Meer liegen. Die Sonne blendet ihn so sehr, dass er nicht wagt, die Lider zu öffnen, weil er davon gehört hat, dass er erblinden könne, wenn er in die Sonne blickte. Das ist ihm eine Angst, die seine Augen schließt. Fest verschließt. So fest, dass er sich sieht wie schmerzhaft sie verschlossen sind. Sonne, Sand, Meer. Er liegt da, regungslos, eine lange Zeit. Traumzeitlos im Sand unter der warmen Sonne am Strand. Seine Beine und Arme sind schwer vom Blei des Schlafes. Seinen Körper fühlt er gebunden, wie ein Riese von Zwergen gebunden sich fühlt.

Ganz weit in der Ferne kommen drei Gestalten in der flimmernden Hitze über den Sand. Sie kommen. Und gehen immer weiter weg. Entfernen sich und kommen. Er will ihnen winken, weil er doch Hilfe braucht in dem Zustand, wie er da liegt: blind, gefesselt und gebunden, bewegungsunfähig. Sie müssen ihn doch sehen, wie er da liegt. Er kann den Arm nicht heben, um ihnen zu winken. Bei aller Kraftanstrengung ist es ihm nicht möglich zu winken. Die drei Gestalten tanzen im flimmernden Licht der Hitze über den Strand. Sie tanzen im Licht, das flimmert und flirrt, und die Farben sind wie das irisierende Perlmutter im Inneren einer Muschel. Warum kommen sie und bleiben auf Distanz? Er liegt doch hier im Sand unter der Sonne, die ihm verwehrt die Augen zu öffnen, den Blick von Innen nach Außen zu wenden. Wenn er die Augen öffnet, dann wird er erblinden. Und sein Körper liegt ausgebreitet da.

Wenn sie tanzen und springen, dann müssen sie doch bald hier sein? Ich sehe sie doch. Ich sehe ihre flimmernden, flirrenden, lichtdurchfluteten Körper über dem weißen Sand. Sagt er sich im Traum. Seht mich doch! Schaut her! Hier liege ich und kann nicht fort, und will doch endlich wieder die Augen öffnen, aber ... Nur nicht in die Sonne blicken. Ich darf nicht erblinden. - Wer seid ihr denn? Er beginnt mit ihnen zu sprechen. Ihr huscht wie Lichtfluten im Strom dahin. Tragt ihr denn Schleier? Zeigt eure Gesichter? Wer seid ihr? Was wollt ihr von mir? Ihr müsst mir doch helfen in meiner Not, dass ich sehen kann, ohne zu erblinden. Ihr seid so hell. Seid ihr denn Sonnen aus Licht? Ich habe ... Da ist wieder die Angst. Nein, nicht näher kommen! Kommt nicht näher! Bleibt stehen! Ich will eure Gesichter nicht sehen! Nein, nein nicht anfassen! Warum hört ihr mich nicht!? Nicht anfassen! Ihr seid ein glühendes Schwert. Ja, ich sehe es genau. Ihr habt Schwerter unter den tanzenden Schleiern in euren Augen. Ihr tragt sie in eurem Blick. Nein, ich muss um Hilfe rufen, sonst töten sie mich mit ihren Gesichtern.

Er holt die Laute aus seinem Brustkorb. Er preßt sie hervor unter der Last der Sonne und des Schlafs. Die Zunge liegt trocken und schwer in seinem Gaumen. Die Lippen sind taub. Taube Lippen. Bleierne Zunge. Trockener

Gaumen. Ein fremder Mund, und er muss doch um Hilfe rufen. Er formt das Wort mit einem Hauch wie zum ersten Mal, als habe er noch niemals gesprochen: „hlll..., hlll..., Hilfee!“

Er öffnet die Augen, die er mit dem Ruf geweckt hat. Und blickt in Barbaras Gesicht.

„Was ist dir denn? Hast du schlecht geträumt?“

„Du?!“ Fragt er schlaftrunken ungläubig seine Frau, als habe er ein anderes Gesicht erwartet.

„Ja, wer denn sonst? Was träumst du nur, dass du mich ansiehst, als sei ich eine Fremde?“

„Oh, entschuldige, dass ich dich geweckt habe. Habe ich im Schlaf geredet?“ Fügt er als bange Frage hinzu.

„Du hast Hilfe gerufen, als seist du in Bedrängnis. Ich möchte gern wissen, was du geträumt hast, dass du mich nicht erkennst.“

„Was mir geträumt hat? - Was habe ich geträumt? - Ich weiß es nicht. Ich weiß nicht einmal, ob es mein Traum war. Er ist weg. Fort! Als wär er nie gewesen. - Der Traum ist weg. Ich weiß nichts mehr von ihm. Er ist verloren. - Schon möglich, dass ich von irgendeinem Mordfall geträumt habe. Manchmal träume ich von den schrecklichen Dingen, die ich tagsüber gesehen habe. Sie quälen mich mit ihrem Grauen. Es gibt Bilder, die sich mir einbrennen, als wollten sie Besitz von mir ergreifen. - Wie spät ist es?“

„Es wird schon hell. Sicherlich ist es gegen fünf Uhr. Lass uns noch etwas schlafen. Ich bin müde.“

„Ich hab' einen trockenen Mund, als hätte ich Salzwasser getrunken. Schlaf ruhig; ich hole mir noch etwas zum Trinken.“

In halbwachem Zustand wankt er in die Küche und hofft, dass er im Schlaf nicht von Gabriel geredet hat. Gabriel?! Warum Gabriel? Doch von Gabriel könnte er geträumt haben. Das gibt es, dass man im Schlaf anfängt, von etwas zu reden, das geheim bleiben sollte. Davon hatte Barbara allerdings nichts gesagt. Vielleicht hatte er auch nur leise vor sich hingemurmelt und erst gegen Schluss des Traumes, um Hilfe gerufen. In den verführerischen Träumen, die der Schlaf aufschlägt, liegt eine ungewisse Gefahr. Nie lässt sich der Verlauf eines Traumes bestimmen. Der Traum läuft ab – unkontrolliert, willkürlich. Wer träumt? Träumt er sich oder wird er geträumt. Und was ist es dann, was geträumt wird. Träume lassen keine Wahl. Sie sind eine zweite Realität, die über ihn herfällt, ohne dass er sich ihrer versichern könnte. Immer verlaufen seine Träume so, dass er sich nie erklären kann, warum wann was passiert. Es ist als rissen sich die Bilder des Tages los und begännen ein teuflisches Eigenleben in den Schlafsälen seiner Nächte. Glücklicherweise hält sich seine Angst vor den Träumen, die durch seine Nächte irren, im Rahmen des Erträglichen, sonst traute er sich gar nicht mehr die Augen zum Schlaf zu schließen.

Wann träumt einer viel? Hirnforscher könnten das womöglich beantworten. Hirnforscher machen Bilder von träumenden Hirnen. Er will die Kontrolle behalten. Der Gedanke, dass das Bild seines träumenden Hirns seiner Kontrolle entglitte, weil er nicht träumt, sondern geträumt wird, ist ihm unheimlich. Warum drängt sich in seine festgefügte Tage eine Art Träume, in denen die Dinge beginnen ein Leben zwischen dem Tatsächlichen und ihm zu spielen? Es gibt für ihn eine Welt, derer er objektiv teilhaftig ist. Und trotzdem sind da diese Tagträume die seine Hirn, die ihn erschüttern, seine Wahrnehmung verwackeln: es kommt Bewegung ins Bild: die Umrisse verwischen, Ränder lösen sich auf, Grenzen verwischen. Er das Kreuz mit den Ketten am Tatort, und plötzlich, von einem Augenblick auf den anderen verwischen die Formen. Aber nein. Nein, jene zweite Realität, die sich

ihm dabei ins Blickfeld zu rücken scheint, ist nur eine Täuschung. Vielleicht eine Krankheit, eine Schwäche der Augen, eine Unschärfe ... Ganz gewiss nicht die Wirklichkeit. Und für Täuschungen wird es physische Gründe geben. Eine Überanstrengung des Körpers, Überarbeitung, Stress. Hormone. Adrenalin. Hypertonie. Er wird den Gründen mit ärztlicher Hilfe nachgehen.

In seinem Alter kann man schon einmal durch beruflichen Stress unter Stoffwechselstörungen oder ähnlichem leiden. Häufig sind ganz alltägliche Krankheiten der Grund für scheinbar beängstigende Veränderungen in der Umwelt. Warum sollte sich schon die Welt vor seinen Augen derart verändern, wo er doch ganz genau weiß, dass er sich darauf verlassen kann, was er sieht und was belegbar ist. Was ist, weil es belegbar ist.

Memory

Die Spur der Erinnerung ein Bilderapparat

Er hätte Gabriel Flug nicht vom Fortgang der Ermittlungen im Fall Sebastian Ruff erzählen dürfen. Er weiß es. Und er wusste es, bereits in dem Moment, als er ins Erzählen geriet. Der Gedanke, dass er sich aus persönlichen Gründen, in die Gefahr gebracht hat, gegen eine dienstliche Order verstoßen zu haben, lässt ihm keine Ruhe. Schon seit Tagen gibt es keine neuen Erkenntnisse im Mordfall an dem Callboy. Die ermittelnden Beamten werden ungeduldig, was zur Folge hat, dass sich das Klima unter den Kollegen verschlechtert.

Seit dem Bild-Zeitungsartikel über die Aussage von Frau Jansen herrscht eine unterschwellige Aggression, zumal der Direktionsleiter Andreas Schulz als Leiter der Mordkommission abberufen hat. An die Stelle von Andreas ist Sylvia Weber getreten, was insbesondere zwischen Andreas und ihr zu einer der Sache kaum förderlichen Missstimmung geführt hat. Ihn, Luz Fuchs, hatte der Direktionsleiter nur deswegen nicht von seinen Aufgaben entbunden, weil Frau Jansen auf Nachfrage des Direktionsleiters erklärt hatte, dass der Herr Kriminalkommissar Fuchs sehr freundlich gewesen sei und ihre Aussage mit eigenen Augen aus ihrem Wohnzimmerfenster überprüft habe.

Dass der Fall Herta Jansen quasi zu einem Fall im Mordfall Ruff geworden ist, in den sich Luz verstrickt fühlt, findet er außerordentlich lästig. Denn das vermeintlich harm- und belanglose Verhör von Frau Jansen hatte als Gipfel der Verwirrung zu einer Anordnung der Direktion geführt, nach welcher homosexuelle Polizeibeamte nach einem stichhaltigen Alibi für die mutmaßliche Tatzeit überprüft werden sollten. Ein DNA-Test, Abgabe einer Speichelprobe wurde in Erwägung gezogen. Allerdings war die Spurenlage am Tatort, wegen der unübersichtlichen Menge an für einen DNA-Test verwertbaren Spuren, mehr als schwierig. Es gab nicht zu wenig, sondern zuviel derartige Spuren. Welche Spur hätte man dem Täter am Tatort zuordnen sollen? Schließlich gab es eine Unmenge an Haaren, Speichel-, Schweiß- und Spermaspuren. Die Anordnung hatte deshalb ihrerseits zu einem derartigen Aufruhr, zu einem Klima von Misstrauen und Denunziation geführt - welcher Polizeibeamte bekennt sich schon zu seinen gleichgeschlechtlichen Neigungen -, dass Luz sich seither hin- und hergerissen fühlt, ob er überhaupt noch ein Wort mit Gabriel Flug wechseln solle. Die Direktion hatte gar den Sprecher der Schwulen und Lesben in der Polizei einbestellt und höchst unsensibel einen Datenabgleich gefordert. Woraufhin der Sprecher der Lesben und Schwulen in der Polizei den Datenschutzbeauftragten umgehend informierte. Durch Einschaltung des Datenschutzbeauftragten konnte eine Abgleichung verhindert werden, d.h. der Datenschutz-beauftragte verwies knallhart auf die Persönlichkeitsrechte der Betroffenen, die selbst in einem derartigen Fall nicht beliebig außer Kraft gesetzt werden durften. Luz sah das durchaus anders. Die Direktion erhielt indessen vom Innensenator die Anweisung, die Angelegenheit nicht zu einem Politikum werden zu lassen. Der Fall geriet völlig außer Kontrolle zu geraten. Schon munkelten Kollegen von Journalisten, die verdeckt recherchierten und doch eigentlich an die Leine genommen werden müssten. Ein unbedachter Wortwechsel kann nunmehr verräterisch werden. Durch die freundschaftliche Beziehung zu Flug, von der zumindest Werner Kleinschmidt weiß - Luz hatte ihm von dem

geplanten Segeltörn erzählt -, ist Luz schon in eine gefährliche Nähe des Verdachts geraten. Der Segeltörn, die Zeit in der Dunkelkammer, die privaten Besuche verräterisch, den Verdacht schürend.

Die Vorstellung, dass durch die Zeugin Jansen, die höchstwahrscheinlich einer Sinnestäuschung erlegen war, augenblicklich nicht nur gegen namenlose Verdächtige sondern auch gegen Polizisten, gegen rechtschaffene Kollegen ermittelt wurde, bringt Luz' Rechtsempfinden ins Wanken. Ja, wie leicht könnte er selber unter Verdacht geraten - zum Verdächtigen werden. Einem Verdächtigen, der sich als beschriebenes Blatt in den Rollkästen der Karteischränke wiederfinden lässt. Der heimlich Geliebte ist für ihn zu einer Gefahr geworden, die sich in dem Wort widerspiegelt wie in einem Zerrspiegel seiner Gefühle. Obwohl er davon überzeugt ist, dass Gabriel nicht der Täter sein kann, geht diese Gefahr von ihm aus. Es ist die Gefahr, dass er, Kriminalkommissar Luz Fuchs, Spurensicherungsbeamter, in den Ruf der Homosexualität geraten könnte. Ein Ruf, der in ihm all die Assoziationen der Strafbarkeit auslöst, die für ihn in dem unaussprechlichen Wort mitschwingen. Homosexualität ist etwas, das er in den ersten Jahren seiner Dienstzeit noch generell zu verfolgen hatte. Es ist etwas, das Schmutz und Illegalität, Dunkelheit und schlechtes Gewissen, das: das Andere heißt.

So sieht er nur die Möglichkeit, seine Familie als Schutz ins Feld zu führen. Was er ganz objektiv für legitim hält, denn offensichtlich hatte er Barbara einmal geliebt, sonst hätte er sie nicht geheiratet. Er hatte einen prächtigen Sohn gezeugt, auf den er stolz sein kann. Doch hört er in sich eine Stimme widersprechen, die ihm sagt, dass er Barbara niemals so sehr begehrt hat wie Gabriel.

In dem Augenblick als er mit dem Namen das Gesicht des Geliebten vor Augen hat, kommt Sylvia Weber in sein Dienstzimmer und das Gesicht fällt mit seinen Gedanken, die den Vorgängen außen im Dienstraum weichen, wie ein Schleier im Sommerwind in sich zusammen.

„Luz, hast du schon das Gutachten von Doktor Freund gelesen? - Was hältst du davon?“ Holt die junge Kommissarin ihren Kollegen zurück in die nüchterne Gegenwart der Ermittlungen zum Mordfall Sebastian Ruff. „Oh ... - Nein, Sylvia habe ich noch nicht. Enthält es wichtige Neuigkeiten für uns?“ Fängt er sich in der Frage, indem er den Stapel Akten in seiner Ablage durchwühlt.

„Das Gutachten ist gestern aus dem Kriminalpolizeiamt gekommen. Ich habe es dir doch gleich auf den Tisch gelegt. Du könntest dich ruhig etwas stärker in diesem Mordfall engagieren. - Oder ... Blockierst du die Arbeit, weil ich jetzt die Kommission leite?“ Setzt die Kollegin, der Fuchs nunmehr gewissermaßen unterstellt ist, erregt nach.

„Andreas und du, ihr beide habt doch den Bockmist mit der Frau Jansen gebaut. 'Lombroso lebt'. Ihr habt Nerven, eine alte Frau derartig vor den Kopf zu stoßen. Ihr hättet ihr gleich sagen können, dass sie phantasiert.“

„Sylvia!“ Kontert Luz: „Mir ist diese ganze Angelegenheit mindestens genauso peinlich wie Andreas. Ich fühle mich in gleicher Weise schuldig. Dass die ganze Sache derart aus den Fugen gerät, konnte ich allerdings ganz gewiss nicht ahnen. Klar?!“

„Okay, aber versteh' bitte, dass der Präsident mir im Nacken sitzt. Ich steh' unter einem irrsinnigen Druck von Oben. Gar nicht auszudenken, wenn tatsächlich ein Uniformierter der Mörder ist. Möglicherweise ist das ein Killer, der noch einen Callboy umbringt. - Wie steh' ich dann da? - Im Übrigen ist das sehr verwirrend für mich, was ich bei meinen Ermittlungen über Uniformen erfahren habe.“ Lenkt Kriminalkommissarin Weber auf ein sachliches Gespräch zurück. „Stell' dir vor: in dieser speziellen Szene, aus welcher der Ruff seine Kunden holte, gibt es eine Art Uniformfetischismus, die ganz eindeutig sexuell ausgerichtet ist.“

„Wie meinst du das?“

Hakt Fuchs nach, um genaueres zu erfahren.

„Wir haben bei unseren Ermittlungen von verschiedenen Zeugen, die zum Bekanntenkreis von Sebastian gehörten, erfahren, dass es Männer gibt, die ganze Kleiderschränke voll von Uniformen haben, die sie tragen, wenn sie mit einem anderen Sex machen.“

„Die ziehen sich Polizeiuniformen, Bundeswehruniformen oder NS-Uniformen an und treiben es dann mit einem anderen. Polizei und Armeuniformen aus aller Herren Länder.“

„Moment 'mal, wenn du das so erzählst,“ - Luz setzt sich gerade auf seinen Stuhl – „dann könnte es also auch sein, dass der Mörder tatsächlich eine Polizeiuniform getragen hat, aber gar kein Polizeibeamter sein muss. Der Täter hatte ein Uniform an, weil das zur Sexualpraktik gehört, die er mit dem Callboy durchgespielt hat.“

Luz fühlt einen Kloss, der ihm die Luft zu nehmen drohte, aus seinem Hals weichen.

„Genau das wäre möglich, Luz. Was uns allerdings zur Zeit nicht sehr viel weiterhilft. Diese Möglichkeit erweitert nur wieder den Kreis der Verdächtigen. Und es ist eine Szene, an die wir nicht 'rankommen. Aber es ist sehr wahrscheinlich, dass Frau Jansen den Mörder doch gesehen hat. - Mir scheint allerdings, dass wir uns in diesem Fall nicht auf Augenzeugen, beziehungsweise die Augenzeugin verlassen können, denn eine konkrete Täterbeschreibung hat sie letzten Endes nicht zustande gebracht. - Ich habe immer wieder das Gefühl, dass wir in diesem Mordfall etwas übersehen oder gar nicht sehen, weil wir nicht den richtigen Blick dafür haben.“

Beginnt die Kommissarin zu grübeln.

„Was soll das heißen, Sylvia, dass wir nicht den richtigen Blick haben. Das ist doch Unsinn. Du hast von mir erstklassige Photos bekommen ...“

Sylvia Weber holt Luft, will etwas sagen, doch Luz kontert weiter:

„Lass mich doch erst 'mal ausreden. Die Photos vom Tatort, von der Leichenauffindung, von den Spuren und der Sektion sind einwandfrei. Ich versteh' mein Handwerk, ich weiß, wie ich meine Kamera einsetzen muss. Außerdem habe ich eine ganze Reihe von Mikrospuren asserviert. Schließlich gibt es die Spuren aus dem Zimmer des Opfers beim Wirt. Die Spuren müssen eben vernünftig kombiniert werden. Das ist es, was in dieser Mordkommission nicht klappt.“

Trotzdem sich die junge Beamtin angegriffen fühlt, sucht sie einzulenken:

„Aber Luz, das ist es doch, was ich meine. Um die richtige Kombination der Spuren herauszufinden, müssen wir eine Vorstellung von dem haben, was sich zugetragen haben könnte. Wir müssen die richtigen Fragen stellen.“

Aber an diesem Punkt kommen wir mit unserem Routinewissen nicht weiter. Wir tappen gänzlich im Dunkeln, was das Motiv und den Tathergang anbetrifft.“

Die Kriminalkommissarin geht ans Fenster und schaut mit nachdenklichen Blicken aus dem Zimmer in einen anderen Raum, um einen Gedanken zu fixieren.

„Ich erinnere mich nur immer wieder an diesen Mordfall, von dem ich auf der Polizeischule gehört habe. In einem Waldstück auf einem Forstweg wurde die Leiche eines jungen Mannes mit abgetrenntem Glied gefunden. Wie sich herausstellte, gehörte der junge Mann dem Strichermilieu an. Die ermittelnden Beamten mussten in dem damals sehr diskreten Homosexuellenmilieu mit den Nachforschungen beginnen. Aber sie hatten keinerlei Vorstellung davon, was sich überhaupt in dem Milieu abspielte, weil Geschlechtsverkehr unter Männern strafbar war und es keine Möglichkeit gab, darüber zu sprechen. Es war einfach tabu, von dieser Sexualität zu reden.“

„Was schreibt Doktor Freund über die Aufzeichnungen, die ich sichergestellt habe?“

Will Luz Fuchs jetzt wissen, um einen neuen Faden aufzunehmen.

„Ich hätte es besser gefunden, wenn du das vorläufige Gutachten mit eigenen Augen durchgelesen hättest. - Ich bezweifel, dass uns das Gutachten weiterbringen wird. Es enthält keinerlei konkrete Täterhinweise.“

„Fass doch kurz 'mal die wichtigsten Punkte zusammen, damit ich mir ein Bild machen kann. Ich habe keine Lust, das ganze Gutachten durchzulesen.“ Fordert Luz Sylvia freundlich auf.

„Also gut, ich werde die Ausführungen von Doktor Freund kurz zusammenfassen. Du musst allerdings entschuldigen, wenn ich auf die psychologischen Fachausdrücke verzichte.“

Womit die Kriminalkommissarin beginnt, ihrem Kollegen über das vorläufige Gutachten zu referieren.

Sie erzählt Luz, dass Freund die Aufzeichnungen des Sebastian Ruff unter kriminalpsychologischen Gesichtspunkten analysiert habe, was in der Natur der Sache liege, ihr jedoch keine neuen Einblicke gewährt habe. So sei Freund zu dem Schluss gekommen, dass der Autor unter erheblichen masochistischen Neigungen gelitten habe. Wobei der Masochismus und die Bedeutung der damit zusammenhängenden Sexualpraktiken, für die Psychologie nach wie vor, für sein Dafürhalten, nicht geklärt seien, sondern sich möglicherweise am ehesten mit der therapeutischen Praxis eines Seelendramas vergleichen ließen. Zu denken sei auch an eine Ersatzfunktion für seelische Reinigungsprozesse, wie sie im Rahmen religiöser Veranstaltungen üblich seien. Dabei denke er zum Beispiel an Geißelungen oder Selbstgeißelungen im Rahmen von Bußhandlungen. Im Zusammenhang mit diesen Neigungen stehe, wahrscheinlich auch die Zwangsneurose sich mit dem Heiligen Sebastian zu identifizieren. Wiewohl die Legende des Heiligen das religiöse Muster von Erniedrigung und Zerstörung des Körpers bis hin zum Verschwinden des Körpers in der Kloake und dem Sieg des Glaubens in der Variante einer Himmelfahrt des Körpers als Vision durchspiele. Weiterhin lasse sich für ihn nicht klären, ob sich der Wunsch nach einer rituellen Beschmierung mit Fäkalien noch im Rahmen der zwanghaften Identifikation mit der Geschichte des Heiligen bewege, oder aber eine Wunschvorstellung von archaischen Riten bedeute. Freund komme schließlich die verschiedenen Symptome zusammenfassend zu dem Schluss, dass auch eine ausgeprägtes Borderline Syndrom bei Sebastian Ruff vorgelegen haben könnte. So sprächen die in der

Ausübung der Callboy-Tätigkeit manifestierte und institutionalisierte Promiskuität ebenso, wie Masochismus und Selbsterstörungsphantasien für eine schwere Persönlichkeitsstörung.

Vorstellbar sei dabei der Versuch, den Verlust eines Körpergefühls oder Körperbewusstsein durch den Kontakt mit und dem Geruch von Urin und Kot im Rahmen ritueller Handlungen rückgängig zu machen. Das könne er jedoch deswegen nicht entscheiden, weil er kein Anthropologe sei. Gewisse Zusammenhänge seien mithin nicht zu leugnen.

Schließlich habe der Mann, unter einer psychotischen Beziehung zu Photos gelitten. Sebastian Ruff habe - alle Aspekte zusammengesehen - unter einer Persönlichkeits- ebenso wie einer Wahrnehmungsstörung gelitten, nach welcher er jedes Photo von sich als einen Teil seiner selbst gesehen und sein Ich dadurch als ein Verstümmeltes erfahren habe. Die Vorstellung, die er von sich gehabt habe, sei in einem ständigen und - wenn man eine Chronologie der Texte annehmen wolle - beständig anwachsenden, eskalierendem Spannungsverhältnis zu Photos von sich in der Welt gewesen, was ihn zu der Wahndee getrieben habe, er könne weder mit seinen Photos noch gegen seine Photos existieren. Während es durchaus eine Betrachtungsweise gebe, nach welcher Photos mit den Schatten der Toten im Hades zu vergleichen seien, habe Sebastian danach getrachtet, seine Schatten zu verwischen, seine Spuren zu tilgen, weil er sich von ihnen bedroht gefühlt habe. So gesehen habe sein Ich nicht dem Druck der Photographie als ein Dogma der Wirklichkeit standgehalten.

Luz Fuchs hatte Sylvia gegen Ende ihrer Zusammenfassung nur noch ungläubig mit hochgezogenen Augenbrauen angesehen. Die Rede über die Photos und von dem Druck der Photographie stößt bei ihm auf gänzlich Unverständnis, denn er muss sich doch auf die Garantie der Photographie für die Abbildbarkeit von Wirklichkeit verlassen können. Sie ist ihm ein Mittel der Erkenntnis in seiner kriminalistischen Arbeit.

„Gibt es in diesen Aufzeichnungen Namen von Freunden, von Kunden, von Menschen aus Sebastians Leben, denen wir nachgehen können?“ Will der Kriminaltechniker wissen, denn nichts erscheint ihm wichtiger, als endlich an Namen als Spuren heranzukommen.

„Nein, davon schreibt Doktor Freund nichts. Aber die Transkription der Aufzeichnungen von deinen Photos in Maschinenschrift liegt dem Gutachten bei. Sieh bitte noch 'mal hinein.“

Schlägt ihm Sylvia vor, die mit den referierten Ausführungen anscheinend ebenso wenig wie Luz anfangen kann. Statt eines Täterprofils hatten sie ein Opferprofil erhalten. Sie brauchen indessen ein Täterprofil.

„Gut. Ich werde mir die Umschrift sofort vornehmen.“

„Luz, denk bitte daran, dass um vierzehn Uhr die Beerdigung von Sebastian Ruff auf dem Zentralfriedhof stattfinden soll. Ich möchte, dass du dort hinfährst. Ich will Photos von den Trauergästen haben. Du weißt, wie aufschlussreich sie sein können.“ Trägt die junge Leiterin der Mordkommission ihrem Kollegen auf, als sie sich schon in Richtung Tür zum Gehen wendet, und Fuchs sich daranmacht, mit einem Leuchtstift die Namen in den Aufzeichnungen zu markieren.

Er liest die Aufzeichnungen quer, sucht Namen und unterstreicht diese: Marylin Monroe, Jesus, Gott, Mutter, Gabriel, Sebastian, Sébastien, Jesuitenpater, Sebastianus Chimura, Prinz, Vater, Kaiser, Teufel, Christus, Lucine, der Andere, Axel H., Gustave Moreau, Salomé, Odysseus, Amor. Als er den Namen Gabriel mit der phosphoreszierenden Farbe des Textmarkers übermalt, stutzt er für einen Moment, liest nach und verwirft sogleich den Gedanken einer unwahrscheinlichen Ahnung. Den Callboy Axel H. hatten die Kollegen ohnehin schon im Zuge der ersten Ermittlungen überprüft. Es war seiner Erinnerung nach der junge Mann, der sich gegen die Bezeichnung als Stricher gewehrt hatte. Er scheidet als Täter aus. Nach dieser flüchtigen Durchsicht hat Luz Fuchs nicht den Eindruck, dass die Namen sich auf die Wirklichkeit beziehen, sondern eher den Geschichten als Phantasien Sebastians entspringen. Phantasien allerdings, die nach den Worten Sylvias und den Untersuchungen Doktor Friends aus einem Leiden an dem stereotypen Wirklichkeitsversprechen der Photographie resultieren sollten, wenn er das richtig verstanden hatte.

Die Trauerfeier für Sebastian Ruff soll in Kapelle 7 des Ohlsdorfer Zentralfriedhofs abgehalten werden, wohin sich Kriminalkommissar Fuchs rechtzeitig begibt, um bei aller gebotenen Diskretion den Verlauf und vor allem die Reaktionen der Trauergäste photographisch genau festzuhalten. Häufig lässt sich aus der An- oder Abwesenheit von Personen, die als Trauergäste entweder erwartet oder nicht erwartet werden, ein Schluss ziehen, der für den Fortgang der Ermittlungen nützlich sein kann. Die Person selbst wird auf dem Photo zu einem Zeichen für die Beziehung zum Mordopfer.

Die photographische Dokumentation einer Trauerfeier für das Opfer in einem Mordfall mit unbekanntem Täter ist für Fuchs eine wiederholt geübte Aufgabe, die mit routinierter Diskretion ausgeführt sein will. Obwohl sich die Trauerfeier für ein Mordopfer von einer, wenn man so will, privaten Trauerfeier unterscheidet - doch ist eine Trauerfeier nicht immer eine öffentliche Angelegenheit, ein Ritus für die Lebenden -, fühlt sich Fuchs als Chronist im Angesicht der Trauer der Hinterbliebenen immer etwas unwohl. Er ist nicht an dem Geschehen beteiligt, was ihm auch wieder eine Erleichterung hätte sein sollen. Jedoch hat er gerade deswegen das unangenehme Gefühl, dass er dadurch nicht nur ein Außenstehender ist, sondern ein Ausgestoßener, der an dem kollektiven Gefühl der Trauer nicht teilhaben darf.

Andererseits sind ihm Trauerfeiern auch immer ein Beweis für einen tieferen Sinn der Photographie, wobei er sich gar nicht auf das im norddeutschen Raum geübte Ritual beziehen will, dass die mit Blumen und Kränzen frisch geschmückte Grabstätte photographiert wird, vielmehr an die in südlichen Ländern gebräuchliche Sitte denkt, dass dem Sarg ein Photo des Verstorbenen vorweg getragen wird und später die Grabstätte selbst mit einem Photo des Toten als Erinnerung an sein Leben und sein Aussehen verziert wird. Er ist überzeugt von der Ansicht, dass die Photographie ein Stück Leben dem Tod entreißt, die Entgültigkeit des Todes durchbricht und den verwesenden Körper konserviert: so ist es gewesen: so ist er/sie/es gewesen: so hat er/sie/es ausgesehen: so haben wir ihn/sie/es gekannt.

Hierin sieht Luz Fuchs über seine berufliche Tätigkeit hinaus eine Wertschätzung seines Photographierens, die ihm ein wohliges Gefühl bereitet, ihn als Photographen tief befriedigt. Wahrhaft gerührt war er gewesen, als er auf der Toteninsel San Michele das Grab einer jungen Frau entdeckte, das ihm beinahe die gesamte Lebensgeschichte der Frau in Photographien und Gegenständen aus ihrem Leben zeigte. Dort war nicht nur das übliche Portraitphoto auf der Grabstelle angebracht, sondern es gab mindestens zwei Farbphotos, an die er sich erinnert, welche die junge Frau in all ihrer Schönheit als Balletttänzerin zeigten:

Sie tanzt auf den breiten Stufen eines venezianischen Palastes mit einem Lächeln, das eine überschäumende Lebensfreude verrät. Auf diesem Photo trägt sie ein folkloristisches Kostüm.

Auf dem anderen Photo trägt sie ein luftiges Sommerkleid und lehnt sich in einer ballettösen Pose an die Reling eines Schiffes, das mit ihr davonfährt.

Zu den Photographien, die das Leben der Toten über ihren Tod hinaus ganz wie in Wirklichkeit wiedergaben, kamen: der aufwendige Blumenschmuck, der weiße Marmor, die Inschrift des Namens, des Geburts- und des Sterbedatums und ein vergoldeter Ballettschuh, der mit der Spitze auf der Marmorplatte steht, als wolle die Tänzerin gleich in ihn hineinschlüpfen, um fort, weiter, auf und davon zu tanzen. Beim Anblick jener Grabstätte hatte Luz Fuchs wirklich den Eindruck gehabt, dass die junge Frau an diesem Ort lebendig war.

Es gehört nicht zu seinen Aufgaben, nach den Gründen für diese durchaus bürgerliche Feierlichkeit für den Callboy Sebastian Ruff zu fragen. Jedenfalls hat er eine derart umfangreiche Trauergemeinde nicht erwartet. Der kleine Vorraum der Kapelle, in dem sich die Trauergäste versammelt haben, um auf den Beginn der eigentlichen Feier in der Kapelle zu warten, ist beinahe vollständig ausgefüllt, alle Bankplätze besetzt.

Er ist ein wenig zu spät, denn es hätte mehr in seinem und dem Interesse der Ermittlungen gelegen, die ersten Aufnahmen von den Trauergästen bei der Anfahrt zu machen. Doch nun, da er noch einige Umwege über den Ohlsdorfer Friedhof gefahren ist, weil er sich einmal mehr an den traumhaften hell- und dunkelvioletten, roten, blauen und weißen Kaskaden des Rhododendrons links und rechts auf den Alleen nicht hatte sattsehen können, ist er darauf angewiesen, die ersten Photos mit Blitzlicht im Kapellenvorraum zu schießen. In der Kürze der Zeit, die Kriminalkommissar Fuchs jetzt zur Verfügung steht, benutzt er den Computerblitz seines Blitzlichtgerätes: Minolta 2000 X. Er weiß, dass er damit bei der schwarzen Bekleidung der Trauergäste die Gefahr eingeht, dass die Gesichter überbelichtet werden, weil der Computerblitz sein Licht hinausschleudert, die schwarzen Anzüge und Mäntel das Licht nur schwach reflektieren und der Blitz deswegen erst nach einer programmierten Dauer der Belichtung, die sich auf das Schwarz der Kleidung und nicht die hellen Gesichter einstellt, erlischt.

Für Sekundenbruchteile zerreißt das Blitzlicht - der Computerblitz steuert die Verschlusszeit seiner Spiegelreflexkamera - das feierliche Halbdunkel des Warteraums. Bereits nach dem ersten Blitzlicht wenden sich die Trauergäste mit vorwurfsvollen Blicken gegen Luz.

Vielleicht würde er etwas taktvoller sein, wenn sich die Trauergemeinde zu einer weniger kuriosen Trauerfeier zusammengefunden hätte. Denn der bürgerliche Rahmen will so gar nicht zu dem Tod eines Callboys passen. So aber ist ihm beim ersten Überblick aufgefallen, dass die Trauergemeinde offensichtlich zum größten Teil aus recht jungen Männern besteht, die den Toten aus, wie er sagen würde, beruflichen Zusammenhängen gekannt haben mögen. Es ist eine Versammlung blässlicher junger Männer in schwarzer Kleidung, die entgegen ihrer Gewohnheit, freundlich und verlockend zu lächeln - jedes Lächeln ein Versprechen -, jetzt eine ernste Miene zur Schau tragen. Ihre Gesichter gleichen einander wie Gesichter aus Magazinen, in denen der Blick zur Pose wird.

Als die beiden Flügel der Tür zur Kapelle aufschwingen, strömen das helle Kerzenlicht wie der sonderbare Geruch von Trauergebinden und heißem Wachs in den Vorraum, während sich die Trauergemeinde in Richtung Kapelle in Bewegung setzt und sich von Licht und Duft und Musik gefangen nehmen lässt. Erstaunt stellt Fuchs fest, dass der Blumenschmuck in den Hamburgischen Farben Rot und Weiß gehalten ist. Zeichen patriotischer Gesinnung. Eine Tradition freilich die Fuchs in diesem Zusammenhang noch absurder erscheinen will, als sie es häufig schon bei gewöhnlichen Trauerfeiern ist. Die Gesichter erstarren unter dem Ernst einer tödlichen Gewissheit als seien sie in Wachs gegossen. Zu den Klängen der Stabat Mater von Dvorcak nehmen die Gäste ihre Plätze auf den Holzbänken ein. Es ist ein Tonband, das abgespielt wird. Jenes Tonband, schießt es Luz wie ein Blitz durch den Kopf, das während der Mordtat gespielt wurde. Aber nein, jenes hatte er selber sichergestellt. Doch worin unterscheidet sich schon ein Tonband von einem anderen mit der gleichen Aufnahme?

Indem die Trauergäste ihre gesenkten Blicke auf den Sarg mit dem Toten ausrichten, springt Fuchs - als sei er unsichtbar, und er denkt sich zur eigenen Überwindung, dass er es ist - vor den beiden Reihen in eine halbe Hocke und nimmt zwei Photos von diesem seltsamen Arrangement auf. Woraufhin er sich gelassener auf eine der hinteren Bänke setzt, die Musik hört und auf das Ende der Trauerfeier wartet, um am Grab noch einige, möglicherweise erhellende Photos zu schießen.

In einem Augenblick, da er die Augen schließt und der Stabat Mater wie in einem Konzert lauscht - er hatte sich ohnehin vorgenommen die Messe zu hören, um eventuell etwas über den Zeitraum, in dem die Tat stattgefunden haben musste, herauszufinden -, beginnen sich vor ihm phantastische Szenen abzuspielen, die ihn in ihren Sog ziehen. Es sind Gedankenbilder, die aus einer anderen Vorstellungswelt kommen. Es ist ein Sog von Bildern, die vor seinem inneren Auge heraufstrahlen, als habe er ein drittes Auge, das sieht, ohne dass es die Bilder jemals gesehen hätte.

Es sind Bilder von Körpern, die sich aus einem Nichts, als dass sie gesehen werden wollen, entstehen. Körper nur mit dem Willen beseelt, sich zu zeigen. Es sind Körper eines jungen Mannes, die in perlmutternen Farben irisieren bis in ein Nirgendwo von Zeit und Raum. Von der ersten Vorstellung eines Gesichts, immer das gleiche, ausdruckslose Gesicht, bis hin zu den individuellen Zügen eines Gesichts aus dem Lust spricht, entwickelt sich das Bild wie aus einem Namen.

Es ist am Anfang das Gesicht einer Ikone. Ein Gesicht ohne Lust, ohne Schmerz. Nur die Vorstellung von einem Gesicht, das dem Leben in einer Gewissheit entrückt ist, die auf ein Außerhalb von Zeit und Raum deutet. Mit Augen, die auf den Betrachter gerichtet nicht sehen, weil sie sich nach Innen richten. Rein und klar erhält das Gesicht im goldenen Raum die weichen Züge der Unschuld und Gerechtigkeit. Es ist das Gesicht eines Knaben, so zart und mild wie das Lächeln einer Jungfrau. Mit dem Ausdruck eines Schmerzes reißt sich das Gesicht aus der Entrückung und wird Mensch, in dem der Mensch sich erkennt. Es ist ein Leiden und ein Schmerz, an dem Leben des Menschen, aus dem sich der Blick nach oben in eine ersehnte Ferne richtet. Bis sich abermals die Züge verändern, sich entspannen, die Anspannung des Schmerzes dem Lächeln der Lust weicht und das Gesicht einen lebenden Körper erhält, der sich in den Fesseln der Seile windet. An einem Baum windet, die Muskeln spannt und Kraft gewinnt. Im Lächeln die Lippen zur Lust sich formen, als schmeckten sie die Küsse der Blicke. Der Körper wird Fleisch und badet sich im perlmutternen Glanz wie in einem Begehren, das die Pfeile im Leib nicht leugnet. Und der Glanz auf dem Körper wird Licht, als entzöge sich der Begehrte ganz dem Begehren. Doch wieder bricht aus dem Licht ein Körper hervor, der sich nunmehr in den Schmerzen der Lust windet und wälzt und sich nicht sattschmecken kann an den blutenden Pfeilwunden und den köstlichen Küssen des Geliebten.

Mit der Kraft eines Wortes fallen die Gesichter, die Münder, die Augen, die Locken, die Körper und Posen des Todes zusammen in das Antlitz eines jungen Mannes, der in einem Lichtraum wie in einem Raum aus Licht auf einem Aluminiumtisch liegt und im nächsten Augenblick wie auf geheimes Geheiß in einem Spiegelraum ausgebreitet auf dem Boden sich streckt. Er hat das Lächeln in seinen offenen Augen und um seine Lippen, das Tote zum Leben erweckt: Mit gefesselten Armen und Beinen steht er breitbeinig an ein Kreuz gebunden und aus seinem Munde fließen Schreie in Spruchbändern, Ströme von Spruchbändern, als befreie er sich von den Schmerzen einer Angst. Einer Angst, die sich Bahnen wie Flussläufe ... über alle Ufer treten ... Dämme brechen ... Einer Angst vor dem Verlassenwerden, der Leere, der Einsamkeit sowie einer Angst, die das Leben hinter sich lässt. Es ist die Angst vor dem Gerücht eines Bildes, das nur einen Namen hat und immer wieder das Gleiche meint. Es ist eine Angst, die er immer wieder unter Schlägen, weißen, heißen Wachstropfen der Kerzen, unter den lustvollen Schmerzen seines Körpers mit dem Brüllen eines Tieres in Spruchbändern hinausstreift. Und nun ... Nun ritzt das Messer seine Haut nicht mehr. Es sticht in ihn hinein. Herz um Herz. Und seine Angst fließt aus. Es öffnet den Körper und füllt, füllt seine Sinne mit der Lust der Schmerzen, die ohne Angst ist. - Und vor den Schreien steht einer, der das Messer führt, dessen Gesicht so hell ist wie das Licht eines Scheinwerfers, der den Körper vom Kreuz schneidet, der aus dem Raum zum Fenster hinaussteigt. - Er öffnet das Fenster zu ebener Erde, steigt auf das Fensterbrett und zieht das Fenster von außen an. Er stellt sich ins dämmernde Licht des Tages noch und streicht seine Polizeuniform mit den behandschuhten Händen glatt. Seine Bewegungen sind ruhig und bedacht. Nur wölbt sich eine Schwellung in den Schritten seiner Flucht, die wie die Gewissheit ist, dass eine Entdeckung seiner Tat außerhalb des Vorstellbaren bleibt. - Doch dieses Gesicht, das fehlt. Es fehlt ein Gesicht. - Dreh dich um um um um ...

„... dum videbat nati poenas - poenas incliti.“ Verhallt das Finale des ersten Satzes der Stabat Mater im Klang der Hörner, einem zweifachen Pizzicato der Violinen und Harfen, dem Hall der Pauken und dem Ton der Holzbläser, als Luz Fuchs seine Augen öffnet und eine Frau sieht, die mit leerem Blick davongeht.

Einige Reihen schräg vor ihm erkennt er Frau Jansen im Profil. So lässt er seine Blicke durch die Sitzreihen in der Kapelle schweifen und entfernt sich mit seinen Gedanken wieder vom Geschehen, das vor seinen Augen abläuft, ohne dass es ihn berührt.

Er kann sich nicht mehr daran erinnern, was sich ihm gezeigt hat, während er mit geschlossenen Augen der Musik gelauscht hatte. Sobald er die Augen öffnet verschwinden die Bilder, die sich in seinen Träumen zeigen. Allein wenn er noch schlaftrunken mit halbbewussten Gedanken das Geträumte auffangen kann, behält er zuweilen den Traum, obwohl es ihm immer wieder unmöglich erscheint, einen Traum zu erzählen, denn ihm ist, als setze sich ein Traum aus Photos, oder besser Diaprojektionen zusammen, die übereinander projiziert werden oder überbelichtet sind. Auch an Unschärfen und Farbveränderungen in seinen Träumen meint er, sich erinnern zu können.

Er hat davon gehört, dass das Träumen häufig mit dem Film verglichen wird, was ihm jedoch ein fremder Gedanke ist. Denn der Film, so sieht er es mit seinen Augen, setzt ein Zeitkontinuum mit der Vortäuschung einer ununterbrochenen Bewegung. Ein Film hat eine Dauer, die ihm in seinen Träumen aufgehoben scheint. Nicht dass ein Traum keinen Zeitraum beanspruche, oder dass er zu einer Geschichte sich füge, wenn man ihn erzählt. Aber liegt das nicht gerade im Erzählen begründet und damit im Sprechen als einem notwendigen Fortlaufen.

Bei diesem Gedanken muss er schmunzeln, denn aus dem Satz ergibt sich ein Gedanke: Hatte er nicht wiederholt eine Fernsehsendung mit dem Titel „Als die Bilder laufen lernten“ gesehen, womit die Anfänge der Filmzeit gemeint waren? Sollte man diese Sendung nicht besser „Als die Bilder erzählen lernten“ nennen? Denn die Entwicklung des Films bestand doch in einem Fortschreiten der Bilder, die immer weniger verbindende Worte bedurften. Erst waren es holperige, kantige, unnatürliche Bewegungen gewesen. Zwischen zwei Sequenzen müsste ein eingblendeter Text, die Geschichte zusammenfügen. Nein, die Verwandtschaft von Film und Photographie hat für ihn eher etwas zufälliges und im nachhinein Gewolltes. Aus den rein technischen Zusammenhängen war die Geschichte des Films aus der Photographie erklärt worden. Das Wesen der Photographie unterscheidet sich aus seiner täglich gewonnen Erfahrung grundlegend von dem des Films.

Und wenn er so strikt zwischen Film und Photographie trennt, dann ist es für ihn offensichtlich so, dass der Traum sehr viel mehr mit einer losen Diaserie zu tun hat als mit einem Film. Jedes einzelne Dia, was nichts anderes als die gerahmte Belichtung eines Umkehrfilms ist, trägt ein vollständige Information. Indem durch eine aufgezeichnete Belichtung auf einer transparenten Folie ein Lichtstrahl fällt, wird die Photographie vor einem Hintergrund sichtbar. Das Lichtspiel, dass ein Diapositiv jenes als Licht wiedergibt, was durch Licht aufgezeichnet worden ist, hat für ihn eine beständige Faszination, obwohl er im dienstlichen Bereich das Photo

als eine Art Schriftstück aus rein praktischen Erwägungen vorzieht. Das Diapositiv ist immer die unmittelbare Belichtung einer beschichteten Folie. Gegenüber der Photographie im zweifachen Belichtungsprozess des Negativ-Positiv-Verfahrens entfällt beim Dia der zweite Entwicklungsvorgang. Diese unmittelbare Aufnahme erinnert ihn wiederum an seine Träume, denn der Augenblick wird in seinen Träumen projiziert. Die Traumprojektionen allerdings können wie bei der Diaprojektion durch ein Versehen seitenverkehrt oder auf dem Kopf stattfinden, was ihm das Behalten oder gar das Erzählen seiner Träume so sehr erschwert. Hinzu kommt für ihn, dass Dias anders als Photos etwas Privates haben, denn er besitzt Diaserien überwiegend aus seinem privaten Lebensbereich: Dias von Barbara und Henry oder von Familienfeiern.

Eigentlich hatte er Gabriel Flug mit einem Diafilm photographieren wollen, aber es gibt keine Schwarzweiß-Diafilme im Handel. Dabei ist doch das Positivverfahren des Dia, historisch gesehen, das ursprünglichere. Die Daguerreotypie ist ein Positivverfahren, während die Kalotypie des William Henry Fox Talbot das erste Negativ-Positivverfahren und damit der eigentliche Beginn dessen ist, was er unter Photographie versteht. Die modernen Sehgewohnheiten fordern jedoch die Farbigkeit des Lichts in der Diaprojektion. So hatte er aus Mangel und weil ihm die Schwarzweiß-Photographie größere gestalterische Freiheiten erlaubt, Gabriel Flug mit einem handelsüblichen Negativ-Film photographiert.

Ohne die Worte zu hören, die durch die Kapelle hallen - sicherlich wird ein Lebenslauf des Toten erzählt, der wenig mit dem ihm Bekannten über Sebastian Ruff zu tun haben dürfte - wird nicht immer zu solchen Anlässen eine Geschichte erzählt, die mehr von den Wünschen und Sehnsüchten der Lebenden handelt als von den Lebensaugenblicken des Toten: mit aller Vorstellungskraft werden Lebensabschnitte zusammengefügt und positive Eigenschaften heraufbeschworen -, bleibt sein Blick auf dem Sarg mit dem toten Körper haften. Was mögen wohl die anwesenden Gäste von dem Körper in dem Sarg denken? Sicher werden sie sich einen Körper zusammensetzen, die sie gekannt, den sie in einem Liebesakt berührt haben, den sie aus Augenblicken oder von Photographien in Erinnerung mit sich tragen. Dabei ist dieser Körper zerstückelt.

Er erinnert sich an die rechtsmedizinische Sektion in der Prosektur, die er photographisch dokumentiert hat. Der Körper war von Dr. Rössler in kunstvollen Schnitten zerlegt worden, um die Geheimnisse des Körpers zu ergründen. Aus den einzelnen Körperteilen war die Todesursache herausgelesen worden, was Dr. Rössler in seinem Gutachten niedergeschrieben hatte. Sebastian Ruff hatte demnach nicht unter Drogeneinfluss gestanden, wie Dr. Rössler und er als kenntnisreicher Spurensicherungsbeamter angenommen hatten. Die glänzenden Augen, als sei noch ein Leben darin. „Die fehlende Hornhauteintrübung muss nach ausführlichen labortechnischen Untersuchungen als ein gelegentlich auftretendes, medizinisches Phänomen betrachtet werden.“ Ungefähr so hatte er es in dem rechtsmedizinischen Gutachten gelesen.

Eine Sektion erinnert Luz Fuchs immer wieder an rituelle Einbalsamierungen ohne die kostbaren, konservierenden Essenzen. Dem toten Körper wird durch die Sektion eine geradezu altmodische Aufmerksamkeit zu teil. Der Körper wird beschaut, gewaschen und zerlegt, um nach der Sektion in gewisser Weise wieder zusammengesetzt zu werden. Allein in medizinischen oder kriminologischen Sammlungen

werden heute noch Körper oder Körperteile konserviert und zu Lehrzwecken ausgestellt. Doch soll es auch noch aus religiösen Gründen geheime Einbalsamierungen von Körpern geben. Mit besonderem Interesse besucht Luz Fuchs Ausstellungen von ägyptischen Grabfunden. Die Heiligkeit der Pharaonen zeigt sich ihm gerade erst in dem Kult um den toten Körper, der zerlegt und kostbar verziert wurde, um so auch im Totenreich den Herrschaftsanspruch zu dokumentieren.

Immer ging es dem Menschen in der Geschichte darum, den Körper festzuhalten, zu konservieren für ein Jenseits von Zeit und Raum. Doch ist die hohe Kunst der Einbalsamierung bis auf wenige Ausnahmen gänzlich verloren gegangen, der tote Körper hat sein Mysterium eingebüßt. Und dennoch, so denkt sich Luz Fuchs mit innerer Befriedigung, gibt es diesen Kult um den toten Körper. Es gibt die Photographie, die den Körper so festhält, wie er im Augenblick der Belichtung gewesen ist, jedes Photo konserviert den Körper für die Ewigkeit. In der Photographie lebt für ihn der Kult um den toten Körper fort, auch wenn das Photo schon immer dessen Vergänglichkeit dokumentiert. Der Körper bleibt sichtbar für Generationen, für die Ewigkeit, wenn man davon ausgehen darf, dass die Photos die Zeit überdauern werden. Auf jeden Fall dauern Photos länger als das Leben und lassen wieder und wieder den Vergleich mit dem jugendlichen Aussehen zu. Photos haben etwas Tröstliches, das ist Luz eine Gewissheit.

In einer Holzschachtel bewahrt er bei sich zu Hause eine ganze Sammlung von Photographien längst verstorbener Verwandter auf - zumindest nimmt er an, dass es sich um seine Verwandten handelt -, von denen er teilweise nicht einmal mehr weiß, als jene Photos ihm offenbaren. Zuweilen steht ein Name auf der Rückseite in einer Handschrift geschrieben, die ihm zu lesen Mühe bereitet. Auch wenn er nichts weiß über die abgelichteten Personen, erregen sie immer wieder sein ganz besonderes Interesse, und vielleicht macht sogar dieses nicht Wissen und mehr Erahnen und Rätseln den Reiz jener alten Photographien aus. Ein längst erloschenes Auge, ein Auge, das es nicht mehr gibt, blickt aus der Photographie heraus. Allein der Umstand, dass die Photographien sich in einigen Punkten gleichen - ein ähnliche Kopfhaltung, ein ähnlicher Blick, eine ähnliche Geste -, löst bei ihm eine gewisse Verwirrung aus. Sie erscheinen ihm als Kopien schon vor der Nachbestellung: „Die Platte bleibt für Nachbestellungen aufbewahrt. Nach umstehenden sowie jedem andern Bilde fertige ich Kopien von vom kleinsten Format bis über Lebensgröße in Schwarz und Colorit.“ Es sind nahezu ausschließlich Atelieraufnahmen, bei denen er meint, die dirigierende Stimme des Photographen zu hören: Atelier im Garten, Photographisches Atelier, Photographisch artistisches Atelier, Atelier von ..., Atelier für Photographie, Hofphotograph, Atelier für Photographie und Vergrößerungs-Anstalt.

Andererseits erfährt er dadurch, an welchem Ort das Photo gemacht worden ist. Orte, die es häufig nicht mehr gibt. Und die Rückseiten dieser Atelierphotographien enthalten vereinzelt geradezu kultische Anweisungen zur Pflege der Aufnahme. Auf der Rückseite eines Photos, auf der Pappe steht: „Die Photographien aus meinem Atelier erfordern vom geehrten Publicum eine sorgfältige Behandlung. Dieselben sind dafür äußerst dauerhaft, verändern die Farbe nicht und verbleichen nie.“

Die Aufschrift ist ihm beinahe eine Inschrift, denn sie fordert das Publicum, den Betrachter zur Sorgfalt auf, was als ein In-Ehre-halten verstanden werden muss, und garantiert dafür eine unbegrenzte Fortdauer. Wie schnell verblasst und zeitlich begrenzt ist dagegen doch die Dauer der Erinnerung eines Menschen?

Es wird ein Lied gespielt, das Kriminalkommissar Fuchs nicht kennt, und die Trauergemeinde erhebt sich von den Plätzen, als der Sarg an ihr vorbei und aus der Kapelle vorweggetragen wird. Fuchs schließt sich dem Trauerzug am Schluss an und beginnt sich die einzelnen Trauergäste von hinten und schräg von der Seite anzuschauen. Unmittelbar vor ihm geht Herta Jansen hinter dem Sarg und der Gemeinde her. Was mag diese Augenzeugin wohl dazu bewogen haben, an der Trauerfeier teilzunehmen? Fuchs ist darüber ein wenig verwundert, doch erklärt er sich die Anwesenheit der Frau mit ihrer unbändigen Neugier. So wie es bei derartigen Trauerfeiern eben Gäste gibt, die nicht wirklich zum Geschehen gehören und möglicherweise nur aus einer gewissen Schaulust gekommen sind. Einer Schaulust, die darin ihre Befriedigung findet, bei einem denkwürdigen Ereignis dabei gewesen zu sein, und dessen Verlauf mit eigenen Augen miterlebt zu haben.

Kriminalkommissar Fuchs ist angenehm überrascht, als er bemerkt, dass es um die Grabstätte herum einige größere Rhododendronbüsche gibt, die den Ort einrahmen, und hinter denen er in Deckung gehen kann, um ungesehen die erwünschten Photos zu machen. Aus der Deckung heraus kann er die Trauergäste ganz in ihren natürlichen Reaktionen photographieren. Die Rhododendronbüsche sind ein guter Schutz gegen eine vermeintliche Entdeckung. In aller Ruhe wählt Fuchs Blende und Entfernung. Die Lichtverhältnisse sind günstig. Die Sonne steht in seinem Rücken, so dass er nicht befürchten muss, dass ein Lichtstrahl in die Kamera fällt und ihn blendet. Jetzt muss er nicht die Gefahr eingehen, dass die Gesichter in einer Überbelichtung durch den Computerblitz zur Unkenntlichkeit entstellt werden.

Sorgfältig sucht er die Gruppen der Trauergäste aus, die er auf einer Photographie zusammenfasst, um später mit seinem Teleobjektiv einzelne Gesichter wieder herauszuphographieren. Es gibt Überschneidungen. Einige Personen werden an den Bildrändern zweimal zu sehen sein. Im Zentrum der Trauergemeinde wird das offene Grab mit den Eltern des Verstorbenen abgebildet sein. Links und rechts stehen Gruppen von Menschen, die den Toten gekannt haben mochten und sich nach Anlässen ihrer Bekanntschaft zusammengefunden haben. So haben sich unter anderem die blassen jungen Männer, die das Tageslicht nicht vertragen, um den Wirt Herrn Kaiser versammelt, so dass sie auf einem Photo durch eine Belichtung zusammengefasst werden. Herrn Kaiser will Kriminalkommissar Fuchs im Auge behalten und in einem günstigen Augenblick später eine Aufnahme mit dem Teleobjektiv machen, denn es wird sich doch eine Regung auf seinem Gesicht zeigen müssen.

Am äußersten linken Rand steht Frau Jansen, die Augenzeugin, die sich auf ein Photo zu einer Gruppe drängt, zu der sie gar nicht gehört. Als Fuchs das Photo mit Frau Jansen schießt, fällt ihm wiederum auf, dass sie keine Teilnahme an der Trauerfeier zeigt, sondern sich mit unruhigen Blicken auf die Trauergäste als Beobachterin verrät.

Am äußersten rechten Rand der Trauergemeinde, etwas abseits stehend, entdeckt Fuchs seine Kollegin Sylvia Weber, die sich in Begleitung eines weiteren Kriminalbeamten aus der Mordkommission befindet. Woraufhin er das Weitwinkelobjektiv vom Kameragehäuse dreht und das Teleobjektiv aufsetzt, denn um Gesichter natürlich und unverzerrt zu porträtieren, empfiehlt sich ein Teleobjektiv. Fuchs macht ein Photo von den beiden Kollegen, die er mit dem Teleobjektiv so nah heranholt, dass sie formatfüllend auf einer Aufnahme vereint sind.

Dann schwenkt er zurück zum linken Rand auf Frau Jansen, die in diesem Augenblick immer wieder hektisch und ihre Blicke zu verbergen suchend den Kopf nach links hinten dreht. Was sieht Frau Jansen? Fuchs schwenkt die Kamera in die Richtung der Blicke der Augenzeugin. Ein Rhododendronblatt schiebt sich dabei vor die Linse der Kamera und verdunkelt den Ausschnitt im Sucherfenster.

Kriminalkommissar Fuchs ist verärgert. Er setzt die Kamera ab, und sieht in diesem Moment in seinem rechten Augenwinkel, wie sich Werner Kleinschmidt mit unruhigen Blicken und heftigen Gesten an Sylvia Weber und den Kollegen wendet. Die drei Kriminalbeamten tauschen in großer Erregung Worte aus, die Fuchs nicht hören kann, und verschwinden, ohne dass die Trauergemeinde in ihrer Handlung gestört worden wäre.

Fuchs sieht zu Frau Jansen hinüber, die mit hilflos suchenden Blicken nach jemanden Ausschau hält, von dem der Photograph nicht ahnt, wer es sein könnte. Ihre suchenden Blicke richtet Frau Jansen nach rechts, rechts hinten und in seine Richtung, wobei Fuchs davon ausgeht, dass Frau Jansen ihn nicht sehen kann. Was oder wen hat die Frau gesehen, dass sie es jetzt augenscheinlich bewusst vermeidet, nach links hinten, also über ihre rechte Schulter zu blicken?

Kriminalkommissar Fuchs kneift sein rechtes Auge zu und setzt die Kamera wieder an das linke Auge. Er nimmt einen Rhododendronzweig mit der linken Hand zur Seite, schiebt seinen Oberkörper vor, um den Zweig an einem Zurückschnellen zu hindern, und ... Ja, dort steht jemand links hinter Frau Jansen abseits und teilweise verdeckt durch einen Rhododendronbusch. Fuchs zoomt mit seinem 195mm Teleobjektiv den Körper hinter dem Rhododendronbusch heran. Das Objektiv, das sich an die 20 Zentimeter vor der Kamera erstreckt ist schwer. Er muss Kraft und Konzentration aufwenden, um die Kamera ruhig und dem Körper im Ausschnitt zu halten. Das Gesicht wird von den Zweigen und Blättern verdeckt. Fuchs drückt auf den Auslöser und bannt den Körper auf das Negativ. Er will das Gesicht haben. Er zoomt abermals und richtet das Objektiv auf die Höhe des Kopfes aus.

Er ist verzweifelt. Schon schimmert das Helle der Gesichtshaut durch das Zwischen des Blattwerks. Er schießt, doch es ist noch kein Gesicht. Fuchs ist sich sicher, dass es sich um den Mörder handeln muss. Er transportiert das nächste Negativ vor die Linse, er spannt den Film und zielt weiterhin auf das Gesicht, das sich trotz leichtem Schwanken der Zweige und Blätter nicht zeigen will. Soll er auf einen Luftstoß warten, der das Gesicht freigibt? Könnte er nur mit der Hand die Zweige zur Seite nehmen. Er fühlt sich machtlos mit der Kamera in der Hand. Er

kann nicht eingreifen, nicht hingreifen, nichts tun. Es kommt ihm vor, als sei er mit all seiner Erregung an diesen Ort gefesselt wie an einen Felsen.

Wie machtlos ist das sehende Auge, das nicht eingreifen kann? Wäre er nicht so diszipliniert und wüsste er nicht, dass nur dies seine Aufgabe ist, zu sehen und zu photographieren, seine Kamera würde zittern in der Aufregung seiner Hände.

Und dann – es passiert das Unerwartete wie ein Fingerzeig. In einem Augenblick ist das Gesicht unverdeckt, nackt, ihm ausgeliefert. Er sieht das Gesicht. Er drückt auf den Auslöser, der Verschluss öffnet und schließt sich in einem Klicken für Sekundenbruchteile. Er hat geschossen. Das Gesicht füllt die Rahmung im Sucherfenster aus. Er steht Auge in Auge dem Mörder von Sebastian Ruff gegenüber. Es ist mehr als Aug in Aug. Er spannt und schießt. Und das Gesicht bleibt wie es ist, wie es war. Er sieht das Weiss im Auge des Mörders und ist ihm doch fern. Dann ist das Gesicht plötzlich verschwunden und Luz Fuchs lässt die Kamera ermattet aus seinen Händen sinken. Sie hängt in dem Gurt vor seiner Brust. Er hat das Gesicht des Mörders gesehen und es abphotographiert. Das Herz schlägt ihm im Hals, wo er den Haltegurt spürt. Er setzt die Verschlusskappe auf das Objektiv und wendet sich zum Gehen.

Kriminalkommissar Fuchs fährt benommen hellwach vom Zentralfriedhof direkt zum Kriminalpolizeiamt, um im Photolabor den Negativfilm zu entwickeln. Er will, was er gesehen hat, schwarz auf weiß in den Händen halten. Das Photographieren, die Entdeckung des Mörders ist für ihn automatisch abgelaufen. Er befand sich hellwach in einem Automatismus, der ihn beherrscht hatte. Er hat photographiert und beobachtet, ohne wirklich gesehen zu haben. Dabei ist er sich nicht sicher, ob es die Situation als solche oder die Routine gewesen ist, die ihn ganz mechanisch die Kamera führen und auf den Auslöser drücken ließ. Es ist ihm, als habe ein Zahnrad in das andere gegriffen und so die Bewegungen wie in einer automatischen Sofortbild-Box von statten gehen lassen: Kamera vorbereiten - Objekt anvisieren - Blendenöffnung - Belichtungszeit - Entfernung - Zoom - Auslöser - Belichtung - Spannen - Auslöser - Belichtung. Die Kamera und er waren eins in diesen Augenblicken. Die Kamera beherrschte ihn mehr, denn er sie. Sie waren so miteinander verbunden, dass Fuchs nicht mehr seinem linken Auge traut, das durch das Sucherfenster der Kamera geschaut, das Objekt wahrgenommen und einen Reiz bis zum Finger am Auslöser weitergeleitet hatte. Um seinen eigenen Augen trauen zu können, will er mit beiden Augen sehen, was sich auf dem Negativ durch die Verstärkung des Teleobjektivs abgebildet hat.

Das Photolabor ist menschenleer. Die Photolaboranten sind bereits gegangen, als Kriminalkommissar Fuchs geradewegs in die Dunkelkammer geht und den zurückgespulten und der Kamera entnommenen Negativfilm von der Spule nimmt, den Film in mehreren Streifen auf einen Metallrahmen spannt, um sogleich mit dem Entwicklungsvorgang zu beginnen. Er taucht den Rahmen, auf den der Negativfilm gespannt ist, in die Entwicklerflüssigkeit, wartet eine endlose Zeit lang von einigen Minuten, entnimmt den Rahmen dem Behälter mit dem Entwickler, hängt ihn in das sprudelnde Leitungswasser zum Auswaschen, zieht ihn aus dem Wasser, lässt ihn in der Fixierer Flüssigkeit für wenige Minuten baden, nimmt ihn heraus und hält ihn in einen vierten und letzten Behälter mit Leitungswasser, um die entwickelten Negative schließlich zum Trocknen in einen der

ventilierten Schränke zu hängen, damit keine Wassereintrocknungen die Negative beschädigen. Der Ventilator im Trockenschrank läuft mit einem leisen Surren, während Fuchs schon alle Vorbereitungen für die Belichtung der Positivabzüge trifft. Er sucht sich ein mittelgroßes Format, 17,8x24cm, für den entscheidenden Abzug aus, obwohl er auch das für dienstliche Zwecke gebräuchliche Format von 9x13cm benutzen könnte. Jedoch will er das Gesicht nicht zu klein auf das Papier übertragen.

Mittlerweile ist das Wasser von den Negativstreifen abgetrocknet. Fuchs nimmt den Rahmen aus dem Trockenschrank und sucht auf den Negativstreifen nach den beiden Abschnitten, auf denen sich das Gesicht abgebildet hat. Die Negative mit den Nummern 13 und 14 tragen das Gesicht, erkennt Fuchs, als er die Streifen in das Licht einer Glühbirne hält. Es sind die beiden letzten Aufnahmen auf dem Negativfilm. Die restlichen, unbelichteten Negative sind hell. Das Gesicht ist ein dunkler Schatten. Kriminalkommissar Fuchs nimmt den Streifen mit dem Gesicht und dem Körper, der teilweise durch den Rhododendronbusch verdeckt gewesen war - auf dem Photo bleibt er stückweise abdeckt - aus dem Metallrahmen, um ihn auf die Negativbühne im Vergrößerungskopf des Vergrößerungsgerätes zu spannen.

Fuchs verdunkelt den Raum und schaltet die gelbgrüne Dunkelkammerbeleuchtung ein, damit er das Photopapier der Schachtel unbeschadet entnehmen kann. Er legt das Photopapier in den Kopierrahmen - jeder Positivabzug ist eine Kopie -, auf das Grundbrett des Vergrößerungsgerätes und schaltet die künstliche Lichtquelle im Vergrößerungskopf ein. Unscharf, verschwommen, verwischt erscheint das Gesicht auf dem Photopapier.

Er hatte in seiner Aufregung vergessen, durch die Höhenverstellung des Objektivs am Vergrößerungskopf die Schärfe einzustellen. Außerdem ist der Vergrößerungskopf auf das Format 9x13cm eingestellt, was ihm sofort einleuchtet, weil die Photolaboranten vor Dienstschluss dieses Format benutzt hatten. Kriminalkommissar Fuchs bereitet einen zweiten Belichtungsversuch vor. Er lässt den Lichtschein auf den weißen Untergrund ohne Photopapier fallen und justiert durch ein Heben des Vergrößerungskopfes das Format und durch die Höhenverstellung des Objektivs die Schärfe der Projektion. Er knipst das Licht aus, die Projektion erlischt. Er legt einen neuen Bogen Photopapier in den Kopierrahmen und belichtet ihn ohne jeglichen Mangel an technischer Perfektion. Doch es entsteht ein Verlust. Es ist das Gesicht und er verliert es im selben Augenblick. Er ist erschüttert und erleichtert von der Gewissheit, die er jetzt durch die Belichtung gewonnen hat.

Kriminalkommissar Fuchs belichtet die zweite Aufnahme des Gesichts und wirft den Körper, der durch das Blattwerk verdeckt wird, mit jeweils einer Projektion auf das Photopapier, um so gegenüber seinen Kollegen die Entdeckung des Mörders belegen zu können.

Für die Entwicklung der Positivabzüge benötigt Fuchs wiederum eine geraume Zeit, die ihm von einer quälenden Dauer zu werden scheint, doch er will diese Photos noch an diesem Abend seinen Kollegen von der Mordkommission vorlegen können. Aus Erfahrung kann er sich denken, dass die Mordkommission sich schon im Dienstgebäude der Kriminalpolizeidirektion eingefunden haben wird, um den Täter, dem Mörder, dem

Gesicht ein Geständnis zu entlocken. Denn er geht davon aus, dass der Täter der Mörder ist und vor seiner Kamera verhaftet worden ist, als das Gesicht verschwand. Das kann er sich denken. Das weiß er. Kriminalkommissar Luz Fuchs will dabei sein, wenn Täter sein Geständnis über die Tat ablegt. Er will seinen Kollegen das Haupt des Mörders auf dem Tisch präsentieren.

Mit diesen untrüglich genauen Photographien, auf denen sich die Wirklichkeit und Wahrheit gleichsam selbst abgezeichnet hatte, wird er das letzte Glied zu einer Reihe von Spuren hinzufügen, die auf den Täter hinweisen. Die Spuren, die er gesichert hat, sind endlich in eine Reihenfolge und zu einem Abschluss gebracht, an dem ein Körper, ein Gesicht, ein Name steht. Noch weiß er nicht, welche Erkenntnisse zu der plötzlichen Verhaftung des Täters geführt haben, doch wird er es erfahren und stolz seine Photos als Beute und Zeugnis präsentieren.

Efeu klettert bei hereinbrechender Dunkelheit an den Betonstreben des Polizeihochhauses am Berliner Tor wie in einem traumatischen Film hoch. Ein unbestimmter Lichtschein hat Kriminalkommissar Fuchs in diesem Augenblick das moderne Dienstgebäude in der Efeuverkleidung sehen lassen, als er gerade unter das von Scheinwerfern angestrahlte Hauptportal des mächtigen Hauses tritt. Der Efeu wuchse in das Gebäude hinein, wenn ihn davon die Panzerglasscheiben nicht abhielten. So greifen nur einige Ranken über die Rahmung hinaus auf die schusssicheren Scheiben, die den kurzen Wurzeln auf der glatten Oberfläche kaum Halt, doch Einhalt gebieten. Auf Abfrage - Kriminalkommissar Fuchs muss vor dem Betreten seinen Namen nennen - lässt sich die schwere Tür nach Innen öffnen. Fuchs schaut sich noch einmal um und sieht, wie sich junge Efeutriebe mit einer bedrohlichen Hartnäckigkeit über die Panzerglasscheiben der Tür schieben. Schon sieht er in seinem Wahn, dessen Schönheit ihn mehr als seine Unmöglichkeit erschreckt, das Polizeihochhaus mitten in der Großstadt ganz und gar von Efeu überwuchert. Im diffusen Gegenlicht zeichnen sich die dunklen Umrisse von Wurzeln, Zweigen und frischen Blättern vor dem helleren Hintergrund deutlich ab, was Fuchs endlich zu dem absurden Gedanken veranlasst, den Hausmeister mit der Beseitigung der Triebe zu beauftragen, bevor noch irgendein Unglück geschehe und die Überwachungskamera, die auf das Portal gerichtet ist, womöglich in Mitleidenschaft gezogen wird. Denn mit der Überwachungskamera muss der diensthabende Beamte auf einem Monitor überprüfen können, ob das Gesicht mit dem genannten Namen übereinstimmt, um dann über den Zutritt zu entscheiden. Sicher könnte ein elektronisch lesbarer Ausweis den Zutritt verschaffen, doch der Augenschein ist unerlässlich.

In der Vorhalle, wo tagsüber ein Portier in seiner Loge sitzt, wird Kriminalkommissar Fuchs noch einmal von dem Beamten aus einem erhöht liegenden Fenster in Augenschein genommen, bevor sich eine zweite Tür automatisch öffnet. Fuchs erkennt den Beamten, der durch die Scheibe blickt, und schwenkt zum Gruß und Zeichen, dass er eine wichtige Information mit sich führt, den hellbraunen, dienstlichen DIN A 4-Umschlag. Der Beamte ahnt nicht, dass Fuchs in dem unscheinbaren Umschlag das Haupt des Mörders mit sich führt, dass er der Mordkommission vorlegen will.

Auf dem Flur kommt ihm die Kriminalkommissarin Sylvia Weber entgegen, die er schon von weitem erkennt. Er geht ihr freudig entgegen, streckt den Arm senkrecht hoch. Er streckt ihn hoch und von sich weg. Er streckt ihn

bis ihn in der Schulter schmerzt und als ekle er sich vor dem Umschlag. In ihm steckt das Haupt, das Gesicht des Täters. Sein Arm schmerzt und er schwenkt wieder den Umschlag, beginnt vor Freude fast zu laufen, und ruft, dass es in den Fluren hallt:

„Sylvia, ich hab' ihn. Ich hab' ihn.“

Die Kollegin kommt näher und entgegnet trocken: „Wir ihn auch. Wo bleibst du nur? Wo bist du gewesen? Wir haben ständig versucht, dich über Funk und per Mobile zu erreichen.“

Kriminalkommissar Fuchs kann jetzt kein Vorwurf aus der Bahn seiner Freude werfen. Er ist so stolz auf diese Photos mit dem Gesicht des Mörders, die sich in dem Umschlag befinden, den er noch immer freudetrunken hin- und herschwenkt.

„Ich hatte Funkgerät und Mobile abgeschaltet.“ Wischt Fuchs den Vorwurf kurzerhand weg. Nebensache. Er will sich mitteilen. „Von Ohlsdorf bin ich direkt zum Kriminalpolizeiamt gefahren, um die Photos mit dem Mörder am Grab des Opfers zu entwickeln. Ich habe sie dabei. Hier sind sie. - Bevor er verschwunden war, habe ich ganz wunderbare Aufnahmen gemacht.“

„Okay, okay. Du bist ja total aufgedreht. Warum bist du denn so aufgeregt? - Wir konnten ihn noch auf dem Friedhof festnehmen. Werner kam zu uns und berichtete von den neuesten Ermittlungsergebnissen, als wir von Frau Jansen den Hinweis bekamen, dass sich der Mörder hinter einem Rhododendronbusch versteckt halte. Sie hat ihn tatsächlich wiedererkannt. Es ist Hauptwachtmeister Flug.“ Die Kommissarin nennt den Namen, ohne ihm irgendeine größere Bedeutung beizumessen, und fährt fort: „Komm, lass uns in das Vernehmungszimmer gehen. Ich habe Andreas gebeten, die Vernehmung durchzuführen. Er ist routinierter, weißt du?“ Wendet sie sich an Luz Fuchs, der ihr gar nicht zuzuhören scheint und ins Leere blickt. „Was hast du denn Luz? Du bist kreidebleich?“

„Hauptwachtmeister Gabriel Flug?“ Fragt Luz Fuchs mit erstickender Stimme geistesabwesend nach.

„Ja. - Warum fragst du? Ich denke, du hast ihn am Grab von Sebastian Ruff fotografiert?“

„Gabriel Flug?!“

Natürlich hatte er den Mörder fotografiert. Natürlich hatte er ihm durch das Teleobjektiv Auge in Auge gegenüber gestanden. Natürlich hatte er das Gesicht auf den Photographien gesehen - und doch nicht erkannt. Denn es war nur immer der Mörder, das Gesicht, das Objekt und nicht sein – er zögert, das Unsagbare zu denken, Geliebter gewesen. Erst jetzt, da er von Sylvia Weber den Namen hört, fällt es ihm wie Schuppen von den Augen. Gabriel Flug - er sieht mit entstaubten Augen das Bild seines Geliebten vor sich. Luz erkennt ihn. Er hält in dem Umschlag nicht nur das Haupt des Mörders sondern das Gesicht des Geliebten in den Händen. Ihm schaudert. Er hat seinen Geliebten fotografiert und als Mörder überführt.

„Luz, was ist denn nun? - Komm, lass uns bei der Vernehmung dabei sein. Vielleicht legt er ein Geständnis ab. Andreas hat eine Vernehmungstaktik, die sich bisher immer wieder als todsicher herausgestellt hat. Der knackt den Kerl. - Ich will hören, wie der grauenhafte Mord geschehen ist.“ Drängt ihn seine Kollegin zum Weitergehen.

Luz Fuchs steht wie versteinert im Durchgang und hört die Worte - „der grauenhafte Mord“ - in sich nachklingen. Welch grauenhafter Mord? Es schüttelt ihn. Das Grauen packt ihn. Hatte er nicht seinen Geliebten auf den Photos zerstückelt, zerrissen. Das geliebte Gesicht, den wundervollen Körper zur Unkenntlichkeit eines Mörders entstellt. Hatte er nicht gemordet? Gemordet wie in einem Blutausch, der sich mit jedem Klicken der Verschlussöffnung zu einer Ekstase emporgewälzt hatte und außer Kontrolle geraten war? Jedes Klicken ein Reißen an dem Körper wie ein Tier, das die Beute zerfetzt? Wie hatte er das tun können? Seinen Geliebten ... Nein, es war doch der Mörder gewesen und nicht der Geliebte? - Oder doch der Geliebte? Er muss es sich eingestehen. Ob er will oder nicht - es war wie aus einen größeren Auftrag heraus -, er hat seinen Geliebten auf grauenvolle Weise umgebracht. Willenlos folgt er Sylvia Weber zum Verhör.

Hoffentlich wird man ihm keine Fragen stellen. Er wird alles leugnen. Das war doch nur ein Versehen. Es hat keiner gesehen. Es gibt keine Zeugen. - Nur nicht, dass Gabriel etwas von der Zeit in der Dunkelkammer erzählt. - Dieses Bild, das er von seinem Geliebten vor Augen hat, ist zerrissen. Es will sich nicht mehr zusammenfügen lassen. Es sind die abgerissenen Teile, Glieder von einem Körper, den er nicht ... Oder doch? Einen Körper hatte er mit seinen Händen, seinen Lippen, seinem Speichel dort in der Dunkelkammer gespürt, gefühlt, bei Dunkelheit als Bild geschaffen. - Jetzt liegt der Körper in leblosen Stücken vor seinen Augen.

Er wünscht sich, dass er jetzt durch das Kaleidoskop sehen könnte. Ach nein, es ist nicht da. Er ist ja im Dienstgebäude. Nein, er will die Vernehmung nicht hören, die Blicke nicht sehen. Und doch ist er zu schwach, um sich loszureißen und Sylvia Weber nicht zu folgen. Es ist sein verdammter Dienst, den er zu erfüllen hat. Er darf sich nichts anmerken lassen, dann wird man ihm auch keine Fragen stellen. Er steht auf der anderen Seite. Ja, nicht er, sondern Gabriel Flug ist der Mörder. Wie könnte er sich weigern seinen Dienst zu tun, da doch die Spuren, jede noch so kleine Mikrospur, von ihm aufgelesen worden sind. Er hat doch die Spuren mit höchstem Sachverstand zusammengetragen. Nur hat ein Anderer diese Spuren in die richtige Reihenfolge gebracht und entschlüsselt.

„Herr Flug, nun legen sie schon ein Geständnis ab. - Erleichtern sie ihr Gewissen.“ Dringen Andreas Schulz Worte an sein Ohr. Kriminalkommissar Schulz fordert mit ebenso freundlichem wie nachdrücklichem Tonfall den mutmasslichen Mörder auf, als Sylvia Weber und Luz Fuchs das kleine Dienstzimmer betreten. Doch Gabriel Flug schweigt.

„Herr Flug“ setzt Kriminalkommissar Schulz wiederum an, „warum gestehen sie nicht? - Die Indizien sprechen gegen sie. Wir haben ausreichende Verdachtsgründe, um sie festzuhalten. - Eine Zeugin hat sie wiedererkannt. Sie sind nach der Tat gesehen worden, Herr Flug! - Und wenn auch die Aussagen von Augenzeugen bei Gericht angezweifelt werden könnten, so haben wir doch ganz unzweifelhafte Spuren am Tatort gesichert, die sie als Hauptverdächtigen überführen. Alle Spuren sprechen gegen sie. - Geben sie ihrem Herzen einen Ruck und erzählen sie uns, was geschehen ist.“

Gabriel Flug sitzt mit gesenktem Kopf auf einem Stuhl vor dem Schreibtisch, hinter dem sich Kriminalkommissar Schulz aufgebaut hat. Fuchs sieht Andreas Schulz über den gleißend hellen Schein der Schreibtischlampe

hinweg, die auf den Tatverdächtigen gerichtet ist. Der Festgenommene sitzt mit dem Rücken zu Fuchs und seiner Kollegin, so dass er, selbst wenn er es wollte, das Gesicht nicht sehen kann. Das Gesicht bleibt für ihn unsichtbar. Er lehnt sich mit den Rücken an die Wand und hält mit beiden Händen den Umschlag, in dem sich die Photographien befinden, vor seinen Körper. Er fühlt sich ruhiger. So lange er das Gesicht nicht sehen kann, bleibt der Verdächtige ein Unbekannter für ihn.

„Also hören sie zu, Herr Flug!“ Beginnt Kriminalkommissar Schulz von Neuem, während er bedeutungsvoll in einigen Schriftstücken auf seinem Schreibtisch blättert. „Wir haben Mikrofasern an dem Fensterbrett in dem Zimmer von Sebastian Ruff sichergestellt.“

Luz Fuchs ist erleichtert, dass Schulz nicht seinen Namen nennt, sondern im Plural der an dem Fall beteiligten Beamten spricht. Zwar hat jeder Einzelne seine Aufgabe, aber in der Mordkommission sind sie ein Team.

„Nach den bisher vorliegenden Laboruntersuchungen stammen diese Mikrofasern von einem Stoff, der für Polizeiuniformen verwendet wird. Wir haben bereits ihre sämtlichen Dienstuniformen sicherstellen lassen. Sie werden davon gehört haben, dass Mikrofasern individuell sind, man wird sie einem ihrer Uniformteile zuordnen können. Selbst wenn sie die Uniform, die sie bei der Tat getragen haben, in die Reinigung gegeben haben. Wir werden ihnen anhand der Mikropuren nachweisen können, dass sie am Tatort gewesen sind. Sie können sich gar nicht gegen die Spuren wehren, die sich geradezu nahtlos ineinander fügen.“ Stellt Kriminalkommissar Schulz seine Ergebnisse mit einem triumphierenden Unterton fest, um den Verdächtigen in die Enge zu treiben und zu einem Geständnis zu bewegen. „Es spricht alles gegen sie!“

Luz Fuchs hört wie sein Kollege eine Spur nach der anderen zusammensetzt, um Gabriel Flug zum Reden zu bringen. Er hört, wie Schulz die Spuren ihre Bedeutung preisgeben lässt. Die Spuren, die er, der Spurensicherungsbeamte, asserviert hat, fügen sich durch Kriminalkommissar Schulz zu einer Erzählung.

„Ich sage ihnen, dass sie mit ihrem hartnäckigen Schweigen die Sache für sich nur verschlimmern, Herr Flug. - Sie zwingen mich nur, weitere Spuren gegen sie zu verwerten. Sie wissen ganz genau, dass die Spurenlage für sie aussichtslos ist. Sie haben sich ja nicht einmal die Mühe gemacht, die Spuren zu verwischen. Wir haben in ihrer Wohnung ein Paar Lederhandschuhe gefunden, an denen mit bloßem Auge Blutanhaftungen festzustellen sind. - Ich muss mich schon wundern, dass sie als Polizeibeamter nicht einmal die Handschuhe vernichtet haben.“ Kriminalkommissar Schulz gerät in eine Erregung: „Oder sind sie pervers, dass sie die Handschuhe als Fetisch aufbewahren wollten, um ... DVDs ... Wir kennen das.“

„Andreas!“ greift die leitende Kriminalbeamtin unvermittelt mit einem Zwischenruf in das Verhör ein, dass dem Kollegen aus der Hand zu gleiten droht. Während Gabriel Flug ungerührt geblieben war, doch sich auf den Zwischenruf umgewendet hat, um in den Raum hinter sich - von der Schreibtischlampe geblendet - zu blicken. Dabei sieht Luz Fuchs die Augen, die ihn in der Dunkelheit nicht sehen können.

„Ist schon gut. - Ich hab' alles im Griff. - Herr Flug, ..“

Gabriel Flug dreht sein Gesicht wieder in den Lichtschein, ohne dass er Luz Fuchs gesehen hat.

„Sie müssen schon einsehen, dass wir genügend Beweise haben, um sie hinter Schloss und Riegel zu bringen. - Da sind zum Beispiel die kantigen, schwarzen Lederschnüre, mit denen die Hände des Opfers gefesselt waren. Unsere Ermittlungen haben ergeben, dass der Callboy Sebastian Ruff nur runde Lederschnüre benutzte, und diese immer im gleichen Geschäft gekauft hat. Es gibt nur in einem Geschäft in dieser Stadt, so unwahrscheinlich es klingt, kantige, schwarze Lederschnüre. Wir haben das durch langwierige Ermittlungen herausgefunden. Die Verkäuferin hat uns eine ganz genaue Beschreibung von einem Mann gegeben, der eine Woche vor dem Mord eben solche kantigen, schwarzen Lederschnüre bei ihr gekauft hat. - Die Beschreibung passt auf -“ Kriminalkommissar Schulz macht eine herausfordernde Pause. „- sie, Herr Flug, wie die Faust aufs Auge. - Herr Flug, sie sind überführt! - Entweder sie beginnen jetzt zu reden, oder ich werde ihnen erzählen, wie sich uns die Tat darstellt.“

Gabriel Flug macht keine Anstalten, die darauf hindeuten, dass er zu einem Geständnis bereit wäre.

„Also gut, Herr Flug, Herr Hauptwachtmeister Flug.“ Kriminalkommissar Schulz betont die Anrede mit der ganzen Härte seiner Stimme. „Sie verrichten ihren Dienst seit einigen Jahren um den Georgsplatz herum.“ Fängt Schulz an zu erzählen: „Sie brauchen dazu gar nichts zu sagen; wir wissen das. Sie sehen tagtäglich die Prostitution, den Strich, den Sex und den Schmutz. Sie werden mit den Fixern und Dealern konfrontiert. Sie fühlen sich machtlos gegen die Unmoral und das Verbrechen. Sie können nichts tun gegen all den Dreck, der sie jeden Tag aufs Neue umgibt. Verhaften sie einen Dealer oder eine Prostituierte oder einen Stricher, der seinen Freier beklaut hat, dann sind am nächsten Tag zehn neue da. Weggeschlossen werden die so und so nicht. Immer wachsen wieder neue Gesichter des Verbrechens nach, kommen neue Kriminelle auf sie zu. Sie halten das nicht mehr aus. Bis sie eines Tages beschließen, ein Exempel zu veranstalten. Sie sind im Recht. Sie wollen denen auf der anderen Seite einheizen, Angst machen, eine Angst vor dem Unkalkulierbaren, die sie selber kennen. Sie wollen die Anderen zwingen, aus dem Kreislauf von Sex und Drogen zu flüchten. Sie wissen, dass die Härte des Wegschließens nichts bringen wird. Sie wollen ein Exempel! Sie suchen sich etwas ganz Besonderes aus, etwas Niedriges, ganz besonders Fremdes. Sie wollen einen Stricher umbringen, der mit verabscheuenswürdigsten Sexualpraktiken sein Geld verdient. Sie suchen Kontakt zu dem Callboy Sebastian, der ihnen für ihre Tat besonders geeignet erscheint, denn sie wissen, dass er sich nicht wehren können. Sie bereiten die Tat minutiös vor. Sie wollen nicht gesehen werden und gehen durch den Hintereingang zum Zimmer des Callboys, verschließen die Tür, drehen die Musik lauter, fesseln den Jungen, der es geschehen lässt und stechen ihn auf bestialische Weise nieder. Sie stechen immer wieder in diesen nackten Körper, der sich ihnen ausgeliefert hat.“ Kriminalkommissar Schulz ist lauter und lauter geworden.

„War's nicht so?“ Brüllt er den Verdächtigen an.

„Nein, nein, nein!“ Bricht es aus Gabriel Flug hervor.

Luz Fuchs blickt teilnahmslos auf den zuckenden Rücken in der blauen Polizeiuniform, deren Blau sich im diffusen Gegenlicht zu einem dunklen Efeublaugrün wandelt.

„Nein! Sie ... Sie ... Sie wissen gar nichts!“ Gabriel Flug schleudert in großer Anstrengung, stotternd, abbrechend und wieder aufnehmend die Worte und Sätze heraus. Es ist als wolle ihm seine Zunge nicht gehorchen, seine kippende Stimme immer wieder versagen.

„Gggarr nichts wissen ... Dadadas legen sie ... Sie legen sich das soooo zurecht. - Lllluust ... Er wollte das ... Ein Uuu ... ein Uuunfall war ... war das. Das Messer ... seiin Messer ... gab mir. Er gab mir das Messer.“

„Beruhigen sie sich! Beruhigen sie sich!“ Versucht Sylvia Weber den Mann, der außer sich geraten ist, zur Ruhe zu bringen, indem sie ihn an die Schulter faßt und auf den Stuhl drückt, wo er sich dreht, streckt und krümmt. Sein Gesicht verzerrt sich in graunenvollen, unmenschlichen Grimassen. Masken der griechischen Trgödie. Schrecken, Freude, Lüstertheit, Entsetzen. Ohne Unterbrechung redet Gabriel Flug in einem fort: „liich ... Auoho ... ich wusste, dass siiie ... nicht verst... verstehen ... auuooos ... aussichtsloooos ... liich wo ... woo ... wollte gar nicht ... keiii ... keii ... keine Spuren ... Immer aalles alles erklären ... erkläääären müssen ...“

Mittlerweile ist Kriminalkommissar Andreas Schulz aufgesprungen, um den Mann, der unglaubliche Kräfte entwickelt hat, mit Sylvias Hilfe zur Ruhe zu bringen.

„Sylvia, wir brauchen einen Arzt. Der rastet völlig aus. - Herr Flug, beruhigen sie sich. Sie sind krank.“

„Euo ... Euiii ... Euch kann man ... liich nicht ... daaas ... kein Grund ... liich ... liich bin nicht ... nicht krrr... krank ... Loooooslaassen ... bi ... bitte.“

„Das muss ein epileptischer Anfall oder so etwas sein. - Wir brauchen einen Arzt. Sylvia, ruf einen Arzt!“

„Er ... er hat mir das Messer gegeben. Auuuooos ... aus Lust. Es war keiii ... ein erstes Mal. Eiiii ... euiiiioo ... Lust. Er hat gelächelt. Sein Lächeln. - Ein Unfall.“

Gabriel Flug sinkt auf dem Stuhl in sich zusammen. Roter Schaum rinnt ihm aus den Mundwinkeln, tropft vom Kinn. Der helle Schein der Deckenbeleuchtung fällt auf die blaugrüne Uniformjacke, die zerrissen auf dem Boden liegt. Das Uniformhemd hängt zerfetzt am Oberkörper. Luz Fuchs entdeckt auf der rechten Schulter eine Tätowierung, die er bisher noch nicht gesehen hatte. Es ist ein Blatt, ein Efeublatt. Luz starrt in regungslosem Schrecken auf die Tätowierung. Ein Schrecken, der sich einstellt, wenn die unglaublichsten Vorhersagen mit der Macht des Faktums eintreten, wenn die Ähnlichkeit des Ereignisses mit den Schreckensvisionen übereinstimmen, identisch werden. Wann aber sind Bilder identisch mit dem Geschehen? Und Lombroso hatte doch zu allererst die Tätowierungen der Soldaten und Verbrecher entdeckt und als Zeichen ihres kriminellen Wesens gedeutet. Und Lombroso hatte doch die Epilepsie beim Männlichen Verbrechertypus ähnlich der Hysterie beim verbrecherischen Weib als Grund und Ursache formuliert. Epileptischer Krimineller, moralisch verblödeter Krimineller, geborener Krimineller, Gewohnheitsverbrecher, Verbrecher aus Leidenschaft, sie alle hatten die Neigung zur Epilepsie. Der Epileptiker spricht Worte ohne Sinn, Unsinn. Und Lombroso hatte doch die sinnlosen, obszönen Palimpseste der Verbrecher gesammelt und zu sinnvollen Geständnissen letzter Wahrheiten geordnet. Und Lombroso hatte doch Es gibt doch Fakten. Wie aber wenn es nun Zeichen der Liebe der Götter in einer entgötterten Welt ist, Worte und Handlungen ohne Sinn ausführen zu dürfen. Befreiung vom Wahn des Bedeuten oder Wahnsinn als Befreiung vom Bedeuten. Luz' Blick bleibt auf der Tätowierung haften.

Kaleidoskop

Anstelle eines Endes ein Anfang im Sehen

Luz Fuchs ist erschöpft. Er setzt sich in seinen Sessel. Er schließt seine Augen, die ihm brennen. Die Arme lässt er über die Sessellehne hängen. Er legt den Kopf zurück. Stille. Ruhe. Er schlägt die Lider auf und sieht auf dem Zeitungstischchen rechts neben dem Sessel das Kaleidoskop liegen, das Gabriel seinem Sohn geschenkt hatte. Es ist ein Kaleidoskop in einem Messingmantel. Er hebt den müden Arm, greift nach dem Kaleidoskop, in dem man so schöne Bilder finden kann, setzt es an das rechte Auge und richtet es ins Licht.

Die Formen und Farben fallen und gleiten im Drehen vor seinem Auge. Er meint anfangs noch, sich an eine Aufnahme von Ketonkristallen zu erinnern, die er in einem seiner Photobände gesehen hat. Rote Kristallstrukturen, die sich an den Rändern ins Grüne brechen. - Blau-grün-rot gefächerte Scheiben in verschiedenen Größen schillern über den Kristallstrukturen. - Eine weitere Drehung mit dem Kaleidoskop lässt ein neues dunkleres Rot ins Licht fallen. Luz trennt sich von der Suche nach Vergleichen aus der Wirklichkeit. Ähnlichkeiten treten in ein endloses Spiel der Erinnerungen ein. Ein Delirieren des Auges. Er entspannt sich, dreht ein weiteres Mal und taucht in das beliebige Spiel der Formen und Farben im Licht ein. Er schwimmt in den Lichtbrechungen und Farbenspielen wie in den Wellen eines Ozeans. Das Lichtspiel lässt sich nicht zu Worten, Sätzen fügen. Es ist nichts als das gebrochene Licht in den Splittern und Spiegeln des Kaleidoskops. Es ist eine Welt aus nichts als dem Licht. Er lässt sich in das Kaleidoskop hineinfallen.

„Lombroso lebt“

Spurensicherungsroman

von

Torsten Flüh

„Lombroso lebt“

Ein Spurensicherungsroman von Torsten Flüh

I.

Video - ich sehe

1

Anstelle eines Anfangs eine Medienentfaltung

II.

Théâtre de la mort

9

Dem Leben auf der Spur

III.

	Luna cornea	27
	Wiederholung der Bilder und Zeichen	
IV.	Studio	58
	Das Gesicht des Täters	
V.	Lapis infernalis	93
	Der Name des Opfers ein Bild	
VI.	Labor	123
	Arbeit am Bild des Selbst und des Anderen	
VII.	Memory	150
	Die Spur der Erinnerung ein Bilderapparat	
VIII.	Kaleidoskop	180
	Anstelle eines Endes ein Anfang im Sehen	

Exposé

Video - ich sehe - aber was sehe ich?

Der Spurensicherungsroman „Lombroso lebt“ greift anhand der Geschichte des Kriminaltechnikers bzw. Spurensicherungsbeamten Kommissar Luz Fuchs die Frage nach der Wahrnehmbarkeit von Welt auf. Was und wie wird Welt wahrgenommen? Luz Fuchs zumindest ist sich seiner Wahrnehmung sicher. Die Fotografie ist ihm ein analoges Aufzeichnungsverfahren und gerichtlich verwertbares Beweismittel, das die authentische Wirklichkeit abgebildet hat. Als Familienvater und Kriminalbeamter bewegt er sich in einem verorteten System, wo anscheinend jedes Ding seinen Platz und seinen Namen hat.

Durch die Arbeit an dem Mordfall Sebastian Ruff wird die Lebenswirklichkeit von Luz Fuchs nachhaltig erschüttert.

Caesare Lombroso, der Autor von *Genie und Irrsinn*, gilt als Begründer der Kriminologie, einer absurden Wissenschaft, die das Verbrechen vorauszusagen und zu verhindern sucht. Indessen ist die Tradition Lombrosos nicht etwa abgerissen, sondern wird in der neueren computergestützten Praxis des Profiling aktueller denn je. Anhand empirischer Erhebungen fand Lombroso heraus, dass Verbrecher überwiegend zusammengewachsene Augenbrauen und angewachsene Ohrläppchen haben. Als Präventivmassnahme schlugt er deswegen die Inhaftierung jener Personen vor, die seinem Täterbild entsprechen. Der Täter hat ein Gesicht. Die aktuelle, politisch populäre Praxis des Wegschließens von Tätern dockt an Lombroso an.

Der Roman strebt daher keinen Fotorealismus an, der sich einer letzten Wirklichkeit versichert weiß, vielmehr sucht er durch die sprachliche Annäherung an das visuelle Medium dessen Grenzen erfahrbar zu werden zu lassen. Der sprachlich erzeugte Realismus der Photographie wird rückübersetzt.

So wird denn der *sensus videndi* zum zentralen Thema der Spurensuche, der Suche nach der Geschichte der Spuren, in der die Fotografie eine bedeutende Rolle spielt. Und dem mit Licht Geschriebenen haftet die Aura der Wahrheit an, wozu nicht zuletzt Petrarca zu zitieren wäre:

„Das Prinzip der Liebe ist nichts anderes als die Schönheit,
und Schönheit ist völliges Licht im Blick.“