



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Die neuen ErmittlerInnen.

Erzählweisen, Genrekonventionen und  
Geschlechterkonstruktionen  
im deutsch-österreichischen Fernsehkrimi,  
exemplarisch analysiert anhand der Serie  
*Schnell ermittelt*“

verfasst von

Birgit Kalkbrenner, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 581

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium Theater-, Film- und Mediengeschichte UG2002

Betreuer: Mag. Dr. Claus Tieber, Privatdoz.



## Inhaltsverzeichnis

Einleitung ..... - 5 -

### TEIL A – THEORETISCHER ÜBERBAU

1 Fernsehen als Kunstproduzent? – ‚We do it to have fun together!‘ ..... - 9 -

2 Geschlecht in Film und Fernsehen – Konzepte und Forschungsstand..... - 13 -

2.1 Die Figur als Spiegel und Leitbild der Gesellschaft..... - 13 -

2.2 Die Figur als Archetypus, Identifikations- und Projektionsobjekt..... - 17 -

2.3 Gender, Performativität und fragmentierte Identität ..... - 21 -

3 Genre ..... - 25 -

3.1 Eine Begriffsklärung ..... - 25 -

3.2 Definition Fernsehkrimi – Grundelemente und Konventionen ..... - 26 -

3.2.1 Genretypischer Handlungsaufbau, Themen und erzählerische Mittel ..... - 26 -

3.2.2 Figurenarsenal und Charakterkonstellationen..... - 30 -

### TEIL B – HISTORISCHER RÜCKBLICK

4 Die Entwicklung der Ermittlerfigur im historischen Verlauf..... - 37 -

4.1 Wie alles begann – Die Frühzeit des Fernsehkrimis ..... - 37 -

4.2 Gelobt sei Väterchen Weitblick – Der klassische deutsche Polizeikrimi (1963 bis heute)..... - 43 -

4.3 Unberechenbarkeit als Prinzip – *Kottan ermittelt* (1976–1984)..... - 48 -

4.4 Beruf als Privatsache – *Schimanski: Ein Schnüffler mit Gefühlen* (1981–2011)..... - 52 -

4.5 Aufklärung wird Frauensache – Der unaufhaltsame Siegeszug der TV-Kommissa-rinnen (1989 bis heute) ..... - 58 -

5 Zwischenergebnis und Ausblick ..... - 69 -

## TEIL C – SERIENANALYSE

6 <i>Schnell ermittelt</i> .....	- 73 -
6.1 Die Geschichte hinter der Serie: der Produktionskontext .....	- 73 -
6.2 Das Serienkonzept.....	- 76 -
6.2.1 Der Vorspann .....	- 77 -
6.2.2 Handlung und Charaktere.....	- 78 -
6.2.3 Von der <i>Femme fatale</i> zur <i>Femme fragile</i> . Das unheimliche Begehren der <i>Angelika Schnell</i> -	86 -
6.3 Genretypische Implikationen und Innovationen .....	- 93 -
Zusammenfassung.....	- 97 -

## TEIL D – ANHANG

7 Abstract .....	- 101 -
8 Bibliographie.....	- 103 -
8.1 Literaturverzeichnis.....	- 103 -
8.2 Internet-Quellen.....	- 108 -
8.3 Seriographie .....	- 109 -
9 Tabellenverzeichnis.....	- 111 -
10 Lebenslauf.....	- 117 -

## Einleitung

„Sind wir alle retro? Remakes im Kino, Sixties-Pop in den Charts, Vintage in den Läden: Die Popkultur scheint nur noch rückwärts zu schauen“, stellte *Der Spiegel* kürzlich in einer Artikelserie unter dem Schlagwort *Retromanie*<sup>1</sup> fest. Auch das deutsche Krimiformat *Der letzte Bulle*, von SAT1 im Frühjahr 2010 erstmals auf Sendung gebracht, arbeitet zu einem Gutteil mit diesem Trend. Darin versprüht ihr kerniger Titelheld, Fernsehkommissar *Michael „Mick“ Brisgau*, nach 20 Jahren im Koma unverhohlenen 80er Jahre Macho-Charme, als hätte es keine Sexismus-Debatte gegeben, und verzückt mit dieser Strategie allem Anschein nach nicht nur Ewiggestrige oder männliche Fernsehzuseher. Zu seinem Stammpublikum zählen auch viele jüngere Frauen, sodass aufgrund der breiten Publikumsakzeptanz inzwischen vier Staffeln abgedreht sind – im schnelllebigen TV-Geschäft keine Selbstverständlichkeit. Wie aber muss eine in ihren Kernaspekten anachronistische Fernsehfigur inszeniert werden, ohne verstaubt und überholt zu wirken? Worin liegt der Reiz eines antiquierten Rollenmodells Marke *Malboro Man*? Was ist zeitlos gültig, wo sind Modernisierungen vonnöten, und was kann sich auch in Zukunft wieder ändern?

Zeitgenössischer österreichisch-deutscher Fernsehkrimi im Kontext von Tradition und Wandel, das ist also das Thema, von dem die vorliegende Arbeit handelt. Im Zentrum der Betrachtung steht dabei eine Zentralgestalt im Krimiplot: die Figur des Chefermittlers bzw. der Chefermittlerin. Von ihren Persönlichkeitsmerkmalen und weiteren figuralen Gesichtspunkten abgesehen sollen bei der Analyse übergeordnete Aspekte wie Storytelling, szenische Auflösung und intertextuelle Verweise zur Sprache kommen, soweit sie genrekonstituierende Merkmale sowie den Aspekt, wie Geschlecht im Fernsehen inszeniert wird, mit beeinflussen. Die theoretische Grundlage liefern Ansätze aus dem Gebiet der Cultural und Gender Studies, sowie der Film- und Medienwissenschaft.

Im Prinzip ist das Thema der medialen Geschlechterdarstellung erst ziemlich spät in die wissenschaftliche Diskussion eingebracht worden. Der Zeitpunkt fällt mit der Neuen Frauenbewegung zusammen. Anfang der 1970er Jahre findet im Rahmen der feministischen Debatte eine erste Reflexion über das Frauenbild im klassischen Hollywoodkino statt. Die Diskussion schärft das Bewusstsein für Fragen der Inszenierung von Geschlecht, auch wenn einzelne Aspekte inzwischen als überholt gelten können. Im theoretischen Teil dieser Arbeit werden die verschiedenen Konzepte in ihrem historischen Verlauf vorgestellt und der aktuelle Forschungsstand wiedergegeben. Da es sich um ein interdisziplinär erschlossenes Feld handelt, sind die Zugänge vielfältig. Gleichwohl lassen sich übergeordnete

---

<sup>1</sup> [www.spiegel.de/thema/retromanie/](http://www.spiegel.de/thema/retromanie/) (aufgerufen am 01.10.2012)

Parallelen finden. Kennzeichnend für die Frühzeit der Geschlechterforschung ist etwa die Annahme, Medien würden die Wirklichkeit direkt abbilden. Ebenso gewiss erscheint zunächst, dass ZuschauerInnen eine lediglich passive Rolle bei der Aneignung medialer Texte<sup>2</sup> spielen. Beide Grundannahmen konnten mittlerweile von der Forschung widerlegt werden. Auch die vorliegende Studie wird das Ihrige dazu beitragen und zeigen, dass Medien kein Miniaturbild der Realität zeichnen. Selbst wenn Authentizität erzeugt werden soll, dramatisiert das Fernsehen, spitzt zu<sup>3</sup>. Andererseits wirken die jeweils verfügbaren Technologien an einer bestimmten medialen Darstellung mit. Im Fernsehen ist die Artikulation von Realität also immer schon umfassend in sich gebrochen.

Aber nicht nur Medien und Wirklichkeit, auch mediale Repräsentation und Wirkung sind komplex miteinander verzahnt. Je nachdem, wie weit die Autorität der Zuschauer theoretisch gefasst wird, umso stärker schwindet jeweils die Autorität des Textes. Die vorliegende Untersuchung greift bei Fragen nach der Macht des Publikums auf eine Annäherungsweise zurück, wie sie Stuart Hall mit seinem *encoding/decoding*-Modell vorschlägt. Darin wird dem Publikum zwar ein aktiver Part zugestanden. Allerdings sind die Interpretationsspielräume der ZuschauerInnen begrenzt auf das Angebot, das die Medien ihnen machen und die möglichen Lesarten, die diese inszenieren und über die sie die Aktivitäten des Publikums vorstrukturieren. Der Einfluss des Textes auf die ZuschauerInnen schwindet bei dieser Herangehensweise also nicht ganz<sup>4</sup>.

Ausgehend vom Themenkreis *Genre und Geschlecht im Fernsehen* wurden Krimiplots zum Gegenstand der vorliegenden Untersuchung gemacht. Angesichts einer mittlerweile fast unüberschaubaren Fülle an Krimiproduktionen<sup>5</sup> wird das Thema exemplarisch erschlossen. Innerhalb der über-

---

<sup>2</sup> Die Studie arbeitet mit einem weiten Textbegriff, wie er innerhalb der Cultural Studies Gebrauch findet. Demzufolge bezeichnet der Ausdruck ‚Text‘ „nicht nur Geschriebenes und Gedrucktes, sondern generell jedes kommunikative Produkt (Fernseh- und Radiosendungen oder Filme) in seiner Gesamtheit, einschließlich sprachlicher und weiterer audiovisueller Komponenten“ (Hepp, 2010, S. 113). Dieser sehr offene Textbegriff verweist auf die semiotische Basis, auf der Cultural Studies aufbauen und hat zur Folge, dass – im Sinne der Cultural Studies – letztlich sämtliche kulturellen Produkte „gelesen“ werden können.

<sup>3</sup> Beispiel *Stahlnetz* (1958-68), ARD-Krimiserie auf Basis von polizeilichen Akten. Ihr Autor Wolfgang Menge gibt als Grund dafür an, warum am realen Geschehensablauf etwas verändert werden musste, dass die Polizei „unvermeidlich oft und das weiß sie hinterher dann auch besser, Fehler macht“. (Menge zitiert nach Hartmann, 2003, S. 23)

<sup>4</sup> (Vgl. Winter, 1999, S. 52–53) Vertreter eines radikalen Kontextualismus bestreiten hingegen, dass in einem Medientext überhaupt *eine* favorisierte Lesart herausgearbeitet werden kann. Im Kontext der Aneignung wird für sie das einzelne Medienprodukt gewissermaßen „entgrenzt“ (Hepp, 2010, S. 125). Da eine solche Auffassung letztlich in eine umfassende Entpolitisierung von Medien mündet, wird im Rahmen dieser Studie bei der Frage der Autorität des Zuschauers die moderatere Position von Hall eingenommen.

<sup>5</sup> Krimis erfreuten sich immer schon großer Beliebtheit – bei Publikum wie den Programmachern des Fernsehens. Eine Analyse der fiktionalen Unterhaltungsprogramme im Frühjahr 2006 brachte etwa ans Licht, dass innerhalb des Spannungsgenres (Action, Abenteuer, Science Fiction, Mystery, Krimi und Thriller) bei ORF1 wie

geordneten Kategorie *Fernsehkrimi* liegt der Fokus auf dem Subgenre des *Polizeikrimis*, und hier auf deutsch-österreichische Prime-Time-Produktionen mit seriellem Charakter. Für diese Auswahl gibt es im Wesentlichen zwei Gründe: Zum einen, das wird die Aufarbeitung der Geschichte dieses Genres noch zeigen, die außerordentlich lange Tradition an *Polizeikrimis* im deutsch-österreichischen Fernsehen. Krimiproduktionen aus diesem Kulturkreis waren immer schon weniger Geschichten über die Hintergründe, aus denen heraus Täter handeln und Opfer leiden müssen, als aus der Perspektive der Verbrechensaufklärung, der Ermittler. Zweitens scheint sich gerade der *Polizeikrimi* besonders gut für die Untersuchung von Geschlechterkonstruktionen im Fernsehen zu eignen, da in diesem Subgenre die Möglichkeit besteht, weibliche Figuren außerhalb der ihnen üblicherweise zugeordneten häuslichen Kontexte – in ihrem Verhältnis zur Öffentlichkeit – zu zeigen.

In der Regel erzählen *Polizeikrimis* Geschichten, die mit der Durchsetzung von Recht und Ordnung zu tun haben. Aus dem Blickwinkel ihrer Funktionsträger sind sie daher mit beachtlicher gesellschaftlicher Macht verbunden und stellen hohe Anforderungen an die moralische Integrität der ErmittlerInnen. In patriarchalen Kulturen sind die Funktion und die damit einhergehenden Persönlichkeitsmerkmale wie Durchsetzungskraft, Willensstärke und Intellekt auch im Rahmen medialer Repräsentation traditionell männlich codiert, oder wie Georg Seeßlen im Hinblick auf Geschichte und Mythologie des Polizeifilms vermerkt:

„Unter vielem anderen war (und ist) der Polizist auch eine Inszenierung von Männlichkeit (...). Das Männerbündische gehört offensichtlich zugleich zu den attraktivsten und den ‚schmachvollen‘ Aspekten der Organisation. (...) Die Frau als Partnerin verändert die Institution, aber die Institution verändert auch die Frau.“<sup>6</sup>

Wenn aber das Genre der *Polizeikrimis* tatsächlich immer schon – mehr oder weniger pointiert – Männergeschichten erzählt<sup>7</sup>, stellt sich die Frage, wie heutige Krimis, in denen vielfach auch weibliche Ermittler auftreten, mit den Konventionen des Genres umgehen. Wie weiblich dürfen Frauen im Polizeidienst sein? Wie männlich müssen sie agieren, um im System institutioneller Verbrechensbekämpfung zu reüssieren? Inwieweit werden bei der Inszenierung von Geschlecht frühere, für *Fernsehkrimis* charakteristische geschlechtsspezifische Rollenbilder aufgebrochen, bestätigt oder auf den Kopf gestellt und die anscheinend ungleiche Machtverteilung zwischen den Geschlechtern ausbalanciert? Genau diese Fragen will die Studie anhand des österreichischen *Polizeikrimis* *Schnell ermittelt* näher beleuchten.

---

bei ZDF oder SAT1 Angebote aus dem Bereich Krimi oder Thriller dominieren (Wolke, 2007, S. 74). Zur ungebrochenen Popularität des Genres vgl. auch Hartmann, 2003, S. 7 sowie Brück et al, 2003, S. 2)

<sup>6</sup> Seeßlen, 1999, S. 21f

<sup>7</sup> Vgl. Glanz-Blättler, 1996, S. 166

In ihrem Aufbau gliedert sich die Untersuchung in drei große Abschnitte. Zunächst erfolgt eine theoretische Annäherung an das Thema *mediale Geschlechterkonstruktion* (Abschnitt A: *Theoretischer Überbau*), d.h. es werden einleitend – wie erwähnt – die verschiedenen Konzepte sowie der aktuelle Forschungsstand zum Männer- und Frauenbild in Film und Fernsehen vorgestellt. Der Fokus liegt auf Studien zu fiktionalen TV-Programmen und Spielfilmen. Innerhalb dieses Kapitels wird außerdem erläutert, was im Rahmen der Untersuchung unter dem Begriff *Genre* verstanden wird. Die verwendete Beschreibung basiert auf einem kognitiven Ansatz aus der kulturwissenschaftlichen Stereotypenforschung, den Jörg Schweinitz entwickelt hat. Den einleitenden Abschnitt schließt ein Überblick über die Grundelemente des Genres *Polizeikrimi* ab, bevor in einem zweiten Teil unter dem Titel *Historischer Rückblick* (Abschnitt B) die wichtigsten Stationen in der Entwicklung der leitenden Ermittlerfigur im deutsch-österreichischen Fernsehen abgeschritten werden. Bei der Nachzeichnung dieses Kapitels wird zu einem Gutteil auf vorhandene Literatur zurückgegriffen, ergänzt durch eigene Analysen speziell im Hinblick auf die Serienproduktion im österreichischen öffentlich-rechtlichen Rundfunk (ORF).

Der eigentliche Schwerpunkt der Arbeit liegt aber auf *Abschnitt C: Serienanalyse*, also auf dem Aspekt von Genre und Gender in der gegenwärtigen Polizeikrimilandschaft, untersucht anhand von *Schnell ermittelt* (ORF 2009). Da die Krimiproduktion in ihrer Konzeption publikumswirksam<sup>8</sup> mit gängigen Mustern der Geschlechterkonstruktion spielt und die Konventionen im Umgang der Geschlechter miteinander in der Handlung offen thematisiert, scheint sie sich als Fallbeispiel für die Erforschung der Fragestellung anzubieten und wurde deshalb zum Gegenstand der Untersuchung gemacht. Die Arbeit schließt mit einem Fazit ab, das die Ergebnisse der Untersuchung zusammenführt.

---

<sup>8</sup> Positive Besprechungen in der Presse und TV-Quoten als Erfolgsindikator



## TEIL A – THEORETISCHER ÜBERBAU

### 1 Fernsehen als Kunstproduzent? – ‚We do it to have fun together!‘

Der 13. April 1986 war für den Süddeutschen Rundfunk in Stuttgart ein Tag der Jubiläen. Zum einen gratulierte die Sendeanstalt dem irischen Schriftsteller Samuel Beckett im Rahmen einer landesweit ausgestrahlten Werkschau zum 80. Geburtstag. Zum anderen konnte im selben Festtagsprogramm der Süddeutsche Rundfunk seiner 20-jährigen Zusammenarbeit mit dem Regisseur Beckett gedenken.

Seit 1966 reiste Beckett in unregelmäßigen Abständen nach Stuttgart, um in den Studios des Süddeutschen Rundfunks seine Fernsehspielvorlagen in die Realität des Bildschirms zu übersetzen. Insgesamt sieben Produktionen sind im Verlauf dieser fruchtbaren Zusammenarbeit entstanden. Unter ihnen drei Ursendungen von Becketts in summa fünf Originalfernsehspielen, eine Neuinszenierung und zuletzt die Adaption eines ursprünglich der Bühne zudachten Stückes von Beckett für das Fernsehen. Im Kontext von Becketts gesamten televisuellem Schaffen ist die duale, literarisch-inszenatorische Form der Aneignung des Medium Fernsehens durch ihn als Autor und Regisseur in Personalunion ein Spezifikum ausschließlich dieser Stuttgarter Fernsehspielrealisierungen. Im Kontext der Programmgeschichte des deutschen Fernsehen ist dieser Austausch mit einem prononcierten Vertreter der zeitgenössischen Avantgarde eine Rarität und daher gewissermaßen eine Sensation. Denn Fernsehen führt im Spektrum der Kunst eher ein Schattendasein und kämpft bis heute mit einem außerordentlich schlechten Ruf<sup>9</sup>.

Hajo Gies, Miterfinder des populären *Tatort*-Kommissars *Horst Schimanski*<sup>10</sup>, etwa gibt offen zu, während seiner Ausbildung an der Münchner Filmhochschule nie Fernsehfilme rezipiert zu haben. „Die entscheidenden Einflüsse meiner Jugend waren die Filme der *Nouvelle Vague*. Truffaut und Chabrol haben mich dazu gebracht, selbst Filme zu drehen“<sup>11</sup>. Die Etablierung der Fernsehfigur *Schimanski* bezeichnet Gies als „politischen Akt“: „Es ging darum, eine neue Generation und ihr

---

<sup>9</sup> In der ORF-Sendung *Impulse*, die in den 70er Jahren entstanden ist, sollten Bildende Künstler wie der heutige Medientheoretiker Peter Weibel ihre Überlegungen ins Medium Fernsehen übertragen und es für die Kunst erobern. „Das“, so Weibel rückblickend im Interview mit Michaela Knapp von der Zeitschrift *Format*, „hat in den 80er-Jahren aufgehört und wird nie wieder zurückkommen. Das neue Medium für solche Untersuchungen ist das Netz“. Knapp, 2010, in *format.at* vom 19.02.2010

Betreffend Reputation der Programmform *Fernsehspiel* in künstlerischen Kreisen: Vgl. auch Schneider, 1980

<sup>10</sup> *Tatort*-Kommissar *Schimanski* feierte sein Fernsehdebüt am 28.06.1981 in der ARD mit der Folge *Duisburg-Ruhrort*.

<sup>11</sup> Wenzel, 2000c, S. 163

Verständnis vom Film durchzusetzen. Wir kamen alle von der Filmhochschule und wollten ‚an die Macht‘<sup>12</sup>. Der Einstieg in die Branche über eine Fernseh-Krimireihe schien dazu ein geeigneter Weg zu sein.

Der irische Literaturnobelpreisträger Samuel Beckett begründete sein Engagement für das Fernsehen dagegen völlig anders. Ihn reizten gerade „die speziellen Möglichkeiten des Bildschirms“<sup>13</sup>. Mit Fernsehen zu arbeiten, bedeutete in seinen Augen Abenteuer. "We do it to have fun together!", soll Beckett wiederholt am Set der Stuttgarter Fernsehspielproduktionen gesagt haben<sup>14</sup>. Herausgekommen ist ein unverblümt frischer Zugang zu dem Medium, in dem sehr kreativ auch mit der Tonebene experimentiert wird.

Beckett ist insgesamt gesehen wohl eine rühmliche Ausnahme. Etablierte Künstler wie er bleiben dem Fernsehen lieber fern. Desinteresse ist die Regel, steht oft in Verbindung mit einer elitären Auffassung von Kultur und ist de facto nicht auf die Kunstschaffenden allein beschränkt. Im Kontext von Kunst- und Autorentheorie hat sich auch die deutschsprachige Film- und Fernsehwissenschaft standardisierten Unterhaltungsangeboten gegenüber, wie sie typisch für das Fernsehen sind, eher reserviert verhalten. Trotz oder gerade wegen seiner Popularität steht das Fernsehen unter dringendem Ideologie- und Trivialitätsverdacht und wird anfangs nur in Form eines öffentlich-rechtlichen Qualitätsfernsehens für gesellschaftlich legitim und opportun erachtet. In seinem *Baukasten zu einer Theorie der Medien* nimmt ein einflussreicher Vertreter der kritischen Medientheorie, Hans Magnus Enzensberger, noch im Jahr 1970 etwa keine Notiz vom Fernsehen. Später, als die Kommerzialisierung durch die Einführung eines dualen Rundfunksystems auch in Deutschland ankommt, wird er es polemisch sogar zum Nullmedium erklären<sup>15</sup>. Während Filme seitens der Forschung gern als unvergleichliche Einzelwerke betrachtet werden und ihr kommerzieller Charakter vernachlässigt oder verdrängt wird, wird standardisierte Fernsehunterhaltung als negativer Antipol zum Autorenprinzip verstanden und gebrandmarkt. „Erst in neueren Ansätzen ist diese kritische Sichtweise nicht mehr dominant“<sup>16</sup>.

Ein für die Fernsehtheorie entscheidender *theoretical turn* wird in diesem Zusammenhang mit der Rezeption der *Cultural Studies* (Fiske, Hall, Williams) in den 90er Jahren erreicht. In seinem Ansatz

---

<sup>12</sup> Wenzel, 2000c, S. 166

<sup>13</sup> Müller-Freienfels, 1998, S. 411

<sup>14</sup> Samuel Beckett gegenüber dem Leiter der Fernsehspielabteilung am Süddeutschen Rundfunk, Reinhart Müller-Freienfels, bei der Produktion seines Fernsehspiels ‚He Joe‘ im Jahr 1966. (Zit. aus: Müller-Freienfels, 1998, S. 405)

<sup>15</sup> Enzensberger, 1988, S. 234. Auch online verfügbar unter: [www.spiegel.de/spiegel/print/d-13529129.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13529129.html) (aufgerufen am 11.10. 2012)

<sup>16</sup> Hoffmann, 2007, S. 20

bereits ab Mitte der 1960er Jahre in Birmingham entwickelt, löst der *Cultural Studies Approach* die alten Dichotomien von Hoch- und Populärkultur auf und misst dem Zuschauer eine eigenständige Rollenannahme zu. Kultur wird „als konfliktionärer Prozess“<sup>17</sup> verstanden, „als Feld sozialer, politischer und ökonomischer Auseinandersetzungen, auf dem sich die verschiedenen Machtgruppen der Gesellschaft und die ‚Leute‘ gegenüber stehen“<sup>18</sup>. Schon früh haben die *Cultural Studies* die Negativkonnotation von Fernsehunterhaltung überwunden und

„die Selbstermächtigung des Publikums in den Blick genommen, die zu den Machtstrukturen der Medien und der Gesellschaft in Beziehung gesetzt werden. Medienkritik wird im Sinne der Cultural Studies zur Diskurskritik, denn Medien wie das Fernsehen schaffen bedeutungsvolle Diskurse“<sup>19</sup>.

Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass bei der Erforschung serieller Programmformen, die im englischsprachigen Raum bereits differenziert analysiert und nach ihren spezifischen Merkmalen klassifiziert worden sind, in der deutschsprachigen Forschung noch einiger Nachholbedarf herrscht. Langsam scheint Eile geboten, da sich serielle Formen fortschreitend im öffentlich-rechtlichen und kommerziellen Fernsehen durchsetzen. Auch einzelne Themenbereiche wie etwa Geschlechterkonstruktionen im Fernsehen sind bislang eher sporadisch wissenschaftlich aufgearbeitet worden. Klaus und Kassel, die 2005 eine Studie zum Frauen- und Männerbild im österreichischen Fernsehen vorgelegt haben, bezeichnen etwa die Datenlage trotz einer mittlerweile mehr als 30-jährigen Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet für alle drei deutschsprachigen Länder als „äußerst lückenhaft“<sup>20</sup>. Auf die Ergebnisse dieser Studie wird im nächsten Abschnitt noch näher eingegangen.

---

<sup>17</sup> Hepp, 2010, S. 21

<sup>18</sup> Mikos, 2004, S. 11

<sup>19</sup> Mikos, 2004, S. 11

<sup>20</sup> Klaus/Kassel, 2007, S. 301



## 2 Geschlecht in Film und Fernsehen – Konzepte und Forschungsstand

Erste wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit Fragen des Geschlechts finden Ende der 1960er, Anfang der 70er Jahre statt. Sie sind eng mit dem Erstarken der *Neuen Frauenbewegung* und deren politischen Zielen verknüpft<sup>21</sup>. Kritisiert werden soziale Strukturen und geschlechtsspezifische Festschreibungen, die sich benachteiligend auf Frauen auswirken. Anstatt die bestehenden Herrschaftsverhältnisse als naturgegeben zu akzeptieren, soll eine Gleichstellung der Geschlechter erreicht werden. Die Frauen wollen ihren Anteil an der Macht. Von Anfang an wird dabei der Einfluss der Medien in den Fokus der Betrachtung mit einbezogen. Zentrale Themen in der Debatte um Geschlecht und Medien sind kulturelle Praxen der Erzeugung von Geschlechterdifferenz, mediale Herstellung und Darstellung von Geschlecht sowie mit geschlechtsspezifischen Rollenerwartungen verknüpfte Werte und Normen. Im Folgenden sollen – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – einige der wichtigsten Beiträge über Geschlechterkonstruktionen in Film und Fernsehen überblickshaft vorgestellt werden.

Geschlechterforschung arbeitet interdisziplinär. Sie bedient sich einer großen Anzahl unterschiedlicher Methoden und Theorien. Neben Konzepten aus der Psychoanalyse werden semiotische, poststrukturalistische und (de)konstruktivistische Ansätze, aber auch Basisverfahren der empirischen Sozialwissenschaften für die eigenen Forschungsvorhaben nutzbar gemacht. Dabei kommt es gewissermaßen zu Motivlinien in der Theoriebildung, die sich wie rote Fäden durch die gesamte Geschichte der Geschlechterforschung ziehen.

### 2.1 Die Figur als Spiegel und Leitbild der Gesellschaft

Kennzeichnend für die erste Phase der Geschlechterforschung sind klassische Verfahren der Inhaltsanalyse. Während Fernsehforschung in der Regel innerhalb bestehender akademischer Institutionen betrieben wird, bilden für die feministische Auseinandersetzung mit Film anfangs Zeitschriften wie *Woman und Film* die ideale Plattform. Theoriemodelle und Analyseinstrumentarien mögen dabei im Einzelfall voneinander abweichen, jedoch ähnelt sich die grundlegende Stoßrichtung. Stets geht es darum, herauszuarbeiten, wie sich mediale Geschlechterdarstellung zur historischen Wirklichkeit verhält; dass also, weil Männer in den Medien eine dominierende Rolle einnehmen, jeweils nur ein ideologisch verzerrtes Bild von Weiblichkeit erzeugt wird. Als exemplarisch für diese

---

<sup>21</sup> Zum Zusammenhang von „Geschlecht“ als wissenschaftlicher Kategorie und feministischer Theoriebildung vgl. Weingarten, 2004, S. 18

Denkrichtung sei Molly Haskells Schrift *From Reverence to Rape* aus dem Jahr 1974 angeführt, die im Zuge ihrer kritischen Betrachtungen die Filmemacher dazu auffordert, sich um lebensnähere Frauendarstellungen im Hollywoodkino zu bemühen. Zu einem ähnlichen Ergebnis, allerdings bezogen auf das Fernsehen, gelangt eine Untersuchung, die ein Jahr später in Deutschland publiziert wird.

Zusammen mit seinem Team führt Erich Küchenhoff im Jahr 1975, dem internationalen Jahr der Frau, im Auftrag der deutschen Bundesregierung eine erste umfassende empirische Erhebung über *Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen* durch. Auch wenn spätere Analysen zu einzelnen Programmsparten oder Sendungen die erzielten Ergebnisse im Wesentlichen bestätigen, also eine Kontinuität der Befunde feststellbar ist, bleibt die *Küchenhoff-Studie* gut zwanzig Jahre lang die einzige umfassende Erhebung zum Themenkomplex *Frauen und Fernsehen* im deutschen Sprachraum und hat in Hinblick auf ihren methodischen Ansatz Vorbildcharakter für alle nachfolgenden Untersuchungen dieser Art (etwa Leinfellner 1983 oder Weiderer 1993). Mithilfe quantitativer, später auch qualitativer Verfahren wird die Darstellung der Geschlechter erfasst. Vorrangig von Interesse sind dabei manifeste Inhalte und typische Muster, gewichtet nach der Häufigkeit ihres Auftretens. Neben der Analyse der Fernsehinhalte erfolgt eine Untersuchung des Produktionsbetriebs Fernsehen, bei der gefragt wird, in welchem Umfang Frauen am Herstellungsprozess beteiligt sind, diesen also mitprägen. „Als Fazit kann festgehalten werden, dass in allen Untersuchungsbereichen eine Benachteiligung der Frau aufzufinden ist“<sup>22</sup>.

Im Detail ortet Küchenhoff bei der Geschlechterrepräsentation eine Fixierung auf das traditionelle Leitbild der Hausfrau und Mutter sowie das Klischee der jungen, unabhängigen Schönheit. Allerdings handelt es sich dabei um kein ausschließlich auf Film und Fernsehen beschränktes Phänomen. So hält etwa der MacBride-Bericht *Viele Stimmen – eine Welt* im Jahr 1981 fest, dass praktisch allen Mediendarstellungen von Frauen „ein Schwarz-Weiß-Motiv zugrunde[liegt], das Frauen als gut oder schlecht, als Mutter oder Hure, als Jungfrau oder Callgirl, als traditionell oder modern definiert“. Und weiter heißt es im MacBride-Bericht:

„Selbstverständlich sind die Medien nicht die Hauptursache für die untergeordnete Stellung der Frau; genauso wenig kann diese durch die Medien allein verbessert werden. Die Ursachen sind tief in gesellschaftlichen und politischen Strukturen, aber auch in kulturell determinierten Haltungen verwurzelt; Lösungen werden nur durch weitreichende Veränderungen herbeigeführt werden können.“<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Küchenhoff, 1975, S. 250

<sup>23</sup> Leinfellner, 1983, S. 19

Im deutschsprachigen Raum erscheinen in letzter Zeit immer mehr Untersuchungen, die aus dem bisherigen Schema empirischer Geschlechterforschung ausbrechen und neue Akzente bei der Datenerhebung setzen. Klaus und Kassel legen zum Beispiel in ihrer Studie über Männer- und Frauenbilder im ORF (entstanden 2005) großen Wert auf eine Differenzierung der untersuchten Unterhaltungsserien nach Genres. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass jedes Genre eigene Regeln hinsichtlich der Geschlechterdarstellung verfolgt<sup>24</sup>. Ihre Untersuchungsergebnisse bestätigen diese These. So zeigt ein Vergleich von Actionserie und Krimi, dass in Actionserien nach wie vor tradierte Rollenmuster vorherrschen, während in Krimis Frauen und Männer gleichberechtigt an der Lösung des Falls beteiligt sind. Stereotype Darstellungen finden sich im Krimi allenfalls bei Nebenfiguren wie TäterInnen, Verdächtigen oder den SekretärInnen der Polizeidienststellen<sup>25</sup>.

Eine allgemeine Tendenz, die Weiderer schon Anfang der 90er Jahre erheben konnte, bestätigt sich gleichfalls im Rahmen dieser Untersuchung: nämlich, dass Frauen verstärkt als berufstätig gezeigt werden. Im Jahr 1993 jobbte bereits mehr als die Hälfte aller Fernsehfrauen, wobei sie vorwiegend in statusniederen Berufen beschäftigt waren<sup>26</sup>. Außerhalb des Arbeitsplatzes entspricht das Verhalten der Serienfiguren allerdings immer noch oftmals tradierten Rollenmustern. Im Privatbereich ordnen Frauen sich Männern unter, überlassen ihnen die Entscheidungen und sind vor allem in konventionelleren Genres wie den Familienserien für die Beziehungsarbeit zuständig<sup>27</sup>.

Im Genrevergleich am unkonventionellsten gehen demgegenüber Comedies mit Geschlechterklischees um. Die Personenkonstellationen entsprechen zwar traditionellen Mustern, jedoch sind die Rollen mehrfach vertauscht.

„Es zeigt sich, dass gängige Geschlechterklischees bis zu einem gewissen Grad parodiert werden, wenn auch daneben immer stereotyp agierende Personen auftreten. Der Fortgang der Handlung rechtfertigt allerdings fast immer den Rollentausch“<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Klaus/Kassel, 2007, S. 311

<sup>25</sup> Klaus/Kassel, 2007, S. 314

<sup>26</sup> „Auch für verheiratete Frauen ist Berufstätigkeit nicht mehr tabu, wobei einschränkend gesagt werden muß, daß ein größerer Anteil an ledigen als an verheirateten Frauen in einem Beruf gezeigt wird. Wenig Entwicklung ist dagegen beim Status des ausgeübten Berufes feststellbar. Zwar sind einige Frauen in statushohen Berufen vertreten, das Gros der arbeitenden Frauen ist jedoch, wie in früheren Studien, in einem Beruf mit niedrigem Status beschäftigt. Männer sind [dagegen] nach wie vor eher in statushohen Berufen anzutreffen. (...) Auch die von McNeil (1975) festgestellte stärkere Überwachung der Frau im Beruf konnte in der vorliegenden Studie dahingehend belegt werden, daß Frauen häufiger als Männer einen Vorgesetzten haben bzw. Anweisungen bekommen, welche sie fraglos befolgen.“ (Weiderer, 1993, S. 309)

<sup>27</sup> Klaus/Kassel, 2007, S. 315

<sup>28</sup> Klaus/Kassel, 2007, S. 315

In Comedies wird das Geschlechterverhältnis oft auf der Handlungsebene explizit thematisiert. Für Klaus und Kassel liegt daher die Vermutung nahe, dass diese Infragestellung von Geschlechterkonventionen ein wesentliches Element des Humors von Comedies ist. Inwieweit parodistische Elemente auf die Gesellschaft zurückwirken, ob affirmativ oder subversiv, ist laut Klaus und Kassel in der Forschung noch umstritten. Comedies würden diese Umkehrung der Geschlechterverhältnisse jedenfalls erlauben, „weil sie immer ambivalent und vieldeutig bleiben und so Handlungsspielräume eröffnen“<sup>29</sup>.

Die Irritation über frauendiskriminierende Medieninhalte hat vielfach zu einer Gleichsetzung von medialer Repräsentation und Wirkung geführt. Der Ruf nach positiven Leitbildern wurde laut. Dieser Reflex ist nicht nur typisch für die Frühzeit der Geschlechterforschung. Die Debatte zieht sich bis in die Gegenwart. Zuletzt leidenschaftlich diskutiert wurde der Aspekt etwa von Ponocny-Seliger und Ponocny in ihrer Untersuchung über Männer in den österreichischen Medien (entstanden 2006). Dort hält das Forscher-Ehepaar resümierend fest:

„Wie auch in anderen Studien sind Modernisierungen des Männerbilds zu konstatieren, wie etwa anhand der James Bond-Serie besonders deutlich zu beobachten, aus der zum Beispiel der sexuelle Übergriff als positiv-männliches Attribut völlig verschwunden ist und dessen traditionelle Männlichkeit nicht unkritisch reflektiert wird (...). Gezeigt werden viele strahlende Helden, aber wenig strahlende Väter – ganz im Gegenteil. Entspricht dies der Realität? Und wäre es eine lohnende Aufgabe der Medien, uns gerade hier leuchtende Vorbilder voranzustellen? Darüber lässt sich wahrscheinlich geteilter Meinung sein, genauso wie über die Akzeptanz derartiger Sendungen durch das Publikum“<sup>30</sup>.

Vor dem Hintergrund der aktuellen Forschungslage, dem Wissen um die vielen unterschiedlichen Aneignungsformen von Medieninhalten<sup>31</sup> und Kontexte ihrer Entstehung erscheint es problematisch, den artifiziellen Charakter medialer Geschlechterdarstellungen einfach auszublenden, sobald man ihre soziale Funktion bestimmen will. Denn eine solche Praxis läuft Gefahr, in eindimensionale Erklärungsmuster zu verfallen und auf unsachgemäße Weise normativ zu werden.

---

<sup>29</sup> Klaus/Kassel, 2007, S. 316

<sup>30</sup> Ponocny-Seliger/Ponocny, 2006, S. 221f

<sup>31</sup> Speziell innerhalb der *Cultural Studies* wird der bedeutungstiftenden Macht des Publikums Rechnung getragen und den ZuschauerInnen eine aktive Rolle beim Verständnis medialer Texte zugestanden. Neben der Prämisse vom aktiven Medienkonsum ist die Verortung der medialen Erfahrung in der alltäglichen Lebenspraxis charakteristisch für den Publikumsbegriff der *Cultural Studies* ist. Die Nutzung von Medien wird innerhalb dieses Forschungszweigs als Vorgang des ‚Sich-zu-Eigen-Machens‘ verstanden. Der gemeinte Sinn einer medialen Botschaft muss dabei nicht zwangsläufig dem rezipierten Sinn entsprechen. Ebenso können unterschiedliche RezipientInnen ein und dieselbe Medienbotschaft unterschiedlich deuten. (Vgl. Hepp, 2010, S. 165)



## 2.2 Die Figur als Archetypus, Identifikations- und Projektionsobjekt

Ungefilterte Repräsentationskritik hat allerdings nicht nur einen (verständlichen) Frust über fehlende positive Leitbilder evoziert, sie hat auch beflügelt. Schon Mitte der 70er Jahre wurden von feministischen Filmtheoretikerinnen semiotische, poststrukturalistische und psychoanalytische Ansätze aufgegriffen, die die geschlechterübergreifende Lust am „ideologisch verzerrten“ Filmbild – den unglaublichen Erfolg des Mediums Kino – erklären helfen sollten. Die Initialzündung dafür gab ein Text von Laura Mulvey mit dem Titel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (erstmalig abgedruckt 1975). Wichtig für die Bestimmung von Geschlechtlichkeit im Film ist darin nicht mehr nur der Bildinhalt, die Darstellung. Im Brennpunkt der Betrachtung steht die Kameraarbeit als Ganzes, die Darstellungsweise, und die Beschaffenheit der Beziehung zwischen Zuschauersubjekt und Leinwand.

Mulveys Aufsatz stellt eine Kritik des klassischen Erzählkinos dar. Die Hollywoodfilme der 1930er bis 60er Jahre werden als Sinnbilder eines falschen Bewusstseins verstanden. Denn alles an ihnen, ihre ganze formale Schönheit und die damit einhergehende Magie, sei Produkt einer Konstruktion, auch wenn dieses Gemacht-Sein der Filmerzählung durch verschiedene Techniken (z.B. motivierte Schnitte) perfekt verschleiert wird. Aber US-amerikanisches Erzählkino alter Schule baut nicht nur auf Täuschung auf. Es ist auch Träger und Instrument von Ideologie. Als kulturelles Produkt einer patriarchalen Gesellschaft ist es für Mulvey auf all seinen Ebenen von einer männlichen Perspektive bestimmt, den Mechanismen dieser patriarchalen Gesellschaft. Das hat fundamentale Auswirkungen auf die Darstellung der Frau. Im Film ist sie nur dazu da, zu gefallen. Sie wird von der Kamera zum Objekt gemacht, ihr Körper wird durch *Close-ups* fragmentiert und erotisiert, während der Mann der Träger des Blicks (das Subjekt) ist und die Filmhandlung vorantreibt.

Entscheidend für das richtige Verständnis von Mulveys Ansatz ist, dass dieser Dualismus – passives (weibliches) Objekt und aktives (männliches) Subjekt – von der Frau nicht durchbrochen werden kann. Nicht einmal in der Zuschauerposition. Um das zu untermauern, bemüht Mulvey psychoanalytische Konzepte wie Fetischismus, Voyeurismus, Kastrationsangst und Penisneid, die ihrer Meinung nach die herrschende patriarchale Ordnung fundieren<sup>32</sup>. Dessen zufolge kann der Mann nicht zum Sexualobjekt gemacht werden. Er bleibt auch innerhalb des architektonischen Dispositivs des Kinos (dem Dunkel des Saals und der Helligkeit der Leinwand) Träger des kontrollierenden, neugierigen Blicks, dem Schaulust zuteilwird. Genauso wenig aber, wie der Mann zum Sexualobjekt gemacht, also fetischisiert, werden kann, genauso wenig kann die Frau ihren Objektstatus hinter sich lassen und sich als aktives Subjekt erfahren. Das Kino lässt weiblicher Subjektivität keinen Raum.

---

<sup>32</sup> Vgl. Mulvey, 1975, S. 56

Vielmehr muss sich die Frau, um die Weiblichkeit auf der Leinwand genießen zu können, den männlichen Blick aneignen, „die Zuschauerin muss zum Zuschauer werden“<sup>33</sup>.

Mulvey wurde von ihren Zeitgenossen mehrfach dafür kritisiert, dass sie sich in ihrem Aufsatz nur auf den männlichen Standpunkt bezieht. In *Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema inspired by King Vidor's 'Duel in the Sun' (1946)* (veröffentlicht 1981) reagiert Mulvey auf diese Kritik und relativiert ihre Theorie ein wenig, indem sie neben Actionfilmen sogenannte Frauenfilme (also Filme mit weiblichen Protagonisten wie etwa Melodramen) in ihre Betrachtung aufnimmt und als Teil einer gemeinsamen Kinoerfahrung diskutiert. Das Ergebnis ist – bezogen auf die weibliche Zuschauerposition im Kino – die Entwicklung einer Theorie des „spekulären“ Transvestitentums<sup>34</sup> oder wie Mary Ann Doane schreibt,

„ein Oszillieren zwischen einer männlichen und einer weiblichen Haltung (...), was die Metapher vom Transvestiten nahelegt. Ausgehend von den Strukturen des Erzählkino muss die Frau, die sich mit einer weiblichen Figur im Film identifiziert, eine passive oder masochistische Haltung einnehmen, während die Identifikation mit einem aktiven Helden notwendigerweise die Anerkennung dessen bedeutet, was Laura Mulvey als eine gewisse ‚Vermännlichung‘ der Zuschauerhaltung bezeichnet hat“<sup>35</sup>.

Mulvey wird die These, dass Frauen im Mainstreamkino auf ihre Schauwerte reduziert und als Fetisch ins Imaginäre abgedrängt werden, bei anderer Gelegenheit noch stärker betonen und in Beziehung mit ökonomischen Prämissen im Filmbusiness setzen. Parallel dazu erfahren ihre Annahmen mehrfach interessante Erweiterungen. Unter dem Titel *Masquerade Reconsidered: Further Thoughts on the Female Spectator* knüpft etwa Mary Ann Doane im Jahr 1989 an Mulveys Konzept von der transsexuellen Zuschauerin an. Neben der Opposition von Aktivität und Passivität führt sie – in Rückgriff auf psychoanalytische Theorien – noch ein weiteres Gegensatzpaar ein: die Opposition von Nähe (weiblich) und Distanz (männlich) im Verhältnis zum Bild.

In der Freud'schen Psychoanalyse wird das Sinnliche und das Somatische als nostalgische Sehnsucht nach der Mutter begriffen, das spezifisch Weibliche also mit den Kategorien von Körperlichkeit und räumlicher Nähe gefasst, während die Distanz zwischen sich und dem Körper – respektive im Kino: zwischen sich und dem Bild – im Gegensatz dazu der väterlichen Sphäre zugeordnet wird. Für die Fähigkeit zur Abstraktion ist es von entscheidender Bedeutung, inwieweit es gelingt, Abstand vom Objekt zu halten; und die Rollen zwischen den Geschlechtern sind in diesem Szenarium klar verteilt: Während der Mann durch distanzierteres Betrachten zu Erkenntnis gelangen und zu einem Subjekt

---

<sup>33</sup> Weissberg, 1994, S. 23

<sup>34</sup> Weissberg, 1994, S. 23

<sup>35</sup> Doane, 1989, S. 76

werden kann, bleibt die Frau sozusagen blind. Ihr Erkenntnisgewinn erschöpft sich in den Umstand, dass sie ihrer Körperlichkeit gewahr wird, sich selbst als mütterliches Wesen begreift. Aktives Sehen, Macht, Wissen, Autorität – darauf müssen Frauen nach dieser Konzeption verzichten.

Doane macht die Allgemeingültigkeit des Blicktabus für das „schwache Geschlecht“ an einem sehr beliebten Filmklischee fest, wie es zum Beispiel der Klassiker *Now Voyager* aus dem Jahr 1942 vorführt. Dort erscheint Bette Davis in der Einstiegszene als ungepflegte, altjüngferliche Tante der Familie. Sie trägt eine Brille, Haare streng nach hinten gekämmt, dazu ein mausgraues Kleid und plumpe Schuhe; „aber in dem Moment, in dem sie ihre Brille absetzt (ein Augenblick, der anscheinend fast immer gezeigt werden muß und mit einer gewissen sinnlichen Qualität besetzt ist), wird sie zu einem Schaustück, zum Bild des Begehrens“<sup>36</sup>. Für Doane ist dieses Klischee von der Frau mit der Brille programmatisch für die Beziehung der Frau zum Blick. Denn:

„Die Brille, die die Frau im Film trägt, bezeichnet im allgemeinen keine Sehschwäche, sondern steht eher für das aktive Sehen oder einfach nur für den Akt des Sehens im Gegensatz zum Gesehenwerden. Die intellektuelle Frau sieht und analysiert; indem sie sich den Blick zu eigen macht, stellt sie eine Bedrohung für das ganze Repräsentationssystem dar. (...) So haftet denjenigen Frauen, die sich des Blicks bemächtigen, die auf dem Sehen bestehen, generell etwas Exzessives und Problematisches an“<sup>37</sup>.

Doane führt in Rekurs auf Joan Riviere und ihrem Konzept von Weiblichkeit als Maskerade noch eine weitere Möglichkeit ins Treffen, weibliche Intellektualität im Film zu zeigen: durch die Figur der *Femme fatale*. Dabei wird der Diebstahl von Männlichkeit, der entsteht, wenn die kluge Frau die Position des Subjekts des Diskurses statt des Objekts einnimmt, mit übertriebener weiblicher Koketterie zu kompensieren versucht. Solche Frauen legen sich eine Maske an. „Die Maskerade verdoppelt die Repräsentation: Sie basiert auf einer Überhöhung der Ausstattungen von Weiblichkeit“<sup>38</sup>. Die Frau spielt in einem Übermaß ihr Geschlecht aus, um sich dem herrschenden männlichen Gesetz zu entziehen, und wird dafür im Gegenzug vom Mann als Inkarnation des Bösen verstanden. „Der Widerstand, den die Maskerade patriarchalischer Festschreibung entgegenbringt, liegt demnach wohl in ihrer Verleugnung der Produktion von Weiblichkeit als Nähe, als Nähe-zu-sich-selbst, als – genau gesagt – bildlich“<sup>39</sup>. Als Beispiel nennt Doane etwa Marlene Dietrich.

Mulveys Thesen haben aber nicht nur in der feministischen Filmtheorie positive Resonanz gefunden, sie beflügelten auch die im Windschatten der *Women's Studies* entstehende kritische Männer-

---

<sup>36</sup> Doane, 1989, S. 79

<sup>37</sup> Doane, 1989, S. 80

<sup>38</sup> Doane, 1989, S. 78

<sup>39</sup> Doane, 1989, S. 78

forschung<sup>40</sup>. Im Jahr 1983 unternimmt beispielsweise Stephen Neale in *Masculinity as Spectacle* den Versuch, Mulveys Thesen auf die Darstellung von Männlichkeit im Film zu übertragen. Dabei macht er mehrere Entdeckungen, die nahelegen, dass Identifikation im Kino ein höchst widersprüchlicher Prozess ist, der sich auf mannigfaltige Weise abspielen kann und keineswegs nur als simple Identifikation von Frauen mit weiblichen Figuren und Männer mit männlichen Figuren konzipiert werden kann. Carol Clover wird diesen Diskurs bezogen auf Horrorfilme im Jahr 1992 fortsetzen. In ihrem Buch *Men, Women, and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film* demonstriert sie, dass das Horrorfilmpublikum nicht ausschließlich aus sadistisch motivierten Männern besteht. Neben der üblichen binären Struktur (männlicher Täter/weibliches Opfer) existiert vielmehr eine Vielzahl von komplexen Identifikationsmöglichkeiten, die Geschlechtsidentitäten durchlässig werden lassen<sup>41</sup>.

Demgegenüber stellt Neale in Kriegsfilmern, Gangsterfilmen oder Western Sequenzen fest, in denen auch Männer einem voyeuristischen und fetischistischen Blick ausgeliefert sind. Allerdings werden Männerkörper, so Neale, kaum jemals als erotische Objekte inszeniert: „We see male bodies stylized and fragmented by close-ups, but our look is not direct, it is heavily mediated by the looks of the characters involved. And those looks are marked not by desire, but rather by fear, or hatred, or aggression“<sup>42</sup>. Männlichkeit wird in Kampfszenen zum gewaltigen Spektakel hochstilisiert, Momente von Sadismus und Voyeurismus überschneiden sich im Prozess der Filmbetrachtung. Diese spezielle Form der Darstellung von Männlichkeit bestätigt für Neale die von Mulvey aufgestellte These, dass die Blickordnung im Kino männlich heterosexuell dominiert ist und dass implizit homosexuelle und weibliche Strukturen im Hollywoodfilm ständig unterdrückt werden.

Eine weitere Strategie, Männlichkeit im Film dem kontemplativen Blick zu entziehen, scheint es zu sein, sie ausschließlich in Verbindung mit Aktivität zu zeigen. Jeder Anteil von Passivität im Bild muss verleugnet werden, weshalb längere Großaufnahmen von Männern für gewöhnlich vermieden werden. Richard Dyer verweist in diesem Zusammenhang auch auf die unterschiedliche Behandlung von Frauen und Männern in den Aufnahmen des Briten Eadweard Muybridge, einem Pionier der Bewegungsfotografie. Männer werden von Muybridge bevorzugt in Arbeits- und Sporthaltungen gezeigt, während Frauen sich waschen. In den 80er Jahren gelten Muskelmänner laut Dyer gerade deshalb als Schönheitsideal, weil Muskeln zumindest Spuren vergangener Aktivität enthalten. Spätere Auseinandersetzungen mit Männlichkeit im Film revidieren diese Auffassung allerdings zum Teil.

---

<sup>40</sup> *Men Studies* haben sich in den 1980er Jahren zunächst in den USA etabliert. Im deutschsprachigen Raum ist Männerforschung bis heute keine eigenständige Disziplin und wird nur am Rande betrieben.

<sup>41</sup> Vgl. zusammenfassend: Braidt/Jutz, 2002, S. 301

<sup>42</sup> Neale, 1983, S. 18

So konstatiert zum Beispiel Yvonne Tasker in ihrem Buch über *Spectacular Bodies* im Kino (erschienen 1993) einen Wandel in der Inszenierung von Männlichkeit. Inzwischen könnten männliche Action-Darsteller sehr wohl erotisch gezeigt werden und gleichzeitig die Handlung kontrollieren. Eindeutige Zuschreibungen zu setzen, sei mittlerweile nicht mehr so leicht möglich wie etwa noch in den 1980er Jahren. Es dominiert das Spiel von/mit geschlechtlicher bzw. sexueller Identität im Genre Actionfilm<sup>43</sup>. Und Susan Jeffords ergänzt, dass sich auch die Persönlichkeitsstruktur der Männer in den Filmen der 90er Jahre geändert hätte, sie agieren verstärkt gefühlsbetont: „the hard-bodied male action heroes of the eighties have given way to a ‚kinder, gentler‘ U.S. manhood, one that is sensitive, generous, caring, and, perhaps, most importantly, capable of change“<sup>44</sup>. An der Wende zum neuen Jahrtausend glaubt Kathrin Mädler in zahlreichen Hollywoodproduktionen schließlich eine fundamentale Krise der Männlichkeit erkennen zu können.

„Gehäuft treten in diesen Filmen Männer auf, die in Schwäche inszeniert sind, manchmal sogar in Opferposition. Sie sind jämmerlich und sorgenvoll, verletzt und gebrochen, innerlich oder äußerlich, (...) und geplagt von Versagensängsten und einer großen Furchtsamkeit. (...). Die ehemals eindeutiger zu beantwortenden Fragen ‚was ist ein Mann?‘ und ‚was macht einen Mann?‘ sind problematisch geworden und bedrohen eine weiße heterosexuelle Männlichkeit, die lange die Hoheit über die Diskurse, insbesondere über ihren eigenen Repräsentationsdiskurs halten konnte“<sup>45</sup>.

### 2.3 Gender, Performativität und fragmentierte Identität

Subjektkonzeptionen von heute müssen sich von der cartesianischen Vorstellung einer kohärenten Identität im Sinne eines mit sich identischen, autonomen und souveränen Subjekts verabschieden. Identitätskonstruktion vollzieht sich mittlerweile fragmentiert und sie entsteht „in einem vielfältigen und widersprüchlichen Prozess, der die historischen und sozialen Bedingungen als konstituierende Faktoren zu berücksichtigen hat“<sup>46</sup>. Dieser Wandel der Identitätskonstruktion und medialen Geschlechterdarstellung bedingt, dass sich auch die wissenschaftlichen Begrifflichkeiten dafür verändern. Während Laura Mulvey noch von einer essentialistischen Deutung von Geschlecht und von klar fixierten Gender-Positionen ausgehen konnte, die in keiner Weise performativ sind, ist Geschlecht heute eine diskursive und keine ontologische Kategorie mehr.

Im deutschsprachigen Raum spiegelt sich der Wandel seit den 90er Jahren in einer Konzeptuali-

---

<sup>43</sup> Tasker, 1993, S. 16; vgl. auch Braidt/Jutz, 2002, S. 300

<sup>44</sup> Jeffords, 1993, S. 197

<sup>45</sup> Mädler, 2008, S. 13

<sup>46</sup> Dorer, 2002, S. 68

sierung von Geschlecht wider, die eine im Englischen übliche Aufspaltung in eine biologische (engl. *sex*) und eine soziale Dimension (engl. *gender*) aufgreift und für die eigene Theoriebildung nutzbar macht. Diese Einführung der *sex-gender*-Relation hat mehrere Vorteile. Anstatt in der Debatte über Geschlechtlichkeit an eine biophysische bzw. psychologische Ebene gebunden zu sein, lässt sich Geschlecht nun als historische und soziale Größe, als Produkt sozialer und kultureller Praxen und Strukturen begreifen. Damit werden zugleich Konzepte unterwandert, die versuchen, einen kausalen Zusammenhang zwischen biologischem Geschlecht und Rolle in der Gesellschaft herzustellen, bei dem bestehende Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern unweigerlich fortgeschrieben werden. Durch die Neukonzeption entsteht ein kultureller und historischer Rahmen, in dem sich die Frage nach der Konstruiertheit von Geschlecht „quasi von selbst“<sup>47</sup> stellt. Mit Verweis auf de Laurentis (1987) hält Dorer in diesem Zusammenhang fest, dass die Geschlechterdichotomie sowohl Produkt als auch Prozess von Repräsentation und Selbstrepräsentation sei. Neben dem Aspekt der sozialen Konstruiertheit sei es laut Dorer vonnöten, das Verhältnis von *sex* und *gender* immer auch prozessual zu denken. „In einem ständigen Prozess eines ‚doing gender‘ wird das Sex-Gender-System konstruiert, akzeptiert und dann angenommen“<sup>48</sup>. Diese Prozesshaftigkeit wurde von Judith Butler unter dem Schlagwort *Performativität* später noch stärker hervorgehoben<sup>49</sup>.

Gender-Forschung ist heutzutage aufgefordert, im Zuge der Kontextualisierung deutlich zu machen, was unter Männlichkeit und Weiblichkeit zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt jeweils verstanden wird. Dies zu untersuchen, heißt dann nicht zuletzt,

„den Binnendifferenzierungen innerhalb der Geschlechtskonzepte nachzugehen, sich Verwischungs- und Auflösungserscheinungen, Krisen, ‚Grenzüberschreitungen‘ und Neukonzeptualisierungen von Geschlechtsidentitäten zu widmen. In solchen Analysen wird das System der Zweigeschlechtlichkeit zwar nicht aufgehoben, jedoch wird die Arbitrarität der Kategorien deutlich: Der Akt des Unterscheidens erscheint gerade dann in seiner ganzen Willkürlichkeit, wenn sich ‚männliche‘ und ‚weibliche‘ Attribute nicht mehr ‚Männern‘ und ‚Frauen‘ zuordnen lassen. So wird das System der ihm innewohnenden Polarität (...) beraubt: Indem die Kategorien durchlässig werden, werden sie auch destabilisiert und damit offen für Veränderung“<sup>50</sup>.

Wird Geschlechtlichkeit also als ein dynamisches, kontextabhängiges Phänomen begriffen, so lässt sich zusammenfassend sagen, verwandelt es sich sogleich in eine differenzstiftende Kategorie, die es erlaubt, starre Setzungen zu durchbrechen und voneinander abweichende, häufig unvereinbare und rivalisierende Gender-Definitionen zu unterscheiden. Insbesondere unter dem Gesichtspunkt von

---

<sup>47</sup> Stephan, 2006, S. 52

<sup>48</sup> Dorer, 2002, S. 62

<sup>49</sup> Vgl. Butler, 1991 & 1993

<sup>50</sup> Weingarten, 2004, S. 20

gesellschaftlichen Minderheiten ist die Festlegung von Geschlechtlichkeit als diskursive Praxis von Vorteil, auch wenn bestimmte Definitionen tendenziell hegemonial präferiert werden<sup>51</sup>.

Eingeführt wurde diese neue Perspektive in der Gender-Debatte vor allem von Theoretikerinnen wie Judith Butler oder Teresa de Laurentis. Beide Wissenschaftlerinnen verfolgen einen dekonstruktivistischen Ansatz, mit dem die Entstehungsbedingungen scheinbar gesicherter Identitäten hinterfragt werden. Zentral ist hierbei der bereits erwähnte Begriff der *Performativität*<sup>52</sup>. „Für die ‚queer theorie‘ erweist sich die Dekonstruktion, da sie sich prinzipiell für alles Ausgeschlossene interessiert, nicht nur als ideale Lektüre- und Interpretationsmethode, sondern auch als geeignete politische und intellektuelle Strategie“<sup>53</sup>. Als *queer* wird dabei alles eingestuft, das abseits der heterosexuellen Norm situiert ist.

Vor diesem Hintergrund erscheint es abschließend angebracht, eine methodische Differenzierung aufzugreifen, die Anfang der 90er Jahre von den beiden holländischen Medienwissenschaftlerinnen Ian Ang und Joke Hermes entwickelt wurde, die sich den *Cultural Studies* verpflichtet fühlen. In ihrem Identitätskonzept unterscheiden sie zwischen drei Aspekten von Gender in Bezug auf Medien:

- (1) den gesellschaftlich produzierten Diskursen zum Geschlecht, genannt *Gender-Definitionen*,
- (2) den von den Medien vorgegebenen *Gender-Positionierungen* sowie
- (3) den von den RezipientInnen tatsächlich angenommenen *Gender-Identifikationen*.

Ang und Hermes zufolge ist es ausgeschlossen, *Gender-Definitionen* als etwas Neutrales zu betrachten. Diese sind immer lokalisiert in einem Feld sozialer Auseinandersetzung, innerhalb dessen bestimmte *Gender-Definitionen* zur Stärkung spezifischer Positionen nutzbar gemacht werden. In der heutigen Gesellschaft existieren viele, oft widersprüchliche *Gender-Definitionen* nebeneinander und es besteht eine gewisse Wahlmöglichkeit zwischen ihnen.

Der Begriff *Gender-Positionierung* wiederum beinhaltet einen an Foucault orientierten Subjektbegriff. Die Grundannahme ist die, dass „in jedem Medientext durch spezifische semiotische Strategien für die Rezeption und Aneignung relevante Subjekt-Positionen eingeschrieben sind. Diese Subjekt-Positionen lassen sich anhand der textuellen Muster und Formen analysieren und typi-

---

<sup>51</sup> Vgl. Hepp, 2010, S. 63

<sup>52</sup> „Der Begriff Performativität benennt jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorbringen, welche sie reguliert und restringiert oder, anders ausgedrückt, die ständig wiederholende und zitierende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkung erzeugt, die er benennt.“ (Dorer, 2002, S. 62)

<sup>53</sup> Vgl. Braidt/Jutz, 2002, S. 302

sieren<sup>54</sup>. Im Wesentlichen sind es aus semiotischer Sicht drei formale Ebenen im audiovisuellen Text, auf denen es zu einer privilegierten Positionierung einzelner Figuren kommen kann<sup>55</sup>:

- auf der Ebene der Tonspur durch die Einführung einer körperlosen Off-Stimme, die das Bildgeschehen kommentiert und begleitet (also durch die Technik des *voice-over*);
- auf der Ebene der Handlungsstruktur durch den Einsatz von Rückblenden, Traum- und Fantasiefrequenzen, die subjektiv gefärbte Erinnerungen, Erfahrungen oder Imaginationen einer Figur in die Erzählung einbringen;
- auf der Ebene der Kameraeinstellung durch die Ausarbeitung eines subjektiven Blickpunkts mithilfe von Verfahren wie Framing, Bildkomposition, Lichtführung und ähnliches mehr.

Für die Frage nach geschlechtsspezifischen Bedeutungsproduktionen im audiovisuellen Text sind diese drei erzählerischen Verfahren deshalb so zentral, weil sie Subjekt-Positionen begründen, die über die Verteilung von diskursiver Macht zwischen männlichen und weiblichen Figuren entscheiden<sup>56</sup>. Zum anderen zeigt allein schon die Bandbreite an verschiedenen Möglichkeiten der Erzählweise, dass Medien nicht einfach bereits existierende Geschlechterkonzeptionen widerspiegeln, sondern aktiv daran teilnehmen, symbolische Formen von *Gender-Identität* zu konstituieren.

Inwieweit im Text präferierte *Gender-Positionierungen* im Akt der Rezeption dann auch wahrgenommen und angeeignet werden, ist „Verhandlungssache“. Aus der Sicht der *Cultural Studies* können RezipientInnen die angebotenen Bedeutungen des Medientextes zur Gänze oder zum Teil übernehmen, kritisch hinterfragen, ablehnen, subversiv umdeuten etc.<sup>57</sup> Automatismen zwischen Medientext und Rezeption bestehen keine. Aber auch wenn sich ein männlicher bzw. weiblicher Zuschauer im Rezeptionsprozess in hohem Maße mit der präferierten *Gender-Positionierung* identifiziert, ist es möglich, dass er/sie im Alltag eine davon abweichende *Gender-Identität* lebt.

---

<sup>54</sup> Hepp, 2010, S. 63

<sup>55</sup> Vgl. Braidt/Jutz, 2002, S. 298

<sup>56</sup> Vgl. Trischak, Evamaria, 2002, in: *cinetext.film & philosophy* vom April 2002

<sup>57</sup> Dorer, 2002, S. 70



## 3 Genre

### 3.1 Eine Begriffsklärung

Bevor überblicksartig auf Genrekonventionen im TV-Krimi eingegangen wird, soll die Frage geklärt werden, was im Rahmen der vorliegenden Arbeit überhaupt unter einem *Genre* verstanden wird. Die Untersuchung greift dabei auf einen kognitiven Ansatz zurück, den Jörg Schweinitz in Hinblick auf Genrefilme entwickelt hat, der aber genauso gut auf TV-Serien anwendbar ist<sup>58</sup>, da sich standardisierte Produktionsweisen hier ebenfalls weitgehend durchgesetzt haben. Zentral ist in beiden Fällen der Begriff des *Stereotyps*.

Schweinitz begreift Stereotype als bei Produzenten, Distributoren und Rezipienten kulturell verankerte, konventionalisierte Schemata, die Komplexität reduzieren. Hinter diesen eingespielten Mustern steht nicht allein der Druck, als Hersteller effizient zu produzieren. Diese Schemata werden auch deshalb eingesetzt, weil sie – so Schweinitz – „gut funktionieren – das heißt: weil sie offenbar mit den Dispositionen, den Erwartungen und dem Begehren, eines breiten Publikums (wechselseitig) koordiniert sind“<sup>59</sup>. Der wiederkehrende Einsatz narrativer, thematischer und ikonografischer Muster schafft Vertrauen und macht ein Programmangebot für Zuseher berechenbar, auch in Hinblick auf die Stimmung, die darin vermittelt wird. Es stellt ein unausgesprochenes Versprechen dar, eine Art „kommunikativen Vertrag“<sup>60</sup>, der bestimmte Wünsche und Erwartungen weckt, die gestillt werden wollen. Wer Spielfilme dreht, muss sich zu diesen umlaufenden Stereotypen ins Verhältnis setzen, ist Schweinitz überzeugt, denn sie sind mächtig. Schweinitz stellt Stereotype aber nicht nur als Bürde dar, er sieht sie auch als Chance. Im besten Fall dienen eingespielte Muster auf Seiten der Hersteller als Ausgangspunkt, um sie als symbolische Form zu benutzen und auf einer zweiten Ebene gleichsam schöpferisch mit ihnen umzugehen<sup>61</sup>.

Den Begriff *Genre* fasst Schweinitz vor diesem Hintergrund als Netzwerk von Stereotypen unterschiedlichster Art auf. Darunter fallen Konventionen auf der Ebene der Figuren, der Ereignisse und Handlungen ebenso wie auf der Ebene der audiovisuellen Inszenierung. Die Lebensdauer, die ein

---

<sup>58</sup> Vgl. Schweinitz, 2006, S. XII

<sup>59</sup> Schweinitz, 2006, S. XI

<sup>60</sup> Vgl. Mikos, 2008, S. 265

<sup>61</sup> „Das Wechselspiel von Stereotyp und Differenz ist in diesem Fall ebenso ein Thema wie die emblematische oder allegorische Komposition mit Stereotypen.“ (Schweinitz, 2006, S. XIII)

Genre in einer bestimmten Ausgestaltung hat, ist begrenzt. Denn Genres unterliegen wie auch die einzelnen Stereotype der fortgesetzten Evolution, haben also ein Ablaufdatum<sup>62</sup>. Unter *Genre* wird demnach nichts grundlegend Statisches verstanden, kein starres Raster an Konventionen, das uneingeschränkt Gültigkeit hat. Im Hinblick auf die Konstitution von Genres wird eher ein dynamischer Prozess angenommen.

„Kohärenz erhalten Genrebegriffe (vielmehr als durch statische, überhistorisch Invarianten) durch die reale Evolution und kulturelle Interaktion in Verbindung mit einem kulturellen Genrebewusstsein, das die Filme auf Grund heterogener und fließender Aspekte zum Genre zusammenschließt“<sup>63</sup>.

Genres bilden in der Diktion von Schweinitz also offen strukturierte Repertoires stereotyper Formen<sup>64</sup>. Sie entstehen im lebendigen Prozess der Konventionalisierung und konfigurieren sich im Wechselspiel mit anderen Medien sowie Medienprodukten und in Abhängigkeit produktionsbedingter und sozio-kultureller Faktoren fortwährend neu.

## **3.2 Definition Fernsehkrimi – Grundelemente und Konventionen**

Obwohl Genres historisch variable Kategorien sind, die in ihrem jeweiligen geschichtlichen Kontext betrachtet werden sollten, erscheint es in einem ersten Arbeitsschritt dennoch zweckdienlich, anhand einer vorläufigen Definition wenigstens grob zu bestimmen, was unter einem Fernsehkrimi im Allgemeinen verstanden wird.

### **3.2.1 Genretypischer Handlungsaufbau, Themen und erzählerische Mittel**

Krimis erzählen – das ist durchweg anerkannt – Geschichten über Verbrechen. Uneinigkeit herrscht allerdings darüber, ob auf einen Themenkomplex innerhalb dieses Bereiches ein besonderes Augenmerk liegt. Während zum Beispiel im angelsächsischen Raum unter dem Genre *Crime* oder *Mystery* der gesamte Verlauf einer illegalen Handlung subsumiert wird, angefangen von der Planung über die Durchführung bis zur Aufklärung einer kriminellen Tat und ihrer anschließenden juristischen Verfolgung, wird im deutschen Sprachraum zumeist nur die Jagd auf Verbrecher unter einem Krimi verstanden. Sämtliche Handlungsfäden laufen beim Ermittler zusammen. Thriller und Gangster-

---

<sup>62</sup> „Jede Generation vernetzter Stereotype erlebt für eine Zeit ihre geradezu lustvolle Performanz, bevor sie einer durchgreifenden Wandlung unterliegt.“ (Schweinitz, 2006, S. 84)

<sup>63</sup> Schweinitz, 2006, 83f

<sup>64</sup> Schweinitz, 2006, 84

geschichten, die Opfer- und Täterperspektive sowie emotionale Konflikte zwischen den drei zentralen Krimicharakteren (Täter, Opfer, Ermittler) stärker ins Zentrum rücken, bleiben ausgespart. Ebenso selten werden konkrete strafrechtliche Konsequenzen einer Tat (etwa die Höhe der Haftstrafe oder Gerichtsverfahren) in die Handlung eingebracht. „In diesem engeren Sinne entspricht das deutsche Krimi-Genre eher dem angelsächsischen *detective genre* bzw. *police procedural* als dem sprachlich naheliegenden *Crime-Genre*“<sup>65</sup>. Da sich die vorliegende Arbeit auf deutsch-österreichische Krimiproduktionen spezialisiert hat, werden im Folgenden vor allem Konventionen im Detektivgenre näher beleuchtet.

Im Prinzip gliedert sich eine Detektivgeschichte in drei Teile: Mord – Ermittlung – Entlarvung. Auslösendes Ereignis ist ein Verbrechen, das nach einer längeren Phase intensiver Recherche mit allerlei Pleiten, Pech und Pannen in der vollständigen Überführung des Täters kulminiert. Bevor also überhaupt Erhebungen angestellt werden, muss eine Straftat vorliegen. Für gewöhnlich handelt es sich dabei um ein Kapitaldelikt wie Mord, Totschlag oder Entführung. Die Ereigniskette, die zu diesem Verbrechen führt, bildet einen Strang in der Krimihandlung (A-Plot: Fallgeschichte). Einen anderen Strang bildet die Kette von Begebenheiten, die in die Lösung des Falles mündet (B-Plot: Ermittlungsverfahren, Ermittler bei der Arbeit und privat)<sup>66</sup>. Prümm spricht in diesem Zusammenhang auch gern von vier Strukturelementen, die typisch für Fernsehkrimis sind: *action*, *analysis*, *mystery* – und neuerdings immer stärker *comedy* als wirksame Entlastung von düsteren Themen wie Tod und Gewalt, die mit den verübten Verbrechen quasi Hand in Hand gehen. Einen verstärkten Einsatz von *Comedy*-Elementen und damit eine Hybridisierung des Genres beobachtet Prümm ab Anfang der 1980er Jahre, mit dem Aufkommen der *Schimanski-Tatorte*<sup>67</sup>. Fernsehkrimis mit humoristischem Einschlag gab es allerdings auch schon davor, speziell in der österreichischen Produktionspraxis (vgl. dazu meine Ausführungen über *Oberinspektor Marek* in Kapitel 4.2 dieser Arbeit).

Von der Art her, wie Krimis aufgebaut sind, lassen sich grundsätzlich zwei Handlungstypen voneinander unterscheiden: Erstens die verdeckte Täterführung, die ihre Spannung aus der Frage nach der Identität des Verbrechers zieht (*whodunit*-Prinzip). Zweitens kann im Zuge einer offenen Täterführung (*inverted story*) die Rätselspannung auf den verborgenen Ursachen für das Verbrechen (*whydunit*-Prinzip) und dem genauen Tathergang (*howdunit*-Prinzip) beruhen, während die Identität des Täters bereits einleitend aufgedeckt worden ist<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Hoffmann, 2007, S. 40

<sup>66</sup> Hoffmann, 2007, S. 58

<sup>67</sup> Vlg. Prümm, 2008, S. 141-142

<sup>68</sup> Hoffmann, 2007, S. 286

Im ersten Fall – dem Konzept des *whodunit* – wird der Zuschauer zum Rätsellöser, „er muss Hinweise in die richtige Abfolge bringen und steht damit ebenso in Konkurrenz zur Ermittlerfigur wie an ihrer Seite“<sup>69</sup>. Voraussetzung ist natürlich, dass dem Zuschauer jedes Verdachtsmoment bekannt ist und er nicht bewusst irregeleitet wird. Ein solches Prinzip der Fairness gegenüber dem mitratenden Publikum hat etwa der britische Theologe und Schriftsteller R.A. Knox (1888–1957) gefordert<sup>70</sup>. Allerdings gibt es immer schon Krimis, die darüber ziemlich unbekümmert hinwegsehen. Ein frühes Beispiel sind die *Durbridge*-Krimireihen, die ihren Namen dem Verfasser der Spielvorlagen, Francis Durbridge, verdanken und die ab dem Jahr 1959 in unregelmäßigen Abständen in der ARD ausgestrahlt wurden<sup>71</sup>. Für die genretypische Handlungsvariante der zu Unrecht Tatverdächtigen und der falschen Fährten gibt es einen eigenen Begriff (*red herrings*), der ursprünglich aus der Jägersprache stammt. Werden *red herrings* gesetzt, sollte das Publikum genug Informationen haben, um sich auch weiterhin an der Lösung des Falls beteiligen zu können. Ein erlaubter Stolperstein – sofern er gut motiviert wird – ist jedoch, dass sich der Detektiv gegen Ende in Schweigen hüllt, um einen Informationsvorsprung herauszuarbeiten. In diesem Fall wird mit dem Konzept der *Überraschung* anstatt dem des *Rätsels* oder des *Suspense* gearbeitet<sup>72</sup>. Für alle drei Methoden ist die Verteilung von Wissen zwischen Krimicharakteren und Publikum von entscheidender Bedeutung. Wird *Suspense* oft durch Intrigen der Figuren untereinander erzeugt, in die das Publikum eingeweiht ist, sodass die Zuschauer im Vergleich zum getäuschten Krimicharakter einen Wissensvorsprung haben, so entsteht *Überraschung* durch Zurückhaltung in der Informationsvergabe und durch unvorhersehbare Ereignisse, die keiner Logik folgen und daher auch ohne Beziehung zur Krimihandlung oder zur kausalen Motivation vorkommen können. Schließlich gibt es noch die Option, das Publikum erst im Nachhinein von einem Verbrechen in Kenntnis zu setzen. Dieser Sachverhalt löst dann allerlei Fragen beim Zuschauer aus (*mystery*): nach der Ursache für die Tat (*whydunit*), nach dem Tathergang (*howdunit*) und der Identität des Toten sowie der Rolle der beteiligten Personen (*whodunit*).

Der Ermittlungsprozess selbst ist als Zentrum der Handlung zumeist chronologisch-linear strukturiert. Ereignisse aus der Fallgeschichte (A-Plot) fließen größtenteils nur in Form von Rückblenden etwa bei Schlussverhören oder zur nachträglichen Illustration des Tathergangs in die Krimihandlung ein.

---

<sup>69</sup> <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6409> (aufgerufen 13.08.2012)

<sup>70</sup> Vgl. Hoffmann, 2007, S. 54

<sup>71</sup> Vgl. Brück et al, 2003, S. 122

<sup>72</sup> Die Dreiteilung in Spannungssequenz (*suspense*), Überraschungssequenz (*surprise*) und Rätselgeschehen (*mystery*) geht auf die Affekttheorie zurück, die William F. Brewer und Eduard H. Lichtenstein im Jahr 1982 entwickelt haben. Dieser Theorie zufolge besteht ein Text aus zwei Strukturen: der Ereignisstruktur (*story-structure*) und der Diskursstruktur (*discourse-structure*), die die Art und Weise regelt, wie einem Publikum die konkreten Ereignisse zum Zweck der affektiven Steuerung vermittelt werden. Anstatt von einem Rätselgeschehen spricht Brewer zwar von der Neugierstruktur (*curiosity*), die Bedingungen beider Strukturen scheinen sich allerdings zu gleichen. (Vgl. Fräsdorf, 2010, S. 26 oder auch: Schneider, 1996, S. 44)

Vorgriffe auf zukünftige Begebenheiten kommen im konventionellen Fernsehkrimi dagegen so gut wie gar nicht vor. Ein entscheidender Grund für diese Beschränkung auf schlüssige und plausibel miteinander verwobene Handlungselemente liegt im Hang zur Gegenwartsbezogenheit und zur realistischen Erzählweise, die das Genre zu einem Gutteil von Anbeginn an charakterisiert. Herausragendes Beispiel hierfür ist die Krimireihe *Tatort*, die mittlerweile eine mehr als 40-jährige Laufzeit vorweisen kann. Das Konzept des *Tatorts* sieht die Einbeziehung der regionalen Besonderheiten eines jeden Sendegebiets sowie eine Auswahl an Geschichten vor, die mit der Realität zu tun haben<sup>73</sup>. Darüber hinaus wird – für TV-Krimis eher ungewöhnlich – eine sozialkritische Haltung eingefordert, die den Finger auf Strukturprobleme statt auf individualpsychologische Motive wie Rache, Eifersucht, Hass oder Habgier als Triebfeder für Gewaltverbrechen legt. Im Unterschied zum Thriller sind TV-Krimis außerdem *plot-driven*, d.h. die Erzählung orientiert sich in der Regel stärker am Fall als an den Figuren<sup>74</sup>, und Fernsehkrimis neigen auch im Hinblick auf ihre szenische Auflösung zu einer naturalistischen Bildsprache. Diese freiwillige Verpflichtung zur Authentizität erzeugt eine Erdung der Kriminalgeschichte, aus der – vom Rätselplot abgesehen – auf extradiegetischer Ebene zusätzlich Spannung gezogen wird. Denn für die Zuschauer ist damit nicht auszuschließen, dass das gezeigte Verbrechen direkt vor der eigenen Haustür stattfinden kann<sup>75</sup>.

Auch wenn es bereits erfolgreiche Beispiele für Krimiserien gibt, die auf dem Land spielen und der gegenwärtige Trend in diese Richtung weist, den Schauplatz für fiktionale Verbrechen bildet hauptsächlich die Stadt. Für den Plot selbst sind vor allem zwei Settings von zentraler Bedeutung<sup>76</sup>: (1) der *Tatort* als Dreh- und Angelpunkt der Fallgeschichte – hier werden erste Spuren gesammelt, Zeugen befragt und Verdächtige einvernommen – und (2) das Büro des Ermittlers, in dem die Beweise so lange aufgetürmt und immer wieder neu interpretiert werden, bis das Rätsel um den Täter gelöst ist.

Vor allem im Subgenre des *Polizeikrimis* hat die Konvention der resümierenden Bürodialoge einen festen Platz eingenommen. Eine Spezialität von *police procedurals* ist es außerdem, die herkömmliche Beschränkung auf ein Kernverbrechen pro Serienepisode aufzugeben, indem Polizeiarbeit in realistischer Manier als Arbeit an vielen Fällen, die oft nichts miteinander zu tun haben, gezeigt wird<sup>77</sup>. Speziell Frühformen des deutsch-österreichischen Fernsehkrimis sind von einer propolizeilichen Note geprägt und verfolgen im Hinblick auf die Polizeiarbeit einen oftmals aufklärerisch-belehrenden Ansatz. Nach Brück ist diese Tendenz von Fernsehkrimis wie etwa *Stahlnetz* (1958–68,

---

<sup>73</sup> Brück et al, 2003, S. 161

<sup>74</sup> Hoffmann, 2007, S. 61

<sup>75</sup> Vgl. Brück et al, 2003, S. 10

<sup>76</sup> Vgl. Hoffmann, 2007, S. 60

<sup>77</sup> Vgl. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6409> (aufgerufen 13.08.2012)

ARD) aus dem historischen Bedürfnis heraus zu verstehen, das Image der Polizei aufzubessern und die Korruption im NS-Polizeistaat vergessen zu machen. Das Publikum sollte wieder Vertrauen in die Arbeit der Exekutive fassen<sup>78</sup>. So wurde die Spielhandlung zum Beispiel von nüchternen Off-Kommentaren im Reportagestil begleitet, die den *Stahlnetz*-Folgen einen pseudo-dokumentarischen Anstrich verleihen sollten.

Vor diesem Hintergrund wohl genauso wichtig ist die vollständige Entlarvung des Täters im Finale. Oftmals bleibt dem Täter angesichts einer hartnäckigen Recherche ohnehin keine andere Wahl, als sich zu ergeben und ein lückenloses Geständnis abzulegen, oder es wurde ihm gekonnt eine raffinierte Falle gestellt. Resümierend stellt Prümm dazu fest:

„Noch heute verzichtet kaum ein Fernsehkrimi, trotz der ‚Modernisierung‘ der Stilmittel und der visuellen Effekte, auf ein solches Finale der totalen und rückhaltlosen Aufklärung. Selbst die Schimanski-Reihe hielt sich weitgehend an dieses Schlussritual, konnte dieser normativen Kraft nicht entgehen“<sup>79</sup>.

Dass ein Verbrechen nicht aufgeklärt werden kann, bildet also eher die Ausnahme als die Regel<sup>80</sup>. Brück bezeichnet Fernsehkrimis deshalb auch gerne als *moderne Märchen*. Denn wie dem Märchen liegt dem Krimi als Grundmuster der Widerstreit von Gut und Böse (Recht und Unrecht) zugrunde – mit dem schließlichen Sieg des Guten über das Böse (*Happy End*) und der an den Schluss angehängten Botschaft *Verbrechen lohnt sich nicht*. Im Rahmen dieses vorgegebenen genretypischen Strukturmusters entwickle sich das immer gleiche Spiel um die Verletzung einer Norm des legalen Handelns und die Wiederherstellung dieser Norm, die das Publikum am Ende möglicherweise erschöpft, aber entspannt zurücklässt<sup>81</sup>.

### 3.2.2 Figurenarsenal und Charakterkonstellationen

Die Instanz, die im Krimi die Wahrung der Ordnung garantiert und im besten Fall höchste moralische Integrität symbolisiert, ist die Figur des männlichen bzw. weiblichen Ermittlers. Im österreichisch-deutschen Fernsehen erfüllt diese Rolle bis heute in der Regel Polizeibeamte.

Anfang der 80er Jahre schlägt in der Prime-Time eine Krimiserie erfolgreich aus der Art und setzt an die Stelle eines Staatsbediensteten den Privatdetektiv – in diesem Fall *Josef Matula*, dargestellt von Claus Theo Gärtnner. Seine Serie *Ein Fall für zwei* gehört zu den Dauerbrennern im deutschsprachigen

---

<sup>78</sup> Brück et al., 2003, S. 113f

<sup>79</sup> Prümm, 2008, S. 138

<sup>80</sup> Hoffmann, 2007, S. 47

<sup>81</sup> Brück et al., 2003, S. 10

Fernsehen, seit 1981 wurden bislang 300 Folgen gedreht<sup>82</sup>. Der Job von Ex-Cop *Matula* ist es, vermeintliche Schwerverbrecher vor Gericht mittels gegensätzlicher Beweise zu entlasten. Er arbeitet zwar im Auftrag eines Anwalts, kann aber ganz auf sich allein gestellt operieren. Als Privatdetektiv ist er – anders als viele seiner männlichen und weiblichen Kollegen von der Kripo – nicht an strenge Dienstvorschriften gebunden, dafür fehlt ihm die amtliche Autorität. Um bei schwierigen Fällen an geschützte Informationen heranzukommen, muss *Matula* oftmals am Rande der Legalität arbeiten. Mut, Initiative und die Bereitschaft zu vollem Risiko haben bei der Wahl seiner Mittel Priorität; „die Ermittlung verläuft entlang eines Parcours (auch körperlich) gemachter Erfahrungen. Am Ende steht mit der Lösung des Falls entsprechend häufig ein blaues Auge oder eine andere Blessur“<sup>83</sup>.

Im deutschsprachigen Fernsehen – aber auch im Kino<sup>84</sup> – bleibt *Matula* bis heute einer der wenigen populären Privatdetektive, obwohl sich das Genre mittlerweile durch eine große Variationsbreite auszeichnet<sup>85</sup>. Will man das breite Spektrum wechselnder Ermittlerfiguren analytisch fassen, lassen sich zwei grundlegende Spielarten voneinander unterscheiden, die beide ihren Ursprung in der Kriminalliteratur des 19. Jahrhunderts haben:

- der aufklärerisch-klassische *armchair detective* à la *Auguste Dupin* oder *Sherlock Holmes* und
- der hartgesottene (*hard-boiled*) Detektiv à la *Nick Carter* oder *Dick Tracy*

Bezwingt der eine seine Gegner mit geistiger Überlegenheit, so ist die stärkste Waffe des anderen seine überragende Athletik und *toughness*.

Für Edgar Allan Poe (1809–1849), den Begründer der Detektivliteratur und ersten Theoretiker des Genres, liegt der Schlüssel für die Lösung kriminalistischer Rätsel in der Methode der Deduktion. Sein Held *Auguste Dupin* mag ein vertrockneter alter Mann sein, verlobt und ohne Charme, doch seine Fähigkeit zur logischen Kombination macht ihn zu etwas ganz Besonderem. Aus Zeugenaussagen und am Tatort vorgefundenen Objekten liest er wie aus einem offenen Buch. Dupin gilt als Ahnherr aller *armchair detectives*, „also jenes Typs von Detektiv, der, um einen Fall zu lösen, seinen Sessel kaum verlässt, sondern ausschließlich nach Berichten aus der Zeitung, von der Polizei oder seinen

---

<sup>82</sup> Seit Kurzem ist bekannt, dass Claus Theo Gärtner als Privatdetektiv *Matula* mit der 300. Folge in Pension geht und die Serie eingestellt wird. Gärtner hat in *Fall für zwei* damit mehr Einsätze absolviert als sein ebenfalls höchst erfolgreicher Kollege Horst Tappert in *Derrick*.

<sup>83</sup> Brück et al., 2003, S. 196

<sup>84</sup> Vgl. Seeßlen, 2011, S. 204

<sup>85</sup> „Die Reihe hatte für jeden Geschmack etwas zu bieten. Über 60 Ermittlerfiguren sind bis heute zu zählen“, schreibt Brück im Jahr 2003 in Hinblick auf das breite Spektrum an wechselnden Detektivfiguren. (Vgl. Brück et al., 2003, S. 168)

Assistenten gelieferten Informationen vorgeht“<sup>86</sup>. Um 1890 erschuf der Brite Sir Arthur Conan Doyle (1859-1930) die Figur des *Sherlock Holmes*, eines weiteren kriminalistischen Genies. Wie *Dupin* steht auch *Sherlock Holmes* der Welt im Allgemeinen eher kühl-distanziert gegenüber. Er ist ein unangepasster Egozentriker aus der gehobenen Gesellschaftsschicht. Aber durch seine beinahe forensische Arbeitsweise, die auf einem diagnostischen Blick und nüchternen Schlussfolgerungen beruht, erschließen sich ihm die verborgenen Gedanken seiner Mitmenschen bis ins haarkleinste Detail. Eine Gabe wie Menschenkenntnis benötigt *Sherlock Holmes* für die Aufklärung eines Verbrechens nicht; er würde auch gar nicht darüber verfügen<sup>87</sup>.

Gute Beobachtungsgabe, die Fähigkeit zum analytischen Denken und später auch soziale Kompetenz und Witz – all das zeichnet den klassischen *armchair detective* also aus. Während die angelsächsischen *whodunit*-Romane mehr auf Wahrscheinlichkeit und Logik basieren, geht es US-amerikanischen Autoren von Groschenromanen, sogenannten *Dime Novels*, ab Mitte des 19. Jahrhunderts um Authentizität<sup>88</sup>. Ihre Ermittler sind keine Denkmaschinen, sondern Draufgänger nach dem Vorbild von Abenteuer- und Westernhelden, einsame Wölfe und Asphaltcowboys. Sie sind näher an der sozialen Realität, Downtown, im Dreck. Die wohl bekannteste und langlebigste *Dime*-Detektivfigur ist *Nick Carter*, seine Gegner „eine Vielfalt von immer fantastischer und bizarrer werdenden (Super-)Verbrechern“<sup>89</sup>. Bei diesen *Dime Novels* tritt „ein für den ‚gehobenen‘ Detektivroman kaum wirksames Element in den Vordergrund: *Action*. Der Held begibt sich in Gefahren, deren sich einer der klassischen *armchair detectives* niemals aussetzen würde“<sup>90</sup>, und er beweist dabei zumeist ungeheure Standfestigkeit. Noch stärker auf die Spitze getrieben wird diese Tendenz Anfang der 1930er Jahre durch die populäre Comicstrip-Detektivfigur *Dick Tracy*. Ihr Schöpfer Chester Gould (1900-1985) hat sie bewusst als amerikanisches Gegenstück zu *Sherlock Holmes* konzipiert. Polizeidetektiv *Dick Tracy* verfügt über eine enorme Gewaltbereitschaft. Er tritt an gegen ein Heer von ebenso brutalen, oft karikaturhaft verzerrten Antagonisten mit sprechenden Namen wie *Pruneface*, *Flattop*, *Miss Egghead* oder *the Mole*<sup>91</sup>. Blut fließt.

„Breitschultrig, mit verkniffenem, hakennasigen Gesicht und hochgeschlagenen Mantelkragen, wurde Dick Tracy zum Inbegriff des fast mechanisch zuschlagenden Arms der Justiz. Unerbittlich schießt und boxt er sich durch den Morast der Unterwelt: ein

---

<sup>86</sup> Seeßlen, 2011, S. 13

<sup>87</sup> Vgl. Seeßlen, 2011, S. 16–22

<sup>88</sup> Vgl. Seeßlen, 2011, S. 24f

<sup>89</sup> Seeßlen, 2011, S. 25

<sup>90</sup> Seeßlen, 2011, S. 24

<sup>91</sup> Seeßlen, 2011, S. 90f



insgesamt wenig sympathischer, aber bis heute ungeheuer beliebter Detektiv von der hartgesottenen Sorte<sup>92</sup>.

Die Rolle des/r Ermittlers/rin im Fernsehkrimi ist speziell in ihrer *action*- bzw. körperbetonten Variante von ihren Ursprüngen her männlich codiert: schnelle Fäuste, rauchende Colts, wendige Sportwagen. Erzählt werden Männergeschichten<sup>93</sup>. Alte Frauentugenden wie Opferbereitschaft, Passivität und Geduld sind bei der Verbrechensbekämpfung eher hinderlich als erwünscht. Dennoch hat im Lauf der Jahre eine Ausdifferenzierung stattgefunden. So gibt es mittlerweile mehr junge und vor allem mehr weibliche Ermittler<sup>94</sup>. Wie aber kann sich eine Frau in einer Männerdomäne behaupten, ohne in die Falle männlichen Dominiergehabes oder weiblicher Unterwürfigkeit zu tappen?<sup>95</sup> Bedeutet ein Wechsel des Geschlechts auch veränderte Ermittlermethoden? Es wird eine Aufgabe des nächsten Kapitels sein, darauf eine Antwort zu finden; wenn nämlich die unterschiedlichen Ermittlertypen im österreichisch-deutschen Fernsehkrimi überblicksartig vorgestellt werden.

Ein weiterer Trend im Bereich Figurenzeichnung und Charakterkonstellation ist der Einsatz von einander gleichgestellten Partnern im Ermittlerteam. In diesem Kontext sehr beliebt ist die Kombination konfliktlastiger Paarungen wie dem ungleichen Gespann von Schmuddelkommissar und Anzugträger, das sich erst zusammenraufen muss, oder auch *tough guy* und *Sensibelchen*, Mann und Frau, Anfänger und erfahrener Cop. Früher wurde dem Ermittler bzw. der Ermittlerin zumeist ein Assistent (*side-kick*) an die Seite gestellt, der die Gelegenheit zu regelmäßigen Gesprächen über den aktuellen Ermittlungsstand ermöglichen sollte. So hatte etwa *Sherlock Holmes* in *Dr. Watson* einen sympathischen Helfer, der aber nie genauso heldenhaft agieren durfte wie sein Chef, da dies dessen Autorität untergraben hätte.

„Während die ‚horizontale‘ Kombination (das Cop-Duo als ‚ungleiche Brüder‘) förmlich nach der komödiantischen Auflösung verlangt, ist die ‚vertikale‘ Kombination (das Cop-Duo als Vater/Sohn- bzw. Lehrer/Schüler-Gespann) stets auch offen für tragische Implikationen, für Rebellion und Opfer“<sup>96</sup>.

Eine ebenfalls feste Größe ist die heute stark konventionalisierte Rolle des/r oft begriffsstutzigen und anmaßenden Vorgesetzten, der/die seine/ihre Mitarbeiter von Bredouille zu Bredouille treibt und über dessen Weisungen sich die Untergebenen bisweilen hinwegsetzen müssen, um den Fall – trotz aller

---

<sup>92</sup> Günter Metken, zitiert nach: Seeßlen, 2011, S. 92

<sup>93</sup> Vgl. Ganz-Blättler, 1996, S. 166

<sup>94</sup> Vgl. Hoffmann, 2007, S. 49

<sup>95</sup> Vgl. Wahl, 1996, S. 203

<sup>96</sup> Seeßlen, 1999, S. 314

Hindernisse – dennoch erfolgreich zum Abschluss zu bringen<sup>97</sup>.

Mehr als den/die Vorgesetzten/e haben die ErmittlerInnen aber in der Regel die TäterInnen zu fürchten. Nicht nur, dass zum Zweck der Vermenschlichung der Figuren – und damit also einer höheren Zuschauerbindung – das Privatleben der Fernsehkommissare eine immer wichtigere Rolle einnimmt<sup>98</sup>, werden die Cops immer öfter auch selbst in die Verbrechen hineingezogen. Der Detektiv wird zum Opfer, der Polizeikrimi rückt dem Thriller nahe. Vor allem das unmittelbare Umfeld der ErmittlerInnen ist gefährdet: Familie, Freunde, Nachbarn.

„Entsprechend ist auch nicht die Lösung des Falls zentral, sondern das Verbrechen an sich oder dessen Verhinderung, wobei die Täter [zumindest im Thriller] oft von Beginn an bekannt ist. (...) Thriller arbeiten weniger mit Rätselspannung als mit Suspense, sie sind aktions- und emotionsbetonter als Krimis. Die Darstellung von Angst und deren Nachvollziehen durch den Zuschauer spielt eine wichtige Rolle“<sup>99</sup>.

Spätestens seit dem Erfolg des Kinofilms *The Silence of the Lambs* im Jahr 1991 (Regie: Jonathan Demme) wird die Bedrohung durch den Serienkiller auch im Fernsehkrimi zum beliebten Thema. Krampfhaft versuchen Krimplots dieser Art vermittels forensischer Methoden die spezielle Handschrift, das Tötungsmuster der schwer fassbaren Killermaschine zu ermitteln. Philippa Gates beschreibt die Serienmörder-Konvention wie folgt:

„The serial killer doesn't kill for the traditional motives of jealousy, greed, and power but because he suffers from a psychosis – often resulting from a traumatic childhood experience related to a mother or other female figure – and cannot refrain from killing until he is stopped by the law“<sup>100</sup>.

Vor dem Hintergrund des Balanceaktes von zarter Weiblichkeit und harter Polizeiarbeit, den ein weiblicher Kommissar für gewöhnlich ohnehin schon leisten muss, um im Job zu bestehen, vermag dieses Thema zusätzlich zu emotionalisieren. Aber auch männliche Ermittler verlieben sich immer öfter in Frauen, die entweder als Täterinnen in Betracht kommen oder als Opfer auserkoren sind. „Das schlimmste ist dem Cop immer schon passiert“, so George Seeßlen über das konventionell kaputte Privatleben des Helden im *hard-boiled* Polizeifilm; „er ist ein Mann, der wie der Westener, geradezu durch den Verlust definiert ist. Er hat Frau und Kinder, Freund und (soziale) Heimat verloren. So lebt er nur noch in der Bewegung“<sup>101</sup>. Im Fernsehen hält diese Konvention mit den Krimis um *Horst Schimanski* Einzug (Vgl. Kapitel 4.3 dieser Arbeit *Beruf als Privatsache – Schimanski: Ein Schnüffler*

---

<sup>97</sup> Vgl. Hoffmann, 2007, S. 49

<sup>98</sup> Vgl. Brück et al., 2003, S. 224

<sup>99</sup> Vgl. Hoffmann, 2007, S. 53

<sup>100</sup> Gates, 2011, S. 272

<sup>101</sup> Seeßlen, 1999, S. 30

mit Gefühlen). In weiterer Folge wurde die eherne Krimibotschaft, dass sich Verbrechen nicht lohnen würden, zunehmend brüchig,

„das ursprünglich mal so eindeutige Gut/Böse-Schema funktionierte im Krimi der 90er Jahre nicht mehr. Nicht nur waren die Ermittler selber keine Vorbilder mehr sie konnten auf Grund von Langsamkeit oder Fehlschlüssen ihre Funktion als Garanten der öffentlichen Ordnung nicht immer wahrnehmen. (...) In diesen Fällen wurde die traditionelle Krimibotschaft auf den Kopf gestellt“<sup>102</sup>.

Moralische Integrität ist heutzutage keine Grundanforderung mehr an einen Ermittler. Wenn ein Cop zu komplexem, widersprüchlichem oder psychisch labilem Verhalten neigt, muss das Team eingreifen und Fehlerquellen, die durch die Persönlichkeit der Ermittlerfigur in den Aufklärungsprozess einfließen, ergänzend ausgleichen. Forensiker, Pathologen, EDV-Profis, mitunter auch Betriebspsychologen treten in jüngster Zeit verstärkt in den Vordergrund und helfen bei der Mörderjagd. Wissenschaft, Mediation und technologischer Fortschritt lindern die zunehmende Skepsis in Bezug auf Recht und Gerechtigkeit. Das Genre wird weiter ausdifferenziert<sup>103</sup>.

Das Opfer spielt im *Polizeikrimi* eine eher untergeordnete Rolle (es sei denn, es handelt sich um die Ermittlerfigur als mutmaßliche Zielscheibe des Täters). Da im Regelfall ein Mord Auslöser für die einsetzende Ermittlungstätigkeit ist, der sich darüber hinaus zumeist ganz zu Beginn der Krimihandlung abspielt, kann das Opfer oft nur indirekt dargestellt werden, also über die Hinterbliebenen, Ermittlungen im Umfeld des Opfers oder eventuelle Rückblenden<sup>104</sup>. Für gewöhnlich wird seitens der KommissarInnen eine Verbindung zwischen Opfer und Täter angenommen. Die Frage nach der Art dieses Zusammenhangs, ob eine persönliche, eine berufliche oder rein zufällige Verbindung zwischen den beiden besteht, gehört zu den Hauptthemen bei der Aufklärung.

---

<sup>102</sup> Brück et al., 2003, S. 224

<sup>103</sup> Ein historischer Rückblick auf die Entwicklung des Fernsehkrimis wird zeigen, dass die Demonstration des Polizeiapparats kein Phänomen nur der jüngeren Zeit ist. Er ist auch in den Frühzeit anzutreffen. Die jeweiligen Motive für den Gebrauch dieses narrativen Mittels unterscheiden sich ebenso wie der Umfang seines Einsatzes. Sollte die beeindruckende Größe des Polizeiapparats früher hauptsächlich der Abschreckung dienen, geht es gegenwärtig eher um Teamgeist und die gleichberechtigte Einbindung von Expertenwissen in den Aufklärungsprozess. Heute sind frühere Nebenfiguren im Polizeiapparat mitunter sogar Protagonisten einer Krimiserie.

<sup>104</sup> Vgl. Hoffmann, 2007, S. 48 und 58f



## TEIL B – HISTORISCHER RÜCKBLICK

### 4 Die Entwicklung der Ermittlerfigur im historischen Verlauf

Die Geschichte des Fernsehens als Massenmedium beginnt im deutschsprachigen Raum in den 1950er Jahren. Die USA hat bereits 15 Millionen TV-Zuseher, als der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR) am 25. Dezember 1952 seinen regelmäßigen Programmbetrieb aufnimmt. In Österreich setzt ein regelmäßiger Fernsehbetrieb 1958 ein. Das Vorbild der BBC prägt in beiden Ländern die spezielle institutionelle Ausrichtung. Während inzwischen auch kommerzielle TV-Stationen ins Sendegebiet einstrahlen, ist deutsch-österreichisches Fernsehen in seinen Anfängen ausschließlich öffentlich-rechtlich organisiert. Seine Aufgaben werden gern mit *to entertain, to inform, and to educate* beschrieben<sup>105</sup>. Offiziell sprechen Befürworter wie Skeptiker im deutschsprachigen Raum lieber von Unterrichtung als von Unterhaltung, auch wenn klar ist, dass sie dabei am Publikum vorbei argumentieren. Es gibt manifeste Hierarchien zwischen den etablierten Medien. Das Fernsehen muss seinen Platz in diesem Gefüge und in der Gesellschaft erst finden. Eine wichtige Rolle in diesem Prozess spielen von Anfang an Krimiproduktionen.

#### 4.1 Wie alles begann – Die Frühzeit des Fernsehkrimis

Rätselsendungen zählen zu den Publikumsrennern im Fernsehen der 50er Jahre. In der Regel handelt es sich um Adaptionen von Hörspielen, Theaterstücken oder Erzählungen bzw. um importierte Stoffe. Es gibt Kriminalspiele mit oder ohne Publikumsbeteiligung, Polizeiserien mit dokumentarischem Charakter (wie z.B. *Der Polizeibericht meldet*, eine Sendung, in der reale Strafdaten szenisch nachgestellt und anschließend von einem echten Kripobeamten kommentiert werden<sup>106</sup>), Kriminalkomödien und Kriminalquizsendungen. Eigens für das Fernsehen geschriebene Krimis sind vorerst eher selten anzutreffen<sup>107</sup>. An zweiter Stelle auf der Beliebtheitskala rangieren neben Rätsel-

---

<sup>105</sup> Zur Entwicklung des trialen Rundfunksystems in Deutschland, Österreich und der Schweiz vgl. Lindner, 2007

<sup>106</sup> *Der Polizeibericht meldet* ist die erste Doku-Polizeiserie im westdeutschen Fernsehen, hat aber hauptsächlich Magazincharakter, weshalb hier nicht ausführlicher auf diese Produktion eingegangen wird. Entwickelt wurde das Konzept von Jürgen Roland nach dem amerikanischen Vorbild *Dragnet*. Die ARD-Serie gilt als Vorläufer von *Aktenzeichen XY ungelöst* und der fiktionalen Serie *Stahlnetz*. Sie wurde im Umfang von 23 Folgen zwischen 15.10.1953 und 22.09.1958 erstausgestrahlt. Vgl. [krimiserien.heimat.eu/p/der\\_polizeibericht\\_meldet.htm](http://krimiserien.heimat.eu/p/der_polizeibericht_meldet.htm) (aufgerufen 06.11.2012)

<sup>107</sup> Vgl. Brück et al., 2003, S. 107-112; sowie: Hickethier, 1980, S. 215

sendungen bei fast allen Zuschauerumfragen Kinospielefilme – ganz gegen die Absicht der Programm-  
macher. Denn die sind der Ansicht, dass Filme an sich kein Fernsehprogramm sein sollten. Genauso  
wenig sollten sie als „ordentliches Programmelement“<sup>108</sup> angesehen werden.

Die Feindseligkeit der TV-Verantwortlichen gegenüber allem Cineastischen ist lebhafter Ausdruck  
einer gesunden Rivalität und beruht auf Gegenseitigkeit. Auch die deutsche Filmindustrie hält  
vorläufig wenig vom Fernsehen. „Kein Meter Film für das Fernsehen“ lautete etwa die legendäre  
Parole, die Rolf Thiele und Walter Koppel während einer Mitgliederversammlung der Spitzen-  
organisationen der Filmwirtschaft (SPIO) 1955 verkündet hatten“<sup>109</sup>. Das anfangs ungleiche Kräfte-  
verhältnis zwischen Film und Fernsehen verschiebt sich alsbald und schließlich dreht sich der Spieß  
sogar um. Ab dem Jahr 1957 gehen in Westdeutschland die Besucherzahlen in den Filmpalästen  
zurück, während das „Pantoffelkino“ im Gegenzug immer populärer wird. Der Prozess wird die  
nächsten zwanzig Jahre andauern. Am Ende hat sich die Zahl an jährlichen Kinobesuchern in West-  
deutschland um mehr als 85 Prozent reduziert<sup>110</sup>.

Die deutliche Abgrenzung der Filmemacher vom Fernsehen beruht auf einer Auffassung vom Wesen  
des neuen Mediums, wie sie typisch für die 50er und 60er Jahre ist. Ihre Grundlage ist eine medien-  
vergleichende Analyse. Dabei wird von der zunächst einzig möglichen Art und Weise ausgegangen,  
wie sich Fernsehen ereignen kann: als live übertragene Studioproduktion vermittelt einer behäbigen,  
rein elektronischen Aufnahme- und Empfangstechnik. Durch diese Annäherungsweise zeigt sich das  
Fernsehen von einer Seite, die dem Film wenig verwandt zu sein scheint.

Aus der Kleinheit der TV-Bildschirme wird etwa hergeleitet, dass Nah- und Großaufnahmen im  
Fernsehen optimal zur Geltung kommen, während überblickshafte Totale – angesichts der erheblich  
größeren Kinoleinwand – im Film besser aufgehoben sind. Fernsehen soll eine „Tendenz auf Nähe“<sup>111</sup>  
eingeschrieben sei, auch wegen der Platzierung der Empfangsgeräte im häuslichen und privaten  
Kontext. Weitere ästhetisch-technische Grundsätze ergeben sich aus dem Umstand, dass durch das  
schwere Gewicht der Kameras und die Kabelabhängigkeit der Elektronik Fernsehproduktionen ans  
Studio gebunden sind. Ein Drehen an Originalschauplätzen wie beim Film, das eine dynamische  
Dramaturgie anstelle des theaterhaften Abfilmens der Studioszenerie ermöglicht hätte, kommt  
vorläufig nicht in Frage. Mobile elektronische Kameras werden erst zu Beginn der 70er Jahre

---

<sup>108</sup> Zitat aus dem Protokoll einer Intendantenkonferenz im August 1953, Hamburg (Vgl. Brück et al., 2003, S. 96)

<sup>109</sup> Brück et al., 2003, S. 97

<sup>110</sup> Vgl. Brück et al., 2003, S. 97

<sup>111</sup> Vgl. Gottschalk, 1956, S. 127

entwickelt<sup>112</sup>. Empfohlen wird daher, sich bei der Gestaltung ans Kammerspielprinzip zu halten. Das Fernsehen soll - im Unterschied zum Kino – ein Medium der Intimität sein.

Eine andere Eigenschaft nimmt bei der Frage, was Fernsehen kennzeichnet, ebenfalls eine zentrale Rolle ein: die Unmittelbarkeit des Mediums bzw. das Prinzip der Live-Übertragung. Fernsehen als Tor zur Welt mit „raumüberbrückender“<sup>113</sup> Qualität – frühe Erfolge bei der Übertragung von Großereignissen wie den Olympischen Spielen 1936 in Berlin oder der Krönung von Queen Elizabeth II. 1953 in London untermauern diese Einschätzung und demonstrieren dem zeitgenössischen Publikum *das* enorme Potential des Fernsehens als Live-Berichterstatter. Im Lichte der weiteren technologischen Entwicklung ist ein Beharren auf einer speziellen Fernsehästhetik – welcher Art auch immer – mittlerweile aber äußerst problematisch geworden.

Im Grunde ist seit der Digitalisierung früher Getrenntes heute zusammengewachsen. Aus Endgeräten wurden mittlerweile multimediale Alleskönner. In der Folge haben sich auch die Inhalte längst von den Medien, für die sie einmal gedacht waren, losgelöst und können auf verschiedenen Plattformen empfangen und interaktiv mitgestaltet werden. Vor diesem Hintergrund haftet der Konzentration und Fixierung auf Einzelmedien wie dem Film oder dem Fernsehen zunehmend etwas Anachronistisches an<sup>114</sup>. Klassische Medientheorien, die von bestimmten Produktions- und Rezeptionsweisen ausgehen, scheinen ihre Gültigkeit für die Gegenwart verloren zu haben und maximal nur noch von historischer Bedeutung zu sein (darunter fällt auch der filmtheoretische Ansatz von Laura Mulvey, der einen zwingenden Zusammenhang zwischen Filminhalten und ihrer Rezeption im Kino voraussetzt<sup>115</sup>). Dass Medien wie Theater, Film und Fernsehen dieselbe Kultur des audiovisuellen Erzählens miteinander teilen – das allen Gemeinsame – steht heutzutage im Zentrum der Betrachtung.

In den 50er Jahren sieht es zwar so aus, als hätte das Theater mehr Ähnlichkeit mit dem Fernsehen als der Film – setzt man die obige Betrachtungsweise vom Fernsehen als „Medium der Intimität und Unmittelbarkeit“ voraus. Eine klare Unterscheidung von Film- und Fernsehhalten gestaltet sich aber auch damals schon als schwierig und kann im Grunde nur eine rein analytische Trennung sein, denn auf programmlicher Ebene sind die beiden Medien von Beginn an eng miteinander verwoben. Filme helfen, die langen Umbauphasen im Studio zwischen den Live-Sendungen zu überbrücken. Darüber

---

<sup>112</sup> Vgl. Hickethier, 1993, S. 87f

<sup>113</sup> Hans Gottschalk zitiert nach Hickethier, 1980, S. 43

<sup>114</sup> Vgl. Kapfer, 2001, S. 315

<sup>115</sup> Vgl. Kapitel 2.2 dieser Arbeit

hinaus kosten sie weniger und machen mangelnde Produktionskapazitäten wett<sup>116</sup>. Eine Aufzeichnung elektronisch produzierten Materials, die eine wiederholte Ausstrahlung anstelle einer kompletten Neuinszenierung vor Studiokameras erlaubt, ist erst Ende der 50er Jahre möglich<sup>117</sup> und bringt vorerst keine wesentliche Erleichterung, denn zur gleichen Zeit erhöht sich der Programmbedarf. Es werden neue TV-Kanäle geschaffen und das Sendevolumen bestehender Programmanbieter wird zeitlich ausgeweitet<sup>118</sup>. Die Lösung liegt letztendlich in einer Übernahme der filmischen Produktionsweise ins Fernsehen. Erstmals ist dies im Herbst 1957 der Fall – und natürlich, wie könnte es anders sein, handelt es sich bei der zugrunde liegenden Stoffvorlage um einen Krimi.

Am 07.09.1957 sendet der Süddeutsche Rundfunk als erste ausschließlich filmisch realisierte Produktion des deutschen Fernsehens *Der Richter und sein Henker*, eine Adaption des gleichnamigen Romans von Friedrich Dürrenmatt<sup>119</sup>. Regie führt der erfahrene Fernsehspielregisseur Franz Peter Wirth (1919–1999), der bis dato nur im Atelier gedreht hatte und nun erste Lorbeeren mit Außen- aufnahmen an einem Originalschauplatz sammeln sollte. Der Umgang mit 16mm-Film ist für Wirth ein Abenteuer und absolutes Neuland. Wirth rückblickend: „Uns hat ja niemand sagen können, wie Film machen geht, weil die Filmleute selber wollten mit uns nichts zu tun haben“<sup>120</sup>. Deshalb werden die einzelnen Szenen von ihm und Co-Drehbuchautor Hans Gottschalk zunächst auch viel zu lang angelegt. „Wir waren Liveabläufe gewöhnt. (...) Und so haben wir auch gefilmt“. Live hieß: „Wenn jemand mit dem Auto fuhr, fuhr er vor, hat den Schlüssen raus gezogen, ist ausgestiegen, ist an die Haustür gegangen, hat aufgesperrt usw. Wir haben dann einen Cutter hingestellt, der hat was von der Sache verstanden und hat gleich eine halbe Stunde raus geschnitten“<sup>121</sup>.

Kurz darauf scheinen die Berührungspunkte zwischen Film- und Fernsehindustrie endlich der

---

<sup>116</sup> Der zuständige Reichssendeleiter Carl-Heinz Boese bemerkt schon 1935 zur aktuellen Programmzusammensetzung: "Bis jetzt ist das Fernseh-Programm so aufgebaut, daß Filme mit Schallplattenmusik abwechseln. Diese Unterbrechung der Tonfilmsendungen durch Musik ist noch notwendig, weil die ziemlich kleine Bild-fläche des Fernsehempfängers vorläufig noch die Aufmerksamkeit des Zuschauers rasch ermüden lässt (...). Außerdem ist die Unterbrechung von Tonfilmsendungen durch Schallplatten deshalb erforderlich, weil durch die Musik, die zum Auswechseln der Filmtrommeln benötigte Zeit überbrückt wird" (Boese, 1935, S. 3). Diese Situation hat sich bis in die 50er Jahre im Grunde nicht verändert. (Vgl. Brück et al., 2003, S. 96)

<sup>117</sup> Sobald sich die Magnetbandaufzeichnung (MAZ) etabliert hat, werden Mischformen zwischen filmischen und elektronischen Aufnahmeverfahren entwickelt, die die Vorteile beider Techniken miteinander verknüpfen (Vgl. Hickethier, 1980, S. 50). Zuvor muss man auf eine filmische Produktionsweise zurückgreifen, will man wiederholbare Sendungen schaffen.

<sup>118</sup> Im Jahr 1961 etabliert sich unter der Sendehoheit der ARD ein zweites Fernsehprogramm. Aus diesem gehen mit dem Start des ZDF im Frühjahr 1963 nach und nach die Dritten Programme der ARD-Anstalten hervor.

<sup>119</sup> Vgl. Hickethier, 1980, S. 46

<sup>120</sup> Zitiert aus einem Interview von Wirth aus dem Jahr 1996 mit dem Schweizer Fernsehen, protokolliert auf: [krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/1957-derrichterundseinhenker.htm](http://krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/1957-derrichterundseinhenker.htm) (aufgerufen am 06.11.2012)

<sup>121</sup> Vgl. [krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/1957-derrichterundseinhenker.htm](http://krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/1957-derrichterundseinhenker.htm) (aufgerufen am 06.11.2012)



Vergangenheit anzugehören. Die ARD strahlt am 01.03.1958 den Krimi *Mylord weiß sich zu helfen* nach einer Novelle von Oscar Wilde aus – den ersten Fernsehkrimi, den ein Fernsehsender bei einer Filmproduktionsfirma in Auftrag gegeben hat<sup>122</sup>. Zwei Wochen später geht unter dem Titel *Stahlnetz* die erste deutsche Polizeiserie auf Sendung, die ohne literarische Vorlage auskommt, also eigens für das Fernsehen geschrieben wurde. Bei der Konzeption der Serie lässt sich ihr Schöpfer, der Rundfunkreporter Jürgen Roland (1925–2007), vom US-amerikanischen Vorbild *Dragnet* leiten. Für ihn setzt die Umsetzung der Serie eine filmische Produktionsweise zwingend voraus. Denn einerseits soll ein möglichst hoher Grad an Realitätsnähe und Authentizität erreicht werden. Ebenso wichtig ist Roland aber auch der Einbau von spektakulären Sequenzen mit viel Action, also eine cineastische Erzählweise. Roland wörtlich:

„Unsere Handlung soll nicht nur im Kommissarzimmer spielen. Es muss auch geschossen werden. Die technische Entwicklung ist unserer Stahlnetz-Idee da sehr entgegen gekommen. (...) Ich jedenfalls drehe alles am Originalschauplatz. Wenn ich Stahlnetz mache, sieht mich kein Filmatelier mehr von innen!“<sup>123</sup>

Roland hatte mit der Produktion der Serie *Der Polizeibericht meldet* in den Jahren zuvor erste Erfahrungen mit dem Kriminalgenre im Fernsehen gesammelt. Auch *Stahlnetz* (erstausgestrahlt von 1958–1968) nimmt sich des Themas Verbrechensbekämpfung an, wenngleich die Richtung, in die es nun gehen sollte, eine völlig andere ist. Werden in *Der Polizeibericht meldet* offene Kriminalfälle aufgegriffen, um sie in der breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen und sachdienliche Hinweise auf den Täter zu erhalten, soll *Stahlnetz* zwar einen reportagehaften Stil nachahmen, jedoch nur inspiriert von realen Verbrechen sein. Die Fälle selbst sind bereits abgeschlossen und teilweise erheblich dramaturgisch gestrafft und modifiziert. Wolfgang Menge (1924–2012), der Autor von *Stahlnetz*, zu den Gründen, warum am realen Geschehensablauf etwas verändert werden musste:

„Schon weil die Polizei unvermeidlich oft und das weiß sie hinterher dann auch besser, Fehler macht. Und wenn ich die komplett zeigen würde, würden sich die Leute totlachen. Dagegen ist prinzipiell nichts einzuwenden, aber es hätte dem Sinn der Sendung nicht unbedingt entsprochen.“<sup>124</sup>

*Stahlnetz* will Verbrechensprävention und Aufklärungsarbeit betreiben, indem es dem Publikum den Polizeiapparat in all seinen Verästelungen vorführt. Die Zuschauer sollen den Kripobeamtinnen bei der Arbeit über die Schulter schauen und hautnah miterleben können, wie sich die Schlinge um den Täter immer enger zuzieht, bis dieser schließlich gefasst wird. Nach einer oftmals verdeckten Täterführung zu Beginn (*whodunit* und *howdunit*) steht gegen Ende jeder Folge die Frage im Raum, ob die Polizei

---

<sup>122</sup>Vgl. [krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/1958-mylordweisssichzuhelfen.htm](http://krimiserien.heimat.eu/fernsehspiele/1958-mylordweisssichzuhelfen.htm) (aufgerufen 06.11.2012)

<sup>123</sup> Roland zitiert nach: [krimiserien.heimat.eu/s/stahlnetz.htm](http://krimiserien.heimat.eu/s/stahlnetz.htm) (aufgerufen 06.11.2012)

<sup>124</sup> Wolfgang Menge zitiert nach Hartmann, 2003, S. 23

den mittlerweile identifizierten Verbrecher rechtzeitig schnappen kann, bevor er erneut zuschlägt. Dabei steht nicht die Psychologie des Täters im Zentrum (seine Motivation scheint sich zumeist ohnehin in notorischer Straffälligkeit und der Verlockung des Geldes zu erschöpfen), sondern die Jagd. Überführt werden ausnahmslos alle Straftäter, dennoch war es Roland wichtig zu zeigen, dass die Ermittler keine Übermenschen sind, keine modernen *Sherlock Holmes* oder *Nick Carters*. Vielmehr sollen die Kommissare „ruhige, unauffällige“ Beamte sein, mit einem untrüglichen Gespür für Recht und Ordnung, „die jahraus, jahrein ihrem Dienst nachgehen und am Ende ihrer Laufbahn vielleicht 361 gestohlene Fahrräder wieder herbeigeschafft haben“<sup>125</sup>.

Wirken die Kriminalkommissare anfangs eher knöchern und beamtenhaft, verhalten sie sich mit der Zeit zunehmend flexibler und findiger. Auch ihre Mitarbeiter machen eine Wandlung „von reinen Befehlsempfängern zu kompetenten Assistenten“<sup>126</sup> durch. Innerhalb des Polizeistabs geht es ausgesprochen harmonisch zu, allerdings gibt es eine klare Hierarchie und alle Chefermittler sind ausschließlich männlichen Geschlechts. Frauen dürfen zwar ab und an bei der Verbrechensbekämpfung mithelfen, eine Führungsrolle hat aber keine von ihnen inne. In der *Stahlnetz*-Folge mit dem Episodentitel *In jeder Stadt* (erstausgestrahlt in der ARD am 06.04.1962) nimmt zum Beispiel neben zwei Kriminalisten auch eine gewisse *Frau Schuster* (dargestellt von Ruth Hausmeister, 1912-2012) an den Ermittlungen teil und führt, um einen Mädchenmord aufzuklären, selbstständig Verhöre durch. Damit endet aber auch schon ihr Tätigkeitsbereich. Davon abgesehen, treten Frauen in *Stahlnetz* mehrheitlich ohnehin nur als „kaffeekochende und knöpfeannähende Sekretärinnen“<sup>127</sup> in Erscheinung. Die Serie ist in dieser Hinsicht ein typisches Beispiel für sämtliche Polizeikrimis in der Frühzeit des Fernsehens in Westeuropa. In den Hauptabend schafft es eine Frau in leitender Position erst zwanzig Jahre nach dem Entstehen von *Stahlnetz*: im Jahr 1978. In Gestalt der *Tatort*-Kommissarin *Marianne Buchmüller* ermittelt Nicole Heesters drei Folgen lang beim Südwestfunk.

Typisch für die Frühzeit ist auch, dass – im Unterschied zum US-amerikanischen Vorbild *Dragnet* – in *Stahlnetz* auf einen durchgehenden Chefermittler verzichtet wird<sup>128</sup>. Um den authentischen Charakter der Serie zu erhöhen, wechseln ebenso wie die Schauplätze auch die Schauspieler, Namen und Amtsbezeichnungen von Folge zu Folge. „Dieses Prinzip wurde nur dadurch gebrochen, dass die – dann jeweils anders benannte und situierte – Ermittlerfigur insgesamt sechs Mal von Heinz Engel-

---

<sup>125</sup> Roland zitiert nach Hartmann, 2003, S. 19

<sup>126</sup> Hartmann, 2003, S. 25

<sup>127</sup> Hartmann, 2003, S. 12

<sup>128</sup> Vgl. <http://krimiserien.heimat.eu/s/stahlnetz.htm> (aufgerufen 06.11.2012)

mann und zwei Mal von Hellmut Lange gespielt wurde“<sup>129</sup>. Zudem sind die Persönlichkeitsmerkmale der leitenden Beamten zu schwach ausgeprägt, um als Identifikationsfigur erhalten zu können. Von ihren Gedanken und Gefühlen erfährt man kaum mehr, als dass ihnen die Arbeit anscheinend über alles geht.

„Der Chef-Ermittler wurde als unanfechtbar dargestellt: sachlich, kompetent, umsichtig und unermüdlich, nachsichtig gegen die Opfer und unerbittlich gegen die Täter. Keine noch so kleine Macke ließ Zweifel an seinem integren Charakter aufkommen. (...) Die „Mitarbeiter“ durften schon einmal kleine Vorlieben haben oder es an Dienstfeier vermissen lassen. Umso deutlicher erschien der ermittelnde Kommissar als Idealfigur“.<sup>130</sup>

Das Konzept von regional unterschiedlich zusammengesetzten Teams, einer wirklichkeitsnahen, semi-dokumentarischen Erzählweise mit vielen Außenaufnahmen und einem hohen gesellschaftspolitischen Anspruch hat gleichwohl Nachahmer in der Geschichte des deutschen Polizeikrimis gefunden. Kurz nach dem Ende von *Stahlnetz* im Jahr 1968 erlebt es in leicht modifizierter Form in der ARD seine Wiederauferstehung in einer Krimireihe, die bis heute jeden Sonntagabend viel Publikum anzieht: dem *Tatort*.

## **4.2 Gelobt sei Väterchen Weitblick – Der klassische deutsche Polizeikrimi (1963 bis heute)**

Die erste deutschsprachige Prime-Time-Polizeiserie mit einem durchgehenden Ermittler und damit einer Schlüsselfigur, die zur Identifikation anregt und in allen Folgen präsent ist, stammt aus Österreich. Ab 1963 bis einschließlich 1970 wird jährlich ein 90-Minuten-Film über *Oberinspektor Marek* gedreht, den fiktiven Leiter eines Wiener Polizeikommissariats. Wie schon bei den Ermittlerfiguren in *Stahlnetz* ist auch über *Mareks* Privatleben verhältnismäßig wenig bekannt. Immerhin stellt sich alsbald heraus, dass er ein glücklich verheirateter Mann mit einer Tochter im heiratsfähigen Alter ist, die heimische Küche über alles liebt und wenig Wert auf eine aufgeräumte optische Erscheinung legt. Die anfangs doch sehr theaternah inszenierte Studioproduktion mit Kammerspielcharakter ist vor allem in Innenräumen angesiedelt, vorwiegend in *Mareks* Büro. Erst später wird sie durch ein paar Außenaufnahmen und Actionsequenzen szenisch aufgelockert, sogar Schüsse fallen.

*Marek* selbst trägt im Dienst keine Waffe. Schon deshalb nicht, weil sein Kommissariat offiziell eigentlich nur Bagatelldfälle bearbeitet. Wenn es zu Todesfällen kommt, entpuppen sich diese im Zuge

---

<sup>129</sup> Brück et al., 2003, S. 120

<sup>130</sup> Hartmann, 2003, S. 12

der Aufklärung so gut wie nie als kaltblütige Morde, sondern mehrheitlich als tödliche Unfälle. Dementsprechend sind die Taten oftmals auch Handlungen im Affekt, ausgeführt nicht von Berufsverbrechern wie noch in *Stahlnetz*, sondern von Menschen wie du und ich – vielfach aus einer gehobenen Gesellschaftsschicht. Wenn einmal jemand rabiat wird und eine Schusswaffe zieht, so sind es in der Regel Angestellte oder niedere Hilfskräfte. In solchen Fällen erfolgt die Rettung wie durch ein Wunder in buchstäblich letzter Sekunde<sup>131</sup>. Unter den Kollegen in *Mareks* Team ist der Umgangston freundschaftlich-verschmitzt. *Marek* duzt seine Belegschaft; umgekehrt gilt das natürlich nicht. Außer bei langjährigen Mitarbeitern wie Bezirksinspektor *Wirz*, der dafür öfter als alle übrigen Angestellten von *Marek* liebevoll lächerlich gemacht wird. Ein zweiter Inspektor, der jünger und auch ehrgeiziger ist als der ewig mürrische *Wirz*, arbeitet *Marek* ebenfalls zu. Unter ihm steht in der Teamhierarchie nur noch die mit Leib und Seele Kaffee kochende Vertragsbedienstete *Susi*, deren hauptsächliche Pflicht es offenbar ist, *Marek* an allfällige Abgabefristen zu erinnern.

Anders als seine Kollegen in *Stahlnetz* ist *Marek* kein leidenschaftlicher Workaholic; er geht den Tag gemütlich an. Es sei denn, er stolpert über einen ungewöhnlichen Fall. Dann gibt der gerissene Kriminalist nicht eher Ruhe, bis alle Fragen beantwortet sind und das Rätsel gelöst ist. Witz und Hinterlist sind zwei wichtige Grundpfeiler von *Mareks* Verhörtechnik. Seelenruhig beobachtet er, wie sich Verdächtige bei einer scheinbar harmlosen gemeinsamen Plauderei sukzessive in Widersprüche verstricken oder am Ende mehr verraten als sie eigentlich beabsichtigen. *Marek* unterschätzt sein Gegenüber nicht und er hat Geduld, darin liegt seine große Stärke. Die Serie ist also dem Modell des aufklärerisch-klassischen *armchair detective* verpflichtet. Es wird mit Leichen, Gags und Überraschungen gearbeitet. Nach einem mysteriösen Todesfall zu Sendungsbeginn werden Schritt für Schritt immer mehr Zusammenhänge enthüllt, bevor *Marek* sämtliche Verdachtsmomente resümierend zu einer stringenten Beweiskette zusammenführt.

In seiner Rolle als souveräner Kommissar überflügelt *Marek* alle. Er ist klüger als seine Mitarbeiter, deren Fehler er mitunter korrigieren muss. Und er ist schlauer als das Fernsehpublikum, das durch zurückhaltende Informationspolitik bewusst im Unklaren über aktuelle Ermittlungsergebnisse gehalten wird, damit *Marek* umso stärker auftrumpfen kann. *Marek* neigt zu verblüffenden Geistesblitzen, löst seine Fälle mit Kombinationsgabe und Intuition. Mitunter beugt er das Recht nach eigenen Gutdünken, wie etwa in Folge 04. Dort entpuppt sich der Tod eines Mannes als Unfall. Ein defekter elektrischer Strahler im Badezimmer hat einen Stromschlag verursacht und war manipuliert worden.

---

<sup>131</sup> In Folge 05 *Mädchenmord* wird zum Beispiel *Mareks* Mitarbeiter *Wirz* von einem jähzornigen Fleischergehilfen mit einem Schlachtschussapparat bedroht. *Wirz* entkommt nur, weil *Marek* plötzlich Vorort auftaucht und den Fleischergehilfen von *Wirz* wegzerzt. In Folge 06 *An einem einzigen Tag* wiederum ist es *Marek* selbst, der durch Waffengewalt in Bedrängnis gerät, ehe ihm ein Zufall zu Hilfe eilt.

Als sich herauskristallisiert, dass der Verunglückte die tödliche Falle selbst gebaut hat, um damit seine Frau zu ermorden, verzichtet *Marek* darauf, weiter gegen die mutmaßliche Komplizin des Toten, seine Geliebte, vorzugehen. In *Mareks* Augen ist sie ohnehin schon gestraft genug: Sie hat die Liebe ihres Lebens verloren. Durch diese Vorgangsweise wird die Botschaft *Crime doesn't pay* – eine wichtige Genrekonvention – verletzt. Durch sein eigenmächtiges Handeln, das intradiegetisch ohne Folgen bleibt, unterstreicht *Marek* seine Autorität als Chefermittler und stellt sich über geltendes Recht und Gesetz. Die Differenzierung zwischen Recht und Gerechtigkeit, Gesetz und Moral, die in der späteren Entwicklung immer wichtiger wird, schwingt hier schon mit und die Frage, inwieweit jemand für seine Taten eigentlich verantwortlich ist.

Generell lässt sich sagen, dass stärker als jede Polizeiserie zuvor die Krimis um *Oberinspektor Marek* auf die Psychologie des Täters eingehen und dem Verbrechen ein menschliches Antlitz geben. In dieser Hinsicht sind sie innovativ und greifen der Entwicklung im Genre vor<sup>132</sup>. In der Hauptsache will die Serie aber unterhalten statt belehren. Selten blitzt Sendungsbewusstsein auf (es sei denn, es geht um Rauschgiftkonsum und jugendlichen Leichtsinn). Der Schwerpunkt liegt auf pointierten Dialogen, überraschenden Wendungen und einer anschaulichen Milieuschilderung. Was der Handlung an äußerer Dynamik fehlt, wird durch innere Spannung wettgemacht. Es rennt der Schmach, vor allem seit Fritz Eckhardt (1907–1995), der Darsteller des *Oberinspektor Marek*, die Drehbücher verfasst und sich die Rolle sukzessive auf dem Leib schreiben kann<sup>133</sup>. Eckhardt kommt vom Kabarett, mit *Oberinspektor Marek* feiert er seinen Einstand im Fernsehen. Er ist damit so erfolgreich, dass ihm die Rolle bis zu seinem Tod erhalten bleibt. Denn nach der vorläufig letzten Folge im Jahr 1970 wird das Serienkonzept als Beitrag aus Österreich in die neue, überregionale Krimireihe *Tatort* übernommen und kann sich dort ausnehmend gut behaupten. Insgesamt fast dreißig Jahre und 22 Folgen über ist die Figur *Viktor Marek* am Bildschirm präsent. Zuletzt ist *Marek* pensioniert und jenseits der siebzig. Er poltert nach wie vor ein bisschen, immer aber überwiegt der Charme<sup>134</sup>.

Bislang unerwähnt geblieben ist ein Gastauftritt der Figur *Marek* in der TV-Serie *Der Kommissar* im Jahr 1970, bei dem der Oberinspektor dem Kollegen *Keller* während dessen Ermittlungen in Wien Amtshilfe leistet<sup>135</sup>. Die beiden Serien haben mehr als nur Teile des Hauptcast gemeinsam. Wie schon

---

<sup>132</sup> Eine ähnliche Perspektive nimmt später der *Tatort* ein. Vgl. Brück et al., 2003, S. 164-165

<sup>133</sup> Das Konzept zur Serie stammt von Friedrich Redl, der die ersten vier Drehbücher verfasst hat, aus Zeitgründen dann aber aus dem Projekt aussteigen musste.

<sup>134</sup> Ein tabellarischer Überblick über die Folgen von *Oberinspektor Marek* und die im Rahmen des *Tatort* gesendeten Folgen mit der Ermittlerfigur findet sich im Anhang. Außerhalb der Reihe entsteht anlässlich von Eckhardts 85. Geburtstag außerdem die Folge *Mord im Wald* (Buch: Fritz Eckhardt; Regie: Wolfgang Glück; Erstausstrahlung 1992, ORF).

<sup>135</sup> Der Episodentitel dieser Folge lautet *Drei Tote reisen nach Wien* (erstausgestrahlt am 18.12.1970 im ZDF)

in *Oberinspektor Marek* steht auch in *Der Kommissar* (1969–1976, ZDF) mit *Kommissar Keller* (dargestellt von Erik Ode) eine feste Ermittlerfigur im Zentrum der Handlung und gibt die Erzählperspektive vor. Als Chef der Münchner Mordkommission leitet er ein dreiköpfiges Team aus männlichen Assistenten. Ebenfalls mit an Bord ist die obligatorische weibliche Schreibkraft, die zugleich für das leibliche Wohl sorgt, *Fräulein Rehbein* (dargestellt von Helma Seitz). Eine später hinzutretende weitere Assistentin, die ausschließlich Büroarbeiten zu erledigen hat, wird nach einer erneuten Straffung des Konzepts bald wieder aus der Serie gestrichen.

Produziert wird *Der Kommissar* von Helmut Ringelmann (1926–2011), der bereits die erste ZDF-Krimireihe *Das Kriminalmuseum* (1963–1968), bei der ein Indiz Ausgangspunkt einer wirklichkeitsnah erzählten Fallgeschichte ist, sowie die Agentenserie *Die Fünfte Kolonne* (1963–1968) betreut hat<sup>136</sup>. Dem nicht genug, ist Ringelmann außerdem mit *Derrick* (1974–1998) und *Der Alte* (seit 1977 bis heute) für zwei ZDF-Dauerbrenner am Sektor der Polizeiserie verantwortlich, die nach einem ähnlichen Muster wie *Der Kommissar* und *Oberinspektor Marek* gestrickt sind:

- Der Kommissar als väterliche Leitfigur, als eine Art *Über-Ich*<sup>137</sup>, löst Kriminalfälle verhältnismäßig selbständig (d.h. ohne mächtigen Polizeiapparat im Hintergrund).<sup>138</sup>
- Bei den Ermittlungsmethoden dominiert das Prinzip des Zuhörens, die Befragung, gegenüber der kriminaltechnischen Faktensammlung<sup>139</sup>. Der Täter wird rhetorisch überführt (Kammerspielcharakter). Produzent Ringelmann dazu:

„Es ist genau dieses Prinzip [des Zuhörens], das man im *Kommissar*, im *Derrick*, im *Alten* immer wieder entdecken wird und das dem Zuschauer die Protagonisten, ob sie nun Ode oder Tappert, Schimpf oder Lowitz heißen, so sympathisch macht. Wer – wenn er in echter Bedrängnis ist – wünschte sich nicht auch die Verständnisbereitschaft eines aufmerksamen Zuhörers, die Geduld eines Beichtvaters, die Gegenwart eines Gesichtes, in dem Worte Spuren hinterlassen und nicht nur Gleichgültigkeit“<sup>140</sup>.

---

<sup>136</sup> Vgl. Brück et al., 2003, S. 149

<sup>137</sup> Hickethier zitiert nach Brück et al., 2003, S. 153

<sup>138</sup> In der Serie *Derrick* steht allerdings mehr als der Ermittler, der Verbrecher und das Verbrechen – das emotionale Motiv für die Tat – im Zentrum der Handlung. Kommissar Stephan Derrick taucht oft erst nach dem ersten Drittel der Handlung auf (Vgl. Brück et al., 2003, S. 173–174)

<sup>139</sup> In *Der Alte* werden harte Fakten zur Erzwingung eines Geständnisses jedoch zusehends wichtiger (Vgl. Brück et al., 2003, S. 187). Zudem ist *Der Alte* zunächst als ein Ermittler konzipiert, der auch mit nicht legalen Mitteln operiert. Dies wurde nach Protesten allerdings aufgegeben. (Vgl. Brück et al., 2003, S. 181–184)

<sup>140</sup> Ringelmann zitiert nach Brück et al., 2003, S. 152. Mit „Tappert“ ist der Darsteller des *Derrick* – Horst Tappert (1923–2007) – gemeint, mit „Schimpf“ Rolf Schimpf (geb. 1924), der Nachfolger von Siegfried Lowitz (1914–1999) als Darsteller des *Alten*.

- Der Chefermittler ist dementsprechend „keiner der amerikanischen Supermänner, denen der Colt locker sitzt, weder karatekundig noch boxfreudig. Er vernascht nicht nebenbei rassige Blondinnen“<sup>141</sup>, sondern wirkt eher bieder und beamtenhaft.
- Die Ursachen für Verbrechen werden anstatt in gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen stärker im privaten Bereich geortet. Oft trägt das Opfer durch eigenes Fehlverhalten Mitschuld an seinem Tod.

Herbert Reinecker (1914–2007), Autor aller Episoden von *Der Kommissar* und *Derrick*, betrachtet Kriminalität primär als allgemeinmenschliche Problematik denn als Ausfluss einer spezifischen, soziokulturellen Verfasstheit der Gesellschaft<sup>142</sup>. Eine solche Annäherungsweise eckt politisch kaum an und hat zusätzlich den Vorteil, dass sie universal (und daher wirtschaftlich gut verwertbar) ist. Dem entspricht, dass in den ZDF-Krimis *Der Kommissar*, *Der Alte* und *Derrick* das Prinzip der Serialität und Standardisierung weiter getrieben wird als noch in den Krimis um *Oberinspektor Marek*. Die *Marek*-Krimis sind in sich abgeschlossene Kriminalspiele ohne gemeinsamen Übertitel und mit einer anfangs noch wechselnden Besetzung. Die Stammcrew und das spezifische Setting stellen sich erst mit Folge 02 ein. Demgegenüber folgen die ZDF-Krimis einem stark schematisierten Handlungsablauf, den Strobel wie folgt zusammenfasst:

1. Entdeckung des Mordes, Untersuchungen am Fundort,
2. Nachforschungen im sozialen Umfeld des Opfers,
3. Zwischenbilanz, meist im Kommissariat,
4. Weitere Nachforschungen auf der Grundlage der Zwischenbilanz,
5. Lösung des Falls<sup>143</sup>.

Strobel bezieht sich hier auf *Der Kommissar*. Eine ähnliche Struktur macht Prümm auch für *Der Alte* fest<sup>144</sup>. Im Fall von *Derrick* versuchen die Serienmacher zunächst durch eine offene Täterführung aus dem klassischen *whodunit*-Schema auszubrechen, doch muss diese Strategie mangels Publikumszuspruch nach neun Folgen wieder aufgegeben werden<sup>145</sup>.

Das Rollenmodell des patriarchalen, kühl-distanzierten Chefermittlers findet bis heute Anklang beim Fernsehpublikum. Die Figur wird zurzeit von Jan-Gregor Kremp (geb. 1962) als mittlerweile viertem Hauptkommissar in *Der Alte* verkörpert. Das ZDF-Format weist damit eine ähnlich beeindruckende

---

<sup>141</sup> Stuttgarter Nachrichten, 7.1.1969, zum Einstand von *Der Kommissar* (zitiert nach Brück et al., 2003, S. 151)

<sup>142</sup> Vgl. Brück et al., 2003, S. 154

<sup>143</sup> Strobel zitiert nach Brück et al., 2003, S. 151

<sup>144</sup> Vgl. Prümm, 2008, S. 138

<sup>145</sup> Brück et al., 2003, S. 172

Erfolgsgeschichte auf wie der ARD-Krimi *Tatort*, dem eine stärker journalistisch-dokumentarische Herangehensweise an die Verbrechensaufklärung zu eigen ist. Dominiert auf Seiten der ZDF-Prime-Time-Krimis die Schlichtheit und Verlässlichkeit einer Erzählweise, die den immer gleichen narrativen Grundmustern folgt und gesellschaftlichen Einflüssen gegenüber relativ resistent bleibt, gehört zum stilbildenden Merkmal des ARD-Tatort Regionalbezug mit Lokalkolorit und ein damit verbundener stetiger Wechsel der ErmittlerInnen sowie die freiwillige Verpflichtung zu sozialer Authentizität. Anders als die ZDF-Prime-Time-Krimis hält sich der *Tatort* nicht an ein enges Korsett von Traditionen und Konventionen, die in 60 Minuten abgespult sein müssen. Vielmehr bietet das Serienkonzept neben ein paar charakteristischen Grundzügen immer Platz für gestalterischen Freiraum und Experimente<sup>146</sup>. Durch die Spielfilmlänge von 90 Minuten ist darüber hinaus mehr Raum für epische Breite vorhanden und die Möglichkeit gegeben, jeder Story ein „individuelles Gesicht“<sup>147</sup> zu geben. Gerade in Bezug auf die Figur des Ermittlers ist das Spektrum, das der *Tatort* anbietet, von Anfang an groß. Durchschnittliche Protagonisten haben darin ebenso ihren Platz wie unkonventionelle, väterliche Ermittler ebenso wie junge Heißsporne, meint Brück. „Geschadet hat dem *Tatort* der Spagat nicht, im Gegenteil. Die Reihe hatte für jeden Geschmack etwas zu bieten“<sup>148</sup>.

### 4.3 Unberechenbarkeit als Prinzip – *Kottan ermittelt* (1976–1984)

Im Frühjahr 1977 wird in den ORF-Studios am Wiener Rosenhügel der vierzehnte *Marek*-Krimi gedreht, der – so Hauptdarsteller und Autor Fritz Eckhardt gegenüber der *Kronen Zeitung* – nach bewährtem Eckhardt-Muster gestrickt ist: „zwei Leichen („Unter zwei mach‘ ich’s nicht“), keine Schlägereien („Weil wir Brutalität nicht gut genug darstellen können – das können die in Amerika besser“) und als Mordmilieu die Reichen und die Superreichen“<sup>149</sup>. Zur gleichen Zeit machen der Regisseur dieser *Marek*-Folge, Peter Patzak, und der Autor Helmut Zenker mit einer anderen Wiener Ermittlerfigur ebenfalls von sich reden: den Paradegrantler *Kottan* aus der Reihe *Kottan ermittelt* (ab 1976, ORF). Bis zum Jahr 1984 werden insgesamt 19 Folgen ausgestrahlt<sup>150</sup>. Ganze drei Mal wechselt

---

<sup>146</sup> „*Tatort* als Krimiformat war stets ein Ort des Experiments und ein Konfliktfeld, wo zeitgenössische Strömungen in die Drehbücher einfließen könnten“, meint etwa Wenzel, 2000c, S. 13

<sup>147</sup> Der Erfinder des *Tatort*, Gunther Witte, beschreibt sein Konzept einmal wie folgt: „Einbeziehung der regionalen Besonderheiten eines jeden Sendegebietes, Auswahl von Stories, die mit der Realität zu tun haben, individuelles Gesicht einer jeden Story gegenüber Serien-Klischees ausländischer Provenienz“ (Witte anlässlich des 200. *Tatort*-Jubiläums, zitiert nach Villwock, 1991, S. 21)

<sup>148</sup> Vgl. Brück et al., 2003. S. 167–168

<sup>149</sup> Zitiert nach Sagmeister, 1977, in: *Kronen Zeitung*

<sup>150</sup> Ein tabellarischer Überblick über die einzelnen Folgen von *Kottan ermittelt* findet sich im Anhang. Nicht erfasst sind darin die Kinofilme *Den Tüchtigen gehört die Welt* (1981) und *Kottan ermittelt. Rien ne va plus* (2010)



der Darsteller von *Kottan*. Gespielt in den ersten zwei Folgen noch von Peter Vogel, übernimmt den Part des Kommissars für die nächsten drei Folgen der schauspielerisch unerfahrene Franz Buchrieser, ehe ab Folge sechs schließlich Kabarettist Lukas Resetarits in die Rolle des *Major Kottan* schlüpft.

Ebenso wie die Besetzung der Hauptfigur variieren auch Dramaturgie und szenische Auflösung. Es gibt kein einheitliches Konzept, auf das sich die Krimi-Reihe festnageln ließe – außer dem Gesetz, dass Regeln dazu da sind, sie zu brechen. Haben zunächst Milieuschilderung und realitätsnahe Figurenzeichnung Vorrang gegenüber der Krimihandlung, nimmt später die Bedeutung von humoresken, surrealen und musikalischen Elementen zu und der Krimi kippt schließlich fast in eine reine Nummernrevue ohne stringenten Handlungsfaden um. Anlässlich der Premiere von Folge 04 *Nacht-tankstelle* erklärt Regisseur Patzak gegenüber der Presse: „Wir wollen die normalen *Tatort*-Krimis unterlaufen, desavouieren“<sup>151</sup>. Anstatt konventionelle Krimis zu produzieren, geht es darum, das Genre zu parodieren und die Zuschauer zu irritieren. Nicht zuletzt deshalb läuft *Kottan ermittelt* ausgerechnet am Freitag zur traditionellen Krimi-Sendezeit.

Eine Strategie, Erwartungen zu brechen, liegt darin, die Autorität der zentralen Ermittlerfigur zu demontieren. Deutlich wird diese Absicht bereits in den ersten Worten, die *Kottan* aus dem Mund purzeln. In seinem Trenchcoat sieht er zwar aus wie ein klassischer Fernsehkommissar, aber schon in der Eingangsszene von Folge 01 *Hartlgasse 16a*, in der die Wiener Polizei in einem Lokal eine Razzia durchführt, fällt *Kottans* legendärer Debüt-Satz: „Inspektor gibt’s kan!“. Und tatsächlich, als würde fortan ein böser Fluch auf ihm lasten, kommt *Kottan* bei seiner Ermittlungsarbeit im aktuellen Mordfall nicht voran. Während er konsequent die falsche Fährte verfolgt – er hält türkische Gastarbeiter für die Schuldigen am Tod von zwei Mietern in einem Wiener Wohnhaus – zieht ein ihm untergeordneter Kollege die richtigen Schlüsse und löst den Fall an seiner Stelle.

Der Chefermittler der ersten beiden Folgen von *Kottan ermittelt* ist ausländerfeindlich, übellaunig und inkompetent – alles andere als ein Sympathieträger also, eher eine Art Antiheld. Obwohl die TV-Reihe nach *Kottan* benannt ist, und im Titel suggeriert wird, der Kommissar verstehe sein Handwerk (*Kottan ermittelt*), ist er am Schauplatz des Verbrechens entweder kaum präsent (Folge 01) oder die Morde ereignen sich außerhalb seines Zuständigkeitsbereichs, sodass er nur zuarbeiten kann (Folge 02). Zenker hält den *Kottan* der Frühzeit für einen „Durchschnittstypen“, einen „ganz normalen Menschen“<sup>152</sup>. Er will das Bild eines Kommissars zeichnen, der sich ärgern, aber auch freuen, manch-

---

<sup>151</sup> Patzak zit. n. Gölsdorf, 2007, S. 62. Vgl. auch die Ausführungen von Werner Kließ, Mitarbeiter des ZDF und Co-Produzent von *Kottan ermittelt*, über die Intentionen der Macher in: Gölsdorf, 2007, S. 159

<sup>152</sup> Zenker laut *Kronen Zeitung* vom 5.5.1977, in: Heute zweite Folge von ‚Kottan‘ / Autor Helmut Zenker: ‚Ganz normale Polizisten‘

mal mürrisch, kleinlich oder nachtragend sein kann, und der Fehler macht. „Es kann auch vorkommen, daß ein Fall nicht von *Kottan* gelöst wird“, so Zenker, „sondern bloß der Zufall hilft. Und noch eines: Die Polizisten arbeiten keinesfalls unbelastet von ihren privaten Sorgen“<sup>153</sup>.

Steht in Folge 01 *Hartlgasse 16a* die kleingeistige Atmosphäre in einem Wiener Mietshaus im Zentrum der Handlung, in dem die Bewohner unverdrossen weiter gegeneinander intrigieren, selbst als zwei Morde passieren, so bildet in Folge 02 die Privatsphäre bei der Wiener Polizei sowie *Kottans* marode Ehe den Dreh- und Angelpunkt. Gemeinsam mit der Familie und der Kollegenschaft begeht *Kottan* seinen Geburtstag, und wie jedes Jahr erweist er sich als Sparefroh und schlechter Gastgeber, der es sogar nötig hat, die Sonntagszeitung zu stehlen. Im weiteren Verlauf der Krimi-Reihe nehmen die privaten Konflikte innerhalb der Familie *Kottan* an narrativer Bedeutung zu. Einerseits werden sie eingestreut, um intertextuelle Bezüge zwischen den einzelnen Folgen herzustellen und einen gewissen Wiedererkennungswert zu schaffen; andererseits motivieren sie ganze Handlungsstränge. Dass Fernsehkommissare überhaupt ein Privatleben haben, wird in den 70er Jahren eher unter den Tisch gekehrt. Die Krimi-Reihe *Kottan ermittelt* ist in diesem Punkt ihrer Zeit voraus.

Ein weiteres Novum ist die Einarbeitung von Prügelszenen in die Filmhandlung. In Folge 04 *Nacht-tankstelle* macht *Kottan* seinem Namensvettern Jerry Cotton erstmals alle Ehre und liefert sich gleich zwei groß inszenierte Schlägereien mit Kleinganoven. Solche Passagen wird es später immer wieder geben. Sie sind wie die zahlreichen Autostunts oft sehr aufwendig produziert, treiben die eigentliche Krimihandlung aber nicht voran. Und: „Auch für die Emanzipation der Frau will Zenker eine Lanze brechen. Schon in den dritten *Kottan* wird eine Frau eingeschleust, die ‚tüchtiger ist und ernsthafter arbeitet als ihre männlichen Kollegen‘ (Zenker)“<sup>154</sup>. Die attraktive Dame kommt vom Raubdezernat und hat einen gut zweieinhalbminütigen Auftritt, in dem sie ihre Kollegen umfassend über die Banküberfälle eines Mordopfers informiert<sup>155</sup>. Fest zum Ermittlerteam der Wiener Mordkommission gehören Frauen aber nie. Zenker bleibt hier dem Klischee treu und verpasst *Kottan* stattdessen eine rüstige, an *Miss Marple* angelehnte Mutter. Verwitwet gehört sie ab Folge 08 zum Haushalt ihres Sohnes und traktiert ihn mit Vorträgen über das perfekte Verbrechen.

Während im ersten *Kottan* die Raum-Zeit-Einheit noch intakt ist, wird in allen nachfolgenden Episoden verstärkt mit verfremdenden Effekten gearbeitet. Als in der Einstiegssequenz von Folge 02 dem Kommissar ein Krimineller entwischt, weil ihm bei der Verfolgung der Sprit ausgeht, blickt

---

<sup>153</sup> Zenker laut *Volksstimme* vom 03.05.1977, in: ‚Polizisten sind auch nur Menschen‘.

<sup>154</sup> Sagmeister, 1977, in: *Kronen Zeitung*

<sup>155</sup> *Kottan ermittelt*, Folge 03 *Wien Mitte* (TC 00:52:55–00:54:24); in Folge 04 hat *Frau Jandler*, die Dame vom Raub, einen weiteren Kurzauftritt.

*Kottan* frustriert in die Kamera und meint: „So was gibt’s doch nur im Film“. In Folge 12 *Hausbesuche* rutscht sogar die ganze Filmcrew mitten ins Bild und eine Darstellerin stammelt unter Tränen „Der Dialog vom Zenker ist doch verheerend“<sup>156</sup>. Eingearbeitet werden solche Illusionsbrüche oft auch über Schrifttafeln zu Beginn und/oder am Ende einer Episode<sup>157</sup>, über Gastauftritte von Prominenten<sup>158</sup> und Crewmitglieder, die Statisten- oder Komparsenrollen in *Kottan ermittelt* übernehmen, wie etwa Regisseur Peter Patzak höchstpersönlich<sup>159</sup>. Solche selbstrefentiellen Merkmale sind typisch für die gesamte Krimi-Reihe und machen einen guten Teil ihres Charmes aus. Dazu gehören u.a. auch die permanente Unzufriedenheit von *Kottan* mit dem aktuellen Fernsehprogramm<sup>160</sup>, Ausschnitte aus früheren Folgen, die in die aktuellen Episoden eingeblendet und selbstironisch kommentiert werden, Streitgespräche zwischen *Kottan* und der Moderatorin am Bildschirm und die Wiederkehr bekannter Gesichter aus früheren Episoden<sup>161</sup>.

Ähnlich wie später *Schimanski* polarisiert die Ermittlerfigur *Adolf Kottan* das Fernsehpublikum von Anfang an. Als das ZDF im Jahr 1981 beginnt, die Serie mitzufinanzieren, reagiert die Presse verhalten, denn *Kottan* sei alles andere als ein braver *Derrick* oder *Alter*. „In einer Mischung aus James Dean, Elvis Presley und Horst Frank gibt er einen anarchischen Kotzbrocken mit Kaffeehaus-Charme ab, von dem *Tatort*-*Schimanski* sich noch eine Scheibe abschneiden könnte“<sup>162</sup>. Zu diesem Zeitpunkt spielt bereits Kabarettist Lukas Resetarits – in *Alter* und Erscheinung viel jünger als seine Vorgänger – den *Kottan*. Jeder der drei *Kottan*-Darsteller prägt die Ermittlerfigur auf seine Weise. Ist der *Kottan* des Peter Vogel noch ein Misanthrop und Ungustl mit wenig kriminalistischem Gespür, so tritt Franz Buchrieser die Rolle des Kommissars weniger offensiv, ja fast zurückhaltend auf, singt zum ersten Mal und ist generell intellektueller, ruhiger und verschmitzter. Mit dem Wechsel des Hauptdarstellers

---

<sup>156</sup> Zitiert nach Gölsdorf, 2007, S. 235

<sup>157</sup> In Folge 08 *So long*, *Kottan* wird etwa zu Filmbeginn mit folgendem Schriftinsert auf Anfeindungen seitens rechtskonservativer Fernsehzuschauer reagiert: „Alle unsere Filme sind Ausdruck einer heiteren und hellen Lebensanschauung. So ist dies ein fröhlicher, ja fast ausgelassener, aber zugleich ein warmherziger und inniger Film, der von Glück und Ungewöhnlichem handelt. Das ‚aus dem Geist der Heimat gereifte‘ Werk zeigt, wie ein rechtes Maß von Ernst und Freude zum Aufbau eines zuversichtlichen Lebens gehört. Regisseur und Autor (nach Diktat verhaftet)“ (Zit. n. Gölsdorf, 2007, S. 144)

<sup>158</sup> In Folge 12 *Hausbesuche* bekommt die Mordkommission z.B. Verstärkung durch den legendären FBI-Agenten *Lennie Caution*, verkörpert von Eddie Constantine.

<sup>159</sup> Patzak verkörpert in Folge 01 z.B. einen Kunden bei einem Friseur und wenig später einen Kameramann in einem Fernsehstudio. Daneben ist er häufig als Gauner oder Gendarm zu sehen, aber auch als er selbst.

<sup>160</sup> Als (in Folge 02) zum Beispiel ausgerechnet am Vorabend von seinem Geburtstag ein Skirennen übertragen wird, ärgert sich *Kottan*, denn lieber würde er einen Krimi sehen, schließlich sei heute Freitag. Die Ermittler sind im Fernsehen „so menschlich“, findet *Kottan*. Und vor allem: „Die Mörder werden immer gefasst“. *Kottan* selbstkritisch: „Mit meine miesen Fälle käm‘ i sowieso nie ins Fernsehen“.

<sup>161</sup> In Folge 04 tritt zum Beispiel der *Kottan*-Darsteller der beiden ersten Folgen, Peter Vogel, vorübergehend als Vorgesetzter *Horeis* in der Krimi-Reihe auf.

<sup>162</sup> Janda, 1982, in: *AZ München*

ändert sich auch der Tonfall der Krimi-Reihe. Die komödiantischen Elemente (Running Gags<sup>163</sup>; Slapstick-Einlagen; Playback-Sequenzen) nehmen rapide zu und die dramaturgische Konzeption erfährt eine Straffung<sup>164</sup>. Anstelle des leitenden Kommissars *Kottan* übernimmt jetzt sein Gehilfe *Schrammel* und *Kottans* Vorgesetzter *Pilch* die Rolle der Witzfigur in der Serie<sup>165</sup>. Ende 1983 wurde *Kottan ermittelt* kurz vor Drehbeginn einer weiteren Staffel eingestellt. Eine offizielle Stellungnahme liegt nicht vor, doch scheint zum damaligen Zeitpunkt eine Serie, die Normverweigerung zur Methode macht, nicht mehr ins Programmvorhaben eines öffentlich-rechtlichen Senders gepasst zu haben. Autor Helmut Zenker noch im November 1982 zur Münchner Presse: „Kottan ist meine Reaktion auf die vorherrschenden Fernsehprogramme. Die Serie erfüllt meinen Anspruch, provokativ und produktiv zu sein“<sup>166</sup>.

#### 4.4 Beruf als Privatsache – *Schimanski*: Ein Schnüffler mit Gefühlen (1981–2011)

Ein Kommissar-Typus, der in der Forschung mehrfach mit einer Erneuerung des Genres in Verbindung gebracht wird und der für frischen Wind in der deutschen Fernsehkrimilandschaft sorgt, ist der Duisburger „Ruhrpott-Bulle“ *Horst Schimanski* (Götz George, geb. 1923)<sup>167</sup>. 29 Folgen lang ermittelt er innerhalb der *Tatort*-Reihe<sup>168</sup>. Geboren in unkonventionellen Kneipengesprächen im Münchner Künstlerviertel Schwabing, trägt zu seiner Verwirklichung Anfang der 80er Jahre ein Exposé bei, das Produzent Bernd Schwamm verfasst hat. Ziel ist eine Abkehr von bisherigen Konventionen im *Tatort* – nicht nur in Bezug auf die Hauptfigur, sondern auch im Hinblick auf Lokalkolorit, Erzählperspektive und Teamkonzept<sup>169</sup>. Das Exposé liegt dem WDR bereits im Jahr 1979 vor und wird so lange zurückgehalten, bis *Haferkamp*-Darsteller Hansjörg Felmy als *Tatort*-

---

<sup>163</sup> Ein Running Gag, der lange Zeit in jeder Folge vorkommt, ist der von der Sekretärin zu heiß servierte Kaffee mit dem Hinweis „Kochen muss ich ihn schon“ oder das Abtragen der Autotüren am Dienstwagen.

<sup>164</sup> „Bestimmte Handlungen werden bestimmten Personen zugewiesen, bestes Beispiel: der ‚Totenvogel‘ Drballa, der ab jetzt fast alle Mordopfer finden wird, zugesteckt bekommt oder zumindest ganz in der Nähe ist, wenn es ans Sterben geht“ (Gölsdorf, 2007, S. 45)

<sup>165</sup> Während *Schrammel* eher zu Tollpatschigkeit neigt, scheint *Pilch* mental beeinträchtigt zu sein. Erst leidet er unter einer ausgeprägten Fliegenphobie, später – als sämtliche Sekretärinnen wegrationalisiert sind – ist der Kaffeeautomat *Pilchs* größter Feind.

<sup>166</sup> Zenker zitiert nach Janda, 1982, in: *AZ München*

<sup>167</sup> Forscher wie Hickethier, Brandt, Wenzel und Prümm verweisen ebenso auf den Innovationscharakter der *Schimanski-Tatorte* wie ihre Schöpfer, Produzent Bernd Schwamm, Regisseur Hajo Gies und Darsteller Götz George. (Vgl. Hickethier 1985, S. 204; Brandt, 1989, S. 127; Wenzel, 2000d, S. 12; Prümm 2008, S. 137)

<sup>168</sup> Zwei Kinofilme inklusive; später wird es noch ein Spin-Off geben, das außerhalb der *Tatort*-Reihe unter dem Titel *Schimanski* ab 1997 im deutsch-österreichischen Fernsehen läuft. Es umfasst bislang 16 Folgen.

<sup>169</sup> Vgl. Villwock, 1991, S. 21-22

Kommissar aussteigt<sup>170</sup>. Regisseur Hajo Gies, damals noch recht neu in der Branche, blickt auf Erfahrungen mit beiden *Tatort*-Varianten zurück. Für ihn stellt der besonnene *Haferkamp* einen Ermittlertypus dar, der nie anecken will, nie offen Stellung bezieht und sagt, was er denkt; einen Melancholiker. *Schimanski* ist demgegenüber für Gies „eine Art von Befreiungsschlag“: „Wir haben gedacht, wir machen drei Folgen und werden dann rausgeworfen. Wir haben uns gesagt, wir machen das, dann kann man einmal sagen: ‚Wenigstens einmal im Leben haben wir das gemacht, was wir wollten‘“<sup>171</sup>.

Gleich zu Beginn der ersten Folge (*Duisburg – Ruhrort*, Erstsendung am 28.06.1981) wird ein programmatischer Auftakt gesetzt. Sehr intim wird *Schimanski* in dieser Einstiegssequenz als neuer Kommissar in den *Tatort* eingeführt<sup>172</sup>. Er wird in seiner Wohnung beim Morgenritual gezeigt. Im Grunde hat *Schimanski* gar keine spezielle morgendliche Routine. Nachdenklich, fast etwas verloren steht er am Fenster und schaut auf sein Revier hinunter, die Stadt Duisburg. Der Song im Hintergrund übertönt den Straßenlärm und erzählt von einer ganz anderen Welt, vom abenteuerlichen Leben als Biker, von Freiheit, von bislang unerfüllten Träumen. „Verdammt noch mal, ich will auch mal wieder weg!“, geht es *Schimanski* durch den Kopf. Doch dazu fehlt es an Geld, denn *Schimanski* spielt und säuft über die Maßen. Er ist alles andere als ein selbstkontrollierter Mensch, mehr Lebenskünstler als Polizist. Der „Kundschaft“ muss er seine Dienstmarke erst zeigen, um als Kripobeamter überhaupt ernst genommen zu werden, und selbst dann ist sie noch skeptisch.

In den ZDF-Krimis *Der Kommissar*, *Derrick* und *Der Alte* ist die Darstellung des Privatlebens fast ausschließlich den Opfern und mutmaßlichen Tätern vorbehalten. Zur Rekonstruktion des Tathergangs wird die Intimsphäre der Tatverdächtigen im Regelfall genauestens unter die Lupe genommen. Mit den *Schimanski-Tatorten* ändert sich das nachdrücklich. Vom ersten Moment an nimmt die Kamera Kontakt zu *Schimanski* auf und weicht ihm kaum mehr von der Seite<sup>173</sup>. Nicht der Fall selbst und seine Aufklärung stehen im Zentrum der Handlung. Es ist der Blickwinkel des Ermittlers, von dem aus der Fall hauptsächlich aufgerollt wird. „Die aus der eingeschränkten Perspektive resultierenden Unsicherheiten finden sich in seiner Person wieder“<sup>174</sup> und bestimmen das Verhältnis, das der Zuschauer zum abgefilmten Geschehen einnimmt. Anstatt wie ein bewährter

---

<sup>170</sup> Vgl. Villwock, 1991, S. 21, Fußnote 56

<sup>171</sup> Gies zit. n.: Wenzel, 2000c, S. 167-168

<sup>172</sup> Ein Protokoll der Einstiegssequenz findet sich im Anhang.

<sup>173</sup> „Kaum eine *Schimanski*-Folge beginnt nicht mit dem Star, im Privatbereich oder während der Ermittlungsarbeit (eine Ausnahme ist *Der Tausch*, 13.04.1986). Zuerst nehmen wir Kontakt auf mit *Schimanski*, erfahren etwas über seine momentanen Lebensumstände, erst dann folgt die Aufklärung des Verbrechens, das oftmals ohnehin in direktem Zusammenhang mit seinem Privatleben steht.“ (Wenzel, 2000b, S. 176)

<sup>174</sup> Villwock, 1991, S. 26

Rätselkrimi strukturiert zu sein, der mehrere Verdächtige aufbaut und der es dem Publikum überlässt, die Beweislage abzuwägen und Vermutungen anzustellen, das Ende vorherzusehen, dringen Elemente des Thrillers in die *Schimanski*-Reihe ein<sup>175</sup>. Prümm erkennt genau in diesem Aspekt das revolutionäre Potential der *Schimanski*-Krimis. Eine Zäsur wird gesetzt und in der Eingangssequenz der Folge *Duisburg-Ruhrort* gleich miterzählt, als ein frustrierter Rentner seinen Fernseher mit den Worten aus dem Fester wirft: „Dieses Scheiß Fernsehen, taugt sowieso nichts, weg!“ Die Ermittler sind nun nicht mehr abgeschnürt vom alltäglichen Geschehen, der Welt des Verbrechens, „agieren nicht mehr als abgehobene Instanzen. Sie sind vielmehr im hohen Maße involviert, betroffen, oft sogar in die Fälle mit verwickelt“<sup>176</sup>.

Privates und Arbeit vermischen sich in den *Schimanski-Tatorten* auf mitunter höchst schmerzhafteste Weise. In *Das Mädchen auf der Treppe* (erstaussgestrahlt 26.07.1982) lässt sich *Schimanski* überreden, eine verwaiste 17-Jährige, deren dealende Mutter ermordet wurde, bei sich aufzunehmen, und muss sich in der Folge gegen ihre sexuellen Avancen erwehren. Ein anderes Mal versucht er befreundete Restaurantbesitzer vor Schutzgelderpressern zu beschützen (*Rechnung ohne Wirt*, 09.12.1984), erklärt sich bereit, gegen den entführten Sohn seiner Freundin ausgetauscht zu werden (*Der Tausch*, 13.04.1986) oder erschießt irrtümlich seine junge Geliebte, als er in einen Überfall auf ein Lokal verwickelt wird (*Schimanskis Waffe*, 02.09.1990)<sup>177</sup>. Aber nicht nur das Leben der anderen, auch sein eigenes Leben steht fortwährend auf dem Spiel. Schon in der Einstiegsfolge wird mehrfach auf *Schimanski* geschossen. Bei der anschließenden Schlägerei mit dem Schützen muss er erneut ordentlich Prügel einstecken<sup>178</sup>. Diese unschöne Konfrontation ist zugleich der Auslöser, den Fall nun erst recht aufklären zu wollen. *Schimanski* fängt an, seine Arbeit persönlich zu nehmen und setzt – nach einem anfangs eher mauen kriminalistischen Engagement – endlich alles daran, Täter und Hintermänner zu fassen. Konsequenterweise ist er dabei auf unkonventionelle, nicht immer legale Mittel angewiesen und auf vollen Körpereinsatz. Siegesgewiss nimmt er die Fährte auf. Dabei läuft die kriminelle Energie, die seit frühester Jugend in *Schimanski* schlummert, Gefahr, aus den geordneten Bahnen auszubrechen. Die Besessenheit, mit der der „Ruhrpottbulle“ Aufklärungsarbeit betreibt, lässt ihm eher dem Archetypus des actionlastigen, US-amerikanischen *hard-boiled detective* verwandt erscheinen als der Spielart des nobel-zurückhaltenden *armchair detective* britischer Provenienz. Wie *Nick Carter* oder *Dick Tracy* verfügt auch *Schimanski* über ein enormes Aggressionspotential<sup>179</sup>, wenn

---

<sup>175</sup> Prümm, 2008, S. 142-143

<sup>176</sup> Prümm, 2008, S. 137

<sup>177</sup> Vgl. Wenzel, 2000b, S. 178-179

<sup>178</sup> Folge *Duisburg – Ruhrort*, Timecode 01:17:03

<sup>179</sup> Vgl. Kapitel 3.2.2 dieser Arbeit

er im Großstadtdschungel Verbrechern nachjagt, und ist bei seiner Suche nach Gerechtigkeit kaum in Zaum zu halten.

Vieles deutet darauf hin, dass die Macher der *Schimanski-Tatorte* den Erfolg der 80er Jahre-Actionfilmhelden auf das Fernsehen übertragen wollten. Speziell die gequälte Männlichkeit, die Sylvester Stallone auf der Leinwand verkörpert, spiegelt sich im Rollenbild *Schimanskis* wieder. Wir schreiben das Jahr 1976, als Stallones Erstling – das Boxerdrama *Rocky* – von der *Oscar*-Jury zum besten Film des Jahres gekürt wird. Zwei Jahre später entstehen erste Überlegungen zu *Schimanski*. Der Boxer *Rocky* ist wie *Schimanski* ein *underdog*, seine hervorstechende Eigenschaft „nicht seine eigene Schlagkraft oder gar seine kämpferische Eleganz, sondern seine Fähigkeit, nahezu unbegrenzt Prügel einzustecken“<sup>180</sup>. In weiteren Sequels zur Filmreihe zelebriert Stallone sein Image als selbstquälerisch schuftender Schmerzensmann *Rocky Balboa*, dem der Erfolg zu keinem Zeitpunkt in die Wiege gelegt scheint, sondern dessen Männlichkeit stets von neuem auf dem Prüfstand steht. Stärker noch als die Figur des *Rocky* wird der gleichfalls von Stallone verkörperte Soldat *John Rambo* in der *Rambo*-Saga (beginnend mit *First Blood*, 1982) als sozialer Außenseiter inszeniert.

„Rambos mit ebenso archaischen wie anarchistischen Mitteln erzielter Sieg über die hochgerüsteten, aber letztlich „verweichlichten“ Techno-Bükratien der Polizei und des Militärs ist dabei deutlich als Sieg eines proletarischen ‚Ausgestoßenen‘ über eine bürgerliche Staatsgewalt konnotiert, die ihm misstraut – und ihn unterschätzt“<sup>181</sup>.

Auch *Schimanski* steht unter dem ständigen Zwang, sich beweisen zu müssen. Obgleich er durchaus Freunde im Polizeiapparat hat, allen voran seinen Vorgesetzten *Oberrat Karl Königsberg*, der *Schimanski* vor Jahren von der Straße aufgelesen und in den Polizeidienst geholt hat, zeichnet ihm dennoch eine tiefe verankerte Skepsis gegenüber den Vertretern des Establishments und jeder Art von Autorität aus. Wie ein Spätpubertierender provoziert *Schimanski* mit Vorliebe Chefitäten und geht mit dem Kopf durch die Wand. In der zeitgenössischen Presse wird der Fernsehkommissar aufgrund seiner kindlich-rebellischen Ader despektierlich *Ruhrpott-Rambo* genannt, denn er erhitzt die Gemüter und polarisiert die Zuschauer<sup>182</sup>.

*Schimanski* ist ein Tatmensch, ein unbändig Getriebener, der mehr auf seine Intuition, sein Bauch-

---

<sup>180</sup> Weingarten, 2004, S. 202

<sup>181</sup> Weingarten, 2004, S. 213

<sup>182</sup> Zu den gespaltenen Pressereaktionen vgl. Villwock, 1991, S. 32-34. Regisseur Hajo Gies schildert das Verhältnis der Macher von *Schimanski* zur Presse wie folgt: „Wir haben immer auf Kritik reagiert. Wenn man über den neuen Schimanski schreibt, er ist zu brutal und tritt zu viele Türen ein, dann wird er bei der nächsten Folge keine Tür mehr normal öffnen können. Wir haben bewusst das gemacht, was kritisiert wurde. Wenn bemängelt wurde, dass er dauernd Scheiße sagt, steht Thanner irgendwann neben ihm und zählt, wie oft er Scheiße sagt“ (Gies zit. n. Wenzel, 2000c, S. 170).

gefühl und seinen Instinkt hört als auf rationales Abwägen oder kühle Kombinatorik. „In fast jeder Folge kommt es zu einer Rechtsübertretung durch den Kommissar. Alleingänge und Beziehungschao gehören zum Standardrepertoire (...), aber jeder seiner Ausbruchsversuche endet im tristen Büro“<sup>183</sup>. Als Polizeibeamter ist *Schimanski* eine höchst widersprüchliche Figur.

Ähnlich wie Zollfahnder *Kressin*, der als verbeamteter James Bond schon Anfang der 70er Jahre im *Tatort* Fuß zu fassen versucht, aber breitenwirksamer als dieser (denn *Kressin* kann sich nur sieben Folgen lang halten<sup>184</sup>), bricht *Schimanski* aus dem mittlerweile etwas festgefahrenen Rollenkonzept des deutschen Fernsehkommissars aus. Neben der analytischen Ebene gewinnt in seinen Krimis der Action-Strang an Bedeutung, spektakuläre Elemente nehmen zu, die Figur gewinnt an Jugendlichkeit. So geht in der Einstandsfolge *Duisburg – Ruhrort* nach einem Brandanschlag ein Mann in Flammen auf und *Schimanski* wird bei der Verfolgung der Täter beinahe von einem Auto überrollt. Blindwütig riskiert er weiter Kopf und Kragen. Die Unangepasstheit von *Schimanski* spiegelt sich nicht nur in einem „privatdetektivisch erweiterten Verhaltensrepertoire“<sup>185</sup> wider, sondern auch in seinem sprachlichen Ausdrucksvermögen<sup>186</sup>. Typisch ist eine impulsive, gefühlsmotivierte Sprechweise (ein Stottern oder Stammeln). Zeitweilig rutscht *Schimanski* in die „jugendbewegte Fäkalsprache“<sup>187</sup> ab (Lieblingswort ‚Scheiße‘) oder macht direkte sexuelle Anspielungen und Drohungen. Diese eher ungehobelten Umfangsformen findet ihre Entsprechung auch im Kleidungsstil.

Ob daheim oder im Beruf: „Das normale Outfit *Schimanskis* besteht aus der grau eingefärbten US-Feldjacke mit dem Tunnelgürtel in der Taille, Jeans, Cowboystiefeln sowie dem obligatorischen weit geöffneten Seemannspulli oder T-Shirt“<sup>188</sup>. Der Aufzug begleitet ihn durch den ganzen Tag. Er ist nicht nur pflegeleicht und schmutzresistent, sondern hat auch den Vorteil, bei der Bewegung nicht zu behindern. Geschmeidig legt er sich über *Schimanskis* muskulösen Körper wie eine zweite Haut und passt sich den rauen Sitten auf den Straßen Duisburgs an. Von Zeugen und Tatverdächtigen ist *Schimanski* durch sein uneitles Auftreten nicht sofort als Kripobeamter erkennbar, was ihm mitunter Ermittlungsvorteile verschafft. Die Leute vertrauen ihm, behandeln *Schimanski* wie einen der ihren,

---

<sup>183</sup> Wenzel, 2000b, S. 187

<sup>184</sup> *Kressin* ist ein nur kurzes anarchisches Zwischenspiel als Ermittler im *Tatort* beschieden. Seine Passion für schnelle Autos und Frauen sowie sein respektloses Auftreten Vorgesetzten gegenüber erntete Zuschau-proteste. „Als Figur hätte Kressin besser ins Vorabendprogramm gepasst oder ins Unterhaltungskino, den Vorstellungen vom öffentlich-rechtlichen Abendprogramm entsprach er eindeutig nicht. So kann es nicht erstaunen, dass nach sieben Folgen der moderatere Kommissar Haferkamp den Posten beim WDR übernahm“, meint Brück (Brück et al., 2003, S. 189)

<sup>185</sup> Lützen zitiert nach Villwock, 1991, S. 19

<sup>186</sup> Vgl. Villwock, 1991, S. 75-76

<sup>187</sup> Von Jhering, 1985, S. 275

<sup>188</sup> Villwock, 1991, S. 71



bis seine wahre Identität gelüftet wird. Mit dem individuellen Kleidungsstil grenzt sich *Schimanski* vom Rest der Polizeitruppe, den Anzug- und Krawattenträgern am Revier, ab und weist sich zugleich als Sonderling innerhalb der Kripo aus. Dazu passt, das *Schimanski* Schreibearbeit im Grunde hasst, auch wenn das Büro eine wichtige Funktion von Normalität in seinem ansonsten eher chaotischen Leben hat. Es ist „ein symbolischer Ort der akzeptierten Rechtsstaatlichkeit und Ersatzfamilie zugleich“<sup>189</sup>.

Als wichtigste Bezugsperson bei der Polizei fungiert für *Schimanski* nicht sein Chef *Königsberg*, sondern sein Kollege *Christian Thanner* (dargestellt von Eberhard Feick). Bernd Schwamm hat das übliche Modell des Kommissars und seines meist unbeholfenen Assistenten, das ihm zu abgenützt erschien, überarbeitet und ersetzt durch ein Ermittlerteam in „Doppelbesetzung, d.h. zwei gleichwertige Kollegen und Partner im Beruf, die privat zu Freunden geworden sind“<sup>190</sup>. Der gleichaltrige *Thanner* ist als Komplementärfigur zu *Schimanski* angelegt, „die die Eigenschaften *Schimanskis* ergänzt und in ihrer Andersartigkeit betont“<sup>191</sup>. Er verkörpert konservative Werte wie Fleiß, Anstand, Ordnungsliebe, ist stets korrekt gekleidet und so etwas wie *Schimanskis* verlässlicher großer Bruder, der ihn schützt und notfalls auch zügelt. Wenn es die Situation erfordert, kann es schon einmal passieren, dass *Thanner* seine guten Manieren vergisst und zuschlägt. In der Regel verzichtet er im Polizeidienst aber auf den Einsatz von Gewalt und gebraucht bei seinen Ermittlungen lieber seinen Sachverstand. So unterschiedlich *Schimanski* und *Thanner* letztendlich an die Polizeiarbeit herangehen, beide ermitteln effizient. Rivalität kommt schon deshalb nicht auf, weil beide auf derselben hierarchischen Stufe stehen. Zwar kracht es ab und an zwischen ihnen, lange können sie aber nicht aufeinander böse sein.

Zahlreiche Ironisierungen des eheähnlichen Naheverhältnisses dokumentieren das Vergnügen der Darsteller an dieser innigen Männerfreundschaft<sup>192</sup>. Für Prümm ist das Gespann *Thanner* und *Schimanski* „nicht nur das anrührendste Liebespaar des deutschen Fernsehkrimis, sondern [sie] bilden auch ein herrlich komödiantisches Duo, sind das Urbild der vielen nachfolgenden Kommissarpärchen“<sup>193</sup>. Später stößt zur fröhlichen Männerrunde im Polizeibüro noch der Niederländer *Hänschen*

---

<sup>189</sup> Vgl. Wenzel, 2000b, S. 188

<sup>190</sup> Villwock, 1991, S. 24

<sup>191</sup> Villwock, 1991, S. 28

<sup>192</sup> In der Einstiegsfolge *Duisburg – Ruhrport* befindet *Thanners* Freundin *Sylvia*, dass er und *Schimanski* sich wie ein Ehepaar aufführen. Vor allem nervt es sie, dass *Schimanski* andauernd bei ihr und *Thanner* übernachtet. Und in *Miriam* stammt das Frühstück, das liebevoll für *Schimanski* zubereitet wird, nicht etwa von einer Frau. Es sind *Thanners* Hände, die es auf den Tisch zaubern. (Vgl. hierzu Wenzel, 2000b, S. 191)

<sup>193</sup> Prümm, 2008, S. 141

hinzu, der allerdings mehr die Rolle des *side-kick* auszufüllen hat anstatt auf Augenhöhe mitzuermitteln. Eine Frau hat die heiligen Hallen nie betreten.

Überhaupt scheinen die Frauen im Leben von *Schimanski* eine eher untergeordnete Rolle zu spielen. Als „narzisstischer Single“<sup>194</sup> genießt er den schnellen Flirt. Selten kommen seine Beziehungen über eine gemeinsame Nacht hinaus. Falls doch, benutzt er diese Affären entweder, um seine Ermittlungen voranzubringen, oder die Frauen stellen sich am Ende des Tages als Täterinnen heraus<sup>195</sup>. Manche von ihnen trifft sogar eine verirrte Kugel, wie seine junge Geliebte in *Schimanskis Waffe*. *Schimanskis* Verhältnis zum weiblichen Geschlecht ist ausgesprochen zwiespältig. „Vom klassischen Macho“, meint Barbara von Jhering, „hat er die Brutalität zurückbehalten und gelegentliche Anflüge von Sentimentalität – aber vor größeren Gefühlsverstrickungen bewahrt ihn seine riesige Bindungsangst. Das Gesetz des Cowboys ist Einsamkeit – auch im Ruhrpott der achtziger Jahre“<sup>196</sup>.

#### **4.5 Aufklärung wird Frauensache – Der unaufhaltsame Siegeszug der TV-Kommissarinnen (1989 bis heute)**

Die Beförderung kommt für alle einigermaßen überraschend: Mit gerade mal 28 Jahren, frisch von der Polizeischule, wird *Tatort*-Kommissarin *Lena Odenthal* (Ulrike Folkerts, geb. 1961) Ende der 80er Jahre – nach einem kurzen Zwischenstopp im Sittendezernat – eine fixe Stelle in der Mordkommission angeboten. Bis heute ist *Odenthal* in dieser Funktion in Ludwigshafen tätig. Sie ist zwar nicht die erste weibliche Ermittlerin im westdeutschen Prime-Time-Fernsehen, aber jene mit den bislang meisten Dienstjahren. Als solche hat sie schon mehr Einsätze absolviert als ihr ähnlich erfolgreicher TV-Kollege *Horst Schimanski*. Das ist aber nicht die einzige Gemeinsamkeit. Mit *Schimanski* teilt *Odenthal* auch den Hang zur Impulsivität, ihren Mut zum Risiko und unkonventionellen Ermittlungsmethoden – man könnte ebenso von einem gewissen Leichtsinn sprechen – und wie dieser ist sie eine Kämpfernatur, „beharrlich und zäh bis zum Abwinken, wenn es um ihre Überzeugungen geht“<sup>197</sup>.

In der Einstandsfolge *Die Neue* (Erstausstrahlung 29.10.1989) sucht *Odenthal* wiederholt im Alleingang einen wegen Sexualdelikte vorbestraften Ex-Häftling auf und provoziert ihn, um ihn als Täter zu überführen – wohl wissend, dass der Mann zu Jähzorn neigt. Der Gebrauch einer Waffe (nicht zuletzt

---

<sup>194</sup> Von Jhering, 1985, S. 284

<sup>195</sup> Vgl. Wenzel, 2000b, S. 182

<sup>196</sup> Von Jhering, 1985, S. 285

<sup>197</sup> Vgl. <http://www.tatort-fundus.de/web/ermittler/sender/swr/odenthal.html> (aufgerufen am 13.11.2012)

zum Selbstschutz) ist für *Odenthal* daher nichts Ungewöhnliches, ebenso wenig wie der Einsatz ihrer Fäuste. Bei der Einstiegsequenz von *Tod im All* (Erstausstrahlung 12.01.1997) wird *Odenthal* bei der Verhaftung eines Verdächtigen in einem Nachtclub mit Schlägen traktiert und geht zu Boden. Es gelingt ihr schließlich, den Spieß umzudrehen und den Schläger – einen Riegel von Mann – mit Tritten gegen das Gemächt zu überwältigen. Sie muss diese Aufgabe völlig allein bewältigen, denn von den umstehenden Barbesuchern greift keiner helfend ein. Fernab davon, Wehleidigkeit zu demonstrieren, führt sie den Rowdy am Ende vor versammelter Menge triumphierend aus dem Lokal und heimst für ihr durchsetzungsstarkes Auftreten die Anerkennung der männlichen Kollegenschaft ein, die sie als Ermittlungsbeamtin kompromisslos zu respektieren scheinen<sup>198</sup>.

*Odenthal* stellt eine emanzipierte Persönlichkeit dar, die mit sich und ihrer Umwelt im Reinen ist. Ihr Auftauchen und forsches Auftreten im Polizeidienst ist ein Statement. Seitens der TV-Anstalten wird durch diese Ermittlerfigur der Beweis erbracht, dass Frauen ganz selbstverständlich als Kommissarinnen arbeiten und ohne Abstriche mit der männlichen Belegschaft mithalten können<sup>199</sup>. Innerhalb der Riege der weiblichen Fernsehkommissare verkörpert die amazonenhafte *Odenthal* den burschikosen Typ im Unisex-Look<sup>200</sup>. Mit ihr halten Lederjacke und Jeans Einzug in den Kostümfundus der TV-Ermittlerinnen. Begonnen wurde der Reigen mit *Marianne Buchmüller*, einer Kommissarin aus Mainz, die ab 1978 insgesamt drei Folgen lang im Südwestrundfunk (SWF) für den *Tatort* ermittelte. Zuvor ist es Frauen im Polizeidienst höchstens erlaubt, bei der Aufklärungsarbeit zu assistieren, Kaffee zu kochen und/oder Schreibarbeiten zu verrichten (Vgl. Kapitel 4.1 dieser Arbeit). Oder sie sind Amateure. So holt etwa *Tatort*-Kommissar *Heinz Haferkamp*, der schwermütige Vorgänger von *Horst Schimanski* im Westdeutschen Rundfunk (WDR), mehrfach den Rat seiner Ex-Frau *Ingrid* ein, einer selbstbewussten Fotografin, wenn er bei seinen Ermittlungen nicht weiter weiß. Vor sich einen Teller mit ihren legendären „Buletten“, schüttet er der verständnisvollen Ingrid sein Herz aus<sup>201</sup>.

Ein wesentlicher Faktor, warum Frauen als Ermittlerinnen für TV-Anstalten interessant werden, liegt laut Holtgreve an den erweiterten erzählerischen Möglichkeiten.

„Dramaturgisch, wie im Leben auch, sind die weiblichen Ermittlerinnen stärker belastbar. Außerdem garantieren die Vorstellung vom Ungleichgewicht der physischen Kräfte und die daraus resultierende höhere Gefährdung der Ermittlerin den Thrill. Frauen können

---

<sup>198</sup> Kampfszene in *Tod im All* von Timecode 00:02:55–00:03:26

<sup>199</sup> „Fernsehspielchefin Susan Schulte erinnert sich: ‚Wir wollten keine ‚Basisgespräche‘ mehr; es sollte nicht mehr grundlegend thematisiert werden, wie merkwürdig es ist, dass eine Frau als Kommissarin arbeitet‘“. (Holtgreve, 2000, S. 75–76)

<sup>200</sup> Denselben Typ verkörperte von 1994 bis 2007 die Griechin Despina Pajanou in der RTL-Krimiserie *Doppelter Einsatz* (Rollename *Sabrina Nikolaidou*).

<sup>201</sup> Vgl. Ruhl, 2010, S. 145

mitfühlen, sich verlieben, schwach sein, ohne aus der Geschlechterrolle zu fallen. Und mit der Waffe in der Hand sehen sie einfach besser aus – so will es das Klischee<sup>202</sup>.

Des Weiteren führen Holtgreve und Ruhl den stetigen Zuwachs an Ermittlerinnen auf die Tatsache zurück, dass Zuschauerinnen als Zielgruppe für TV-Sender zusehends an Bedeutung gewinnen<sup>203</sup>. Diesem Publikumssegment sollen Rollenmodelle angeboten werden, die Spaß machen und Lust an der Identifikation wecken<sup>204</sup>. Wo Familienserien nach wie vor die „patente Mama“, Liebesmelodramen immer noch das schutzbedürftige „Weibchen“ propagieren, können Kommissarinnen als Ikonen starker Weiblichkeit fungieren und auf diese Weise zur Geschlechtergleichheit beitragen<sup>205</sup>. Sobald die Ermittlerfigur mit einer Frau besetzt wird, tritt zum Mordrätsel im Krimi ein weiteres Spannungselement hinzu. Nicht nur ist unklar, ob die Kommissarin überhaupt tough genug ist für die harten Anforderungen des Jobs. Ob sie die notwendige körperliche Kraft, den Weitblick und die Nerven hat, es mit Schwerverbrechern aufzunehmen. Als Neuling im Beruf muss die sie darüber hinaus zeigen, wie sie sich in der Männerdomäne Polizei durchsetzt. „Diese Doppelspannung hatten männliche Kommissare nicht zu bieten, also gingen Drehbuchschreiber und Produzenten dazu über, die Frau mit der Waffe immer wieder und immer neu zu entwerfen – und das Publikum ging mit“<sup>206</sup>.

Ein wirklicher Boom setzt allerdings erst ab dem Jahr 1994 ein, als sich im Zuge der Einführung eines dualen Rundfunksystems in der Bundesrepublik Deutschland vermehrt kommerzielle Sender am Fernsehmarkt etablieren können und nach Möglichkeiten suchen, ihr Profil zu schärfen. Davor bleibt diese Entwicklung auf die experimentierfreudige ARD-Reihe *Tatort* und hier im Wesentlichen auf Erzählkonzepte aus dem Südwestrundfunk beschränkt, stellt also nur einen Ausnahmefall innerhalb des Krimigenres im deutschsprachigen Fernsehen dar<sup>207</sup>.

Bis in die späten 1980er Jahre hinein (und zum Teil darüber hinaus) werden weibliche Detektive klischeehaft besetzt. „One of these stereotypes is that of the elderly, sharp-witted woman who investigates privately; she sometimes works together with the police, but just as often she interferes in the official investigations“<sup>208</sup>. Ein Prototyp einer solchen Amateurdetektivin wäre etwa die ursprünglich literarische Figur der *Miss Marple* von Agatha Christie, ebenso *Jessica Beatrice*

---

<sup>202</sup> Holtgreve, 2000, S. 80

<sup>203</sup> Vgl. Ruhl, 2010, S. 137

<sup>204</sup> Holtgreve, 2000, S. 80

<sup>205</sup> Vgl. Kilb, 2004, in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 22.10.2004

<sup>206</sup> Sichtermann, 2011, in *Emma*

<sup>207</sup> Ein tabellarischer Überblick über weibliche Kriminalkommissarinnen in der deutsch-österreichischen Prime-Time bis 1993 findet sich im Anhang.

<sup>208</sup> Ruhl, 2010, S. 140

*Fletcher*, die Protagonistin der US-amerikanischen Krimiserie *Murder, She Wrote* (Deutscher Serientitel: *Mord ist ihr Hobby* bzw. *Immer wenn sie Krimis schrieb*, produziert von 1984–1996, CBS) oder im deutsch-sprachigen Fernsehen die Mutter von *Major Adolf Kottan* (dargestellt von Gusti Wolf, 1912–2007) in der österreichischen Krimiparodie *Kottan ermittelt* (1976–1983, ORF). Ähnlich wie diese Detektivinnen im Rentenalter gehören auch die erste *Tatort*-Kommissarin *Marianne Buchmüller* (verkörpert von der Wienerin Nicole Heesters, geb. 1937) und ihre Nachfolgerin *Hanne Wiegand* (dargestellt von Karin Anselm, geb. 1940) der Generation 40 plus an, sind also deutlich älter als „Frischling“ *Lena Odenthal* und – anders als diese – Haushaltspflichten gegenüber durchaus aufgeschlossen.

In ihrer Einstandsfolge *Der Mann auf dem Hochsitz* wird *Oberkommissarin Marianne Buchmüller* daheim beim Staubsaugen gezeigt. Auf den Kopf trägt sie ein besonderes Prachtexemplar von Hut, der ähnlich fassoniert wirkt wie die Kopfbedeckung eines Cowboys (eine Anspielung vermutlich auf ihr lockeres Beziehungsleben als vielbeschäftigte, kinderlose Karrierefrau mit männlichen Gespielen). Weitaus weniger mondän gekleidet tritt dagegen *Kommissarin Wiegand* auf. Bevorzugt steckt sie in weiten Kleidern und agiert mit leiser Stimme eher im Bereich des Unscheinbaren. Als *Wiegand* in *Lederherz* bereitwillig für einen Mordverdächtigen Kaffee kocht und ihm das titelgebende Lederherz auf die selbstgestrickte Wolljoppe näht, bleibt ungewiss, ob ihr Verhalten pure Berechnung ist oder Reminiszenz an alte Rollenerwartungen<sup>209</sup>. Überhaupt scheint *Hanne Wiegand*, die vorwiegend als der kühl rasonierende Kopfarbeiterin inszeniert wird, kein glückliches Leben nach Dienstschluss vergönnt zu sein. „Allein, tapfer und herzzerreißend engagiert war sie dem Täter auf der Spur – und sonst gar nichts“<sup>210</sup>, beklagt Darstellerin Karin Anselm die eindimensionale Zeichnung der Figur, die jedoch typisch für viele auch männliche Ermittler in der deutschen Fernsehkrimilandschaft ist<sup>211</sup>. Auch Anerkennung bekommt *Wiegand* so gut wie keine. Mitunter ist ihr die restliche männliche Belegschaft sogar überaus feindlich gesinnt und mobbt die Vorgesetzte. Anders als *Wiegand* verströmt *Oberkommissarin Marianne Buchmüller* demgegenüber die weitläufige Eleganz einer „Grand Dame des Verbrechens“, deren Führungsqualitäten maximal von außen in Frage gestellt werden, nicht aber polizeiintern<sup>212</sup>.

---

<sup>209</sup> Holtgreve, 2000, S. 73

<sup>210</sup> Anselm zitiert nach Holtgreve, 2000, S. 75

<sup>211</sup> „Ob nun geschieden wie Kommissar Haferkamp oder als Single wie fast alle anderen: Die *Tatort*-Kommissare fristen ihr Dasein als einsame Wölfe – dank ihres beruflichen Engagements um ein intaktes Privatleben gebracht“. (Holtgreve, 2000, S. 81)

<sup>212</sup> Ihr Mainzer Kollege meint in *Der Mann auf dem Hochsitz* auf die Frage eines männlichen Zeugen, wie es ihn denn mit einer Frau als Chefin gehe: „Mer regeln das mehr kollegial. Mer rauche nit mehr, weil sie der Qualm stört, dafür lässt sie uns ab und zu einen hebe“. (Zit. n. Holtgreve, 2000, S. 72)

Für Dietze ist *Buchmüller* eine „eher vorfeministische Figur“, die sich selbst nicht als emanzipiert begreift und auch nicht in diese Schublade gesteckt werden möchte. „Zwar reizte es sie nach eigener Aussage, ‚das (Männer-)Klischee zu brechen‘, verlassen wollte sie sich aber auf ‚die Waffen einer Frau (...), Mutterwitz, Intuition in den stillen Stunden beim Friseur (...), plötzliche Erkenntnis beim Bügeln, Anmut“<sup>213</sup>. Folgerichtig wird *Buchmüller* – zeitlich noch vor TV-Kollege *Horst Schimanski* – nicht als Kommissarin, sondern „in einer Homestory etabliert; bevor deutlich wird, dass sie eine leitende Beamtin der Mordkommission ist, haben die Zuschauer schon ihr Bad, ihre Küche und den Inhalt ihres Kühlschranks besichtigt“<sup>213</sup>. *Lena Odenthal* steht der berufliche Ehrgeiz dagegen schon ab der ersten Einstellung deutlich ins Gesicht geschrieben, als sie – durch dienstliche Termine aufgehalten – etwas verspätet im Präsidium eintrifft. Ihre Profession ist Berufung und *Odenthals* einzige wahre Leidenschaft. Ein dauerhaftes privates Glück geht sich daneben nicht aus. *Odenthal* hat höchstens Affären und scheint unter diesem Umstand auch gar nicht zu leiden. Im Büro ist ihr Anker zunächst ihr väterlicher Vorgesetzter, der fest an ihre Ermittler-Qualitäten glaubt. Ab 1996 hat sie in *Andreas Kopper* einen kumpelhaft zugetanen Assistenten an der Seite, mit dem sie sich sogar die Wohnung teilt. Die Beziehung bleibt stets platonisch und professionell orientiert. Dennoch ist auch *Odenthal* vor krassen Fehleinschätzungen beim anderen Geschlecht nicht gefeit. In der Folge *Der schwarze Engel* (erstausgestrahlt am 13.11.1994) verliebt sie sich ausgerechnet in einen gut aussehenden Mörder, ein beliebtes Klischee bei Kommissarinnen; aber auch TV-Ermittler *Horst Schimanski* hat ein ausgeprägtes Händchen für die Wahl der falschen Partnerinnen.

Ist mit *Lena Odenthal* die emanzipierte Kommissarin endlich tatsächlich im Fernsehen angekommen, nachdem *Oberkommissarin Marianne Buchmüller* diese Erwartung zunächst nicht einlösen konnte (und auch wollte)<sup>214</sup> – selbst wenn aufgrund von *Odenthals* brachialem Auftreten fast von einer Verkehrung in typisch männliche Rollenmuster gesprochen werden könnte, so werden in der Folge immer neue, mitunter sehr vielschichtige weibliche Ermittlerfiguren im Fernsehen etabliert, die die verschiedensten Zuschauerbedürfnisse und Konstellationen bedienen.

Ab 1994 treten im ZDF mit *Rosa Roth* und *Bella Block* zum Beispiel gleich zwei Abgesandte der „alt-, nach- oder postfeministischen ‚neuen Frau‘ of a certain age“<sup>215</sup>-Ära auf den Plan. Beide charakterstarken Kommissarinnen gehören der Generation Fünfzigplus an, sind harten Getränken nicht abgeneigt, glänzen aber vor allem durch ihre Unbestechlichkeit, die gut ins öffentlich-rechtliche Schema passt. Auf die Umwelt wirkt ihr natürlicher mütterlicher Charme, die Abgeklärtheit, mit der sie das

---

<sup>213</sup> Dietze, 2004, S. 121

<sup>214</sup> Vgl. Kubitz/Waz, 2004, S. 153

<sup>215</sup> Dietze, 2004, S. 127

Leben meistern, mitunter sehr erotisierend<sup>216</sup>. *Rosa Roth* (Iris Berben, geb. 1950) geht in High Heels auf Mörderjagd, während *Bella Block* (Hannelore Hoger, geb. 1941) eher mürrisch-verbrämt ermittelt. Dennoch haben beide in ihren Einstiegsfolgen Affären mit deutlich jüngeren Männern. Geradezu zelebriert wird dieser Charakterzug jedoch von Hannelore Elsner (geb. 1942) in der Rolle, die ihr auf den Leib geschrieben ist: der Vorabend-Kommissarin *Lea Sommer* (der Protagonistin von *Die Kommissarin*, 1994–2006, ARD). Trotz ihres fortgeschrittenen Alters ist *Lea Sommer* eine einnehmende Erscheinung mit enormem Sex-Appeal. Wo immer sie auftaucht, knistert es: „(...) sei es zwischen ihr und ihrem jungen Assistenten, sei es zwischen ihr und Tatverdächtigen wie einem russischen Schwarzarbeiter, der sich dann vor ihren Augen erschießt, oder einer Frau, die ihre Geliebte umgebracht hat“<sup>217</sup>. Ganz nebenbei ist die umschwärmte Kriminalbeamtin auch noch allein erziehende Mutter eines Teenagers, der gerade die Matura geschmissen hat, planlos herumjobbt und im Hotel Mama den Haushalt führt. *Bella Block* wird demgegenüber bald einem gleichaltrigen Literaturprofessor verfallen, eine Zeitlang eine „dezidiert frauenrollenverweigernde Beziehung“<sup>218</sup> mit ihm führen, bis dieser – genervt von *Bella Blocks* Arbeitseifer – letztendlich wieder die Koffer packt.

Zum selben Typ patente Kommissarin mit Pfiff und erotischer Ausstrahlung gehört auch die „neue Alte“<sup>219</sup>, Kommissarin *Vera Lanz*. Ab dem Jahr 2012 ermittelt sie als erste Frau in ZDF und ORF am angestammten Sendeplatz von *Derrick*, *Der Alte* und *Matula* – also Freitag Hauptabend - unter dem Serientitel *Die Chefin*. *Lanz* wird von Katharina Böhm (geb. 1964) verkörpert, ist verwitwet, Mutter einer Teenager-Tochter und mit einem verheirateten Staatsanwalt liiert, „in dessen Büro sie sich einen Durchsuchungsbefehl und ein bisschen Sex abholt“<sup>220</sup>. *Lanz* fackelt nicht lange, wenn es brenzlig wird, und greift zur Waffe<sup>221</sup>. Uneitel in enge Jeans und eine abgewetzte Lederjacke gepresst, kommandiert sie ein Team aus zwei dickköpfigen männlichen Assistenten, von denen keiner ahnt, dass die Chefin im Grunde schwer traumatisiert ist. Vor vier Jahren kam ihr Mann, ebenfalls ein Kriminalbeamter, im Zuge einer Verschwörung ums Leben. *Lanz* weiß seither nicht, wem innerhalb des Polizeiapparats sie eigentlich noch trauen kann. Wortkarg, abgeklärt und kompromisslos versucht sie neben ihren aktuellen Fällen heimlich den Tod ihres Mannes aufzuklären, um seinen

---

<sup>216</sup> Der Anstoß für diesen neuen Typ von Ermittlerin kommt aus der Literatur. *Bella Block* wurde von der erfolgreiche Dortmunder Krimiautorin Doris Gercke erschaffen. Bis heute haben *Rosa Roth* und *Bella Block* bei den FernsehzuschauerInnen treue Fans. Für *Bella Block* ist die letzte Klappe noch nicht gefallen. Vor kurzen wurde dagegen auf Wunsch der Hauptdarstellerin Iris Berben die Krimireihe *Rosa Roth* vom ZDF eingestellt.

<sup>217</sup> Kubitz/Waz, 2004, S. 147

<sup>218</sup> Dietze, 2004, S. 128

<sup>219</sup> Vgl. Zinser, 2012, in: *Spiegel online*

<sup>220</sup> Vgl. Zinser, 2012, in: *Spiegel online*

<sup>221</sup> Schon in der Einstiegsfolge *Enthüllung* schießt *Lanz* einem Amokläufer ins Bein (TC 00:53:33). Es ist nicht ihr einziger Waffeneinsatz. In der vierten Folge *Lügen* verläuft eine Auseinandersetzung mit einem Mordverdächtigen tödlich. Als er *Lanz* mit einer Pistole bedroht, erschießt ihn die *Kommissarin* (TC 00:53:13-00:53:37).

angeschlagenen Ruf wieder-herzustellen. Offiziell gilt er als Verräter, doch *Lanz* wäre es lieber, an seine Unschuld glauben zu können.

Der Typ „Kriminalbeamtin mit traumatischer Vergangenheit“ tritt ab der Jahrtausendwende verstärkt in Erscheinung. Zwei Seelenverwandte von *Vera Lanz* sind in dieser Hinsicht ihre Altersgenossinnen *Kommissarin Lucas* und *Dr. Eva Maria Prohacek* (beide ab 2002 im ZDF). *Prohacek* (Senta Berger, geb. 1941) hat den Wagen gefahren, in dem ihr Sohn gestorben ist, und leidet seither unter Panikattacken und Asthmaanfällen. Ihre Ehe ist wegen des traumatischen Vorfalls zerbrochen. Im Polizeidienst bekommt vor allem ihr Assistent ihr schlechtes Nervenkostüm zu spüren. „Dass sie dennoch ihre Frau in einer Weise steht, die der gesamten Behörde Respekt abnötigt, peinigt besonders ihren leicht korrupten [männlichen] Vorgesetzten“<sup>222</sup>. *Lucas* (Ulrike Kriener, geb. 1954) hat mit einem Schlag den Menschen verloren, der die wichtigste Stütze gewesen ist: ihren Mann. Nach einem Unfall liegt er im Koma und *Lucas* besucht ihn, sooft sie kann, doch lässt ihr der Job nur wenig Spielraum.

Ist im öffentlich-rechtlichen Polizeikrimi in puncto Frauenemanzipation generell eine „Tendenz zur Tristesse“<sup>223</sup> bemerkbar, geht es bei den stärker auf ein jüngeres Zielpublikum ausgerichteten Privatsendern weitaus lebensfroher und verspielter zu.

„Hier geht es nicht um ‚Rechte‘, sondern ums Durchschlagen, sei es mit *action* oder auch mal mit den ‚Waffen einer Frau‘. Das wird auf privatem Terrain nicht für ehrenrührig gehalten; der sexuell expressive Körper ist als Machtinstrument durchgesetzt. In anglo-amerikanischen Ländern nennt man die markttaugliche Version des Feminismus *commodified feminism*. (...) Die Heldin ist meist jung und durchtrainiert, und ein paar Quadratzentimeter Haut sollte sie schon zeigen“<sup>224</sup>.

Im *melting pot* Berlin steckt die mädchenhaft hübsche Mitvierzigerin *Eva Blond* (*Blond: Eva Blond!*, 2002–2006, SAT1; verkörpert von Corinna Harfouch, geb. 1954) voller Überraschungen. „Sie ist alles gleichzeitig: Kindchen und Femme fatale, tollkühn und tapsig, kompetent und dilettantisch“<sup>225</sup>. Nicht die Kriminalfälle stehen im Zentrum der Handlung. Wichtig sind vielmehr Situationskomik und Setting, die brodelnden Konflikte zwischen den Figuren und zahlreiche falsche Fährten, die dem Zuschauer gestellt werden und gekonnt Seh-Erwartungen brechen. Als Kompagnon wird der ebenso liebenswert-chaotischen wie humorvollen *Eva Blond* in dieser Action-Comedy ein traditionsbewusster türkischer Macho namens *Alyans* zur Seite gestellt, der die schusselige Powerfrau immer wieder aus misslichen Situationen rettet und dafür ironisch von ihr als „mein Prinz“ angesprochen

---

<sup>222</sup> Sichtermann, 2011, in: *Emma*

<sup>223</sup> Vgl. Dietze, 2004, S. 133

<sup>224</sup> Dietze, 2004, S. 137

<sup>225</sup> Dietze, 2004, S. 135



wird. Das Ermittlerduo unterstützt ein notorisch herumbrüllender Chef und ein „Chor murmelnder, skurriler Pathologen und Kriminaltechniker (...). Der Modus ist durchgängig parodistisch, oft selbst-reflexiv und dialogwitzig“<sup>226</sup>.

Daneben schickt das Privatfernsehen außerdem mit der Serie *Doppelter Einsatz* (1994–2007, RTL) das erste rein weibliche Ermittlerteam auf Mörderjagd. Nach dem Vorbild der US-amerikanischen Polizeiserie *Cagney & Lacey* (1982–1988) werden darin zwei unterschiedliche Selbstverwirklichungskonzepte durchexerziert: der bisexuelle, kinderlose Single mit wechselnden Liebschaften einerseits und „*To-have-it-all-Modelle*“ mit ausgeprägtem Familiensinn andererseits. Auch innerhalb dieser Konstellation sind Differenzen natürlich vorprogrammiert und werden nicht unter den Tisch gekehrt, selbst wenn im Ernstfall klar ist, dass man aufeinander Acht gibt und sich gegenseitig unterstützt.

Der Typ ungebundene Ermittlerin hat sich in jüngster Zeit auf deutsch-österreichischen Bildschirmen eher rar gemacht; es sei denn, es handelt sich um Berufseinsteigerinnen, die sich erst umfassend ausprobieren müssen. Mittlerweile scheint es eher die Regel zu sein, dass Fernsehkommissarinnen Kind, Beziehung, Ehemann und/oder Eltern haben, ein raumgreifendes Privatleben also, das ihre Arbeit auf unterschiedliche Weise beeinflusst, wenn nicht sogar beeinträchtigt. Die einen betreuen ihren Nachwuchs mit ständigem schlechten Gewissen, weil sie befürchten, wegen des zeitraubenden Jobs nicht ausreichend für ihre Kinder da sein zu können – also als Rabenmutter oder Versagerin zu gelten; wie etwa die alleinerziehende Bremer *Tatort*-Kommissarin *Inga Lürsen* (ab 1997, ARD; verkörpert von Sabine Postel, geb. 1954). Andere gehen weitaus unbefangener mit der Doppelbelastung Beruf-Familie um. Egal, wie chaotisch sich das Privatleben aber auch immer gestalten mag, Vorrang für die heutigen Kommissarinnen hat in jedem Fall der Beruf. Wie früher die Überväter sind heute die Übermütter sowie alle nachfolgenden Generationen erst einmal mit der Arbeit verheiratet. „Dieser soziale Lernprozess – auch für die Frau geht der Beruf manchmal vor – hat im Krimi während der letzten zwanzig Jahre mehr oder weniger explizit stattgefunden, er war lange Subtext und ist [heute] im Wesentlichen abgeschlossen“<sup>227</sup>. Sichtermann ortet sogar eine verstärkte Tendenz zur Kumpanei zwischen weiblichen und männlichen Kollegen im Ermittlerteam. Selbst die Überheblichkeit der Männer, was körperliche Einsatzfähigkeit angeht, scheint nach und nach zu weichen. Denn die jungen Kolleginnen entpuppen sich als topfit, reaktionsschnell und – ungeachtet ihrer zarten Statur – zu

---

<sup>226</sup> Dietze, 2004, S. 136. Einen ähnlichen komödiantischen Ton, allerdings mit einem ausschließlich männlichen Ermittlerteam, schlägt übrigens die Serie *Balko* an, die von 1994–2003 von RTL produziert wurde, sowie die österreichische Krimiparodie *Kottan ermittelt* (1976–1983, ORF; siehe Kapitel 4.3 *Unberechenbarkeit als Prinzip* dieser Arbeit).

<sup>227</sup> Sichtermann, 2011, in: *Emma*

hundert Prozent effizient<sup>228</sup>.

Besonders interessant wird es, wenn Frauen mittleren Alters heutzutage in leitende Positionen wechseln. Anders als etwa die junge *Lena Odenthal* sind Fernsehkommissarinnen zu diesem Karrierezeitpunkt zumeist schon erfahren genug, um ohne Übervater im Hintergrund auszukommen. Ihre Arbeit erledigen sie routiniert – mit einer gesunden Portion Pragmatismus und unerschrockener Gelassenheit. Schwere traumatische Erlebnisse, die ein seelisches Wrack aus ihnen machen würden, stehen noch aus, doch kennen sie bereits die Abgründe der menschlichen Seele in all ihren Facetten. Genauso treffsicher, wie sie ihre weiblichen Reize einsetzen, um ihren Willen durchzuboxen, gehen sie im Notfall mit dem Schießeszen um. Und in puncto Liebesleben liegen die besten Jahre oftmals noch vor ihnen. In diese Kategorie fallen etwa *Angelika Schnell* von *Schnell ermittelt* (ab 2009, ORF; verkörpert von Ursula Strauss; geb. 1974), einer Serie, der im nachfolgenden Kapitel noch viel Raum gewidmet sein wird, und die Quereinsteigerin *Charlotte Lindholm* (ab 2002, ARD; verkörpert von Maria Furtwängler, geb. 1966). *Lindholms* Figurenprofil soll zur Erläuterung dieses Typus von Ermittlerin abschließend etwas näher besprochen werden, da sie zu jenen *Tatort*-Kommissarinnen gehört, die die meiste mediale Aufmerksamkeit auf sich ziehen können.

Noch vor ihrem ersten Kind wird *Kommissarin Charlotte Lindholm* als starke, unabhängige Frau im *Tatort* etabliert. Heutzutage eher unüblich, ermittelt sie im Alleingang – ohne Assistenten oder fixe Teamkollegin an ihrer Seite – vorwiegend im Umland von Hannover. Eine Gegend, die sie gut kennt, denn *Lindholm* ist dort aufgewachsen. Sie weiß daher, wie sie mit der Dorfbevölkerung sprechen muss, um an brisante Informationen heranzukommen. Dabei treibt sie kein besonderer Gerechtigkeitssinn an, sie ist einfach neugierig. *Lindholm* hat studiert und ist in jeder Lebensphase sehr um ihre Unabhängigkeit bemüht. Auch als sie im Lauf einer Affäre mit einem verheirateten Mann ungewollt schwanger wird, rutscht sie nicht in die Opferrolle ab. Statt dem Kindsvater etwas von dem Nachwuchs zu erzählen, beschließt sie, das Kind allein großzuziehen. So kommt es, dass *Lindholm* selbst dann noch ermittelt, als sie bereits hochschwanger ist. Daheim würde ihr ohnehin nur die Decke auf den Kopf fallen.

Für Ruhl lassen sich an dieser Kommissarin beispielhaft die Schwierigkeiten und Vorurteile ablesen, mit denen Frauen konfrontiert werden, sobald sie beides haben wollen: Kinder und Karriere. Zugleich verkörpert *Lindholm* einen sehr modernen Zugang zu diesem Themenkomplex. „She wants to be a working mother and regards this neither as a problem nor as a lack of ‚motherly care‘ – even if others

---

<sup>228</sup> Sichtermann, 2011, in: *Emma*

(like her boss) confront her with a more traditional view and try to impose their standards on her”<sup>229</sup>. Auch als es ans Eingemachte geht, *Lindholm* von ihrem langjährigen Mitbewohner im Stich gelassen wird und in puncto Kinderbetreuung zusehen muss, wo sie bleibt, behält sie die Fassung. Denn zum Glück gibt es da noch ihre Mutter, die im Notfall beim Babysitten einspringen kann. In dieser smarten Lebensart vermutet Ruhl das eigentliche Erfolgsgeheimnis von *Lindholm* beim Publikum<sup>230</sup>. Wurde anhand von starken weiblichen Ermittlerfiguren wie *Lena Odenthal* oder *Marianne Buchmüller* vorexerziert, dass es für Frauen nur ein Entweder-Oder geben kann – sie haben die Wahl zwischen entweder Familie oder beruflicher Erfolg – so zeigt das Rollenmodell von *Lindholm*, dass sich durchaus beides unter einen Hut bringen lässt. Dass *Lindholm* bei all dem Kampfgeist äußerlich immer noch sehr weiblich wirkt und als Modevorbild gelten kann, tut vermutlich sein Übriges.

---

<sup>229</sup> Ruhl, 2010, S. 154-155

<sup>230</sup> „The depiction of Charlotte Lindholm as a successful, highly qualified inspector and as an independent, attractive woman with endearing weaknesses creates a character that is likely to broad range of viewers” (Ruhl, 2010, S. 155)



## 5 Zwischenergebnis und Ausblick

Das Fernsehen im deutschsprachigen Raum ist mittlerweile über sechzig Jahre alt. Die Hälfte dieser Zeit ist die Frau im Prime-Time-Polizeikrimi abseits der ihr klischeehaft zugeordneten Rollen (Ehefrau, Mutter, Hure) so gut wie nicht präsent. Ist sie jung und schwanger, wie beispielsweise die *Tatort*-Kommissarin *Miriam Koch* (ab 1992, ARD; verkörpert von Roswitha Schreiner, geb. 1965), erwartet sie noch im Jahr 1997, sofort vom Kindsvater geheiratet zu werden und quittiert zum Zweck der Familiengründung den Polizeidienst. Dabei macht gerade die jugendliche Frische *Koch* beruflich so erfolgreich und hebt sie positiv von ihrem pensionsreifen Chef ab, der gerne mal ein Auge zudrückt, wenn die verwöhnte Kriminalbeamtin aus gutem Haus bockig wird. *Koch* ist gelernte Soziologin, eine der ersten TV-Ermittlerinnen auf Stöckelschuhen und finanziell unabhängig, bevor sie in den Ehehafen einläuft. Auch wenn die Liebesbeziehung zu ihrem Verlobten karikierend angelegt ist<sup>231</sup>, wäre es für ihr eigenes Ego wohl von größerem Vorteil, könnte *Koch* weiter im Staatsdienst arbeiten.

Die neue Generation TV-Kommissarinnen hat es da schon leichter. Selbst wenn auch diesen Ermittlerfiguren der Erfolg nicht in die Wiege gelegt ist, müssen sie weder als Superfrauen auftreten, um bei der Verbrechensaufklärung zu überzeugen. Ebenso wenig ist es nötig, ihre Femininität vor der Polizeitür abzugeben oder – schlimmer noch – in alte Rollenmuster zurückzufallen, damit sie von der männlichen Belegschaft respektiert werden. Die neue Generation TV-Kommissarinnen kann alles in einem sein: Girlie, *Femme fatale*, Familientier und Karrieristin, ohne dabei ein schlechtes Gewissen haben oder vorab feministische Grabenkämpfe führen zu müssen. Sie profitiert von der Leistung ihrer Vorgängerinnen, kann geerdeter agieren und sich ab und an Schwächen erlauben – ja, das muss sie sogar. Denn erstens wären reine Erfolgsmenschen langweilig. Zum anderen hat sich das Genre *TV-Krimi* schon früh Realitätsnähe auf die Fahnen geheftet<sup>232</sup> – was im Ernstfall mitunter bedeuten kann, dass die Ermittlerfiguren mit ihrem Verdacht auch falsch liegen können. Ebendas hat in Wahrheit schon eine lange Tradition vor allem im *Tatort*. In *Schimanskis* Einstandsfolge *Duisburg – Ruhrort* (28.06.1981) klärt sich zum Beispiel der Mord an einen Binnenschiffer nur deshalb auf, weil sich der Schuldige selbst stellt<sup>233</sup>. Und auch *Lena Odenthal* unterlaufen Fehleinschätzungen in ihrer Laufbahn als Kripobeamtin. In *Engelchen flieg* (01.11.1998) lässt sie sich bei ihren Ermittlungen von Vorurteilen leiten und erkennt zu spät, wer eigentlich hinter dem Tod eines Kleinkindes steckt. Ihr

---

<sup>231</sup> Vgl. Koelbl, 2004, S. 171

<sup>232</sup> Schon jede Folge der 50er-Jahre-Serie *Stahlnetz* beginnt mit dem Schriftzug: „Dieser Fall ist wahr. Er wurde aufgezeichnet nach Unterlagen der Kriminalpolizei. Nur Namen von Personen, Schauplätzen und die Daten wurden geändert, um Unschuldige und Zeugen zu schützen“ (Zitiert nach Hartmann, 2003, S. 21)

<sup>233</sup> Tatsächlich muss der Täter sein Geständnis *Schimanski* fast aufdrängen und deshalb zweimal im Präsidium vorsprechen; zunächst einmal wird er erfolgreich von *Schimanski* abgewimmelt.

Versagen zieht eine weitere Familientragödie nach sich. Ab den 90er Jahren gehört es dann zum Repertoire von Krimiserien, dass Polizisten selbst zu Tätern werden oder wenigstens unter Verdacht stehen, sich kriminell verhalten zu haben<sup>234</sup>.

Während sich im ZDF in Form von *Der Kommissar*, *Derrick* oder *Der Alte* Herstellungsweisen etablieren, die kontinuierlich nach demselben Muster funktionieren, sind es Krimiparodien wie die österreichische Serie *Kottan ermittelt* und langlebige Krimireihen wie der experimentierfreudige *ARD-Tatort*, von denen immer wieder neue Impulse für Innovationen im Genre ausgehen. In *Kottan ermittelt* und *Tatort* ermitteln jugendliche Draufgänger vom Schlage eines *Horst Schimanski* und setzen einen ersten Kontrapunkt zum Bild des alternden Kriminalkommissars als väterliche Ordnungsmacht, das lange nahezu uneingeschränkt die Szenerie des TV-Krimis beherrscht hat.

„Es waren streng patriarchalische Gestalten, die schwer zu tragen hatten an der Last, Ersatz schaffen zu müssen für die fehlenden Autoritäten einer vaterlosen Gesellschaft. Sie waren daher ein Muster an Verlässlichkeit und Disziplin, schwebten mit einer fast göttlichen Aura unberührbar über den Niederungen des Verbrechens, das sie mit eiserner Konsequenz aufklärten“<sup>235</sup>.

Dass sich Frauenfiguren sukzessive von der typischen Schwarz-Weiß-Zeichnung als gut oder schlecht, Mutter oder Hure, emanzipieren und ihren Durchbruch als Ermittlerinnen feiern können, ist ebenfalls dem *Tatort* zuzuschreiben. Mittlerweile ist sogar die letzte Bastion der Trenchcoat tragenden, männlichen Ordnungshüter im deutsch-österreichischen Polizeikrimi gefallen. Nach mehr als vier Jahrzehnten gab im Jahr 2012 erstmals eine Frau am traditionellen Sendeplatz der ZDF-Freitagkrimis den Ton an: die „Chefin“ *Vera Lanz*. Darstellerin Katharina Böhm zu ihrer Rolle als Chefermittlerin: „Vera ist keine Kommissar-Schablone, sie hat Ecken und Kanten“<sup>236</sup>. Und darüber hinaus ein starkes Faible für Erdnüsse, die sie knackt wie ihre Fälle – ohne falsche Scham.

Kommissarin *Vera Lanz* gehört dem Typus der *hard-boiled detectives* an. Sie ist ein Asphalt-Cowgirl, das sich jenseits bürokratischer Gepflogenheiten illusionslos durch einen Sumpf aus Mord, Intrigen und Korruption kämpft. Der Weg dahin war weit und es mussten einige Zwischenstationen eingelegt werden. Zunächst galt es, sich von einer behäbigen Technik zu lösen und massive Vorbehalte über die Tauglichkeit des Fernsehens als kreatives Medium zu überwinden. Der Anstoß dafür, dass TV-Krimis an Originalschauplätzen spielen, kam von mutigen Fernsehmachern, die sich auf abenteuerliche Weise

---

<sup>234</sup> Vgl. Brück et. al, 2003, S. 164-165. Auch in diesem Punkt wie in so vielem – vgl. hierzu Kapitel 4.3 dieser Arbeit - ist *Kottan ermittelt* ein Vorreiter. Schon ab Folge 15 (erstausgestrahlt 1983) wird *Kottan* aufgrund einer polizeiinternen Intrige wegen mutmaßlichen kriminellen Verhaltens vom Dienst suspendiert.

<sup>235</sup> Prümm, 2008, S. 137

<sup>236</sup> Böhm zitiert nach Mottinger, 2012, in: *kurier.at* vom 22.02.12

filmische Produktionspraxis angeeignet haben – mit ausreichend Geld im Nacken, aber ohne genaue Vorstellung davon, wie sie ihr Ziel erreichen könnten. Heute gehört es beinahe zum guten Ton, das in Prime-Time-Produktionen des Fernsehens ein cineastischer Stil gehegt wird, US-amerikanische Filmstars TV-Rollen annehmen und erfolgreiche Kinoregisseure Serienpiloten inszenieren<sup>237</sup>. So wie überhaupt spätestens seit der Digitalisierung frühere Grenzen zwischen den Einzelmedien (Film, Fernsehen, Video) verschwommen sind.

Auf den TV-Krimi bezogen, lassen sich darüber hinaus noch weitere Trends festmachen. So hat sich inzwischen das Erzähltempo erhöht, verstärkt werden Action- und Komiksequenzen in die Krimihandlung eingebaut, ebenso wie es mittlerweile Usus ist, das Privatleben der Ermittler mit zu erzählen. Und es hat innerhalb des Polizeiapparats eine Art Demokratisierung stattgefunden: Anstatt als KommissarIn einen Fall allein zu betreuen, wird in der Regel ein ganzes Team mit der Verbrechensaufklärung befasst, das auf Augenhöhe miteinander arbeitet. Frühere Nebenfiguren im Ermittlungsprozess wie Forensiker, Pathologen, EDV-Profis nehmen mitunter tragende Rollen in Serien ein, werden zu ihren neuen Protagonisten; so wie auch Frauenfiguren in TV-Krimis erst langsam vom Rand ins Zentrum des Geschehens gerückt sind.

Speziell für Schauspielerinnen im reiferen Alter ist bereits Mitte der 90er Jahren die Figur der TV-Kommissarin zur Prestigerolle geworden. Kaum eine Mimin von Rang und Namen hätte sich damals die Gelegenheit für solch einen Auftritt entgehen lassen. Auch wenn die Realität in dieser Hinsicht noch nachhinkt, in der Glitzerwelt des TV-Business hat die Kommissarin als Ikone starker Weiblichkeit längst ihren Platz gefunden und ist darin – genauso wie ihr männliches Pendant – mittlerweile in vielen Farben und Schattierungen präsent. Im Folgenden wird ein Beispiel aus dem Gesamtbild der aktuellen Fernsehkrimilandschaft herausgegriffen und etwas näher vorgestellt.

---

<sup>237</sup> So wurde zum Beispiel der Pilot von *Boardwalk Empire*, einer U.S.-amerikanischen TV-Serie des Bezahlersenders HBO (ab 2010), von Martin Scorsese gedreht. Die Hauptrolle ist mit dem aus dem Kino bekannten Schauspieler Steve Buscemi besetzt.





## TEIL C – SERIENANALYSE

Während im vorigen Kapitel der historische Wandel von Geschlechtsrepräsentationen im deutsch-österreichischen Fernsehkrimi im Zentrum der Betrachtung stand und aufgezeigt wurde, wie sich die Konventionen des Genres – speziell im Hinblick auf die Schlüsselfigur der ChefermittlerIn – durch technologische, institutionelle und/oder produktionsästhetische Neuerungen fortlaufend verändert haben, verschiebt sich der Fokus nun auf die aktuelle Produktionspraxis. Anhand der zeitgenössischen Polizeiserie *Schnell ermittelt* (ORF 2009) soll geklärt werden, wie Geschlecht heutzutage im Fernsehkrimi inszeniert wird. Insbesondere interessiert dabei die Frage, welchen Weg die genannte Serie einschlägt, um die psychische und soziale Position der Ermittlerfigur zu verhandeln, und inwieweit sie sich in der Wahl ihrer Mittel von früheren, bereits existenten stereotypen Mustern der Geschlechterdarstellung im Genre *Polizeikrimi* unterscheidet. Neben den Inhalten und der Machart wird dabei auch auf die Entstehungsgeschichte der Serie eingegangen. Zum anderen wird untersucht, ob die Krimiproduktion auch abseits der Geschlechterdarstellung Innovationscharakter aufweist. Mit welchen Genreregeln geht die Serie konform? Wo kommt es zu Erweiterungen, wo bricht sie mit den Konventionen? Das Verhältnis von Tradition und Wandel im zeitgenössischen deutsch-österreichischen Fernsehkrimi analysiert anhand von *Schnell ermittelt* bildet den Schwerpunkt der abschließenden Betrachtung, ehe sämtliche Ergebnisse der Untersuchung überblickshaft zusammengefasst werden.

### 6 *Schnell ermittelt*

#### 6.1 Die Geschichte hinter der Serie: der Produktionskontext

Alpenländische Krimikost mit ihrem Hang zu einer gewissen Nonchalance hat immer schon grenzüberschreitend Furore gemacht. Mitunter war die Begeisterung außerhalb der Landesgrenzen größer als in der Heimat selbst<sup>238</sup>. Mit *Kommissar Rex* wurde Mitte der 1990er Jahre sogar ein regelrechter Exportschlager geschaffen. Bis heute fährt diese ORF/SAT1-Koproduktion, die an prominenten Wiener Schauplätzen spielt und einen Gutteil ihrer Magie aus der kongenialen Zusammenarbeit zwischen Mensch und Tier bezieht (als Ermittlerpaar agieren Polizeihund *Rex* und sein Herrl

---

<sup>238</sup> ORF-Redakteur Ernst Petz zufolge waren etwa die *Marek-Tatorte* beim deutschen Nachbarn immer beliebter als in Österreich. „Und dort immer: je weiter nördlicher, desto besser“ (Petz zit. n.: Natschläger, 2000, S. 128)

*Kommissar Moser*), traumhafte Quoten ein<sup>239</sup>. Als einziger österreichischer TV-Krimi hat *Kommissar Rex* darüber hinaus auch ein Spin-Off evoziert: Im Jahr 1996 bekam der von Karl Markovic dargestellte tollpatschige Gehilfe von *Kommissar Moser* namens *Stockinger* eine eigene, gleichlautende Serie<sup>240</sup>. Orientiert man sich an der Titelgebung, knüpft *Schnell ermittelt* demgegenüber an einem anderen Strang innerhalb der weit verzweigten Tradition österreichischer Polizeiserien an. Pate stand hierfür unverkennbar die künstlerisch anspruchsvolle Krimiparodie *Kottan ermittelt*. Zumindest vom Produktionskontext her ist diese Nähe durchaus nachvollziehbar.

Anders als *Kommissar Rex*, der als deutsch-österreichische Gemeinschaftsproduktion von Beginn an vor allem in der sprachlichen Tonalität ein eher gedämpftes Wiener Lokalkolorit aufweisen musste, um grenzüberschreitend verständlich zu bleiben<sup>241</sup>, finanziert sich *Schnell ermittelt* ausschließlich über österreichische Gelder. Die unterschiedliche Finanzierung erlaubt mehr Unverwechselbarkeit in der Programmfarbe. In puncto Look, Themenwahl und Figurenzeichnung kann eine Eigenproduktion von Haus aus stärker auf den heimischen Markt zugeschnitten sein als koproduzierte, strikt auf internationalen ökonomischen Erfolg ausgelegte Serienware. Konzessionen an den Massengeschmack verlieren zugunsten kontrovers diskutierter, gesellschaftskritischer Themen an Bedeutung. Es öffnet sich ein Raum für Experimente. Diese Freiheiten wurden von den Machern der Serie *Schnell ermittelt* durchaus wahrgenommen und auch ergriffen, selbst wenn Sendeplatz- und Formatwahl die breite Palette an Möglichkeiten sogleich wieder einschränkten.

Die Eckdaten zur Serie: *Schnell ermittelt* ist ein Prime-Time-Krimiformat, das seit 2007 von der österreichischen Produktionsfirma MR-Film im Auftrag des ORF für *ORFeins* produziert wird. Vier Staffeln mit insgesamt 40 Folgen zu je 45 Minuten sind bislang auf Sendung gegangen. Seit 2012 werden nur noch vereinzelt Fortsetzungen in Spielfilmlänge gedreht<sup>242</sup>. Serienschöpferin Eva Spreitz-

---

<sup>239</sup> Im Frühjahr 2002 war *Kommissar Rex* in 100 Ländern verkauft worden (Vgl. Brück et al., 2003, S. 265). Bis heute ist ein Ende des Hypes um den Hundedetektiv längst nicht in Sicht. In Polen bricht die Neuverfilmung der allerersten *Rex*-Staffel gerade wieder Quotenrekorde (Vgl. Thomas Egenbauer, *Rex bellt polnisch!* in: *TV-Media*, Ausgabe 19/12, S. 27).

<sup>240</sup> Vgl. Losek, 1999, S. 99

<sup>241</sup> Im Zuge der mehr als 10-jährigen Produktionsgeschichte von *Kommissar Rex* geht nicht nur die sprachliche Dialektfärbung verloren, sondern auch die kantige Zeichnung der Seriencharaktere. Ablesen lässt sich dieser Wandel an den zahlreichen Umbesetzungen in der Ermittlerriege: dem Ersatz des schrulligen *Stockinger* durch den recht blassen *Böck* nach dem Ende der II. Staffel sowie dem Ausstieg von Austro-Mime Tobias Moretti zwei Jahre später. Statt dem von Moretti verkörperten hemdsärmeligen *Richie Moser* ermittelt ab Mitte der IV. Staffel ein asketischer Superbulle namens *Alexander Brandtner* in Wien, dargestellt vom deutschen Schauspieler Gedeon Burkhard. Dem kommerziellen Erfolg der Serie tat das gleichwohl keinen Abbruch, im Gegenteil. Die deutschen Quoten sind nach dem Austausch des Hauptdarstellers sogar noch gestiegen. (Vgl. Losek, 1999, Kapitel 4.2.2.1, ab S. 110)

<sup>242</sup> Bislang sind zwei 90-Minüter abgedreht. Der erste Film mit dem Titel *Schnell ermittelt – Schuld* wurde am 11.12.2012 uraufgeführt. „Der zweite Film mit dem Arbeitstitel "Erinnern" ist im Fertigwerden, ein dritter wird

hofer geht davon aus, dass *Schnell ermittelt* die letzte rein österreichische Serie sei, da die Produktionskosten heutzutage schlichtweg viel zu teuer wären. „In Zukunft wird es nur mehr Koproduktionen geben“, glaubt die gebürtige Grazerin, die sich selbst als „Auftragsschreiberin mit Sendebewusstsein“ begreift<sup>243</sup>. Auf Basis ihres Konzepts wurde die erste Staffel verwirklicht. Der Großteil der Drehbücher von *Schnell ermittelt* stammt aber von der späteren Headautorin, der Wienerin Verena Kurth.

#### Die Eckdaten zu *Schnell ermittelt* im Überblick

Staffel	Folgenanzahl	Produktionsjahr	Erstausstrahlung (wöchentlich)
I	10	2007-2008	Di, 21.04.2009 – Di, 23.06.2009, ORFeins 20:15 Uhr
II	8	2009	Di, 02.02.2010 – Di, 20.04.2010, ORFeins 20:15 Uhr
III	10	2010	Di, 04.01.2011 – Di, 15.03.2011, ORFeins 20:15 Uhr
IV	12	2011	Di, 10.01.2012 – Di, 10.04.2012, ORFeins 20:15 Uhr

Die Wiener Krimiproduktion liegt in der Sehergunst weit oben. Zwei Jahre lang (2010 & 2011) führte *Schnell ermittelt* unangefochten das Ranking der beliebtesten deutschsprachigen Serien in Österreich an, ehe sie der heimischen Provinzsatire *Braunschlag* weichen musste. Bei ihrer Erstausstrahlung erreichte *Schnell ermittelt* durchschnittlich 706.000 ZuschauerInnen und einen Marktanteil (MA) von 28% unter den 12-49 Jährigen. Am erfolgreichsten war in dieser Zielgruppe Staffel II (MA 31%). Ebenfalls einen Spitzenwert erzielte das Serienfinale am 10.04.2012, das bei einem Marktanteil von 34 % unter den 12-49 Jährigen insgesamt 970.000 ZuschauerInnen interessieren konnte<sup>244</sup>. „Für den ORF dabei besonders erfreulich: *Schnell ermittelt* hat in Ostösterreich zwar deutlich mehr Fans als im Westen (52%), kommt dafür aber bei den jungen Frauen (Marktanteil 26%) und Männern (bis 49 Jahre, MA: 30%) gleichermaßen gut an“<sup>245</sup>.

Ein weiterer Beleg für die Popularität von *Schnell ermittelt* sind neben hohen Einschaltquoten mehrfache Auszeichnungen speziell für die Hauptdarstellerin Ursula Strauss sowie eine positive Resonanz in der heimischen Presse<sup>246</sup>. Die Wochenzeitschrift *News* spricht in Bezug auf Staffel eins von einer „erfrischend unkonventionellen Ermittlerin“ und lobt den „modernen österreichischen Zu-

---

noch dieses Jahr entstehen“ heißt es in einem *Facebook*-Posting vom 25.01.2013 (vgl. [www.facebook.com/pages/Schnell-ermittelt/67869003672](http://www.facebook.com/pages/Schnell-ermittelt/67869003672) aufgerufen am 13.02.2013). Diese 90-Minüter werden in der vorliegenden Untersuchung nicht besprochen. Gegenstandsbereich sind ausschließlich die ersten vier Staffeln der Serie.

<sup>243</sup> Eva Spreitzhofer in einer Diskussionsveranstaltung zum Thema ‚Frauen Arbeit Film‘ am 05.12.2010 in Wien, zit. n.: [www.frauenarbeitfilm.at/frauenarbeitfilm/index.php?id=163](http://www.frauenarbeitfilm.at/frauenarbeitfilm/index.php?id=163) (aufgerufen am 20.02.2013)

<sup>244</sup> Quelle: Teletest

<sup>245</sup> Miller, 2009, in: *news.at* vom 16.04.2009

<sup>246</sup> Ursula Strauss erhielt zwei Romys (2010 und 2011), ebenfalls eine Romy erhielten im Jahr 2011 die TV-Produzenten von *Schnell ermittelt*: Kurt J. Mrkwicka, Andreas Kamm und Oliver Auspitz.

gang<sup>247</sup>. Auch vier Jahre nach dem Start wirke die Serie immer noch „sehr frisch“, meint unisono die *Kleine Zeitung*, und die einzelnen Figuren hätten stark an Profil gewonnen<sup>248</sup>. *Die Presse* konstatiert einen „passablen Serienauftakt, der trotz Klischees Lust auf mehr macht“<sup>249</sup>, während *Schnell ermittelt* laut Tageszeitung *Der Standard* vor allem deshalb funktioniert, „weil die Krimischablone diesmal nicht nur mit halbherzigem Lokalkolorit-Schmäh, sondern auch mit Herz, Schmerz und Drama einer nichtkriminalistischen Serienwelt versetzt ist“<sup>250</sup>.

## 6.2 Das Serienkonzept

Ist Frauenemanzipation ein mediales Trugbild? Angesichts der Kluft zwischen Fiktion und Realität könnte dieser Verdacht aufkeimen. Mit dem Boom an Bildern starker Weiblichkeit, der Mitte der 90er Jahre durch den Siegeszug der Kommissarinnen auf allen Fernsehkanälen eingeleitet wurde, hat die Wirklichkeit tatsächlich wenig gemein. Zwar stieg der Frauenanteil bei leitenden KriminalbeamtInnen stetig an. Im Jahr 2004 betrug er aber immer noch lediglich zehn Prozent<sup>251</sup>. Auch hinter der Kamera bilden Powerfrauen in Führungspositionen nach wie vor eher die Ausnahme als die Regel. Dabei hat gerade im Sektor Drehbuch die Realität mittlerweile stark aufgeholt. Gut 40 Prozent sämtlicher ZDF-Fernsehfilme aus dem Jahr 2003 stammte von Frauen. Doch sind nicht in jedem Genre weibliche Autoren gleich stark vertreten. Speziell im Spannungsgenre Krimi betrug der Autorinnenanteil lediglich 24 Prozent<sup>252</sup>. Eine stichprobenartige Analyse der ORF-Krimiproduktionen ergibt ein ähnliches Bild: Deutsch-österreichische TV-Krimis wurden und werden vor allem von Männern gemacht<sup>253</sup>. *Schnell ermittelt* tanzt da allerdings wohltuend aus der Reihe.

Nimmt man den Produktionsstab von *Schnell ermittelt* unter die Lupe, fällt auf, dass wichtige Departments (Konzeption, Headwriting, Redaktion) weiblich besetzt sind. Unter den Drehbuch-

---

<sup>247</sup> Miller, 2009, in: *news.at* vom 16.04.2009

<sup>248</sup> Hütter, 2011, in: *kleinezeitung.at* vom 13.12.2004

<sup>249</sup> Marits, 2009, in: *diepresse.com* vom 22.04.2009

<sup>250</sup> Pumhösel, 2012, in: *Der Standard* vom 11.01.2012

<sup>251</sup> Die Schätzung stammt von einem Vorstandsmitglied der Deutschen Polizeigewerkschaft, getroffen im September 2004 (Vgl. Sichtermann/ Kaiser, 2005, S. 186, Fußnote 9)

<sup>252</sup> Sichtermann/Kaiser, 2005, S. 93

<sup>253</sup> Der erste österreichische *Tatort*, der von einer Frau geschrieben wurde, ging 17 Jahre nach Entstehen der Reihe, am 08.12.1987, auf Sendung (Folgentitel *Atahualpa*). Verena Kurth, Headwriterin von *Schnell ermittelt*, ist weitere 26 Jahre später die zweite weibliche Drehbuchautorin, die jemals einmal eine österreichische *Tatort*-Folge verfasst hat (*Zwischen den Fronten*, Erstausstrahlung am 17.02.2013 in ORF2). Bis dahin sind insgesamt 71 österreichische *Tatorte* produziert worden. Von einer Frau inszeniert wurde ein österreichischer *Tatort* erstmals im Jahr 2000 (*Passion*, Drehbuch Felix Mitterer). Vgl: [www.tatort-fundus.de](http://www.tatort-fundus.de)

AutorInnen dominiert ebenfalls das weibliche Geschlecht<sup>254</sup>. Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass in *Schnell ermittelt* eine Frau die leitenden Ermittlungen führt. Ja mehr noch: In Machart, figuralem Inventar und Storytelling scheint die Produktion – stärker noch als alle österreichischen Vorläufer, die ebenfalls eine Chefermittlerin in der Stammbesetzung aufweisen<sup>255</sup> – ganz und gar auf ihre weibliche Protagonistin zugeschnitten zu sein. Schon der Vorspann – die Visitenkarte jeder Serie – weist auf die Allgegenwart der Chefinspektorin in *Schnell ermittelt* hin.

### 6.2.1 Der Vorspann

Szenisch setzt sich der Vorspann aus drei Situationen zusammen, die allesamt typisch für den Arbeitsalltag einer Kriminalbeamten sind. Dazu zählen: Verhaftung eines Tatverdächtigen, Besichtigung eines Tatorts sowie Telefonrecherche. Eine weitere Episode thematisiert das unmittelbare private Umfeld der Protagonistin. Alle vier Schauplätze sind durch eine kontinuierliche Kamerabewegung nahtlos miteinander verzahnt. Im Rahmen dieser fortlaufenden Bewegung schwenkt die Kamera zunächst von Schauplatz zu Schauplatz, ehe sie zu einer Fahrt in die Totale aufbricht, die am Ende in ein Schlussbild mündet, das alle vorangegangenen Szenen in sich vereint und in dem die Chefermittlerin ganze vier Mal figural auftritt: drei Mal nach erledigter Verhaftung, beendeter Tatortbesichtigung und beim Eis essen mit der Familie, sowie einmal parallel zur Einblendung des Serientitels in der Halbtotale, geheimnisvoll in die Kamera lächelnd, mit dem Handy am Ohr und der Waffe im Halfter, einer typischen Insignie ihres Berufs.

Abgesehen davon, dass der Vorspann technisch hochwertig produziert und künstlerisch ambitioniert umgesetzt ist und aufgrund seiner kinematografischen Qualität deutlich macht, dass *Schnell ermittelt* in die Kategorie der Qualitätsserien<sup>256</sup> einzureihen ist, da eine komplexe Bild-in-Bild-Montage, die mehrere Handlungsstränge zusammenführt, den krönenden Abschluss einer ausgeklügelten Kamerafahrt am Ende des Vorspanns bildet und so Zeugnis von einer differenzierten Bildsprache ablegt, weist kein anderer Seriendarsteller eine ebenso starke Präsenz im Vorspann auf wie die Titelfigur *Angelika Schnell*. Lediglich ein Bildmotiv nimmt ähnlich viel Raum ein: der Schauplatz der Handlung, das urbane Wien.

---

<sup>254</sup> Siehe Episodenübersicht zu *Schnell ermittelt* im Anhang dieser Arbeit

<sup>255</sup> Vgl. hierzu Kapitel 7.3 dieser Arbeit

<sup>256</sup> Zu den Kennzeichen von aktuellen Qualitätsserien vgl. Blanchet et al., 2011, S. 37-70. Blanchet bezieht sich in seiner Definition auf US-amerikanisches Fernsehen. Da europäische Fiction-Formate stark vom US-Fernsehen beeinflusst sind (vgl. hierzu: Schneider, 1995), lässt sich Blanchets Merkmalskatalog auch auf deutsch-österreichische Krimiproduktionen übertragen. Für Blanchet greift der Trend zu Qualitätsserien eine Entwicklung auf, die vom Medium Kino bereits in den 70er Jahren ausgefochten wurde. Er bezeichnet Qualitätsserien als „verspätete Antwort des Fernsehens auf das Kunst- und Autorenkino“ (Blanchet et al., 2011, S. 68).

Während im Intro von *Kommissar Rex* die Donaumetropole von ihrer touristisch schönsten Seite gezeigt wird, indem clipartig mehrere auf Hochglanz polierte Nachtaufnahmen prominenter Wiener Wahrzeichen – einer Stadtrundfahrt gleich – am Kameraauge vorüberziehen<sup>257</sup>, die Krimiproduktion in dieser Hinsicht daher einer langen Tradition von Filmen der Nachkriegszeit folgt, „wo einzelne Regionen Österreichs immer wieder zum Schauplatz von Filmen auserkoren wurden und dabei den Zusehern den Reiz Österreichs als Fremdenverkehrsland vermitteln sollten“<sup>258</sup>, so beschränkt sich der Hinweis auf den Schauplatz der Handlung im Vorspann von *Schnell ermittelt* auf ein markantes Zeugnis authentischer Wiener Gebrauchsarchitektur. Dort bildet den Hintergrund für sämtliche Spielszenen die von Otto Wagner entworfene U-Bahn-Station Kettenbrückengasse<sup>259</sup>. Das Bauwerk des Wiener Jugendstils und der Moderne dient einer bunt zusammengewürfelten Szenenfolge als visuelle Klammer und verweist auf charmant unpräzise Weise auf das Lokalkolorit der Serie.

Unaufdringlich, facettenreich und atmosphärisch dicht präsentiert sich Wien auch abseits des Vorspanns. Sowohl Orte, die typisch für die Donaumetropole sind, als auch gesichtslose Gegenden fungieren in *Schnell ermittelt* als Filmkulisse. Schnörkellose Einfamilienhäuser, funktionale Wohntürme und verwinkelte Hinterhöfe stehen gleichberechtigt neben protzigen Vorstadt villen und denkmalgeschützten Bauten mit jahrhundertealter Tradition. Ein beliebter Treffpunkt des Ermittlerteams ist zum Beispiel ein „Chinesee“ am Donaukanal mit Postkartenblick auf die Wiener Urania. Die Büros der Ermittler besitzen weitaus weniger Charme. In einer anonymen Container-Architektur untergebracht, sind sie zweckmäßig kühl und rein funktionell eingerichtet. Die Kriminalfälle selbst spielen sich bevorzugt im gehobenen Milieu ab und zeichnen die Abgründe hinter der glänzenden Fassade nach.

## 6.2.2 Handlung und Charaktere

Nicht nur auf visueller Ebene ist *Schnell ermittelt* hochwertig produziert, sondern auch im Hinblick auf die narrative Struktur. Wie in neueren Qualitätsserien mittlerweile üblich, zeichnet sich die Krimiproduktion durch eine enge Verflechtung von episodalen und serialen Erzählmustern aus. In je 45 Minuten pro Folge wird ein Mord nach dem *whodunit*-Prinzip aufgeklärt: mehrere Verdächtige

---

<sup>257</sup> Zu sehen sind der Stephansdom, das Riesenrad, die Staatsoper, die Secession und das Parlament. Die von Videoclips beeinflusste Ästhetik ist seit den 80er Jahren typisch für Vorspanne von Krimiserien (Vgl. Schneider, 1995, S. 35).

<sup>258</sup> Losek, 1999, S. 103

<sup>259</sup> An ihrer Brüstung wird ein Mann verhaftet, auf ihrem Dach eine Leiche besichtigt und am danebenliegenden Gehsteig Eis geschleckt.

werden perlustriert, bis schlussendlich eine/r übrig bleibt (Ein-Fall-Struktur<sup>260</sup>). Der Name des Opfers gibt den Titel für die Episode vor und stellt das Hauptthema. Sämtliche Handlungsstränge, die mit diesem Krimiplot in Verbindung stehen, werden am Ende der Folge in der Regel auch wieder geschlossen. In folgenübergreifenden Handlungsbögen (*story* oder *character arcs*) wird darüber hinaus das emotionale Leben der Hauptfiguren abseits ihrer streng beruflichen Tätigkeit thematisiert<sup>261</sup>. In *Schnell ermittelt* nimmt dieser Plot einen vergleichsweise breiten Raum ein. Tatsächlich ist eine starke Vermischung von beruflichen und privaten Belangen schon in der Figurenkonstellation angelegt, da sich das leitende Ermittlerteam (Chefinspektorin und Pathologe) in *Schnell ermittelt* aus einem Ehepaar zusammensetzt, das zwar rechtskräftig voneinander geschieden ist, aber immer noch viel miteinander gemeinsam hat: die Arbeitsstelle, die Kinder, die Vergangenheit.

Insgesamt besteht die Stammbesetzung von *Schnell ermittelt* aus übersichtlichen fünf Hauptfiguren:

- *Chefinspektorin Angelika Schnell* (Ursula Strauss; geb. 1974): Leiterin der Mordkommission; Workaholic; egozentrisch, furchtlos, siegessicher; eine rastlose Kämpfernatur; auch in ihrer Rolle als berufstätige alleinerziehende Mutter ständig auf dem Sprung; verliebt sich schnell; Familienstand: geschieden, zwei Kinder (Zwillinge, Kathrin und Jan, ca. zehn Jahre alt).
- *Gerichtsmediziner Stefan Schnell* (Andreas Lust, geb. 1967): Kollege und zugleich Exmann der Chefinspektorin; trauert seiner Ehe nach; im Herzen gleichwohl ein Muttersöhnchen mit starker sensibler Ader und ausgeprägtem Putzfimmel; liebt alles, was mit Countrymusik zu tun hat; fachlich eine Koryphäe; verfügt über schier enzyklopädisches Wissen.
- *Bezirksinspektor Harald Franitschek* (Wolf Bachofner, geb. 1961): Obwohl Dienstältester, hierarchisch der um vieles jüngeren Chefin unterstellt und in vielerlei Hinsicht *Angelikas* absoluter Gegenpart: wo sie frohgemut zur Tat schreitet, sieht er tausende Gefahren lauern;

---

<sup>260</sup> Während die meisten Krimis ein Verbrechen pro Folge behandeln (Ein-Fall-Struktur), zeichnen sich sogenannte *Police Procedurals* im Gegensatz dazu dadurch aus, dass sie Polizeiarbeit als Arbeit an vielen Fällen darstellen, die oft nichts miteinander zu tun haben. Manche Autoren verwenden den Begriff *Procedural* allerdings auch als Synonym für das Episodenformat, was streng genommen falsch ist, da sich dieser Begriff von seinen Ursprüngen her nicht auf die Abgeschlossenheit der Folgen, sondern auf die Darstellung des Arbeitsprozesses bezieht. Eingeführt wurde der Terminus im Kontext der Kriminalliteratur in den 1950er Jahren, um *Police Procedurals* von älteren Subgenres wie der klassischen *Detektivgeschichte* oder der *Hard-boiled Detective Novel* zu unterscheiden. (Vgl. Blanchet et al., 2011, S. 57)

<sup>261</sup> Blanchet definiert *story arcs* als Handlungsbögen, die sich auf ein äußeres Geschehen beziehen, während *character arcs* auf die innere Entwicklung einer Figur Bezug nehmen. Während eine dritte Form, sogenannte *mythology arcs*, über den Verlauf einer ganzen Serie offen bleiben, überspannen *story* und *character arcs* lediglich eine oder mehrere Staffeln. (Vgl. Blanchet et al., 2011, S. 57-58)

Gewohnheitsmensch; neigt zu unbegründetem Siechtum, Paragrafenreiterei und einfachen Denkmustern.

- *Kriminalpolizistin Maja Landauer* (Katharina Straßer, geb. 1984): Nesthäkchen der Truppe; ehrgeizig und nicht auf den Mund gefallen, wenngleich noch verhältnismäßig unerfahren; liebt Mode und flirtet gern, durchaus auch – sehr zu deren Ärger – mit *Angelikas* Exmann *Stefan*; ansonsten aber hundertprozentig loyal gegenüber ihrer Chefin.
- *Kemal Öztürk, Computerspezialist* (Morteza Tavakoli, geb. 1981): Aufgeschlossener Teamspieler; sehr fleißig und anpassungsfähig; hat türkische Wurzeln; ab Staffel II fix im Team.

Von diesen fünf Hauptfiguren, die das Ermittlerteam in *Schnell ermittelt* bilden, abgesehen, werden innerhalb der Diegese staffelweise Antagonisten etabliert, die den Wünschen, Bedürfnissen und Zielen der Chefinspektorin entgegenstehen und abseits der zu lösenden Mordfälle in folgenübergreifenden Handlungsbögen (*story arcs*) zusätzlich für Dynamik in der Serienerzählung sorgen.

In Staffel I und II nimmt der Serienmörder *Peter Feiler* (Philipp Moog, geb. 1961) die Rolle des Antagonisten ein. *Feiler* tritt zunächst als attraktiver Nachbar um die Vierzig in Erscheinung, in den sich die Chefermittlerin verliebt, ehe sie dem vermeintlichen Schöngest beinahe selbst zum Opfer fällt (Handlungsbogen Staffel I). Nach einem furiosen Katz-und-Maus-Spiel gelingt es der Chefermittlerin im Rahmen einer dramatischen Autoverfolgungsjagd, *Feiler* zu stellen. Doch geht ihr der Mehrfachmörder nicht lebend ins Netz, vielmehr stirbt er bei einer Karambolage mit einem unbeteiligten dritten Wagen noch am Unfallort (Handlungsbogen Staffel II).

In Staffel III bekommt es *Angelika Schnell* auf gleich drei Fronten mit Gegenspielern unterschiedlichster Art zu tun. Polizeiintern muss sie Standfestigkeit gegenüber dem internen Ermittler *Oberst Martin Schuster* (Markus Hering, geb. 1960) beweisen, der angehalten ist, das Vorgehen von *Angelika Schnell* im Fall *Feiler* genau zu prüfen. Er vernimmt der Reihe nach das gesamte Ermittlerteam und hinterfragt kritisch die Methoden der Kommissarin. Fortgeführt wird das *Feiler*-Thema außerdem durch die Einführung von zwei weiteren Figuren:

- *Serienmörder Karl Esch* (Cornelius Obonya, geb. 1969). Aus persönlicher Neugier sucht *Angelika Schnell* den inhaftierten ehemaligen Zellengenossen und vermeintlichen Seelen-



verwandten von *Feiler* mehrfach in der Haftanstalt auf, ehe dieser eines Tages überraschend ausbricht und kurz darauf ermordet aufgefunden wird<sup>262</sup>.

- *Wachebeamtin Maria Winter* (Victoria Trauttmansdorff, geb. 1960), eine langjährige Geliebte des Serienmörders *Feiler*. Sie will Kripobeamtin *Angelika Schnell* für den Tod von *Feiler* zur Rechenschaft ziehen und denkt sich dafür eine raffinierte Falle aus: *Winter* ermordet *Esch* und schiebt *Angelika* die Tat unter.

Zu guter Letzt erwächst *Angelika Schnell* auch privat unliebsame Konkurrenz in Gestalt von *Susanne Huber* (Julia Cencig, geb. 1972), der neuen Freundin von Exmann *Stefan*. *Susanne* ist die personifizierte ideale Schwiegertochter, umgänglich, freundlich, unglaublich geduldig – und *Angelika* ein ewiger Dorn im Auge.

Staffel III endet damit, dass *Angelika Schnell* beim Versuch, die wahre Mörderin von *Esch* zu fassen, vom polizeiinternen Ermittler *Oberst Schuster* aus vermeintlicher Notwehr angeschossen und schwer verletzt wird. Ihr Überleben ist mit Ende der III. Staffel fraglich (*Cliffhanger*). Die letzten Bilder zeigen, wie die schwerverletzte Kommissarin bei der Einlieferung in die Notaufnahme langsam das Bewusstsein verliert, dabei die Besorgnis ihrer beiden Begleiter (Exmann *Stefan* und Kollege *Franitschek*) noch ironisch aus dem Off kommentiert, ehe sie in einen neuen Bewusstseinszustand überwechselt. Optisch kenntlich gemacht wird der Übertritt in das Stadium des künstlichen Tiefschlafs durch den Einsatz einer Weißblende, mit der die III. Staffel ausklingt.

Alle weiteren Ereignisse einschließlich der Krimiplots in der abschließenden IV. Staffel sind nur geträumt. Sie sind Teil wahrnehmungsunabhängiger Imaginationen, die *Angelika Schnell* während eines zweiwöchigen künstlichen Komas befallen, in das sie zum Zweck ihrer Genesung versetzt wird. Einerseits arbeitet die Kommissarin in dieser Zeit alte, ungelöste Fälle auf. Sie durchdenkt den Tathergang neu, befragt imaginativ Tatzeugen und Tatverdächtige und knackt sämtliche Fälle, indem sie die MörderInnen im Schlussverhör zu einem Geständnis zwingt. Zum anderen nähren sich diese Imaginationen aus Statusberichten ihres Kollegen *Franitschek* an *Angelikas* Krankenbett. Bei seinen Besuchen erzählt der nunmehrige stellvertretende Leiter der Mordkommission seiner bettlägerigen Chefin, welche Fälle gerade auf seinem Tisch gelandet sind. Die komatöse *Angelika* greift diese

---

<sup>262</sup> In Folge 20 (III/2) *Tamara Morgenstern* gibt *Angelika Schnell* gegenüber ihrem Exmann das Motiv bekannt, weshalb sie den Serienmörder *Esch* treffen will: Sie will wissen, „was in solchen Menschen vorgeht“ (TC 00:35:07-00:35:15). Für die Kommissarin ist das *Feiler*-Thema zu diesem Zeitpunkt noch längst nicht abgeschlossen.

Informationen auf und eignet sie sich an, indem sie im Rahmen einer metadiegetischen Erzählung zusammen mit ihrem Team auf Verbrecherjagd geht<sup>263</sup>.

Für das Fernsehpublikum ist der Umstand, dass der Großteil der Krimiplots in Staffel IV dem Unterbewusstsein einer Komapatientin entspringt, zunächst nicht ersichtlich. Der *Mindscreen*<sup>264</sup>, die spezielle Rahmenbedingung der Diegese in Staffel IV, wird erst im Verlauf der letzten Folge in einem überraschenden *Twist* offengelegt<sup>265</sup>. Bloß in der Mitte der Staffel wird der Bruch zwischen Traum und Realität zwei Mal grob und für den Zuschauer kaum wahrnehmbar antizipiert. Zum einen in der Eingangssequenz von Folge 35 (IV/7) *Francois Legrand*: In mehreren Detailaufnahmen ist darin die im Koma liegende Chefinspektorin zu sehen. Ein *establishing shot* aus der Totale auf die Kommissarin, der tatsächlich Klarheit über ihren Gesundheitszustand verschaffen würde, fehlt aber. Stattdessen geht die Sequenz nahtlos in einen Komatraum der Chefinspektorin über, in dem ihr imaginiertes *Alter Ego* ebenfalls gerade schläft<sup>266</sup>. Zum anderen werden die speziellen Voraussetzungen der Diegese in einer 40-sekündigen Sequenz in der Mitte derselben Folge sichtbar: Während einer Stippvisite von *Angelika Schnell* in der Pathologie sind Nahaufnahmen dazwischen geschnitten, die sie als Patientin im Krankenhaus zeigen. Parallel zu ihrem langsamen Erwachen aus dem Koma erleidet ihr *Alter Ego* in der Pathologie Bewusstseinsstörungen und fällt in Ohnmacht<sup>267</sup>.

Mit dieser narrativen Strategie der unmarkierten Subjektivitätsdarstellung in Staffel IV greifen die Macher von *Schnell ermittelt* den Trend zum unzuverlässigen Erzählen in der Postmoderne auf<sup>268</sup>. Die Außenperspektive auf die fiktive Welt wird durch den Blickwinkel einer Figur gefiltert, ohne dass dies für die Zuschauer explizit kenntlich gemacht würde. Von diesem unmarkierten *Mindscreen* abgesehen, gibt es in *Schnell ermittelt* noch zahlreiche weitere Formen der filmischen Subjektivierung des

---

<sup>263</sup> Deutlich wird dieser Sachverhalt in einem Dialog in Folge 40 *Lucy Haller* (TC 00:24:48-00:25:37) zwischen *Franitschek* und der Kommissarin. *Franitschek* will darin Resümee über einen Fall ziehen, der ihn seit längerem beschäftigt, doch seine Chefin ist aufgrund früherer Berichte von *Franitschek* an ihrem Krankenbett ohnehin schon bestens im Bilde.

<sup>264</sup> Der Begriff *Mindscreen* geht auf den amerikanischen Filmwissenschaftler Bruce Kawin zurück. Kawin versteht darunter die Visualisierung der Gedanken einer Figur und grenzt sie ab von anderen Formen der Subjektivierung im Film wie der Technik des *Voice-Over* oder des *Point of View*-Shots. Vgl.: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3563> (aufgerufen am 12.02.2013)

<sup>265</sup> Folge 40 *Lucy Haller* (IV/12) (TC 00:12:11-00:12:37). Auffällig ist, dass das Erwachen in Staffel IV dieselben stilistischen Merkmale aufweist wie die Einschlaf-Sequenz in Staffel III. Zu sehen ist eine Montage aus Bildern, zu dem Zeitpunkt, an dem auf die Kommissarin geschossen wurde (Rückblende) und dem Moment ihres Aufwachens im Krankenhaus. Er wird mit Weißblenden gearbeitet und *Angelika Schnell* hat auch hier nicht die Möglichkeit, direkt ins Gespräch einzugreifen. Sie kann den Dialog, den ihr Arzt und ihr Exmann während ihres Erwachens führen, nur ironisch aus dem Off kommentieren.

<sup>266</sup> Folge 35 *Francois Legrand* (IV/7) (TC 00:00:00-00:00:20)

<sup>267</sup> Folge 35 *Francois Legrand* (IV/7) (TC 00:30:23-00:31:02)

<sup>268</sup> Vgl. Eder, 2008, S. 613 und 615

Dargestellten. Die Palette reicht von klassischen *Eyeline Matches* und *Point of View-Shots*, die die Blickrichtung einer Figur nachahmen, über *subjektivierte Perception Shots*, bei denen durch verschiedene bildgestalterische Mittel (wie eine atmende Kamera oder surreale Bildmotive) der emotionale Zustand der Figur vermittelt wird, bis hin zu Techniken des *Voice-Over*, der kommentierenden Stimme über der Szene. Darüber hinaus zeichnet sich *Schnell ermittelt* durch den Einsatz von filmischen Visualisierungstechniken aus, die in der aktuellen Serienlandschaft erstmals durch die US-Anwaltscomedy *Ally McBeal* (1997-2002, FOX) breiter bekannt wurden.

Wie schon in *Ally McBeal* durchsetzen auch in *Schnell ermittelt* von Anfang an private Imaginationen die diegetische Welt und veranschaulichen Gedanken oder Fantasien der Hauptfiguren<sup>269</sup>. In *Schnell ermittelt* ist dieses Stilmittel ausschließlich der Protagonistin vorbehalten. Bei diesen Imaginationen handelt es sich entweder um eine Vorahnung, einen Traum oder eine Einbildung. Der chronologisch-lineare Verlauf des Ermittlungsprozesses wird durch das Einblenden dieser subjektiven Momente regelmäßig unterbrochen (*Mindscreen* Staffel I-III). Im Unterschied zum unmarkierten *Mindscreen* in Staffel IV heben sich diese Formen expressiver Subjektivität allerdings durch eine spezifische Bild- und Tongestaltung von der unvermittelten Außenperspektive – den realistischer gestalteten Krimiplots – ab. Sämtliche private Imaginationen werden bis zum Ende der III. Staffel zum Beispiel durch die immer gleiche dissonante Musik angekündigt und untermalt.

Erzählerisch motiviert wird die Darstellung des Innenlebens der Protagonistin in erster Linie durch eine besondere Gabe, über die die Kommissarin verfügt. *Angelika Schnell* ist – wie sie selbst sagt – in der Lage, „die Toten zu sehen“<sup>270</sup>. Regelmäßig erscheinen ihr im Polizeialtag Verstorbene, die exklusiv nur sie wahrnehmen kann. In den ersten drei Staffeln beschränkt sich der Kontakt mit den Mordopfern auf einige wenige Begegnungen am Tatort und im sozialen Umfeld der Toten. In Staffel IV – im Fall der ermordeten *Lucy Haller* – ist diese spezifische Kompetenz der Kommissarin dann bis zum Extrem ausgereizt. Sie wird Anlass für eine beinahe obsessive Verfolgungsjagd, nur das anstatt eines Serienkillers (wie in Staffel II) nun ein pädophiler Mörder ins Netz zu gehen hat.

Die Ergreifung des Peinigers von *Lucy Haller* bildet den Abschluss und eigentlichen Höhepunkt der Tätersuche in Staffel IV. Thema der Komaträume sind allerdings nicht nur Krimiplots. Viele der imaginierten Ereignisse sind auch Projektionen, motiviert aus dem Wunschdenken oder aus Angstzuständen der Kommissarin nach der Nahtod-Erfahrung durch ihre Schussverletzung. Vor allem zwei

---

<sup>269</sup> Zum Gebrauch dieses Stilmittels bei *Ally McBeal* vgl. z.B.: Franz, 2008, S. 135

<sup>270</sup> In Folge 30 *Horst Bauer* (IV/2) TC 00:15:01-00:16:47 schildert *Angelika Schnell* ihrem Exmann ihren emphatischen Zugang zu Verbrechensaufklärung.

in die Serienerzählung neu eingeführte Figuren dienen der Chefinspektorin als Projektionsfläche für ihre Affekte und bilden dabei *story arcs* aus:

- Prof. Dr. Ulrich Larsen (Misel Maticevic, geb. 1970) und
- ein Mädchen ohne Namen (Noemi Krausz).

*Larsen* ist das neue *love interest* von *Angelika Schnell*. Er wird als Physiker aus Deutschland, der sich beruflich gerade eine Auszeit gönnt, in die Handlung eingeführt. In Wien trifft *Larsen* zufällig auf die Kommissarin, verliebt sich in sie und beginnt eine leidenschaftliche Affäre mit ihr, die schließlich in einen Heiratsantrag mündet. Später stellt sich heraus, dass *Angelikas* Traummann in Wahrheit ein kroatisch-stämmiger Pfleger ist, der die Chefinspektorin während ihres Tiefschlafs immer gewaschen hat. Eine Liebesbeziehung außerhalb der Traumwelt existiert zwischen den beiden nicht. Sie wird von der Kommissarin nur herbeigesehnt<sup>271</sup>.

Während *Larsen* in Staffel IV die romantische Seite der Kommissarin zum Vorschein bringt und für die Heilkräfte der Schulmedizin und die Magie der Liebe steht, werden negative Gefühle wie Verwundbarkeit und Todesängste der Chefinspektorin auf ein fremdes *Mädchen* projiziert, das plötzlich auftaucht und sich ungeheuer aggressiv verhält. Ohne Vorwarnung schießt es auf die Kommissarin und attackiert sie mit einem Messer aus einem Tötungsdelikt<sup>272</sup>. Mit dem Grad der Genesung der Chefinspektorin nehmen die Terrorakte dieses *Mädchens* ab und es erhält sukzessive eine neue Identität<sup>273</sup>. Ab der Mitte der IV. Staffel glaubt die Kommissarin in ihr ein Verbrechenopfer wiederzuerkennen. Sie zieht einen Zusammenhang zwischen dem „Mädchen aus ihren Alpträumen“<sup>274</sup> und der kleinen *Lucy Haller*, einer Fünfjährigen, die vor mehr als zehn Jahren spurlos verschwunden ist. Der Theorie der Kommissarin zufolge wurde *Lucy Haller* entführt, hat in der Obhut ihres

---

<sup>271</sup> Folge 40 *Lucy Haller* (IV/12), *Angelika Schnell* ist gerade aus dem Koma aufgewacht und musste realisieren, ihr Traummann *Ulrich* in der fiktiven Welt eine andere Identität hat. Immer noch fühlt sie sich sehr zu ihm hingezogen: Einblendung einer Imagination, in der liegen *Angelika* und der Pfleger eng aneinander gekuschelt im Krankenbett liegen, es regnet rote Rosenblätter (TC 00:17:42-00:17:57).

<sup>272</sup> Vgl. Folge 29 *Ivonne Werner* (IV/1) TC 00:05:08-00:05:28 und Folge 30 *Horst Bauer* (IV/2) TC 00:13:41-00:13:53. Explizit gemacht wird der Zusammenhang zwischen dem Mädchen und dem Trauma der Kommissarin nach dem Schussattentat in Folge 30, TC 00:15:45-00:16:15. *Angelika Schnell* vertraut ihrem Exmann an, dass ihr ein unbekanntes Mädchen erscheint, das sie bedroht und attackiert. „... und dann erinnere ich mich immer an den Moment in der Remise, verstehst du, wo der Schuss gefallen ist und ich seh‘ die Kugel in Zeitlupe auf mich zukommen, und dann schlägt sie in meinen Bauch ein“, so *Angelika Schnell*.

<sup>273</sup> Die Wende erfolgt in Folge 31 *Roswitha Thaler* (IV/3) TC 00:21:41-00:21:46: Während die Kommissarin durch die Vorstadt fährt, taucht das *Mädchen* wie aus dem Nichts auf, radelt ihr vors Auto und sie überfährt es unabsichtlich. In derselben Folge begegnet die Kommissarin erstmals ihrem *love interest* – es geht mental bergauf.

<sup>274</sup> O-Ton *Angelika Schnell* in: Folge 35 *Francois Legrand* (IV/7) TC 00:07:06-00:07:07

Entführers aber überlebt und taucht nun in ihren Träumen auf, um Hilfe zu erlangen<sup>275</sup>. In der letzten Folge der IV. Staffel versucht die Chefinspektorin, nachdem sie aus dem Koma erwacht ist, das Mädchen zu retten. Leider entpuppt sich ihre Annahme jedoch als falsch. Anders als vermutet ist das *Mädchen* bereits tot, als die Kommissarin die Fährte ihres Entführers aufnimmt. Es wurde wenige Tage zuvor von ihrem Peiniger erschlagen. In einer dramatischen *Last-minute-Rescue* gelingt es zwar, die kleine Schwester von *Lucy*, die sich ebenfalls in der Gewalt des Entführers befindet, zu befreien<sup>276</sup>. Im Fall von *Lucy Haller* kommt die Kommissarin jedoch spät.

Weitere Themen von Staffel IV abseits der Kriminalfälle sind: der (vermeintliche) Tod der Schwiegermutter von *Angelika Schnell*, die (vermeintliche) Schwangerschaft von *Kriminalpolizistin Maja Landauer*, die Trennung von *Stefan Schnell* und *Susanne Huber* sowie die Aussöhnung zwischen *Angelika Schnell* und ihrem Ermittlerkollegen *Harald Franitschek*.

Auf diese Handlungsstränge wird im nächsten Kapitel noch näher eingegangen, wenn der Kommissar-Typus in *Schnell ermittelt* genauer unter die Lupe genommen wird. Im Hinblick auf die Erzählstrategie lässt sich abschließend zusammenfassend sagen: Auch wenn die Serie, um *Suspense* zu erzeugen, grundsätzlich mit einer *variablen Perspektivierung* arbeitet, wird durchgängig der Blickwinkel der Protagonistin favorisiert<sup>277</sup>. Ihre beruflichen und privaten Höhen und Tiefen bilden den roten Faden. In Staffel IV ist die Kommissarin sogar über weite Strecken die alleinige Inhaberin der Erzählperspektive. Die fiktive Welt wird durch ihr Bewusstsein „gefiltert“, d.h. ihren Perspektiven des Wahrnehmens, Wissens, Bewertens, Wünschens und Fühlens entsprechend dargestellt<sup>278</sup>. Diese Abhängigkeit von einem speziellen Blickwinkel erzeugt zugleich parasoziale Nähe. Das Publikum kann die Gedanken der Chefinspektorin mitverfolgen, erlebt ihre subjektive Erinnerung mit und ist in der Lage, Verständnis und Anteilnahme für ihre Gefühlslage zu entwickeln. Dramaturgisch erforderlich ist eine ausführliche Visualisierung ihres Innenlebens nicht zuletzt deshalb, weil die tendenziell misanthropische Kommissarin abseits von Arbeit und Familie keinen Vertrauten hat, mit dem sie sich austauschen kann. An dessen Stelle wird in *Schnell ermittelt* der Zuschauer zum Komplizen der Chefinspektorin gemacht.

---

<sup>275</sup> Zusätzliche Tiefe gewinnt die Figur *Lucy Haller* durch einen Bezug auf ein tatsächliches Verbrechenopfer aus der Wiener Kriminalgeschichte. Mehrfach wird ein Passbild der gekidnappten *Natascha Kampusch* als Jugendfoto des fiktiven Entführungsofers ausgegeben (z.B. in Folge 35, *Francois Legrand* TC 00:05:58-00:05:59).

<sup>276</sup> Vgl. Folge 40 *Lucy Haller* (IV/12)

<sup>277</sup> Im Unterschied zu einer *fixierten Perspektivierung*, d.h. einer durchgängigen Fokalisierung über eine einzige Figur in jeder Hinsicht, kennzeichnet eine *variable Perspektivierung* nach Eder „eine wechselhafte Annäherung an der Erleben mehrerer Figuren, meist nur in bestimmter Hinsichten“ (Eder, 2008, S. 635)

<sup>278</sup> Eder, 2008, S. 622

### 6.2.3 Von der *Femme fatale* zur *Femme fragile*. Das unheimliche Begehren der *Angelika Schnell*

Eine Grundüberlegung der Fernsehforschung ist es, dass sich Seriencharaktere in zwei Kategorien einteilen lassen: Entweder die Figurendarstellung ist geprägt von Statik, d.h. „die Charaktere entwickeln sich kaum weiter (abgesehen davon, dass die Kinder zwangsläufig älter werden), wir erfahren selten Neues über die Vergangenheit, und auch die Beziehungen zwischen den Figuren bleiben statisch“<sup>279</sup>. Üblicherweise sind abgeschlossene Episodenserien nach diesem Muster gestrickt. Oder aber die Figurendarstellung ist offen für Entwicklung und Dynamik und ein Protagonist macht im Verlauf einer televisuellen Erzählung einen Wandel durch<sup>280</sup>. Insbesondere für Fortsetzungsserien wäre dies kennzeichnend. Ihre Episoden bauen aufeinander auf und sind eng miteinander verknüpft. *Schnell ermittelt* gehört, für Krimiserien eigentlich untypisch, zur zweiten Kategorie. Die Serienmacher greifen dabei auf eine Genrekonvention zurück, die für *Suspense-Thriller* kennzeichnend ist und die sich erst langsam auch im *Polizeikrimi* durchsetzen konnte: die permanente Gefährdung der Hauptfigur durch einen schillernden Schurken.

Im *Suspense-Thriller* gerät der Protagonist unwissentlich in Gefahr, Not oder Verdacht und muss alles daran setzen, sich aus seiner misslichen Lage zu retten. Auslösendes Ereignis für den Nervenkitzel in *Schnell ermittelt* ist die Bedrohung der Chefinspektorin durch einen Serienkiller<sup>281</sup>. Aufgenommen wird dieses Thema bereits in der *Pre-Credit*-Sequenz von Folge 2, als die Kommissarin erstmals mit *Peter Feiler* zusammentrifft, der ins Nebenhaus einzieht<sup>282</sup>. Die Folgen dieser verhängnisvollen Bekanntschaft wirken bis in die vierte Staffel nach und verändern die Persönlichkeit der Protagonistin nachhaltig. Geht *Angelika Schnell* anfangs noch souverän, offensiv und unbestechlich auf Mörderfang, so kehren sich die Rollen von Jäger und Gejagtem im Verlauf der Handlung um und im Zuge dieser Entwicklung verändert sich die Figur auch mental. Aus der *Femme fatale* wird sukzessive eine *Femme fragile*<sup>283</sup>. Ziel dieses Kapitels ist es, die einzelnen Entwicklungsschritte nachzuzeichnen, in denen

---

<sup>279</sup> Blanchet, 2011, S. 39

<sup>280</sup> Junkerjürgen, 2002, S. 155

<sup>281</sup> Zur Serienkiller-Konvention im TV-Krimi siehe auch Kapitel 3.2.2 *Figurenarsenal und Charakterkonstellationen* dieser Arbeit.

<sup>282</sup> Vgl. Folge 2 *Rainer Kaufmann*, TC 00:01:43-00:01:53. *Angelika Schnell* will zu einem Tatort rasen, als sie auf der Straße beinahe mit ihrem neuen Nachbarn *Peter Feiler* zusammenstößt. Er läuft der Chefinspektorin beim Möbelpacken beinahe vors Auto. Sie kann gerade noch abbremsen.

<sup>283</sup> Zum Begriff *Femme fatale*: Im 19. Jahrhundert wurde darunter der Typus der diabolischen Verführerin verstanden. Ihre äußeren Merkmale sind: „Lange Haare, Schlafzimmerblick, einen verführerischen Mund, gewagte Kleidung und eine sinnliche Körpersprache. Doch richtig gefährlich“, so Hertin, „wird sie den Männern durch ihre rhetorischen Künste, ihre ungehemmte Sexualität und ihre Unabhängigkeit. Eine Frau, die ihr Glück nicht im Ehehafen und in der Mutterschaft sucht, sondern egoistische Ziele verfolgt (...)“ (Vgl. Hertin, 2005, S.

sich die komplexe charakterliche Wandlung von *Angelika Schnell* vollzieht. Transparent wird die persönliche Veränderung, das wird die Aufarbeitung dieses Themas noch zeigen, vor allem in den zwischen die Krimihandlung eingeschobenen *Mindscreens*, die den emotionalen Zustand der Hauptfigur illustrieren. Sie sind der Schlüssel zu ihrem wahren Befinden.

Um die *Fallhöhe*, d.h. den Kontrast zwischen Figur und Konfliktsituation, möglichst spannungsreich zu gestalten<sup>284</sup>, arbeitet das *Suspense*-Genre in der Regel mit Protagonisten, die sich durch ein großes Durchhaltevermögen – durch Willensstärke und Energie – auszeichnen. „Dies gilt besonders für Suspense-Episoden, in denen beide Eigenschaften auf die Probe gestellt werden. Es triumphiert nur der Held, der auch angesichts scheinbar hoffnungsloser Situationen niemals aufgibt“<sup>285</sup>. Ebendiese Charaktermerkmale weist auch die Protagonistin in *Schnell ermittelt* auf.

Trotz zarter Statur lässt Chefinspektorin *Angelika Schnell* zunächst keinen Zweifel daran, dass sie jede Situation fest im Griff hat. Zielstrebig und nervenstark geht sie ihrer Arbeit nach. Wird es brenzlig, agiert sie mitunter außerhalb des Gesetzes<sup>286</sup> oder greift ohne Umschweife zur Dienstwaffe<sup>287</sup>. Gespiegelt wird der resolute Ermittlungsstil der Kommissarin in ihrer Fahrweise. *Angelika Schnell* rast ohne Anlass durch enge Gassen, telefoniert prinzipiell ohne Freisprecheinrichtung und schnallt sich nie an. Sie ist eitel<sup>288</sup> und hat Chefallüren. Erklärtes Ziel von *Angelika Schnell* ist es nicht, eine beliebte Vorgesetzte zu sein, sondern einen Fall aufzuklären<sup>289</sup>. Das Team hat zu funktionieren. Als im Zuge einer Beweissicherung ihre Anweisungen kritisch hinterfragt werden, meint *Angelika Schnell*: „Nicht denken, machen!“<sup>290</sup> Doch auch wenn die Kommissarin keine Scheu vor vollem Risiko und ganzem Körpereinsatz hat, hält sich der Einbau von Action-Sequenzen insgesamt gesehen in Grenzen.

---

93f). In den 1940er Jahren gehörte die *Femme fatale* dann zu den zentralen Figurentypen im amerikanischen *Film noir* und wurde dort dem desillusionierten, ruppigen Ermittler als ebenbürtige Kontrahentin zur Seite gestellt. Der Ausdruck *Femme fragile* bildet das begriffliche Gegenstück zur selbstbewussten *Femme fatal* und umschreibt den Typus der unselbstständigen, körperlich zerbrechlichen Frau, die des männlichen Schutzes bedarf und durch ihre Schwäche dem Mann zugleich ausgeliefert ist. (Vgl.: <http://www.enzyklo.de/lokal/40014> (aufgerufen am 28.03.2013))

<sup>284</sup> Schütte zufolge wurde der Terminus *Fallhöhe* erstmals insbesondere von Arthur Schopenhauer definiert, der meinte, dass von der Höhe der Fall am tiefsten sei. Schütte, 2009, S. 34: „Die Fallhöhe wird vor allen Dingen von den physischen, sozialen und psychologischen Elementen einer Figur bestimmt“. Der Richter, der beim Einbruch in eine Bank erwischt wird, falle zum Beispiel tiefer als der Bankräuber in der gleichen Situation.

<sup>285</sup> Junkerjürgen, 2002, S. 142

<sup>286</sup> In Folge 3 *Bettina Klein* schaut sich *Angelika Schnell* zum Beispiel ohne Durchsuchungsbefehl am Tatort um, um Beweismaterial (Videoequipment) zu sichern (TC 00:26:01-00:26:19).

<sup>287</sup> Folge 2 *Rainer Kaufmann*: *Angelika Schnell* stellt unter Waffeneinsatz einen vermeintlichen Einbrecher in ihrer Nachbarschaft (TC 00:25:18)

<sup>288</sup> Um adrett zu einem Rendezvous zu erscheinen, zieht sich die Kommissarin zum Beispiel in einer atemberaubenden Kamikaze-Aktion mitten unterm Autofahren um (Folge 2 *Rainer Kaufmann*, TC 00:18:15-00:19:09).

<sup>289</sup> Vgl. Folge 9 *Laszlo Urban*, TC 00:13:32-00:14:12

<sup>290</sup> Folge 2 *Rainer Kaufmann*, TC 00:10:51-00:11:19

Als Ermittlerfigur verkörpert *Angelika Schnell* mehr den feminin-intellektuellen als den physischen Typ. Ihre hauptsächliche Waffe im Kampf gegen das Verbrechen ist ihr brillanter Verstand und ihr ausgeprägtes Einfühlungsvermögen. Bei den Ermittlungsmethoden dominieren forensische Beweissicherung, das scharfzüngig geführte Verhör sowie die eindringliche Befragung von Zeugen.

Innerhalb des Ermittlerteams sind die Alleingänge der Chefinspektorin genauso unbeliebt wie legendär. Vor allem das Verhältnis zu ihrem abteilungsinternen Konkurrenten *Harald Franitschek* ist angespannt<sup>291</sup>. In einer nachgereihten Exposition wird klar, dass *Angelika Schnell* den Chefposten nicht wegen ihrer Führungsqualitäten bekommen hat. Aufgrund einer Quotenvorgabe musste der Job weiblich besetzt werden<sup>292</sup>. Für die Kommissarin steht gleichwohl fest, dass sie diese Beförderung hundertprozentig verdient hat. Eine rassistische Bemerkung von *Franitschek*, die gegen einen Kollegen gerichtet ist, der einer ethnischen Minderheit angehört, quittiert *Angelika Schnell* lakonisch mit den Worten: „Migranten und Frauen bei der Polizei, langsam passen wir uns der Realität an“<sup>293</sup>.

Auch wenn Kommissarin *Angelika Schnell* von Anfang an äußerst selbstsicher auftritt, weist die Figurenzeichnung gleichwohl starke Ambivalenzen auf. Mehrfach kollidieren ihre Handlungen mit den Normen der fiktiven Welt (Fahrstil, Ermittlungsmethoden), und auch im Hinblick auf ihre Doppelrolle als Mutter und Karrierefrau hagelt es von Beginn an Kritik. Dass für die ehrgeizige Chefinspektorin die Arbeit absoluten Vorrang hat, führt regelmäßig zu Konflikten mit den in sie gesetzten Erwartungen als alleinerziehende Mutter von schulpflichtigen Zwillingen. Schon in der ersten Folge, noch vor der Exposition des aktuellen Kriminalfalls, ist die Doppelbelastung *Job – Familie* Thema in *Schnell ermittelt*. Es dominiert die Auseinandersetzungen mit Exmann *Stefan* auch deshalb, weil *Angelika Schnell* – anders als etwa *Charlotte Lindholm* vom *Tatort* – keine verständnisvolle Mutter an ihrer Seite hat, der sie ad hoc ihre Kinder anvertrauen kann, wenn der Job ruft. In solchen Fällen ist sie auf das Wohlwollen ihrer traditionell denkenden Schwiegermutter angewiesen, die ihr jedes Mal eisern vorhält: „Eine Mutter gehört zu ihren Kindern!“<sup>294</sup> Die eigentliche Achillesferse von *Angelika*

---

<sup>291</sup> *Harald Franitschek* ist der charakterliche Gegenpart von *Angelika Schnell* und ihr Reibebaum. Ein *Running Gag* in der Serie ist die Garnele, die ihm *Angelika Schnell* ständig vom Essensteller stiehlt. Von seinen fachlichen Qualitäten hält die Kommissarin wenig. In Folge 1 spannt sie *Franitschek* für private Besorgungen ein, während sie den Fall im Alleingang aufklärt. In Folge 9 *Laszlo Urban* ignoriert sie die Leistungen von *Franitschek* oder redet sie klein (TC 00:13:32-00:14:12). Auch gutgemeinte Ratschläge schlägt *Angelika Schnell* in den Wind. Etwa wenn sie *Franitschek* warnt, während eines internen Ermittlungsverfahrens Kontakt zu einem verurteilten Serienmörder aufzunehmen (Vgl. Folge 22 *Georg Vitter* (III/4), TC 00:23:43-00:24:34).

<sup>292</sup> Vgl. Folge 4 *Valerie Lesky*, TC 00:23:39-00:24:24

<sup>293</sup> Folge 3 *Bettina Klein*, TC 00:14:32-00:14:45

<sup>294</sup> Vgl. das Telefonat zwischen *Angelika Schnell* und ihrer Schwiegermutter in Folge 7 *Iris Litani* TC 00:02:19-00:02:36. In den Komaträumen von *Angelika Schnell* kommt die Schwiegermutter nicht mehr vor. Sie ist zu Beginn der IV. Staffel verstorben. Dramaturgisch wird diese Figur ohnehin insofern nicht benötigt, da die Kinder mittlerweile selbstständig genug sind, um allein daheim zu bleiben. Darüber hinaus beginnt sich *Angelika*



*Schnell* ist jedoch nicht ihr Versuch, sich beruflich zu verwirklichen und ganz in ihrer Arbeit aufzugehen. *Angelika Schnell* mag zum Ärger mancher Anverwandten und Mitarbeiter ein Workaholic sein, ihre Fahndungserfolge sind unbestritten. Als Ursache für den tiefen Fall entpuppt sich vielmehr das Bedürfnis der Protagonistin nach größtmöglicher Freiheit und sexueller Selbstbestimmung. Dieser Charakterzug scheint die Ehe der Kommissarin zerrüttet zu haben und treibt sie geradewegs in die Arme von Serienkiller *Peter Feiler*.

Um die verschiedenen Entwicklungsstadien dieser prekären Liebesbeziehung herauszuarbeiten, wurde eine Handlungsstranganalyse durchgeführt (siehe umseitige Tabelle). Ihr zufolge tritt *Feiler* zunächst äußerst zuvorkommend gegenüber *Angelika Schnell* auf, hilft aus einer Notlage (Wasserschaden) und scheint die Kommissarin mit seinem wohlherzogenen Verhalten gekonnt zu blenden. Ein *Mindscreen* bei ihrer ersten *face-to-face*-Begegnung macht außerdem klar, dass sich *Angelika Schnell* von Anfang an auch körperlich stark zu *Feiler* hingezogen fühlt. Als er sie spontan in sein Apartment einlädt, um ein Missverständnis aus der Welt zu schaffen – die Chefinspektorin hat den neuen Nachbarn zunächst für einen Einbrecher gehalten und *Feiler* mit ihrer Dienstwaffe bedroht – winkt sie wegen familiärer Verpflichtungen zwar ab. Insgeheim würde die Kommissarin der Aufforderung aber gerne Folge leisten, da sie *Feilers* Einladung mit anregendem Sex konnotiert<sup>295</sup>. Überhaupt sind die *Mindscreens* in Staffel I stark erotisch aufgeladen. Auch wenn Eifersüchteleien von Exmann *Stefan* auf der Tagesordnung stehen, die geschiedene Kommissarin genießt ihr Singledasein. Bei Begegnungen mit attraktiven Männern lässt sie ihrer sexuellen Fantasie freien Lauf<sup>296</sup>, und sie flirtet neben ihrer Romanze mit *Peter Feiler* zugleich mit anderen Tatverdächtigen<sup>297</sup>.

Leider geht die Bekanntschaft mit *Feiler* nicht vollkommen friktionsfrei über die Bühne. *Angelika Schnell* ignoriert wichtige Warnzeichen (etwa, dass ihr Nachbar ein verurteilter Mörder ist; Folge 4), wird unvorsichtig und gerät auf diese Weise in eine beinahe tödliche Falle (*Cliffhanger* Staffel I). Was folgt, ist einerseits die bittere Erkenntnis, trotz eines 1a-Gespürs für Kriminelle einem Serienmörder aufgesessen zu sein<sup>298</sup>, und zum anderen die unangenehme Erfahrung, dass ihr *Feiler* ungeachtet aller Schutzmaßnahmen (Umzug, Rundumüberwachung) immer noch dicht auf den Fersen ist.

---

*Schnell* in der Staffel gegenüber ihren Mitmenschen stärker zu öffnen. Sie entdeckt eine weiche Seite an sich, abseits ihrer *hard-boiled*-Qualitäten.

<sup>295</sup> *Feiler* und *Angelika Schnell* küssen sich in diesem *Mindscreen* eng umschlungen auf *Feilers* Couch. Der Oberkörper von *Feiler* ist nackt (vgl. Folge 2 *Reiner Kaufmann*, TC 00:26:15-00:26:17).

<sup>296</sup> Mehrfach stellt sich die Kommissarin Zufallsbekannte (einen Möbelpacker, einen Herrn vom Abschleppdienst u.v.m.) mit nacktem Oberkörper vor. In einer Genussfantasie in Folge 5 *Rudolf Sommerbauer*, TC 00:22:24-00:22:39, massiert ihr ein Polizeineuling unaufgefordert den verspannten Nacken.

<sup>297</sup> Folge 2 *Reiner Kaufmann*, TC 00:24:36-00:24:48

<sup>298</sup> *Angelika Schnell* wird sich diesen Fehlschlag bis zuletzt nicht verzeihen (vgl. Folg 40 *Lucy Haller*, TC 00:04:00-00:04:07)

## Der Serienmörder und die Kommissarin: Der Handlungsstrang im Überblick

Staffel	Folge	Folgentitel	Feiler – Angelika Schnell	
			Form des Kontakts	Beschreibung
1	2	Rainer Kaufmann	1. Begegnung	<i>Feiler</i> zieht in die Nachbarschaft
1	3	Bettina Klein	Nachbarschaftshilfe 1	<i>Feiler</i> beseitigt einen Wasserschaden bei <i>Angelika Schnell</i>
1	4	Valery Lesky	Gemeinsames Essen bei <i>Angelika Schnell</i>	Während <i>Feiler</i> seine Nachbarin bekocht, wird er Tatverdächtiger im aktuellen Mordfall. Seine Knastvergangenheit kommt ans Licht. Eine Jugendsünde?
1	6	Sonja Horvath	Gemeinsamer Restaurantbesuch	CLIFFHANGER: <i>Feiler</i> verabschiedet sich wegen auswärtiger Erledigungen von <i>Angelika Schnell</i>
1	7	Iris Litani	Mailverkehr	<i>Feiler</i> schreibt <i>Angelika Schnell</i> an
1	9	Laszlo Urban	Nachbarschaftshilfe 2; Übergriff 1	<i>Feiler</i> borgt sich Milch; stiehlt dabei ein Foto von <i>Angelika Schnell</i> .
1	10	Graziella Bracci	postalische Nachricht von <i>Feiler</i> 1; gemeinsame Liebesnacht; Übergriff 2	Nach einer Liebesnacht entpuppt sich <i>Feiler</i> als Serienmörder, der plant, auch <i>Angelika Schnell</i> zu töten. CLIFFHANGER: <i>Angelika</i> überlebt / <i>Feiler</i> flieht.
2	1/11	Ivanka	Halluzination 1	<i>Angelika Schnell</i> bereitet ihren Umzug vor, als ihr <i>Feiler</i> erscheint.
2	2/12	Robert Fabian	Halluzination 2	<i>Feiler</i> erscheint <i>Angelika Schnell</i> auch in ihrer neuen Wohnung.
2	3/13	Niklas Herbst	Halluzination 3	Die Jugendakte von <i>Feiler</i> trifft ein; beim Durchblättern sieht <i>Angelika Schnell</i> im Gedanken <i>Feiler</i> vor sich.
2	4/14	Elsa Gorger	Halluzination 4; Rückblende auf Übergriff 2; postalische Nachricht von <i>Feiler</i> 2	Der flüchtige <i>Feiler</i> erscheint am Tatort eines Affektmords. Erinnerungen an ihre Entführung in Folge 10 werden wach; CLIFFHANGER: In <i>Angelikas</i> Schnells Post findet sich ein aktuelles Foto von ihr mit der <i>Feiler</i> -Botschaft „Ich vermisse dich!“
2	5/15	Laura Cerny	Alptraumsequenz 1; Halluzination 5; Anruf von <i>Feiler</i> ; Nervenzusammenbruch	<i>Angelika Schnell</i> träumt, wie <i>Feiler</i> sie aufspürt; fühlt die Nähe von <i>Feiler</i> auf einer öffentlichen Toilette; kurz darauf ruft <i>Feiler</i> persönlich an, um mit seinen Taten zu prahlen. <i>Angelika Schnell</i> überkommt die Angst, schwanger von <i>Feiler</i> zu sein.
2	7/17	Simon Koller	-	CLIFFHANGER: <i>Feilers</i> letztes Opfer wurde gefunden, in einem Bunker
2	8/18	Viktor Zacharias	Übergriff 3	<i>Feiler</i> entführt <i>Maja</i> und liefert sich ein Katz-und-Maus-Spiel mit <i>Angelika Schnell</i> . Am Ende stirbt <i>Feiler</i> .
3	10/28	Angelika Schnell	Halluzination 6	<i>Angelika Schnell</i> deckt in der Wohnung von <i>Feilers</i> Geliebter das Komplott gegen sie auf, dabei erscheint ihr zwei Mal der tote <i>Feiler</i> .

Bis zu seinem Tod hält *Feiler* die Fäden fest in der Hand und das Nervenkostüm von Kommissarin *Angelika Schnell* wird zusehends dünner. Am Ende ist die Jägerin eine Gejagte, die kaum noch weiß, wie ihr geschieht.

Ablesbar ist die zunehmende Paranoia der Chefinspektorin an der wachsenden Intensität, mit der sie an *Feiler* denken muss. Ab der Mitte der II. Staffel beginnt die Situation schließlich zu kippen: Wiederholt projiziert sich *Angelika Schnell* an die Stelle der Mordopfer<sup>299</sup>, Bilder ihrer eigenen Entführung suchen sie heim und der Verdacht, vielleicht von *Feiler* geschwängert worden zu sein, provoziert einen Nervenzusammenbruch. Zur gleichen Zeit ändert sich auch der Tonfall der Serie. Die schrägen Elemente im Krimiplot nehmen zu, die *Mindscreens* werden skurriler. Zur Veranschaulichung ein paar Beispiele: Als der Kommissarin in Folge 15 eine Vorzeigefamilie in einem noblen Vorort von der Straße aus zuwinkt, bemerkt *Angelika Schnell* beim näheren Hinsehen, dass es sich bei der Familie um ihre eigene (sie inklusive) handelt. *Franitschek* wachsen in der Vorstellung der Chefinspektorin plötzlich Hasenzähne, was einen hysterischen Lachanfall bei der Kommissarin auslöst, und *Stefans* Songauswahl bei der Obduktion wird sarkastischer. Einem attraktiven Mordopfer trällert der Pathologe beim Zerlegen des Leichnams ins Ohr: „What can I do to get closer to you...“<sup>300</sup>.

Je höher der Druck durch Serienmörder *Peter Feiler* wird, umso stärker leidet die Souveränität der Chefinspektorin. Am Höhepunkt der Heimsuchung, als *Feiler* die Assistentin von *Angelika Schnell* entführt, um die Kommissarin mit deren Ermordung zu erpressen, vermischen sich Realität und Einbildung dermaßen, dass sie kaum noch zu unterscheiden sind. Letztendlich kann *Angelika Schnell* den Fall nur deshalb positiv abschließen, weil *Feiler* der Unfalltod heimholt. Doch der Terror, das zeigt sich allzu rasch, nimmt damit noch längst kein Ende. Im Gegenteil.

In Staffel III steht der Chefinspektorin eine interne Ermittlung ins Haus, die ihr die Karriere kosten könnte, da der Leiter *Oberst Schuster* davon überzeugt ist, dass *Angelika Schnell* bei den Ermittlungen zum Fall *Feiler* fahrlässig gehandelt hat. Der glühende Verfechter von Disziplin und Ordnung, der als eine Art *Übervater* in die Handlung eingeführt wird, und die Prinzipien guter alter (= männlicher) Polizeiarbeit hochhält<sup>301</sup>, wirft der Chefinspektorin Eigenmächtigkeiten und eine gefährliche Nähe zu

---

<sup>299</sup> Ein Rollentausch mit dem Mordopfer findet erstmals in Staffel 1 (Folge 6 *Sonja Horvath*, TC 00:07:34-00:07:58) statt: *Angelika Schnell* stellt sich vor, selbst vom tatverdächtigen plastischen Chirurgen auf Schönheit getrimmt zu werden. Das Ganze hat hier noch den Charakter einer komischen Einlage, die die Empathie der Kommissarin hervorstreicht. Spätere Projektionen dieser Art (etwa in der Folge, in der *Angelika Schnell* vom Serienmörder entführt wird, oder in Folge 14 *Elsa Gregor*, TC 00:10:02-00:10:10, als sich die Chefinspektorin anstelle des Opfers auf dem Obduktionstisch liegen sieht) strahlen bereits eine vorwiegend bedrohliche Aura aus.

<sup>300</sup> Folge 14 *Elsa Gregor*, TC 00:08:27-00:08:50

<sup>301</sup> Vgl. Kapitel 4.2 *Gelobt sei Väterchen Weitblick* dieser Arbeit

Tatverdächtigen vor. *Schuster* hält *Angelika Schnell* für zu wenig objektiv. In seinen Augen lässt sich die Kommissarin bei ihrer Arbeit von ihren Gefühlen leiten, weshalb er sie unbedingt aus dem Verkehr ziehen will<sup>302</sup>.

Die Kritik des internen Ermittlers an *Angelika Schnell* spiegelt wider, was die feministische Filmtheoretikerin Mary Ann Doane Ende der 1980er Jahre in Rückgriff auf Freud über die patriarchalische Festschreibung von Nähe und Distanz zum Bild gesagt hat<sup>303</sup>. In der patriarchalischen Geschlechterordnung wird Nähe als typisch weiblich und Distanz als typisch männliche Eigenschaft angesehen und dem „schwachen Geschlecht“ die Fähigkeit, Erkenntnis zu erlangen, die ja Distanz erfordern würde, aberkannt. Frauen, die dieses Blicktabu aufbrechen, indem sie ihre geistige Unabhängigkeit demonstrieren, werden von Vertretern des Patriarchats als Bedrohung empfunden. Im klassischen Hollywoodkino haftet solchen Frauenfiguren, wie der intellektuellen *Frau mit Brille* oder der *Femme fatale*, immer etwas Problematisches an und ihr rebellisches Verhalten wird durch verschiedene erzählerische und filmische Strategien geahndet<sup>304</sup>. Im Fall von *Angelika Schnell* nimmt *Oberst Schuster* die Funktion des Scharfrichters ein. Obwohl das interne Ermittlungsverfahren gegen die Kommissarin eingestellt wird, weil sich *Schuster* bei seinen Vorgesetzten mit seiner Einschätzung nicht durchsetzen kann, ist es ausgerechnet er, der die Chefinspektorin am Ende der dritten Staffel ins Koma schießt. *Schuster* vollendet gewissermaßen was *Feiler* durch seinen Unfalltod nicht mehr „vergönnt“ gewesen ist.

*Angelika Schnell* wird sich von dem Attentat auf ihre Person im Grunde nicht mehr erholen. Als die Chefinspektorin am Ende der vierten Staffel wieder aus dem Tiefschlaf erwacht, ist aus der früheren *Femme fatale* eine *Femme fragile* geworden, die einer verlorenen Liebe nachtrauert<sup>305</sup>, die nur in ihrem Kopf existiert hat, mit dem Gedanken spielt, wieder mit ihrem Exmann zusammenzuleben und ihre berufliche Selbstverwirklichung fürs Erste ad acta legt. Obwohl es ausschließlich ihrer Hartnäckigkeit und Intuition zu verdanken ist, dass in der Staffel IV ein pädophiler Entführer nach Jahren unbehelligter Umtrieblichkeit endlich hinter Gittern landet und zahlreiche ungelöste Fälle aufgeklärt werden, quittiert *Angelika Schnell* den Dienst, um sich für unbestimmte Zeit von der Polizeiarbeit zurückzuziehen. Die engagierte Chefinspektorin hat ein Burn-out. Ihr Nachfolger im Morddezernat wird der ewige Zweite im Team, ihr dienstälterer Kollege *Harald Franitschek*.

---

<sup>302</sup> Vgl. Folge 28 *Angelika Schnell*, TC 00:21:24-00:21:56

<sup>303</sup> Vgl. Kapitel 2.1 *Die Figur als Spiegel und Leitbild der Gesellschaft* dieser Arbeit

<sup>304</sup> Vgl. Doane, 1989, S. 80 sowie Kapitel 2.2 *Die Figur als Archetypus, Identifikations- und Projektionsobjekt* dieser Arbeit.

<sup>305</sup> *Angelika Schnell* wünscht sich *Ulrich* zurück. Das letzte Bild von Staffel IV zeigt sie an ihrem Lieblingsplatz. Sehnsüchtig blickt sie ihrer letzten Liebesbotschaft an *Ulrich* nach, die gerade vom Wind davongetragen wird. (Vgl. Folge 28 *Angelika Schnell*, TC 00:43:50-00:44:35)

### 6.3 Genretypische Implikationen und Innovationen

Deutsch-österreichische *Polizeikrimis* werden traditionell als affirmativ angesehen. Es wird unterstellt, dass sie einem stark schematisierten Handlungsablauf folgen. Unterstützt man diese These, müsste im Fall von Neuerungen in diesem Genre anstatt von ästhetischen Innovationen konsequenterweise von schemabezogenen Variationen gesprochen werden. In ihrer Monographie über den TV-Krimi in Deutschland kommt Ingrid Brück allerdings zu dem Schluss, dass allen Gattungsschemata und ihren Konventionen zum Trotz der deutsche Fernsehkrimi über die Jahre eine Variationsbreite entwickelt hat, die nicht mehr als simple Wiederholung eines Musters verstanden werden kann. Stattdessen stellt Brück eine Tendenz zur Hybridisierung und Ausdifferenzierung fest. Neue Themen, Ereignisse und Trends werden aufgegriffen und in die Krimischablone integriert<sup>306</sup>. Vor diesem Hintergrund lässt sich auch *Schnell ermittelt* als eine *Polizeiserie* klassifizieren, die in mehrfacher Hinsicht innovativ ist.

Auf dramaturgischer Ebene führt *Schnell ermittelt* gegenwärtige Standards des serialen Erzählens fort und gehört zu jener Kategorie von Prime-Time-Serien, die „sich inzwischen sogar so weit von der Episode als ursprünglicher Grundeinheit emanzipiert [haben], dass man getrost von der Staffel als Makrofolge sprechen kann, die im klassisch-aristotelischen Sinn einen Anfang, eine Mitte und ein Ende aufweist“<sup>307</sup>. Ein gutes Beispiel für einen derartigen Aufbau in *Schnell ermittelt* ist die Struktur von Staffel zwei. Zwar wird – ganz nach klassischer *Polizeiserien*-Manier – immer noch ein mehr oder minder spektakuläres Tötungsdelikt pro Folge abgehandelt. Die mörderische Spannung erzeugt aber vor allem der Thrill um den ebenso genialen wie gefährlichen Serienkiller *Peter Feiler*, der während seiner Flucht vor dem Arm des Gesetzes wiederholt die Nähe der Chefinspektorin sucht, um sie mit seinen perversen Spielen zu demütigen und zu terrorisieren. Sein unheilvolles Wirken verdichtet die Handlung über den etablierten Status quo hinaus, sorgt für Dynamik in der Figurengestaltung und dominiert die staffelübergreifende Dramaturgie sogar noch dann, wenn *Feiler* den Serientod erlitten hat und von seiner Geliebten gerächt worden ist (Staffel III). Auch posthum stellt *Feiler* weiterhin eine Bedrohung für die Chefinspektorin dar. Mit ihm verknüpft sie den schwersten Fehlschlag ihrer kriminalistischen Laufbahn und eine bis dato unbekannte Versagensangst, die sie nicht mehr loslässt.

*Schnell ermittelt* greift aber nicht nur Stilmittel des *Thrillers* auf und initiiert auf diese Weise eine für herkömmliche Krimiserien eigentlich untypische figuren-orientierte Erzählweise. Mit der Serie haben

---

<sup>306</sup> Vgl. Brück et al., 2003. S. 10 & S. 13

<sup>307</sup> Ganz-Blättler, 2011, S. 76. Andere Beispiele für eine solche staffelübergreifende Dramaturgie sind laut Ganz-Blättler z.B. die US-amerikanischen Serien *Desperate Housewives* (ABC, 2004-2012) und *Sex and the City* (HBO, 1998-2004).

sich die Macher darüber hinaus zu einem für den deutschsprachigen Raum ungewöhnlichen Genre-mix entschlossen: Über die Figur der Chefermittlerin werden in *Schnell ermittelt* die Genres *Crime* und *Mystery* miteinander verbunden. Durch die Gabe der Kommissarin, sich in die Mordopfer hineinzuversetzen und mit den Toten zu sprechen, fließt die Sphäre des Paranormalen in den Krimiplot ein und öffnet die Erzählung für eine Dimension jenseits des logisch Möglichen. Solche paranormale Phänomene treten in *Schnell ermittelt* (abgesehen von Staffel IV) in erster Linie dann auf, wenn sich die Kommissarin am Tatort oder in der Nähe der Angehörigen eines Mordopfers befindet, und sie sind – genauso wie die vereinzelt auftretenden privaten Imaginationen der Protagonistin – in der Regel im Erzählfluss klar markiert und von den realistischer gestalteten Handlungssträngen abgesetzt.

Ganz allgemein lässt sich in Bezug auf *Schnell ermittelt* festhalten, dass die Machart des Prime-Time-*Polizeikrimis* von einer komplex und nuanciert gestalteten Erzählweise und einer äußerst ambitionierten Bildsprache geprägt ist. Frühere Meilensteine in der Geschichte des Genres werden aufgegriffen und mit dem gegenwärtigen *State of the Art* (einem unzuverlässigen Erzählstil, *Voice-Over*-Technik und anderen Formen expressiver Subjektivität) verknüpft. Aber auch die Figur der Kommissarin stellt zu einem gewissen Grad eine Weiterentwicklung dar, etwa im Hinblick auf ihre Stellung im Ermittlerteam.

Nimmt man ausschließlich Krimiproduktionen mit österreichischer Beteiligung in den Blick, treten Chefermittlerinnen zuvor zwar schon in der ORF/SAT1-Koproduktion *Die Neue – Eine Frau mit Kaliber* (1997) und ab 2001 bei *Soko Kitzbühel* (ORF/ZDF)<sup>308</sup> auf. In beiden Fällen stehen die Protagonistinnen aber unter der Kontrolle von Übervätern. „Die Neue“ *Lisa Engel* (Doris Schretzmayer, geb. 1972) muss sich mit einem hysterischen Vorgesetzten herumschlagen, der bei geringsten Verstößen ihre Eignung hinterfragt, während Alpen-Cop *Karin Kofler* (Kristina Sprenger, geb. 1976) aus *SOKO Kitzbühel* einen Hobbyschnüffler als Vater hat, der immer wieder ihre Ermittlungsarbeit untergräbt. Dagegen ermittelt *Angelika Schnell* in den ersten beiden Staffeln gänzlich unbehelligt von männlichen Autoritätspersonen innerhalb und außerhalb des Polizeiapparats. Auch im Anschluss an ein internes Ermittlungsverfahren, das zugunsten der Kommissarin ausgeht, wird ihre Befähigung als Führungskraft erneut bestätigt, nur ist ihr Ansehen dann bereits angekratzt.

Generell weist *Schnell ermittelt* im Hinblick auf den *Gender*-Aspekt einen emanzipatorisch-

---

<sup>308</sup> Streng genommen sind Kommissarin *Karin Kofler* und ihr Kollege, Alpen-Cop *Andreas Blitz* (Hans Sigl, geb. 1969), gleichberechtigte Partner. Beide bekleiden den Dienstgrad eines Majors. Gemeinsam unterstehen ihnen die unteren Ränge. *Blitz* wird später von Major *Klaus Lechner* und in weiterer Folge von Major *Lukas Roither* abgelöst. Erst mit dem Wechsel von Major *Roither* ins Team (ab Staffel 9) im Jahr 2009 wird *Karin Kofler* befördert und steigt zum Oberleutnant auf. *Kofler* lässt *Roither* ihren höheren Dienstrang aber kaum spüren.

progressiven Charakter auf. Ehemals für TV-Krimis charakteristische Rollenbilder der Geschlechter werden in der Serie aufgebrochen, es findet eine Umkehrung der Geschlechterverhältnisse statt, indem die Kommissarin traditionell männlich codierte Persönlichkeitsmerkmale und Verhaltensweisen (wie Durchsetzungskraft, Willensstärke, Risikobereitschaft und Intellekt) übernimmt und oftmals härter als der Großteil ihrer männlichen Kollegen auftritt<sup>309</sup>. Zum antiquierten maskulinen Rollenbild gehört auch, dass *Schnell ermittelt* nicht als *Buddy*-Serie konzipiert ist. Die Kommissarin verkörpert den Typ der einsamen Wölfin, die nur widerwillig im Team arbeitet, weil sie sich eigentlich für etwas Besseres hält. Mit famoser Arroganz macht sie Jagd auf Mörder und stellt sich über das Gesetz. Zwar hat die Chefinspektorin einen familiären Anhang, doch ihr Privatleben ist nicht intakt. Kinder und Haushalt werden im Vorbeigehen versorgt und sind gegenüber den beruflichen Pflichten eher nachgereiht<sup>310</sup>. Auch in den Traum- und Fantasiesequenzen kehren sich die Geschlechterverhältnisse um, etwa dann, wenn Männer dem voyeuristischen und fetischistischen Blick der Chefinspektorin ausgeliefert sind. In ihren *Mindscreens* werden sie auf ihre Schauwerte reduziert und als erotische Objekte inszeniert. Lediglich zwei Figuren sind imstande, der selbstbewussten Kommissarin Respekt einzuflößen: ihre konservative Schwiegermutter und Serienkiller *Peter Feiler*. Beide Figuren verkörpern wunde Punkte in der Vita der Kommissarin und leiten eine Neubewertung ihres Selbstbildes ein. Angelika Schnell entdeckt in Staffel IV ihren weichen Kern und beschließt, durch eine längere berufliche Auszeit in den häuslichen Kontext zurückzukehren.

Zwar sind die Gesetze des männlichen Fernsehkrimis in *Schnell ermittelt* also außer Kraft gesetzt und alle Rollen ausgetauscht. Es findet eine Dekonstruktion von Männlichkeit statt. Die kulturelle Macht dieser Stereotype schimmert aber im Scheitern der Kommissarin immer noch durch und nicht nur Männlichkeit, auch Weiblichkeit muss sich am Ende neu definieren. Es bleibt weiteren Untersuchungen vorbehalten, die spannende Frage zu klären, wie die von *Schnell ermittelt* vorgegebenen *Gender-Positionierungen* vom Fernsehpublikum wahrgenommen, angeeignet und letztendlich in den jeweiligen Lebensalltag integriert werden. Die vorliegende Arbeit kann nur die Grundlage zu einer solchen Publikumsstudie bereitstellen. Den Rahmen der eigenen Untersuchung würde eine weitergehende Rezeptionsstudie jedoch sprengen.

---

<sup>309</sup> In vielen Fällen sind in *Schnell ermittelt* die Rollen zwischen den Geschlechtern bei alltäglichen Verrichtungen ebenso wie im Job vertauscht. Einige Beispiele: Während *Franitschek* beim Geruch des Todes in der Leichenhalle regelmäßig übel wird, kann *Angelika Schnell* seelenruhig daneben sogar essen. Beim Autofahren rast sie wie eine Irre durch die Straßen, *Franitschek* dagegen kriecht dahin und hält sich peinlich genau an die Verkehrsregeln.

<sup>310</sup> *Angelika Schnell* geht ganz in ihrer Arbeit auf. Der erste Weg nach ihrer Haftentlassung in Folge 28 führt die Kommissarin nicht nach Hause zu ihren Kindern, sondern ins Büro. Sie will durchsetzen, dass noch andere Tatverdächtige außer ihr von den Ermittlern ins Visier genommen werden. Für warmes Essen und eine aufgeräumte Wohnung bei Familie *Schnell* sorgt zumeist nicht die Dame des Hauses, sondern ihr ordnungsliebender Exmann. Seit Folge 4 *Valery Lesky* ist außerdem bekannt, dass *Angelika Schnell* definitiv nicht kochen kann und sich in solchen Fällen von Männern helfen lassen muss. Die finden diese Schwäche meistens amüsant.





## Zusammenfassung

Der Krimi stellt neben der Romanze eines der ältesten und lebendigsten Genres im Mainstream-Film und Fernsehen dar. Schon der erste Western der Filmgeschichte – der US-Kurzfilm *The Great Train Robbery* (1903, Regie und Kamera: Edwin S. Porter) – basierte vom Plot her auf einer Kriminalgeschichte<sup>311</sup>, und auch im Fernsehen sind Krimis von Beginn an stark im Programm vertreten. Bezogen auf den deutschen Sprachraum dominieren anfangs noch Einzelspiele und Mehrteiler, während später Serien und Reihen überwiegen.

Im Zentrum dieser Untersuchung standen deutsch-österreichische Krimiserien mit fiktionalem Charakter, die zur Prime-Time im heimischen TV ausgestrahlt wurden. Ziel war es, herauszuarbeiten, welchen Spielregeln diese Fernsehkrimis unterworfen sind, welche Themen angesprochen werden und wie sich der Umgang mit den Genrekonventionen im historischen Verlauf verändert hat. Dabei wurde die These untermauert, dass es sich bei deutsch-österreichischen Krimiserien traditionell um *Polizeikrimis* mit *whodunit*-Struktur handelt. Nicht Amateure und Detektive, sondern integre männliche Polizeibeamte geben im klassischen Fernsehkrimi die Erzählperspektive vor. Als offizielle Gesetzeshüter werden ihnen von Haus aus mehr Befugnisse zugestanden als Ermittlern ohne Polizeimarke. Im Gegenzug müssen sie hohen ethisch-moralischen Standards genügen. Gesetzesbrüche in den eigenen Reihen sind tabu. Vor allem in der Frühzeit, im ausschließlich öffentlich-rechtlich organisierten Rundfunk, wird die Darstellung von polizeilicher Kriminalität möglichst vermieden. Erst mit der Kommerzialisierung des Mediums in den 1990er Jahren fällt diese Schranke. Heute ist der klassische Polizeikrimi nur noch eine Variante von vielen, die sich aber gleichwohl wacker im heiß umkämpften Prime-Time-Programm hält. Ein Paradebeispiel für die lange Lebensdauer dieses Serienkonzepts ist die Münchner Krimiproduktion *Der Alte* (seit 1977, ZDF/ORF/DRS). Obwohl das Genre durch Modifikation einzelner Elemente mittlerweile einen enormen Facettenreichtum entwickelt hat, bleibt dieser Polizeikrimi seinen festgefahrenen dramaturgischen Strukturen auch im vierten Jahrzehnt seines Bestehens treu, und fährt mit dieser Strategie nach wie vor gute Einschaltquoten ein. Sogar beim jungen ZDF-Publikum findet *Der Alte* in der Regel Anklang<sup>312</sup>.

Aber nicht nur die Organisationsform von Sendeanstalten übt Einfluss auf die Ästhetik von Fernsehkrimis aus, auch der jeweilige technologische Standard ist für ihre Machart von Bedeutung. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurde ersichtlich, dass speziell in der Frühzeit des Fernsehens viele

---

<sup>311</sup> Vgl. Schneider, 2008, S. 3

<sup>312</sup> Vgl. Kyburz, 2012, unter: [www.quotenmeter.de](http://www.quotenmeter.de)

Konzessionen an die anfangs sehr behäbige elektronische Technik gemacht werden mussten. Die Situation hat sich mittlerweile umgekehrt. Der rasante Fortschritt hat die Kamera entfesselt. Drehs außerhalb des Studios sind längst kein Problem mehr, ganz im Gegenteil. Digitale Aufnahmeverfahren ermöglichen heutzutage das Generieren von virtuellen Welten, die sich vom Faktischen, einer vergangenen Realität, dem „Es-ist-so-gewesen“ von Roland Barthes<sup>313</sup>, vollständig emanzipiert haben. Zeitgenössische Produktionen wie die Crime-Mystery-Serie *Schnell ermittelt* führen eindrucksvoll den gekonnten Umgang mit der neuen Technologie vor Augen. Realistische und fantastische Sphäre werden zu einer schlüssigen Erzählung verwoben. Schon der Vorspann von *Schnell ermittelt* huldigt freudig die uneingeschränkte Beweglichkeit heutiger Kameras und nutzt die veränderten Sehgewohnheiten der jüngeren Generationen, die mit der Fernbedienung groß geworden sind.

*Schnell ermittelt* ist allerdings nicht der einzige Polizeikrimi aus Österreich, der die stetige Erneuerung des Genres maßgeblich vorangetrieben hat. Das Entwickeln von innovativen Serienkonzepten hat in Österreich bereits eine lange Tradition. Schon der erste Austro-Krimi – das konnte im Rahmen der vorliegenden Arbeit deutlich gemacht werden – wartet mit einem frischen narrativen Ansatz auf. In *Oberinspektor Marek* (seit 1963, ORF) steht erstmals in einer deutschsprachigen Krimiproduktion eine feste Ermittlerfigur im Zentrum der Handlung. Ähnliches gilt für *Kottan ermittelt* (ab 1976, ORF): Noch vor den *Schimanski-Tatorten* (ab 1981, ARD) bricht die Polizeisatire die Schablone des kühleräsonierenden Kriminalbeamten ohne Privatleben auf und fügt dem TV-Krimi eine starke komödiantische Komponente hinzu. Generell beinhalten Austro-Krimis ein großes Humorpotential. Während deutsche Polizeiserien zu einem reportagehaften Stil (*Stahlnetz* ab 1958, ARD) neigen oder vermittels einer starken Schwarz-Weiß-Zeichnung der Charaktere bevorzugt ins Märchenhaft-Moralisierende abgleiten (*Derrick* ab 1974, ZDF), arbeiten Krimiproduktionen aus Österreich gerne mit dem Mittel der komischen Überhöhung und der subversiven Nonchalance. Ein weiteres charakteristisches Merkmal von alpenländischer Krimikost ist darüber hinaus der innovative Genre-Mix: die Vermischung z.B. von Krimi und Tierserie in *Kommissar Rex* (ab 1994, SAT1/ORF) oder von Krimi und Mysteryserie in *Schnell ermittelt* (ab 2009, ORF).

Abschließend sei noch ein Gesichtspunkt bei der Gestaltung von Fernsehkrimis erwähnt, dem es generell lange an Innovationskraft gemangelt hat und der ebenfalls Thema dieser Arbeit gewesen ist: der Aspekt der Geschlechterdarstellung in diesem Genre. Wie im einleitenden theoretischen Teil der Studie dargelegt wurde, findet zwar schon Anfang der 1970er Jahre eine erste Reflexion über die Inszenierung von Weiblichkeit in audio-visuellen Medien statt. Dennoch verstreicht fast ein Vierteljahrhundert, ehe eine Frau erstmals auf Augenhöhe mit ihren männlichen Kollegen im Fernsehen

---

<sup>313</sup> Vgl. Barthes, 1989, S. 87

ermitteln darf. Entsprechend der allgemeinen Tendenz in Film und Fernsehen bleibt auch im Krimi über weite Strecken zunächst die männliche Ermittlerfigur als treibende dramaturgische Kraft dominant, während Frauen demgegenüber maximal Nebenrollen einnehmen, Opfer sind und/oder in den häuslichen Kontext verbannt werden.

Bei genauem Hinsehen sind bis heute frühere Stereotype und geschlechtsspezifische Rollenklischees im Genre Fernsehkrimi keineswegs verschwunden. Zwar gab es mittlerweile einen regelrechten Boom an TV-Kommissarinnen und viele verschiedene weibliche Ermittlertypen haben Einzug gehalten. Aber selbst dort, wo Frauen eine Führungsposition in einem ursprünglich männlich dominierten Berufsfeld einnehmen, bleiben sie oftmals in ihrer Emotionalität gefangen. Auch *Schnell ermittelt* ist ein Beispiel für diesen Befund. Zwar ist die Kompetenz von Chefinspektorin *Angelika Schnell* über weite Teile in der Serie unbestritten. Zu ihrer Führungsposition kommt die talentierte Kommissarin aber nicht aus eigener Kraft, sondern wegen einer Quote, die ein Mindestmaß an Frauen in gehobenen Positionen bei der Polizei vorsieht. Darüber hinaus ist ihre verhängnisvolle Liebe zu einem psychopathischen Serienkiller letztlich der Grund dafür, dass *Angelika Schnell* mit ihrer Führungsrolle im Polizeidienst nicht zurechtkommt und sich trotz einer beachtlichen Aufklärungsrate am Ende dazu entschließt, eine Auszeit von ihrem aufreibenden Beruf zu nehmen. Ungeachtet der mittlerweile sehr differenzierten Zeichnung von Frauenfiguren im TV-Krimi ist in punkto Geschlechtergleichheit also noch viel Arbeit in der fiktionalen Unterhaltung zu leisten.



## TEIL D – ANHANG

### 7 Abstract

Next to romance crime represents one of the oldest and most dynamic genres in mainstream film and television. Already the plot of the first western in film history – the U.S. short film *The Great Train Robbery* (1903, director and camera: Edwin S. Porter) – was based on a crime story, and on television fictional crime dramas are strongly represented from the very start as well. This study is concerned with German-Austrian fictional crime series that were aired at prime time on local TV. Object of inquiry is to figure out the rules these criminal series are subject to, the topics addressed herein and how the conventions of the genre have changed over time. The assumption is that the German-Austrian crime series are traditionally *whodunits*, which feature a male police officer as protagonist. He leads the investigation and dominates the narrative. This threshold was predominantly passed once because of commercialization of local television in the 1990s. Nowadays the classic police drama series is just one of lots of possible versions, but nevertheless defends its place in much contested prime time television program.

Apart from that how broadcasters are organized, also the respective technological standards influence the aesthetics of television crime series. The present study indicates that especially in the early days of television many concessions had to be made to relatively clumsy methods of recording and playback. In the meantime the situation has turned into its opposite. Because of rapid technological development camera work is unleashed. Digital recording methods allow generating virtual worlds, being completely emancipated from facts from the past - the so called ‘having-been-there’ of Roland Barthes<sup>314</sup>. Taking “*Schnell ermittelt*” as example the study illustrates how innovative contemporary technologies can be used. Nevertheless *Schnell ermittelt* is not the only Austrian police drama series which has significantly advanced continuous renewal of the genre. Bringing different examples this study should provide the evidence that the development of innovative concepts for crime series already has a long tradition in Austria.

Last but not least this study discusses an aspect of the historical development of the genre which for a long time lacked any kind of innovative force: gender construction. Corresponding to the general tendency in film and television for a long time the male investigating character remains dominant as

---

<sup>314</sup> Vgl. Barthes, 1989, S. 87

driving force in a story. As a contrast women are only portrayed in supporting roles (if at all) and are exiled into the household sphere. Recently there is a boom of female television police officers and many different female investigating characters have found their way into the medium. Basically, this study works out that former stereotypes and gender specific role clichés have up till date not at all vanished in the genre of television crime series. When it comes to gender equality a lot of work still has to be done in fictional entertainment.

## 8 Bibliographie

### 8.1 Literaturverzeichnis

- ANG, Jen; HERMES, Joke (1994 [1991]): Gender and/in Media Consumption. In: ANGERER, Marie Luise; DORER, Johanna (Hg.): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Wien: Braumüller, S. 114-133
- BARTHES, Roland (1989): Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Aus dem Französischen von Dietrich Laube. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- BEHRENDT, Jens; ZEPPENFELD, Klaus (2008): Informatik im Fokus. Web 2.0. Berlin; Heidelberg: Springer.
- BLANCHET, Robert; KÖHLER, Kristina; SMID, Tereza; ZUTAVERN, Julia (Hg.) (2011): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg: Schüren
- BOESE, Carl-Heinz (1935): Aktuelle Fragen des Fernsehbetriebs. In: Mitteilungen der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft mbH Berlin, Nr. 460 vom 30.03.1935
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (1993): Film art: An introduction. New York: McGraw Hill.
- BRAIDT, Andrea B.; JUTZ, Gabriele (2002): Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In: DORER, Johanna; GEIGER, Brigitte (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 292-306
- BRANDT, Ulrich (1989): Der Freitagabendkrimi der ARD. In: FAULSTICH, Werner; THOMSEN, Christian W. (Hg.): Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund. Reihe Siegen, Band 89, Heidelberg: Winter, S. 116-129
- BRÜCK, Ingrid; GUDER, Andrea; VIEHOFF, Reinhold; WEHN, Karin (2003): Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute. Stuttgart / Weimar: J.B. Metzner
- BUTLER, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Erste Auflage der deutschen Übersetzung. Frankfurt am Main: Suhrkamp (edition suhrkamp 1722. Neue Folge Band 722)
- CORNELIBEN, Waltraut (1998): Fernsehgebrauch und Geschlecht: zur Rolle des Fernsehens im Alltag von Frauen und Männern. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag
- DIETZE Gabriele (2004): Die Kommissarin: eine deutsche Medienkarriere. In: KUBITZ, Peter Paul; WAZ, Gerlinde (Hg.): Die Kommissarinnen. Fotografien von Heidelinde Koelbl. Mit Texten von Thea Dorn und Gabriele Dietze. Berlin: Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Film-museum Berlin; Fernseh-museum – Deutsche Kinemathek, S. 119-139
- DOANE, Mary Ann (1989): Film als Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: WEISSBERG, Liane (Hg.) (1994): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 66-89
- DORER Johanna (2002): Diskurs, Medien und Identität. Neue Perspektiven in der feministischen Kommunikations- und Medienwissenschaft. In: DORER, Johanna; GEIGER, Brigitte (Hg.):

- Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 53-78
- DYER, Richard (1986): ‚Don’t Look Now‘. Die Unstimmigkeiten des männlichen Pin-up. In: Frauen und Film, Heft 40, S. 13-19
- EDER, Jens (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren
- EGENBAUER, Thomas (2012): Rex bellt polnisch! in: TV-Media, Ausgabe 19/12, S. 27
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (1988): Die vollkommene Leere. Das Nullmedium Oder Warum alle Klagen über das Fernsehen gegenstandslos sind. In: Der Spiegel, 20/1988, S. 234-244
- ERHART, Walter (2002): Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft. Nachruf auf den Western-Helden. In: HIBNAUER, Christian; KLEIN, Thomas (Hg.): Männer Machos Memmen. Männlichkeit im Film. Mainz: Bender, S. 75-110
- ESCHKE, Gunther; BOHNE, Rudolf (2010): Bleiben sie dran! Dramaturgie von TV-Serien. Konstanz: UVK Verlags GmbH
- FISKE, John (1991 [1987]): Television Culture. London, New York: Routledge
- FRÄSDORF, Doreen (2010): Spannungstechniken in literarischen Liebesgeschichten und ihre emotionalen Effekte. Systematisierende Analysen exemplarischer Textbeispiele der Gegenwart. München: Grin Verlag
- GANZ-BLÄTTLER, Ursula (1996): Serienhelden auf der Suche nach sich selbst. Ein paar Überlegungen zu deutschen Detektivserien. In: HACKL, Christiane; PROMMER, Elisabeth; SCHERER, Brigitte (Hg.): Models oder Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien. Konstanz: UVK Medien, S. 151-182.
- GANZ-BLÄTTLER, Ursula (2011): ‚Sometimes against all odds, against all logic, we touch.‘ Kumulatives Erzählen und Handlungsbögen als Mittel der Zuschauerbindung in LOST und GRACE ANATOMY. In: BLANCHET, Robert; KÖHLER, Kristina; SMID, Tereza; ZUTAVERN, Julia (Hg.): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien. Marburg: Schüren, S. 73-91
- GATES, Philippa (2011): Detecting Women. Gender and the Hollywood Detective Film. New York: Suny Press
- GÖLSDORF, Dieter (2007): Kottan Mania. Ein Führer durch den Wahnsinn der Kultserie ‚Kottan ermittelt‘ von Peter Patzak & Helmut Zenker. Berlin: Panama Publications.
- GOTTSCHALK, Hans (1956): Grundsätzliche Überlegungen zum Fernsehspiel. In: Rundfunk und Fernsehen, Jahrgang 4, Heft 2
- GRÄF, Dennis (2010): Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher. Marburg: Schüren
- GRANT, Barry Keith (Hg.) (2003): Film Genre Reader III. Austin: University of Texas Press
- HALL, Stuart (1980): Encoding/Decoding. In: HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOWE, Andrew; WILLIS, Paul (Hg.): Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972-79. London, New York: Routledge, S. 128-138
- HARTMANN, Christiane (2003): Von ‚Stahlnetz‘ zu ‚Tatort‘. 50 Jahre deutscher Fernsehkrimi. Mit einem Vorwort von Jürgen Roland. Marburg: Tectum Verlag.
- HEPP, Andreas (1998): Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus der Perspektive der Cultural Studies. Opladen; Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH
- HEPP, Andreas (2010): Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften



- HERTIN, Katja (2005): Lexikon der weiblichen Klischees. Von Amazone bis Zicke. Ulm: Lübbe (Bastei Lübbe Taschenbuch Band 60547)
- HICKETHIER, Knut (1980): Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Stuttgart: Metzler
- HICKETHIER, Knut (1985): Die umkämpfte Normalität. Kriminalkommissare in deutschen Fernsehserien und ihre Darsteller. In: ERMERT, Karl; GAST, Wolfgang (Hg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zu Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres. (Loccumer Kolloquien 5). Rehbürg-Loccum, S. 189-206
- HICKETHIER, Knut (Hg.) (1993): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Band 1: Institutionen, Technik und Programm. München: Fink
- HICKETHIER, Knut (2012): Film- und Fernsehanalyse. 5. Auflage. Stuttgart/Weimar: Metzler
- HIBNAUER, Christian; KLEIN, Thomas (Hg.) (2002): Männer Machos Memmen. Männlichkeit im Film. Mainz: Bender
- HOFFMANN, Jella (2007): Krimirezeption. Genre-Inkongruenz und Genrewahrnehmung bei Auswahl, Erleben und Bewertung von Kriminalfilmen. München: Verlag Reinhard Fischer (Angewandte Medienforschung Band 40)
- HOLTGREVE, Sabine (2000): Supergirls. Die Geschichte der TATORT-Kommissarinnen. In: WENZEL, Eike (Hg.): Ermittlungen in Sachen TATORT. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos. Berlin: Dieter Bertz Verlag, S. 71-82
- JANDA, Fritz (1982): Kotzbrocken Kottan macht Krimi mit Kalauer-Komik. ZDF-Serie stellt alle Kommissar-Regeln auf den Kopf. In: AZ München vom 5.11.1982
- JEFFORDS, Susan (1993): The Big Switch: Hollywood Masculinity in the Nineties. In: COLLINS, Jim; RADNER, Hilary; PREACHER COLLINS, Ava (Hg.): Film Theory Goes to the Movies. London; New York: Routledge, S. 196-208
- JUNKERJÜRGEN, Ralf (2002): Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung. Eine Studie am Beispiel von Jules Verne. Frankfurt am Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang (Reihe XIII Französische Sprache und Literatur, Bd./Vol. 261)
- KAPFER, Herbert (2001): Intermedium. Vom Sound zum Bild zum Diskurs. In: STUHLMANN, Andreas (Hg.): *Radio-Kultur und Hör-Kunst: Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923 - 2001*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 312-317
- KLAUS, Elisabeth; KASSEL, Susanne (2007): Das Frauen- und Männerbild im österreichischen Fernsehen. Ein Überblick über die vorliegenden Forschungsergebnisse. In: STEININGER, Christian; WOLKE, Jens (Hg.): *Fernsehen in Österreich 2007*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 301-321
- KÖHLER, Kristina (2011): >You people are not watching enough television!<. Nach-Denken über Serien und serielle Formen. In: BLANCHET, Robert; KÖHLER, Kristina; SMID, Tereza; ZUTAVERN, Julia (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren, S. 11-36
- KUBITZ, Peter Paul; WAZ, Gerlinde (Hg.) (2004): Die Kommissarinnen. Fotografien von Heidelinde Koelbl. Mit Texten von Thea Dorn und Gabriele Dietze. Berlin: Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Filmmuseum Berlin; Fernsehmuseum – Deutsche Kinemathek
- KÜCHENHOFF, Erich et al. (1975): Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen. Stuttgart; Berlin; Köln; Mainz: Kohlhammer (Schriftenreihe des Bundesministeriums für Jugend, Familie und Gesundheit, Band 34)
- LEINFELLNER, Christine (1983): Frau und Berufswelt im österreichischen Fernsehen. Herausgeg. v. Bundesministerium für soziale Verwaltung. Wien: Verlag Bundesministerium für soziale

Verwaltung (Schriftenreihe zur sozialen und beruflichen Stellung der Frau - Band 14)

- LENZHOFER, Karin (2006): Chicks Rule! Die schönen neuen Heldinnen in US-amerikanischen Fernsehserien. Bielefeld: transcript Verlag (Cultural Studies – Herausgegeben von Rainer Winter – Band 17)
- LINDNER, Livia (2007): Radiotheorie und Hörfunkforschung. Zur Entwicklung des trialen Rundfunksystems in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Hamburg: Dr. Kovac
- MÄDLER, Kathrin (2008): Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeiten – Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywoodfilm. Marburg: Schüren
- MARTINEZ, Matias; SCHEFFEL, Michael (2012): Einführung in die Erzähltheorie. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C.H. Beck
- MEINEL, Christoph; SACK, Harald (2009): Digitale Kommunikation. Vernetzen, Multimedia, Sicherheit. Berlin; Heidelberg: Springer.
- MIKOS, Lothar (2004): Vorwort. In: Goldbeck, Kerstin (2004): Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung. Die Fernsehkritik und das Populäre. Bielefeld: Transcript
- MIKOS, Lothar (2008): Film- und Fernsehanalyse. 2., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK Verlags-gmbH
- MÜLLER-FREIENFELS, Reinhart (1998): Erinnerungen an Samuel Beckett beim SDR. In: FÜNFELD, Hermann (Hg.), Von außen besehen. Stuttgart, S. 403-423
- MULVEY, Laura (1994 [1975]): Visuelle Lust und narratives Kino. In: WEISSBERG, Liane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 48-65
- NATSCHLÄGER, Bernhard (2000): >In Wien gibt es kaum echte Großverbrechen ...< Ein Gespräch über zufällige Kommissar-Karrieren, ungeklärte Mordfälle und das österreichische Idiom. In: WENZEL, Eike (Hg.): Ermittlungen in Sachen TATORT. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos. Berlin: Dieter Bertz Verlag, S. 127-132
- NEALE, Stephen (1983): Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema. In: COHAN, Steven; HARK, Ina Rae (Hg.): Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema. London; New York: Routledge, S. 9-20
- PONOCNY-SELIGER, Elisabeth; PONOCNY, Ivo (2006): Männer in den Medien. Wie werden Männer in Film, Serie und Werbung dargestellt und rezipiert? Studie im Auftrag des Bundesministeriums für soziale Sicherheit, Generationen und Konsumentenschutz, Männerpolitische Grundsatzabteilung (Sektion V, Abteilung 6). Wien: BMSG
- PRÜMM, Karl (2008): Revolte gegen den ritualisierten Fernsehkrimi. Götz George und Horst Schimanski – Porträt einer Rolle und eines Schauspielers. In: FAHLENBRACH, Kathrin; BRÜCK, Ingrid; BARTSCH, Anne (Hg.): Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 137-144
- PUMHÖSEL, Alois (2012): Neue Staffel von Schnell ermittelt: Der Tod und die Tagträumerin, in: Der Standard, Printausgabe vom 11.01.2012, Rubrik: Ansichtssache.
- RAABE, Karolin (2008): Ally McBeal – Unisex und Geschlechterklischee? Aneignung eines populären Medientextes. Bochum: Bochumer Universitätsverlag (Kommunikationsforschung Aktuell; Band 8)
- RUHL, Kathrin (2010): The Changing Construction of Women in Crime Series: The Case of Tatort. In: GYMNICH, Maron; RUHL, Kathrin; SCHEUNEMANN, Klaus: Construction of Gender in Audiovisual Media. In Cooperation with Stefanie Hoth. Göttingen: V&R unipress GmbH, S. 137-157

- SAGMEISTER, Trude (1977): Konkurrenz der Kommissare. Oberinspektor Marek hat einen Konkurrenten bekommen: ‚Kottan‘ ermittelt wieder! Wird auch er ein Publikumsliebbling werden? In: Kronen Zeitung, Ausgabe vom 04.05.1977
- SCHNEIDER, Irmela (1980): Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-79. München: Wilhelm Fink (Reihe: Kritische Information, Bd. 92)
- SCHNEIDER, Irmela (Hg.) (1995): Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten. Opladen: Westdeutscher Verlag
- SCHNEIDER, Marco (2008): Die Entwicklung des amerikanischen Gangsterfilme von ‚The Roaring Twenties‘ zu ‚Casino‘, Studienarbeit im Fachbereich Filmwissenschaft. Norderstedt: Grin Verlag
- SCHÜTTE, Oliver (2009): Die Kunst des Drehbuchlesens. 4., überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH
- SCHWÄBE, Nicole Helen (2004): Realfabrik Fernsehen: (Serien)Produkt ‚Mensch‘. Analyse von Real-Life-Soap-Formaten und deren Wirkungsweisen. Tübingen: Diss.
- SCHWEINITZ, Jörg (2006): Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie Verlag
- SEEßLEN, George (1999): Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms. Marburg: Schüren (Grundlagen des populären Films)
- SEEßLEN, George (2011): Filmwissen: Detektive. Marburg: Schüren (Grundlagen des populären Films)
- SICHTERMANN, Barbara; KAISER, Andrea (2005): Frauen sehen besser aus. Frauen und Fernsehen. München: Verlag Antje Kunstmann GmbH
- STEPHAN, Ingrid (2006): Gender, Geschlecht und Theorie, In: VON BRAUN, Christina; STEPHAN, Ingrid (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart; Weimar: Metzler. (2., aktualisierte Auflage), S. 52-90
- TASKER, Yvonne (1993): Spectacular Bodies. Gender, Genre and action cinema. London; New York: Routledge
- VILLWOCK, Kirsten (1991): Schimanski – in der Fernsehserie, im Kinofilm, im Roman. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag Werner Faulstich (Fernsehstar 2)
- VON BRAUN, Christina; STEPHAN, Ingrid (Hg.) (2006): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart; Weimar: Metzler (2., aktualisierte Auflage)
- VON JHERING, Barbara (1985): Großstadt-Cowboy aus dem Kohlenpott. In: Der Spiegel, Nr. 42/1985, S. 275-285
- WAHL, Ute (1996): Die Waffen einer Frau. Das ‚schwache Geschlecht‘ in deutschen Krimiserien. In: HACKL, Christiane; PROMMER, Elisabeth; SCHERER, Brigitte (Hg.): Models oder Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien. Konstanz: UVK Medien, S. 183-208.
- WALTER, Klaus-Peter (2011): Das Format ‚Abendfüllende Kriminalserie‘ in Frankreich und Deutschland. In: TÜRSCHMANN, Jörg; WAGNER, Birgit (Hg.): TV global. Erfolgreiche Fernseh-Formate im internationalen Vergleich. Bielefeld: transcript Verlag, S. 81-101
- WALTER, Willi (2006): Gender, Geschlecht und Männerforschung. In: VON BRAUN, Christina; STEPHAN, Ingrid (Hg.): Gender-Studien. Eine Einführung. Stuttgart; Weimar: Metzler. (2., aktualisierte Auflage), S. 91-110
- WEIDERER, Monika (1993): Das Frauen- und Männerbild im Deutschen Fernsehen. Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Programme von ARD, ZDF und RTL plus. Regensburg: S. Roderer Verlag

- WEINGARTEN, Susanne (2004): Bodies of Evidence. Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars. Marburg: Schüren
- WEINSHEIMER, Stefanie (2002): >>... et si c'est la femme qui pousse?<< BAISE-MOI als Wegmarke in der Desorientierung der Geschlechter. In: HIBNAUER, Christian; KLEIN, Thomas (Hg.): Männer Machos Memmen. Männlichkeit im Film. Mainz: Bender, S. 130-144
- WEISSBERG, Liane (Hg.) (1994): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag
- WENZEL, Eike (Hg.) (2000a): Ermittlungen in Sachen TATORT. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos. Berlin: Dieter Bertz Verlag
- WENZEL, Eike (2000b): Der Star, sein Körper und die Nation. Die Schimanski-TATORTE. In: WENZEL, Eike (Hg.): Ermittlungen in Sachen TATORT. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweis-fotos. Berlin: Dieter Bertz Verlag, S. 175-202
- WENZEL, Eike (2000c): Nicht mehrheitsfähig. Interview mit Hajo Gies. In: WENZEL, Eike (Hg.): Ermittlungen in Sachen TATORT. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos. Berlin: Dieter Bertz Verlag, S. 163-174
- WENZEL, Eike (2000d): TATORT – Deutschland. Eine Einleitung. In: WENZEL, Eike (Hg.): Ermittlungen in Sachen TATORT. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos. Berlin: Dieter Bertz Verlag, S. 7-18
- WINTER, Rainer (1999): Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom "encoding/decoding"-Modell zur Diskursanalyse. In: Andreas Hepp/Rainer Winter: Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. 2. überarbeitete und erweiterte Auflage. Opladen/Wiesbaden. S. 49-65
- WOLKE, Jens (2007): Fernsehen in Österreich. Befunde einer TV-Programmanalyse von ORF1, ORF2 und ATV. In: STEININGER, Christian; WOLKE, Jens (Hg.): Fernsehen in Österreich 2007. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 49-96
- WULFF, Hans J. (1993): Textsemiotik der Spannung. In: Kodikas/Code 16. S. 325-352

## 8.2 Internet-Quellen

- DER SPIEGEL (2011-2012): Retromanie. Alle Artikel und Hintergründe. Online verfügbar unter: [www.spiegel.de/thema/retromanie/](http://www.spiegel.de/thema/retromanie/) (aufgerufen am 01.10.2012)
- DIE KRIMI-HOMEPAGE. (2012) Das Portal zu deutschsprachigen Krimiserien, Kriminalfernsehspielen, Fernsehspielen und allerlei Fernsehserien mit Schwerpunkt auf den Jahren zwischen 1952 und 1989. Online verfügbar unter: [krimiserien.heimat.eu/index.htm](http://krimiserien.heimat.eu/index.htm) (aufgerufen 06.11.2012)
- DWDL.de – das [www.medienmagazin.de](http://www.medienmagazin.de) (2013). Online verfügbar unter: [www.dwdl.de/home/](http://www.dwdl.de/home/) (aufgerufen am 03.03.2013)
- ENZKLO (2013) Online Enzyklopädie. Online abrufbar unter: [www.enzyklo.de](http://www.enzyklo.de) (aufgerufen am 28.03.2013)
- FRAUEN ARBEIT FILM (2013): Ein Hoch den bockigen Frauen! *Wilde Wienerinnen*. Online verfügbar unter [www.frauenarbeitfilm.at/frauenarbeitfilm/index.php?id=163](http://www.frauenarbeitfilm.at/frauenarbeitfilm/index.php?id=163) (aufgerufen am 20.02.2013)

- HÜTTER, Frido (2011): Krimi-Erfolg. Angelika Schnell ermittelt weiter. Online verfügbar unter: [www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2898917/krimi-erfolg-angelika-schnell-ermittelt-weiter.story](http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2898917/krimi-erfolg-angelika-schnell-ermittelt-weiter.story) (aufgerufen am 24.02.2013)
- KILB, Andreas (2004): Fernsehkommissarinnen. Die eine schießt, die andere nicht. Online verfügbar unter: [www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fernsehkommissarinnen-die-eine-schiesst-die-andere-nicht-1196227-b2.html](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fernsehkommissarinnen-die-eine-schiesst-die-andere-nicht-1196227-b2.html) (aufgerufen 13.11.2012)
- KNAPP, Michaela (2010): "Es ist skandalös, für das Quatsch-Quoten-programm noch Gebühren zu verlangen". Medientheoretiker Peter Weibel im FORMAT-Interview. Lebt ohne TV: "Blödheit bedarf keiner Feldforschung". Online verfügbar unter: [www.format.at/articles/1007/529/262261/es-quatsch-quoten-programm-gebuehren](http://www.format.at/articles/1007/529/262261/es-quatsch-quoten-programm-gebuehren) (aufgerufen am 11.10.2012)
- KOTTAN ERMITTELT (2012) ..... Die offizielle Website. Online abrufbar unter: [www.kottan-ermittelt.at](http://www.kottan-ermittelt.at) (aufgerufen am 10.12.2012)
- KYBURZ, Kevin (2012): ZDF: Der neue „Alte“ startet im September. Online verfügbar unter: [www.quotenmeter.de/n/58403/zdf-der-neue-alte-startet-im-september](http://www.quotenmeter.de/n/58403/zdf-der-neue-alte-startet-im-september) (aufgerufen am 23.04.2013)
- LEXIKON DER FILMBEGRIFFE (2012). Online verfügbar unter: [//filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6409](http://filmlexikon.unikiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6409) (aufgerufen 13.08.2012)
- MARITS, Marjam: Schnell ermittelt (2009): Wie viel Krimiserien braucht das Land? Online verfügbar unter: [die.presse.com/home/kultur/medien/tvkritik/472579/Schnell-ermittelt\\_Wie-viel-Krimi-serien-braucht-das-Land](http://die.presse.com/home/kultur/medien/tvkritik/472579/Schnell-ermittelt_Wie-viel-Krimi-serien-braucht-das-Land) (aufgerufen am 24.02.2013)
- MILLER, Margit (2009): Neue Serie Schnell ermittelt. Bilanz zur ersten Staffel. Online verfügbar unter: [www.news.at/nw1/gen/slideshows/slide/show;leute/fernsehen/schnell\\_ermittelt;/kid;410?flags=nopop;1](http://www.news.at/nw1/gen/slideshows/slide/show;leute/fernsehen/schnell_ermittelt;/kid;410?flags=nopop;1) (aufgerufen am 24.02.2013)
- MOTTINGER, Michaela (2012): Krimi-Frauentag: jetzt ermittelt ‚Die Chefin‘. Online verfügbar unter: [kurier.at/thema/orf/krimi-frauentag-jetzt-ermittelt-die-chefin/768.907](http://kurier.at/thema/orf/krimi-frauentag-jetzt-ermittelt-die-chefin/768.907) (aufgerufen am 03.03.2013)
- SICHTERMANN, Barbara (2011): 30. Folge. Happy Birthday, Bella! Online verfügbar unter: [www.emma.de/ressorts/artikel/film-fernsehen/tv-kommissarinnen/](http://www.emma.de/ressorts/artikel/film-fernsehen/tv-kommissarinnen/) (aufgerufen am 13.11.2012)
- SCHNELL ERMITTELT (2013). Facebook-Seite. Online verfügbar unter: [www.facebook.com/pages/Schnell-ermittelt/67869003672](http://www.facebook.com/pages/Schnell-ermittelt/67869003672) (aufgerufen am 11.02.2013)
- TATORT-FUNDUS. (2012) Die private Internetseite zum Krimiklassiker von ARD, ORF und SRG. Online verfügbar unter: [www.tatort-fundus.de](http://www.tatort-fundus.de) (aufgerufen am 13.11.2012)
- TRISCHAK, Evamaria (2002): Filmtheorien und Gender. Online verfügbar unter: [cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien\\_und\\_gender.html](http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html) (aufgerufen am 10.10.2012)
- ZINSER, Daniela (2012): ZDF-Krimiserie "Die Chefin": Die neue Alte. Online verfügbar unter: [www.spiegel.de/kultur/tv/zdf-krimiserie-die-chefin-die-neue-alte-a-816992.html](http://www.spiegel.de/kultur/tv/zdf-krimiserie-die-chefin-die-neue-alte-a-816992.html) (aufgerufen am 24.11.2012)

### 8.3 Seriographie

- Best of Balko (2005). Special Edition. – Vertrieb: Universum Film GmbH, 2005. (Limitierte Auflage mit 2 DVD)
- Der letzte Bulle. Staffel 1 & 2. Sat1 (2010–2011). – Vertrieb: Sony Music Entertainment, 2012

Der letzte Bulle. Staffel 3. Sat1 (2012). – Vertrieb: Sony Music Entertainment, 2012. (Die komplette dritte Staffel auf 3 DVDs)

Die Chefin. Staffel 1 – Fall 1-4 (2011). – Vertrieb: Studio Hamburg Enterprises, 2012

Kottan ermittelt (1976–1983). Inspektor gibt's kan! ORF Edition. – Vertrieb: Eurovideo Bildprogramm GmbH, 2010

Oberinspektor Marek. 1963–1970. 8 Folgen. – Vertrieb: Studio Hamburg, 2009. (Straßenfeger-Edition, Band 15)

Schimanski. 14 Filme (1997–2007). – Vertrieb Studio Hamburg, 2011.

Schnell ermittelt. Staffel 1 (2007-2008). Rätselhafte Verbrechen – Unkonventionell gelöst. ORF Edition. – Vertrieb: Hoanzl, 2011. (Alle 10 Folgen auf 4 DVDs, PLUS 1. Folge von Staffel 2)

Schnell ermittelt. Staffel 2 (2009). Rätselhafte Verbrechen – Unkonventionell gelöst. ORF Edition. – Vertrieb: Hoanzl, 2011. (Alle 8 Folgen auf 3 DVDs)

Schnell ermittelt. Staffel 3 (2010). Rätselhafte Verbrechen – Unkonventionell gelöst. ORF Edition – Vertrieb: Hoanzl, 2011. (Alle 10 Folgen auf 3 DVDs)

Schnell ermittelt. Staffel 4 (2011). Rätselhafte Verbrechen – Unkonventionell gelöst. ORF Edition – Vertrieb: Hoanzl, 2012. (Alle 12 Folgen auf 3 DVDs)

Tatort Ludwigshafen. Odenthal-Box. 4 ihrer besten Fälle: Die Neue (1989), Tod im All (1997), Engelchen flieg (1998), Flashback (2002). – Vertrieb: Bavaria Media GmbH, 2009

Tatort: Schimanski-Komplettbox – Teil 1. (1981-1986) – Vertrieb: Bavaria Media GmbH 2012

Tatort Wien. Marek-Box. 3 seiner besten Fälle: Mordverdacht (1971), Mord im Grandhotel (1979), Mordkommando (1982). – Vertrieb: Telepool GmbH, 2011

## 9 Tabellenverzeichnis

**Tabelle 1: Die Folgen von *Oberinspektor Marek* im Überblick**

<i>Folgen-Nr.</i>	<i>Titel</i>	<i>Autor</i>	<i>Regie</i>	<i>Erstausstrahlung</i>
01	Vorladung	Friedrich Redl	Herbert Fuchs	03.10.1963
02	Einvernahme	Friedrich Redl Florian Kalbeck	Herbert Fuchs	13.11.1964
03	Freispruch	Friedrich Redl	Herbert Fuchs	14.10.1965
04	Tödlicher Unfall	Friedrich Redl	Herbert Fuchs	20.10.1966
05	Mädchenmord	Fritz Eckhardt Friedrich Redl	Herbert Fuchs	21.09.1967
06	An einem einzigen Tag	Fritz Eckhardt	Georg Lhotzky	07.12.1968
07	Einfacher Doppelmord	Fritz Eckhardt	Georg Lhotzky	21.11.1969
08	Perfekter Mord	Fritz Eckhardt	Georg Lhotzky	26.11.1970

**Tabelle 2: Die im Rahmen des *Tatort* gesendeten Folgen mit *Oberinspektor Marek***

<i>Folgen-Nr.</i>	<i>Titel</i>	<i>Autor</i>	<i>Regie</i>	<i>Erstausstrahlung</i>
01	Mordverdacht	Fritz Eckhardt	Walter Davy	07.11.1971
02	Die Samtfalle	Fritz Eckhardt	Walter Davy	12.11.1972
03	Frauenmord	Fritz Eckhardt	Fritz Eckhardt	09.12.1973
04	Mord im Ministerium	Fritz Eckhardt	Fritz Eckhardt	13.10.1974
05	Urlaubsmord	Fritz Eckhardt	Peter Weck	28.09.1975
06	Annoncen-Mord	Fritz Eckhardt	Peter Weck	12.09.1976
07	Der vergessene Mord	Fritz Eckhardt	Peter Patzak	11.09.1977
08	Mord im Krankenhaus	Fritz Eckhardt	Michael Kehlmann	18.10.1978
09	Mord im Grandhotel	Fritz Eckhardt	Georg Lhotsky	21.10.1979
10	Mord auf Raten	Fritz Eckhardt	Georg Lhotsky	19.10.1980
11	Mord in der Oper	Fritz Eckhardt	Wolfgang Glück	18.10.1981
12	Mordkommando	Fritz Eckhardt	Jochen Bauer	17.10.1982
13	Mord in der U-Bahn	Fritz Eckhardt	Kurt Junek	18.09.1983
14	Der letzte Mord	Fritz Eckhardt	Kurt Junek	29.11.1987

**Tabelle 3: Kottan ermittelt – Episodenübersicht**<sup>315</sup>

<i>Folgen-Nr</i>	<i>Titel</i>	<i>Kottan-Darsteller</i>	<i>Erstausstrahlung</i>	<i>Sendelänge</i>
01	Hartlgasse 16a	Peter Vogel	08.08.1976	87'
02	Der Geburtstag	Peter Vogel	05.06.1977	87'
03	Wien Mitte	Franz Buchrieser	19.04.1978	87'
04	Nachttankstelle	Franz Buchrieser	16.11.1978	87'
05	Drohbriefe	Franz Buchrieser	12.09.1979	87'
06	Räuber und Gendarm	Lukas Resetarits	31.10.1980	87'
07	Die Beförderung	Lukas Resetarits	25.10.1981	87'
08	So long, Kottan	Lukas Resetarits	05.11.1982	60'
09	Die Einteilung	Lukas Resetarits	19.11.1982	60'
10	Kansas City	Lukas Resetarits	03.12.1982	60'
11	Entführung	Lukas Resetarits	17.12.1982	60'
12	Hausbesuche	Lukas Resetarits	07.01.1983	60'
13	Fühlt wie du	Lukas Resetarits	21.01.1983	60'
14	Genie und Zufall	Lukas Resetarits	08.04.1984	60'
15	Die Enten des Präsidenten	Lukas Resetarits	29.04.1984	60'
16	Smokey und Baby und Bär	Lukas Resetarits	26.04.1984	60'
17	Mein Hobby: Mord	Lukas Resetarits	18.10.1984	60'
18	Der Kaiser schickt Soldaten aus	Lukas Resetarits	15.11.1984	60'
19	Mabuse kehrt zurück	Lukas Resetarits	06.12.1984	60'

**Tabelle 4: Protokoll Einstiegssequenz *Schimanski-Tatort*, Folge 01 *Duisburg – Ruhrort***

<i>Sequenz</i>	<i>Inhalt</i>	<i>Timecode</i>
0	<i>Tatort</i> -Signation	00'00"–00'30"
1	Dachgeschosswohnung: <i>Schimanski</i> (muskulös; in T-Shirt; von hinten), dreht Kassettenrekorder auf (Musik: 60er Jahre Hit <i>The Leader of the Pack</i> von <i>The Shangri-Las</i> ); blickt (unausgeschlafen, müde) aus dem Fenster auf die Skyline der Stadt (Duisburg / Morgendämmerung); geht anschließend in die zugemüllte Küche, trinkt zwei rohe Eier aus dem Glas, weil er anscheinend zu faul ist, Geschirr abzuwaschen und die Eier anzubraten; verlässt mit einem Müllsack die Wohnung.	00'31"–05'05"

<sup>315</sup> Im Jahr 2010 wird der Kinofilm *Kottan ermittelt – Rien ne va plus* gedreht, der auf der Fernsehserie basiert. Regie führte wieder Peter Patzak. Das Drehbuch stammt von Jan Zenker, einem Sohn des verstorbenen Autors.



	<p>Straßenzeile: Ein Nachbar wirft schimpfend seine Möbel samt Fernseher aus dem Fenster und schreit: „Dieses Scheiß Fernsehen, taugt sowieso nichts, weg!“. <i>Schimanski</i> versucht halbherzig zu beruhigen, indem er zu dem Mann hinaufschreit: „Hotte, du Idiot, hör auf mit der Scheiße!“</p> <p>„Bierquelle“ (Männerlokal) / <i>Schimanskis</i> Stammkneipe: <i>Schimanski</i> spricht mit einem Kumpel von seinem Pech in der Liebe und im Spiel; bittet um einen Wett-Tipp; hat Zechschulden im Lokal; telefoniert mit seiner Dienststelle, um seinen Standort durchzugeben; erfährt dabei von einem Mord.</p>	
2	<p>Hafen (Nachts): <i>Schimanski</i> (in grauem Parka und Jeans) trifft am Tatort ein; wird rabiat gegenüber einem Pressefotografen, der anscheinend wieder den Polizeifunk abgehört hat; Einführung seines Partners <i>Thanner</i> (in Anzug und Krawatte; <i>Thanner</i> ist per Du mit <i>Schimanski</i> und anders als dieser gebildet, weil mehrsprachig: spricht flüssig französisch mit einem Zeugen); klärt ihn über die Einzelheiten am Leichenfundort auf. <i>Schimanski</i>: „Strasbourg, Lyon, Marseille – Verdammt noch mal, ich will auch mal wieder weg!“ <i>Thanner</i>: „Dann spar‘ doch mal dein Geld und verzocke es nicht immer!“</p>	05'06"–08'25"
3	<p>Mordkommission / Büro des Chefs: <i>Schimanski</i> steht wieder am Fenster, während <i>Thanner</i> mit dem Chef die aktuellen Fälle durchgeht; der Chef referiert den bisherigen Ermittlungsstand im Hafemord; aufgrund der Tatsache, dass das Mordopfer ein Türke ist und <i>Schimanski</i> zu den Gastarbeitern einen guten Draht hat, beauftragt ihn sein Chef mit weiteren Recherchen im Milieu und instruiert <i>Schimanski</i> dabei genau. Zuvor ruft er <i>Schimanski</i>, der unruhig umhertigert, kurz zur Ordnung: Es solle sich bitte setzen.</p>	08'26"–10'12"

**Tabelle 5: Weibliche Kriminalkommissare in der deutsch-österreichischen Prime-Time bis 1993**

Rollenname	Reihe bzw. Serie	Zeitraum	Folgenanzahl
Kommissarin Marianne Buchmüller	Tatort (SWF)	1978–1980	3
Kommissarin Hanne Wiegand	Tatort (SWF)	1981–1988	8
Kommissarin Lena Odenthal	Tatort (SWF)	Ab 1989	Bislang 56
Kommissarin Miriam Koch	Tatort (WDR)	1992–1997	15

**Tabelle 6: Schnell ermittelt - Episodenübersicht**

Staffel	Folge	Produktionsjahr	Folgentitel	Autor
1	1	2008	Herta Weissenberger	Eva Spreitzhofer
1	2	2007	Rainer Kaufmann	Eva Spreitzhofer
1	3	2008	Bettina Klein	Verena Kurth
1	4	2007	Valery Lesky	Eva Spreitzhofer

1	5	2008	Rudolf Sommerbauer	Rainer Hackstock
1	6	2008	Sonja Horvath	Verena Kurth
1	7	2008	Iris Litani	Verena Kurth
1	8	2008	Ben Bogner	Rainer Hackstock
1	9	2008	Laszlo Urban	Verena Kurth
1	10	2008	Graziella Bracci	Verena Kurth
2	1/11	2009	Ivanka	Verena Kurth
2	2/12	2009	Robert Fabian	Katharina Hajos
2	3/13	2009	Niklas Herbst	Verena Kurth
2	4/14	2009	Elsa Gorger	Guntmar Lasnig
2	5/15	2009	Laura Cerny	Katharina Hajos
2	6/16	2009	Niko Hartmann	Guntmar Lasnig
2	7/17	2009	Simon Koller	Fritz Ludl
2	8/18	2009	Viktor Zacharias	Verena Kurth
3	1/19	2010	Sr. Margarete Laub	Verena Kurth
3	2/20	2010	Tamara Morgenstern	Fritz Ludl
3	3/21	2010	Markus Brückner	Katharina Hajos, C. Fischer
3	4/22	2010	Georg Vitter	Guntmar Lasnig
3	5/23	2010	Marvin Jäger	Katharina Hajos, Constanze Fischer
3	6/24	2010	Gordana Hannbaum	Guntmar Lasnig
3	7/25	2010	Helmut Schafranek	Katharina Hajos, Constanze Fischer
3	8/26	2010	Klaus Karner	Fritz Ludl
3	9/27	2010	Karl Esch	Verena Kurth
3	10/28	2010	Angelika Schnell	Verena Kurth
4	1/29	2011	Ivonne Werner	Verena Kurth
4	2/30	2011	Horst Bauer	Verena Kurth
4	3/31	2011	Roswitha Thaler	Guntmar Lasnig
4	4/32	2011	Jonas Wultz	Guntmar Lasnig
4	5/33	2011	Wilma Wabe	Fritz Ludl
4	6/34	2011	Konrad Mautsch	Fritz Ludl
4	7/35	2011	Francois Legrand	Verena Kurth
4	8/36	2011	Werner Demscher	Stefan Hafner, Thomas Weingartner

4	9/37	2011	Kurt Swoboda	Katharina Hajos, Constanze Fischer
4	10/38	2011	Tommi Hotarek	Katharina Hajos, Constanze Fischer
4	11/39	2011	Jana Solm	Verena Kurth
4	12/40	2011	Lucy Haller	Verena Kurth



## 10 Lebenslauf

Angaben zur Person: Birgit Kalkbrenner BA  
\*1969, in Wien

Berufserfahrung: angestellt, ORF – Fernsehen, Abteilung Film & Serien  
seit 02/1998 bis heute: Texterin – mit folgenden Unterbrechungen:  
10/2010 bis 07/2012: Programmplanung  
06/2005 bis 10/2005: Redakteur  
10/1995 bis 01/1998: Programmverantwortliche Assistentin  
  
01/1996 bis 12/1998 nebenberuflich: Mitglied der Filmbewertungs-  
Kommission der Länder (GFBK)

Akademische Ausbildung: Universität Wien  
seit 10/2010 bis heute: Masterstudium der Theater-, Film- und  
Mediengeschichte  
10/2010 Abschluss: Bachelorstudiums der Theater-, Film- und  
Medienwissenschaft  
ab 10/1991 Studium der Philosophie / Kunstgeschichte  
ab 03/1989 Studium der Theaterwissenschaft / Publizistik  
ab 10/1988 Studium der Publizistik / Geschichte