

Einleitung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, den Diskurs der ExpertInnen zum westdeutschen Fernsehkrimi darzustellen. Unter 'ExpertInnen' werden hier alle Personen verstanden, die sich aus wissenschaftlicher oder arbeitspraktischer Perspektive (Produktionsbeteiligte im weitesten Sinne) zu diesem Themenkreis zu Wort melden. Bei unserem Forschungsvorhaben, eine Programmgeschichte des deutschen Fernsehkrimis in Ost-, West- und Gesamtdeutschland zu schreiben, nehmen wir nicht nur die Genese des Medienangebots 'deutscher Fernsehkrimi' in den Blick, sondern prinzipiell den gesamten, damit verbundenen Handlungszusammenhang. Deshalb ist für uns auch gerade die Innenperspektive der MacherInnen von Belang.

Im ersten Teil wird die einschlägige Sekundärliteratur in bezug auf die im Diskurs virulenten Themen ausführlich diskutiert und im Hinblick auf ihren forschungspraktischen Nutzen kritisch bewertet. Im zweiten Teil ist der Diskurs bibliographisch dokumentiert. Da wir auch nach Erkenntnissen über Vorbilder und Vorläufer 'fahnden', sind in die Bibliographie ausgewählte Titel aufgenommen worden, die sich mit dem Genre in anderen Medien (Print, Hörfunk, Film) beschäftigen. Annotationen erleichtern den Einblick in die bisherige Forschung. Der Index im Anhang hilft bei der gezielten thematischen Suche. In der Zusatzbibliographie schließlich sind diejenigen Titel erfaßt, die in den Anmerkungen zur Forschungslage zitiert werden, deren eigentlicher Objektbereich aber außerhalb des Krimigenres liegt - etwa Veröffentlichungen zur Darstellung von Gewalt im Fernsehen allgemein.

Parallel zu dieser Publikation ist ein HALMA-Heft (Nr. 3) von Andrea Guder erschienen, in dem sie - mit einem historischen Überblick und einer Bibliographie - den Forschungsstand zum Kriminalgenre im DDR-Fernsehen dokumentiert.

Diese Publikation ist im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Projektes Das Kriminalsujet im ost- west- und gesamtdeutschen Fernsehen: Die Programmgeschichte des deutschen Fernsehkrimis entstanden. Ich danke allen, die praktisch und mental daran mitgewirkt haben, namentlich: Katja Brombach, Guillermo Deisler, Andrea Guder, Eberhard Keller, Andrea Menn, Reinhold Viehoff, Karin Wehn, Maik Wittenbecher.

Halle, im Sommer 1996

Ingrid Brück

I. Der westdeutsche Fernsehkrimi: Anmerkungen zur Forschungslage¹

Ingrid Brück

0. Vorbemerkungen

Kein Zweifel, der Fernsehkrimi ist beliebt - nicht nur bei ZuschauerInnen und ProgrammgestalterInnen, sondern auch in Medienwissenschaft und Journalismus. Auf allen Kanälen wird unermüdlich gemordet, verfolgt und aufgeklärt. Meist in Serie. Bestimmte Fernsehkommissare gehören über Jahrzehnte zum festen Programminventar. Auf die tradierten Muster scheint Verlaß, Spannung und Entspannung garantiert. Nun ist das Krimigenre zwar wichtiger Programmbestandteil im west-(und gesamt-)deutschen Fernsehen, in der Medienwissenschaft aber noch weitgehend eine 'Terra incognita'.

Wie könnte man/frau über das Krimigenre² im Fernsehen schreiben, ohne auf die Vorläufer - gedruckt und auf Celluloid - zu rekurrieren? Wo sind medienspezifische Einflüsse auszumachen, wo medienübergreifende? Wie schlägt sich die britische Krimitradition nieder, wie die amerikanische - aus Print, Hörfunk und Film? Welche typischen Krimimuster sind wo, wann und warum entstanden? Welchen Stellenwert nimmt diese Sendeform im Programm ein, welche Entwicklungsverläufe sind hier nachzuzeichnen? Welche Rolle spielen die Produktionsbedingungen dabei? Was macht die Beliebtheit des Genres aus? Wie sind die Gattungskonzepte von FernsehzuschauerInnen in Bezug auf den Fernsehkrimi konstruiert? Welche 'Konstanten' steuern die Erwartungen an das Genre? Gibt es dabei so etwas wie einen 'Kern' und wenn ja, wo sind dessen Ränder? Sind die 'Konstanten' eher in ästhetischen Mustern zu suchen und zu finden oder in funktionalen Zusammenhängen?

Haben die vielen Gewaltdarstellungen Entlastungsfunktion oder regen sie etwa Jugendliche dazu an, Konflikte mit der Faust - oder schlimmer - mit der Waffe auszutragen? Eine Frage von erschreckender Aktualität. Kann es also geduldet werden, daß Gewalt im Fernsehkrimi gezeigt wird? Welche konkreten (!) Folgen hat das für die heranwachsende Generation und damit für die Zukunft unserer Gesellschaft? In welchem Verhältnis steht die Welt des Fernseh-Krimis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit?

Fragen über Fragen, denen in den meist kurzen Arbeiten (Aufsätzen) zum westdeutschen Fernsehkrimi nur andeutungsweise nachgegangen wird.³ Ob aus historischer, ästhetischer, didaktischer, kulturkritischer, programmgestalterischer oder produktionspraktischer Perspektive, bei der Beantwortung solcher Fragen überwiegt in vielen Ver-

1 Ich verwende hier bewußt den Begriff 'westdeutsch', obwohl ich auch Bezug nehme auf Genreentwicklungen nach der 'Wende', mich dabei aber auf die westdeutsche Tradition beschränke. Zum Krimi im DDR-Fernsehen cf. die Publikation von Andrea Guder (1996). Zum Kriminalgenre im DDR-Fernsehen vor und nach 1989 cf. außerdem Brück, Guder, Wehn (1995).

2 Der Begriff 'Genre' wird hier synonym zum 'Gattungs'-Begriff verwendet: Ausgehend von einem handlungstheoretischen Ansatz modellieren wir 'Gattungen' als Medienhandlungsschemata, die im Umgang mit Medien, hier speziell dem Fernsehen, von Aktanten konstituiert und aktiviert werden. Medienhandeln wird in unserem Modell maßgeblich gesteuert durch Gattungskonzepte. Darunter verstehen wir Subjektive Theorien, wie sie von Scheele, Groeben (1984) beschrieben werden, nämlich als „...ein Aggregat (aktualisierbarer) Kognitionen der Selbst- und Weltsicht mit zumindest impliziter Argumentationsstruktur, die eine (wenigstens partielle) Explikation bzw. Rekonstruktion dieses Aggregats in Parallelität zur Struktur wissenschaftlicher Theorien erlaubt.“ (S. 2) Subjektive Theorien umfassen kognitive Schemata, emotionale Selbst- und Situationseinschätzungen, Handlungserfahrungen u. a.

3 Ein Befund, den schon Geißler 1973 (S. 254) beklagt und den Bauer auch 1992 noch bestätigt: „Da klar definierte Untersuchungskategorien häufig fehlen und konkrete Beispielanalysen weitgehend unterbleiben, gelangen die meisten Arbeiten über eine eher feuilletonistische Behandlung bestimmter Themenkomplexe oder Einzelaspekte kaum hinaus.“ (S.19) Cf. auch Weber 1992, S. 13f.

öffentlichungen die essayistisch-intuitive Herangehensweise. Das gilt auch für Titel wissenschaftlicher Provenienz. Das Krimi-Genre reizt offenbar zur 'Meta-Narration' und bietet ausreichend Stoff dafür. Thematisch und methodisch eindeutige, umfangreichere - d.h. über Aufsatzformat oder einzelne Kapitel hinausgehende - Arbeiten zum westdeutschen Fernsehkrimi bzw. dem Krimi im westdeutschen Fernsehprogramm sind bequem abzuzählen.⁴ Allerdings lassen die Publikationen neueren Datums auf die medienwissenschaftliche Aufarbeitung dieses Gegenstandes hoffen, die seiner starken Programmpräsenz und hohen Sehfrequenz angemessen wäre.

Die wissenschaftliche 'Enthaltbarkeit' in Punkto systematischer Exploration des Fernsehkrimis hängt ohne Zweifel auch mit der schwierigen Materiallage zusammen.⁵ Soweit ich sehen kann, hat bis jetzt niemand die mühselige Arbeit einer vollständigen historischen Rekonstruktion wenigstens der Programmpräsenz des Fernsehkrimis auf sich genommen.⁶ Ansätze einer historiographischen Rekonstruktion der Genre-Entwicklung⁷ sind zwar verdienstvoll, bleiben aber notwendig - mehr oder weniger - ein 'Stochern im Nebel', wenn sie nicht auf ein solides Datenfundament gestellt werden können, oder sie bleiben auf einzelne Serien (Koebner 1990) oder Topoi (Hickethier 1985) begrenzt.

Der Krimi ist kein genuines *Fernseh*-Genre. In Literatur und Theater, Hörfunk und Kino ist er lange vor der Einführung des Fernsehens verbreitet. Von wissenschaftlicher Seite werden die Medienrealisierungen des Genres jedoch in unterschiedlichem Maße wahrgenommen bzw. dokumentiert.

Der **Kriminalroman** erfreut sich - verstärkt seit den 70er Jahren⁸ - großer Beachtung von Seiten der Literaturwissenschaft. Eine Fülle wissenschaftlicher Sekundärliteratur

4 Nach unserer Recherche für die Auswahlbibliographie können hier (nach doch immerhin gut 40 Jahren bundesdeutscher Fernsehgeschichte) lediglich folgende Publikationen genannt werden: Gerhardt 1971, Wackermann 1977, Radewagen 1985, Uthemann 1990, Villwock 1991, Bauer 1992, Kließ 1992, Weber 1992 und Süß 1993 sowie Finke 1992, Kirchmann 1994 und Zwaenepoel 1994, die uns bis Redaktionsschluß leider nicht vorgelegen haben; mit Einschränkungen: Cornelißen 1994. Brandt (1993) bezieht sich auf US-amerikanische Krimiserien.

5 Cf. dazu auch Weber 1992, S. 7ff. Die HÖR ZU (als älteste westdeutsche Programmzeitschrift) eignet sich zur Datenbasis nur bedingt, weil sie die geplanten, nicht aber die tatsächlich gesendeten Titel angibt. Die ergiebigsten Quellen sind nach wie vor das Fernsehspiel-Archiv von Günter Zeuschel und die Fernsehspiel-Verzeichnisse des Deutschen Rundfunkarchivs. Letztere haben aber in den ersten Jahren nur die ARD-Sendungen gespeichert. Erst ab 1973 sind alle Fernsehspiele des deutschsprachigen Raumes aufgenommen, also auch die im DDR-Fernsehen, dem österreichischen Rundfunk und dem deutschsprachigen schweizerischen Fernsehen gesendeten. So erfreulich die Existenz dieser Verzeichnisse ist, so zeitraubend ist es aber auch, die Daten zum Fernsehkrimi mühsam aus den alphabetischen Auflistungen aller Fernsehspiele - z.T. über einen Zeitraum von 20 Jahren zusammengefaßt - herauszusuchen zu müssen. - Weber (1992) stellt in einem Anhang die wichtigsten Krimiserien der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten zusammen.

6 Im o. g. DFG-Forschungsprojekt zum Kriminalsujet im ost-, west- und gesamtdeutschen Fernsehen (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) wird zur Zeit daran gearbeitet.

7 Etwa Seeblen 1973; Hickethier, Lützen 1976b oder Lützen 1985.

8 Das Interesse von LiteraturwissenschaftlerInnen am Kriminalgenre ist im Zusammenhang mit den Veränderungen zu sehen, die sich seit Ende der 60er Jahre in den Geisteswissenschaften vollzogen. HistorikerInnen begannen die Geschichte 'von unten' aufzurollen, neu zu perspektivieren. In der Literaturwissenschaft standen nun festgefügte Begriffe wie 'Trivialliteratur' und 'Hochliteratur' neu zur Disposition. (Cf. z. B. Bierwith 1972) Literatur wurde nicht mehr nur im Hinblick auf die ihr inhärenten Qualitäten bewertet, sondern u.a. auch darauf, welche Wirkung sie auf die breite Masse der Bevölkerung erzielt. Comics und Groschenhefte wurden in den Gegenstandsbereich der Literaturwissenschaft einbezogen. Dem Kriminalroman, von jeher ein Grenzgänger zwischen 'hohem' und 'trivialelem' Terrain, wurde gesteigertes Interesse zuteil.

belegt dies.⁹ Die ersten massenmedialen Ausprägungen des Kriminalgenres liegen im Printbereich. Wenn in der Sekundärliteratur nicht gerade die Bibel¹⁰ oder sogar die griechische Mythologie bzw. Tragödie¹¹ als Wurzeln des Kriminalgenres herangezogen werden, fängt seine Geschichtsschreibung in der Regel bei den Stories von Edgar Allen Poe und Arthur Conan Doyle an.¹² Es gibt auch umfangreiche Untersuchungen zu seinen journalistisch-literarischen Vorläufern (Gerichtsberichterstattung) und literarischen Zwischenformen (Pitavalgeschichten).¹³ Friedrich Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* gilt als historischer Prototyp der literarischen Verarbeitung des Kriminalstoffes.¹⁴ Insgesamt wird auch in der Diskussion zum Fernsehkrimi stark auf die Tradition des Kriminalromans Bezug genommen.¹⁵ Hier spielen in der älteren Sekundärliteratur englische (Rätsel-) und amerikanische (Action-) Kriminalromane die Hauptrolle. Die aktuelle Diskussion stellt VertreterInnen des Neuen deutschen Kriminalromans als AutorInnen einer selbständigen Entwicklungslinie vor, als Beispiele für eine westdeutsche Ausprägung des Genres.¹⁶

Der **Hörfunkkrimi**, in prä-televisiven Zeiten ein ähnlicher Publikumsrenner¹⁷ wie der Fernsehkrimi, hat nicht ein annäherndes Interesse bei MedienwissenschaftlerInnen gefunden.¹⁸ Publikationen zu diesem Thema sind nur vereinzelt auffindbar.¹⁹ Veröffentlichungen zum Hörspiel beziehen sich in aller Regel auf das 'literarische Hörspiel'²⁰. Ein Grund für das mangelnde medienwissenschaftliche Interesse - insbesondere an Kriminalhörspielen der 50er und 60er Jahre - könnte die Tatsache sein, daß die Mehrzahl der in der Frühzeit des westdeutschen Rundfunks gesendeten Kriminalhörspiele Übernahmen fremdsprachiger Produktionen²¹ oder einfache Adaptionen von Literaturvorlagen²² sind.²³ Von

9 Cf. die Auswahlbibliographie. Als Beispiele: Beaugrand 1971, Vogt 1971, Marsch 1972, Arnold, Schmidt 1978, Tschimmel 1979, Ermert, Gast (Hrsg.) 1985, Mandel 1987, Nusser 1980, J. Schmidt 1989. Dort auch ausführliche historisch-systematische Darstellungen zur Entwicklung des Kriminalromans, auf die hier lediglich verwiesen wird.

10 Etwa bei J. Schmidt 1989, cf. S. 26.

11 Cf. ebd. sowie Seeßlen 1973, S. 236f; Storz 1978, S. 285f.

12 Etwa bei Tschimmel 1979; Buchloh, Becker (Hrsg.) 1977; J. Schmidt 1989.

13 Cf. z.B. Schönert (Hrsg.) 1983 und 1991; Hügel 1978; Marsch 1983.

14 Cf. Marsch 1983.

15 Cf. Kap. I.2. Außerdem: Brandt 1989, S. 120; Krummacher 1982, S. 77; Durzak 1979, S. 74; Seeßlen, Kling 1973, S. 236.

16 Cf. Ermert, Gast (Hrsg.) 1985.

17 Cf. Nordwestdeutscher Rundfunk 1955. In dieser empirischen Studie zum Hörspiel wird die Popularität der Kriminalhörspielserie am Beispiel der 1952 und 1954 ausgestrahlten Serie *Gestatten, mein Name ist Cox!* belegt. (Eine Serie gleichen Namens lief später auch im Fernsehen.) Die Untersuchung kommt zu dem Ergebnis, daß 52% der HörerInnen im Sendegebiet des damaligen NWDR mindestens eine Folge der Serie gehört haben.

18 Eine Beobachtung, die auch von Weber (1985, S. 182) bestätigt wird, wobei die Autorin das Forschungsgebiet 'Kriminalhörspiel' als „Terra incognita“ bezeichnet. Dies gelte allerdings für die als 'trivial' bezeichneten Funkformen (Science-Fiction-Hörspiel, Mundart-Hörspiel, Kriminalhörspiel) allgemein.

19 Als Publikationen zum Themenbereich 'Kriminalhörspiel' wären zu nennen: Heißenbüttel 1975; Weber 1985; Meyer 1987 und die empirische Studie des Nordwestdeutschen Rundfunks von 1955.

20 Die Standardwerke zum Hörspiel der Bundesrepublik Deutschland nennen das Kriminalhörspiel meist nur beiläufig. Als Beispiele seien genannt: Fischer 1964, Knilli 1961, Schwitzke 1963 und Würffel 1978. Cf. auch das Literaturverzeichnis in Guder 1995.

21 Zum Beispiel die zahlreichen Kriminalhörspiele des britischen Autors Philip Levene, die vom Süddeutschen Rundfunk produziert und ausgestrahlt wurden. Cf. Meyer 1987.

22 Zum Beispiel die vom Südwestfunk produzierten *Maigret*-Hörspiele. Cf. Weber 1985.

23 Diese Beobachtung ist das Ergebnis der Programmauswertung, die von Andrea Guder im Rahmen ihrer Magisterarbeit *Zwischen Hörspiel und Feature: Zum Kriminalsujet im Hörfunk der fünfziger Jahre*

deutschsprachigen AutorInnen verfaßte Kriminalhörspiele waren in den 50er Jahre selten. Einige Hörspiele Friedrich Dürrenmatts²⁴, die in der Sekundärliteratur teilweise als Kriminalhörspiele bezeichnet werden²⁵, wurden zu ihrer Entstehungszeit als rein literarische Formen verstanden.²⁶ Erst als deutsche AutorInnen Ende der 60er Jahre sich verstärkt dem Krimi-Schreiben zuwandten, wurde die Dominanz originär fremdsprachiger Produkte beendet. Der vermehrte Auftritt 'deutscher' Hörfunk-Kommissare fällt zeitlich zusammen mit dem Trend zur gesellschaftskritischen Krimi-Fiktion auf dem Buchmarkt (ein Trend, der unter den Begriff 'Neuer deutscher Kriminalroman' rubriziert wird).²⁷ Doch hat sich diese Entwicklung nicht - wie bei der allgemeinen Diskussion um den Kriminalroman - in einer intensiven Forschungstätigkeit niedergeschlagen. Tiefergehende Untersuchungen zum westdeutschen Kriminalhörspiel fehlen bislang.²⁸

Die Entwicklung des Fernsehkrimis bleibt nicht unberührt von seinen **filmischen** Vorläufern, wenn auch keine direkte Entwicklungslinie gezeichnet werden kann.²⁹ Untersuchungen, die sich explizit mit dem Einfluß des Kriminalfilms auf den Fernsehkrimi beschäftigen - d.h. einen solchen Zusammenhang nicht bloß behaupten oder deskriptiv herstellen, sondern ihn auch prüfen oder gar exemplarisch nachweisen -, stehen noch aus. Die Sekundärliteratur zum Kriminalfilm und seinen Subgenres - Gangsterfilm, Detektivfilm, Film Noir, Polizeifilm - besteht in erster Linie aus Ansammlungen von Filmbeschreibungen, die mehr oder weniger ausführlich in historische Zusammenhänge eingebettet sind. Auf literarische Ursprünge wird z.T. Bezug genommen.³⁰ Deutschen Filmen bzw. Regisseuren sind allenfalls einzelne Kapitel oder Unterkapitel gewidmet: Bei Seeblen (1981) etwa den deutschen Kriminalfilmen der 30er und 40er Jahre sowie den deutschen Edgar Wallace-Filmen, oder bei Charlot (1991) ein Kapitel über Fritz Lang als einem bedeutenden Regisseur des Film Noir. Die einschlägige Sekundärliteratur³¹ arbeitet vor allem die amerikanische Tradition auf. Da in Deutschland während des NS-Regimes der unabhängigen Entwicklung des (Kriminal-)Films ein Ende gesetzt wurde, blieb eine eigenständige deutsche Traditionsbildung im Ansatz stecken, entsprechend ist sie in der Sekundärliteratur kaum dokumentiert.³²

Trotz ungebrochener Präsenz auf den Spielplänen der **Theater**³³, findet eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Kriminalbühnenstücken nicht statt.³⁴ Genauso wenig ist die Rolle dokumentiert, die die Übertragung bzw. fernsehgerechte Bearbeitung von Bühnenkrimis im Programm der ersten Fernsehjahre noch spielte.³⁵

(Universität-Gh Siegen) vorgenommen wurde. Für ihre Hinweise zu diesem Themenbereich sei ihr an dieser Stelle gedankt. Cf. auch Guder 1995.

24 *Die Panne* BR/SDR 1956; *Abendstunde im Spätherbst* NDR 1957.

25 Cf. Weber 1985, S. 183 und Meyer 1987, S. 21.

26 Cf. Weber 1985, S. 183. Es wurde von 'Verbrechensdichtung' gesprochen, um literarische von 'trivialen' Angeboten zu unterscheiden.

27 Weber (1985, S. 185f.) nennt als bekannte deutsche Kriminalroman-Autoren, die sich dem Kriminalhörspiel widmeten, Michael Molsner, Hermann Moers und Felix Huby.

28 Cf. auch Weber 1985, S. 188.

29 Cf. Kap. 1.1.

30 Cf. Werner 1985 und Seeblen 1981.

31 Zum Beispiel Seeblen 1977 und 1981; Werner 1985; Fründt 1986; Schweiger 1989.

32 Eine Schrift des Goethe-Instituts (1992) thematisiert den deutschen Kriminalfilm zwischen 1915 und 1990 ohne wissenschaftlichen Anspruch. Cf. die o.a. Sekundärliteratur.

33 Immerhin kann das Münchner *Blutenburg-Theater* sogar als reines 'Kriminaltheater' überleben.

34 Mit Ausnahme von August 1967.

35 Cf. Kap. 1.2.

1. Definitionen, Ursprünge, Anfänge

1.1. Was ist ein Fernsehkrimi?

Begriffsdefinitionen sind selten

Im Mittelpunkt des Interesses stehen hier die Sendungen des Krimigenres, die für das westdeutsche Fernsehen produziert und dort auch gesendet worden sind³⁶ - hier nur kurz 'westdeutsche Fernsehkrimis' genannt. Das gesamte Pool des 'Krimis im westdeutschen Fernsehen' umfaßt natürlich auch ausländische Produktionen und Kinofilme.³⁷ In den thematischen Publikationen wird diese Differenz keineswegs immer deutlich gemacht. Oft ist unklar, worauf sich die Veröffentlichungen eigentlich beziehen.³⁸

Der für das deutsche Fernsehen produzierte Krimi macht lediglich einen Teil der Krimi-Sendungen aus, die in der Bundesrepublik ausgestrahlt werden. Importe aus Frankreich, Italien, Dänemark und anderen europäischen Ländern sind zwar im Programm, aber eher selten.³⁹ Den Löwenanteil der ausländischen Krimis stellen amerikanische und (zeitweise) britische Produktionen, sie bestimmten bzw. bestimmen dadurch ganz wesentlich das Bild des Krimis im deutschen Fernsehprogramm mit.⁴⁰

Auch Krimis, die für das Kino produziert wurden, aber im Fernsehen gezeigt werden, tragen zur Konstituierung des Gattungskonzeptes 'Fernsehkrimi' bei.⁴¹ Im Zentrum dieses Beitrags soll aber der ExpertInnen Diskurs über den genuin für das westdeutsche Fernsehen produzierte und auch dort ausgestrahlte Krimi stehen.⁴²

Explizite Definitionen des westdeutschen Fernsehkrimis oder des Fernsehkrimis überhaupt sind in den wissenschaftlichen Publikationen selten.⁴³ Was ein Fernsehkrimi ist, scheint sich durch den Gebrauch des Terminus von selbst zu verstehen ('pragmatische Definition'). Irritationen gibt es lediglich bei Phänomenen wie etwa der Sendereihe *Aktenzeichen*:

36 Inclusive Koproduktionen.

37 Bühnenbearbeitungen von Krimis werden - außer in den ersten Sendejahren - im westdeutschen Fernsehen so selten gezeigt, daß sie hier vernachlässigt werden können.

38 Waldmann (1977) etwa diskutiert die verschiedenen Formen des westdeutschen Fernsehspiels und führt dabei - neben deutschen Produktionen (z.B. *Der Kommissar*) - auch die amerikanische Krimiserie *Einsatz in Manhattan* an.

39 Cf. Uthemann 1990, S. 115.

40 Cf. ebd. Außerdem: Schneider 1988 u. 1992, Schneider (Hrsg.) 1992 und Schneider, Thomsen (Hrsg.) 1989.

41 In einem Infratest von 1965 wird für die Untersuchung kein Unterschied gemacht zwischen fürs Fernsehen produzierten Krimis und im Fernsehen gezeigten Kinokrimis: „Auch der produktionstechnische Unterschied zwischen dem Fernsehspiel aus dem Studio, dem fürs Kino gedrehten Spielfilm, der nur zusätzlich im Fernsehen gezeigt wird, und dem ausdrücklich fürs Fernsehen und seinen Bedürfnisse - meist als Serie - gedrehten Fernsehfilm wird uns nur unter statistischen Gesichtspunkten interessieren. Denn vom Zuschauer wird der Krimi, wie immer er produziert ist, als eine vom Stoff klar umrissene Einheit aufgefaßt.“ (S. 1)

42 Zur Abgrenzung 'westdeutsch/ostdeutsch' cf. Fußnote 1.

43 Zum Beispiel unternimmt Georg Seeßlen (1973) in seinem einleitenden Essay über das Kriminalgenre im *Lexikon der Unterhaltungsindustrie* erst gar keinen Definitionsversuch. Er thematisiert einige Genre-Elemente: das Rätsel bzw. das Orakel als Ursprung des Kriminalromans, den Detektiv als Nachfolger des Magiers, den Verbrecher als quasi 'menschlicheres' Pendant dazu, das Motiv (Geld, Besitz, Macht) und die Spiegelung der bürgerlichen Gesellschaft im Kriminalroman.

*XY ...ungelöst*⁴⁴, die sich einerseits nicht ohne weiteres fiktionalen Programmformen zuordnen läßt, die andererseits aber die Kriminalitätsthematik u.a. in Spielszenen verarbeitet und von ZuschauerInnen angeblich als Krimi rezipiert wird.⁴⁵ Die AutorInnen, die ihren Untersuchungsgegenstand definieren, tun dies mit unterschiedlicher Akzentuierung: Ulf-Dietmar Gerhardt setzt bei seiner Inhaltsanalyse von 50 im ZDF gesendeten „Kriminalfernsehfilmen“ folgende Definition voraus:

„Kriminalfernsehfilme sind alle diejenigen in der Filmindustrie oder in den Fernsehstudios hergestellten und vom Fernsehen gesendeten Spielfilme, die sich inhaltlich mit der Darstellung der Entstehung und Verfolgung von Verbrechen sowie der Entwicklung und Behandlung von Verbrechern befassen; hiervon ausgenommen sind die sogenannten ‘Western’, weil diese Filme Gewalt und Verbrechen nur im Rahmen der besonderen regionalen und historischen Verhältnisse des ‘Wilden Westens’ Amerikas schildern“.⁴⁶

In Christiane Uthemanns Untersuchung zur Darstellung von Taten, Tätern und Verbrechensopfern im Fernsehkrimi wird der

„Kriminalfilm des Fernsehens (...) verstanden als ein im Fernsehen ausgestrahlter Film (einschließlich der einzelnen Folgen einer Serie), dessen fiktive oder auf tatsächlichen Geschehnissen beruhende Spielhandlung sich schwerpunktmäßig mit der Darstellung von Kriminalität und ihrer Aufklärung beschäftigt.“⁴⁷

Sie wählt damit - wie Gerhardt - keine Abgrenzung nach dramaturgischen oder im Hinblick auf das Medium produktions- oder rezeptionsspezifischen Kriterien, sondern sieht für ihre Analyse, die aus kriminologischer Perspektive vorgenommen wird, die Thematisierung von Kriminalität als das entscheidende Auswahlkriterium an.⁴⁸

Anders (in einer älteren Publikation) dagegen Erich Wasem (1964): In seine Definition fließt sowohl der Produktions- als auch der Rezeptionsaspekt mit ein. In seinem Aufsatz über Kriminalspiele und Kriminalfilme im Fernsehen schließt er zunächst Grenzfälle aus: die „psychologische Studie“, die „moralisierende Komödie mit kriminellem Hintergrund“, Ausschnitte aus Kriminalstücken, die zu Reportagezwecken zusammengestellt sind, die „Sitzungen des Fernsehgerichts“, die „dramatisierte Rechtsbelehrung“, das „ausgesprochene Revolutionsstück“, die „Schauermär“ sowie „Stücke, in denen ein Kriminalfall nur am Rande eine Rolle spielt“.⁴⁹ Nach dieser Negativauslese gibt Wasem folgende positive Bestimmung:

„Es liegt bei einem ‘Krimi’ als Film oder Spiel im Fernsehen ein auf Breitenwirkung angelegtes spannendes Handlungsgeschehen vor, in dessen Mittelpunkt ein relativ aktuelles Verbrechen steht; seine

⁴⁴ Ausstrahlungsbeginn dieser bis heute laufenden Sendereihe des ZDF war der 20.10.1967. Wie auch heute noch, moderierte damals Eduard Zimmermann.

Alle in diesem Text genannten Sendungen sind im Anhang aufgelistet und mit der Angabe der Sendeanstalten sowie Sendedaten versehen.

⁴⁵ Waldmann 1977 nimmt die Sendereihe *Aktenzeichen: XY ...ungelöst* trotz ihres vordergründig informativen Charakters (cf. S. 57) mit in die Kategorie Kriminalspiel auf und ordnet ihr eine eigene Spielform - den „Fahndungskrimi“ - zu (S. 56). Denn, so lautet die Argumentation, „die Sendung beziehungsweise die Filmteile in ihr (müssen) als eine sehr mediengenuine Art von Fernsehspiel im Kriminalgenre“ betrachtet werden. (S. 58)

Bei Krummacher (1978) wird nicht ganz klar, ob er *Aktenzeichen: XY ...ungelöst* dem von ihm behandelten „Kriminalspiel“ zuordnet. Jedenfalls widmet er der Reihe in dem Zusammenhang einen eigenen Unterpunkt. (S. 280ff.) Cf. auch Schardt 1985, S. 24. Bauer (1992) bezeichnet das „Wechselspiel zwischen Fiktion und Realität im Rahmen einer medialen Vermittlung von Kriminalsujets“ als konstitutives Element der Sendereihe *Aktenzeichen: XY ...ungelöst*. (S. 198)

⁴⁶ Gerhardt 1971, S. 158.

⁴⁷ Uthemann 1990, S. 75.

⁴⁸ Ebd., S. 75.

⁴⁹ Wasem 1964, S. 2f.

mysteriösen, wirklichkeitsnahen Hintergründe sind zu enträtseln, und zwar mit Hilfe einer möglichst echauffierenden Form.“⁵⁰

Was Thomas Radewagen als Nebenlinie zur fiktionalen Bearbeitung von Kriminalstoff anführt - „Rückgriff auf wahre Fälle, berühmte Strafprozesse, die fürs Fernsehen bearbeitet, nachinszeniert werden“⁵¹, als filmische Gestaltung aufsehenerregender Fälle der Kriminalgeschichte dieses Jahrhunderts (*Der Fall Maria Rohrbach*) das „dokumentarische Kriminalspiel“ und die „reine Gerichtssaalproduktion“ (*Das Fernsehgericht tagt*)⁵² - schließt Wasem hier als Grenzfälle aus.

Abgrenzungsprobleme dieser Art umgeht Ludwig Bauer (1992), indem er den Sujet-Begriff von Juri Lotman aufgreift. Damit bezieht er sich in seiner Untersuchung der Integration von Realität in der „Fernsehunterhaltung“⁵³ - über unterschiedliche Präsentationsformen hinweg - auf das ‘Kriminalsujet’ insgesamt, das „als Kette von >Ereignissen<“, definiert wird,

„deren zentrales >Ereignis< durch die *Grenzüberschreitung* >Legalität< vs. >Illegalität< gekennzeichnet ist. Kriminelles Handeln als die für die Handlungskonstruktion zentrale *Normverletzung* bildet somit die Minimalbedingung für die Konstitution eines >Kriminalsujets<. Als handlungsauslösendes Moment muß es darüber hinaus mit einer zweiten Elementarbedingung notwendig verknüpft sein: einer weiteren Ereigniskette bzw. Handlungsfolge, die sich im weitesten Sinne unter dem Begriff der *Detektion* subsumieren läßt.“⁵⁴

Innerhalb dieses Rahmens konstatiert Bauer unterschiedliche mimetische Konzepte der einzelnen Präsentationsformen des Kriminalsujets, die sich jeweils v.a. durch den Grad der Realitätsnähe bzw. -ferne der Verbrechensdarstellung voneinander unterscheiden.

An anderer Stelle werden Definitionen aus der Forschung zum Kriminalroman übernommen:

Werner Waldmann z.B. zitiert die Definitionen Richard Alewyns zu Kriminal- und Detektivroman⁵⁵, übernimmt sie aber nicht, sondern verweist darauf, daß die von Alewyn vorgenommene Unterscheidung zwischen Kriminalroman und Detektivroman im Literaturbetrieb nicht greift. S.E. definiert sich der Kriminalroman dadurch, „daß ein Kriminalfall um seiner Wirkung willen konstruiert wird“.⁵⁶ Waldmann sieht die Wurzeln des „Fernsehkriminalspiels“ sowohl in der Tradition des Kriminalromans und des Kriminalfilms, als auch des Bühnenkriminalspiels und des Kriminalhörspiels.⁵⁷ Er weist aber darauf

50 Ebd., S. 3. Wieder einschränkend fügt Wasem hinzu: „Das inkriminierte, zeitnah anmutende Geschehen in populärer Verknotung mit der Tendenz zur forcierten Entspannung und Lösung über Affekt und Intellekt scheint auch bei der Komödie vorzuliegen, aber bei ihr wird die Spannung durch das Prinzip des Unernstes überspielt, das zur Auflösung in gefällige Momente führt.“ (Ebd.)

51 Radewagen 1985, S. 18.

52 Ebd. S. 19. Zu der Sendereihe *Das Fernsehgericht tagt* cf. Schneider 1965.

53 Zu diesem Themenbereich cf. Kap 4.3.

54 Bauer 1992, S. 45.

55 Richard Alewyn macht folgende Unterscheidung zwischen Kriminalroman und Detektivroman: „Im Kriminalroman wird der Verbrecher dem Leser früher bekannt als die Tat und der Hergang der Tat früher als ihr Ausgang. Im Detektivroman dagegen ist die Reihenfolge umgekehrt. Wenn dem Leser der Täter bekannt wird, ist unweigerlich der Roman zu Ende, und auch den Ausgang der Tat erfährt er früher als ihren Hergang, und diesen Hergang nicht als Augenzeuge sondern durch nachträgliche Rekonstruktion.“

56 Waldmann 1977, S. 43.

57 Ebd., S. 42ff.

hin, daß der Fernsehkrimi zwar auf das „Formenarsenal literarisch-detektorischer Spannungsliteratur“ zurückgreift, seine eigentliche Herkunft sich aber „viel vordergründiger aus der Tradition des Deutschen Fernsehens“ erläutern läßt.⁵⁸

In seinem Buch über den westdeutschen „Fernsehbulle“ Trimmel geht Thomas Radewagen ebenfalls von der literarischen Krimtradition aus, die er in fiktionale und dokumentarische Formen einteilt.⁵⁹ Er unterscheidet zwischen AutorInnen, die die bestehenden Formen und Inhalte variierend innovativ erneuern und damit die Genreentwicklung voranbringen und solchen, die die tradierten Muster „unverdrossen mechanisch mit den immer gleichen Personen, Motiven und Handlungsabläufen“ füllen, und somit dem zuzuordnen seien, was das ‘Triviale’ genannt wird.⁶⁰ Die Fernsehkrimi-Tradition teilt Radewagen ebenfalls in den fiktionalen und den dokumentarischen Strang auf.⁶¹

Auch Karl Prümm bezieht sich auf die literarische Tradition: Den Fernsehkrimi bezeichnet er als „Derivat des Detektivromans“.⁶² Er beschäftigt sich mit einigen Grundprinzipien des Fernsehkrimis (dokumentarischer Charakter, Aktualitätszwang, sozial-kritisches Potential, offene Struktur und Logik), faßt diese aber nicht zu einer Definition zusammen.

Bei näherer Betrachtung der definitorischen Bestimmungen des Fernsehkrimis schält sich als kleinster gemeinsamer Nenner lediglich heraus: Der Fernsehkrimi ist (1) eine im Fernsehen gesendete (2) Spielhandlung, die (3) auf die Darstellung von Verbrechen bzw. Kriminalität und deren Aufklärung abzielt. Damit sind der mediale Aspekt des Fernsehkrimis, seine Fiktionalität und seine thematische Bindung angeführt. Eine explizite Definition über ästhetische Kategorien oder über funktionale Aspekte des Genres ist nicht anzutreffen.⁶³

1.2. Die Anfänge des Krimis im westdeutschen Fernsehen

Praktisch mit Sendebeginn des westdeutschen Fernsehens flimmern die ersten Krimis über die Bildschirme.⁶⁴ Innerhalb der drei tragenden Säulen des Programmauftrags - Bildung, Information, Unterhaltung - findet der Fernsehkrimi schnell seinen festen Platz. Im wissenschaftlichen Diskurs sind die Anfänge des westdeutschen Fernsehkrimis nicht eben ausführlich dokumentiert. Soweit ich sehe, fokussiert nur Birgit Peulings (1995) diesen Themenkreis. Zwar werden hier und da historische Anmerkungen gemacht - so wird etwa die Sendereihe *Stahlnetz* häufig als Beispiel für die frühe Herausbildung einer dokumenta-

58 Ebd., S. 43. Cf. dazu Kap. 1.2.

59 Radewagen 1985, S. 13ff.

60 Ebd., S. 13.

61 Ebd., S. 17ff. Cf. auch Kap. 1.2.

62 Prümm 1987, S. 349.

63 Weber (1992) bestimmt Kriminalfernsehserien zwar als „massenmediale Artefakte“, die nur auf die Unterhaltungsfunktion ausgerichtet sind, macht diese Bestimmung aber nicht für eine explizite Definition fruchtbar; cf. S. 14.

64 Die HÖR ZU kündigt 1953 neben fünf Folgen des *Polizeiberichts* ein Kriminalspiel in 11 Szenen, eine Kriminalkomödie (Bühnenbearbeitung fürs Fernsehen), ein „Fernsehspiel für Kriminalisten“ (mit ZuschauerInnen-Beteiligung), ein Kriminalspiel mit Preisfrage, ein Kriminalspiel und einen Kriminalfilm an. Bis auf die Polizeiberichte und den Kriminalfilm - die aus systematischen Gründen fehlen - sind diese Sendungen auch im *Lexikon der Fernsehspiele* des Deutschen Rundfunkarchivs (Band I.) ausgewiesen.

rischen bzw. semidokumentarischen Traditionslinie angeführt⁶⁵ -, umfassende Beschreibungen der Entwicklung des Krimigenres im westdeutschen Fernsehen der 50er und 60er Jahre bleiben vorläufig Desiderate.

Im Zusammenhang mit dem historischen Funktionswandel des Kriminalgenres geht Thomas Weber kurz auf die strukturellen Rahmenbedingungen des westdeutschen Fernsehkrimis in den 50er, 60er und 70er Jahren ein.⁶⁶ Mit dem „Realismuskonzept“ von *Stahlnetz*⁶⁷ (und späteren westdeutschen Fernsehkrimis) beschäftigt sich ebenfalls Weber.⁶⁸ Auch Ludwig Bauer thematisiert die Sendereihen *Stahlnetz*, *Das Kriminalmuseum* und *Die fünfte Kolonne* im Hinblick auf ihren Realitätsbezug.⁶⁹ Gerade im Zusammenhang mit der - sowohl in der wissenschaftlichen als auch publizistischen Diskussion - allgegenwärtigen Frage nach dem Realitätsgehalt bzw. Realismuskonzept des Krimigenres, wäre eine dezidierte Auseinandersetzung mit den Anfängen der westdeutschen Fernsehkrimi-Tradition wünschenswert, wenn nicht unerlässlich.

Über die Rezeption von frühen Fernsehkrimis geben zwei Infratests aus den Jahren 1965 und 1966 Auskunft. Sie verdeutlichen den rapiden Anstieg des ZuschauerInnen-Interesses am Krimigenre vor allem in den 60er Jahren.⁷⁰ Es wird darauf verwiesen,

„daß kaum eine andere Sendungsgattung im Laufe der Programmentwicklung ihre Stellung dermaßen verändert hat wie der Krimi“.

Denn

„bis in die späten fünfziger Jahre hat der Krimi im Fernsehprogramm weder zahlenmäßig noch in der Wertschätzung durch die Zuschauer eine solch große Rolle gespielt, wie sie ihm inzwischen zugefallen ist.“⁷¹

- Bereits 1958 und 1959 geraten allerdings die *Stahlnetz*-Folgen zu ‘Straßenfegern’. - Als Erklärung für die steigende Beliebtheit des Genres beim Publikum wird die „geistige Bereitschaft der Zuschauer“ angeführt, sich „am Abend durch einen Krimi spannend die Zeit vertreiben zu lassen“. Der zunehmende Anteil ausländischer Krimiserien wird mit den Vorteilen für die Programmgestaltung erklärt: der Einsatz von „Programmkonserven“, die meist in festen Zeitkategorien geliefert werden und deren Erfolg im Ausland schon vorge-testet ist, mindert Arbeit und Risiko und fördert durch das Serienprinzip der ausländischen Krimis die ZuschauerInnen-Bindung.⁷²

Im Laufe der Jahre entwickeln dann zunächst die ARD und später das ZDF eigene Krimiserien, die zu festen Programmbestandteilen avancieren und auch als Instrument im

65 Cf. Kap. 1.2.1.

66 Cf. Weber 1992, S. 52ff.

⁶⁷ Die Sendereihe *Stahlnetz* startete am 14.3.1958 mit der Folge *Mordfall Oberhausen* noch unter dem Label *Der Polizeibericht meldet...* Die 22. und letzte Folge wurde genau 10 Jahre später, am 14.3.1968, unter dem Titel *Ein Toter zuviel* ausgestrahlt.

68 Ebd., S. 128ff und Weber 1994. Zu diesem Themenkomplex cf. Kap. 4.3.

69 Cf. Bauer 1992, S. 54ff.

70 Laut Infratest werden 1965 allein im Ersten Programm etwa 150 Krimis ausgestrahlt (ohne Regionalprogramme). Allerdings geht Infratest von einer inhaltlichen Definition aus, die auch den Western miteinfaßt (!): „...jede Form der szenischen Darstellung, die das Begehen und die Aufdeckung von Verbrechen zum Thema hat.“ (S. 1)

71 Ebd. In diesem Sinne äußert sich auch Weber (1992, S. 52ff).

72 Infratest 1965, S. 2.

Konkurrenzkampf der Sendeanstalten untereinander eingesetzt werden⁷³: Im Kampf um die Einschaltquoten, der in Westdeutschland 1963 mit der Einführung des Zweiten Fernsehprogramms einsetzt, spielt der Krimi eine bedeutende Rolle:

„Tatsächlich ist dem ZDF mit seinem Krimi-Programm zuerst der Einbruch in die Zuschauerschaft des ersten Programms gelungen.“⁷⁴

Der Krimi kann von den ProgrammgestalterInnen gezielt für die Verbesserung der Einschaltquoten genutzt werden⁷⁵, das Genre wird zum ‘Killer’ für andere Sendeformen im Parallelprogramm. Schon früh wird (mithilfe bildungsbürgerlicher Kategorisierungen und Dichotomisierungen) davor gewarnt, daß dadurch

„die Abwanderung vom anspruchsvollen, gehaltreichen, bildenden, informatorischen Programm zur anspruchslosen, spannenden, nervenkitzelnden, sensationellen Sendung mit der Zunahme der Krimis gefördert wird.“⁷⁶

Wie der Infratest von 1965 zeigt, steigt zwar die Beliebtheit des Fernsehkrimis - im Zeitraum von Oktober 1956 bis März 1959 kann mit Krimis im Ersten Programm eine durchschnittliche Sehbeteiligung von 81% erzielt werden⁷⁷ -, die ZuschauerInnen-Beurteilung der Fernsehkrimis im allgemeinen fällt aber noch bescheiden aus: mit einem durchschnittlichen Indexwert von +2,7. (Einzelne Krimisendungen bzw. -serien erzielen aber weit bessere Ergebnisse.⁷⁸) Die AutorInnen der Infratest-Studie erklären die Abweichung des ZuschauerInnen-Urteils von der Sehbeteiligung damit, daß einerseits das Publikum häufig auf „harte“ amerikanische Krimis ablehnend reagierte, und daß andererseits extrem unterschiedliche Typen von Krimis ausgestrahlt wurden.⁷⁹

Die Beliebtheit des Genres zeigt sich laut eines Infratests von 1966 zur Analyse der Unterhaltungsprogramme zwischen 18 und 20 Uhr in der ersten Hälfte der 60er Jahre bereits sehr stabil. Die **ARD**-Vorabendkrimis erzielen im gesamten Untersuchungszeitraum (1.1.1962-30.9.1965) eine Sehbeteiligung von 54,3%.⁸⁰ Mit 57,5% (1963), 54,7% (1964) und 55,2% (1965) liegen nur geringfügige Unterschiede vor.⁸¹ Auch die

73 Was es auch heute noch ist: Stellvertretend für programmgestalterische ‘Schachzüge’ mithilfe von Krimis sei hier nur auf die Bemühungen des Privatsenders VOX hingewiesen, sich durch Einsatz von Krimiserien (u.a. zur besten Sendezeit, Samstag abend 20.15 Uhr) auf dem Markt zu behaupten. In einer Pressemappe mit Informationsmaterial zum Sendestart von *Kommissar Moulin* im Juni 1993, wird dem ZDF denn auch ganz offen der Kampf angesagt: „Achtung, Derrick - Kommissar Moulin kommt!“

74 Infratest 1965, S. 2. Allerdings lag die Zahl der (z.B. von April 1963 bis Dezember 1964) im ZDF gesendeten Krimis (95) weit unter der der ARD (227). Cf. Infratest 1965, S. 7.

75 „Bei der Entscheidung zwischen einem Krimi in einem und einer politischen oder dokumentarischen Sendung im anderen Programm wird die Mehrheit stets zugunsten des Krimis ausfallen, sofern Krimi und Parallelsendung nach Sendedauer, Inhalt und Gestaltung nicht allzu weit vom Normalen abweichen.“ (Ebd., S. 2f.)

76 Ebd., S. 3. Cf. auch Lützen 1985, S. 174ff.

77 Cf. Infratest 1965, S. 6.

78 Z.B. wurde *Der Polizeibericht meldet* 1954/55 von den ZuschauerInnen mit dem Index von +8 beurteilt. (Cf. Nordwestdeutscher Rundfunk - Hörerforschung 1956) Die Beurteilung der Folgen von *Gesucht wird Mörder X*, die im Januar 1959 ausgestrahlt wurden, lag zwischen +4 und +5. Die Skala des Indexes reicht von -10 bis +10 (a.a.O., S. 92). Die Sendereihe *Der Polizeibericht meldet...* wird in diesem Infratest übrigens unter der Rubrik ‘Aktuelle Sendungen’ geführt.

79 Cf. ebd., S. 6.

80 Infratest 1966, S. 77a. Mit dem Sendestart der ZDF sinken die Einschaltquoten bei der ARD natürlich; siehe oben.

81 Ebd.

Beurteilung der Krimis von Seiten der ZuschauerInnen ist mit +4,8 (1963), +4,6 (1964) und +4,5 (1965) zwar leicht fallend, aber doch wenig verändert.⁸²

Beim **ZDF** ergeben sich aus den Bedingungen der Anfangsphase - erst allmählich steigende Zahl der Fernsehgeräte, die das ZDF empfangen können, kürzere Sendezeiten, mangelnde ZuschauerInnenbindung - naturgemäß niedrigere Werte und größere Verschiebungen: Die Sehbeteiligung der Vorabendkrimis liegt 1963 bei 13,5%⁸³, 1964 bei 26,1% und 1965 bei 26,6%. Die Beurteilung der Sendungen durch die ZuschauerInnen verläuft in einer leicht wellenförmigen Kurve: 1963 +3,7, 1964 +4,4 und 1965 wieder +3,6.⁸⁴ Die Aufteilung der Krimis nach Programmcharakter ergibt keine Differenzierung: Die unter der Kategorie „Action“ eingeordneten Krimisendungen der ARD haben eine Sehbeteiligung von 54,3% im gesamten Untersuchungszeitraum⁸⁵, die unter der Kategorie „Psychologie“ subsumierten eine Sehbeteiligung von 54%. Mit einem Urteils-Index von +3,9 werden die psychologischen Krimis von den ZuschauerInnen allerdings schlechter bewertet als die actionbetonten (+4,7).⁸⁶

Festzuhalten bleibt die offensichtliche Etablierung des Genres in den 60er Jahren. Welche Realisationsformen welchen Anteil daran hatten, d.h. auch die Grundlage für einschlägige Medienhandlungsschemata⁸⁷ etwa bei ProduzentInnen und RezipientInnen gebildet haben, ist bislang nicht umfassend dargestellt.⁸⁸

Um die Frage nach eigenständigen Traditionslinien des Krimigenres im westdeutschen Fernsehen schlüssig beantworten zu können, wäre es notwendig, die Vorläufer-(und Begleit-)medien auf ihre Genreausprägungen hin 'abzuklopfen'. Aber auch hier bietet die ExpertInnenliteratur bis dato einen insgesamt mangelhaften Einblick. Was die **Kriminal-literatur** betrifft, so besteht kein Mangel an ausführlichen Überblickspublikationen, die thematisch⁸⁹ oder historiographisch-theoretisch⁹⁰ den unaufhaltsamen Aufstieg des Genres dokumentieren. Wer die Publikationen nach dem expliziten Einfluß der Kriminalliteratur auf die Gattungskonzepte des Fernsehkrimis befragt, bekommt jedoch keine zufriedenstellende Antwort.

Für den **Hörfunk**-Bereich sind solche Erwartungen von vornherein zu hoch gegriffen, da kaum die eigene Genretradition untersucht worden ist⁹¹, geschweige denn ihr Einfluß auf Sendeformen des Fernsehens.

Auch der **Kriminalfilm** bleibt im wissenschaftlichen Diskurs unverbunden neben den Fernsehkrimis stehen. Ebenso, wie für den Hörfunk gilt: Deutsche Krimi-Tradition, soweit vorhanden, ist in diesem Bereich kaum dokumentiert. Einflüsse des amerikanischen oder

82 Auch hier reicht die Skala von -10 bis +10.

83 Die Zahlen für 1963 beziehen sich auf den Untersuchungszeitraum vom 1.4. (Sendebeginn) bis zum 31.12.

84 A.a.O., S. 127a.

85 1.1.1962 bis 30.9.1965.

86 A.a.O., S. 17.

87 Cf. S. J. Schmidt 1987.

88 Zum Anteil ausländischer - v.a. US-amerikanischer und britischer - Produktionen cf. Schneider 1988 und 1989.

89 Schulz-Buschhaus 1975, Brecht 1967; Conrad 1974; Ermert, Gast (Hrsg.) 1985; Finke 1983; Gerteis 1953; Heissenbüttel 1964, um nur einige zu nennen. Cf. auch Kap. 0.

90 Z.B. Vogt (Hrsg.) 1971; Buchloh, Becker 1973; Hügel 1978; Marsch 1972.

91 Cf. Kap. 0.

britischen Kriminalfilms auf den westdeutschen Fernsehkrimi sind nur ansatzweise erwähnt⁹², aber nicht systematisch untersucht.

1.2.1. Die dokumentarische Traditionslinie

Bei dieser Materiallage ist es äußerst schwierig, Aussagen zu medienübergreifenden bzw. fernsehspezifischen Traditionslinien des Krimigenres zu machen. Gleichwohl zeichnet sich in den thematischen Publikationen die Ansicht ab, daß im westdeutschen Fernsehen sehr früh schon so etwas wie ein 'dokumentarischer' bzw. 'semidokumentarischer' Anspruch an bestimmte Ausprägungen dieses Genres bestand. Nun ist das bemerkenswert, aber eigentlich nicht erstaunlich, denn dieser Anspruch führt erstens zu den Wurzeln des Genres zurück bzw. zog sich von Beginn an partiell durch die Tradition und geht zweitens konform mit einem Realitätsanspruch, den besonders die MacherInnen dem Medium Fernsehen von Beginn an zusprachen:

Die Kriminalliteratur entwickelte sich aus der Tradition des Erzählens über Kriminalfälle im 18. Jahrhundert und somit auch aus der Gerichtsberichterstattung.⁹³ Über die Pitalvalgeschichten - die einen Übergang zwischen Gerichtsberichterstattung und fiktionaler Verarbeitung der Thematik bilden - und unterschiedlichen literarischen Umsetzungen des Kriminalstoffes, entstand mit der Detektivfigur Sherlock Holmes von Arthur Conan Doyle ein bis heute unsterblicher Serienheld, der die Massenproduktion der Kriminalliteratur einläutete.⁹⁴ Der dokumentarische Charakter ist also tief in diesem fiktionalen Genre verwurzelt und in unterschiedlichem Maße in den einzelnen Subgenres realisiert.

Ludwig Bauer sieht die „besondere Betonung des Wirklichkeitsbezuges“ in deutschen Fernsehkrimis schon „in den Anfangstagen des erst aufstrebenden Massenmediums“ gegeben.⁹⁵ Er verweist auf den ersten deutschen Fernsehkrimi *Wer fuhr II A 2992?*, der bereits

„eine Reihe deutlich akzentuierter Referenzbezüge auf die 'Außenrealität' (aufweist), die auf ausdrücklichen Produktionsaufträgen des Reichspostministeriums bzw. des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda basierten“.⁹⁶

Freilich sagt das mehr über Propagandastrategien der Zeit aus als über ästhetische Konzepte, macht aber deutlich, wie entscheidend die Produktionsbedingungen für die Produktgestaltung sein können.

Werner Waldmann geht davon aus, daß der Fernsehkrimi in den 50er Jahren insofern kein eigenständiges Fernsehgenre war,

„als er noch keine spezifischen dramaturgischen und ideologischen Charakteristika ausgebildet hatte. Es gab keine Kriminalserien, sondern nur Einzelproduktionen, die entweder die dramaturgischen Charakteristika des Bühnenkriminalspiels oder die des Kriminalhörspiels aufwiesen“.⁹⁷

Eine Feststellung, die mehr die frühen als die späten 50er Jahre betrifft: 1958 liefen die ersten Folgen der *Stahlnetz*-Reihe.

92 Etwa bei Hickethier, Lützen 1976 und Lützen 1985.

93 Cf. Schönert (Hrsg.) 1983 und 1991; Imm, Linder 1985.

94 Cf. Hickethier, Lützen 1976.

95 Bauer 1992, S. 53. Zur Frage des Realitätsbezugs vergleiche die Erörterungen in Kap. 4.3.

96 Der Film wurde 1939 fertiggestellt, aber erst 1941 öffentlich gezeigt. Cf. Bauer 1992, S. 53.

97 Waldmann 1977, S. 43.

Ein nicht unwichtiger Grund für die frühe Präferenz 'semidokumentarischer' Sendeformen, ist wohl auch in der Filmfeindlichkeit der damaligen Fernsehverantwortlichen zu sehen, in der sich das Bestreben nach Abgrenzung zum Kino ausdrückt. „Film ist Konserve“, heißt es in den Anfangstagen des Fernsehens, „Fernsehen ist live“.⁹⁸ Da das Live-Prinzip aber - wie sich schnell zeigt - aus technischen, organisatorischen und vor allem ökonomischen Gründen nur sehr bedingt durchzuhalten ist, wird versucht, dem Live-Geschehen so nahe wie möglich zu kommen, indem man es kurzerhand im Studio nachstellt. Davon leben vor allem die 'Polizeiberichte'.

Die Notwendigkeit, Sendezeit zu füllen und der Wunsch, fernsehgerechte Sendeformen zu finden, machte neben Vorbildern aus anderen Medien vor allem im US-Fernsehen bereits bewährte Sendungen bzw. Sendeformen nachahmenswert: So wurde aus dem amerikanischen *Dragnet* die westdeutsche Sendereihe *Stahlnetz*.⁹⁹ *Der Polizeibericht meldet*¹⁰⁰ geht wahrscheinlich auf Sendeformen der 40er Jahre zurück, wo in den USA bereits Aufklärungssendungen dieses Typs - etwa *Rackets are my Racket* liefen. Nach Aussagen von Regisseur Jürgen Roland sollte die Sendung der Polizei Gelegenheit geben, „überhaupt erst einmal wieder mit dem Publikum ins Gespräch zu kommen“.¹⁰¹

Das Konzept von *Stahlnetz*, der beliebten Fernseh-Krimireihe der 50er und 60er Jahre, hatte sich übrigens bereits im amerikanischen Hörfunk der 40er Jahre bewährt, so daß hier nicht von einer genuin fernsehspezifischen Sendeform ausgegangen werden kann.

Auch die Mitratespiele, die in den 50er Jahren im westdeutschen Fernsehprogramm waren ('Fernsehspiele für Kriminalisten' von Kurt Paqué¹⁰²), haben ihre Vorläufer in den USA. Das Publikum kann sich an der Lösung des Falls beteiligen, aber ohne konkreten Fahndungshintergrund wie bei *Aktenzeichen: XY...ungelöst*.

Die Sendereihe *Der Polizeibericht meldet* hatte schon in den ersten offiziellen Sende-wochen des westdeutschen Fernsehens Premiere.¹⁰³ Bei den ZuschauerInnen war die Sendereihe ausgesprochen beliebt.¹⁰⁴ Nun ist zwar unter den ExpertInnen strittig, ob es

98 In diesem Sinne äußerte sich Carsten Diercks - Kameramann der 'ersten Stunde' des westdeutschen Fernsehens (u.a. *Der Polizeibericht meldet...*) - in einem Interview, das die Autorin gemeinsam mit Andrea Menn im Januar 1993 in Hamburg führte. Cf. auch Hickethier 1990.

99 Cf. Collins, Javna 1988, S. 61f; Lerg 1983, 109f. - Sowohl der damals verantwortliche Chefredakteur Rüdiger Proske als auch Regisseur Jürgen Roland berichten in Interviews, die die Autorin gemeinsam mit Andrea Menn im Januar 1993 führte, darüber, wie sie bei Amerikareisen das *Dragnet*-Konzept aufspürten.

100 Start der Live-Sendung des NWDR: 22.1.1953. Die Leitung der Sendung hatte Jürgen Roland. Der letzte *Polizeibericht* (14.3.1958) war gleichzeitig die erste *Stahlnetz*-Folge.

101 Roland 1959, S. 50. In dem o.g. Interview äußerte Jürgen Roland die Ansicht, daß die Polizei zu der damaligen Zeit in der Bevölkerung ein sehr schlechtes Ansehen hatte, was seiner Meinung nach ungerechtfertigt war. Eine Image-Pflege hatte die Polizei nötig, weil sie in der Nachkriegszeit aufgrund der Erfahrungen während der NS-Herrschaft einen schweren Stand in der Bevölkerung hatte. Jürgen Roland machte übrigens auch Reportagen innerhalb dieses Themenkreises: z.B. *Achtung, Achtung! Funkstreife 12*, eine Fernsehreportage vom Einsatz der Polizei-Streifenwagen, die in Zusammenarbeit mit der Hamburger Polizei entstanden ist (gesendet am 16. März 1955).

102 Die erste Sendung dieser Art lief am 15.10.1953: *Der Fall Sieveking*.

103 Am 25. 12. 1952 war offizieller Sendebeginn des Deutschen Fernsehens, bereits am 22. Januar 1953 lief die erste Folge der Sendereihe *Der Polizeibericht meldet*.

104 Auf einer Urteilsskala von -10 bis +10 lagen die Bewertungen der ZuschauerInnen dieser Sendung bei +8. Cf. Nordwestdeutscher Rundfunk - Hörerforschung 1956, S. 90.

sich bei diesem Sendekonzept um einen Krimi handelt¹⁰⁵, in der Sekundärliteratur wird aber immerhin die Sendung, die im Wesentlichen auf dem Konzept des *Polizeiberichts* basiert (*Aktenzeichen: XY ...ungelöst*), als Krimi thematisiert: Werner Waldmann etwa diskutiert die Sendereihe als „Fahndungskrimi“¹⁰⁶. Er nimmt sie in den Kreis der Kriminalspiele des Fernsehens mit auf, neben anderen Spielformen wie „Dialogkrimi“, „Actionkrimi“ und „Sozialkritischer Krimi“.¹⁰⁷ Dabei verweist er auf die in der Sendung eingebauten kriminalistischen Spielhandlungen, die zwar den Schein des Dokumentarischen erwecken, letztlich aber fiktional sind. Diese von Waldmann als fernsehspezifisch angesehene Dramaturgie¹⁰⁸ entstammt zwar - wie oben bereits erwähnt - dem Medium Hörfunk, was allerdings nichts daran ändert, daß diese Sendeform den anfänglichen Vorstellungen davon, was ‘fernsehspezifisch’ ist - kurz zu charakterisieren mit den Stichworten: live, dokumentarisch, ereignishaft¹⁰⁹ -, sehr entgegen kommt. In dem vom Nordwestdeutschen Rundfunk herausgegebenen Jahresbericht über die FernsehzuschauerInnen heißt es:

„Diese Sendereihe, die nicht nur die Zuschauer unterhalten, sondern auch darüber aufklären will, wie Verbrechen verhindert werden können, fand bei den Fernsehteilnehmern den gleichen starken Anklang wie im Jahre 1953. Tatsachenmaterial, Filmeinblendungen und auflockernde Szenen erwiesen sich als wirksame Hilfsmittel für die Gestaltung dieser Sendungen, die ‘im eigenen Interesse der Zuschauer’ liegen.“¹¹⁰

Bauer bezeichnet *Aktenzeichen: XY ...ungelöst* im Rahmen seiner Untersuchung des Kriminalsubjets im Unterhaltungsprogramm als „Fahndungshilfe“. Bei seiner Analyse der unterschiedlichen Ausprägungen der Realitäts-Fiktionalitäts-Relation innerhalb dieses Unterhaltungssujets, siedelt er die Sendereihe an dem „Extrempol“ des Spektrums unterschiedlicher Fiktionalitätsgrade an, der die stärkste „Bindung an die Außenrealität“ markiert.¹¹¹

Birgit Peulings beschreibt anhand der Sendungen *Der Polizeibericht meldet* und *Stahlnetz* einen Übergang von dokumentarischen zu fiktionalen Erzählstrategien.¹¹² Ihre Erörterung bleibt jedoch auf die o.g. Sendereihen beschränkt, läßt also keine Rückschlüsse auf allgemeine Tendenzen des Krimigenres im Fernsehen der 50er und 60er Jahre zu. In Anbetracht der hier referierten ExpertInneneinschätzungen kommt man wohl nicht umhin, den Vorläufer von ‘XY’, *Der Polizeibericht meldet*, bei der Diskussion der westdeutschen Fernsehkrimi-Tradition zu berücksichtigen.

105 Der ‘Macher’ der Sendung, Jürgen Roland, hält den *Polizeibericht* nicht für einen Krimi. (Geäußert im o. g. Interview vom Januar 1993.) Cf. auch Roland 1957, S. 457.

106 Waldmann 1977, S. 56ff.

107 Ebd. S. 46ff.

108 „...muß man die Sendung beziehungsweise die Filmteile in ihr als eine sehr mediengenuine Art von Fernsehspiel im Kriminalgenre betrachten.“ (Ebd. S. 58) Und an anderer Stelle heißt es: „So wird eine völlig im Erzählklischee des Kriminalfilms berichtete Geschichte mit ganz anderer Ernsthaftigkeit, Bedeutung und unmißverständlichem Anspruch auf Realität versehen: Der Zuschauer nimmt quasi unmittelbar am Verbrechen teil, das sich keinesfalls mehr als schöne Kinowirklichkeit zeigt.“ (Ebd. S. 61) Cf. auch S. 62.

109 Cf. Hickethier 1990. Übereinstimmend nannten in den von uns geführten Interviews Regisseur Jürgen Roland, der ehemalige Leiter der Hauptabteilung Zeitgeschehen beim NDR, Rüdiger Proske, sowie Kameramann Carsten Diercks diese Attribute, die in der frühen Fernseharbeit als charakteristisch angesehen wurden.

110 Nordwestdeutscher Rundfunk - Hörerforschung 1956, S. 76. Cf. auch Roland 1959.

111 Cf. Bauer 1992, S. 280f. Aus kriminologischer bzw. politischer und rechtlicher Perspektive beschäftigen sich Burkhard Hirsch u.a. (1979) mit der Sendereihe.

112 Cf. Peulings 1995.

Die Sendereihe *Stahlnetz* bestimmt seit 1958 das Krimi-Bild im westdeutschen Fernsehen entscheidend mit. Die dargestellten Fälle stammen aus den Polizeiakten - doch sind sie zugegebenermaßen 'aufgepeppt'.¹¹³ Der Polizeialltag in westdeutschen Großstädten bietet - jedenfalls in den 50er und 60er Jahren - nicht die Auswahl an Fällen, die die Großstadt Los Angeles zu bieten hat, wo die amerikanische Serie spielt. Polizeiarbeit soll möglichst realitätsnah gezeigt werden, auf spektakuläre Fälle wird bewußt verzichtet, der mühsame Alltag des Polizeireviers soll möglichst getreu abgebildet werden¹¹⁴: Dahinter steckt die Vorstellung einer 'realen' Fiktion, durch Bilder eine neue Unmittelbarkeit des Erlebens herzustellen.¹¹⁵ Als explizites Signal für Realitätsbezogenheit wird jeweils im Vorspann bekundet, daß es sich bei dem gezeigten Vorgang um eine tatsächliche Begebenheit handelt und lediglich die Daten zur Person, Namen, Schauplätze etc. geändert werden.¹¹⁶ Damit - und mit vielen anderen Signalen, z.B. erläuternder Off-Sprecher in quasi-Reporter-Funktion - wird die Rezeption der FernsehzuschauerInnen in Richtung Dokumentation gelenkt. Eine Vorgehensweise, die den gelernten Journalisten Wolfgang Menge (Autor) und Jürgen Roland (Regisseur) gewissermaßen 'auf den Leib geschneidert' war. Außerdem möchte Roland - wie bereits bei den *Polizeiberichten* - der Polizei zu besserem Ansehen verhelfen.¹¹⁷ Dieses Bemühen springt schon bei unsystematischer Betrachtung der *Stahlnetz*-Folgen ins Auge: Es gibt immer wieder Szenen, in denen Äußerungen von negativen Vorurteilen in der Bevölkerung dem harten Polizeialltag gegenübergestellt werden, den die Polizisten in selbstlosem Einsatz meistern. Solche und ähnliche Beobachtungen systematisch zu erheben und zu analysieren, würde es ermöglichen, spätere bzw. aktuelle Entwicklungen in einen differenzierten Traditionszusammenhang zu stellen.

Der dokumentarischen Traditionslinie des Fernsehkrimis rechnet Thomas Radewagen neben *Stahlnetz* die Reihen *Das Kriminalmuseum (erzählt)* und *Die 5. Kolonne* zu.¹¹⁸ Beide Sendungen wurden im ZDF ausgestrahlt und „nach Unterlagen der Kriminalpolizei frei gestaltet“.

Insgesamt ist es anhand des gegenwärtigen Forschungsstandes nicht möglich, eindeutige Aussagen über den Stellenwert von 'dokumentarisch' bzw. 'semidokumentarisch' ausgerichteten Ausprägungen des Krimigenres - in Abgrenzung zu fiktionalen - im westdeutschen Fernsehen zu machen. Ausreichend belegbar anhand der Sekundärliteratur ist lediglich folgendes: Im ExpertInnendiskurs findet die Referenzfrage - also die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kriminalität bzw. deren Bekämpfung in der 'Alltagswirklichkeit'

113 Eine Tatsache, die Regisseur Jürgen Roland im o.g. Interview freimütig eingesteht.

114 Aber auch nicht zu getreu: Wolfgang Menge antwortet auf die Frage nach dokumentarischem Material zu den *Stahlnetz*-Sendungen: „Ja, ich habe mich mit der Kripo unterhalten und informiert. Aber dokumentarisch war es dennoch nicht ganz, weil ich oft was verändern mußte. Schon weil die Polizei, unvermeidlich oft und das weiß sie dann hinterher 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.“ (1970, S. 25) Cf. auch Roland 1958 und 1959 sowie Schneider 1965.

115 Cf. Roland 1958 und Schneider 1965.

116 Im Vorspann von *Stahlnetz*-Folgen wurde folgender Text gesendet: „Dieser Fall ist wahr. Er wurde aufgezeichnet nach den Unterlagen der Kriminalpolizei. Nur Namen von Personen, Plätzen und die Daten wurden geändert, um Unschuldige und Zeugen zu schützen.“

117 So von ihm geäußert im oben erwähnten Interview.

118 Radewagen 1985, S. 18.

und der Kriminalitätsdarstellung im Fernsehkrimi - besondere Beachtung.¹¹⁹ Kaum eine Publikation, in der nicht der Realitätsbezug des Fernsehkrimis zumindest am Rande thematisiert wird.

1.2.2. Die fiktionale Traditionslinie

Die Differenzen zwischen eher dokumentarisch und eher fiktional ausgerichteten Fernsehkrimis westdeutscher Prägung werden in der Sekundärliteratur nur ansatzweise thematisiert.

F.A. Krummacher hebt z.B. die Kriminalserie, die beim ZDF seit 1964 in der Hauptabteilung Dokumentarspiel (!) untergebracht ist, deutlich von allen anderen Dokumentarspielen ab: Die Kriminalserie, so Krummacher, ist „eine rein *fiktive* Spielform, die nie den Anspruch erhoben hat und erheben kann, Realität - etwa die Alltagsroutine der Kriminalpolizei- abzubilden.“¹²⁰ Er räumt allerdings ein, daß bestimmte Krimiserien, z.B. die ZDF-Reihe *Das Kriminalmuseum* und die ARD-Reihe *Stahlnetz*, bei den ZuschauerInnen den Eindruck erwecken, daß sie hier etwas „*erkennbar Wirkliches*“¹²¹ sehen können. Diesen Effekt erklärt Krummacher beim *Kriminalmuseum* aus der „vertraut erscheinenden Topographie“ und der Verwendung von „Real-Indizien“ als Ausgangs- und Mittelpunkt der einzelnen Geschichten.¹²²

Thomas Radewagen geht davon aus, daß ARD und ZDF mangels einer „lebendigen Geschichte deutsche(r) Krimiliteratur“¹²³ lange auf die bewährten „Klassiker“ aus Großbritannien setzen, die er der fiktionalen Traditionslinie zuordnet - eine Behauptung, die zumindest zeitlich differenziert und anhand der vorliegenden Verzeichnisse¹²⁴ überprüft werden müßte. Eine inhaltliche Bestimmung des fiktionalen Fernsehkrimis nimmt Radewagen nicht vor. Er begnügt sich damit, zwei Vertreter dieser Traditionslinie anzuführen, die zwar im deutschen Fernsehen präsent, aber britischer Herkunft sind: Edgar Wallace und dessen „Epigone“ Francis Durbridge.¹²⁵ In den 50er und 60er Jahren prägen laut Radewagen neun mehrteilige Kriminalfilmserien aus Durbridges Feder „nachhaltig das Bild vom Fernsehkrimi insgesamt“, wobei es erklärtes Ziel des Autors Durbridge ist, das Publikum zu verblüffen und nicht etwa die „Wirklichkeit“ abzubilden.¹²⁶ Die ca. 30 deutschen Kinokrimis, die nach Romanen von Edgar Wallace in den 60er und 70er Jahren entstanden sind und vom Fernsehen als Paket erworben wurden, führt Radewagen an, weil schon „allein die Menge das Krimibild der Zuschauer nachhaltig prägen muß“.¹²⁷

119 Cf. dazu Kap. 4.3.

120 Krummacher, 1978, S. 277. Krummacher, langjähriger Leiter der Hauptredaktion Dokumentarspiel beim ZDF charakterisiert das Dokumentarspiel an anderer Stelle: Es „geht zwar von realem >>Geschehen<< aus und benutzt in der Regel >>dokumentarisches<< Quellenmaterial; als Rollenspiel mit seinen Szenen und Dialogen jedoch ist es ein Ergebnis von Verdichtung, also nicht real, sondern fiktiv. Seine Aufgabe heißt demnach nicht die >>Illusion des Dabeiseins<<, vielmehr ihre vielfältige Brechung und Verfremdung, mithin nicht Imitation, sondern Interpretation, Fragestellungen.“ (S. 267)

121 Ebd., S. 277.

122 Ebd., S. 277f.

123 Radewagen 1985, S. 17.

124 Cf. Anmerkung 5.

125 A.a.O., S. 17f.

126 „Die Wirklichkeit interessiert mich nicht, wenn ich schreibe. Ich will die Zuschauer verblüffen. Und dazu ist jedes Mittel recht.“ Zitiert nach Radewagen 1985, S. 17.

127 Ebd., S. 18.

Wie ein Blick in die HÖR ZU¹²⁸ zeigt, ist das Spektrum der Genres, in denen die Kriminalthematik verarbeitet wird, in den ersten Sendejahren des westdeutschen Fernsehprogramms breit gefächert und läßt sich nicht ohne weiteres in nur zwei Kategorien (realitätsnah/dokumentarisch versus realitätsfern/fiktional) einordnen. Außer den o.g. eher dokumentarisch ausgerichteten Sendeformen laufen für das Fernsehen produzierte Kriminalspiele (noch als Einzelproduktionen) mit und ohne Publikums-Beteiligung, Kriminalfilme ebenso wie Kriminalstücke in Bühnenbearbeitung. Im November 1954 beginnt die siebenteilige¹²⁹ Reihe *Die Galerie der großen Detektive*, die „Fernsehbilder“ von Detektiven aus der Literaturgeschichte zeichnet: Sherlock Holmes, Auguste Dupin, David Wilson, Pater Brown, Inspector Bucket, Sergeant Cuff und Hercule Poirot. Am 7. September 1957 wird im Süddeutschen Rundfunk *Der Richter und sein Henker* gesendet, ein Fernsehspiel, das laut HÖRZU der „erste abendfüllende Spielfilm des deutschen Fernsehens nach dem gleichnamigen Kriminalroman von Friedrich Dürrenmatt“ ist.¹³⁰ In diesen Sendungen kommt - wie auch in den noch relativ häufig gesendeten Theaterstücken - der starke Einfluß der fiktionalen Kriminalliteratur auf den Fernsehkrimi zum Tragen. Unverkennbar aber ist die Präsenz journalistischer Aufbereitung des Stoffs¹³¹, die sich neben den o.g. eher dokumentarischen Sendereihen auch in Reportagen niederschlägt.

Unklar ist, wo genau die Trennlinien zwischen beiden Traditionen gezogen werden können. In der Diskussion um den Realitätsanspruch bzw. -gehalt des Fernsehkrimis zeigt sich eine große begriffliche Unsicherheit, die bei weiterführenden Fragestellungen allererst beseitigt werden müßte.¹³²

2. Beschreibungsversuche

Bei allen Unsicherheiten über differente Entwicklungslinien des Krimigenres im westdeutschen Fernsehen, läßt sich doch folgendes sagen: In der ExpertInnen-Diskussion wird als Standardtyp des westdeutschen Fernsehkrimis der 'Polizeikrimi' angesehen, d.h. die Sendeform, in deren Mittelpunkt in der Regel die Ermittlungstätigkeit eines Kommissars - und zunehmend: einer Kommissarin¹³³ - und seiner/ihrer MitarbeiterInnen an einem westdeutschen Einsatzort steht. Eine Analyse von 24 einschlägigen Aufsätzen ergab, daß im wissenschaftlichen Diskurs am häufigsten auf die Sendereihe *Tatort* (ARD, 17 Nennungen) referiert wurde, gefolgt von *Derrick* (ZDF, 13), *Der Kommissar* (ZDF, 11) und *Der Alte* (ZDF, 11.4.1977: 8).¹³⁴ Im Gegensatz dazu wurde auf Sendungen wie etwa *Das Fernsehgericht tagt* oder die Reihe *Schwarz Rot Gold* (ARD, ES 12.5.1982; Wirtschaftskriminalität/ Zollfahndung) nur jeweils einmal Bezug genommen.

Es muß darauf hingewiesen werden, daß angesichts der gegenwärtig rasanten Entwicklung des Genres die Forschungslage hoffnungslos hinterherhinkt. Seit einigen Jahren

128 Für die Überlegungen an diesem Ort mag der schnelle (!) Blick in die Programm-Zeitschrift genügen, für eine genauere Analyse ist aus den o.g. Gründen eine Auswertung der entsprechenden Verzeichnisse zu bevorzugen.

129 Plus einer Wiederholung.

130 Cf. HÖR ZU 1957, Heft 36.

131 Siehe oben.

132 Cf. Kap. 4.3.

133 Cf. Brück 1996.

134 Cf. Brombach & Wehn 1996. Die Analyse bezieht sich auf Sekundärliteratur aus den 60er, 70er und 80er Jahren.

machen die privaten Sendeanstalten mit profilierten Eigenproduktionen den etablierten Krimireihen der öffentlich-rechtlichen Sender verstärkt Konkurrenz, die darauf ihrerseits mit neuen Konzepten reagieren (müssen). Das Resultat ist ein Trend zur Varianz: Neben Männern ermitteln nun auch Frauen, einzeln, im Duo oder im Team, pensionierte oder anderweitig 'quittierte' Kriminalbeamte betreiben die Verbrecherjagd als Hobby oder privaten Broterwerb, andere Berufsgruppen (JuristInnen, JournalistInnen, Geistliche etc.) geraten zunehmend in den Wirkungskreis der Polizei - Genre Grenzen weichen auf.¹³⁵

Die systematische Analyse von Form und Inhalt westdeutscher Fernsehkrimis ist erst ansatzweise geleistet. Daran dürften die Probleme, die sich beim Erstellen von Typologien immer einstellen, nicht ganz unschuldig sein: Neben den Reinformen gibt es eine Vielzahl von Mischformen, die sich schwer eindeutigen Kategorien zuordnen lassen. Bei zunehmender Varianz (s.o.) wird die Sinnhaftigkeit von Typologien immer fragwürdiger. Trägt man der Tatsache Rechnung, daß Medienangebote keine isolierten Phänomene, sondern Komponenten eines bestimmten Mediensystems sind, erscheint es über die statistische Bestandsaufnahme hinaus aufschlußreicher, anhand ausgewählter Beispiele an fernseh-historisch bzw. medienhistorisch bedeutsamen Knotenpunkten exemplarisch das Beziehungsgeflecht von Produktionsbedingungen und Rezeptionserwartungen, von Tradition und Innovation, Ökonomie und Ästhetik, individuellem Handeln und institutionellen Interessenslagen etc. und dem daraus resultierenden Medienangebot aufzuzeigen.

Bauer behilft sich, indem er die Strukturelemente des Fernsehkrimis in zwei Merkmalsklassen einordnet: „in obligatorische, genrekonstitutive und in fakultative, genretypische Struktureinheiten“.¹³⁶ Erstere sind ahistorisch, letztere können historisch gebunden sein.

2.1. Serialität als Prinzip

Die Geschichte der Fernsehkrimis wird in der Sekundärliteratur in erster Linie als Geschichte der Krimiserien bzw. -reihen¹³⁷ geschrieben. Diese bieten sich als abgegrenzte Untersuchungseinheit zur medienwissenschaftlichen Betrachtung an.¹³⁸ Serialität wird dabei aus unterschiedlichen Perspektiven - produktionstechnischer, ökonomischer oder organisationsstruktureller (Sender-Finanzierung durch Werbung) -, immer aber als markantes Merkmal betrachtet:

„Kriminalfilm im Fernsehen meint in der Regel das Kriminalstück als Serienproduktion, und da ist sich die Kritik fast ohne großen Unterschied einig“,

schreibt Werner Waldmann¹³⁹. Auch Knut Hickethier und Wolf Dieter Lützen gehen ausführlich auf Serienkrimis ein.¹⁴⁰ Als deutsche Variante des Serienkrimis führen sie den

135 Zu den Tendenzen, die hier nur angedeutet werden können, cf. Brück 1996. Cf. auch Kap. 2.2.

136 Cf. Bauer 1992, S. 48.

137 Im Gegensatz zur Krimiserie weist die Krimireihe wechselnde Handlungsorte und ProtagonistInnen auf, z.B. *Tatort* oder *Polizeiruf 110* (s.u.).

138 Cf. die Fülle der Literatur zur ARD-Reihe *Tatort*. Schorb, Anfang (1989) untersucht die Serien *Airwolf* und *Knight Rider* auf ihren Gewaltanteil. Wackermann (1977) thematisiert „die Krimiserie im Werbeprogramm des Fernsehens“ am Beispiel der Serie *Polizeifunk ruft*. Über die Kriminalserien im ZDF schreibt Krummacher (1982). Bauer (1992) analysiert jeweils eine Folge mehrerer Serien bzw. Reihen.

139 Waldmann 1977, S. 46.

140 Hickethier, Lützen 1976, S. 316ff.

Kommissar an, im *Tatort* sehen sie Ansätze zu neuer Krimiunterhaltung.¹⁴¹ Karl Prümm meint, das Krimi-Schema - die „Abfolge von rätselhaftem Mord, Fahndung und Auflösung“ - erzeuge neben überschaubaren Ordnungsstrukturen „prägnante Serialität“.¹⁴²

Nun ist serienmäßige Produktion in Bezug auf das Krimigenre kein fernsehspezifisches Phänomen. Bereits die meisten Kriminalromane zeichnen sich seit Conan Doyles „Sherlock Holmes“-Geschichten dadurch aus, daß ihr (Titel-)Held immer aufs Neue Fälle zu lösen hat. Das macht deutlich, was bei Fernsehkrimis landläufig unter Serialität verstanden wird: Die Darstellung von in den einzelnen Folgen jeweils abgeschlossenen Geschichten mit in der Regel denselben ProtagonistInnen in (im Prinzip) jeweils demselben Milieu an denselben Orten.¹⁴³ Bei Sendereihen wechseln dagegen sowohl Handlungsorte als auch Hauptpersonen, wie z.B. bei *Tatort*, wo die je produzierende Sendeanstalt der ARD in regelmäßigen Abständen KommissarInnen unterschiedlicher regionaler Herkunft in dem entsprechenden regionalen Milieu in die Ermittlungen schickt.

Tatsächlich stellen durch das - nicht nur beim Krimi - zunehmende Serienprinzip Einzelproduktionen und Mehrteiler (in den 60er Jahren noch sehr beliebt) nur noch einen Bruchteil der Krimis im westdeutschen Fernsehprogramm.¹⁴⁴ Außer den praktischen Vorteilen, die eine Serienproduktion und die entsprechende Programmplanung bieten, ist die ZuschauerInnen-Bindung (und damit die Sicherung bzw. Steigerung von Einschaltquoten) wichtigstes Argument für das Serienangebot.

2.2. *Der Kommissar - und andere*

Der Protagonist auf dem Bildschirm wie auch in der wissenschaftlichen Literatur ist der deutsche Fernseh(serien)kommissar¹⁴⁵: Schimanski, Derrick, der Alte, Trimmel, Keller oder wie sie alle hießen und heißen. Bewährt als Identifikationsfigur¹⁴⁶, ist er der Verkünder der Botschaft „Verbrechen zahlt sich nicht aus“¹⁴⁷. Sein angestammter Platz unter den ‘Saubermännern’ der Nation ist jedoch seit längerem ins Wanken geraten. Was Hickethier als „Resultat deutscher Krimiserientradition mit ihrer Orientierung auf die Polizeiarbeit hin“¹⁴⁸ ausmacht, nämlich die Verkörperung von Recht und Ordnung durch eine solide, menschlich verstehende, und ‘normalgesichtige’ Vaterfigur, wurde spätestens durch *Tatort*-Kommissar Horst Schimanski (gespielt von Götz George) auf den Kopf gestellt. Auch Oliver Storz¹⁴⁹ ist 1978 noch überzeugt, daß nur der väterlich-bürgerliche Kommissartyp Wiederherstellung bzw. Aufrechterhaltung der Ordnung verkörpern kann, die

141 Ebd., S. 317f.

142 Prümm 1987, S. 351.

143 Einmal davon abgesehen, daß die Tatorte und Ermittlungsorte variieren können, bleiben die ‘Standorte’ doch dieselben: Wohnung und Büro des Kommissars oder Detektivs etwa, aber auch die Tatorte ähneln sich häufig, bei *Schwarz Rot Gold*: große Wirtschaftskonzerne, bei *Großstadtrevier*: eben Orte innerhalb des Polizeireviers, etc.

144 In einer analysierten Woche des Jahres 1994 waren von 22 ausgestrahlten Krimis deutscher Herkunft drei Einzelsendungen; cf. Brück 1996.

145 Cf. Hickethier, Lützen 1976b, Hickethier 1985, Koebner 1990 und Medienpädagogisches Zentrum (Hrsg.) 1993. Auch ausländische Kommissare (*Columbo*, *Kojak* u.a.) finden Beachtung in der einschlägigen Sekundärliteratur, sie sollen uns hier aber nicht interessieren.

146 Cf. Hickethier 1985; Netenjakob 1988.

147 Eine Botschaft, die ‘schon immer’ zum Krimi gehörte und selbst die Moral der Filme ist, deren ‘Held’ ein Verbrecher ist, der Gangsterfilme. Cf. Kap. 4.2.

148 Hickethier 1985, S. 195f.

149 Der Autor, Dramaturg und Produzent Oliver Storz arbeitete u.a. an der ZDF-Krimireihe *Der Alte* mit.

Storz als zentrale Botschaft des Fernsehkrimis ansieht. Haben frühe Versuche, die so festgefügte Krimistruktur zu verändern, noch den Unmut des Publikums heraufbeschworen¹⁵⁰, ist mit Schimanski der Prototyp des neuen, des unkonventionellen Fahnders geboren. Aus dem brav seinen Dienst versehenden Polizeibeamten der *Stahlnetz*-Folgen und dem gutbürgerlichen Kriminalen in dezemtem Flanell (*Der Kommissar*, *Derrick*, *Der Alte*) wird Anfang der 80er Jahre der Parkatyp mit lokalcoloriertem Charme, aus dem Vater der Bruder für die heranwachsende Generation, wie Egon Netenjakob (1988) pointiert.¹⁵¹ Hat sich der *Tatort* zum „Prototyp des Krimi-Genres im Deutschen Fernsehen“¹⁵² entwickelt, so ist Horst Schimanski zum exponiertesten Vertreter der westdeutschen Fernseh-Kommissare neuerer Zeit avanciert.¹⁵³ Damit hat sich der alte Kommissarstyp allerdings noch keineswegs überlebt, ihm wurde aber ein skeptischer und z.T. aufmüpfiger Gegenpart zugesellt.

Egon Netenjakob sieht in Kommissar Haferkamp (Hansjörg Felmy) bereits einen Wegbereiter für die Entwicklung des Schimanski-Typs.¹⁵⁴ Mit Schimanski wird noch konsequenter der Charakter des unkonventionellen Einzelgängers entwickelt. Er zeigt offene Gefühle und geht intuitiv (nicht mehr streng logisch oder kriminaltechnisch) vor. Ist Haferkamp noch gebildeter Mittelständler, so ist Schimanski eher dem Arbeiter-Milieu zuzuordnen.

Unter medienübergreifenden Gesichtspunkten geht Kirsten Villwock dem Phänomen Schimanski nach. Sie untersucht und vergleicht Fernsehfolgen, Kinofilme und Romane (als nachträgliche ‘Verbuchungen’) auf Handlungsverlauf, Phasenaufbau, Spannungsverlauf, Kameraführung und Einstellungen hin. Ihre Charakterisierung des neuen Kommissar-Typs:

- „- >proletarischer< (regional angebundener) Ruhrpottkommissar;
- unkonventionelle Komplementärfigur in einer Doppelbesetzung (Kommissar Thanner als Gegenpart; I.B.), darüber hinaus der Polizeihierarchie zugeordnet;
- exzessiver, weil persönlich betroffener Motor der Handlung, absoluter Gerechtigkeitsfanatiker und selbstloser (aggressiver) Draufgänger, der Gesetze und kleinliche Vorschriften um der Gerechtigkeit bzw. Menschlichkeit willen ignoriert;
- Einzelkämpfer; außerdem menschlicher, gefühlsorientierter Held, der letztlich siegreich bleibt und sich durchsetzt.“¹⁵⁵

Villwock sucht nach den aus dem *Tatort*-Konzept und seiner konkreten Realisierung im WDR-*Tatort* resultierenden Imagekriterien Schimanskis. Als „primäre“, d. h. medienübergreifend wirksame, Kriterien fand sie: „unkonventionelles Outfit“, „Doppelbesetzung“

150 Cf. u.a. Hickethier, 1985, S. 194.

151 Erstmals war Kommissar Horst Schimanski am 28.6.1981 in der *Tatort*-Folge des WDR *Duisburg-Ruhrort* zu sehen.

152 Zielinski in Radewagen, 1985. Cf. auch Brombach, Wehn 1996.

153 Was sich auch in der zahlreichen Sekundärliteratur zum Fernsehkommissar, speziell aber zum Phänomen ‘Schimanski’, niederschlägt: cf. Franzen 1992, Hickethier 1985, Kließ 1985, Kost 1986, Medienpädagogisches Zentrum Land Brandenburg (Hrsg.) 1993, Netenjakob 1988, Radewagen 1985, Storz 1978, Studiengruppe Näther 1982, Villwock 1991. In der bereits o.g. Untersuchung von Brombach, Wehn führt Schimanski mit neun Nennungen die ‘Hitliste’ der von den WissenschaftlerInnen in einschlägigen Aufsätzen genannten Hauptfiguren an - gefolgt von Kressin (8), Haferkamp (6) und Trimmel (4), allesamt *Tatort*-Kommissare.

154 „...fair, sensibel, mit einer aus innerer Spannung rührenden, fast fanatischen Intensität (...) Aber etwas (...) fehlt dem Einzelkämpfer (...): nämlich Offenheit und direkter Kontakt zum Milieu.“ (Netenjakob 1988, S. 45)

155 Villwock 1991, S. 41.

(s.o.), „Anti-Establishment-Haltung“, „explosiver Tatendrang“, „physische Gewalttätigkeit“ Kriminellen gegenüber und „ambivalentes Frauenverhältnis“.¹⁵⁶

Rudi Kost gilt Hauptkommissar Trimmel (*Tatort*) als Durchbrechung des tradierten Kommissartyps, der dann zum Trendsetter wird - vom funktionierenden Teil des Polizeiapparats zum Individualisten mit eigenwilligen Aufklärungsmethoden und Umgangsformen.¹⁵⁷ Anfang der 70er Jahre, zu einer Zeit, in der die Aufklärer der Kriminalromane zunehmend zu einem Teil des Räderwerkes Polizeiapparat werden, schafft Friedhelm Werremeier mit Trimmel wieder einen Einzelgänger, geht damit also zurück zum Konzept des Individualisten (einem Konzept, das in der Trimmel-Nachfolge wieder beliebter wurde). Kost sieht das Einzelgängertum als Antwort der 68er Generation, als Ausdruck des Mißtrauens gegen Staats- und Polizeiapparat. Damit einher geht die Auflösung des Rätselschemas zugunsten sozialpsychologischer Hintergrundbeleuchtung.¹⁵⁸ Mit der Charakterisierung Trimmels als (äußerliches) Rauhbein voller (versteckter) innerlicher Zärtlichkeit, schlägt Werremeier laut Kost eine Brücke zur amerikanischen Hard-boiled-Tradition.¹⁵⁹

Mit der verschärften Konkurrenzsituation, in der öffentlich-rechtliche und private Sender sich seit einigen Jahren befinden, nimmt auch der Zwang zu, sich von anderen Medienangeboten innerhalb des Genres zu unterscheiden. In Bezug auf KrimiprotagonistInnen hat das geradezu eine Explosion von Varianten (ob von echten Innovationen gesprochen werden kann, müßte erst noch geprüft werden) zu verzeichnen:

- 1. Auffallend oft ist in jüngster Zeit 'der' Kommissar eine Frau.** Einige Beispiele: *Die Kommissarin* (Hannelore Elsner) war im Herbst 1994 die erste ARD-Serie mit einer weiblichen Kommissarin als Titelfigur. Etwa zeitgleich startete RTL die Serie *Doppelter Einsatz*, in der ein ungleiches Kommissarinnen-Duo ermittelt. Auch liegt es im Trend, Ermittlerinnen in einschlägige Teams zu integrieren, etwa bei *Großstadtrevier*, *Die Wache*, *Blank Meier Jensen*, *Die Drei* und *Die Partner*. Der *Tatort* hat schon seit 1977 'Quotenfrauen' vorzuweisen,¹⁶⁰ es hat also lange gedauert, bis der 'Durchbruch' erzielt war. Ob damit auch grundsätzlich neue Aspekte (etwa in der Art der Ermittlung o.ä.) in das Genre getragen wurden, bedürfte einer genaueren Analyse.
- 2. Es ist eine Ausdifferenzierung der Ermittlerfigur zu beobachten:** Gegen die tradierte Dominanz des beamteten Kommissars im westdeutschen Fernsehkrimi¹⁶¹ hatten andere Ermittlertypen lange keine Chance. Zum Beispiel blieb der Privatdetektiv - in der amerikanischen Krimitradition eine ausgeprägte Standardfigur - eine Randerscheinung und spielte folglich auch in der Sekundärliteratur keine Rolle. Eine Ausnahme bildet etwa das Duo Anwalt/Privatdetektiv in *Ein Fall für zwei*. Bezeichnenderweise ist Privat-

156 Ebd., S.113ff.

157 Trimmel ist „...saftig, bodenständig, hemdsärmelig, energisch zupackend und nicht lange resonierend. Mit ihm hielt ein Stück Realität Einzug in die bundesdeutschen Wohnzimmer...“ (Kost 1986, S. 34f).

158 Cf. Kost 1986, S. 35f.

159 Cf. ebd., S. 37f.

160 Kriminalkommissarin Marianne Buchmüller (Nicole Heesters; SWF) war die Vorreiterin, 1981 folgte Kommissarin Wiegand (Karin Anselm; SWF), später Lena Odenthal (Ulrike Folkerts; SWF) und Miriam Koch (Roswitha Schreiner; WDR), die sich allerdings mit einer Assistentinnen-Rolle begnügen muß.

161 Cf. z.B. Hickethier 1985.

detektiv Matula (Theo Gärtner) ein ehemaliger Polizist¹⁶², ebenso wie später Peter Strohm (Klaus Löwitsch) in der gleichnamigen Serie und auch Pfarrer Henning Schwarz (Klaus Wennemann) aus der Serie *Schwarz greift ein*, der in Ausübung seines geistlichen Amtes im Frankfurter Bahnhofsviertel zur Aufklärung von Kriminalfällen beiträgt. Daneben ermitteln auf deutschen Bildschirmen JournalistInnen (*Auf eigene Gefahr*, *Die Gerichtsreporterin*) und StaatsanwältInnen (*Im Namen des Gesetzes*, *Mona M*). Diese Personen werden in Ausübung ihres Berufes dazu angeregt, auf eigene Faust Recherchen anzustellen, überschreiten dabei grundsätzlich ihren Kompetenzbereich und werden dadurch gewissermaßen zu PrivatermittlerInnen.

3. Das traditionelle Duo Kommissar/Assistent wird von Team-Konstellationen abgelöst.

Den Kommissaren beigeordnet sind üblicherweise ihre in der Dr.-Watson-Tradition stehenden Assistenten. Nicht bloß im Krimi, auch in der Sekundärliteratur stehen sie im Schatten ihres Chefs, d.h. finden kaum Beachtung. Dieses Muster wird aber immer mehr durchbrochen: Im Zuge des vorgenannten Trends zur Varianz finden sich zunehmend Teams (*Die Wache*, *Großstadtrevier*, *Die Partner*, *Die Männer vom K3* etc.), gleichwertige Duos (schon lange in den 'Schimanski-Tatorten' mit dem ebenbürtigen Partner Kommissar Thanner (Eberhard Feik), aber auch in anderen *Tatort*-Produktionen¹⁶³ realisiert; als weibliches Gespann (zu finden bei *Doppelter Einsatz*) oder andere Konstellationen (wie bei *Kommissar Rex: Kommissar mit Hund*, *Lutz & Hardy: pensionierter Kriminaler mit Freund*, *Im Namen des Gesetzes: Staatsanwältin und Oberstaatsanwalt*).

4. Die ErmittlerInnen werden zunehmend mit Privatleben ausgestattet. Diese Veränderung muß im Zusammenhang mit der Ausdifferenzierung der Ermittlerfiguren gesehen werden: Dadurch, daß der Fahnder des westdeutschen¹⁶⁴ Fernsehkrimis traditionell der verbeamtete Kommissar war, überwog eine Darstellung, die sich vor allem auf die Person als Funktionsträger bezog. Mit der Einführung anderer Typen und der unkonventionelleren Gestaltung von KommissarInnen weicht diese einseitige Rollengestaltung auf. Dabei sind von Serie zu Serie deutliche Unterschiede erkennbar: Während in manchen Serien - wie etwa *Die Wache* - zwar private Themen im Kollegenkreis thematisiert, aber nicht dargestellt werden, nehmen sie in anderen - z.B. *Wolffs Revier* - breiten Raum in der Spielhandlung ein. Private Ereignisse oder Konflikte werden dabei teilweise unmittelbar mit dem Beruf in Verbindung gebracht.

Diese Beobachtungen können hier lediglich angerissen werden und bedürfen alle einer differenzierteren Prüfung.¹⁶⁵ Aufgrund der rasanten Genre-Entwicklung in den letzten Jahren muß die Sekundärliteratur im Hinblick auf ihre aktuelle Aussagekraft kritisch gelesen werden. Sie dokumentiert im Wesentlichen die Genrestandards bis maximal Ende der 80er Jahre.

Dem Täter/der Täterin, dessen/deren Delikt quasi die Initialzündung für den Krimi ist, wird in der Sekundärliteratur wenig Aufmerksamkeit zuteil. Eine empirische Untersuchung von

¹⁶² Der Privatdetektiv, der sich als ehemaliger Polizist mit Recht und Gesetz auskennt, jedoch in Konflikt damit steht und im Zweifelsfalle der von ihm als solche empfundenen Gerechtigkeit auch jenseits der Legalität 'zu Recht' verhilft, hat in den USA eine lange Tradition.

¹⁶³ Z.B. mit den Kommissaren Batic und Leitmayr (BR), Stöver und Brockmüller (NDR).

¹⁶⁴ Im ostdeutschen übrigens auch; siehe dazu Guder 1996.

¹⁶⁵ Der Ermittlerfigur im westdeutschen Fernsehkrimi widmet sich die Verfasserin in ihrer Dissertation (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; in Vorbereitung).

Uthemann (1990) zeigt warum - und bestätigt vorwissenschaftliche Eindrücke: Das Persönlichkeitsbild der TäterInnen, so fand sie heraus, ist in westdeutschen Fernsehkrimis ziemlich blaß. Sie werden zwar als 'normale' Menschen dargestellt, aber kaum in ein soziales Umfeld eingebunden, so daß ihre Lebensumstände und ihre Persönlichkeit unklar bleiben.¹⁶⁶

Wackermann (1977) stellte bei der Analyse von *Polizeifunk ruft* fest, daß alle in der Serie auftretenden Personen überwiegend ohne sozialen Hintergrund dargestellt werden. Er sieht darin eine Stabilisierung des Gut-Böse-Schemas, da Verhaltensweisen nicht auch über soziale Verhältnisse, sondern allein durch individuelle Charaktereigenschaften erklärt werden. Die Mehrzahl der TäterInnen werden nach Wackermann als AußenseiterInnen dargestellt, woraus sich eine „strikte Trennung zwischen Kriminellen und Nichtkriminellen“ ergibt. VertreterInnen der Polizei werden mit positiven Attributen ausgestattet, sie erscheinen menschlich, bieten Identifikationsmöglichkeiten.¹⁶⁷ Dagegen bleiben die TäterInnen in der Regel reine FunktionsträgerInnen ohne menschliche Ausgestaltung, d.h. ohne Identifikationspotential für die ZuschauerInnen.¹⁶⁸

Immerhin kann Uthemann in ihrer Untersuchung einige der düsteren Befunde revidieren, die Gerhardt noch 1971 konstatiert hat: Die TäterInnen in Fernsehkrimis würden schon durch ihr körperliches Äußeres als unsympathisch, als dumm, aggressiv und brutal dargestellt.¹⁶⁹

Insgesamt bleibt mit der Konzentration auf die Polizeiarbeit, in deren Mittelpunkt der Kommissar bzw. die Kommissarin eben steht, die Verkürzung der Darstellung von Kriminalität auf den Tathergang und die Ermittlungen - unter weitgehender Auslassung der Tathintergründe und des Strafprozesses sowie des Strafvollzugs - erhalten. Im 'Mainstream-Krimikzept' ist der Kommissar - neuerdings auch die Kommissarin - die Identifikationsfigur und nicht die TäterInnenpersönlichkeit. Am Ende steht die Wiederherstellung der bürgerlichen Ordnung und die moralische Botschaft, daß Verbrechen sich nicht auszahlt.¹⁷⁰ Dieser Funktion ist die Darstellung der Figuren untergeordnet. Das betrifft sowohl die Rolle des Aufklärers/der Aufklärerin als auch des Täters/der Täterin. Der Krimi als soziale Studie - wie etwa *Der Hammermörder* (ZDF 1990), der mit dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnet wurde - ist eher die Ausnahme und bleibt Einzelproduktionen vorbehalten. Umfassendere Untersuchungen zu dieser Thematik stehen noch aus. Sie würden gerade im Kontrast zur Tradition des 'Gegenwartskriminalfilms' des DDR-Fernsehens¹⁷¹, die den Krimi als Folie für soziale Studien präferiert, interessante Perspektiven auf die Standards des deutschen Fernsehkrimis eröffnen.

166 „Das Interesse der meisten Kriminalfilme“, schreibt Uthemann, „konzentriert sich auf die kriminellen Aktivitäten der Täter. Dieser Befund korrespondiert mit und findet seine deutliche Entsprechung in dem (...) Ergebnis, daß der weitaus größte Teil der untersuchten Filme sein Hauptaugenmerk auf die Tatausführung und -ermittlung richtete. Nicht nur spart der Kriminalfilm die sozialen Beziehungen von Tätern aus, er entwirft darüber hinaus das Bild von Tätern als Menschen, die fast ausschließlich kriminellen Aktivitäten nachgehen.“ (Uthemann 1990, S. 158)

167 Cf. Wackermann 1977, S. 228ff.

168 Ebd., S. 216ff.

169 „Der durchschnittliche Rechtsbrecher wirkt auf dem Bildschirm, unsympathisch, primitiv und abstoßend (...). Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, daß er in den häufigsten Fällen ganz eindeutig, also ohne jede Differenzierung, auf der Seite des „Bösen“ steht.“ (Gerhardt 1971, S. 39)

170 Cf. Weber 1992 und 1994 sowie Kap. 4.2. dieser Publikation.

171 Die Spezifika des Gegenwartskriminalfilms des DDR-Fernsehens untersucht Andrea Guder in Ihrer Dissertation. (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg; in Vorbereitung). Cf. auch Guder 1996 und Brück, Guder, Wehn 1995.

2.3. Spielformen

Wenn in der einschlägigen Sekundärliteratur vom (west-)deutschen ‘Fernsehkrimi’ die Rede ist, ist damit - wie bereits oben ausgeführt - explizit oder implizit der ‘Polizeikrimi’ gemeint. Es werden aber auch Differenzierungs-Versuche angeboten:

„Im deutschen Fernsehen haben sich eine Reihe von prinzipiellen dramaturgischen Verlaufsformen des Krimis herausgebildet, die meist nur mit neuen Heldentypen, originellen Milieus und unterschiedlichen Storymaterialien variiert werden. Die erzählerischen Grundstrukturen bleiben konstant.“¹⁷²

Werner Waldmann ordnet diese Grundstrukturen in Spielformen¹⁷³: Der **Dialogkrimi** - Beispiel: *Der Kommissar* - ähnelt vom dramaturgischen Muster her dem britischen ‘whodunit’ am stärksten. Als Gegenpol der **Actionkrimi** - Beispiel: *Einsatz in Manhattan* - angloamerikanischer Herkunft. „Hier die Verkümmern dialogischer Kommunikation und als Ersatz hektische filmische Aktion, Verzicht auf Psychologie und Einsatz grober Rollenklischees“. Der **Sozialkritische Krimi** - Beispiel: *Tatort-Folge Tote brauchen keine Wohnung* - verbindet die Krimidramaturgie mit sozialkritischen Themen. Mit der Spielform des **Fahndungskrimis** wird der Sendereihe *Aktenzeichen: XY ...ungelöst* eine eigene Kategorie zugeordnet. Als Restkategorien bleiben **Agenten- und Science-Fiktion-Geschichten**, die sich, so Waldmann, nicht dem Krimigenre einfügen, deren Handlungsmuster sich aber aus denen des Kriminalstücks herleiten.

Betrachtet man die von Waldmann angeführten Spielformen genauer, so zeigt sich, daß sich die vorgenommene Kategorisierung auf unterschiedlichen Ebenen bewegt: Die Einteilung ‘Dialogkrimi’/‘Actionkrimi’ bezieht sich auf dramaturgische Konzepte, die Bezeichnung ‘Sozialkritischer Krimi’ benennt eine ideologische Perspektive und der Begriff ‘Fahndungskrimi’ deutet die Funktion der Sendeform an. So treffend sich mit solchen Kategorien einzelne Sendeformen bezeichnen lassen mögen, so deutlich zeigen sie auch, wie wenig sinnvoll Einordnungen sind, die zwar einzelne Formen des Kriminalsubjets zu beschreiben vermögen, diese aber nicht ausreichend voneinander abgrenzen: Kann z. B. ein ‘Sozialkritischer Krimi’ kein ‘Dialog’- oder ‘Actionkrimi’ sein?

Ludwig Bauer (1992) nimmt eine weitgehend thematische Einteilung vor. Er benennt - und beschreibt exemplarisch - folgende Typen: Die Bezeichnungen ‘Wirtschaftskrimi’, ‘Politkrimi’ und ‘Spionagekrimi’ verweisen auf die Art der Delikte, die in den Serien aufgegriffen werden; die Bezeichnung ‘Gerichtssendung’ verweist auf den Ort des Geschehens, aber auch auf die Dramaturgie, die sich an dem Ablauf von Gerichtsverhandlungen orientiert; der Begriff ‘Polizeikrimi’ macht deutlich, daß die Sendeform aus der Perspektive der polizeilichen Ermittlungen heraus konzipiert ist; und schließlich führt auch Bauer den ‘Fahndungskrimi’ als zum Kriminalsubjekt gehörig an, hier wird die Funktion der Sendeform benannt.

Orientiert an den mimetischen Strategien der einzelnen Sendeformen des Kriminalsubjets, konzipiert Bauer ein typologisches Ordnungsraster, in dem er die o.g. „markanten Situationstypen“ voneinander abgrenzt (wobei ‘Politkrimi’, ‘historischer Krimi’ und ‘Spionagekrimi’ gemeinsam einen Situationstyp bilden). Aus der von Bauer gewählten Perspektive ermöglicht die Typologie eine Beschreibung der unterschiedlichen Strategien der Realitätsdarstellung in den fiktionalen Sendeformen des Kriminalsubjets.¹⁷⁴ Es zeigt

172 Waldmann 1977, S. 46.

173 Cf. ebd., S. 47ff.

174 Näheres zur Realitätsdarstellung im Fernsehkrimi siehe Kap. 4.3.

sich also: Damit Kategorisierungen und Typologisierungen überhaupt sinnvoll sein können, müssen sie aus einer expliziten Forschungsperspektive heraus vorgenommen werden. Komplexere - sowohl ästhetische als auch thematische, ideologische und funktionale Aspekte berücksichtigende - Einordnungen laufen Gefahr, an eben dieser Komplexität zu scheitern. Rein intuitiv generierte Begrifflichkeiten führen kaum weiter.

2.4. Handlungs- und Spannungsverläufe

Der Fernsehkrimi - wie der Krimi überhaupt - gehört zu den ausnehmend standardisierten Genres. Hickethier und Lützen sind sogar überzeugt, daß für kein anderes Genre „so feste Grundmuster gelten wie für den Krimi“.¹⁷⁵ Das betrifft neben dem Personal, dem Ort, der Zeit und dem Ambiente auch den Handlungs- bzw. Spannungsverlauf. „Das ästhetische Spektrum“, so formuliert Durzak,

„das diese Serialform charakterisiert, scheint von einförmiger Simplizität und zugleich von der allegorischen Abstraktheit eines Spielbretts, auf dem immer nur gewisse Züge, die ständig variiert werden, möglich sind: die Ausübung eines Verbrechens, die Flucht der Kriminellen, die allmähliche Einkreisung durch Polizeivertreter oder Detektiv in einer dramaturgisch ausgearbeiteten Steigerungskurve und schließlich die Ahndung des Verbrechens und die Wiederherstellung der ursprünglichen Ordnung.“¹⁷⁶

Doch trotz des festen Grundmusters wird mit jeder Sendung aufs Neue Spannung aus dem jeweils noch ungewissen Ende der Geschichte gezogen. Die „Gewißheit des gelösten Ausgangs“ (Hickethier, Lützen) wird in Frage gestellt durch Hindernisse, die sich der Aufklärung in den Weg stellen. Diese „Teilkonflikte bilden die einzelnen Spannungsglieder des großen Spannungsbogens“.¹⁷⁷

Der westdeutsche Standard-Fernsehkrimi ist aus der Sicht der ExpertInnen gekennzeichnet durch die Handlungsabfolge Mord - Aufklärung - Festnahme.¹⁷⁸ Versuche, dieses eingeführte Muster - zu dem auch die ‘verdeckte TäterInnenführung’ gehört - zu durchbrechen, können an der negativen Reaktion des Publikums scheitern. So geschehen bei Einführung der *Derrick*-Reihe: Das Whodunit-Schema des *Kommissars* sollte kontrastiert werden. Die ZuschauerInnen sollten den Täter (wie z.B. bei *Columbo*) von vornherein kennen (‘offene TäterInnenführung’) „und der Witz des Films darin bestehen, daß man mit seinem Mehr-Wissen verfolgen konnte, wie der Kriminalist den Täter aufspürt und überführt“.¹⁷⁹ Man ging aufgrund massiver ZuschauerInnen-Proteste wieder zum gewohnten Handlungsablauf über.¹⁸⁰ In den Krimireihen des DDR-Fernsehens ist dagegen offene TäterInnenführung häufig anzutreffen.¹⁸¹

Am Anfang des Fernsehkrimis, soviel scheint im ExpertInnendiskurs gewiß, steht ein Rätsel, meistens die Frage: Wer war der Mörder? Karl Prümm beschreibt den klassischen Anfang des westdeutschen Fernsehkrimis:

175 Hickethier, Lützen 1976, S. 323.

176 Durzak 1979, S. 76.

177 Hickethier, Lützen 1976, S. 323.

178 Cf. Prümm 1987, S. 353; Müller 1985, S. 34ff.

179 Krummacher 1978, S. 278.

180 Proteste gab es auch bei Versuchen, die Figur des Kommissars zu verändern: Cf. dazu Kap. 2.1.

181 Cf. Guder 1996.

„Eine Leiche ist aufgefunden, der Kommissar alarmiert worden. Die durchwühlten Zimmer, gezeichnet von Kampf und Zerstörung, am Boden ausgestreckt der erstarrte Körper des Opfers. (...) Der Polizeiarzt beugt sich über den Toten, ein Fotograf schließt Blitzlichter, zahlreiche Helfer nummerieren ohne jede Hektik die Spuren, nehmen Fingerabdrücke.“¹⁸²

Der Krimi endet mit der Festnahme des Täters.¹⁸³

Detlef Müller unterscheidet fünf Arten des Handlungsverlaufs eines Krimis¹⁸⁴:

- Die „*aufhellende Handlung*“: Das Rätsel (die Tat) am Anfang wird über (spannungserzeugende) Hindernisse hinweg am Ende gelöst.
- Die „*ansteigende Handlung*“, auch als „*der Weg ins Ungewisse*“ betitelt: Am Anfang steht eine Aufgabe, ein Plan oder Ziel. Die Spannung wird aus der Ungewißheit bezogen, ob der Held über alle Hindernisse hinweg das Ziel (lebend) erreichen wird. Über das Ende sagt Müller nichts.
- „*Einbruch des Schreckens*“: Hier steht nicht ein Rätsel am Anfang, keine kriminelle Tat, sondern die Darstellung einer heilen Alltagswelt. In diese Welt bricht der Schrecken, z.B. indem ein Unschuldiger von der Polizei eines Verbrechens verdächtigt wird. Beim Zuschauer entsteht die bange Ungewißheit, ob die aussichtslos erscheinende Situation gelöst werden kann.
- Der „*Zweikampf*“: Zwei Übeltäter versuchen, sich gegenseitig zu schaden oder zu eliminieren. Am Ende haben sie sich gegenseitig zerstört. Die Spannung ergibt sich aus der Frage, wer als Sieger hervorgehen kann. Da kein Gut-Böse-Kontrast besteht, sind die Sympathien bzw. Antipathien gleich verteilt.
- Der „*Teufelskreis*“: Ein an dem eigentlichen Delikt Unschuldiger gerät in Bedrängnis, weil er etwas weiß, es aber nicht sagen kann, da er sich anderweitig schuldig gemacht hat. Egal, wie er sich verhält, seine Existenz ist bedroht.

Die Aufklärungsarbeit läuft, so Müller, entweder mit „*verdeckten Karten*“ oder mit „*offenen Karten*“¹⁸⁵: Erfolgt die Ermittlung verdeckt, wissen die ZuschauerInnen nichts bis kurz vor Schluß, ab der Mitte des Krimis können aber (falsche) Fährten gelegt werden. Liegen die Karten aber offen, weiß das Publikum alles oder glaubt, alles zu wissen. Die Spannung wird durch das „*Mehr-als-der-Held-wissen*“ erzeugt.

Am Ende besteht laut Müller die Möglichkeit, den Spannungsbogen entweder sanft abklingen zu lassen und zu enden oder - besser - ihn sanft ausklingen zu lassen und kurz vor Schluß noch einmal hochzureißen.¹⁸⁶ - Müllers Aufzählung beinhaltet eher allgemeine dramaturgische Regeln. Er ordnet sie nicht konkreten Sendungen zu.

Brandt erklärt die seiner Ansicht nach bis dato im westdeutschen Fernsehkrimi vorherrschende - in den Edgar-Wallace- und Durbridge-Filmen transportierte, an Mustern des Kriminalromans orientierte - „*Rätsel*“-Form mit dem starken Einfluß der britischen Tradition.¹⁸⁷ Er bestätigt Radewagen (1985), indem er den westdeutschen Fernsehkrimi

182 Prümm 1987, S. 350.

183 „Meist im letzten Moment, kurz vor einem neuen Mord, stellt der Kommissar den Schuldigen, durchstößt alle Verhüllungen und Ablenkungsmanöver, löst alle Widersprüche auf, konfrontiert Täter und Zuschauer mit dem wahren Ablauf des Geschehens.“ (Prümm 1987, S. 350)

184 Cf. Müller 1985, S. 34ff.

185 Cf. ebd., S. 38.

186 Ebd., S. 38.

187 Brandt 1989, S. 127ff.

„weit stärker“ vom britischen geprägt sieht als vom amerikanischen.¹⁸⁸ Einflüsse des amerikanischen Fernsehkrimis sieht Brandt zwar durchaus, er weist jedoch darauf hin, daß die AutorInnen des Neuen deutschen Kriminalromans, die gleichzeitig Fernsehkrimis schreiben bzw. geschrieben haben, „erheblich mehr zur Veränderung des Genres beigetragen haben als die Ausstrahlung einiger standardisierter amerikanischer Serienproduktionen.“¹⁸⁹ Dieser Einfluß sei allerdings nur inhaltlicher Art, technisch und bildästhetisch dienten amerikanische Kinofilme und Serien als Vorbild.¹⁹⁰ „Der deutsche Krimi“, so Brandt, „erscheint (...) als „whodunit“ britischer Prägung, mit starker Betonung auf dem Rätsel, der Aufklärungshandlung, in den aber zunehmend formale Übernahmen des amerikanischen Krimis einfließen.“¹⁹¹

2.5. Themen

Mit Auftreten der Fernsehkrimis kaprizierte sich der Kriminalfilm laut Wolf Dieter Lützen eher auf

„ungewöhnlichere Plots und spezifische Attraktionen. Das Fernsehen hat eine Angebotspalette, die von der familiengerechten Trivialserie im Vorabendprogramm und im Abendprogramm aus- und inländischer Provenienz bis zu Reihen und Serien mit Anspruch reicht. Heiklere Stories, in denen die Polizei nicht die Hauptrolle spielt, werden im deutschen Fernsehen weit seltener produziert. Das je Besondere, Einzigartige, Biographische, vielleicht auch endliche Leben, das Krimigeschichten des Films haben, unterscheidet sich deutlich von der Familientauglichkeit und ihrer ridikülen Überlebensfähigkeit.“¹⁹²

Die Auffächerung des Themenkreises - weg vom 'klassischen' Mord, hin zu 'moderneren' Themen wie Wirtschaftsverbrechen und Umweltkriminalität - in den neueren deutschen Fernsehkrimis ist bis jetzt vor allem in der Untersuchung von Bauer (1992) mit der exemplarischen Analyse der Sendereihe *Schwarz Rot Gold* aufgegriffen worden. Die Variante des Krimis, die sich mit Wirtschaftsverbrechen beschäftigt, ist insofern eine Erweiterung des Genres, als nicht der Angriff auf Leben oder Gut einer Einzelperson (oder seiner Familie) behandelt wird, sondern ein Angriff auf Staatsressourcen. Hier zeigt sich die Erweiterung des Genres im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Entwicklungen: Dem kriminellen Angriff auf Leib und Leben für den Einzelnen - im Krimi repräsentiert im Schwerverbrechen Mord - hat sich in unserer Zeit auf die Bedrohung der ganzen Gesellschaft bzw. Lebenswelt ausgeweitet. Wirtschaftsverbrechen korrumpieren das ökonomische System, auf dessen Funktionieren der allgemeine Wohlstand basiert; Umweltverbrechen sabotieren vor allem das ökologische System, also die Lebensbasis aller. - Varianten sind auch Waffenschmuggel in Kriegsgebiete, verbotener Export von technischen Geräten etc., die zum Bau von Giftgasfabriken und ähnlichem geeignet sind. - Mit diesen Themen kommen größere Zusammenhänge in den Blick, die indirekt eine Bedrohung für den Einzelnen darstellen. Gesellschaftskritik findet hier nicht auf psychologischer Ebene statt - wie bei den Krimis, in deren Mittelpunkt eine TäterInnenpersönlichkeit und deren soziales Umfeld steht (z.B. *Der Hammermörder*) - sondern vor allem auf thema-

188 Ebd., S. 127.

189 Ebd., S. 128.

190 Cf. ebd.

191 Ebd., S. 129.

192 Lützen 1985, S. 174.

tischer Ebene.¹⁹³ Mit der Erweiterung des Themenspektrums hin zu realen Bedrohungen der modernen Gesellschaft zeigt sich auch an dieser Stelle ein deutliches Realismuskonzept des Fernsehkrimis.¹⁹⁴

In der Sekundärliteratur wird den Delikten wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Meist wird fraglos vom Mord als Anlaß der Detektion ausgegangen. Delikte wie Vergewaltigung, Kindesentführung, Erpressung, Menschenhandel, Drogenhandel usw., die im westdeutschen Fernsehkrimi durchaus thematisiert werden, erscheinen im ExpertInnen-Diskurs allenfalls randständig. Empirische Untersuchungen zur quantitativen Verteilung möglicher Themen sind bis jetzt nicht veröffentlicht.

3. Produktionsbedingungen

Zu den Bedingungen - ökonomischer, organisatorischer, technischer etc. Art -, denen die Produktion von westdeutschen Fernsehkrimis unterliegt, wird in der Sekundärliteratur kaum etwas ausgesagt. Ein Titel, der diesen Gegenstandsbereich explizit thematisiert, wurde bei der Recherche nicht gefunden. Möglicherweise wird diesen Fragen in der deutschen Forschung - im Gegensatz zur US-amerikanischen - keine große Aufmerksamkeit geschenkt, weil die Produktion von Fernsehsendungen über lange Zeit nicht den gleichen restriktiven Bedingungen unterlag, wie sie etwa das kommerzielle Fernsehsystem in den USA mit sich bringt. Spätestens mit der Einführung des dualen Rundfunksystems in Westdeutschland muß von einer Umstrukturierung innerhalb dieses Handlungsbereiches - vor allem in Bezug auf Wirtschaftlichkeit und den daraus erwachsenden Konsequenzen für den Produktionsprozeß - ausgegangen werden. Interessant ist dieses auch deshalb, weil die Sendeanstalten gerade im Serienbereich zunehmend auf 'Eigenproduktionen'¹⁹⁵ setzen.

Wird in der Sekundärliteratur auf den Produktionsbereich Bezug genommen, so im Zusammenhang mit Krimi-Serien, die aus den USA importiert wurden:

Wieland Schulz-Keil weist darauf hin, daß amerikanische Fernsehserien im Grunde nur als Rahmenprogramm für die Werbung fungieren, ihre Dramaturgie folglich weitgehend bestimmt ist von den Bedürfnissen der WerbekundInnen - und der ZuschauerInnen insofern, als die Fortsetzung der Serien von den Einschaltquoten abhängig ist.¹⁹⁶

Eine Feststellung, die Manfred Durzak bereits 1979 machte. Der Aufbau amerikanischer Fernseh-Serien in mehrere 'Akte' wird von ihm als „Kommerz-Dramaturgie“¹⁹⁷ bezeichnet, die vor allem dem günstigen Einbau von Werbespots dient und keineswegs Anleihen an die klassische Dramaturgie nimmt. Auch Wolf-Dieter Lützen gibt Hinweise auf Produktionszusammenhänge amerikanischer Fernseh(- und Kino)krimis.¹⁹⁸ Da im westdeutschen Fernsehen spätestens seit Einrichtung der privaten Sendeanstalten von einem verstärkten Einfluß auf die Produktion von Fernsehserien durch die Werbewirtschaft

193 Nicht selten münden die Ermittlungen in *Schwarz Rot Gold* in belehrenden Passagen, in denen sich z.B. der Zollfahnder mit einem Manager eines Großkonzerns verbal 'duelliert'.

194 Cf. Kap.4.3.

195 Die als 'Eigenproduktionen' deklarierten Sendungen sind in der Regel von Produktionsfirmen hergestellt, aber eben im Auftrag und unter der Leitung der jeweiligen Sendeanstalten. Insofern dient dieser Begriff vor allem zur Absetzung von fertigen und bereits ausgestrahlten Serien, die bei ausländischen Sendern eingekauft werden. Zur Zunahme der Ausstrahlung von eigenproduzierten Serien cf. DER SPIEGEL 22/1996, S. 222-224.

196 Cf. Schulz-Keil 1980, S. 68ff.

197 Durzak 1979, S. 77.

198 Cf. Lützen 1985, S. 164ff. und S. 170.

ausgegangen werden muß,¹⁹⁹ wäre eine Aufarbeitung dieser Zusammenhänge wünschenswert.

Ansonsten gibt es wenig Hinweise auf Produktionseinflüsse, weder auf gesamtgesellschaftlicher, noch auf medienpolitischer oder produktionspraktischer Ebene. Auf die Konsequenzen, die das Reihenkonzept von *Tatort* für die an der Produktion beteiligten kleineren Sendeanstalten hat, geht Lützen kurz ein.²⁰⁰ Ebenso auf die Schwierigkeit, sich mit deutschen Produkten gegen die Professionalität amerikanischer Massenproduktion zu behaupten.²⁰¹ Daß der Druck der Produktionskosten (!) bei der Herstellung von Fernsehkrimis europäische Sendeanstalten zunehmend bewegt, 'Euro-Krimis' im Produktverbund herzustellen, betont Stefan Jakob (1988).

Der Fernsehkrimi wird im ExpertInnendiskurs vornehmlich aus der Produkt-Perspektive thematisiert. Weniger der Handlungszusammenhang 'Fernsehkrimi' und dessen Strukturen, ökonomische, organisationelle, personale u. a. Bedingungen sind im ExpertInnendiskurs virulent als der ästhetische 'Output' dieses Prozesses. Dessen Rezeption bzw. Wirkung auf FernsehzuschauerInnen gehört ebenfalls weitgehend zu den weißen Flecken der medienwissenschaftlichen Landschaft.

Eine Ausnahme bildet die Arbeit von Daniel Süß (1993), der am Beispiel des *Tatort*-Krimis *Kameraden* eine dreidimensionale Rezeptionsstudie erstellt. Seine Analyse bezieht sich sowohl auf das Produkt selber als auch auf dessen Produktion und Rezeption. Ihm kommt es aus psychologischer Perspektive darauf an, einen Zusammenhang zwischen der Intention der ProduzentInnen, deren Niederschlag im Produkt und Wirksamkeit für die Rezeption (hier von Jugendlichen) darzustellen und zu überprüfen. Süß spricht vom „Verhältnis zwischen 'beliebiger Nutzung' und 'kalkulierbarer Wirkung'“.²⁰²

4. Fernsehkrimi und Gesellschaft

4.1. Stichwort: Gewaltdebatte

Seit den 60er Jahren wird die Wirkung von Gewaltdarstellungen im Fernsehen öffentlich in der Bundesrepublik Deutschland diskutiert.²⁰³ Bereits 1962 erhitzte der Sechsteiler *Das Halstuch* die Gemüter.²⁰⁴ Neben einer angeregten Diskussion in den Medien selbst, wird seitdem in der Wirkungsforschung aus verschiedenen Perspektiven der Frage nachgegangen, wie sich Gewaltdarstellungen im Fernsehen (und anderen Massenmedien) auf RezipientInnen auswirken. PsychologInnen interessieren sich etwa für den „Einfluß massenmedialer Verbrechensdarstellungen auf Verbrechensfurcht und Einstellung zu Straftätern“²⁰⁵ oder für Verunsicherungen der ZuschauerInnen, die von Gewaltdarstel-

199 Cf. Brück 1996.

200 Cf. Lützen 1985, S. 179.

201 Cf. ebd., S. 180.

202 Süß 1993, S. 220.

203 Eine Auswahl von Diskussionsbeiträgen in der Presse führt die von der Programmdirektion Fernsehen/ARD (1972) herausgegebene Broschüre *Schlagwort: „Gewalt im Fernsehen“* an. (S. 37ff.) Cf. auch Kellner & Horn 1971.

204 Cf. Laubvogel 1962 und Neuhäusler 1962.

205 So der Titel eines Aufsatzes von Michael Förster und Josef Schenk (1984).

lungen im Fernsehen ausgehen können.²⁰⁶ Die Frage der Wirkung speziell auf Kinder und Jugendliche findet reges Interesse in der medienpädagogischen Forschung.²⁰⁷

Gerade in den letzten Jahren wurde wieder heftig über die Darstellung von Gewalt im Fernsehen diskutiert. Ausgelöst wurde die Debatte durch eine angeblich alarmierende Zunahme von Gewalt unter Kindern und Jugendlichen v.a. in Schulen. Michael Kunczik nahm dies zum Anlaß, in den *Media Perspektiven* über den Stand der Wirkungsforschung zu referieren.²⁰⁸ Er bezieht sich in seinen Ausführungen „ausschließlich auf fiktive Gewalt in unterhaltenden Inhalten“²⁰⁹ und zeigt auf, was diese Debatte seit den 60er Jahren prägt: Es gibt eine Anzahl von Theorien, die mehr oder weniger plausibel die mögliche Wirkung von Gewaltdarstellungen auf FernsehzuschauerInnen erklären, letztlich bewiesen ist bis heute keine, auch nicht die ‘populärsten’ Theorien, die Katharsis- und die Stimulationshypothese.²¹⁰ Erstere postuliert den Abbau von Aggressionen bei ZuschauerInnen durch Ansehen medialer Gewalt, letzte behauptet das Gegenteil, nämlich das Ansteigen der Aggressionsbereitschaft durch Rezeption medialer Gewaltdarstellungen. Nicht nur die Theorien selbst, auch die Interpretationen der Forschungsergebnisse sind ausgesprochen widersprüchlich.²¹¹ Allerdings werde, so Kunczik, die Katharsisthese heute kaum noch vertreten.²¹²

Verallgemeinerbare Aussagen sind in diesem Bereich kaum zu machen. Kunczik hält deshalb eine Untersuchung bestimmter besonders gefährdeter Personengruppen für sinnvoll.²¹³ Eine von Kunczik, Bleh und Maritzen (1993) durchgeführte Befragung klinischer PsychologInnen und PsychiaterInnen verweist in diese Richtung. Mediale Gewaltdarstellungen werden von den ExpertInnen nicht als Alleinverursacher gestörten Verhaltens betrachtet, sondern im Zusammenhang mit anderen Faktoren gesehen:

„Bedenklich stimmt der in vielen Fällen genannte Zusammenhang zwischen der häuslichen Situation (...) und dem kindlichen Konsum von Gewaltfilmen. Wenn die von den Befragten in diesem Zusammenhang genannten Erfahrungen tatsächlich zutreffen und nicht nur auf einer präjudizierenden Gesamthaltung beruhen, so wäre der Gewaltkonsum von Kindern und Jugendlichen anders einzuschätzen, als es in der öffentlichen Diskussion normalerweise geschieht. Der Konsum von Gewaltfilmen wäre dann **nicht als Verursacher** von für die Gemeinschaft schädigenden Wirkungen zu sehen, **sondern** vielmehr **als Indikator** für fehlgeschlagene Erziehungsbemühungen bzw. eine ungünstige Erziehungssituation zu interpretieren.“(Hervorhebungen: I.B.)²¹⁴

206 Cf. z.B. Groebel 1982.

207 Cf. Sommer, Grobe 1974, Kellner 1976 und 1977. Theunert (1987) rollt die Diskussion zur Wirkung medialer Gewalt auf und beklagt deren pädagogische Folgenlosigkeit. Sie geht den Formen von Gewalt in Fernsehsendungen - getrennt nach Informations- und Unterhaltungssendungen - nach. Dabei unterscheidet sie personale und strukturelle Gewalt. Zum Forschungsstand in den USA von 1974 cf. Bogart 1974.

208 Cf. Kunczik 1993.

209 Ebd., S. 98.

210 Cf. ebd.

211 „Geradezu idealtypisch wird dies in dem Forschungsbericht *Television and Social Behavior* deutlich, in dem im Jahre 1982 die amerikanische Wirkungsforschung der zehn davorliegenden Jahre zusammengefaßt wurde. Auf einer einzigen Seite ist zu lesen, daß die jüngsten Forschungsergebnisse die frühen Befunde bestätigen würden, wonach zwischen Fernsehgewalt und späterer Aggressivität eine Kausalbeziehung bestehe. Wenige Zeilen später wird argumentiert, bislang habe keine einzige Untersuchung den eindeutigen Nachweis dafür erbracht, daß der Konsum von Fernsehgewalt zu späterer Aggression führe.“ A.a.O., S. 98.

212 Ebd., S. 99.

213 Ebd., S. 103ff.

214 Kunczik 1993, 106. An dieser Stelle kann nicht näher auf die allgemeine Gewaltdebatte eingegangen werden.

Der **Fernsehkrimi** steht aufgrund seiner Thematik - Verbrechen und deren Aufklärung - im Verdacht, durch einen besonders hohen Anteil gewalttätiger Szenen, zur 'Verrohung' der Gesellschaft beizutragen. Schenkt man den alltäglichen Ausführungen der Gazetten Glauben, so ist es ausgemachte Sache, daß dieser Verdacht begründet ist und - mehr noch - eine Eins-zu-Eins-Beziehung von gesehenen Sendungen zu begangenen Straftaten herzustellen ist. Auf der Suche nach empirischen Nachweisen dieser in der Öffentlichkeit kursierenden Behauptungen, wird man jedoch enttäuscht: Ganz wenig - vor allem wenig Aktuelles - ist von wissenschaftlicher Seite bis dato über das Gewaltpotential in westdeutschen Fernsehkrimis bzw. Krimis im westdeutschen Fernsehprogramm tatsächlich herausgefunden worden.²¹⁵ Nimmt man die Untersuchungen hinzu, die allgemein die Darstellung von Kriminalität in Fernsehkrimis thematisieren, erhält man ein Spektrum zwischen einer rein quantitativen Bestandsaufnahme des Gewaltanteils in Fernsehkrimis (Gerhardt 1971), seiner ideologischen Unterfütterung (Wackermann 1977) bis hin zur Gegenüberstellung von medialer und 'wirklicher' Kriminalität (Uthemann 1990).

Vor allem Kriminologen bemühen sich um die Klärung der Frage, wie Kriminalität im Fernsehen (und auch in anderen Medien, etwa die Gerichtsberichterstattung in Zeitungen²¹⁶) dargestellt wird und wie sich diese Darstellung auswirkt auf die öffentliche Meinung, das Alltagswissen über und die Meinung zu Kriminalität.²¹⁷ In der kriminologischen Forschung müssen sich Fernsehsendungen an der kriminellen 'Wirklichkeit' messen lassen.²¹⁸ Ganz allgemein kann man sagen, daß KriminologInnen eine komplexe und realitätsnahe Thematisierung des Phänomens Kriminalität in den Massenmedien erwarten.²¹⁹ In diesem Kontext sind die einschlägigen Arbeiten zu sehen, die sich speziell mit dem **Fernsehkrimi** beschäftigen.

Für ein Sample von 50 im ZDF gesendeten in- und ausländischen Krimiproduktionen resümiert Ulf-Dietmar Gerhardt (1971) in seiner rechtswissenschaftlichen Dissertation: Gewaltszenen nehmen viel weniger Raum ein, als „üblicherweise angenommen wird.“ (S. 69) Was die Nachahmungskriminalität anbelangt, erscheint es Gerhardt unwahrscheinlich, „daß von ihm (dem Kriminalfernsehfilm im ZDF, I.B.) eine negative Faszination in der Weise ausgehen könnte, daß er einen Anreiz zur Nachahmung der dargestellten Straftaten bietet.“ (S. 70) Allerdings sehen in einer von Gerhardt durchgeführten Umfrage 58% der RichterInnen, StaatsanwältInnen und KriminalbeamtInnen einen Zusammenhang zwischen Kriminalfernsehfilmen und Nachahmungskriminalität.²²⁰ Auch an dieser Untersuchung kann man die Diskrepanz zwischen Vermutung und wissenschaftlicher Bestätigung ablesen, die Kunczik (1993) für die Wirkungsforschung im Zusammenhang mit Gewaltdarstellungen im Fernsehen allgemein konstatiert: Die befragten JuristInnen und KriminalbeamtInnen vermuten zwar, daß ein Zusammenhang zwischen Gewaltdarstellungen im

215 Einige Arbeiten beziehen sich allgemein auf fiktionale und/oder unterhaltende Sendeformen. Etwa Krüger (1988), der kulturelle Indikatoren in der Fernsehrealität von fiktionalen Sendungen untersucht oder Theunert (1987), die im Rahmen ihrer Untersuchung zu gesellschaftlichen Zusammenhängen zwischen Gewalt in den Medien und Gewalt in der Realität aus pädagogischer Sicht Aussagen über „Unterhaltungssendungen“ macht.

216 Z.B. Steinert 1978; Smaus 1978.

217 Cf. Abele, Stein-Hilbers 1978.

218 Schneider (1977) etwa untersucht nicht nur, in welcher Weise Kriminalität im Fernsehen dargestellt wird, sondern stellt auch Vergleiche an zwischen Medienkriminalität und Alltagskriminalität. Siehe auch Schneider 1979 und 1980.

219 Zu den Erwartungen an die Medien von kriminologischer Seite cf. Jung 1985.

220 Ebd.

Fernsehen und Alltagskriminalität besteht, wissenschaftlich nachgewiesen wurde er in dieser Untersuchung aber nicht.

Christiane Uthemann (1990) begnügt sich in ihrer rechtswissenschaftlichen Dissertation nicht mit einer Produktanalyse. Sie geht zwei umfassenden Fragen nach: „Wie wird Kriminalität im Fernsehen dargestellt?“ und „Inwieweit stimmt diese Darstellung mit der außermedialen kriminellen ‘Wirklichkeit’ überein?“. Zur Beantwortung der Fragen führt sie eine „vergleichende Wirklichkeitsanalyse“ durch, eine Gegenüberstellung von Kommunikationsinhalten und Strukturen der Realität.²²¹

Uthemann wertet 133 Kriminalfilme inhaltsanalytisch aus. Als Analyseeinheiten werden ‘kriminelle Handlung’, ‘TäterIn’ und ‘Opfer’ gewählt. Der Vergleich der Ergebnisse der Inhaltsanalyse, d.h. also der Darstellung von Kriminalität im westdeutschen Fernsehkrimi, mit Kriminalstatistiken des Sendejahres (1986) ergibt in allen drei Bereichen (Straftaten, TäterIn, Opfer) erhebliche Unterschiede.

Zusammenfassend beurteilt Uthemann die Situation folgendermaßen²²²:

- Der Kriminalfilm im Fernsehen stellt - im Vergleich zur „kriminellen Wirklichkeit“ - Kriminalität „weitgehend verzerrt und nicht realitätsgerecht“ dar: „Kriminalität im Kriminalfilm des Fernsehens ist ein Phänomen, das nichts mit dem zu tun hat, was Kriminalität in der alltäglichen Wirklichkeit ist. Der Kriminalfilm des Fernsehens konstruiert eine „Realität“, die es nicht gibt.“
- Ein Vergleich mit der Untersuchung von Schneider & Stein-Hilbers (1977) zeigt, daß die Darstellung im Verlauf der Zeit nicht realitätsnäher geworden ist. Die Studien bestätigen also insoweit die Befunde von Gerhardt aus dem Jahre 1971.²²³
- Die „verfremdende Kriminalitätsdarstellung“ im Fernsehkrimi ist gekennzeichnet durch
 - *dramatisierende Darstellung* (überwiegend Gewaltdelikte, besonders Mord und Totschlag; Straftäter als Typus des beziehungslosen Berufsverbrechers, des „hochgefährlichen Gewalttäters“; Opferwerden ist verbunden mit schweren körperlichen Schäden, meistens mit dem Tod)
 - *verkürzende Darstellung* (Konzentration auf Tathergang und Ermittlung, Auslassung der Entstehung und Kontrolle von sowie Reaktion auf Kriminalität; Aussparen der sozialen Kontrollinstanzen zugunsten der formellen; Reduzierung des gesamtgesellschaftlichen Problems Kriminalität auf die gestörte Persönlichkeitsstruktur des Täters/der Täterin; Verbrechergruppen sind traditioneller Prägung, terroristische Vereinigungen, Jugendbanden etc. bleiben unberücksichtigt; Opfer sind grundsätzlich ahnungslos und unschuldig, ihre physischen und psychischen Leiden werden „weitgehend ignoriert“).

Uthemann spricht der Darstellung von Kriminalität im Fernsehkrimi einen „nicht unbedeutenden Einfluß“ auf den Prozeß der Einstellungsbildung bei FernsehzuschauerInnen zu und fordert deshalb eine umfassendere, den realen Gegebenheiten angemessenere Darstellungsweise: weniger Gewaltdelinquenz, sondern mehr alltägliche Delikte wie Eigentums-,

221 Cf. Uthemann 1990, S. 93f. Die Untersuchung ist als Wiederholungsstudie angelegt: Instrumentarium (Erhebungsbögen) und Anlage der Untersuchung werden weitgehend aus den Arbeiten übernommen, die Schneider und Stein-Hilbers jeweils 1977 vorgelegt haben, um Veränderungen in der Darstellung von Kriminalität im Fernsehen dokumentieren zu können. Zu den Unterschieden der Versuchsanordnung und -durchführung siehe S.104ff. Während Schneider 1977 in sein Sample alle „Sendungen aufnimmt, „die sich in irgendeiner Weise mit Kriminalität beschäftigen“ (S.74), die er dann in in Kategorien Filme, Berichte und Nachrichten einteilt, konzentriert Uthemann sich ganz auf Kriminalfilme.

222 Cf. a.a.O., S. 278ff.

223 Cf. Kap. 4.3.

Vermögens- und Verkehrskriminalität, Aufzeigen der gesellschaftlichen Bedingungen von Kriminalität, Herausstellen der Bedeutung von informeller Sozialkontrolle, Darstellung des sozialen Gesamtprozesses Kriminalität einschließlich seiner Entstehung und Folgeprobleme, differenzierte Ausgestaltung der Rolle des Opfers.²²⁴

Insgesamt befürwortet Uthemann die Beibehaltung des Genres Kriminalfilm im Fernsehen, fordert aber dessen realitätsnähere Gestaltung.²²⁵ Hierzu schlägt sie eine Kooperation von FernsehmacherInnen und kriminologischen ExpertInnen vor.²²⁶ Viele der Forderungen Uthemanns entsprechen übrigens den Ansprüchen, die in der ehemaligen DDR an den „Gegenwartskriminalfilm“ des Fernsehens gestellt werden.²²⁷

Erhellend erscheinen die Ausführungen von Thomas Weber (1994), der die Diskussion auf eine andere Ebene stellt. S.E. liegt die Gefährlichkeit der Gewaltdarstellungen in Unterhaltungsgenres allgemein und im Fernsehkrimi speziell an der spezifischen - den Unterhaltungsbedürfnissen der industriellen Gesellschaft angepaßten - ästhetischen Konstruktion. Fernsehkrimis müssen, so Weber, das Kunststück fertigbringen, zwei gegensätzliche grundlegende Bedürfnisse der RezipientInnen zu befriedigen: sie müssen Risiko und gleichzeitig Sicherheit vermitteln. Deshalb werden in der „Dramaturgie der gehemmten Bewegung“, wie Weber es nennt, das Affektpotential furchteinflößender, aufregender Sequenzen sofort wieder aufgelöst durch harmlose, der Beruhigung dienende Szenen oder durch neutralisierende Werbeblöcke. Der kurzen Erregung folgt unmittelbar die Entspannung, die ‚Spannung‘ bleibt äußerlich. Die Serienkonstruktion der Fernsehkrimis enthält zudem die Gewißheit, daß der Held der Sendung am Ende siegreich sein wird.

„Das Fernsehen bietet dem gestreßten Menschen eine Form der Unterhaltung, die ihn zwar stimuliert, ihm jedoch gleichzeitig nichts abverlangt, eine Form der Unterhaltung, die sich jederzeit leicht konsumieren läßt, ohne ‚Übergangsarbeit‘, ohne intellektuelle oder emotionale Investition, die sich ebenso leicht wieder beenden läßt, eine Instant-Unterhaltung, die auf den schmerzlosen, kurzfristigen, jederzeit widerruflichen Bruch mit dem Alltag zielt, ohne sich wirklich aus ihm entfernen zu müssen.“ (S. 272)

„Gewalt und Verbrechen“, so Webers Schlußfolgerung,

„spiegeln dabei nicht nur das in der Gesellschaft vorhandene Gewaltpotential wider, sondern auch die Bereitschaft der Gesellschaft, Gewalt zu erdulden, ohne weitergehende Konsequenzen daraus zu ziehen.“ (ebd.)

Demnach wäre nicht die Gewaltdarstellung als solche problematisch, sondern deren Einbindung in eine konsumierbare Form sowie eine spezifische Rezeptionsweise, die eine bruchlose Integration von Mord und Totschlag in die private Alltagswelt ermöglicht.

224 Cf. a.a.O., S. 283ff.

225 „Was wir brauchen, sind keine ‚andersartigen Beiträge‘ über Kriminalität in den Massenmedien, sondern vielmehr andere Inhalte, respektive eine realitätsnähere Darstellung von Kriminalität im Kriminalfilm des Fernsehens.“ (A.a.O., S.287)

226 Eine Forderung, die die Deutsche Kriminologische Gesellschaft bereits 1962 anlässlich der öffentlichen Aufregung im Zusammenhang mit den ‚Halstuchmorden‘ stellte.

227 Cf. Guder 1996.

4.2. Und die Moral von der Geschichte'...

Zweifel am gesellschaftlichen Wert des Fernsehkrimis werden in der Regel mit dem Hinweis abgeschmettert, daß der Krimi ein „moralisches Genre“²²⁸ sei. „Verbrechen zahlt sich nicht aus“ - darauf wird immer wieder legitimierend hingewiesen²²⁹ - ist die zentrale Botschaft des Genres. Mit der Überführung des Täters am Ende der Geschichte, wird die bürgerliche Ordnung wiederhergestellt, die durch das kriminelle Delikt gestört wurde. Die KrimiseherInnen können demnach beruhigt schlafen. Wenn dagegen die Überlegungen stimmen, die Michael Kunczik anstellt, könnte es sein, daß die ZuschauerInnen doch noch um den Schlaf gebracht werden. Denn am Ende des Krimis, so Kunczik, mag zwar das „Böse“ bestraft werden, aus lerntheoretischer Sicht aber

„ist der inhaltliche Aufbau violenter Fernsehsendungen nahezu optimal: Gewalt lohnt sich, abgesehen von kleineren Unfällen, nahezu immer. Der Beobachter kann also die Regel abstrahieren, daß er selbst nur gut genug aufzupassen habe, um einer Bestrafung zu entgehen, wie sie etwa >>böse<< Protagonisten am Ende einer Filmhandlung erleiden, nachdem sie zuvor in einer Vielzahl von Einzelsequenzen Gewalt erfolgreich eingesetzt haben.“²³⁰

Und das gilt s. E. nicht nur für TäterInnen. Auch KommissarInnen (z.B. Schimanski) wenden schließlich Gewalt an, um zu ihrem Ziel - Überführung des Täters/der Täterin - zu kommen.

Trotz der von KriminologInnen zum Teil vehement geäußerten Kritik, entpuppt sich der vielgescholtene Fernsehkrimi bei genauerer Betrachtung offenbar nicht als Angriff auf die bürgerliche Grundordnung, sondern als Verteidigung derselben. Wie kritisch oder unkritisch auch immer Darstellungen von Gewalt und Kriminalität im Fernsehkrimi in Bezug auf Einstellung und Verhalten von RezipientInnen sein mögen, die gesellschaftliche Funktion des Genres scheint in der Stabilisierung und Bestätigung bürgerlicher Werte und Normen zu liegen.

Gerhardt (1971) geht bei seiner überwiegend quantitativen, teilweise qualitativen Inhaltsanalyse davon aus, daß „Kriminalfernsehfilme“ als Unterhaltungssendungen darauf ausgerichtet sind, ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Aus informationstheoretischer Sicht müßte das ein „Maximum an Redundanzwerten“ und ein „Minimum an Innovationen“, d.h. die Verwendung stereotyper Klischees und Tendenzen zur Folge haben, „die den Vorstellungsnormen des durchschnittlichen Betrachters entsprechen“.²³¹ Gerhardts Fragestellung ist nun, „ob und in welchem Umfang derartige Klischees und Tendenzen feststellbar sind und wie diese aussehen“.²³² Er kommt zu folgenden Ergebnissen:

- Die „Grundmoral“, daß Verbrechen sich nicht lohnt, zieht sich über die vorgezeichneten Muster einzelner Gattungsausprägungen hinweg, weitgehend durch alle Fernsehkrimis. Ausnahmen: humoristische Krimis und Agentenkrimis.²³³

Fazit:

228 Ringelmann 1990.

229 Diese Botschaft wird bereits 1959 von Jürgen Roland für den Krimi reklamiert; cf. auch Laubvogel 1962, S. 9; Wasem 1964, S. 6.; Gerhardt 1971; Lützen 1985, S. 166.

230 Kunczik 1993, S. 99.

231 Ebd., S. 1.

232 Ebd., S. 1.

233 Ebd., S. 66.

„Hält man sich nunmehr die Gesamtheit der (...) Ergebnisse vor Augen, so wird man sagen dürfen, daß der Kriminalfernsehfilm trotz seiner finsternen Thematik gleichsam eine heile Welt mit einer intakten Wertordnung zeigt, in welcher die guten und gerechten Menschen überwiegen. Das Verbrechen wird in dieser Gesellschaftsordnung als eine irreguläre Störung hingestellt, welche doch schließlich durch den Einsatz aller Kräfte stets beseitigt werden kann. In dieser Welt triumphiert letzten Endes immer die Gerechtigkeit, und dem Verbrechen wird daher keine echte Chance eingeräumt. Die ganze Unwirklichkeit erfährt ihren Höhepunkt darin, daß häufig völlig irrealen Verhaltensweisen oder technische Unmöglichkeiten gezeigt werden, und zwar immer zu dem Zweck, den gewünschten Ausgang, nämlich die Vernichtung des Verbrechers, zu garantieren.“²³⁴

„Angesichts dieses unreflektierten und undifferenzierten Weltbildes“, so Gerhardt weiter,

„kann es nicht verwundern, daß (...) bei solchen Personen, die sich mit der Verbrechensaufklärung, -verfolgung und -ahndung beschäftigen, (...) die Meinung vorherrscht, daß die vom Fernsehen gesendeten Kriminalfilme in keiner Weise der kriminologischen Wirklichkeit entsprechen.“²³⁵

Michael Wackermann (1977), der die Kriminalserie im Werbeprogramm des Fernsehens am Beispiel von *Polizeifunk ruft* untersucht, moniert, daß Kriminalität nicht als gesellschaftliches Phänomen präsentiert wird: Die an sich stabil erscheinende Gesellschaft wird zu Beginn der Sendung (mit der Tat) durch einzelne Kriminelle gestört, der gesellschaftliche „Normalzustand“ wird am Ende (mit Stellen des Täters/der Täterin) wieder hergestellt. „Die aus den sozioökonomischen Verhältnissen der Gesellschaft resultierenden Konflikte (Eigentum!) werden ausschließlich als Probleme des individuellen Lebens dargestellt“, und zwar als anthropologische Konstante, als ungeschichtliches, d.h. unveränderbares Verhalten.²³⁶

In der Fernsehkrimiserie hebt sich nach Seeßen (1973) das Kriminalgenre im doppelten Sinne auf:

„Die Ikonographie des Genres, bis dahin gekennzeichnet von der Ambivalenz der Personen und Zeichen, dient nun ausschließlich der Identifikation mit Autorität und Recht (...) Im Fernsehkrimi bleibt uns keine Wahl, wir müssen uns auf die Seite von *Law and Order* stellen.“ (S. 245)

4.3. Realitätsnähe - ein Qualitätskriterium für den Fernsehkrimi?

Zur Fiktionalitäts/Realitäts-Debatte

Wie die Diskussion um die Darstellung von Kriminalität und Gewalt im Fernsehkrimi gezeigt hat, wird an das fiktionale Krimigenre im Fernsehen die Erwartung herangetragen, mit dem übereinzustimmen, was es mit medialen/ästhetischen Mitteln thematisiert: der Kriminalität in der Alltagswirklichkeit.²³⁷ Nicht verwunderlich ist, daß diese Forderung gerade von solchen Personengruppen erhoben wird, deren Tätigkeitsfeld genau diese

234 Ebd.

235 Ebd.

236 Wackermann 1977, S. 238ff.

237 Der grundlegenden erkenntnistheoretischen Frage, wie 'wirklich' die 'Wirklichkeit' ist, kommt dabei wenig Beachtung zu. In der Regel wird von einer ontologisch existierenden und nachweisbaren, d.h. objektiven Realität ausgegangen, die sich zweifelsfrei von der medialen Realität unterscheiden läßt und insofern ein Vergleich zwischen beiden Welten möglich ist. Da wir uns im Rahmen dieser Arbeit für Medienhandlungen, d.h. für den pragmatischen Umgang mit Medien bzw. Medienangeboten, interessieren, soll hier auch von dieser pragmatischen Sichtweise des Referenzproblems ausgegangen werden.

‘Alltagskriminalität’²³⁸ ist (KriminologInnen)²³⁹ oder denen die Erziehung der jüngeren Generation obliegt, die in zunehmendem Maße mit medialer Gewalt und Kriminalität konfrontiert wird (PädagogInnen)²⁴⁰.

Bei der oben²⁴¹ konstatierten anhaltenden Unsicherheit darüber, welche Wirkungen nun eigentlich genau solche Medienangebote auf ZuschauerInnen - hier besonders Kinder und Jugendliche - haben, ist die Sorge um die Wirkung verständlich, die eine ‘schiefe’ Darstellung dieser Problematik in den Medien haben kann.

Dem Fernsehkrimi kommt innerhalb des Fernsehangebots insofern Bedeutung zu, als er sowohl vom quantitativen Angebot wie auch seiner ‘massenhaften’ Rezeption her ein ernstzunehmender Faktor für die Gewinnung von Einstellungen und Verhaltensmustern der ZuschauerInnen - besonders bei Kindern und Jugendlichen im Verlaufe der Sozialisation - ist.²⁴²

Insgesamt nimmt im Diskurs der Krimi-ExpertInnen die Frage des Realitätsbezuges von Fernsehkrimis breiten Raum ein.²⁴³ Eng damit verbunden ist die Frage der Glaubwürdigkeit von Fernsehkrimis.²⁴⁴ KriminologInnen setzen Kriminalstatistiken als Bewertungskriterium für das Genre und beklagen die Verkürzung des Gesamtzusammenhangs. Programmverantwortliche wie ProduzentInnen machen sich Gedanken über eine angemessene Darstellungsweise von Kriminalität.

S.J. Schmidt stellt in seiner Mediengattungstheorie die These auf, daß es eine der Hauptaufgaben von Mediengattungen ist, die ‘Referenzfrage’ zu klären, d.h., die mediale mit der außermedialen ‘Wirklichkeit’ nach ganz bestimmten Modi in Beziehung zu setzen.²⁴⁵ Somit bilden Gattungskonzepte (von ProduzentInnen wie von RezipientInnen, von VermittlerInnen und VerarbeiterInnen) gewissermaßen den Rahmen, der den Wirklichkeitsbezug des Medienangebots festlegt. Wird beispielsweise ein Märchen erzählt, erwartet niemand, der in unserer Gesellschaft mediensozialisiert ist, daß diese Geschichte ‘wahr’ sei. Hingegen werden Nachrichten oder Dokumentationen (aller Medien) an Kriterien wie wahr/falsch, glaubwürdig/un glaubwürdig etc. gemessen.

Damit sind zwei (idealiter) grundsätzlich voneinander geschiedene Bereiche benannt: der fiktionale und der nichtfiktionale. Fiktionalen Gattungsformen werden von Medienhandelnden polyvalente Bedeutungsmöglichkeiten zugestanden.²⁴⁶ Nichtfiktionale dagegen

238 Dieser Begriff wird hier im Kontrast zur medial vermittelten Kriminalität verwendet.

239 So etwa Gerhardt 1971, Schneider 1977 und 1980, Steinert 1978, Uthemann 1990.

240 Angefangen bei Laubvogel 1962 und Neuhäusler 1962 über Publikationen in den 70er Jahren - Höhs 1972, Appel 1977, Stein-Hilbers 1977, Wackermann 1977 - bis hin zu neueren Untersuchungen von Theunert 1987 und Schorb, Anfang 1989.

241 Cf. Kap. 4.

242 So gesehen ist es eigentlich erstaunlich, daß nicht viel mehr Untersuchungen zu dieser Thematik durchgeführt werden.

Hickethier, Lützen (1976) plädieren dafür, die Sendungen zu untersuchen (und im Unterricht zu behandeln), die z.B. Jugendliche auch tatsächlich sehen. Und das sind weniger die speziellen Zielgruppensendungen für Jugendliche als vielmehr ‘Erwachsenensendungen’, in hohem Maße auch Krimis.

243 Cf. Ungureit 1980; Hagedorn 1984, S. 4; Hickethier 1985; Lützen 1985, S. 172f. und 175ff.; Schardt 1985, S. 24; Prümm 1987, S. 353; ältere Titel: Roland 1958; Wasem 1964, S. 6f.; Hickethier, Lützen 1976, S. 325ff; Waldmann 1977, S. 44ff. und Storz 1978.

244 Cf. Prümm 1987.

245 Cf. Schmidt 1987.

246 Im Sinne von S.J. Schmidt 1980 und 1982.

werden an den Gegebenheiten der außermedialen ‘Wirklichkeit’ gemessen. Ihnen wird ‘Objektivität’ abverlangt.

Nun zählt der Fernsehkrimi zu den fiktionalen Sendeformen, genießt also - so sollte man meinen - die Freiheiten der Polyvalenz-Konvention. Gerade mit ihm verknüpft sich aber in nicht zu übersehendem Maße die Erwartung (zumindest) von ExpertInnen an einen hohen Realitätsgehalt. Statistiken werden ins Feld geführt, ProduzentInnen arbeiten teilweise eng mit der Polizei zusammen (schon seit *Stahlnetz*), Interessensverbände fordern die realistische Darstellung des Berufsbildes von Kriminalbeamten und Polizisten etc.

Es ist ein Charakteristikum fiktionaler Texte (i.w.S.), realistische Entitäten zu integrieren und entsprechende Zusammenhänge herzustellen. Nicht nur dem Krimi werden logische Handlungsabläufe, wahrscheinliche Begebenheiten und Verhaltensweisen abverlangt. Eine lange literaturwissenschaftliche Diskussion - seit Aristoteles bis heute - dokumentiert die Wichtigkeit und immer wieder aufs Neue die Infragestellung der mimetischen Referenz in Kunstwerken bzw. medialen Produkten. Auch die Fernsehgeschichte weist eine lebendige Diskussion auf über die Möglichkeiten und Bedingungen der fernsehspezifischen Abbildung von Wirklichkeit, in der immer wieder die besondere ‘Realitätsnähe’ von Fernsehen als Medium reklamiert wurde - insofern bildet der Fernsehkrimi keine Ausnahme. Gleichwohl scheint es eine krimispezifische Ausprägung mimetischer Strukturen zu geben.

Ludwig Bauer (1992) erstellt ein typologisches Ordnungsraster für Sendungen des Kriminalsujets, indem er deren mimetische Strukturen als Unterscheidungsmerkmal konzipiert. Als zentrale Erkenntnis seiner Untersuchung resümiert er:

„Die verschiedenen Krimisendungen des Fernsehens spiegeln ein Spektrum unterschiedlicher Fiktionalitätsgrade wider. Dabei ist der Extrempol der stärksten Bindung an der Außenrealität durch Sendereihen wie *Das Fernsehgericht tagt* oder *Aktenzeichen: XY ...ungelöst* markiert. Ihr Charakteristikum liegt in der Fiktionalisierung keineswegs fiktiver Situationszusammenhänge.

Den komplementären Extrempol bildet das umfangreiche Korpus jener Kriminalfilme, die in erster Linie auf den Unterhaltungswert fiktiver Handlungsmodelle zielen und ihre entscheidenden Rezeptionsanreize aus einer raffinierten Variation genretypischer Strukturmuster beziehen.“ (S. 281f.)

Thomas Weber (1992) formuliert ‘Realismus’ als die markante Leitkategorie der Sendeform Fernsehkrimi. In seiner ideologiekritischen Interpretation von „Kriminalfernsehserien“ benennt er drei Prinzipien, die für die ästhetische Konstruktion (und darin enthaltenes ideologisches Potential) von Fernsehkrimis dominant sind: „moderierte Ordnung“ (meint: die Charakterisierung der ProtagonistInnen als diejenigen, die die durch das Delikt gestörte Welt wieder in Ordnung bringen und daraus abgeleitete Handlungsschemata²⁴⁷), „gehemmte Bewegung“ (meint: die spezifische Form der Unterhaltungsdramaturgie, die der Verstärkung des Gewohnten und Etablierten dient²⁴⁸) und „äußerlicher Realismus“ (meint: „den zur Leitkategorie stilisierten Realismusanspruch“).

247 „In Kriminalfernsehserien müssen Verbrecher immer gefaßt, die Fälle immer eindeutig gelöst (...) werden. (...) Die Ordnung der Kriminalfernsehserien läßt sich (...) insgesamt nur mehrschichtig beschreiben: (1) die Protagonisten stellen die öffentliche Ordnung wieder her, die durch die Übertretung eines Gesetzes gestört worden war, (2) sie beweisen die Ordnungsfunktion des Polizeiapparates, (3) sie bestimmen von ihrem Sieg aus die moralische Wertordnung (rückwirkend sozusagen), (4) sie bestimmen die Funktion von einzelnen Figuren und von Handlungsabschnitten innerhalb des Films, wodurch sie die Ordnung des Films schaffen (indem sie alles Dargestellte vereindeutigen; in Wahrheit sind es natürlich die Produzenten, die diese Ordnung schaffen).“ (S.158f.)

248 „Anders als im Drama oder im Thriller wird Bewegung von den Kriminalfernsehserien nicht freigesetzt, sondern in ein starres Schema eingezwängt, in Portionen zerlegt und die zerteilten Stücke gleichgültig neben- und aneinander gereiht. Bewegung bleibt dadurch immer gehemmt; sie wird zu einer gehemmt

„Die Attraktivität von Kriminalfernsehserien für die Rezipienten geht nicht von einer Spannungskonstruktion aus, sondern von der Faszination der wiedererkennbar und doch verfremdet dargestellten Realität. Es ist der äußerliche Realismus, der dem Publikum eine vertraute Alltagswirklichkeit in ästhetisierter Weise vorstellt.

Der äußerliche Realismus ist auf die Realitätsvorstellung der Mehrheit der Rezipienten fixiert. Es ist eine äußerliche Normalität, die von ihm aufgegriffen und verfremdet wird. Die Verfremdung oder die Ästhetisierung wird gerade dadurch erreicht, daß man die Realität zeichenhaft in den Filmen rekonstruiert und so verallgemeinert, daß ihr jede Konkretheit verloren geht. Da das Realitätsimitat ein Realitätskonstrukt präsentiert, das aus der Mehrheitsmeinung über Realität herausdestilliert ist, fehlen ihm alle eigenständigen Details. Das Dargestellte zeichnet ein konsensfähiges Bild der Welt, in dem alles Zweifelhafte und Unsichere getilgt ist.“ (Weber 1992, S. 160)

Die Prinzipien der ‘moderierten Ordnung’ und der ‘gehemmten Bewegung’ sind nicht ausschließlich an das Krimigenre gebunden.

„Allein in Kriminalfernsehserien findet sich dagegen die Leitkategorie *Realismus*, die allenfalls mit der des Live-Prinzips bei anderen Sendetypen in einigen Aspekten vergleichbar ist. Sie bezeichnet das ausgeprägteste und typischste Merkmal der deutschen Kriminalfernsehserien.“ (ebd., S. 126)

Weber moniert, daß weder ProduzentInnen noch RezipientInnen eine klare Antwort darauf geben können, was ‘Realismus’ eigentlich ist.

„Der *Realismus* der Kriminalfernsehserien ist mehrdeutig und kann auf ganz unterschiedliche Konzepte angewandt werden. Die rege Produktion ganz verschiedener realistischer Kriminalfernsehserien ist hierfür nur ein Indiz. Diese Serien wurden übrigens ebenso regelmäßig bei ihrem Start als *realistisch* gelobt, wie vor ihrem Ende als *unrealistisch* verworfen. *Realismus* hat sich als apodiktische Leitkategorie bei der Produktion von Kriminalfernsehserien etabliert, als normatives Kriterium, an dem alle Produktionen gemessen werden. Die Norm *Realismus* (...) ist bei Produzenten, Kritik und Publikum *positiv* besetzt.“ (S. 126; Unterstreichung I.B.)

Die Beobachtungen, die Weber auf der Produktions- und Rezeptionseite macht, decken sich mit den Eindrücken, die die Lektüre der wissenschaftlichen Sekundärliteratur hinterläßt. Auch hier wird kaum geklärt, was unter dem Begriff ‘Realismus’ eigentlich verstanden wird, gleichwohl wird er als positiv normatives Bewertungskriterium gehandelt.

5. Resümee

Wie ausführlich dargelegt, läßt der Forschungsstand zum westdeutschen Fernsehkrimi noch viel zu wünschen übrig: An systematisch-empirischen Untersuchungen zu Genreentwicklung und Programmgeschichte besteht nach wie vor Bedarf - obwohl gerade Arbeiten aus den letzten Jahren in diese Richtung gehen.

Die wesentlichen, in der Sekundärliteratur dingfest zu machenden Aussagen werden im folgenden noch einmal stichpunktartig aufgelistet:

- Definition des Gegenstandsbereiches:
Der kleinste gemeinsame Nenner der von den ExpertInnen gegebenen Definitionen lautet: Der Fernsehkrimi ist (1) eine im Fernsehen gesendete (2) Spielhandlung, die (3) auf die Darstellung von Verbrechen bzw. Kriminalität und deren Aufklärung abzielt.
In der Regel wird allerdings von einer ‘pragmatischen Definition’ ausgegangen: Was ein Krimi ist, versteht sich durch den Gebrauch des Terminus von selbst.
- Der westdeutsche Fernsehkrimi ist in erster Linie ein Serien- bzw. Reihenprodukt.

Bewegung. Das Krimi-Schema wird damit nicht durchbrochen. Während sich die Kulissen ändern, führt Aufklärung zu immer demselben Ergebnis.“ (S. 159)

- Als Standardtyp wird der ‘Polizeikrimi’ angesehen, d.h. die Sendeform, in deren Mittelpunkt die Ermittlungstätigkeit eines Kommissars - und zunehmend einer Kommissarin - und seiner/ihrer MitarbeiterInnen an einem westdeutschen Einsatzort steht.
- Als ProtagonistIn fungiert demzufolge der Kommissar/die Kommissarin.
- Aus der Sicht der ExpertInnen läuft die typische Handlungsabfolge im westdeutschen Fernsehkrimi nach dem Muster ‘Mord - Aufklärung - Festnahme’ ab.
- Verdeckte TäterInnenführung überwiegt.
- Die Auffächerung des Delikt-Spektrum vom klassischen Mord hin zu ‘moderner’ Themen wie Umwelt- und Wirtschaftskriminalität, Sexualverbrechen, Waffenschmuggel in Kriegsgebiete etc. (neben Erpressung, Entführung usw.) ist in der Sekundärliteratur kaum dokumentiert.
- An den westdeutschen Fernsehkrimi wird von Beginn an ein ‘dokumentarischer’ bzw. ‘semidokumentarischer’ Anspruch gestellt.
- Demzufolge findet die Referenzfrage - also die Frage nach dem Verhältnis zwischen Kriminalität bzw. deren Bekämpfung in der ‘Alltagswirklichkeit’ und der Kriminalitätsdarstellung im Fernsehkrimi - im ExpertInnen-Diskurs besondere Beachtung.
- Realismus erscheint als die markante Leitkategorie des Genres und als normatives Beurteilungskriterium.
- Trotz des - dem Genre unterschobenen - Realismus-Anspruches wird Kriminalität im westdeutschen Fernsehkrimi ‘verfremdet’ dargestellt:
 - durch überwiegende Darstellung von Gewaltdelikten *dramatisiert*
 - durch Konzentration auf Tathergang und Ermittlung im Gesamtzusammenhang *verkürzt*
 - Persönlichkeit, Lebensumstände und soziales Umfeld von TäterInnen werden kaum dargestellt.
- Der Fernsehkrimi ist ein ‘moralisches Genre’, seine Botschaft lautet: Verbrechen lohnt sich nicht!
- Die gesellschaftliche Funktion des Fernsehkrimis liegt in der Stabilisierung und Bestätigung bürgerlicher Werte und Normen.
- Neuere Entwicklungen lösen diese Standards auf:
 - Ermittlerfiguren und -konstellationen variieren zunehmend
 - Frauen als Ermittlerinnen ‘boomen’
 - ebenso PrivatermittlerInnen (meist ehemalige Polizisten oder verwandte Berufsgruppen)
 - Teams lösen die traditionelle (männliche) Kommissar-Assistent(en)-Hierarchie auf
 - Privatleben der ErmittlerInnen gewinnt an Raum
 - der Kommissar/die Kommissarin wird nicht mehr nur als reine/r Funktionsträger/in dargestellt, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Rollen: z.B. als alleinerziehende/r Mutter bzw. Vater etc.
- Das Ende ist keineswegs mehr eindeutig: Geäußerte Skepsis in bezug auf die Gerechtigkeit der Justiz und damit die Sinnhaftigkeit der Polizeiarbeit lassen die Wiederherstellung der ‘bürgerlichen Grundordnung’ nur noch teilweise zu.

II. Bibliographie

Ingrid Brück und Andrea Guder

1. Der westdeutsche Fernsehkrimi im ExpertInnen Diskurs: eine teilweise räsonierende Auswahlbibliographie²⁴⁹

1. Albrecht, Richard, 1980. „Quo vadis? -Tatort- Eine Krimiserie zwischen neuem Schwung und Resignation“. In: Funkwurm 30, S. 11-14.
DT, Fernsehen, Serie, Tatort
2. Albrecht, Richard, 1984. „Literarische Unterhaltung als politische Aufklärung: Der neue deutsche Kriminalroman in der Bundesrepublik der siebziger Jahre - ein literatur-gesellschaftlicher Nekrolog“. In: Recherches Germaniques 19, S. 119-143.
DT, Print
3. Albrecht, Wilma und Richard, 1980. „Krimi- und Literaturwissenschaft. Zu einigen literaturwissenschaftlichen Diskussionsschwerpunkten um fiktionale Verbrechen-literatur“. In: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 13, S. 124-142.
ALL, Print, Fiktion, Theorie
4. Altemann, Dirk, 1985. „Groschenkrimis für den Weltmarkt“. In: Weiterbildung und Medien 8 (2), S. 28-31.
DT, Print, Fernsehen, Produktion, Vermarktung, Tatort
Der Autor kritisiert die Entwicklung des deutschen Fernsehkrimis, der durch die Einflußnahme verschiedener Interessengruppen immer mehr zum niveaulosen, wenig realitätsnahen Serienprodukt verkommt (für die ARD-Reihe Tatort gilt dies nur teilweise). Dies geschieht vor allem unter dem Blickwinkel der Exportfähigkeit deutscher Krimis.
5. Altmiks, Hans-Georg; Gerhard Tulodziecki, 1986. „Mordanschlag auf einen Heiratschwindler. Gewaltdarstellungen in Krimiserien als Gegenstand des Unterrichts“. In: Praxis Schulfernsehen 123, S. 110-111.
DT, Fernsehen, Didaktik, Gewalt, Serie
6. Appel, Reinhard, 1977. „Könnt ihr keine Krimis ohne Tote machen? Probleme und Zukunftsaufgaben des Fernsehprogramms“. In: Funk-Korrespondenz 34, S. 1-4.
DT, Fernsehen, Gewalt
7. Arnold, Armin (Hrsg.), 1981. Sherlock Holmes auf der Hintertreppe. Aufsätze zur Kriminalliteratur. Bonn: Bouvier.
ALL, Print

²⁴⁹ Eine Liste der ausgewerteten bibliographischen Werke befindet sich im Anhang.

8. Arnold, Armin; Josef Schmidt (Hrsg.), 1978. Reclams Kriminalromanführer. Stuttgart: Reclam.
DT, ALL, Print
9. August, Erdmut, 1967. Dramaturgie des Kriminalstückes. Untersuchung zur Intellektualisierung theatralischer Vorgänge am Beispiel einer neu ausgebildeten Gattung. München Diss.
ALL, Print, Theater
10. Battenberg, Hermann, 1978. „Musik als Einwegkommunikation. Zur Krimi-Musik im Fernsehen“. In: *Musica* 32 (3), S. 241-245.
ALL, Fernsehen, Musik
11. Bauer, Ludwig, 1992. Authentizität, Mimesis und Fiktion. Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsujets. München: Diskurs Film Verlag.
DT, Fernsehen, Fiktion, Realität, Aktenzeichen: XY ...ungelöst, Der Fahnder, Das Fernsehgericht tagt, Schwarz Rot Gold, SoKo 5113, Tatort
*Bauer bedient sich eines semiotischen Analyseinstrumentariums, um (a) „genretypische Phänomene der Realitätsdarstellung“ in verschiedenen Realisationsformen des Kriminalsujets zu ergründen und (b) im „Paradigma des Fernsehkriminalfilms ein gattungs-unabhängiges Modell“ zu erkennen, das es ermöglicht, „Merkmale der Integration von Realität“ in fiktionalen Sendeformen „Situationstypen“ zuzuordnen.
Das Hauptaugenmerk liegt bei der Analyse auf den ‘gesendeten’ „Fiktions- und Authentizitätssignalen“, die Bauer als Rezeptionsanweisungen versteht. Basis der Untersuchung ist Lotmans Sujetbegriff.
Der Autor untersucht fünf Filmbeispiele als „engeren Analysekorpus“ und fünf weitere als „erweiterten Analysekorpus“, alles Eigenproduktionen öffentlich-rechtlicher Anstalten. Auf weitere Filmbeispiele wird partiell zurückgegriffen. Als zentrales Erkenntnisinteresse werden die in den Sendungen formulierten Normen und ihre „jeweiligen Referenzrelationen zu geltenden Normensystemen der außerfilmischen Realität“ deklariert.
Bauer isoliert aus dem Spektrum der Sendeformen des Kriminalsujets fünf „markante Situationstypen“: die Gerichtssendung (z.B. Das Fernsehgericht tagt), den Polizeikrimi (z.B. Tatort), den Wirtschaftskrimi (z.B. Schwarz Rot Gold), den Politkrimi (z.B. Hart an der Grenze; in seiner Bezugnahme auf die Außenrealität vergleichbar mit dem historischen Krimi und dem Spionagekrimi) und der Fahndungshilfe (z.B. Aktenzeichen: XY ...ungelöst). Insgesamt konstatiert er in den Sendeformen des Kriminal-sujets ein „Spektrum unterschiedlicher Fiktionalitätsgrade“ und ein „außerordentlich flexibles Verhältnis zwischen Außenrealität und Fiktionalität“.*
12. Bayer, Irene, 1989. Juristen und Kriminalbeamte als Autoren des neuen deutschen Kriminalromans: Berufserfahrung ohne Folgen? Frankfurt a.M.: Lang.
DT, Print, Produktion, Fiktion, Realität
13. Beaugrand, Günter, 1971. Fernseh-mord für Millionen. Brutalität auf dem Bildschirm als Massenkonsum. Hamm: Hoheneck.
DT, US, Fernsehen, Gewalt, Rezeption, Wirkung, Das Halstuch, Invasion vom Mars, Das Millionenspiel

Günter Beaugrand beschäftigt sich mit dem Zusammenhang zwischen Gewaltdarstellungen im Fernsehen - speziell im Fernsehkrimi - und dem Phänomen Gewalt in der Gesellschaft. Er geht dabei nicht von einer direkten Wirkungshypothese und deren Nachweisbarkeit aus, verweist aber auf einen - wie auch immer gearteten - Einfluß der Fernsehwirklichkeit auf das (Unter-)Bewußtsein der ZuschauerInnen, speziell der Kinder und Jugendlichen. Der Autor wendet sich besonders gegen die Behauptung, mediale Gewaltdarstellung habe Entlastungsfunktion, indem sie Aggressionspotential auf ungefährliche Weise ableite.

Beaugrand spannt einen Bogen von dem Medienereignis Invasion vom Mars (Hörspiel von Orson Welles, das 1938 amerikanische Bürger in Angst und Schrecken versetzte) bis zu Wolfgang Menges Millionenspiel, das 1970 im deutschen Fernsehen ausgestrahlt wurde. Letzteres forderte fiktiv FernsehzuschauerInnen auf, freiwillige KandidatInnen zu jagen und zu töten. Bei Erfolg winkten hohe Geldpreise. Beiden Sendungen gemeinsam ist, daß sie von vielen RezipientInnen nicht als Fiktion, sondern als Realität verarbeitet wurden.

Beaugrand kommt zu dem Schluß, daß besonders labile Erwachsene in schwierigen Lebenssituationen sowie Kinder und Jugendliche dazu neigen könnten, Gewaltausübung als Problemlösungsstrategie anzusehen und anzuwenden. Gerade weil manche Menschen offenbar damit überfordert sind, Stereotypen der Gewalt zu durchschauen, fordert Beaugrand von FernsehmacherInnen einen verantwortlichen Umgang mit Gewaltdarstellungen.

14. Bierwith, Gerhard, 1972. „Zum Beispiel Jerry Cotton. Trivialliteratur als Chance der Literaturwissenschaft“. In: Lili - Zeitschrift für Linguistik und Literaturwissenschaft 6, S. 95-104.

DT, GB, Print, Ideologiekritik, Theorie, Jerry Cotton,

15. Bloch, Ernst, 1965. „Philosophische Ansicht des Detektivromans“. In: Bloch, Ernst. Literarische Aufsätze. Gesammelte Werke 9. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 242-262.

ALL, Print

16. Brandt, Hans-Jürgen, 1976. „Helden? Gedanken zu einigen Serien im Fernsehen“. In: Frankfurter Hefte 31, S. 53-60.

DT, US, Fernsehen, Serie, Columbo, Derrick, Einsatz in Manhattan, Tatort

17. Brandt, Ulrich, 1989. „Der Freitagskrimi in der ARD“. In: Thomsen, Christian W.; Werner Faulstich (Hrsg.). Sells, Stars und Serien. Medien im Produktverbund. Heidelberg: Winter, S. 116-130.

DT, GB, US, Fernsehen, Serie, Der Alte, Derrick, Der Kommissar, Tatort, Schimanski

Brandt beschreibt kurz die Etablierung des Krimi-Genres im deutschen Fernsehen am Freitagabend und listet die Serien (einschließlich Folgenzahl, Datum der ersten Folge, Herkunftsjahr und -land) auf, die an diesem Sendeplatz zwischen 1960 und 1977 ausgestrahlt wurden.

Die Krimiserien werden als „Legierung“ von Kriminalroman, Gangsterfilm und Radio-serial angesehen. Brandt verdeutlicht die Verschmelzung einzelner Bausteine der genannten Genres anhand drei ausgewählter Aspekte: Handlungs- und Spannungsverlauf, Personencharakterisierung und Standardsituation.

Außer der Anwendung tradierter Krimimuster bzw. -klischees erkennt Brandt im

Freitagabend-Krimi aber auch weiterführende Genre-Entwicklungen.

Brandt resümiert: Mehrere 'Dauerbrenner'-Serien (Der Kommissar, Der Alte, Derrick, aber auch einige Tatorte) schwimmen im Kielwasser der britischen Krimitraktion, die v.a. in den 60er Jahren im deutschen Fernsehen etabliert wurde. Daneben sind immer mehr amerikanische Einflüsse zu verzeichnen (Schimanski-Tatorte), sollten allerdings nicht überbewertet werden. Neue Themenkreise aktualisieren das Genre: Wirtschaftskriminalität, regionale und soziale Probleme, Sub- und Alternativkultur, aber auch die Einbeziehung neuer Fahndungs- und Verhörmethoden. Auf technischer bzw. bildästhetischer Ebene sieht Brandt den Einfluß von Kinofilmen und amerikanischen Serien als prägend an. Der deutsche Krimi gibt sich s.E. zwar realitätsnah, stellt dennoch den Polizeialltag nicht realistisch dar.

- 18.Brandt, Ulrich, 1992. „Few and Far Between. Amerikanische und britische Fernsehserien in den Dritten Programmen“. In: Schneider, Irmela (Hrsg.), S. 184-208.
DT, GB, US, Fernsehen, Serie
- 19.Brandt, Ulrich, 1995. Krimistandards. Motive, narrative Strategien und Standardsituationen der amerikanischen Freitagabend-Krimiserien in der ARD von 1962-1978. Heidelberg: Winter.
DT, GB, US, Fernsehen, Geschichte, Serie
In seiner Dissertation geht Brandt der Frage nach, inwieweit die stark standardisierte amerikanische und britische Produktionsweise von Serien sich bei einer Gruppe von Produkten nachweisen läßt. Untersuchungsgegenstand ist der Freitagabend-Krimi in der ARD von 1962 bis 1978 (ab 1973 ist der Sendetermin allerdings auf den Donnerstag verlegt worden), der von amerikanischen Produktionen dominiert wurde, in dem aber auch britische Fernsehkrimis Eingang fanden. Brandt weist nach, daß sowohl im Bereich der Themen als auch der Handlungsabläufe und der Erzählweisen Standardisierungen bzw. Standardsituationen festzumachen sind. Er ermittelt 118 Standardsituationen, wie z.B. Befragungen, Bedrohungen, Geständnisse, Schießereien, die bei der Produktion eines Fernsehkrimis immer wieder neu kombiniert werden können. Auf der Seite der RezipientInnen sind Standardsituationen als kognitive Schemata anzusehen, die die Erwartungen der ZuschauerInnen prägen und (in gewissem Maße) erfüllen. Bestimmte Elemente auf der Ebene der Figuren ebenso wie der Handlungsabläufe und der Inhalte kehren immer wieder, werden so typisiert und damit erwartbar. Brandt sieht eine eher zirkuläre als lineare Entwicklung der Krimistandards: Die eher humorvollen Serien zu Anfang der 60er Jahre weichen den im Zeichen des Kalten Kriegs stehenden eher ernsten Krimis. Erst in der Mitte der 70er Jahre finden Witz, Humor und Parodie wieder Eingang in die Krimihandlungen.
- 20.Brecht, Bertolt, 1967. „Über die Popularität des Kriminalromans“. In: Brecht, Bertolt. Gesammelte Werke 19. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 450-458.
DT, ALL, Print, Rezeption, Theorie
- 21.Brombach, Katja; Karin Wehn, 1996. „Immer, wenn sie über Krimis schreiben. Der Fernsehkrimi im Diskurs der ExpertInnen“. In: HALMA (Hallische Medienarbeiten) 6.
DT, US, Fernsehen, Print, Verarbeitung, Tatort, Hill Street Blues

22. Brück, Ingrid, 1996. „Verbrechensdarstellung im deutschen ‘Fernsehkrimi’. Anmerkungen zur aktuellen Situation“. In: Verbrechen - Justiz - Medien. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. Tübingen (im Druck).
DT, Fernsehen, Programm, Produktion, Serie, Kommissar
23. Brück, Ingrid; Andrea Guder; Karin Wehn, 1995. „Bevor ‘Kommissar Fuchs’ den ‘Genossen Schimanski’ traf. Der Sozialistische Kriminalfernsehfilm im gesamtdeutschen Kontext“. In: SPIEL (Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft) 14 (2).
DT, Fernsehen, Produktion, Geschichte, Theorie, Serie, Polizeiruf 110
24. Brück, Ingrid; Andrea Menn; Reinhold Viehoff (Hrsg.), 1994. Krimi im Fernsehen. Neuere Forschungen. SPIEL (Siegener Periodikum zur internationalen empirischen Literaturwissenschaft) 13 (2). (Sonderheft).
DT, US, CH, ALL, Fernsehen, Print, Gattung, Produktion, Theorie, Serie, Friedrich Glauser, Magnum
25. Brück, Ingrid; Andrea Menn; Reinhold Viehoff, 1994. „Medien - Gattung - Krimi im Fernsehen. Eine Einleitung“. In: Brück, Ingrid; Andrea Menn; Reinhold Viehoff (Hrsg.), S. 165-172.
ALL, Fernsehen, Theorie, Gattung
26. Buchloh, Paul Gerhard; Jens Peter Becker, 1973. Der Detektivroman: Studien zur Geschichte und Form der englischen und amerikanischen Detektivliteratur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
GB, US, Print, Detektiv
27. Buchloh, Paul Gerhard; Jens Peter Becker (Hrsg.), 1977. Der Detektivverzählung auf der Spur. Essays zur Form und Wertung der englischen Detektivliteratur. (Wege der Forschung). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
ALL, Print, Detektiv
28. Burgert, Martin; Michael Kavsek; Bernd Kreuzer; Reinhold Viehoff, 1989. Strukturen deklarativen Wissens: Untersuchungen zu Märchen und Krimi. Siegen: LUMIS-Schriften 23.
ALL, Print, Empirie, Rezeption
29. Charlot, Alain, 1991. Die 100 besten Kriminalfilme. München: Heyne.
DT, GB, US, ALL, Kino, Lexikon
30. Conrad, Horst, 1974. Die literarische Angst: Das Schreckliche in Schauerromantik und Detektivgeschichte. Düsseldorf: Bertelsmann.
All, Print
31. Cornelißen, Waltraud, 1994. Klischee oder Leitbild? Geschlechtsspezifische Rezeption von Frauen- und Männerbildern im Fernsehen. Opladen: Westdeutscher Verlag (Studien zur Sozialwissenschaft 134).
DT, Fernsehen, Empirie, Rezeption, Serie, Peter Strohm

32. Deutsches Fernsehen/ARD, 1979. Tatort. (Sonderbeilage zum Pressedienst Deutsches Fernsehen 24/79).
DT, Fernsehen, Programm, Produktion, Rezeption, Serie, Tatort, Kommissar
33. Deutsches Fernsehen/ARD, 1983. Tatort im Deutschen Fernsehen/ARD. (Sonderbeilage zum Pressedienst Deutsches Fernsehen 36/83).
DT, Fernsehen, Programm, Serie, Tatort, Kommissar
34. Deutschmann, Christian, 1971. „Tennisschläger und Kanonen“. In: Knilli, Friedrich (Hrsg.), S. 45-66.
DT, US, Fernsehen, Ideologiekritik, Serie, Tennisschläger und Kanonen
Deutschmann analysiert die amerikanische Agentenserie Tennisschläger und Kanonen aus marxistischer Perspektive. Das allgemeine Thema der Serie ist s. E. die „erfolgreiche Bekämpfung des Kommunismus in aller Welt“. Darüberhinaus beschreibt er einige technische Mittel der Serie. Die Vorspann-Montage fungiert als Einstieg, als Orientierung für die ZuschauerInnen, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Leitfigur, sorgt für Kontinuität und Sicherheit darüber, daß der Held am Ende siegen wird. Die darauf folgende Eröffnungssequenz bereitet auf das spezielle Thema der jeweiligen Folge vor. Was hier passiert, ist durch Fatalismus gekennzeichnet, denn der Held wird zufällig in das Geschehen verwickelt. In diesen beiden Anfangsszenen erscheint der Held als allmächtiges Individuum, ein nach Deutschmann bürgerliches und imperialistisches Ideal. Daran schließt die 'Büro-Szene' an, in der der bis dahin private Konflikt vergesellschaftlicht und abstrahiert wird (z.B. erhält der Held einen offiziellen Auftrag von der CIA, dem politischen Apparat im Hintergrund). Der Held wird bürokratisiert, d.h. das bisher scheinbar allmächtige Individuum wird an eine Instanz gebunden. Als wesentliche Mittel, die die antikommunistische Ideologie der Serie transportieren, nennt Deutschmann das Zusammenspiel von Abstraktion, Fatalismus, politischem Realismus und Entideologisierung.
35. Diethelm, U.; C. Hildebrand; C. Murer; B. Santer; C. Tischhauser, 1981. Krimis. Unterrichtsvorschläge für das 7. bis 10. Schuljahr. Zug: Klett und Balmer (Züricher Beiträge zur Medienpädagogik).
DT, Print, Didaktik
36. Dunker, Michael, 1991. Beeinflussung und Steuerung des Lesers in der englischsprachigen Detektiv- und Kriminalliteratur: eine vergleichende Untersuchung zur Beziehung Autor-Text-Leser in Werken von Doyle, Christie und Highsmith. Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris: Lang.
GB, US, Print, Rezeption, Agatha Christie, Arthur Conan Doyle, Patricia Highsmith, Detektiv
37. Durzak, Manfred, 1979. „Kojak, Columbo und deutsche Kollegen. Überlegungen zum Fernseh-Serial“. In: Kreuzer, Helmut; Karl Prümm (Hrsg.). Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland. Stuttgart: Reclam, S. 71-93.
DT, US, Fernsehen, Produktion, Realität, Serie, Columbo, Kojak
Das Serial ist das Zentrum des amerikanischen Fernsehprogramms. Durch die hohe Sehbeteiligung ist es ökonomisch erfolgreich. Das deutsche Fernsehen ist wie kein zweites vom amerikanischen beeinflusst, seine wirtschaftliche Abhängigkeit wird meist

unterschätzt. Das eher schulmeisterliche Programm der 60er Jahre unterlag im Laufe der 70er Jahre einer starken Wandlung, wobei Konfektionsserien viel Raum gewannen. Amerikanische Produktionen erfreuten sich in Deutschland zunehmender Beliebtheit. Erfolgreiche Radio-Serials haben Vorarbeit geleistet. Die Geschichte des Fernseh-Serials läßt sich nicht aus einer isolierten deutschen Perspektive beschreiben. Ideologiekritische Vorurteile sind eher hinderlich als hilfreich, zumal sich die theoretische Grenze zwischen Unterhaltungsformen und 'ernsten' Genres als überholt erweist. Plausibler ist es, fiktionale Programmformen des Fernsehens als 'popular art' zu analysieren und Beurteilungen auf Erkenntnissen über Programmelemente und deren Einwirkung auf die ästhetische Struktur von Fernseh-Serials zu gründen. Der Aufstieg der Serials hängt eng zusammen mit dem kommerziellen amerikanischen Fernsehsystem, Stichwort: Stabilisierung von Sehbeteiligung.

An Beispielen wird eine Typologie der (amerikanischen in Abgrenzung zur deutschen) Krimi-Serie angedeutet, wobei auch produktionsästhetische Besonderheiten - v.a. die Ausrichtung auf Werbeblöcke und ähnliche Auswirkungen des Sponsorings - thematisiert werden.

38. Eder, K., 1967. „Kriminal-Spiele, am Beispiel von Eberhard Fechners Selbstbedienung“. In: Film 5 (4), S. 46.

DT, Fernsehen, Eberhard Fechner

Dieser Text hat nicht vorgelegen.

39. Ermert, Karl; Wolfgang Gast (Hrsg.), 1985. Der neue deutsche Kriminalroman. Rehburg-Loccum: Evangelische Akademie Loccum.

DT, Print, Hörfunk, Fernsehen, Produktion

40. Erstes Deutsches Fernsehen/ARD, 1987. 200. Tatort. („Programm extra“ zum Presse-dienst Erstes Deutsches Fernsehen/ARD 51/87).

DT, Fernsehen, Programm, Produktion, Serie, Tatort, Kommissar

41. Everschor, Franz, 1975. „Sind Serien nichts anderes als 'Billigkonfektion'? Zum amerikanischen Serienangebot und zur Funktion von Serien“. In: Kirche und Rundfunk 62, S. 1-3.

DT, US, Fernsehen, Funktion, Realität, Serie

Everschor verteidigt gekaufte amerikanische Krimiserien vor überzogenen Ansprüchen der KritikerInnen. Er verweist darauf, daß hier nicht die Maßstäbe und Zielvorstellungen ambitionierter Filmproduktionen angewendet werden können, sondern die genrespezifischen Eigenheiten der Krimiserie sowie die kommerziellen Interessen der Sendeanstalten in Rechnung gestellt werden müssen.

Im deutschen Fernsehen haben Serien im Abendprogramm keine Werbefunktion, wie dies in den USA der Fall ist. Deshalb sind deutsche Programmgestalter eher an den nicht so stark normierten Serien interessiert.

Amerikanische Actionserien sind nicht selten von einem 'Law-and-Order-Denken' beeinflusst. Heldenfiguren der Krimis sind häufig geprägt vom Ruf nach dem 'starken Mann'. Andere wiederum geben ein unreflektiertes Bild zweifelhafter Polizeimethoden wider. Letztere werden von deutschen Anstalten aus eben diesem Grunde nicht gekauft. Everschor wehrt unsachgemäßen Anspruch auf Realitätsabbildung ab, weil Serien und ihre Genres primär Spielformen sind.

42. Finke, Beatrix, 1983. Erzählsituationen und Figurenperspektiven in Detektivromanen. Amsterdam: Grüner.
ALL, Print, Narration, Detektiv
43. Finke, Ralf, 1992. „Mörderische Entscheidung-Umschalten erwünscht“. Ein einmaliges Fernsehspiel !? Universität Dortmund, Fachbereich Journalistik, Hausarbeit.
DT, Fernsehen, Rezeption, Mörderische Entscheidung
Dieser Text hat nicht vorgelegen.
44. Franzen, Günter, 1992. Komm zurück, Schimmi! Hamburg: Rasch und Röhring.
DT, Fernsehen, Serie, Tatort, Schimanski
45. Freund, Winfried, 1975. Die deutsche Kriminalnovelle von Schiller bis Hauptmann: Einzelanalysen unter sozialgeschichtlichen und didaktischen Aspekten. Paderborn: Schoeningh.
DT, Print, Didaktik, Sozialgeschichte
46. Friedrich Verlag in Verbindung mit Alfred Clemens Baumgärtner u.a. (Hrsg.), 1980. Krimi. Praxis Deutsch 44 (Sonderheft).
DT, ALL, Fernsehen, Print, Didaktik
47. Fründt, Bodo, 1986. Alfred Hitchcock und seine Filme. München: Heyne.
US, Kino, Alfred Hitchcock
48. Fuchs, Wolfgang J., 1976. „Einsatz in Manhattan (Kojak)/Die Straßen von San Francisco (Streets of San Francisco)“. In: Medien & Erziehung 20 (3), S. 188-190.
DT, US, Fernsehen, Didaktik, Kojak, Straßen von San Francisco
49. Gallasch, Peter F., 1972. „Das 20-Millionen-Ding. Notizen zur ZDF-Serie ‘Der Kommissar’“. In: Funk-Korrespondenz 20 (26), S. 6-11.
DT, Fernsehen, Serie, Der Kommissar
Dieser Text hat nicht vorgelegen.
50. Gallasch, Peter F., 1976. „Auf langen Wegen zu einem glücklichen Ende. ZDF stellt am 30. Januar die erfolgreichste Serie des deutschen Fernsehens ein“. In: Funk-Korrespondenz 24 (5), S. 8-9.
DT, Fernsehen, Serie, Der Kommissar
Dieser Text hat nicht vorgelegen.
51. Gast, Wolfgang, 1973. „Zum politischen Wirkungspotential der Fernsehunterhaltung. Probleme der Aussagenanalyse von Unterhaltungsserien am Beispiel der Serie ‘Der Kommissar’“. In: Diskussion Deutsch 4 (14), S. 301-319.
DT, Fernsehen, Didaktik, Wirkung, Serie, Der Kommissar
Gast versucht, mit Hilfe einer Aussagenanalyse der Krimiserie Der Kommissar Schlüsse auf Wirkungen bei RezipientInnen zu ziehen. Er stellt fest, daß die Wirkung der Massenmedien mehr durch Eigenschaften des Publikums als durch den Inhalt der Medien bestimmt wird. Die Einzelanalyse einer Serienfolge - deren Gattungsstruktur ein festes Schema aufweist und die somit den ästhetischen Erwartungshorizont der durchschnittlichen TV-ZuschauerIn nicht durchbricht - zeigt, daß die Serie ein „anti-

aufklärerisches und anti-demokratisches Wirkungspotential“ enthält, dessen Entfaltung durch medienpädagogische Unterweisung von RezipientInnen zumindest behindert, wenn auch nicht ganz verhindert werden kann.

52. Geißler, Rolf, 1973. „Mannix oder Freitag-Abend bürgerlich. Untersuchungen zum Film ‘Einer soll sterben’ (ARD 07.01.1972, 21.30 Uhr) aus der Fernsehserie ‘Mannix’“. In: Diskussion Deutsch 4 (13), S. 254-267.

US, Fernsehen, Didaktik, Serie, Mannix

Bezugnehmend auf die Frage, wie und mit welchen Methoden Fernsehsendungen in den Deutschunterricht einzubeziehen sind, analysiert Geißler die Folge Einer soll sterben aus der Krimiserie Mannix. Er sieht teilweise starke Affinitäten, aber auch große Differenzen zwischen der Dramaturgie dieser Folge und der Aufteilung des klassischen Dramas.

Geißler plädiert für eine strenge, immer wiederkehrende Form der Fernsehserie, die auf Spannung reduzierbar sein muß, wohingegen das Drama einer „philosophischen Problematik“ bedarf.

Das Handlungsschema der Serie Mannix beinhaltet nach Geißler „triviale und märchenhafte Züge“ und ist hochgradig schematisiert. Für den Handlungsträger Mannix ist bezeichnend, daß er keine Wesensveränderung erfährt, er paßt sein Verhalten den Erfordernissen der Situation an und ist damit kein individueller Charakter.

Geißler betrachtet den Handlungsträger Mannix durch seine „vereinfachende Wertung der Wirklichkeit“ als Vermittler von „bürgerlichen Wertvorstellungen und Vorurteilen“.

53. Gerhardt, Ulf-Dietmar, 1971. Der Kriminalfall im Fernsehen. Eine systematische Inhaltsanalyse von 50 Kriminalfilmen im Zweiten Deutschen Fernsehen während der Zeit vom 12. August bis zum 23. Oktober. Diss. Hamburg.

DT, Fernsehen, Inhaltsanalyse

Gerhardt geht bei seiner Inhaltsanalyse von 50 Fernsehkrimis davon aus, daß „Kriminalfernsehfilme“ als Unterhaltungssendungen darauf ausgerichtet sind, ein möglichst breites Publikum anzusprechen. Aus informationstheoretischer Sicht müßte das die Verwendung stereotyper Klischees und Tendenzen zur Folge haben. Auf die Frage, ob und in welchem Umfang derartige Klischees und Tendenzen im Fernsehkrimi feststellbar sind und wie diese aussehen, kommt Gerhardt zu folgenden Ergebnissen:

Bei der Darstellung „vom Verbrecher und seiner Tat sowie den dazugehörigen Begleitumständen“ bestätigt sich die o.g. Hypothese weitgehend. (Ausnahmen: Kriminalfilme, die wahre Begebenheiten nacherzählen; psychologische und gesellschaftskritische Krimis.)

Die bekannte Grundmoral „Verbrechen lohnt sich nicht!“ zieht sich weitgehend durch alle Fernsehkrimiformen. (Ausnahmen: humoristische Krimis und Agentenkrimis.)

Gewaltszenen nehmen viel weniger Raum ein, als „üblicherweise angenommen wird“. Nach Gerhardts Analyse wird im Fernsehkrimi eine „heile Welt mit einer intakten Wertordnung“ gezeigt, da Verbrechen als „irreguläre Störung“ hingestellt und Verbrecher am Ende immer gestellt werden, die Gerechtigkeit also stets siegt.

54. Gerteis, Walter, 1953. Detektive. Ihre Geschichte im Leben und in der Literatur. München: Heimeran.

DT, ALL, Print, Detektiv

55. Grimm, Jürgen, 1986. Unterhaltung - zwischen Utopie und Alltag: Methoden und praktische Anwendung der Inhaltsanalyse am Beispiel von Kriminalheftromanen. Frankfurt a.M., Bern, New York: Lang.
DT, Print, Inhaltsanalyse, Unterhaltung
56. Guder, Andrea, 1993. Das Kriminalsujet im Hörfunk der fünfziger Jahre. Unveröffentlichte Magisterarbeit Universität-GH Siegen.
DT, Hörfunk
57. Guder, Andrea, 1995. Temple, Cox und Konsorten: Zum Kriminalhörspiel der fünfziger Jahre. HALMA (Hallische Medienarbeiten) 1.
DT, Hörfunk
58. Hachmeister, Lutz, 1984. „Die Macht der Beständigkeit. Ein Verhältnis: Herbert Reinecker und das ZDF“. In: Kirche und Rundfunk 55, S. 4-5.
DT, Fernsehen, Produktion, Serie, Derrick, Herbert Reinecker
59. Hagedorn, Friedrich, 1984. „Der Fernsehkrimi - Gedanken von und zu einer Tagung des Adolf-Grimme-Instituts und der Universität Siegen (29./30. November 1984)“. In: Agi-Press „Bildung und Medien“ 23, S. 3-8.
DT, Fernsehen, Realität, Kommissar, Polizei
Tagungsbericht mit folgenden Themen: Der Fernsehkrimi - ein Genre voller Widersprüche; die Wirklichkeit des Fernsehkrimis; das Bild des Kommissars - öffentlich-rechtlich zurecht gestutzt; der Fernsehkrimi als Programm; die Zukunft des Fernsehkrimis.
60. Häusermann, Jürg, 1978. Und dabei liebe ich euch beide...: Unterhaltung durch Schlager und Fernsehserien. Wiesbaden: Breitkopf und Härtl.
DT, Fernsehen, Unterhaltung, Serie
61. Häusermann, Jürg, 1986. „Der Fernsehkrimi und was man daran thematisieren sollte“. In: Prokop, Dieter (Hrsg.). Medienforschung. Bd. 3: Analysen, Kritiken, Ästhetik. Frankfurt a. M.: Fischer, S. 397-423.
DT, US, Fernsehen, Produktion, Form
Was man thematisieren sollte:
- *Fernsehkrimis und Routine bei der Konsumtion und Produktion;*
- *Fernsehkrimis und Schemata (Form-, Strukturschemata).*
62. Heimrath, Ulrike, 1983. Mechanismen der Tataufklärung im Fernsehkriminalfilm, dargestellt an zwei Filmen nach Drehbüchern von Herbert Reinecker. 2 Bde. Unveröffentlichte Magisterarbeit Ludwig-Maximilian-Universität München.
DT, Fernsehen, Herbert Reinecker
Dieser Text hat nicht vorgelegen.
63. Heissenbüttel, Helmut, 1964. „Spielregeln des Kriminalromans“. In: Schmidt-Henkel, Gerhard (Hrsg.). Trivalliteratur. Aufsätze. Berlin: Colloquium, S. 162-175.
ALL, Print, Gattung

64. Heissenbüttel, Helmut, 1975. Das Kriminalhörspiel. Untersuchung mit Beispielen. Sendung des WDR vom 12.12.1975. Köln: Westdeutscher Rundfunk (Manuskript).
DT, Hörfunk
65. Hembus, Joe (Hrsg.), 1982. Die Edgar-Wallace-Filme. München: Goldmann.
DT, GB, Fernsehen, Kino, Edgar Wallace
66. Hickethier, Knut; Wolf Dieter Lützen, 1976a. „Der Kriminalroman. Entstehung und Entwicklung eines Genres in den literarischen Medien“. In: Rucktäschel, Annamarie; Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.). Trivilliteratur. München: Fink, S. 267-296.
ALL, Print, Geschichte
67. Hickethier, Knut; Wolf Dieter Lützen, 1976b. „Krimi-Unterhaltung. Überlegungen zum Genre am Beispiel von Kriminalfilmen und Serien“. In: Hartwig, Helmut (Hrsg.). Sehen und Lernen. Köln: DuMont, S. 312-335.
DT, US, ALL, Fernsehen, Didaktik, Gattung, Spannung, Realität, Unterhaltung, Serie, Detektiv, Gangster, Polizei
*Medienanalyse in der Schule muß von den Nutzungsgewohnheiten der SchülerInnen ausgehen. Da Jugendsendungen von ihrer Zielgruppe relativ selten konstant gesehen werden, ist es sinnvoll, den Unterhaltungsbereich genauer zu betrachten. Das Krimi-Genre nimmt in diesem Bereich insofern eine Sonderstellung ein, als es von Jugendlichen besonders häufig und relativ gleichmäßig genutzt wird.
Im Jugendalter nähern sich die Fernsehgewohnheiten denen der Erwachsenen an, es mangelt aber noch an der richtigen Einschätzung des Realitätsbezugs. Krimis suggerieren Realitätsnähe, diese wird aber durch den Unterhaltungsanspruch eingeschränkt.*
- Ansatzpunkte, um Struktur und Funktion des Genres deutlich zu machen:*
- Ausformungen der Krimiunterhaltung (Vorabendserien, US-Serienkrimis im Abendprogramm, deutsche Variante des Serienkrimis, Ansätze zu einer neuen Krimiunterhaltung)
 - Orientierungsmuster des Genres (Polizeifilm, Detektivfilm, Gangsterfilm)
 - Serienheld und Identifizierung
 - Spannung, Affekt, Sensation
 - Bedeutung visueller Mittel für Fernsehunterhaltung und Weltbildvermittlung
 - Realitätsdarstellung
- Der Aufsatz schließt mit Tips zur Verwendung des Krimi-Genres als Unterrichtsgegenstand.*
68. Hickethier, Knut, 1985. „Die umkämpfte Normalität. Kriminalkommissare in deutschen Fernsehserien und ihre Darsteller“. In: Ermert, Karl; Wolfgang Gast (Hrsg.), S. 189-206.
DT, US, Fernsehen, Fiktion, Funktion, Realität, Rezeption, Serie, Tatort, Schimanski, Detektiv, Kommissar
Hickethier stellt fest: Fernseh-Krimiserien werden durch ihre HeldInnen, die KommissarInnen und DetektivInnen geprägt. Das Rollenschema im Krimi ist axial konstruiert: Verbrechen und VerbrecherIn stehen auf einer Seite, Aufklärung und KommissarInnen bzw. DetektivInnen auf der anderen. In der Serie ist die Figur der AufklärerIn konstant, der VerbrecherIn aber variabel. Handlungsmöglichkeiten und -abläufe beider Figuren sind durch weitgehend festgelegte Schemata bestimmt. Dennoch haben in gewissem

- Umfang Veränderungen stattgefunden, die sich etwa in dem unkonventionellen Tatort-Kommissar Schimanski (Götz George) dokumentieren. Hickethier zeichnet die programmgeschichtlichen Entwicklungslinien des Genres im westdeutschen Fernsehen - in Absetzung von amerikanischen Produktionen - nach, wobei Fragen des Realitätsanspruches, der Rollenprofile und -realisationen sowie der ZuschauerInnenenerwartungen erörtert werden.*
69. Hickethier, Knut, 1994. „Der Fernsehkrimi. Stationen westdeutscher Genregeschichte“. In: Brück, Ingrid; Andrea Menn; Reinhold Viehoff (Hrsg.), S. 278-291.
DT, Fernsehen, Geschichte, Programm, Serie
70. Hirsch, Burkhard u.a., 1979. Fahndungssendungen im Fernsehen. München: Beck.
DT, Fernsehen, Fahndung
71. Höhs, Heiner, 1972. „Prügelknabe Krimi“. In: Programmdirektion Deutsches Fernsehen/ARD (Hrsg.). Schlagwort „Gewalt im Fernsehen“. Materialien aus Redaktionen. München: ARD, S. 19-20.
DT, Fernsehen, Gewalt
72. Hörburger, Christian, 1987. „Erfolgreich durch permanenten Widerspruch. 17 Jahre ARD-Tatort - und wie es weiter geht“. In: Funk-Korrespondenz 49, S. P2-P4.
DT, Fernsehen, Serie, Tatort
73. Hügel, Hans-Otto, 1978. Untersuchungsrichter, Diebsfänger, Detektive: Theorie und Geschichte der deutschen Detektivverzählung im 19. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler.
DT, Print, Geschichte, Theorie, Detektiv
74. Hühn, Peter, 1977. „Zu den Gründen für die Popularität des Detektivromans. Eine Untersuchung von Thesen über die Motive seiner Rezeption“. In: Arcadia 12 (3), S. 273-296.
DT, ALL, Print, Methode, Rezeption, Theorie, Detektiv
75. Imm, Konstantin; Joachim Linder, 1985. „Verdächtige und Täter. Zuschreibung von Kriminalität in Texten der schönen Literatur am Beispiel des Feuilletons der Berliner Gerichts-Zeitung, der Romanreihe Eisenbahn-Unterhaltungen und Wilhelm Raabes Horacker und Stopfkuchen“. In: Zur Sozialgeschichte der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Jahrhundertwende: Einzelstudien. Hrsg. im Auftrag der Münchener Forschergruppe 'Sozialgeschichte der deutschen Literatur 1770-1900' von Häntzschel, Günter; John Ormrod; Karl N. Renner. Tübingen: Niemeyer, S. 21-96.
ALL, Print, Kriminalität, Sozialgeschichte, Systemtheorie
76. Infratest, 1965. Der Fernsehzuschauer: Das Kriminalspiel im Urteil der Zuschauer. München: Infratest.
DT, Fernsehen, Rezeption, Empirie
Für den Zeitraum vom 01.04.1963 bis zum 31.12.1964 werden in dieser Untersuchung sowohl die Programmgestaltung, getrennt nach ARD und ZDF, als auch die Zuschauerreaktionen auf dieses Programm analysiert. Dabei wird - die verschiedenen Erscheinungsformen des Krimis berücksichtigend - der Anteil an Kriminalstücken

ermittelt. Sowohl Sehbeteiligung als auch die Beliebtheit des Genres bei den RezipientInnen werden empirisch erfaßt.

77. Infratest, 1966. Analyse der Unterhaltungsprogramme zwischen 18.00 und 20.00 Uhr in den Regionalprogrammen des Deutschen Fernsehens. München: Infratest.

DT, Fernsehen, Rezeption, Empirie

In dieser Untersuchung werden die Unterhaltungsprogramme von ARD und ZDF nach folgenden Klassifizierungsmerkmalen geordnet: Herkunft, Bauform, Sendesparte (u.a. Krimi) und Programmcharakter. Durch ZuschauerInnenbefragungen werden diesen Kategorien positive oder negative Indexierungen zugewiesen, allerdings ohne daß eine analytische Betrachtung der Ergebnisse vorgenommen wird.

78. Institut für Neuere deutsche Literatur Philipps-Universität Marburg (Hrsg.), 1990. Tatort. Die Normalität als Abenteuer. Marburg. (Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 9).

DT, Fernsehen, Serie, Tatort

79. Jakob, Stefan, 1988. „Großeinsatz beim Euro-Krimi. ZDF-Produzenten in schwieriger Konkurrenzlage“. In: epd/Kirche und Rundfunk 83, S. 3-6.

DT, Fernsehen, Produktion, Serie, Eurocops

Diskutiert den Trend zur europäischen Fernsehproduktion. Es ist damit zu rechnen, daß der Anteil rein deutscher Produktionen aus finanziellen Gründen zurückgeht. Die Folgen der europäischen Krimireihe Eurocops spielen zwar an unterschiedlichen Schauplätzen in Europa, sind aber jeweils national angelegt.

80. Janke, Hans u.a., 1985. „Thema: Fernseh-Krimi“. In: W & M. Weiterbildung und Medien 2, S. 17-43.

DT, Fernsehen

81. Karr, H. P., 1992. Lexikon der deutschen Krimiautoren. Diskette, Version 1.0. Bochum: Edition Soft Crime.

DT, Print, Hörfunk, Fernsehen, Lexikon

82. Kirchmann, Kay, 1994. „Umschalten erwünscht? Wenn ja, von wem? Ergebnisse einer Studie zu Ästhetik und Rezeption des ersten interaktiven TV-Spiels des deutschen Fernsehens.“ In: Schanze, Helmut (Hrsg.). Medientheorien-Medienpraxis. Fernsehtheorien zwischen Kultur und Kommerz. Arbeitshefte Bildschirmmedien 48. Siegen, S. 23-59.

DT, Fernsehen, Rezeption, Mörderische Entscheidung

Dieser Text hat nicht vorgelegen.

83. Kließ, Franciska, 1992. Produktion von Fernsehserien - Dargestellt am Beispiel einer Kriminalfilmserie. Mainz: ZDF-Schriftenreihe (Heft 43).

DT, Fernsehen, Produktion, Serie, Ein Fall für Zwei

Am Beispiel der ZDF-Serie Ein Fall für Zwei zeichnet die Autorin den Produktionsprozeß von der Programmentscheidung über die Entwicklung des Serienkonzepts bis zur konkreten Produktion einer Folge nach. Darüberhinaus bewertet sie Zuschauerreaktionen im Hinblick auf künftige Programmentscheidungen.

84. Kließ, Werner, 1985. „Zur Typologie deutscher Fernsehahnder“. In: W & M. Weiterbildung und Medien 2, S. 32-33.
DT, Fernsehen, Print, Detektiv, Kommissar
Werner Kließ beschreibt die verschiedenen Fahnder-Typen der Literaturgeschichte (von Sherlock Holmes bis Mike Hammer) und fragt sich, wie die deutschen Fernseh-Kommissare in diese Typologie einzuordnen sind.
85. Kließ, Werner, 1987. Wie schreibt man einen Fernsehkrimi? Ein Ratgeber. München: Kließ.
DT, Fernsehen, Produktion, Serie, Ein Fall für Zwei
Der Titel ist wörtlich zu nehmen: Werner Kließ schreibt einen Ratgeber, der zum Schreiben von Fernsehkrimi-Drehbüchern anleitet. Er beschreibt, wie Spannung erzeugt wird, wie der Handlungsverlauf geplant und gestaltet wird, gibt Tips zum 'Outfit' und Anbieten von Exposés und Drehbüchern, nennt Adressen von Sendeanstalten und Filmgesellschaften im Anhang und kommentiert ein Drehbuch. Anhand vieler Beispiele und Gegenbeispiele macht Kließ die Spielregeln des Genres klar.
86. Knilli, Friedrich (Hrsg.), 1971. Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie. Ideologiekritische Kurzanalysen von Serien. München: Carl Hanser.
DT, Fernsehen, Ideologiekritik, Unterhaltung, Serie
87. Koebner, Thomas, 1972. „Der angenommene Zuschauer von Fernsehspiel-Serien. Bericht von einer Untersuchung u.a. der Serien 'Der Kommissar' und 'Drüben bei Lehmanns'“. In: Diskurs 3, S. 133-154.
DT, Fernsehen, Rezeption, Serie, Der Kommissar
Ausgehend von einem Modell eines 'angenommenen Zuschauers' analysiert Koebner mehrere Folgen der Fernsehserien Der Kommissar und Drüben bei Lehmanns. Untersucht werden die Zeichensprache der Serien, ihre Beobachterperspektive, die Repräsentation des „Wertgefühls“ in den Serien und die Übereinstimmung mit der Erfahrungswelt der ZuschauerInnen.
88. Koebner, Thomas, 1990. „Tatort - Zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-Reihe“. In: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 9, S. 7-31.
DT, Fernsehen, Serie, Tatort
*Thomas Koebner sieht in der ARD-Sendereihe Tatort einen Gegenentwurf zu den im deutschen Fernsehen erfolgreich gelaufenen US-amerikanischen Krimiserien. Dabei wurde es s.E. notwendig, den in deutschen Fernsehkrimis im Mittelpunkt stehenden Kriminalbeamten ein wenig dem in amerikanischen Serien geprägten Bild der freien DetektivIn anzupassen. Koebner zeichnet die Stationen der vielen Tatort-KommissarInnen der einzelnen ARD-Sendeanstalten chronologisch nach. Er geht kurz auf die Regeln der Tatort-Dramaturgie ein: Thematisierung von Schwerkriminalität; Ausklammerung von terroristischen und organisierten Verbrechen sowie des Dunkelfeldes von Verbrechen (d.h. Aufklärung und Strafüberführung sind obligatorisch); Sichtbarmachen des Verhältnisses zwischen TäterIn, Opfer und VerfolgerIn in Einzelfiguren; Verletzung des Autoritätsbildes von KriminalbeamtenInnen; Ausrichtung auf „Rätselspannung“.
Die verschiedenen Tatort-KommissarInnen werden beleuchtet als „epochentypische*

Kunstfiguren“, z.B. *Kommissar Trimmel als „rebellisches Temperament“ der Nach-68er-Zeit.*

Bei einer Stichprobe von 80 Tatort-Folgen ermittelt der Autor u.a. das Geschlechterverhältnis bei den TäterInnen (3 männlich : 1 weiblich) und Opfern (1,6 männlich : 1 weiblich) sowie die Art der Verbrechen und deren Motive. Er stellt einen historischen Wandel des typischen Tatort-Verbrechens fest: Der Mord im Affekt wird zunehmend abgelöst vom kalkulierten Mord (Mafia). Gleichzeitig verändert sich die KommissarIn-Figur „vom selbstgefälligen Sieger Kressin zum häufig chancenlosen Schimanski“. TäterInnen werden zunehmend zum „überscharfen Abbild“ der auf Gewinnmaximierung ausgerichteten Wettbewerbsgesellschaft.

Regt sich auch in den Folgen der 80er Jahre zunehmend Widerstand der Tatverdächtigen gegen autoritäre Fahndungsstrategien der Fernseh-KommissarInnen, so bleibt die Funktion der ermittelnden KommissarIn jedoch unangetastet.

- 89.Koebner, Thomas; Egon Netenjakob, 1990. „Notate zu einzelnen Tatort-Filmen“. In: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 9, S. 40-92.

DT, Fernsehen, Serie, Tatort

- 90.Kost, Rudi, 1986. „Der Bulle mit der Maske“. In: Die horen 144, S. 33-39.

DT, Fernsehen, Print, Produktion, Serie, Hard-Boiled-School, Tatort, Friedhelm Werremeier, Trimmel, Kommissar

Rudi Kost beschäftigt sich mit der Ausnahmeerscheinung des Hauptkommissars Paul Trimmel, dem dienstältesten Tatort-Kommissar, von Friedhelm Werremeier:

Als Romanheld konzipiert, trat er zu einer Zeit auf den Plan, als im Neuen Deutschen Kriminalroman Serienhelden ‘out’ waren. Trimmel paßt nicht in das Klischee der deutschen Kommissar-Figur als ‘Saubermann’. Während die Aufklärer der Kriminalromane zunehmend zu einem Teil des Räderwerkes Polizeiapparat werden, schafft Werremeier mit Trimmel wieder einen Einzelgänger, geht damit also zurück zum Konzept des Individualisten (einem Konzept, das in der Trimmel-Nachfolge wieder beliebter wurde). Kost sieht das Einzelgängertum als Antwort der 68er Generation, als Ausdruck des Mißtrauens gegen Staats- und Polizeiapparat. Damit einher geht die Auflösung des Rätselschemas zugunsten sozialpsychologischer Hintergrundbeleuchtung. Mit der Charakterisierung Trimmels als (äußerliches) Rauhbein voller (versteckter) Zärtlichkeit, schlägt Werremeier eine Brücke zur amerikanischen Hard-boiled-Tradition.

- 91.Kracauer, Siegfried, 1971. Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

ALL, Print, Theorie, Detektiv

- 92.Krummacher, F.A., 1982. „Die Kriminalserien des ZDF“. In: ZDF (Hrsg.). Jahrbuch 1981. Mainz, S. 77-80.

DT, Fernsehen, Serie, Der Alte, Derrick, Ein Fall für Zwei, Der Kommissar

Bereits in der ersten Sendewoche des ZDF war die beste Sendezeit am Freitag abend dem Krimi vorbehalten, eine Einrichtung, die bis heute beibehalten wurde. Das Kriminalmuseum war die erste Krimiserie (1969-1976). Der Kommissar war die erste deutsche Produktion des ZDF, die einen festen Serienhelden hatte. Die gewohnte Form des ‘whodunit’ wurde 1974 gebrochen: In der zweiten Krimiserie des ZDF, Derrick,

war der Täter den ZuschauerInnen von Anfang an bekannt. Doch erst nachdem diese Neuerung aufgehoben wurde, hatte die Serie Erfolg. 1977 folgte *Der Alte*, eine Figur, die von vornherein auf den Schauspieler Siegfried Lowitz zugeschnitten war. Ein neues Serienmodell, das von dem Fokus auf die Kriminalpolizei wegführen sollte, entstand mit *Ein Fall für Zwei*. Hier werden Fälle aufgegriffen, in denen ein Anwalt und ein Privatdetektiv die Ermittlungen führen.

93. Lange, Günter, 1977. „Kriminalfilmserien im Fernsehen“. In: *Diskussion Deutsch* 8 (38), S. 607-626.

DT, US, ALL, Fernsehen, Produktion, Vermittlung, Form, Serie

Lange diskutiert sowohl formale und inhaltliche Merkmale von Krimis als auch deren Herstellungs- und Vertriebsbedingungen. Feste Elemente des Krimis sind: das Verbrechen, die TäterInnen und die AufklärerInnen. Der handelnde Personenkreis sowie die Räumlichkeiten sind überschaubar. Es lassen sich zwei Grundstrukturen unterscheiden: a) ein Verbrechen wird begangen und dessen Auflösung geschildert, b) die Planung und Durchführung eines Verbrechens wird gezeigt. Zu diesen beiden Grundformen haben sich Mischformen entwickelt.

Krimis sind im Rahmen der klassischen Dramentheorie beschreibbar. Die Figuren der AufklärerInnen sind so konzipiert, daß Identifikationen möglich sind. Die VerbrecherInnen sind meist stark typisiert und an ihrem Verbrechen selbst schuld, womit eine mögliche Gesellschaftskritik vermieden wird. Frauen in Krimis bekommen untergeordnete Rollen als Schutzbedürftige und Trägerinnen von Emotionen zugeordnet. Sprache, Musik und Geräusche bestimmen die Aussage eines Filmes mit. Ihre unterschiedliche Einsatzweise lenkt die ZuschauerInnen und läßt Rückschlüsse auf die Aussageabsicht der FilmemacherInnen zu. Die Serienform ermöglicht Stereotypisierungen auf verschiedenen Ebenen und schnelle Wiedererkennung. Sie führt zu festen Sehgewohnheiten (z.B. Freitagabend-Krimi) und billigen Produktionen. Die Spannungskurve der Krimis kann mit den oft eingeblendeten Werbespots erklärt werden. Das große Interesse an Krimis erklärt Lange mit dem Wunsch der ZuschauerInnen nach gefahrlosem Nervenkitzel und nach Triebentladung. Die unproblematisierte Darstellung der Gegenwartsgesellschaft verhindert Reflexionen und kann auf die ZuschauerInnen beeinflussend und verfestigend wirken.

94. Laubvogel, Eberhard, 1962. „Bannstrahl gegen den Krimi?“ In: *Kirche und Film* 15 (2), S. 7-9.

DT, Fernsehen, Gewalt, Das Halstuch, Francis Durbridge

95. Lemke, Inga; Faulstich, Werner, 1989. „Der Produktverbund von Fernsehen und Buch. Eine Fallstudie *Wer erschöß Boro?*“ In: Thomsen, Christian W.; Werner Faulstich (Hrsg.). *Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund*. Heidelberg: Winter, S. 213-265.

DT, Fernsehen, Print, Produktion, Vermittlung, Wer erschöß Boro?

*Unter Berücksichtigung des Phänomens 'Produktverbund medialer Präsentationsformen' analysieren die AutorInnen den 1987 vom ZDF gesendeten Krimi *Wer erschöß Boro?* und die gleichzeitig im Harenberg-Verlag erschienene 'Buch-Handakte'. Die Innovation dieses Projekts besteht nach Meinung von Lemke und Faulstich in der Verbindung von Buch und Fernsehfilm, die sich nicht darauf beschränkt, einen Film- oder Bucherfolg in das andere Medium nachträglich zu übernehmen. Stattdessen ist in*

diesem Fall die Rezeption sowohl von Buch und Film notwendig, um dem Täter 'auf die Spur zu kommen'. Sowohl die Geschichte des Ratekrimis im deutschen Fernsehen als auch Entstehung, Rezeption und Verarbeitung (Einschaltquoten, Telefonanrufe, Kritiken) werden betrachtet. Die AutorInnen kommen zu dem Ergebnis, daß die allgemein negative Bilanz von Verlag, Autor, Kritik und RezipientInnen nicht zu halten ist: Der innovative Charakter des Projekts ist begrüßenswert, doch durch den Rückgriff auf traditionelle Mittel und übliche Formen ist die neue Idee nicht angemessen verwirklicht worden.

- 96.Lerg, Winfried B., 1983. „Jack Webb (1920-1982)“. In: Studienkreis Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen 9 (3), S. 109-110.

DT, US, Fernsehen, Dragnet, Stahlnetz, Jack Webb

- 97.Lilienthal, Volker, 1984. „Der (über)beanspruchte Fernsehkrimi. Die 'Besichtigung eines populären Genres' in Siegen“. In: epd/Kirche und Rundfunk 97, S. 5-6.

DT, Fernsehen, Gattung

- 98.Lützen, Wolf-Dieter, 1985. „Der Krimi ist kein deutsches Genre. Momente und Stationen zur Genregeschichte der Kriminalunterhaltung“. In: Ermert, Karl; Wolfgang Gast (Hrsg.), S. 162-181.

DT, US, ALL, Fernsehen, Kino, Print, Produktion, Gattung, Geschichte, Realität, Serie

Lützen beschäftigt sich medienübergreifend mit dem Krimi-Genre. Dabei geht er nicht systematisch vor, sondern bietet „Fundstücke“ an. Sein Interesse gilt besonders den jeweiligen Produktionsumständen (Werbung, Marktstrategien bzw. -konkurrenz) und den deutschen Ausprägungen des Genres.

Thematisiert werden sowohl deutsche Traditionsstränge (Kriminalfilm der 30er Jahre, Kriminalfilm und -literatur zwischen 1933 und 1945), Varianten (Dadaist Walter Serner) und Theorien (Brecht) als auch die Etablierung des Krimi-Genres im deutschen Fernsehen der 60er Jahre sowie heutige Formen.

Außerdem werden behandelt: Zusammenhänge der amerikanischen Film- und Fernsehtradition, amerikanische Fernsehdetektive, Romanfiguren und deren Fernsehvarianten.

- 99.Mandel, Ernest, 1987. Ein schöner Mord. Sozialgeschichte des Kriminalromans. Frankfurt a.M.: Athenäum .

DT, GB, US, Print, Sozialgeschichte

- 100.Mannel, Beatrix, 1988. Miami Vice und Der Fahnder: Amerikanische und deutsche Fernsehkriminalserien im Vergleich. Unveröffentlichte Magisterarbeit Ludwig-Maximilian-Universität München.

DT, US, Fernsehen, Serie, Der Fahnder, Miami Vice

Dieser Text hat nicht vorgelegen.

- 101.Marsch, Edgar, 1983. Die Kriminalerzählung. Theorie, Geschichte, Analyse. München: Winkler.

ALL, Print, Geschichte, Theorie

- 102.Medienpädagogisches Zentrum Land Brandenburg (Hrsg.), 1993. Mit Schimanski am Tatort. Potsdam: MPZ.

- DT, Fernsehen, Produktion, Didaktik, Kommissar, Tatort, Schimanski**
Diese Broschüre des MPZ ist Begleitmaterial zu der zweiteiligen Dokumentation Mit Schimanski am Tatort (eine Produktion des WDR) und soll der Medienerziehung an Schulen dienen. Neben einer Kurzgeschichte des Krimis (Elemente der Kriminalgeschichte und Typologie der KommissarInnen) wird der Inhalt der Fernsehdokumentation präsentiert. Besonderer Wert wird in dieser auf die Figuren 'Schimanski' und 'Thanner' gelegt.
103. Meier-Lenz, D.P. (Hrsg.), 1986. Leichen aus der Schreibmaschine. Aspekte zur deutschen Kriminalliteratur. Die horen 144.
ALL, Print
104. Menge, Wolfgang, 1970. „Von Haken und Ösen. Der Fernsehmacher Wolfgang Menge gibt Antwort“. In: Fernsehen und Film 8 (4), S. 25-28.
DT, Fernsehen, Produktion, Jürgen Roland, Wolfgang Menge
105. Mengel, Norbert, 1992. „Something must have gotten lost in dubbing. Zur Synchronisation amerikanischer Fernsehserien“. In: Schneider, Irmela (Hrsg.), S. 209-223.
DT, US, Fernsehen, Synchronisation, Serie, Remington Steele
106. Menzel, Wolfgang, 1980. „Gespräche bei Krimis im Fernsehen. Unterrichtsmodell Primarstufe“. In: Praxis Deutsch 44, S. 15-17.
DT, Fernsehen, Didaktik
107. Merkert, R., 1967. „Ist der Krimi schuld daran? Von den sogenannten Wirkungen des Kriminalfilms“. In: Funk-Korrespondenz 15 (39), S. 10-11.
ALL, Fernsehen, Wirkung
Dieser Text hat nicht vorgelegen.
108. Meyer, Andreas, 1987. Crime. Kriminalhörspiele im Radio. Bodnegg: Cat Press.
DT, Hörfunk, Lexikon
109. Müller, Detlef, 1985. „Die Dramaturgie des Krimis. Der Aufbau von Spannung im Drama und im Leben“. In: W & M. Weiterbildung und Medien 2, S. 34-38.
DT, Fernsehen, Spannung
Der Autor reißt in dieser Publikation folgende Fragestellungen an: Wie Spannung entsteht und funktioniert, und welche Formen der Spannungserzeugung im Krimi existieren. Neben der „aufhellenden“ und der „ansteigenden“ Spannung, dem „Einbruch des Schreckens“ und der Zweikampf-Dramaturgie spricht er von „Teufelskreis“ und „Spiel mit verdeckten Karten“.
110. Müller-Kaldenberg, Rieke, 1974. „Am Doktor zuviel herumgedoktert - oder: Der Starglaube als Irrglaube. Zu der Kriminalreihe 'Der kleine Doktor'“. In: epd/Kirche und Rundfunk 25, S. 3-4.
DT, Fernsehen, Serie, Der kleine Doktor
111. Netenjakob, Egon, 1965. „Wie man einen Krimi macht. Infratest: 'Das Kriminalspiel im Urteil der Zuschauer'“. In: Funk-Korrespondenz 51, S. 8-10.
DT, Fernsehen, Rezeption, Empirie

112. Netenjakob, Egon, 1971. „Der Serienfabrikant. Über Herbert Reinecker und seine bürgerlichen Kriminalspiele“. In: Fernsehen und Film 9 (7), S. 6-9.

DT, Fernsehen, Produktion, Serie, Der Kommissar, Herbert Reinecker

Egon Netenjakob zeichnet in seinem kurzen Aufsatz ein Portrait des Serienschreibers Herbert Reinecker als gutbürgerlichen Autoren mit entsprechenden Wertvorstellungen. Dem gemäß charakterisiert Netenjakob Reineckers Produkte als „Krimis für die bürgerliche Familie“.

Neu in der Geschichte der KrimiheldInnen ist die Figur des Kommissar Keller (gespielt von Erik Ode), die die Gunst des Publikums nicht mit „glänzenden Eigenschaften“, sondern mit „stillen Bürgertugenden“ erobert. Bei Reinecker steht auch nicht die Polizeiarbeit im Vordergrund, vielmehr interessiert den Autor „der menschliche Fall“. Seine Fernsehkrimis enthalten Sozialkritik, ohne jedoch die bürgerlichen Normen in Frage zu stellen. TäterInnen sind bei Reinecker nicht von Natur aus böse, sondern Fehlgeleitete.

113. Netenjakob, Egon, 1988. „Das Vergnügen, aggressiv zu sein. Zum Schimanski-Konzept innerhalb der Tatort-Reihe der ARD“. In: Kreuzer, Helmut; Helmut Schanze (Hrsg.). „Bausteine“. Kleine Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Arbeitshefte Bildschirmmedien 10 des DFG-Sonderforschungsbereichs 240 der Universität GH-Siegen, S. 45-50. Ebenso: Augenblick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft 9, 1990, S. 32-39.

DT, Fernsehen, Serie, Tatort, Schimanski, Kommissar, Polizei

Netenjakob schreibt über die Sendereihe Tatort im Zuge der Geschichte des Fernsehspiels. Die Tatort-Reihe greift er sich aufgrund der hohen Einschaltquoten heraus. Von den 44 KommissarInnen der Sendereihe werden zwei charakterisiert: Kommissar Schimanski (Götz George) und sein Vorläufer Haferkamp (Hansjörg Felmy).

Mit Ende der 70er Jahre sieht der Autor auch das Ende der „vaterlosen Gesellschaft“ gekommen, die keine Ersatzväter mehr braucht. Die Vorstellungen von der Vaterfigur des Fernseh-Krimi-Kommissars wandeln sich. Schimanski wird ‚erfunden‘. Er ist eher Bruder für ein junges Publikum denn ein Vater (damit wird ein Generationswechsel vollzogen). Als zentrale Thematik wird ‚die Gesellschaft‘ abgelöst von ‚persönlichen Interessen‘.

Mit Schimanski rückte der Kommissar als Protagonist in den Mittelpunkt. Die Geschichten werden aus seiner Sicht erzählt. Die ZuschauerInnen haben nicht mehr Information über den Fall als der Kommissar. Aus dem Kriminalbeamten wird ein ‚Wolf im Schafspelz‘, ein Anarchist. Schimanski ist Praktiker, agiert ‚von unten‘, was sich auch in seiner jargonhaften Sprache ausdrückt. Netenjakob konstatiert eine Veränderung in den Schimanski-Tatorten hin zu mehr Action.

114. Neuhaus, Volker, 1977. „Vorüberlegungen zu einer Geschichte des detektorischen Erzählens“. In: Arcadia 3, S. 258-272.

DT, GB, US, ALL, Print, Detektiv

115. Neuhäusler, Anton, 1962. „Der Filmmord“. In: Jugend, Film. Vierteljahresschrift des wissenschaftlichen Institutes für Jugendfilmfragen 6, S. 31-38.

DT, ALL, Kino, Gewalt, Wirkung

116. Nordwestdeutscher Rundfunk - Hörerforschung, 1956. Der Fernsehzuschauer 1954/55. Ein Jahresbericht. Hamburg: NWDR.
DT, Fernsehen, Rezeption, Empirie, Serie, Der Polizeibericht meldet
117. Nordwestdeutscher Rundfunk, 1955. Das Hörspiel und seine Hörer. Eine Studie über Einstellung und Verhalten der Rundfunkhörer zum Hörspiel. Hamburg: NWDR.
DT, Hörfunk, Rezeption, Empirie
118. Nowak, Andreas; Irmela Schneider, 1989. „Amerikanische Serien im bundesdeutschen Fernsehprogramm. Anmerkungen zur Entwicklung und Einblicke in die gegenwärtige Situation“. In: Thomsen, Christian W., Werner Faulstich (Hrsg.). Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund. Heidelberg: Winter, S. 94-114.
DT, US, Fernsehen, Programm, Serie, Der Kommissar, Tatort
Die Untersuchungen von Nowak/Schneider haben ergeben, daß die Krimi-Kultur im deutschen Fernsehen, mit Ausnahme von Der Kommissar und Tatort eine aus den USA importierte Kultur ist, da die dort hergestellten Produktionen eine Vormachtstellung im deutschen Fernsehen einnehmen. Die amerikanische Krimiserie führt in Bezug auf Sendedauer mit Abstand die Skala der Serien an. Sie hat stabile Sendezeiten vorwiegend im Abendprogramm. Auffallend ist das große Angebot an Krimiserien bei den privaten Sendern (SAT 1: 14 in der zweiten Maiwoche 1988, RTL plus: 6) im Vergleich zu den öffentlich-rechtlichen (ARD: 2, ZDF: 2), woraus zu schließen ist, daß die privaten Sender sich auf diejenigen Programme verlassen, die sich bereits seit drei Jahrzehnten im öffentlich-rechtlichen Fernsehen bewährt haben.
119. Nusser, Peter, 1980. Der Kriminalroman (2. Auflage: 1992). Stuttgart: Metzler.
DT, ALL, Print, Ideologiekritik
120. Ode, Erik, 1972. Der Kommissar und ich: Die Erik-Ode-Story. München: R.S. Schulz.
DT, Fernsehen, Produktion, Serie, Der Kommissar
Ode nimmt in diesem Buch zwar Bezug auf seine Rolle als Kommissar Keller in der ZDF-Krimiserie Der Kommissar, schreibt aber - wie der Untertitel andeutet - eine Autobiographie.
121. Peulings, Birgit, 1995. „‘Ein Blick ist tausend Beschreibungen wert.’ Übergänge von dokumentarischen zu fiktionalen Erzählstrategien am Beispiel von Der Polizeibericht meldet und Stahlnetz“. In: Heller, Heinz B.; Peter Zimmermann (Hrsg.). Blick in die Welt. Reportagen und Magazine des nordwestdeutschen Fernsehens in den 50er und 60er Jahren. Konstanz: Ölschläger, S. 141-154.
DT, Fernsehen, Fiktion, Realität, Serie, Der Polizeibericht meldet, Stahlnetz
Die Autorin beschreibt die Konzeptionen und Spezifika der frühen Sendereihen Der Polizeibericht meldet und Stahlnetz. Dabei berücksichtigt sie die Intentionen und Voraussetzungen der Macher sowie das Programmumfeld.
122. Prager, Gerhard, 1962. „Halstuch mit Folgen? Diskussion um eine Krimiserie“. In: epd/Kirche und Rundfunk 13, S. 2-3.
DT, Fernsehen, Gewalt, Serie, Das Halstuch, Francis Durbridge
123. Pressestelle des Westdeutschen Rundfunks (Hrsg.), 1994. Tatort: 300! Köln: ARD.
DT, Fernsehen, Programm, Serie, Tatort, Kommissar

124. Prümm, Karl, 1986. „Vorläufiges zu einer Theorie der Multimedialität. Erläuterungen am Exempel ‘Krimi’“. In: Pestalozzi, Karl; Alexander von Bormann; Thomas Koebner (Hrsg.). Vier deutsche Literaturen? Tübingen: Niemeyer, S. 367-375.

DT, ALL, Kino, Fernsehen, Print, Gattung, Intermedialität

125. Prümm, Karl, 1987. „Der Fernsehkrimi - ein Genre der Paradoxien“. In: Rundfunk und Fernsehen 3, S. 349-360. Kurzfassung in: W & M. Weiterbildung und Medien 2, 1985, S. 41-43.

DT, Fernsehen, Gattung, Ideologiekritik, Realität

Prümm betrachtet den Fernsehkrimi theoretisch und historisch als Derivat von Detektivroman und Kriminalfilm. Extreme Gefühle, Betroffenheit und Angst sind nach Meinung des Autors dafür verantwortlich, daß trotz der hochgradigen Standardisiertheit des Genres immer wieder Spannung erzeugt und damit Interesse gewonnen werden kann. Den programmpolitischen Rang des Fernsehkrimis leitet der Autor daraus ab, daß dieser den Grundbedingungen des Mediums Fernsehen wie kein anderes Genre entspricht.

Zur Bestimmung der Spezifika von Fernsehkrimis folgt der Autor der strukturellen Typologie, die Ulrich Schulz-Buschhaus für den Kriminalroman entwickelt hat. Darin werden drei Ebenen unterschieden: ‘action’, ‘analysis’ und ‘mystery’. Das Fernsehen nimmt in der Nutzung des Genres eine Mittelstellung zwischen den Polen Literatur und Film ein. Nach Prümm bleibt beim Fernsehkrimi die ‘action’-Ebene bestimmend, die ‘analysis’-Ebene wird gegenüber dem Film wieder aufgewertet. Beide Elemente verstärken sich gegenseitig. ‘Mystery’-Elemente gewinnen neue Relevanz.

Prümm definiert den Krimi des bundesdeutschen abendlichen Fernsehprogramms als „paradoxes Ineinander von Wirklichkeitscharakter und Konstruktion, Aktualitätszwang und Aktualitätsflucht, Beunruhigung und Harmonisierung, Offenheit und Klischeebestätigung, Logik und Plausibilitätsdefizit“.

Das sozialkritische Potential des Krimis, das in den 70er Jahren stark gemacht wurde, konnte aufgrund struktureller und genrebedingter Einschränkungen nicht zum Tragen kommen.

Prümm moniert die erdrückende Dominanz der beamteten ErmittlerInnen im deutschen Fernsehkrimi und die mangelnde Darstellung der TäterInnen als Mensch in sozialen Kontexten. Ebenso wendet er sich gegen spektakuläre Polizeiaktionen als Krimi-Element. Abschließend plädiert der Autor dafür, die sozialpsychologischen Möglichkeiten des Genres entschlossen zu nutzen.

126. Radewagen, Thomas, 1985. Ein deutscher Fernsehbulle. Trimmel - Der Tatort-Star und seine Mediengenese. Eine vergleichende Untersuchung von Werremeiers Kriminalromanen und Tatort-Drehbüchern. Berlin: Spiess.

DT, Fernsehen, Print, Fiktion, Realität, Serie, Tatort, Friedhelm Werremeier, Trimmel, Kommissar Radewagen zeichnet die Entwicklung von der Romanfigur des Kommissars Trimmel - geschaffen von Friedhelm Werremeier - zum Fernsehkommissar, d.h. zum ersten Tatort-Kriminalisten, nach.

Der Autor vergleicht vier Romane Werremeiers mit den entsprechenden Drehbüchern. Zur Erfassung der wesentlichen Elemente des ‘Krimischemas’ beschreibt er jeweils den Handlungsverlauf und charakterisiert die Hauptpersonen. Außerdem verfolgt er die einzelnen Stufen des literarischen Produktionsprozesses.

Radewagen ordnet Werremeier, den ehemaligen Journalisten, einer Tradition zu, die sachgerechter Information verpflichtet ist. Typisch für Werremeier sei die Verbindung eines kriminologischen Problems mit einem „emotional aufregenden bis spektakulären Fall“.

127. Ringelmann, Helmut, 1990. „Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet - Wie und warum ein Fernsehkrimi zum Dauerbrenner wird“. In: Kreile, Reinhold (Hrsg.). Unterhaltungskongreß: 'Von Künstlern, Medien und Medienkünstlern'. Baden-Baden: Nomos (Medientage München 1989), S. 102-109.

DT, Fernsehen, Produktion

128. Roland, Jürgen, 1957. „Der Polizeifunk meldet...“. In: Fernsehen 5 (9), S. 457-458.

DT, Fernsehen, Produktion, Polizei, Serie, Der Polizeibericht meldet, Jürgen Roland

129. Roland, Jürgen, 1958. „‘Stahlnetz’ oder die Wahrheit über die Arbeit der Polizei“. In: Fernsehen 6 (10), S. 526-528

DT, Fernsehen, Funktion, Realität, Serie, Stahlnetz

In dem Bemühen, Verbrechen präventiv zu bekämpfen, kann das Fernsehen seinen spezifischen Beitrag leisten: Es kann mit Filmen direkte Betroffenheit auslösen und somit ZuschauerInnen von der Notwendigkeit ihrer Mitarbeit überzeugen.

Die Sendereihe Stahlnetz rekonstruiert in Form eines abgeschlossenen Spielfilms wahre Kriminalfälle nach Polizeiunterlagen. Im Mittelpunkt steht der Kampf der Kriminalpolizei gegen das Verbrechen. Dem Schutz der Allgemeinheit gilt das Interesse der ProduzentInnen und nicht die Sensation von Kapitalverbrechen. Die Botschaft der Sendung lautet: Verbrechen lohnt sich nicht.

130. Roland, Jürgen, 1959. „Das Fernsehen: Dein Freund und Helfer“. In: Deutsche Polizei, S. 50.

DT, Fernsehen, Produktion, Funktion, Serie, Der Polizeibericht meldet, Stahlnetz

131. Ruf, Wolfgang, 1974. „Das Elend der Krimiserien. Anmerkungen zu ‘Derrick’ (ZDF) und ‘Einsatz in Manhattan’ (ARD)“. In: epd/Kirche und Rundfunk 76, S. 5-7.

DT, US, Fernsehen, Serie, Derrick, Einsatz in Manhattan

132. Schäfer, Horst, 1985. „Die Spur führt ins Rathaus“. In: W & M. Weiterbildung und Medien 2, S. 39-40.

DT, Fernsehen

Der Autor nennt Bereiche, die im deutschen Fernseh-Krimi (noch) tabu sind: direkte politische Bezüge und fiktive Geschichten, die im Handlungsraum ‘Politik’ angesiedelt sind. Die Gründe für diesen Sachverhalt, der so weder in Frankreich noch in Großbritannien festzustellen ist, sucht Schäfer in der historischen Entwicklung des Genres in Deutschland.

133. Schäfer, Horst; Wolfgang Schwarzer, 1987. „Der Teufelskreis von Terror und Gewalt. Der Politkrimi ‘Allein gegen die Mafia’ im ZDF“. In: W & M. Weiterbildung und Medien 1, S. 8-11.

Italien, Fernsehen, Serie, Thriller, Allein gegen die Mafia

Anhand der italienischen Polit-Serie Allein gegen die Mafia erläutern die Autoren

Schäfer und Schwarz die Genre-Entwicklung des Mafia-Films. Dieses „Subgenre“ des Gangsterfilms, vor allem in den USA und Italien gepflegt, steht in engem Zusammenhang mit dem Genre des Polit-Thrillers, dessen Charakteristika die engagierte und möglichst authentische Darstellung politischer Vorgänge, die Spannungserzeugung und die besondere Identifikation der ZuschauerInnen mit dem 'Helden' sind. Diese Kriterien - so die Autoren - werden von der o.g. italienischen Serien-Produktion in exemplarischer Weise erfüllt und machen diese zu einem „Höhepunkt des europäischen Fernseherschaffens“.

134. Schardt, Alois, 1985. „Der Krimi zwischen 'law and order' und modernem Märchen“. In: W & M. Weiterbildung und Medien 2, S. 22-24. Ebenso: Schardt, Alois 1986. Programm und Publikum. Der ständige Versuch einer Annäherung. Niedernhausen: Falken, S. 143-150.

DT, Fernsehen, Produktion, Rezeption, Funktion

Schardt spricht in dieser Publikation folgende Aspekte des Genres 'Fernseh-Krimi' an: den Anteil am Gesamtprogramm, den Anteil der internationalen Produktionen, Einschaltquoten und die gesellschaftliche Funktion des Krimis.

135. Schenk, Michael; Bernd Büchner; Patrick Rössler, 1986. „TV-Programmvergleich. Ein Test neuer Ansätze in der Publikumsforschung“. In: Rundfunk und Fernsehen 34 (15), S. 73-86.

DT, ALL, Fernsehen, Rezeption, Methode, Realität, Theorie, Wirkung, Serie, Der Alte, Magnum
Anhand zweier Kriminalfilmserien - Magnum und Der Alte - testet das Autorenteam neuere Ansätze der Publikumsforschung: zum einen das Diskrepanzmodell der Gratifikationsforschung und zum anderen den Programmvergleich mit Hilfe von Programmattributen. Dabei kommen sie zu dem Ergebnis, daß das Genre 'Krimi' allgemeine Gratifikationen relativ unabhängig von der Spezifik des Produkts auslöst. Allerdings fällt die Gewichtung der drei Gratifikationskomplexe - Machart der Sendung, Unterhaltungsfunktion, Beschäftigungsersatz - je nach Art des Krimis unterschiedlich aus. Bei einem programmvergleichenden Ansatz zeigt sich, daß die RezipientInnen beiden Serien differente Profile zuordnen. Magnum scheint eine „Mischung aus spannender Krimiserie und sexy-humorvollem 'comedy-serial'“, zu sein, während sich Der Alte in erster Linie an traditionellen Genremustern orientiert und sich durch Realitätsnähe auszeichnet. Hinsichtlich des Methodentests gelangen die Autoren zu der Erkenntnis, daß eine Kopplung beider Ansätze besonders aussagekräftige Ergebnisse zeigt.

136. Schmidt, Jochen, 1989. Gangster, Opfer, Detektive. Eine Typengeschichte des Kriminalromans. Frankfurt a.M., Berlin: Ullstein.

ALL, Print, Gattung, Detektiv

137. Schmidtke, Werner G., 1981. Sherlock Holmes auf der Hintertreppe: Aufsätze zur Kriminalliteratur. Bonn: Bouvier.

ALL, Print

138. Schneider, Hans-Joachim, 1965. „Kriminologische Bemerkungen zu den Fernsehreihen Stahlnetz und Fernsehgericht“. In: Rundfunk und Fernsehen 1, S. 1-7.

DT, Fernsehen, Kriminologie, Serie, Das Fernsehgericht tagt, Stahlnetz

Im Unterschied zu wirklichkeitsfremden Kriminalfilmen und -fernsehspielen zeigen die

Sendereihen Stahlnetz und Das Fernsehgericht tagt Kriminalität wie sie „in Wirklichkeit“ ist. Die Sendereihe Stahlnetz schildert die „entsagungsreiche Kleinarbeit“ der Kriminalpolizei und erzieht damit die ZuschauerInnen zur Mithilfe bei der Verbrechensbekämpfung. Die Sendereihe Das Fernsehgericht tagt gibt Einblick in die „Spielregeln“ von Strafverfahren und fördert das Vertrauen zu den Gerichten. Dennoch ist es aus kriminologischer Sicht nicht unbedenklich, Verbrechen als Unterhaltungsstoff heranzuziehen, da es in der Bevölkerung zu Mißverständnissen und Fehlschlüssen führen könnte.

Von den vier Abschnitten des kriminellen Handlungsverlaufs (Geschehen bis zur Tat, Tatermittlung, Aburteilung und Strafverbüßung) werden bis dato lediglich die beiden mittleren im Fernsehen dargestellt. Die beiden Sendereihen sollten so weit wie möglich die anderen beiden Abschnitte berücksichtigen.

Die thematisierten Sendereihen müssen aus kriminologischer Sicht nicht in allen Einzelheiten realistisch sein. Wichtig ist, daß sie Verständnislosigkeit gegenüber der Tat bei den FernsehzuschauerInnen abbauen.

139. Schneider, Hans-Joachim, 1979. „Fernsehkriminalität und kriminelle Wirklichkeit“. In: Medien und Erziehung 3, S. 161-167.

DT, Fernsehen, Fiktion, Realität

140. Schneider, Irmela, 1988. „Britische und amerikanische Spielfilme im ARD-Programm 1952 - 1985. Ein historischer Überblick in Zahlen“. In: Kreuzer, Helmut; Helmut Schanze (Hrsg.). „Bausteine“. Kleine Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Arbeitshefte Bildschirmmedien 10 des DFG-Sonderforschungsbereichs 240, Universität-GH-Siegen, S. 51-65.

DT, GB, US, Fernsehen, Kino, Empirie, Geschichte

Es werden empirische Ergebnisse des Forschungs-Projekts „Zur Geschichte und Entwicklung des britischen und amerikanischen Einflusses auf die bundesdeutschen Fernsehprogramme“ vorgestellt. Sie beziehen sich auf die Präsenz von Spielfilmen im ARD-Programm zwischen 1952 (Sendebeginn) und 1985.

Bedeutsam für die ‘Krimi-Fernsehgeschichte’: In den 60er Jahren sorgen unter anderem die zahlreichen britischen Kriminalfilme für den hohen Anteil (teils geringfügig niedriger, teils sogar höher als der amerikanische Anteil) der britischen Filme im ARD-Programm.

Bei der Häufigkeitsverteilung nach Filmtypen nehmen Kriminalfilme mit knapp 13% nach Komödien (rund 16%) die zweite Stelle unter den 28 unterschiedenen Typen ein. Kriminalfilme, Thriller und Spionagefilme zusammengenommen machen 21,4% aus und setzen damit die ‘spannende Unterhaltung’ an die erste Stelle.

141. Schneider, Irmela, 1992. „Vom Sunset Strip zur Southfork Ranch. Wege der amerikanischen Serie zum deutschen Publikum“. In: Schneider, Irmela (Hrsg.), S. 96-136.

DT, US, Fernsehen, Serie, Columbo, Hill Street Blues, Kojak, Magnum, Rockford Files
Schneider beschreibt den Einzug amerikanischer Serien in das deutsche Fernsehprogramm von den 60er Jahren bis 1985. Ein Kapitel ihres Aufsatzes widmet sie der Geschichte amerikanischer Krimiserien und deren Etablierung im deutschen Fernsehen. Die ersten amerikanischen Krimis traten nur unregelmäßig und mit einer Verzögerung von bis zu zehn Jahren bei ARD und ZDF auf. Besonderen Anklang bei den deutschen ZuschauerInnen haben Serien gefunden, bei denen interessante Detektivfiguren (Kojak,

Columbo, Detektiv Rockford, Magnum) sowie interpersonelle Beziehungen und nicht das Verbrechen im Vordergrund stehen .

Erfolg beim US-amerikanischen Publikum verspricht nicht gleichzeitig Erfolg beim deutschen Publikum, wie das Beispiel der in den USA beliebten und hierzulande nahezu unbekanntem Serie Hill Street Blues zeigt. Eng verbunden mit dem Erfolg einer Krimiserie ist deren Programmplatz. Zu Beginn der 80er Jahre ist das Serienspektrum im deutschen Programm erweitert worden, und somit hat der Krimi seine Vormachtstellung verloren.

142. Schneider, Irmela (Hrsg.), 1992. Amerikanische Einstellung. Deutsches Fernsehen und US-amerikanische Produktionen. Heidelberg: Carl Winter.

DT, US, Fernsehen

143. Schneider, Irmela; Christian W. Thomsen (Hrsg.), 1989. Lexikon der britischen und amerikanischen Spielfilme in den Fernsehprogrammen der Bundesrepublik Deutschland 1952 - 1985, Bd. 1-3. Berlin: Volker Spiess.

DT, GB, US, Fernsehen, Kino, Empirie, Geschichte, Lexikon

144. Schneider, Irmela; Christian W. Thomsen; Andreas Nowak (Hrsg.), 1991. Lexikon der britischen und amerikanischen Serien, Fernsehfilme und Mehrteiler. Berlin: Volker Spiess.

GB, US, Fernsehen, Kino, Serie

145. Schniederken, Sigrid, 1984. „Gesellschaftlich akzeptiert - sozial relevant? Beobachtungen bei einem Seminar über den deutschen Fernsehkrimi“. In: Funk-Korrespondenz 50, S. 3-5.

DT, Fernsehen, Rezeption, Realität

Sigrid Schniederken berichtet über die Tagung „Der Fernsehkrimi - Besichtigung eines populären Genres“, die 1984 an der Universität-GH Siegen stattfand.

Die von KritikerInnen aufgeworfene Frage nach der sozialen Relevanz des Fernsehkrimis wurde von den VertreterInnen der Fernsehanstalten vor allem mit dem Hinweis auf die durch Einschaltquoten belegte Beliebtheit des Genres beantwortet.

Nach Ansicht der Fernseh-KritikerInnen fehlt es an Thematisierung des gesellschaftlichen Kontextes der Kriminalität und an Innovationsfreude. Beklagt werden außerdem mangelhafte Recherche und ein „parasitäres Verhältnis zur Realität“. Es fehlt sowohl der analytische Zugang zur Realität als auch jede Erklärungsabsicht.

Die Autorin sieht den Einfluß von KritikerInnen angesichts des Konkurrenzdruckes, der von den 'Privaten' ausgelöst wird, schwinden - wobei auch Gewinne durch Exporte eine Rolle spielen.

146. Schönert, Jörg (Hrsg.), 1983a. Literatur und Kriminalität. Die gesellschaftliche Erfahrung von Verbrechen und Strafverfolgung als Gegenstand des Erzählens. Deutschland, England und Frankreich 1850-1880. Tübingen: Niemeyer.

DT, GB, Print, Geschichte, Kriminalität, Theorie

147. Schönert, Jörg, 1983b. „Kriminalgeschichten in der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1890“. In: Geschichte und Gesellschaft 1, S. 49-68.

DT, Print, Geschichte, Kriminalität

- 148.Schönert, Jörg (Hrsg.), 1991. Erzählte Kriminalität: zur Typologie und Funktion von narrativen Darstellungen in Strafrechtspflege, Publizistik und Literatur zwischen 1770 und 1920; Vorträge zu einem interdisziplinären Kolloquium, Hamburg, 10.-12. April 1985. Tübingen: Niemeyer.
DT, Print, Funktion, Geschichte, Kriminalität, Narration, Theorie
- 149.Schönhaar, Rainer, 1969. Novelle und Kriminalschema. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800. Berlin, Zürich: Gehlen.
DT, Print, Geschichte, Theorie
- 150.Schorb, Bernd; Guenther Anfang, 1989. „Was machen Airwolf und Knight Rider mit ihren jugendlichen Zuschauern?“ In: Medien und Erziehung 33 (3), S. 132-143.
DT, US, Fernsehen, Rezeption, Gewalt, Empirie, Serie, Airwolf, Knight Rider
Die vorliegende Untersuchung befaßt sich mit Gewalt in Serien. Ausgangspunkt der Untersuchung ist es, Anhaltspunkte für die Analyse und Bewertung von Serien zu finden und die Frage zu beantworten, wie Jugendliche Inhalte rezipieren. Exemplarisch wird dies anhand der Serien Airwolf und Knight Rider durchgeführt. Dargestellt werden Ziel und Aufbau der Untersuchung sowie die Ergebnisse mit den dazugehörigen Schlußfolgerungen.
- 151.Schulz-Buschhaus, Ulrich, 1975. Formen und Ideologien des Kriminalromans. Ein gattungsgeschichtlicher Essay. Frankfurt a.M.: Athenaion.
DT, GB, US, ALL, Print, Gattung, Geschichte, Ideologie, Theorie
- 152.Schulz-Keil, Wieland, 1980. „Kojak, Columbo und andere“. In: Thomas, Michael Wolf (Hrsg.). Ein anderer Rundfunk - eine andere Republik oder die Enteignung des Bürgers. Berlin, Bonn: Dietz, S. 63-70.
US, Fernsehen, Programm, Serie, Columbo, Kojak
Das kommerzielle amerikanische Fernsehsystem wirkt sich weltweit prägend auf die Medienlandschaft aus. Einzig und allein auf Profit ausgerichtet, expandieren sowohl Exportgeschäft als auch Werbewirtschaft. Im Gegensatz zum deutschen öffentlich-rechtlichen System, unterliegt das Fernsehen in den USA keiner wesentlichen Kontrolle und ist keinem gesellschaftlichen Auftrag verpflichtet. Amerikanische Fernsehgesellschaften haben ein starkes Interesse daran, durch Einführung ihres Systems in anderen Ländern, staatliche Kontrollen zu umgehen und dadurch ihren Einfluß zu stärken bzw. ihre Marktanteile zu erhöhen.
KritikerInnen sagen, die Vielzahl der Programme führt in den Vereinigten Staaten zu einer „Atomisierung“ der Öffentlichkeit, es gibt keinen einheitlichen Informationsstand mehr.
Die Dramaturgie amerikanischer Serien ist weitgehend bestimmt durch die Anzahl der Werbeabschnitte während der Sendung. Serien sind im Fernsehbusiness beliebt, weil sie produktionstechnisch rationell und damit billig sowie optimal vermarktbar sind.
- 153.Schütz, Erhard (Hrsg.), 1978. Zur Aktualität des Kriminalromans: Berichte, Analysen, Reflexionen zur neueren Kriminalliteratur. München: Fink.
DT, ALL, Print

154. Schwarzkopf, Dietrich, 1985. „Dauerbrenner Krimi. Anmerkungen zu einem unentbehrlichen Programmbestandteil“. In: W & M. Weiterbildung und Medien 2, S. 19-21.
DT, Fernsehen, Produktion, Serie, Stahlnetz, Tatort
Anhand von Beispielen (Stahlnetz, Tatort) nimmt sich der Autor des deutschen Fernsehkrimis an und stellt fest, daß der Krimi kein angelsächsisches Monopol mehr ist. Außerdem spricht er die Besonderheiten des deutschen Fernsehkrimis an, indem er nach Gesellschaftskritik und Dokumentarischem sucht. Abschließend gibt er einen Ausblick auf die Zukunft des Fernsehkrimis.
155. Schweiger, Wolfgang, 1989. Der Polizei-Film. München: Heyne.
DT, GB, US, ALL, Kino, Polizei
156. Seeßlen, Georg, 1973. „Das Kriminalgenre“. In: Seeßlen, Georg; Bernt Kling (Hrsg.). Romantik und Gewalt. Ein Lexikon der Unterhaltungsindustrie. Bd. 1. München: Manz, S. 236-327.
ALL, Kino, Print, Fernsehen, Lexikon
157. Seeßlen, Georg, 1977. Der Asphalt-Dschungel - Geschichte und Mythologie des modernen Gangster-Films. München: Roloff und Seeßlen.
DT, US, ALL, Kino, Geschichte, Gangster
158. Seeßlen, Georg, 1981. Mord im Kino. Geschichte und Mythologie des Detektiv-Films. München: Roloff und Seeßlen.
GB, US, ALL, Kino, Geschichte, Thriller, Detektiv
159. Seeßlen, Georg, 1987. Zur Geschichte des Kriminalfilms. Arbeitsheft zur Schulfunkfernsehsendung 'Der Fall Derrick'. Berlin: Colloquium.
DT, Fernsehen, Kino, Didaktik, Geschichte, Serie, Derrick
In dem Begleitheft zur Schulfunkfernsehsendung gibt Georg Seeßlen einen Überblick über die wichtigsten Ausprägungen des Krimi-Genres, angefangen bei Kriminalromanen über Detektivfilm, Gangsterfilm, Thriller etc. bis zum Fernsehkrimi. Er charakterisiert jede Gattung kurz (auch mit Hilfe von Beispielen) und setzt sie in Beziehung zu den anderen. Das ganze ist didaktisch aufbereitet mit Fragenkatalogen nach jedem Abschnitt und einem Analyse-Modell am Schluß.
160. Seeßlen, Georg; Bernd Kling (Hrsg.), 1977. Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur. Bd. 1: Western, Science-Fiction, Horror, Crime, Abenteuer. Reinbek: Rowohlt.
DT, ALL, Fernsehen, Print, Kino, Unterhaltung, Lexikon
In dem Kapitel „Das Kriminalgenre“ gibt Seeßlen einen stichwortartigen Überblick von A wie 'Agententhriller' bis W wie 'Wellman, William' über die wichtigsten VertreterInnen, Werke und Richtungen der Gattung Krimi. Im einleitenden Teil geht er auf die historische Entwicklung der Detektivfigur ein.
161. Storz, Oliver, 1978. „Der Kommissar - ein deutscher Traum?“. In: Hufen, Fritz; Wolfgang Lörcher (Hrsg.). Phänomen Fernsehen. Düsseldorf, Wien: Econ, S. 285-293.
DT, Fernsehen, Rezeption, Fiktion, Wirkung, Kommissar, Der Kommissar, Tatort
In seinem Essay geht Oliver Storz den psychologischen Wirkmechanismen des Fernseh-

krimis nach. Er betrachtet das Genre als „glaubwürdiges Märchen“, das nichts weniger als realistisch ist und sein kann. Der Autor konstatiert eine ungebrochene Beliebtheit des Sendetyps, wendet sich aber gegen die „kulturkritische Allerweltsbegründung“, dies liege am „Stumpfsinn des Massenpublikums“.

Storz spricht von einem Grundmuster fiktionaler Unterhaltung, das er „Räuber und Gendarm“ nennt. Hervorragendes Merkmal dieses Musters ist sein streng ritueller Charakter, der notwendig konservativ sein muß. Die von Seiten der ZuschauerInnen erwartete Botschaft ist s.E. die Wiederherstellung bzw. Bewahrung der Ordnung. Für die Übermittlung dieser Botschaft eignet sich (zumindest in Deutschland) nur der mit autoritärer Aura behaftete, dennoch vollkommen durchschnittliche, väterliche Kommissar-Typ. Das Publikum sieht in dieser Figur den „Erlöser“ aus der Angst vor Dunkelheit und Chaos. Die Attraktivität des Fernsehkrimis deutschen Zuschnitts (Tatort, Der Kommissar usw.) ist laut Storz nicht an Spannung, sondern an Beruhigung geknüpft. Nicht Angst sei die emotionale Grundstimmung, die er erzeugt, sondern „Wohligkeit“.

162. Studiengruppe Näther, Hamburg, 1982. „Zwischen Vaterfigur und Mächtegern-Cowboy - zum Image deutscher Fernsehkommissare“. In: Interview und Analyse 9 (11-12), S. 496-497.

DT, Fernsehen, Rezeption, Kommissar, Polizei

163. Stümpel, Gisela, 1973. „Krimis, kritisches Bewußtsein und Einschaltquoten“. In: epd/Kirche und Fernsehen 37, S. 5-6.

DT, Fernsehen, Rezeption, Funktion, Der Kommissar, Das Messer, Francis Durbridge
In diesem Bericht über die Tutzingener Tagung der Ev. Akademie werden die Hauptthesen der TeilnehmerInnen zum Thema „Konsumware Krimi“ vorgestellt. Daß der Krimi diesen Titel zurecht trägt, zeigen die Einschaltquoten: Der Kommissar erreichte 1971 75%, der Dreiteiler Das Messer von Durbridge zwischen 76% und 83%. Die gesellschaftliche Funktion des Krimis ist affirmativ, d.h. bestehende Erwartungshaltungen der ZuschauerInnen werden lediglich bestätigt. Wahrscheinlich läßt das Krimischema gar keine Gesellschafts- und Sozialkritik zu, aber zu Unterhaltungszwecken ist der Krimi unverzichtbar.

164. Suerbaum, Ulrich, 1984. Krimi: Eine Analyse der Gattung. Stuttgart: Reclam.

DT, GB, US, All, Fernsehen, Print, Gattung, Intermedialität, Theorie

Der Autor versucht, mit Hilfe einer Grammatik des Erzählens seine Hypothese der Gesamtgattung Krimi zu verifizieren. Anhand eines Rekurses verschiedener Ausprägungen des Krimi-Sujets in Literatur und Fernsehen untersucht Suerbaum das gattungstypische Muster, gebildet aus einem Frage- und Antwortsystem, das nach speziellen Regeln abläuft und mit dessen Hilfe der unverzichtbare Spannungsaufbau geleistet wird. Unter Beobachtung der Erzählstruktur beschreibt Suerbaum Varianten des Krimis (von der angelsächsischen Detektivgeschichte, über die amerikanische Hard-Boiled-Novel, bis zum deutschen Fernseh-Krimi) und kommt zu dem Ergebnis, daß trotz der Unterschiede ein Grundschema erkennbar ist. Auf die Exposition, in deren Mittelpunkt ein Delikt steht, folgt ein Frage- und Antwortspiel, das durch vorgegebene Raster und Markierungen im Text eingegrenzt ist und dessen Antworten eindeutig und vollständig sind.

Bei der Betrachtung des Genres Krimi im deutschen Fernsehen kommt Suerbaum für

den Januar 1984 zu dem Ergebnis, daß es sich bei den ausgestrahlten Sendungen zu einem Drittel um ausländische Produktionen handelt, deren überwiegender Teil aus den USA stammt. Relativiert wird dieser Eindruck jedoch durch die Feststellung, daß die zur Hauptsendezeit (19.00 bis 22.00 Uhr) ausgestrahlten Krimis hauptsächlich deutschen Ursprungs sind, z.B. Derrick, Ein Fall für Zwei, Tatort.

165. Süss, Daniel, 1993. Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer: Medienkommunikation aus drei Perspektiven, am Beispiel des Tatort-Krimis 'Kameraden' aus der Fernsehreihe Tatort. Bern: Hans Huber.

DT, Schweiz, Fernsehen, Produktion, Rezeption, Serie, Kameraden, Tatort

Der Autor erstellt eine Rezeptionsstudie am Beispiel der Tatort-Folge Kameraden. Dabei versteht er die Rezeption eines (Fernseh-)Filmes als „Teil eines Medienkommunikationsprozesses“. Deshalb bezieht er außer der Rezeption noch zwei weitere Dimensionen in seine Untersuchung ein: den Produktionsprozeß und das Medienprodukt. Letzteres wird nach dramaturgischen und psychologischen Gesichtspunkten analysiert und in Bezug gesetzt zu den Intentionen des Filmemachers und der Rezeption des Krimis von Jugendlichen. Im Vergleich der drei Perspektiven ergibt sich eine teilweise Prognostizierbarkeit der Bedeutungskonstruktionen im Rezeptionsprozeß aufgrund der Psychologischen Filmanalyse und der Autorintentionen.

166. Thomsen, Christian W.; Werner Faulstich (Hrsg.), 1989. Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund. Heidelberg: Carl Winter.

DT, US, Fernsehen, Serie, Miami Vice, Wer erschöß Boro?

167. Toepser-Ziegert, Gabriele, 1978. Theorie und Praxis der Synchronisation. Dargestellt am Beispiel einer Fernsehserie. Münster: Regensberg (Arbeiten aus dem Institut für Publizistik 17).

DT, GB, Fernsehen, Synchronisation, Serie

Am Beispiel der britischen Krimiserie The Persuaders (Die Zwei) erläutert die Autorin die Probleme der Synchronisation.

168. Tschimmel, Ira, 1979. Kriminalroman und Gesellschaftsdarstellung: Eine vergleichende Untersuchung zu Werken von Christie, Simenon, Dürrenmatt und Capote. Bonn: Bouvier.

DT, GB, US, ALL, Print, Ideologie, Truman Capote, Agatha Christie, Friedrich Dürrenmatt, Georges Simenon

169. Ungureit, Heinz, 1980. „Verkleidete Wirklichkeit oder nackte Wahrheit. Zum Beispiel Krimis“. In: Heygster, Anna-Luise; Dieter Stolte (Hrsg.), S. 27-37.

DT, Fernsehen, Produktion, Fiktion, Funktion, Gattung, Realität

Fiktion und Dokumentation im Fernsehen zu unterscheiden, fällt schwer, da die Programmteile schnell und kunterbunt aufeinanderfolgen. Allerdings müßte man Krimis daran erkennen können, daß die Darstellungen hoffnungslos hinter der Realität hinterherhinken. Die relativ heile Welt des Denksport-Krimis, die geprägt ist von der Lösung eines Einzelverbrechens, steht einer Kriminalität ganz anderer Größenordnung (systematische Massenvernichtungen, Kriege, Mafiapraktiken usw.) gegenüber. Um die aus den Fugen geratene Wirklichkeit kompensieren zu können, ist der Krimi als „der große Ordnungsstifter“ besonders gefragt. Allerdings wird er selbst auch als Anstifter

zum Verbrechen verdächtigt. Im Krimi-Genre können Klischees und Trivialitäten nicht beseitigt werden, da sie zum Muster gehören, sie können lediglich ab und zu aufgebrochen und abgewandelt werden. Statt mehr Realität sollte mehr Phantasie für Krimispiele gefordert werden. Glaubwürdigkeit ist wichtiger als Wirklichkeit.

170. Uthemann, Christiane, 1990. Die Darstellung von Taten, Tätern und Verbrechenopfern im Kriminalfilm des Fernsehens: eine vergleichende inhaltsanalytische Untersuchung. Diss. Münster.

DT, Fernsehen, Empirie, Inhaltsanalyse, Kriminologie, Realität

In ihrer rechtswissenschaftlichen Dissertation geht Uthemann zwei umfassenden Fragen nach: Wie wird Kriminalität im Fernsehen dargestellt, und inwieweit stimmt diese Darstellung mit der außermedialen kriminellen 'Wirklichkeit' überein? Zur Beantwortung dieser Fragen führt sie eine „vergleichende Wirklichkeitsanalyse“ durch, d.h. eine Gegenüberstellung von Kommunikationsinhalten und Strukturen der Realität. 133 im Fernsehen gezeigte Kriminalfilme werden inhaltsanalytisch ausgewertet. Als Analyseeinheiten werden 'kriminelle Handlung', 'TäterIn' und 'Opfer' gewählt.

Der Vergleich der Ergebnisse der Inhaltsanalyse mit Kriminalstatistiken des Sendejahres (1986) ergibt in allen drei Bereichen (Straftaten, TäterIn, Opfer) erhebliche Unterschiede. Uthemann kommt zu dem Schluß, daß der Kriminalfilm im Fernsehen Kriminalität „weitgehend verzerrt und nicht realitätsgerecht“ darstellt. Ein Vergleich mit einer früheren Untersuchung, 1977 durchgeführt von Schneider & Stein-Hilbers, zeigt, daß die Darstellung im Verlauf der Zeit nicht realitätsnäher geworden ist.

Die verfremdende Kriminalitätsdarstellung ist gekennzeichnet durch „dramatisierende Darstellung“ (überwiegend Gewaltdelikte, StraftäterIn als BerufsverbrecherIn bzw. skrupellose GewalttäterIn, Tot des Opfers) und „verkürzende Darstellung“ (Konzentration auf Tathergang und Ermittlung, Auslassung der sozialen und gesellschaftlichen Hintergründe sowie des Leids von Opfern).

171. Villwock, Kirsten, 1991. Schimanski - in der Fernsehserie, im Kinofilm, im Roman. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.

DT, Fernsehen, Print, Kino, Intermedialität, Serie, Tatort, Schimanski, Kommissar, Polizei

Zur Erklärung der Popularität des Tatort-Kommissars Schimanski zieht Kirsten Villwock als Analyse-Grundlage vier unterschiedlich medialisierte Tatort-Werke heran: eine Fernsehfolge, einen Kinofilm und die jeweils dazugehörigen (nachträglich entstandenen) Bücher. Um die typischen Eigenschaften Schimanskis herauszuarbeiten und sein daraus abgeleitetes „transportierbares Image“ zu definieren, untersucht und vergleicht sie den Handlungsverlauf, den Phasenaufbau, den Spannungsverlauf sowie ggf. Kameraführung und Einstellungen der Tatorte.

Die Autorin charakterisiert den (neuen) Kommissar-Typ Schimanski folgendermaßen: Er ist „proletarisch“ und „unkonventionell“, aber in die Polizeihierarchie eingliedert. Deren Gesetze und Vorschriften umgeht er häufig um der Gerechtigkeit bzw. Menschlichkeit willen, denn er ist ein „absoluter Gerechtigkeitsfanatiker“ und „selbstloser, aggressiver Draufgänger“. Als solcher ist er „exzessiver, weil persönlich betroffener Motor der Handlung“. Schimanski wird weiterhin beschrieben als „Einzelkämpfer“, als „letztlich siegreicher“, „menschlicher“, „gefühlsorientierter“ Held.

Als wichtigstes - d.h. in allen drei Medien gleichermaßen feststellbares - Image-

kriterium konstatiert Villwock das „unkonventionelle Outfit in Verbindung mit der omnipräsenten, aufdringlichen Körperlichkeit“. Dem folgen das „unkonventionelle Kontrastverhalten innerhalb der Doppelbesetzung“ (mit Eberhard Feik als Kommissar Thanner), die „Anti-Establishment-Haltung“, das „ambivalente Frauenverhältnis“ sowie der „explosive Tatendrang“ und die „physische Gewalttätigkeit gegenüber den Kriminellen“.

172. Vogt, Jochen (Hrsg.), 1971. Der Kriminalroman. 2 Bände. München: Fink.

DT, GB, US, ALL, Print, Geschichte

173. Wackermann, Michael, 1977. Die Kriminalserie im Werbeprogramm des Fernsehens: Empirische Grundlagen zur Entwicklung eines medienpädagogischen Curriculums. Frankfurt a.M., Bern: Lang.

DT, ALL, Fernsehen, Didaktik, Empirie, Kriminalität, Serie, Der Polizeifunk ruft

Wackermann untersucht aus didaktischer Sicht die Kriminalserie im Werbeprogramm des Fernsehens am Beispiel der Serie Der Polizeifunk ruft. Er kommt zu folgenden Ergebnissen:

- *Die in der Serie auftretenden Personen werden überwiegend ohne sozialen Hintergrund dargestellt.*
- *Kriminalität wird nicht als gesellschaftliches Phänomen präsentiert.*
- *Die Mehrzahl der TäterInnen werden als AußenseiterInnen dargestellt, woraus sich eine „strikte Trennung zwischen Kriminellen und Nichtkriminellen“ ergibt.*
- *Die Serie läßt in ihrer Klischeehaftigkeit den ZuschauerInnen keinen Raum, eigene Erfahrungen zu machen bzw. zu reflektieren.*
- *Aggressivität, Brutalität und Gewalt erscheinen nicht als gesellschaftliches Problem, sondern als individuelle Eigenschaft bzw. als anthropologische Konstante.*

174. Waldmann, Werner, 1977. Das deutsche Fernsehspiel. Ein systematischer Überblick. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

DT, Fernsehen

Eingebettet in eine systematische Betrachtung des bundesdeutschen Fernsehspiels, unter Berücksichtigung der Geschichte und Begriffsbestimmung des Genres sowie Produktionsbedingungen und Formen, erläutert Waldmann (4. Teil, Kapitel II, S. 40-62) insbesondere das sog. „Kriminalspiel“. Dabei werden Entwicklung und Typologie des Genres ebenso thematisiert wie das „Realismusproblem“ des Krimis. Anhand ausgewählter Beispiele betrachtet er vier Formen des Krimis: Dialog-, Action-, sozial-kritischer und Fahndungs-Krimi.

175. Wasem, Erich, 1964. „Kriminalspiele und Kriminalfilme im Fernsehen“. In: Jugend Film Fernsehen 1, S. 2-13.

DT, ALL, Fernsehen, Rezeption

Erich Wasem unternimmt den Versuch, die Gattung Fernsehkrimi, die sich einer „kontinuierlichen Beliebtheit“ erfreut, zum einen durch die Abgrenzung anderer, verwandter Genres, zum anderen durch die Beschreibung des Gegenstandsbereiches zu definieren. Demzufolge sind Faktoren wie Spannungsaufbau durch ein Verbrechen, die Aufklärung als Denksportaufgabe und die ‘Crime does not pay’-Moral charakteristisch für den Fernsehkrimi. Gegen immer wieder erhobene Vorwürfe der Jugendgefährdung durch Kriminalstoffe im Fernsehen wehrt Wasem sich, fordert aber eine klare Grenz-

ziehung zwischen gesellschaftlich toleriertem und abweichendem Verhalten, entsprechend dem immer wieder auftretenden Gut-Böse-Schema der klassischen Krimi-Thematik.

176. Weber, Elisabeth, 1985. „Zum Kriminalhörspiel in der Bundesrepublik Deutschland“. In: Ermert, Karl; Wolfgang Gast (Hrsg.), S. 182-188.

DT, Hörfunk

177. Weber, Thomas, 1992. Die unterhaltsame Aufklärung. Ideologiekritische Interpretation von Kriminalfernsehserien des westdeutschen Fernsehens. Bielefeld: Aisthesis.

DT, Fernsehen, Ideologiekritik, Theorie, Rezeption, Produktion, Serie, Unterhaltung, Funktion

Thomas Weber analysiert 52 Folgen von „Kriminalfernsehserien“ aus dem Zeitraum zwischen 1958 und 1990, um deren „ideologisches Potential“ zu ergründen. Zu diesem Zweck bestimmt er Fernsehkrimis als „massenmediale Artefakte“ (definiert als „eigenständige ästhetische Gebilde“, die bestimmt sind durch die „jeweiligen Genrekonventionen, die Produktionsbedingungen, die Rezeptionsgewohnheiten und das kollektive gesellschaftliche Bewußtsein“), deren Funktion die Unterhaltung ist, die aber über diese Unterhaltungsfunktion hinausweisen.

Der Autor beschreibt - ausgehend von Siegfried Krakauers Detektiv-Roman-Traktat - den historischen Funktionswandel des Kriminalgenres. Er unterscheidet dabei drei Phasen: 1. Im 18. und 19. Jahrhundert wird die Unterhaltungsfunktion des Kriminalgenres auf dem literarischen Markt entdeckt. 2. Aufklärung erstarrt zu einer Geste und wird von der Unterhaltungsfunktion dominiert. 3. Die Unterhaltungsfunktion ist zum fest einkalkulierten Wirtschaftsfaktor einer Kulturindustrie geworden.

Ziel der Produktanalyse ist es, einen Zusammenhang zwischen ästhetischen Konstruktions-Prinzipien und deren ideologischem Potential zu beschreiben. Drei „Prinzipien“ erscheinen Weber für die ästhetische Konstruktion von Fernsehkrimis dominant: „moderierte Ordnung“ („Charakterisierung der Protagonisten und das daraus abgeleitete Handlungsschema“), „gehemmte Bewegung“ („spezifische Form der Unterhaltungsdramaturgie“), „äußerlicher Realismus“ (Realismusanspruch als Leitkategorie).

178. Weber, Thomas, 1994. „Die beruhigende Mörderjagd. Zur Ästhetik und Funktion von westdeutschen Fernsehkrimis“. In: Brück, Ingrid; Andrea Menn; Reinhold Viehoff (Hrsg.), S. 256-277.

DT, Fernsehen, Ideologiekritik, Theorie, Rezeption, Produktion, Serie, Unterhaltung, Funktion

Weber faßt hier die wesentlichen Punkte seiner Arbeit von 1992 zusammen. Er kritisiert die ‚Ausbeutung‘ des Genres von Seiten der ProduzentInnen als Quotenbringer und von Seiten der RezipientInnen als ‚Konsumartikel‘, der den Übergang von Alltagswelt und fiktionaler Welt bruchlos ermöglicht.

179. Weden, Georg, 1987. „Herr über Leben und Tod“. In: Neue Medien 7, S. 60-61.

DT, Fernsehen, Serie, Tatort

180. Weden, Georg, 1988. „Für wieviel ist ein Mord zu haben? ‚Tatort‘ in Zahlen“. In: Neue Medien 5, S. 70-71.

DT, Fernsehen, Serie, Tatort

181. Wehn, Karin, 1996. Die deutschen Synchronisation(en) von Magnum, P.I. Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassungen. HALMA (Hallische Medienarbeiten) 2.
DT, US, Fernsehen, Serie, Synchronisation, Produktion, Magnum
182. Werner, Paul, 1985. Film noir: die Schattenspiele der 'schwarzen Serie'. Frankfurt a.M: Fischer.
US, ALL, Kino, Film Noir
183. Wiebel, M., 1979. „Zum 100. Tatort. Verhör mit einem Geständigen. Ohne Mord und Totschlag geht es nicht“. In: ARD-Fernsehspiel 3 (2), S. 249-253.
DT, Fernsehen, Serie, Tatort
184. Wiedemann, Joachim, 1986. „Qualitative Fernsehforschung - oder: Dem Fahnder auf der Spur“. In: Serien vor 8 im Ersten, S. 84-87.
DT, Fernsehen, Empirie, Serie, Der Fahnder
185. Witte, Gunther, 1985. „Spitzenklasse - Dutzendware. Zur Lage des Krimis im Fernsehen“. In: W & M. Weiterbildung und Medien 2, S. 25-27.
DT, Fernsehen, Rezeption, Verarbeitung
Witte setzt sich mit den unterschiedlichen Positionen von Publikum und KritikerInnen zum Thema 'Fernseh-Krimi' auseinander und reißt die Genreentwicklung kurz an.
186. Ziegler, G., 1981. „Reinecker & Co. oder It's Special-Time. Episoden-Boom in der ZDF-Unterhaltung“. In: Funk-Korrespondenz 29 (26), S. 13-15.
DT, Fernsehen, Serie, Herbert Reinecker
187. Zurhorst, Meinolf, 1985. Lexikon des Kriminalfilms. München: Heyne.
ALL, Kino, Lexikon
188. Zwaenepoel, Tom, 1994. Fernsehkrimi „made in Germany“ - eine inhaltliche und sprachlich-stilistische Analyse. Gent: Seminarie voor Duitse Taalkunde (Studia Germanica Gaudensia 35).
DT, Fernsehen
Dieser Text hat nicht vorgelegen.

2. Zusatzbibliographie

- Abele, Andrea; Marlene Stein-Hilbers, 1978. „Alltagswissen. Öffentliche Meinung über Kriminalität und soziale Kontrolle“. In: *Kriminologisches Journal* 10, S. 161-173.
- Alewyn, Richard, 1963. „Das Rätsel des Detektivromans“. In: Frisé, Adolf (Hrsg.). *Definitionen. Essays zur Literatur*. Frankfurt/M. S. 117-136.
- Bogart, Leo, 1974. „Vorsicht: Es gibt Untersuchungen die den Einfluß von Gewaltdarstellungen im Fernsehen verharmlosen“. In: *Rundfunk und Fernsehen* 22 (1), S. 3-36.
- Collins, Max; John Javna, 1988. *The Best of Crime and Detective TV: Perry Mason to Hill Street Blues, The Rockford Files to Murder She Wrote*. New York: Harmony Books.
- Fischer, Eugen Kurt, 1964. *Das Hörspiel. Form und Funktion*. Stuttgart: Kröner.
- Förster, Michael; Josef Schenk, 1984. „Der Einfluß massenmedialer Verbrechensdarstellung auf Verbrechensflucht und Einstellung zu Straftätern“. In: *Monatsschrift für Kriminologie und Strafrechtsreform* 2, S. 90-104.
- Groebel, Jo, 1982. „>Macht< das Fernsehen die Umwelt bedrohlich? Strukturelle Aspekte und Ergebnisse einer Längsschnittstudie zu Fernsehwirkungen“. In: *Publizistik* 27, S. 152-165.
- Guder, Andrea, 1996. *Das Kriminalgenre im Fernsehen der DDR: Aktueller Forschungsstand und Auswahlbibliographie*. HALMA (Hallische Medienarbeiten) 3.
- Hickethier, Kurt, 1990. „‘Fließband des Vergnügens’ oder ‘Ort innerer Sammlung’? Erwartungen an das Fernsehen und erste Programmkonzepte in den fünfziger Jahren“. In: Hickethier, Kurt (Hrsg.). *Der Zauberspiegel. Das Fenster zur Welt. Untersuchungen zum Fernsehprogramm der 50er Jahre*. Arbeitshefte Bildschirmmedien 14. Siegen, S. 4-32.
- Jung, Heike, 1985. „Was können die Medien in der kriminalpolitischen Meinungsbildung leisten?“. In: Kielwein, Gerhard (Hrsg.). *Entwicklungslinien der Kriminologie*. Köln, Berlin, Bonn, München: Heymann, S. 47-58.
- Keller, Hella; Imme Horn, 1971. *Gewalt im Fernsehen*. ZDF Schriftenreihe, Heft 8, Mainz: ZDF.
- Knilli, Friedrich, 1961. *Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Krüger, Udo Michael, 1988. „Kulturelle Indikatoren in der Fernsehrealität von Fiktions-sendungen. Ausgewählte Ergebnisse einer Pilotstudie“. In: *Media Perspektiven* 9, S. 555-568.
- Krummacher, F. A., 1978. „Drehbücher aus den Akten der Geschichte?“. In: Hufen, Fritz; Wolfgang Lörcher (Hrsg.). *Phänomen Fernsehen*. Düsseldorf, Wien: Econ, S. 259-284.
- Kunczik, Michael, 1993. „Gewalt im Fernsehen“ In: *Media Perspektiven* 3, S. 98-113.
- Kunczik, Michael; Wolfgang Bleh; Sabine Maritzen, 1993. „Audiovisuelle Gewalt und ihre Auswirkung auf Kinder und Jugendliche. Eine schriftliche Befragung klinischer Psychologen und Psychiater“. In: *Medienpsychologie* 5 (1), S. 3-20.
- Programmdirektion Deutsches Fernsehen/ARD (Hrsg.), 1972. Schlagwort „Gewalt im Fernsehen“. *Materialien aus Redaktionen*. München: ARD.
- Scheele, Brigitte; Norbert Groeben, 1984. *Die Heidelberger Struktur-Lege-Technik (SLT). Eine Dialog-Konsens-Methode zur Erhebung Subjektiver Theorien mittlerer Reichweite*. Weinheim, Basel: Beltz.

- Schmidt, Siegfried J., 1980. Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Bd. 1: Der gesellschaftliche Handlungsbereich Literatur. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg.
- Schmidt, Siegfried J., 1982. Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft. Bd. 2: Zur Rekonstruktion literaturwissenschaftlicher Fragestellungen in einer Empirischen Theorie der Literatur. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg.
- Schmidt, Siegfried J., 1987. „Skizze einer konstruktivistischen Mediengattungstheorie“. In: SPIEL (Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft) 6 (2), S. 163-205.
- Schneider, Hans-Joachim, 1977. Kriminalitätsdarstellung im Fernsehen und krimineller Wirklichkeit. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Schneider, Hans-Joachim, 1988. Das Geschäft mit dem Verbrechen. Massenmedien und Kriminalität. München: Kindler.
- Schwitzke, Heinz, 1963. Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln, Berlin: Kiepenheuer und Witsch.
- Smaus, Gerlinde, 1978. „Funktion der Berichterstattung über Kriminalität in den Massenmedien“. In: Kriminologisches Journal 3, S. 187-201.
- Sommer, Adelbert; Hans Grobe, 1974. Aggressiv durch Fernsehen? Überlegungen zur Medienerziehung von Kindern und Jugendlichen. Neuwied: Luchterhand.
- Stein-Hilbers, Marlene, 1977. Kriminalität im Fernsehen. Eine inhaltsanalytische Untersuchung. Stuttgart: Enke.
- Steinert, Heinz, 1978. „Phantasie - Kriminalität und Alltagskriminalität“. In: Kriminologisches Journal 10, S. 215-223.
- Theunert, Helga, 1987. Gewalt in den Medien - Gewalt in der Realität. Gesellschaftliche Zusammenhänge und pädagogisches Handeln. Opladen: Leske und Budrich.
- Würffel, Stefan Bodo, 1978. Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler.

Anhang

1. Im Aufsatz genannte Sendungen

Titel	Sendeanstalt	erstes Sendedatum	letztes Sendedatum*
Aktenzeichen: XY ...ungelöst	ZDF	20.10.1967	
Auf eigene Gefahr	ARD	10.10.1993	
Blank Meier Jensen	ARD	23.09.1992	20.09.1994
Das Fernsehgericht tagt	NDR	10.07.1961	26.11.1972
Das Halstuch	ARD	03.01.1962	17.01.1962
Das Kriminalmuseum	ZDF	04.04.1961	07.08.1970
Der Alte	ZDF	11.04.1977	
Der Kommissar	ZDF	03.01.1969	30.01.1076
Der Polizeibericht meldet	NWDR	22.01.1953	14.03.1958
Derrick	ZDF	20.10.1974	
Die Drei	SAT 1	28.02.1996	
Die fünfte Kolonne	ZDF	26.09.1963	09.04.1972
Die Galerie der großen Detektive	SWF	30.11.1954	24.08.1955
Die Gerichtsreporterin	ARD	23.08.1994	
Die Kommissarin	ARD	29.09.1994	
Die Männer vom K 3	ARD / ORF2	29.10.1988	
Die Partner	ARD	20.09.1995	
Die Wache	RTL	03.01.1994	
Doppelter Einsatz	RTL	20.09.1994	
Ein Fall für Zwei	ZDF	11.09.1981	
Großstadtrevier	ARD	16.12.1986	
Im Namen des Gesetzes	RTL	20.09.1994	
Kommissar Rex	SAT 1	10.11.1994	
Lutz & Hardy	ZDF	05.10.1994	
Mona M	ZDF	15.01.1996	
Peter Strohm	ARD / ORF2	28.12.1988	
Polizeifunk ruft	ARD	05.12.1966	11.03.1970
Schwarz greift ein	SAT 1	03.02.1994	
Schwarz Rot Gold	ARD	12.05.1982	
Stahlnetz	NWDR/NDR	14.03.1958	14.03.1968
Tatort	ARD	29.11.1970	

* Teilweise laufen die genannten Serien bzw. Reihen noch, teilweise ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht bekannt, ob weitere Staffeln aufgelegt werden.

2. Für die Auswahlbibliographie ausgewertete bibliographische Werke

SELBSTÄNDIGE BIBLIOGRAPHIEN:

- Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, 1945-1989. Hrsg. v. Bernhard Koßmann. Frankfurt: Vittorio Klostermann
- Bibliographie zu Rundfunk und Fernsehen, 1966. Bearb. v. Volker Spiess. Hamburg: Hans-Bredow-Institut
- Bibliographie zur Entwicklung des Fernsehens: Fernsehsysteme und Programmgeschichte in den USA, Großbritannien und der Bundesrepublik Deutschland, 1990. Bearb. v. Peter Ludes. München, London, New York, Paris: Saur
- DEUTSCHE BIBLIOGRAPHIE, 1945-1991. Verzeichnis aller im wöchentlichen Verzeichnis und im Hochschulschriften-Verzeichnis angezeigten deutschen und im Ausland erscheinenden deutschsprachigen Publikationen. Hrsg. von der Deutschen Bibliothek. Frankfurt M.: Buchhändler-Vereinigung
- Fernsehen, Programm, Programmanalyse. Auswahlbibliographie 1970-1977, 1978. Hrsg. v. Hackforth, Josef; Ulrich Steden; Ute Alte-Teigeler. München, New York, London, Paris: Saur
- Hörfunk und Fernsehen. Aufsatznachweis aus Zeitschriften und Sammelwerken, 1975-1992. Bearb. v. Rudolf Lang. Köln: Westdeutscher Rundfunk
- Internationale Bibliographie der Zeitschriften-Literatur aus allen Gebieten des Wissens, 1945-1992. Hrsg. v. Otto und Wolfram Zeller. Osnabrück: Felix Dietrich Verlag
- Kommunikationsforschung. Eine kommentierte Auswahlbibliographie der deutschsprachigen Untersuchungen zur Massenkommunikation 1945-1980, 1984. Bearb. v. Bohrmann, Hans; Wilbert Ubbens. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz
- Presse, Rundfunk, Fernsehen, Film. Ein Verzeichnis deutschsprachiger Literatur zur Massenkommunikation 1968-1971, 1971. Bearb. v. Wilbert Ubbens. Berlin: Spiess
- Rundfunk und Fernsehen im öffentlichen Leben, 1970. Auswahlbibliographie. Bonn: Deutscher Bundestag. Wiss. Abteilung

Unselbständige Bibliographien:

- Hickethier, Knut, 1989. "Bibliographie". In: Hickethier, Knut. Fernsehspielforschung in der Bundesrepublik und der DDR 1950-1985. Bern, Frankfurt a.M., New York, Paris: Saur, S. 127-184 (Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe C/Band 4/2)
- Mikos, Lothar, 1988. "Fernsehunterhaltung und Serien. Kommentierte Auswahlbibliographie." In: Medien praktisch 2 (1988), S. 25-29
- Rüden, Peter von, 1975. "Bibliographie zum Thema 'Fernsehspiel'". In: Rüden, Peter von (Hrsg.). Das Fernsehspiel. Möglichkeiten und Grenzen. München: Fink, S. 169-181

Außerdem wurde eine Online-Recherche der Universitätsbibliothek Siegen angefordert, bei der folgende Datenbanken abgefragt wurden: PSYINDEX; PSYCINFO; SOCABS; ERIC.

3. Index zur Bibliographie

Sachregister

Buch, siehe Print

DetektivIn 26, 27, 36, 42, 54, 67, 68, 73,
74, 84, 91, 114, 136, 158

Didaktik 5, 35, 45, 46, 51, 52, 67, 102,
106, 159, 173

Empirie 28, 31, 76, 77, 111, 116, 117,
140, 143, 150, 170, 173, 184

Fahndung 70

Fernsehen, ALL 10, 24, 25, 46, 67, 93,
98, 107, 124, 135, 156, 160, 164,
173, 175, 178

Fernsehen, DT 1, 4, 5, 6, 11, 13, 16, 17,
18, 19, 21, 22, 23, 24, 31, 32, 33,
34, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46,
49, 50, 51, 53, 58, 59, 60, 61, 62,
65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 76, 77,
78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96,
97, 98, 100, 102, 104, 105, 106,
109, 110, 111, 112, 113, 116, 118,
120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,
127, 128, 129, 130, 131, 132, 134,
135, 138, 139, 140, 141, 142, 143,
145, 150, 154, 159, 160, 161, 162,
163, 164, 165, 166, 167, 169, 170,
171, 173, 174, 175, 177, 179, 180,
181, 183, 184, 185, 186, 188

Fernsehen, GB 17, 18, 19, 65, 140, 143,
144, 164, 167

Fernsehen, US 13, 16, 17, 18, 19, 21, 24,
34, 37, 41, 52, 61, 67, 68, 93, 96,
98, 100, 105, 118, 131, 140, 141,
142, 143, 144, 150, 152, 164, 166,
181

Fernsehspiel, siehe Fernsehen

Fiktion 3, 11, 12, 68, 121, 126, 139, 161,
169

Film Noir 182

Film, siehe Kino

Form 61, 93

Funktion 41, 68, 129, 130, 134, 148,
163, 169, 177, 178

GangsterIn 67, 157

Gattung 24, 25, 63, 67, 97, 98, 124, 125,
136, 151, 164, 169

Geschichte 19, 23, 66, 69, 73, 98, 101,
140, 143, 146, 147, 148, 149, 151,
157, 158, 159, 172

Gewalt 5, 6, 13, 71, 94, 115, 122, 150

Handbuch, siehe Lexikon

Hard-Boiled-School 90

Hörfunk, DT 39, 56, 57, 64, 81, 108, 117,
176

Hörspiel, siehe Hörfunk

Ideologie 151, 168

Ideologiekritik 14, 34, 86, 119, 125, 177,
178

Inhaltsanalyse 53, 55, 170

Intermedialität 124, 164, 171

Italien 133
 Kino, ALL 29, 98, 115, 124, 155, 156, 157, 158, 160, 182, 187
 Kino, DT 29, 65, 98, 115, 124, 140, 143, 155, 157, 159, 160, 171
 Kino, GB 29, 65, 140, 143, 144, 155, 158
 Kino, US 29, 47, 98, 140, 143, 144, 145, 157, 158, 182
 KommissarIn 22, 32, 33, 40, 59, 68, 84, 90, 102, 113, 123, 126, 161, 162, 171
 Kriminalität 75, 146, 147, 148, 173
 Kriminologie 138, 170
 Lexikon 29, 81, 108, 143, 156, 160, 187
 Mehrteiler, siehe Serie
 Methode 74, 135
 Musik 10
 Narration 42, 148
 Polizei 59, 67, 113, 128, 155, 162, 171
 Print, ALL 3, 7, 8, 9, 15, 20, 24, 27, 28, 30, 42, 46, 54, 63, 66, 74, 75, 91, 98, 101, 103, 114, 119, 124, 136, 137, 151, 153, 156, 160, 164, 168, 172
 Print, DT 2, 4, 8, 12, 14, 20, 21, 24, 35, 39, 45, 46, 54, 55, 73, 74, 81, 84, 90, 95, 98, 99, 114, 119, 124, 126, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 160, 164, 168, 171, 172
 Print, GB 14, 26, 36, 99, 114, 146, 151, 164, 168, 172
 Print, US 21, 24, 26, 36, 98, 99, 114, 151, 164, 168, 172
 Private Eye, siehe Detektiv
 Produktion 4, 12, 22, 23, 24, 32, 37, 39, 40, 58, 61, 79, 83, 85, 90, 93, 95, 98, 104, 112, 120, 127, 128, 130, 134, 154, 165, 169, 177, 178, 181
 Programm 22, 32, 33, 40, 69, 118, 123, 152
 Radio, siehe Hörfunk
 Realität 11, 12, 37, 41, 59, 67, 68, 98, 121, 125, 126, 129, 135, 139, 145, 169, 170
 Reihe, siehe Serie
 Rezeption 13, 20, 28, 31, 32, 36, 43, 68, 74, 76, 77, 82, 87, 111, 116, 117, 134, 135, 145, 150, 161, 162, 163, 165, 175, 177, 178, 185
 Schweiz 24, 165
 Serie 1, 5, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 31, 32, 33, 34, 37, 40, 41, 44, 49, 50, 51, 52, 58, 60, 67, 68, 69, 72, 78, 79, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 98, 100, 105, 110, 112, 113, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 138, 141, 144, 150, 152, 154, 159, 165, 166, 167, 171, 173, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 186
 Sozialgeschichte 45, 75, 99
 Spannung 67, 109
 Synchronisation 105, 167, 181
 Systemtheorie 75

Theater 9

Theorie 3, 14, 20, 23, 24, 25, 73, 74, 91, 101, 135, 146, 148, 149, 151, 164, 177, 178

Thriller 133, 158

Personen und Figuren

In den Publikationen thematisierte AutorInnen, RegisseurInnen, SchauspielerInnen etc. und fiktive HandlungsträgerInnen

Capote, Truman 168

Christie, Agatha 36, 168

Columbo, siehe Titelregister

Doyle, Arthur Conan 36

Durbridge, Francis 94, 122, 163

Dürrenmatt, Friedrich 168

Fechner, Eberhard 38

George, Götz, siehe Schimanski

Glauser, Friedrich 24

Highsmith, Patricia 36

Hitchcock, Alfred 47

Unterhaltung 55, 60, 67, 86, 160, 177, 178

Vermarktung 4

Vermittlung 93, 95

Verarbeitung 21, 185

Wirkung 13, 51, 107, 115, 135, 161

Kojak, Theo, siehe Titelregister

Marple, Miss, siehe Agatha Christie

Menge, Wolfgang 104

Reinecker, Herbert 58, 62, 112, 186

Roland, Jürgen 104, 128

Schimanski 17, 44, 68, 102, 113, 171

Simenon, Georges 168

Strohm, Peter 31

Trimmel 90, 126

Wallace, Edgar 65

Webb, Jack 96

Werremeier, Friedhelm 90, 126

Titelregister

- Airwolf 150
- Aktenzeichen: XY ...ungelöst 11
- Allein gegen die Mafia 133
- Alte, Der 17, 92, 135
- Columbo 16, 37, 141, 152
- Derrick 16,17, 58, 92, 131, 159
- Dragnet 96
- Einsatz in Manhattan (Kojak) 16, 37, 131, 141, 152
- Eurocops 79
- Fahnder, Der 11, 100, 184
- Fall für Zwei, Ein 83, 85, 92
- Fernsehgericht tagt, Das 11, 138
- Halstuch, Das 13, 94, 122
- Hill Street Blues (Polizeirevier Hill Street) 21, 141
- Invasion vom Mars 13
- Jerry Cotton 14
- Kameraden 165
- Kleine Doktor, Der 110
- Knight Rider 150
- Kojak, siehe Einsatz in Manhattan
- Kommissar, Der 17, 49, 50, 51, 87, 92, 112, 118, 120, 161, 163
- Magnum, P.I. (Magnum) 24, 135, 141, 181
- Mannix 52
- Messer, Das 163
- Miami Vice 100, 166
- Millionenspiel, Das 13
- Mörderische Entscheidung 43, 82
- Polizeibericht meldet, Der 116, 121, 128, 130
- Polizeifunk ruft, Der 173
- Polizeiruf 110 23
- Remington Steele 105
- Rockford Files, The (Detektiv Rockford, Anruf genügt) 141
- SoKo 5113 11
- Stahlnetz 96, 121, 129, 130, 138, 154
- Schwarz-Rot Gold 11
- Tatort 1, 4, 11, 16, 17, 21, 32, 33, 40, 44, 68, 72, 78, 88, 89, 90, 102, 113, 118, 123, 126, 154, 161, 165, 171, 179, 180, 183
- Tennisschläger und Kanonen 34
- Wer erschöß Boro? 95, 166