Abschlußbericht

Das Kriminalsujet im ost-, west- und gesamtdeutschen Fernsehen: Die Programmgeschichte des deutschen Fernsehkrimis

Projektnummern Vi95/6-1 und Vi95/7-1

Antragsteller:

Prof. Dr. Reinhold Viehoff

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

Kennwort:	Krimi im Fernsehen
Bewilligung:	Das Projekt war für den Zeitraum vom 1.1.1995 bis 31.12.1998 bewilligt.
Laufzeit:	01.02.1995 bis 15.08.1999
Der Abschlußbericht wurde verfasst von Ingrid Brück, Andrea Guder, Reinhold Viehoff und Karin Wehn.	

1 Struktur des Abschlußberichtes

Der hier vorgelegte Abschlußbericht besteht aus insgesamt fünf Kapiteln, in denen wir der Deutschen Forschungsgemeinschaft Rechenschaft darüber ablegen, wie wir das zuerst 1994 beantragte Projekt nach dem Zwischenbericht von 1996 zu Ende geführt haben. Das offizielle Ende des Projektes lag mit dem Ablauf des letzten Personalvertrages im August 1999. Der Abschlußbericht wird im März/April 2000 vorgelegt.

Angesichts der in Kapitel 5 vollständig aufgeführten Publikationen (Monographien, Aufsätze und Beiträge, Vorträge) der wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und des Projektleiters haben wir uns entschlossen, diese der akademischen Öffentlichkeit schon bekannt gemachten Studienergebnisse und –teilergebnisse hier nicht noch einmal in aller Ausführlichkeit und Breite zu wiederholen. Wir werden in dieser Entscheidung auch dadurch unterstützt, dass wir durch die zahlreichen Einladungen zu den unten aufgeführten Vorträgen und Publikationen insgesamt den Eindruck haben gewinnen können, mit unseren Forschungen auf ein gutes Interesse in der wissenschaftlichen Öffentlichkeit gestoßen zu sein und dieses Interesse am Thema des Projektes und an unserer Forschungsarbeit auch insgesamt – wie wir hoffen: angemessen – bedient zu haben. Wir werden in dieser Entscheidung zusätzlich dadurch unterstützt, dass die *drei Dissertationen*, die aus dem Forschungsprojekt hervorgegangen sind und in denen die wesentlichen Ergebnisse des Projektes erarbeitet worden sind, alle als „magna cum laude“ Arbeiten von der Martin-Luther-Universität in Halle 1999 resp. 2000 angenommen worden sind. Und wir werden schließlich in dieser Entscheidung auch dadurch unterstützt, dass der Metzler Verlag Stuttgart gerade in diesen Tagen Ende März 2000 sein Angebot an uns vertraglich festgeschrieben hat, eine ca. 400 Seiten umfassende *Geschichte des deutschen Krimis*

im Fernsehen von den Anfängen bis zur Gegenwart zu schreiben und 2001 als Hardcover-Band (mit zahlreichen Abbildungen und Darstellungen) herauszubringen (vgl. dazu das Verlagsexposé zur Programmgeschichte im Anhang).

In diesem Abschlußbericht konzentrieren wir uns deshalb darauf, der Deutschen Forschungsgemeinschaft und den Gutachtern, die uns während der Laufzeit des Projektes kritisch konstruktiv begleitet haben, im Kapitel 2 eine knappe Darstellung der in Antrag und Zwischenbericht formulierten speziellen Forschungsziele des Projektes zu geben und – darauf bezogen – zu verdeutlichen, dass wir diese in wesentlichen Punkten erreicht haben. Wir gehen dabei auch auf die eher forschungspraktischen Seiten des Projektes ein, wie etwa die sehr umfangreiche Datenbank zu den Videomitschnitten, in denen wir die Geschichte der Krimiserien im Fernsehen in großem Umfang haben dokumentieren können und die wir als ersten wichtigen Baustein einer zukünftigen Mediathek des Instituts für Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Martin-Luther-Universität haben einsetzen können.

Im Kapitel 3 dieses Berichtes heben wir punktuell je ein Ergebnis zu jedem der drei Forschungsschwerpunkte des Projektes hervor, von denen wir glauben, dass sie – über den Antragsrahmen hinaus – das spezielle Forschungspotenzial des Projektes verdeutlichen können. Diese Ergebnisse sehen wir in besonderer Weise als diskussionswürdig und weiterführend an, weil sie Grundannahmen des Forschungskonzepts berühren. Die Verbindung von juristischem und politischem Diskurs über Verbrechen und Kriminalität im Sozialismus (der DDR) mit den konkreten Entwicklungsphasen der thematischen und dramaturgischen Gestaltung des Genres „Kriminalfilm“ im Fernsehprogramm der DDR nachgewiesen zu haben, und zwar auf der Ebene konkreter Handlungen, gehört zu diesen hervorgehobenen Ergebnissen (vgl. dazu die Dissertation von A. Guder 1999). Den genretypischen Realitäts- und Authentizitätsanspruch in der Phase der Etablierung und Konsolidierung des westdeutschen Krimis bis Ende der siebziger Jahre am Modus und an der Inszenierung der moralischen und juristischen Differenz „gut“/“böse“ detailliert aufgezeigt und als Grundmuster der Genredynamik erkannt und diskutiert zu haben (vgl. dazu die Dissertation von I. Brück 1999), gehört ebenso zu diesen von uns ausdrücklich hervorgehobenen Ergebnissen. Und schließlich und nicht zuletzt gehört dazu auch die innovative theoretische Ausformulierung und die empirische Konkretisierung der „Vermittlungsrolle“ in ihrer Bedeutung für die

Genreentwicklung; denn der hier geführte Nachweis, dass unter bestimmten Konkurrenzverhältnissen der Krimiproduktion im Fernsehen (Duales System) Qualität, Inhalt und Dramaturgie des Krimis ihre differenzierende Kraft verlieren und die je unterschiedlich erfolgreiche Vermittlungs-Strategie der Präsentation des Krimis als Fernsehereignis die Gattungsentwicklung vorantreibt, hat eine klar modelltheoretische Dimension und zeigt *en detail*, wie sich Handlungslogiken des Produktionsmilieus verselbständigen und klassische Genremuster überlagern.

In einem vierten Kapitel dieses Abschlußberichtes versuchen wir dann, kritisch abzuwägen, ob der gattungstheoretische Ansatz des Projektes sich insgesamt hinreichend bewährt hat. Dieser gattungstheoretische Ansatz geht ja von der Prämisse aus, dass Gattungen (hier: Krimi im Fernsehen) handlungstheoretisch aus den Interaktionen der beteiligten Aktanten modelliert und empirisch rekonstruiert werden müssen, und zwar obligatorisch im jeweiligen Handlungszusammenhang von Produktion und Rezeption, fakultativ auch im Vermittlungs- und Verarbeitungsbereich. Erst eine umfassende Modellierung entsprechender Sequenzen von rollenspezifischen Interaktionen *und* der materiellen Struktur von Handlungsergebnissen - als Sendung und Programm - kann nach diesem Verständnis des Gesamtensemble des gattungskonstituierenden Zusammenhangs beobachtbar und analysierbar machen. Wir geben abschließend eine kurze Bewertung, in der wir verdeutlichen, wo nach unserer Erkenntnis - als Ergebnis dieses Forschungsprojektes - theoretische und empirische Arbeit weiter investiert werden kann und soll, oder - wo umgekehrt – das Modell modifiziert werden muss.

Wir schließen dieses Kapitel mit einigen Bemerkungen, in denen wir zu pragmatischen Bedingungen der Durchführung des Projektes Stellung nehmen, um den Gutachtern und der Deutschen Forschungsgemeinschaft auch auf dieser Ebene ein Feedback zu geben und eine kritische Beurteilung zu ermöglichen.

Das abschließende fünfte Kapitel besteht im wesentlichen aus Anlagen. Als wesentliche Bausteine des Projektes werden die drei erfolgreichen Dissertationen beigelegt, zusätzliche ergänzende Publikationen seit der Vorlage des Zwischenberichtes, Informationen über die Datenbank, über den Publikationsplan für den Metzler Verlag, schließlich auch das vollständige (bis zum aktuellen Stand geführte) Verzeichnis aller Publikationen, die im Rahmen und unter Bezug auf das Projekt erfolgt sind.

2 Ergebnisse des Projekts

Die historische Rekonstruktion und vergleichende Gegenüberstellung der konstituierenden Bedingungen der Krimiproduktion/-vermittlung in Ost und West und die Darstellung der Entwicklungen des Medienangebots ‚deutscher Fernsehkrimi' als Resultat spezifischer Produktions- und Rezeptionsverhältnisse (Teilziele 1 und 2 des Zwischenberichts) sollen im folgenden für die drei Arbeitsbereiche dargestellt werden:

- Der Krimi im staatlichen Fernsehen der DDR
- Der Krimi im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der BRD bis Mitte der achtziger Jahre
- Der Krimi im Dualen Rundfunksystem

Verbindliche Leitidee aller drei Arbeitsbereiche ist, die Genre-Geschichte als Programmgeschichte möglichst umfassend zu rekonstruieren.

Abbildung 1: Systemtypen im deutschen Fernsehen als Grundlage für die Arbeitsbereiche

Öffentlich-Rechtliches Fernsehsystem der BRD Fernsehen als „kulturelle Veranstaltung"	Staatliches Fernsehsystem der DDR Fernsehen als „politisches Machtinstrument"
Duales Fernsehsystem der BRD Fernsehen als „Ware"	

Mit dieser Abbildung kondensieren wir die theoretische und empirische Einschätzung der unterschiedlichen Medienhandlungssysteme DDR und BRD. Wir gehen (mit Hinweis auf Brück, Guder, Viehoff & Wehn 1998) davon aus, dass damit

eine Grundstruktur auch für den historischen Übergang zur ‚Einigung' der beiden Handlungssysteme beschrieben ist, die dann in unseren Einzelforschungen auch am Beispiel der Genre-Geschichte des Krimis nachgewiesen wird.

2.1 Der Krimi im staatlichen Fernsehen der DDR

Die Rekonstruktion der spezifischen Produktions- und Vermittlungsbedingungen basiert auf der Verortung des Medienangebots DDR-Fernsehkrimi in einem Mediensystem, das durch staatliche Planung, Lenkung und Kontrolle der Medien durch den Staats- und Parteiapparat bei gleichzeitiger Präsenz einer konkurrierenden westdeutschen Medienöffentlichkeit bestimmt wird.

Medien gelten in der DDR offiziell als "Führungs- und Kampfinstrumente der Partei der Arbeiterklasse und des sozialistischen Staates" und haben "ihren Beitrag zur Veränderung der sozialistischen Wirklichkeit mittels spezifischer journalistischer beziehungsweise künstlerischer Mittel" zu leisten[1]. Um Medien als "Herrschaftsmittel der Machtelite" der DDR zu instrumentalisieren, um mediale Herrschaft überhaupt möglich zu machen, ersinnt und perfektioniert man ein Leitungs- und Kontrollsystem durch die Parteiführung der SED, deren wichtigste Orte von Beginn der DDR an bis 1989 das Politbüro und das zuständige ZK-Sekretariat für Agitation und Propaganda sind. Die Leitlinien der Medienpolitik werden durch das Politbüro vorgegeben und die zuständigen ZK-Sekretariate umgesetzt.

Das Verhältnis der SED-Führung zu den Medien hat sich in vier Jahrzehnten jedoch grundsätzlich gewandelt: Während Hörfunk und Kino in den fünfziger Jahren noch die dominanten Medien sind und demzufolge von der SED-Führung mit besonderer Aufmerksamkeit bedacht werden, entwickelt sich das Fernsehen in den sechziger Jahren zum zentralen Informations- und Unterhaltungsmedium der DDR. Die SED erkennt die Rolle des Fernsehens als 'massenwirksamstes' Medium.

Am Beispiel des DDR-Fernsehkrimis wird im Rahmen der Projektarbeit nicht nur die allgemeine Planung, Lenkung und Kontrolle der Medien, sondern dezidiert der Kontroll- und Lenkungsapparat innerhalb des DDR-Fernsehens bis auf die Ebene der tatsächlich programmproduzierenden und –vermittelnden Bereiche rekonstruiert (Brück, Guder & Wehn 1995, Guder 1996 b, Guder 1999).

---

1 Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Soziologie, 1977, S. 416.

Neben einer gesteuerten ‚Kaderpolitik' ist vor allem die Kontrolle der Programmplanung (und die damit verbundene Finanzplanung) durch das Staatliche Komitee für Fernsehen (SKF) als Führungsgremium, die Abnahme verschiedener Stadien des Medienangebots selbst (die Abnahme des Exposés, des Szenariums und des fertiggestellten Films durch die Bereichsleitung Dramatische Kunst und durch den Vorsitzenden des SKF bzw. dessen Stellvertreter) und die Freigabe des Medienangebots für die Ausstrahlung (durch den Vorsitzenden) als immer wiederkehrende Momente der Kontrolle von Fernsehkrimis benannt worden.[2]

Es zeigt sich im Rahmen der Projektarbeit, dass Krimis im DDR-Fernsehen nur in Zusammenarbeit mit den sogenannten gesellschaftlichen Partnern produziert werden: der Generalstaatsanwaltschaft der DDR (bei der Reihe *Der Staatsanwalt hat das Wort*, 1965-1991), dem Ministerium für Staatssicherheit (*Drei von der K*, 1969-1969), der Zollverwaltung der DDR (*Zollfahndung*, 1970-1971) und der Hauptabteilung K beim Ministerium des Innern (*Blaulicht*, 1958-1968 und *Polizeiruf 110*, gesendet seit 1971).

Besonders bei der seit 1971 bestehenden Reihe *Polizeiruf 110* zeigt sich eine enge, kontinuierliche Zusammenarbeit mit der Kriminalpolizei. Deren Mitarbeiter machen thematische Vorschläge für den Jahresplan, geben zu diesem eine Stellungnahme ab, beraten die Dramaturgen und Autoren (fachlich, aber auch ideologisch) bei der Bucharbeit, verfassen Gutachten zu Exposés, Szenarien und Drehbüchern, beraten bei den Dreharbeiten und sind bei der Abnahme des Films mitspracheberechtigt (Brück, Guder & Wehn 1995). Dies ist der Versuch, den Krimireihen und -serien die offiziellen Deutungsmuster bezüglich Kriminalität im Sozialismus gleichsam zu implementieren. Dies gilt sowohl für die Erscheinungsformen der Kriminalität (Delikte, Täter, Opfer usw.) und deren Ursprünge (Kriminalitätsursachenmodelle), aber auch die Darstellung der Gesellschaft, der Staatsmacht und deren Vertreter - der Kriminalisten.

Ebenso wie die Art der dargestellten Kriminalität und deren Ursachen liegt die Darstellung der sozialistischen Ermittler im Blickpunkt der Lenkungs- und Kontrollbestrebungen der gesellschaftlichen Partner. Man ist bemüht, die Idealvorstellung vom sozialistischen Kriminalisten in die Krimifiktion einzubringen (Brück, Guder & Wehn 1995¸ Guder 1999: 215-219). Für die Gutachter des MdI sind

---

[2] Vgl. Guder 1999, S. 5-7 zu Medienplanung, -lenkung und –kontrolle in der allgemein und S. 188-232 zur Produktion und Vermittlung von Krimi-Reihen im speziellen.

die Fernseh-Kriminalisten - genau wie ihre realen Vorbilder - gesetzestreu, unvoreingenommen, machen keine Fehler. Sie beachten die Dienstvorschrift, sind nicht vertraulich im Umgang miteinander, Kaffee und Kuchen im Dienst sind tabu. Sie sind nicht geschieden, fahren kein Fahrrad, benutzen keine Schimpfworte und werden nicht in intimen Situationen gezeigt. Vielmehr sind sie sympathisch, korrekt, rational, logisch handelnd, immer erfolgreich in der Bekämpfung des Verbrechens und unermüdlich für Recht und Gesetz im Einsatz. Der Kriminalist im DDR-Fernsehen ist in erster Linie Funktionsträger, keine Privatperson, er vermischt niemals Beruf und Privates, er ist (fast) unfehlbar, er ist – ideales - Vorbild. Und tatsächlich zeigt das durch die Einflussnahmen des MdI in den Produktionsprozess eingebrachte Ermittlerbild signifikante Übereinstimmungen mit den Figuren, die uns beispielsweise in der Reihe *Polizeiruf 110* wieder begegnen (Guder 1999: 149-155).

Die Kriminalisten sind die zentralen Figuren des *Polizeiruf 110*. Es handelt sich um eine „zentrale Fahndungsgruppe der Volkspolizei", die Verbrechen aller Art in allen Winkeln der DDR aufklärt. Man ermittelt in Berlin, ebenso in anderen Großstädten (Frankfurt/Oder, Potsdam, Leipzig, Halle usw.), auf dem Land, in Ferienorten an der Ostsee, im Harz und an vielen anderen Orten mehr. Zum Status der Sondergruppe gehört, dass die Ermittler – vor allem die prägenden Figuren Oberleutnant Fuchs (Peter Borgelt), Oberleutnant Hübner (Jürgen Frohriep) und Leutnant Vera Arndt (Sigrid Göhler) – für die verschiedensten Deliktformen verantwortlich sind: Mord, Totschlag, Raub und Körperverletzung, aber auch Einbruch, Erpressung, Diebstahl, Betrug, Jugendkriminalität. Und sogar für die Verkehrserziehung in Grundschulen werden die Kriminalisten eingesetzt (Fuchs in der 1977 ausgestrahlten Episode „Ein unbequemer Zeuge").

Der *Polizeiruf*-Ermittler unterscheidet sich dabei durch seine Überlegenheit und Unantastbarkeit, sein vorbildhaftes Verhalten, die Beschränkung auf die Funktion des Kriminalisten und die Ausklammerung des Privaten signifikant von seinen zeitgenössischen westdeutschen ‚Kollegen'. Er ist durch seine räumlich nicht festgelegte Tätigkeit allgegenwärtig und durch seinen unbedingten Erfolg im Kampf gegen das Verbrechen allmächtig.

Dieses eingeschränkte Ermittlerbild wird von den Produktionsbeteiligten (v. a. Autoren und Dramaturgen) bereits zu Zeiten der DDR als kritisch – weil die künstlerische Gestaltungsfreiheit einschränkend – empfunden. Die persönliche Einsicht in die Notwendigkeit von Zugeständnissen an den gesellschaftlichen Partner

Kriminalpolizei führt dazu, dass zahlreiche ‚Macher' sich weniger mit der individuellen Gestaltung der Ermittler-Figuren als vielmehr der Darstellung der individuellen Motive des Täters, seiner Konfliktsituation, seiner Lebensumstände und seines sozialen Umfeldes befassen. Aus Sicht einiger Fernsehmacher zeigt der Krimi auch immer etwas vom ‚wahren', alltäglichen Leben in der DDR, denn dort werden Konflikte ‚auf Leben und Tod' ausgetragen, Menschen in Extremsituationen gezeigt, Menschen, die gegen die Normen der Gesellschaft verstoßen, teils sogar Außenseiter der Gesellschaft. So werden im Krimigenre Konflikte dargestellt, die sonst in der Öffentlichkeit – insbesondere in der Tagesmedien – kaum Beachtung finden, dem Krimi wird bisweilen eine ersatzpublizistische Funktion zugeschrieben. Andere sehen im Krimi gar eine Nische in der ansonsten streng reglementierten und kontrollierten Medienlandschaft der DDR - das Ausloten eines Freiraums, während der Zeit der SED-gelenkten Medien, wie es der ehemalige Hauptabteilungsleiter des DFF Thomas Steinke retrospektiv darstellt. Vor allem die beiden langlaufenden Krimireihen *Der Staatsanwalt hat das Wort* und *Polizeiruf 110* greifen Konflikte und Themen auf, die ansonsten im DDR-Fernsehen selten oder überhaupt nicht gezeigt werden: Alkoholismus und Tablettensucht, Sexualdelikte und Jugendkriminalität, Verwahrlosung und miserable Wohnungssituation.

2.2 Der Krimi im öffentlich-rechtlichen Fernsehsystem der BRD bis Mitte der achtziger Jahre

Die Weichenstellung einer Genreentwicklung im Abendprogramm unter den Bedingungen des öffentlich-rechtlichen Fernsehsystems ist in den fünfziger und sechziger Jahren vor allem bestimmt von einem Bildungs- und Kulturanspruch des Fernsehens bzw. an das Fernsehen. Dieser Anspruch ergibt sich einerseits aus der Notwendigkeit, sich von bereits vorhandenen Medien abzugrenzen – v.a. dem Kinofilm – sowie dem Bemühen, Fernsehen und seine Programmangebote vom (mit Blick auf die USA geäußerten) Verdacht der ‚Vermassung' zu befreien (Brück 1999a: 71ff.). Dieser Anspruch greift umso mehr, als einerseits der Krimi traditionell als triviales Genre gilt – und reine Unterhaltung ohne Anreicherung mit kulturellen, bildenden, informativen Inhalten für das Fernsehen zunächst nicht akzeptabel erscheint – und der Krimi andererseits ein gesellschaftlich überaus relevantes Thema transportiert: die justitiable Normübertretung und deren Ahndung. Kurz: Aus dem gesetzlichen Auftrag und den ideologischen Vorgaben des öffentlich-rechtlichen

Fernsehens sowie den Genretraditionen ergibt sich ein hoher Legitimationsbedarf für den Krimi als Programmbestandteil. (Brück 1999a: 68-87)

Dieses spezifische Produktionsmilieu, flankiert von den Erfordernissen der Nachkriegszeit – hier besonders die (Wieder-)Herstellung des Vertrauens der Bevölkerung in die staatlichen Organe - führt dazu, dass die Genreentwicklung im Fernsehen bis in die neunziger Jahre bestimmt ist von dem Bemühen, das Unterhaltungsgenre Krimi mit ‚sittlichem Nährwert' anzureichern.

Dieses Klima von Kultur- und Wirklichkeitsanspruch schlägt sich zunächst in einem journalistisch-dokumentarischen Inszenierungs-Modus nieder, der erstmals in der Reihe *Stahlnetz* (1958-1968) auf Dauer gestellt wird (Brück 1999a: 95-130). In diesem Inszenierungs-Modus treffen sich der Realitätsanspruch des Fernsehens – als Medium, das angeblich die ‚Wirklichkeit' zeigt, wie sie ist – mit einem informativen Gestus. Ein für das Fernsehen produzierter Krimi hat dieser Konzeption zufolge primär die Aufgabe, das Publikum über Kriminalität und deren Bekämpfung in der eigenen Lebenswelt zu ‚informieren', freilich auf eine spannende, unterhaltsame Weise.

Als dramaturgische Konsequenzen ergeben sich daraus v.a. eine Verortung des Geschehens in der Gegenwart der Bundesrepublik, in Alltagsmilieus des Durchschnittspublikums; ein Rekurrieren auf reale Fälle; Integration vielfältiger ‚Realitätssignale' in die Darstellung, Daten, Fakten, Topographie etc. werden visualisiert und/oder verbalisiert; reportagehafte Züge etwa durch Kommentare aus dem Off; Gestaltung der Ermittlerfiguren als austauschbare Funktionsträger ohne persönliche Eigenschaften, Privatleben etc.; Aufgabe des traditionellen, ausschließlich auf Unterhaltung angelegten Rätselschemas zugunsten informativer bzw. 'aufklärerischer' Elemente, etwa offener Täterführung.

Dieser Inszenierungs-Modus setzt sich mit seiner filmischen Konstruktion von ‚Realität' vom zeitgenössischen Fernsehspiel ab, in dem der Authentizitätsanspruch des Mediums durch Live-Übertragung, bzw. nach Einführung der MAZ durch ‚Quasi-Live-Übertragungen' theaterhafter Studioproduktionen eingelöst wird (Brück 1999a: 82-87 und 2000). Von den nachfolgenden Reihen des ZDF *Das Kriminalmuseum* und *Die fünfte Kolonne* (beide 1963-68) wird der Bezug auf tatsächliche Begebenheiten aufgegriffen, jedoch nur noch teilweise in entsprechende Inszenierungs-Strategien überführt (Brück 1999a: 163-189 und 190-213). Mit *Der Kommissar* (1969-76) etabliert sich eine eigenständige Traditionslinie des ZDF, in

der zwar Reminiszenzen an den Realismusanspruch gemacht werden, die die moralisch-ethische Idee des öffentlich-rechtlichen Fernsehens aber in die Darstellung allgemein-menschlicher Probleme bzw. in die psychologische Aufbereitung des Kriminalsujets verlegt (Brück 1999a: 214-254).

In dieser Tradition schlagen sich primär die – vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren formulierten, aber offensichtlich auch später noch greifenden – Bemühungen um seelische Erbauung und kulturelle Sinnstiftung nieder. Daraus ergibt sich ein Inszenierungs-Modus, der hier als ‚literarisch-fiktional' bezeichnet wird. Dieser Modus ist im Einklang mit einer am Theater orientierten Fernsehspiel-Dramaturgie, die sich aus der Abgrenzung zum Kinofilm, aus dem Verständnis von Fernsehen als einem Live-Medium sowie dem propagierten Kulturanspruch ergibt. In der ersten Krimi*serie* des ZDF, *Der Kommissar*, wird noch bis 1976 auf Werterhalt gesetzt, indem virulente zeitgenössische Themen wie der Generationenkonflikt, Ausprobieren alternativer Lebensformen und ähnliches aus konservativer Sicht dargestellt werden (Brück 1999a: 226-231). In der Nachfolgeserie *Derrick* (1974-98) wird die Fokussierung des Allgemein-Menschlichen in diesem Sinne weitergeführt. Der psychologische Blick in die Täterseele und/oder sein soziales Umfeld, der Phantasie des Autors beider Serien, Herbert Reinecker, entsprungen, generiert Geschichten, die als Milieustudien gemeint sind und offensichtlich auch so verstanden werden. Mit Abstrichen trifft das auch auf die parallel laufende ZDF-Serie *Der Alte* (1977 bis heute) zu. Mittels der psychologischen Komponente wird die in diesen Reihen wieder aufgegriffene traditionelle Rätselstruktur mit den vom Fernsehen verlangten moralisch-ethischen Qualitäten angereichert. Kriminalität wird dabei vor allem als psychisches und soziales Phänomen dargestellt, nicht aber als gesellschafts*politisches*.

Die ARD-Reihe *Tatort* (1970 bis heute) kann das Verdienst für sich verbuchen, die politische Ebene in das serielle Krimiangebot gebracht zu haben. In der realitäts-bezogenen Tradition von *Stahlnetz* wird nun zwar der Bezug auf authentische Fälle und auch der reportagehafte Gestus aufgegeben, Realitätsnähe jedoch als einer der konzeptionellen Eckpfeiler der Reihe angesehen. Realistisch wirkt diese nicht primär durch visuelle und verbale ‚Realitätssignale' oder durch einen bloßen filmischen ‚Freiluftrealismus', sondern auch durch eine differenziertere – und insofern glaubwürdigere – Darstellung des Phänomens Kriminalität (siehe auch unter 3.2. sowie Brück & Viehoff 1998).

Bis in die neunziger Jahre sind die Krimiserien und –reihen des Abendprogramms in der Regel Polizeikrimis. Der Darstellung der Ermittlerfigur kommt insofern besondere Bedeutung zu. Zu Zeiten des öffentlich-rechtlichen Monopols lassen sich Phasen bzw. Zäsuren folgendermaßen beschreiben: Bis Ende 1968 sind die Ermittlerfiguren ausschließlich Polizei- oder Kriminalbeamte. Dem Konzept der Reihen (Serien gibt es noch nicht) gemäß, 'wahre' Fälle zu zeigen, wechseln mit den Fällen auch die Ermittler. Sie werden in der Regel als reine Funktionsträger ohne individuelle Besonderheiten und Privatleben dargestellt. Als Garanten für die Aufrechterhaltung der bürgerlichen Ordnung, die nicht in Frage gestellt wird, zeichnen sie sich durch eine unantastbare Integrität aus.

Eine Zäsur in der Genregeschichte stellt die Einführung der ersten Serie, *Der Kommissar*, im Januar 1969 dar. Auf dem seitdem stabilen Krimi-Sendeplatz des ZDF am Freitagabend erscheint Kommissar Keller als die erste feste Ermittlerfigur überhaupt. Er ist der erste Fernsehkommissar, dem zumindest ansatzweise eine individuelle Prägung gegeben wird. Seine Persönlichkeitsmerkmale stehen im Einklang mit bürgerlichen Wertmaßstäben. Bei den Ermittlungen werden zwar die Tatmotive ergründet, die bürgerlichen Ordnung wird jedoch nicht in Frage gestellt.

Mit dem Sendestart der ARD-Reihe *Tatort* im November 1970 beginnt eine Phase der endgültigen Etablierung und Differenzierung fester Ermittlerfiguren bundesdeutscher Provenienz. Aus der redaktionellen Betreuung der Reihe in den verschiedenen Funkhäusern der ARD sowie des Österreichischen und Schweizer Fernsehens resultiert eine pluralistische Darstellungsweise und ein weites Spektrum der Gestaltung von Ermittlerfiguren zwischen väterlich-konservativ und emanzipatorisch-aufmüpfig. Über 60 *Tatort*-Fahnder gibt es bis heute. Manche ermitteln nur ein einziges Mal, andere sind über Jahrzehnte im Fernseh-Dienst. (vgl. Brück 1999b)

Mit dem Sendestart der ZDF-Serie *Ein Fall für Zwei* im September 1981 erscheinen erstmals private Ermittler als Protagonist einer bundesdeutschen Serie oder Reihe im Abendprogramm. Mit dem Konzept, einen Rechtsanwalt und einen Privatdetektiv ermitteln zu lassen, wird erstmals eine Gegenposition zur Polizei bzw. zum Polizeikrimi eingenommen. Bis dato war die Erzählperspektive, die Definitionsmacht, die Beurteilungsinstanz immer die der Exekutive. Auch in den Fällen, in denen die Ermittlungsstrategie die ist, die Täterpsyche zu ergründen, geht es ja letztlich darum, diesen Täter zu überführen und nicht darum, ihn zu entlasten.

Letzteres ist nun genau das, womit sich die beiden Ermittler in *Ein Fall für Zwei* beschäftigen, denn ihre Klienten sind Personen, die von der Polizei zu unrecht verdächtigt werden – dieses manchmal allerdings auch nur vorgeben. Mit dem Erscheinen erster Privatermittler und der erfolgreichen Etablierung eines unkonventionellen Kommissar-Typs (WDR-*Tatort*-Kommissar Horst Schimanski) im selben Jahr deuten sich erste einschneidende Veränderungen der lange sehr festgefügten Darstellungskonventionen von Krimiserien- und reihen im bundesdeutschen Abendprogramm an - die sich übrigens wesentlich von den Gegebenheiten im Vorabendprogramm unterscheiden (vgl. Brück 1999a: 271-277).
Abschließend ist zu konstatieren, dass dem bundesdeutschen Fernsehkrimi im Abendprogramm durch das Selbstverständnis des öffentlich-rechtlichen Fernsehens seit den fünfziger Jahren eine engagierte Darstellung gesellschaftlicher Probleme ‚zugewachsen' ist. Dabei wird ein – mehr oder weniger gelungener – ‚Balanceakt zwischen Unterhaltung und Unterweisung' vollführt. Diese Entwicklung wird erst in den neunziger Jahren grundlegend durchbrochen. (vgl. Brück 1999b und c)

2.3 Der Krimi im Dualen Rundfunksystem

Mitte der achtziger Jahre entstehen in der BRD die kommerziellen Programmveranstalter, die Fernsehen als „Ware" verstehen. Die allmähliche Konsolidierung des Privatfernsehens und die damit einhergehende Kommerzialisierung und Quotenorientierung in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre überschneidet sich jedoch noch mit einer anderen Zäsur: Mit dem Mauerfall findet die DDR ein jähes Ende, das DDR-Fernsehen wird nach einer Übergangsphase zum Jahresende 1991 eingestellt. Für einen sehr kurzen Zeitraum koexistieren im sich vereinigenden Deutschland die drei grundsätzlich unterschiedenen Fernsehsystemtypen[3], bis sich das kommerzielle Fernsehen durchsetzt und die anderen beiden gleichsam ‚schluckt'. Abbildung 1 illustriert aus Gründen der Anschaulichkeit diesen Wandel vereinfacht und provokativ: Das öffentlich-rechtliche Fernsehen existiert zwar nach wie vor – aber es muss sich verstärkt kommerziellen Kriterien anpassen, wie sie von den Sendern RTL, SAT.1, Pro Sieben etc. durchgesetzt werden. Am Beispiel des Krimis im Fernsehen lässt sich der Wandel von einem öffentlich-rechtlichen Monopol einerseits und von einem sozialistischen

[3] Vgl. **z.** B. Howard, Herbert H.; Michael Kievman: Radio and TV Programming. Columbus, Ohio: 1983.

Fernsehsystem andererseits hin zu einem kommerziellen Fernsehsystem exzellent beschreiben, denn er spielt in allen systemischen Ausprägungen eine zentrale Rolle.

Für die Entwicklung der ostdeutschen Krimitradition nach der Wende sei auf die entsprechenden Publikationen verwiesen (Brück, Guder & Wehn 1995, Guder & Wehn 1998, Wehn 1998a, c und besonders Wehn 1999).

Für die Entwicklung der westdeutschen Krimitradition sind *Ausdifferenzierung*, d. h. das Ausreizen und Ausdehnen der Genregrenzen und *Hybridisierung*, d. h. die Vermischung des Krimigenres mit anderen Genres, Formen oder Annäherung an die ästhetischen Standards anderer Genres oder Medien, als die zentralen Kräfte anzusehen, die die Genreentwicklung vorantreiben. Diese werden anhand der Kategorien Ermittler, Schauplatz, Realitätsanspruch, Themen, Selbstreferentialität, Kino- und Werbeästhetik ‚abgeklopft' (Wehn 1999: 117-175). Herausgestellt seien hier nur Ergebnisse zur Ermittlerfigur:

Es gibt in den neunziger Jahren zahlreiche Beispiele dafür, dass Krimis und andere Genres ‚gekreuzt' werden, z. B. Krimi- und Pfarrerserie (*Schwarz greift ein*), Krimi- und Tierserie (*Kommissar Rex, Zwei Partner auf sechs Pfoten, Kommissar Schimpanski*), Krimi- und Heimatserie (*Ein Bayer auf Rügen, Stockinger, Der Bulle von Tölz*), Krimi- und Comedyserie (*Balko*) oder Krimi und Mystery (*Operation Phoenix, Das Delta-Team*). Ziel ist es hierbei, aus zwei Erfolgsformaten ein drittes zu machen, die Zuschauerschaften beider Genres zu vereinen und mehrere Publika zu bedienen. Programmformen verschmelzen, indem erfolgreich gelaufene TV-Movies zu Serien werden (*Der Clown*) und erfolgreiche Serien mit 90-Minütern zelebriert werden (z. B. bei *Doppelter Einsatz, A.S., Der König*).

Waren früher männliche, väterliche und eigenschaftslose Einzelermittler typisch, so werden in den neunziger Jahren alle diese Merkmale aufgeweicht. Die Krimihelden werden deutlich individualisiert. Der klassische männliche Ermittler wird zwar nicht abgelöst, aber ergänzt von höchst unterschiedlichen, aber immer selbstbewussten Frauenfiguren. Mit Affen (*Kommissar Schimpanski*) und Hunden (*Kommissar Rex* und *Zwei Partner auf sechs Pfoten*), klären sogar Tiere Verbrechen auf.

Modifiziert wird die Anzahl der Ermittler: Neben neuen Varianten des Einzelermittlers gibt es zahlreiche gleichberechtigte Duos, Trios, Quartetts bis hin zu größeren Gruppen. Konstellationen aus Ermittlern gleicher oder gemischter Geschlechter, Berufe oder Lebensauffassungen bieten die Möglichkeit, sich ergänzende und entgegengesetzte Lebensmodelle zu kontrastieren und in den Serien

zum Thema zu machen. Häufig hält trivialer Alltag Eingang in die Serien: Kleine, in die Fallgeschichten eingeflochtene Nebenhandlungen greifen auf, dass Ermittler Schnupfen, Durchfall und andere gesundheitliche Probleme haben. Sie kämpfen mit defekten Kaffeemaschinen, spielen Lotto, gewinnen dabei oder auch nicht.

Die Ermittler sind nicht länger ausschließlich Hauptkommissare, sondern bekleiden als Polizeisekretärinnen, Psychologen oder Gerichtsmediziner auch andere Positionen innerhalb des Polizeiapparats. Sie unterscheiden sich häufig im Bereich ihrer Zuständigkeiten und bekämpfen Verbrechen nicht übergreifend, sondern nur Teilbereiche davon, wie z. B. Jugend-, Wirtschafts- und organisierte Kriminalität. Nach dem fast drei Dekaden andauernden Monopol des polizeilichen Ermittlers kämpfen nun auch zahlreiche Privatdetektive, Hobbydetektive, Anwälte, Staatsanwälte oder sogar Pfarrer gegen das Verbrechen. Außerdem ist eine zunehmende Vermischung von polizeilichen und als Privatdetektiv arbeitenden Ermittlern zu beobachten. Auch Polizisten kämpfen gegen Korruption in den eigenen Reihen[4], übertreten in zahllosen Fällen Gesetze und Dienstvorschriften, um Kriminelle dingfest zu machen.

Mit der Orientierung auf die „Zielgruppe“, d. h. die (für die werbetreibende Wirtschaft) „relevante Gruppe der 14-49-Jährigen“, werden auch die Ermittler jünger. Ab 1994 etablieren die privaten Sender Ermittler um die 30, deren Hobbys, Kleidung und Fahrzeuge unterschiedliche, teils extravagante Lebensstile der neunziger Jahre repräsentieren. Ab 1996 werden die Ermittler noch einmal deutlich jünger, provoziert durch den Quotenerfolg der Teenie-Cops *SK-Babies*, einer Serie über eine Sonderkommission junger Ermittler um die 20, die gerade erst die Polizeischule beendet haben. Bei den anderen Sendern entstehen eine Reihe ähnlicher Produkte. Dass der Erfolg eines Produkts bei einem Sender eine Welle auslöst und sofort eine Fülle von Kopien nach sich zieht, ist ein typischer Mechanismus in den neunziger Jahren. Aber auch alteingesessene Serien werden aus Angst, dass zu viele „Kukis“[5] zuschauen, ‚verjüngt‘.[6]

Mit Homosexuellen, schweren Alkoholikern, Drogen- und Spielsüchtigen, die um ihrer Sucht willen teils selber kriminell werden, Kommissaren mit psychischen

---

4 Vgl. dazu z. B. den *Tatort* „Willkommen in Köln“.

5 Der ehemalige RTL-Chef Helmut Thoma prägte den Satz: „Wir machen doch kein Programm für Kukis“ (von Kukident).

6 Spektakulärstes Beispiel dafür ist *Wolffs Revier*, wo der ca. 60-Jährige Assistent Sawatzki, seit Beginn der Serie mit dabei, nach sieben Jahren im Frühjahr 1999 seinen Hut nehmen muss und durch einen mehr als dreißig Jahre jüngeren Assistenten ersetzt wird.

Problemen sowie Protagonisten, die „blind, impotent, amputiert“ sind[7], wird dem ehemals perfekten Ermittler endgültig eine Absage erteilt. Weitere Angehörige gesellschaftlicher Randgruppen gelangen in den Blickpunkt. Diese Varianten werden häufig erst in TV-Movies oder in Miniserien erprobt.

Die eherne Krimibotschaft „Crime doesn’t pay“ wird zunehmend brüchig, das in früheren Krimis so eindeutige Gut-Böse-Schema funktioniert nicht mehr. Nicht nur sind die Ermittler selber keine Vorbilder mehr, sie können oder wollen ihre Funktion als Garanten der öffentlichen Ordnung nicht mehr in allen Fällen wahrnehmen. Die traditionelle Krimibotschaft wird auf den Kopf gestellt. Anstelle von „Verbrechen lohnt sich nicht“ trifft das Gegenteil zu: „Crime does pay“. In anderen Fällen sind die Kriminalisten in hohem Maße deprimiert und wissen bei der Festnahme eines Täters, wie punktuell ihre Erfolge sind. Kleine Verbrecher werden geschnappt, die Hintermänner jedoch nicht. Diese modifizierte Botschaft lässt sich auf den Punkt bringen: „Die Kleinen fängt man, die Großen lässt man laufen“.[8]

Eine weitere Möglichkeit, die Ermittler mit Leben zu füllen und voneinander abzugrenzen, ist die Anreicherung mit Privatleben, die bei fast allen Serien und Reihen zu beobachten ist. Das außerberufliche Leben der Ermittler und speziell ihre familiären und freundschaftlichen Beziehungen ist ein Bereich, der sehr viele Variationsmöglichkeiten bietet. Die Fernsehkrimis der neunziger Jahre offerieren eine Vielfalt unterschiedlicher Lebensformen und Konstellationen.

Es gibt zwar nach wie vor einige Ermittler, die gänzlich ohne Privatleben auskommen. Bei anderen Serien sind die Ermittler hingegen nicht nur beruflich, sondern auch privat ein Team. Die private Linie wird für fortlaufende Entwicklungen auf der Beziehungsebene genutzt, die nicht mit der Klärung des Falls und dem Folgen-Ende abgeschlossen sind. Andere Ermittler sind verheiratet und haben Familie, die Aufmerksamkeit einfordert (z. B. Stubbe in *Von Fall zu Fall*). Wieder andere sind zwar nicht verheiratet, aber fest gebunden. Schließlich gibt es Single-Ermittler mit kurzen, wechselnden, aber tendenziell eher unglücklichen Liebesbeziehungen, z. B. Uli Fichte in *Alles außer Mord* oder Privatdetektiv Alexander Stein aus *A.S./Steins Fälle* oder die geschiedenen Ermittler Wolff und Zappek. Nach wie vor gibt es auch das Schema des einsamen Ermittlers.

---

7 Vgl. dazu Festenberg, Nikolaus von: „Lauter versehrte Helden“. In: Der Spiegel 42, 1999, 165.

8 *Vgl.* z. B. *Schwarz Rot Gold* „Der Rubel rollt“; *Die Straßen von Berlin* „Die Mandarine von Marzahn“.

Doppelter Einsatz (wie auch *Einsatz Hamburg Süd*) setzt polarisierte Lebensstile eines weiblichen Duos gegeneinander. Die lässige und schnoddrige Halbgriechin Sabrina aus *Doppelter Einsatz* lebt unkonventionell. In kleinen Verhältnissen aufgewachsen, ist sie daran gewöhnt, sich durchzukämpfen. Sie lebt in einem stets unaufgeräumten Loft und hat wechselnde Beziehungen. Ihre Kollegin Vicky Siebert, behütet aufgewachsen, bevorzugt es eher bürgerlich. Sie ist verlobt mit ihrem langjährigen Freund, liebt Luxus und gutes Essen. Die Spannung, Beruf und Beziehung unter einen Hut zu bringen, stellt die beiden unterschiedlichen Partnerinnen immer wieder vor Probleme. Während die Kriminalfälle abgeschlossen werden, entwickeln sich die Charaktere in kleinen Nebenhandlungen weiter und gewinnen an Tiefe. Dies ist eine Strategie der Sender, die Zuschauer an sich zu binden.

Abgesehen davon, dass sie Liebesbeziehungen haben und unterschiedliche Lebensstile pflegen, sind Ermittler häufig alleinerziehende Elternteile von Kindern (meist) im Teenageralter (vgl. u. a. *Wolffs Revier, Lisa Falk, Einsatz für Lohbeck, Die Kommissarin* und *Zappek)*. Die Eltern-Kind-Beziehungen in den verschiedenen Serien sind Thema regelmäßiger Nebenhandlungen. Sie sind meist unabhängig von den Fällen, gelegentlich aber auch mit diesen verknüpft. Der andere Elternteil spielt entweder gar keine Rolle oder taucht nur sporadisch auf, macht dann aber häufig Vorhaltungen, dass die Kinder zu kurz kämen. Der Nachwuchs ist in der schwierigen Phase zwischen Kind- und Erwachsensein, in der er sich unverstanden fühlt, und in der die Eltern viel Geduld brauchen und lernen müssen, loszulassen. Die Sprösslinge haben die typischen Probleme dieser Altersgruppe und bereiten ihren Eltern Sorgen: Sie sind schlecht in der Schule, chronisch versetzungsgefährdet, reißen aus, haben keine Arbeit und wenig Lebensperspektiven, und sie bescheren ihren Eltern durch Kaufhaus- und andere (Klein-)Diebstähle peinliche Situationen auf der Dienststelle. Schließlich haben die Kinder aber doch das Herz auf dem ‚rechten Fleck': Die durchaus denkbare Variante, dass ein Kind dauerhaft in die Kriminalität abrutscht, gibt es in Krimiserien und -reihen nicht.

Die Sprösslinge durchlaufen die ersten Erfahrungen mit der Liebe und bringen wechselnde Freunde nach Hause. Die Töchter geraten irgendwann in die Situation, Angst vor einer Schwangerschaft zu haben. Die Söhne müssen sich umgekehrt mit dem Problem befassen, möglicherweise ein Kind gezeugt zu haben.

Wie bei Liebesbeziehungen konkurriert der Beruf der Ermittler mit den Bedürfnissen der Kinder. Diese fühlen sich berechtigterweise vernachlässigt und sind eifersüchtig: Auch hier gibt es die Standardsituation, dass die Ermittler per Telefon oder Piepser immer gerade dann an einen Tatort gerufen werden, wenn man endlich nach langer Zeit mal wieder zusammensitzt. Diesen Umstand nutzen die Sprösslinge in anderen Situationen charmant aus. Sie wissen, wie sie ihre vom schlechten Gewissen geplagten Eltern um den Finger wickeln können. Aber sie sind nicht umsonst die Kinder ihrer Eltern und mischen sich – mit ausgeprägtem Gerechtigkeitssinn - in die Ermittlungen der Fälle ein. Die Familie dient nicht nur dazu, die innere Zerrissenheit von Ermittlern und ihre Alltagskompetenz zu veranschaulichen, sondern auch der Spannungssteigerung: Das unmittelbare private Umfeld des Ermittlers, dessen Familie, seine Nachbarn und Freunde sind offenbar besonders gefährdet. Entweder werden dem Ermittler nahestehende Personen in kriminelle Handlungen verwickelt, z. B. entführt oder bedroht, so dass der Ermittler sie befreien muss, oder sie geraten unter Verdacht, einen Mord begangen zu haben, so dass der Ermittler, indem er den Verdacht gegen sie entkräftet, ihren Ruf rettet. In einigen Serien geschieht der Fall Folge für Folge im privaten Umfeld der Ermittler. Auch dies ist eine Strategie, die eingesetzt wird, das Identifikationspotential der Protagonisten zu steigern.

Sämtliche Krimihelden im Dualen Rundfunksystem auf einen Blick betrachtet reflektieren das Bild einer ausdifferenzierten und pluralisierten Gesellschaft, in der sehr unterschiedliche Lebensmodelle nicht länger einander ablösen, sondern gleichberechtigt nebeneinander existieren. In einer Zeit der Entstandardisierung von Lebensläufen, in der die klassischen sozialstrukturellen Merkmale wie soziale Herkunft, Bildung, Beruf, Einkommen usw. an Bedeutung verloren haben und in der eine Individualisierung von Werten und Pluralisierung von Lebensstilen stattgefunden hat, stellen Fernsehkrimis Verhaltensrepertoires zur Verfügung, die die Zugehörigkeit und Abgrenzung von bestimmten Gruppen symbolisieren und Zuschauern zur Umsetzung der eigenen Lebensplanung verhelfen. Indikatoren von Lebensstil ist das, was Individuen tun, was sie kaufen, ihre Kleidung und ihr massenmediales Freizeitverhalten. Fernsehkrimis offerieren eine weite Palette unterschiedlicher Lebensstile, wobei eher anzunehmen ist, dass Fernsehkrimis damit auf die soziokulturelle Differenzierung reagieren, als dass sie neue Verhaltensmodelle vorstellen. Diese Interpretation ist auch im Hinblick auf Marktforschung fruchtbar, denn wenn die These stimmt, dass Zuschauer vor allem

die Sendungen sehen, mit denen sie sich identifizieren und die sie in gewissen Sinne als Vorbilder für ihre eigene Lebensplanung benutzen, dann lässt sich die Ausdifferenzierung der Ermittler auch als Bemühung der Macher interpretieren, durch ein breites Spektrum an Helden möglichst viele Marktsegmente zu erreichen. Mit der Ausdifferenzierung seiner Hauptfiguren schließt der deutsche Fernsehkrimi an eine Entwicklung im Krimigenre an, die in der Literatur wie auch im US-amerikanischen Fernsehkrimi bereits sehr viel länger zu beobachten ist.

2.4 Arbeitsschritte

Forschungsstand, bibliographische Erfassung und Auswertung

Der Forschungsstand ist während der Projektarbeit sukzessive erarbeitet und in mehreren Einzelpublikationen dokumentiert worden: Bibliographien zum westdeutschen Fernsehkrimi Brück 1996 a und b, Bibliographien zum ostdeutschen Fernsehkrimi Guder 1996 a und b. Zur Bewertung der Forschungslage sei außerdem auf die Eingangskapitel der Dissertationen Brück 1999a, Guder 1999 und Wehn 1999 verwiesen.

Datenbanken

a) BRD-Datenbank

Diese Datenbank beinhaltet alle in der BRD produzierten und gesendeten Serien, Reihen und Mehrteiler des Krimigenres, vom offiziellen Sendestart des westdeutschen Fernsehens Ende 1952 bis zum aktuellen Zeitpunkt bis 31. August 1999. Gegenwärtig sind 5653 Datensätze vorhanden. Außer den Serien, Reihen- und Folgentiteln sind Angaben zur Sendeanstalt, Produktionsstätte, Sendedaten (Tag und Uhrzeit), Produktionsbeteiligte (Regisseur, Autor u.a.) erfasst. Quellen für diese Zusammenstellung sind im wesentlichen das Fernsehspielverzeichnis des DRA, die Programmzeitschrift *Hör Zu* und der Serienguide von Jovan Evermann (2000).[9] (siehe Beispiel im Anhang)

b) DDR-Datenbank

Eine zweite Datenbank umfasst alle im DDR-Fernsehen produzierten und gesendeten Krimireihen und –serien sowie ausgewählte Mehrteiler, die im Zeitraum von 1957 bis 1991 ausgestrahlt worden sind. Folgende Kategorien wurden erfasst: Datum der Erstsendung, Serientitel, Folgentitel, Nummer der Folge in einer Zählung,

9 Für eine kritische Darstellung der Quellenlage vgl. Wehn (1999: 16-17).

Sendelänge, Buch, Regie, Dramaturgie. Grundlage der Datenbank bilden die Sendeunterlagen des DDR-Fernsehens, die im DRA Standort Berlin lagern und dort ausgewertet wurden. Die Datenbank enthält 414 Einträge, liegt als Access-Datei vor und wird publiziert in Guder (1999).

c) Video-Archiv

Das seit Januar 1995 laufend erweiterte Video-Archiv umfasst zum gegenwärtigen Zeitpunkt 4641 Sendungen. Aufgezeichnet wurden sämtliche deutsche Krimiserien und –reihen (soweit möglich), zusätzlich einzelne Kriminalfilme, Dokumentationen sowie exemplarische Episoden ausländischer Krimiserien und –reihen. So sind ca. 80 Prozent aller *Tatorte* und 70 Prozent aller *Polizeirufe* mitgeschnitten worden. Alle Sendungen sind in einer Access-Datenbank abrufbar, so dass ein schneller Zugriff – nach verschiedenen Kriterien (Serientitel, Folgentitel, Produktionsbeteiligte etc.) – gewährleistet ist.

Archivarbeiten

Wichtigste Anlaufstelle für Forschungsarbeiten zum DDR-Fernsehen ist das Deutsche Rundfunkarchiv Ost in Berlin-Adlershof. Gesichtet und ausgewertet wurden für diese Arbeit Archivbestände des Historischen Archivs: Zu den frühen Reihen *Fernseh-Pitaval* und *Blaulicht* sind die Bestände dürftig, es finden sich allenfalls Inhaltsangaben oder weitergehend sogenannte Argumentationen (Auskunft über Inhalt und Wirkungsabsicht einer Folge) und teilweise Drehbücher. Ähnliches gilt für die kurzlebigen Krimireihen und -mehrteilern, die das DDR-Fernsehen in den sechziger und siebziger Jahren ausstrahlt (*Kriminalfälle ohne Beispiel, Drei von der K, Zollfahndung, Täter unbekannt* und *Gefährliche Freundschaft*). Viel besser sieht die Archivlage bezüglich der Reihen *Der Staatsanwalt hat das Wort* und *Polizeiruf 110* aus (Manuskripte des *Staatsanwalts*-Kommentars: Annotationen; Aktennotizen zu diversen Produktions- und Sendeschritten; allgemeiner Schriftwechsel; Einschätzungen von Exposés, Szenarien, Drehbüchern; Exposés, Szenarien; Regiekonzeptionen; Drehbücher; Kalkulationen; Sendepläne; Protokolle redaktionsinterner Vorführungen; Abnahmeprotokolle; Freigabe-Bestätigungen; Einschätzungen der Sendungen durch Programmbeobachter und Komiteedienst (regelmäßig); Zuarbeiten für die Abteilung Zuschauerforschung (vereinzelt). Drehbücher sind seit Beginn - fast vollständig - archiviert.

Ausgewertet wurde außerdem der Schriftwechsel des Bereichsleiters Dramatische Kunst mit dem Vorsitzenden des Staatlichen Komitees für Fernsehen, der einen Einblick in die Zusammenarbeit zwischen den Hierarchieebenen des Fernsehens gestattet. Allerdings ist dieser Bestand nicht sehr umfangreich. Des weiteren wurden die Akten der Zuschauerforschung im Hinblick auf den Krimi gesichtet. Dabei ergeben sich neben Daten zu Sehbeteiligung und Bewertung von Sendungen (vollständig für *Polizeiruf 110*, fast vollständig für *Der Staatsanwalt hat das Wort*, vereinzelt für andere Reihen und Serien) auch Einblicke in Befragungen zu Publikumswünschen und allgemeinem Sehverhalten bezüglich des Genres Krimi.

Die Zeitungs- und Zeitschriftenausschnittssammlung des Archivs *Gedruckte Medien* des DRA enthält zu allen Krimiserien und -reihen zeitgenössische Rezensionen. Was die beiden langlaufenden Reihen anbetrifft, ist die Überlieferung umfangreich.

Die Möglichkeiten des Fernseharchivs des DRA, wissenschaftlichen Nutzern Zugang zu gewähren, sind aufgrund der hohen Anforderungen durch den Programmaustausch eher begrenzt. Es musste schwerpunktmäßig auf die zahlreichen projekteigene Videomitschnitte zurückgegriffen werden. Etwa 120 DDR-Fernsehkrimis, vor allem Folgen der Reihen *Polizeiruf 110* und *Der Staatsanwalt hat das Wort* sind im eigenen Archiv vorhanden.

Bezüglich der sogenannten gesellschaftlichen Partner, d.h. staatlicher Organe, die bei der Krimiproduktion beratend und kontrollierend zur Seite standen, konzentriert sich die Projektarbeit bewusst auf das Ministerium des Innern. Zum einen erweist sich die Zusammenarbeit zwischen MdI und den *Polizeiruf*-Machern als die kontinuierlichste und intensivste. Zum anderen ist die Quellenlage in diesem Bereich befriedigend, während sich zum Beispiel zur Zusammenarbeit der Generalstaatsanwaltschaft der DDR mit dem Fernsehen (*Der Staatsanwalt hat das Wort*) kaum Quellen lokalisieren lassen. Als aussagekräftig erwiesen sich vor allem die im DRA zugänglichen Gutachten des MdI, HA Kriminalpolizei, zu den einzelnen *Polizeiruf*-Folgen und der im Bundesarchiv, Außenstelle Potsdam, gelagerte Bestand DO1, Teilbestand 5.0 MdI, HA Kriminalpolizei, in dem Material zur allgemeinen Zusammenarbeit des Ministeriums mit den Massenmedien der DDR zu finden ist. Eine Anfrage beim Bundesbeauftragten für die Unterlagen des Ministeriums für Staatssicherheit über die Kontakte zu DEFA und Fernsehen der DDR (Hinweise für eine solche Zusammenarbeit sind vorhanden) hat keinen Erfolg gezeigt. Deshalb ist dieser Bereich vollständig ausgeklammert.

Die Akten sind aus verschiedenen und bekannten Gründen mit Vorsicht zu behandeln. Es sind offizielle Dokumente eines Mediums, das bis zur Wende Propagandafunktionen erfüllt und in welchem der Schriftverkehr absichernde Funktionen hat. Es ist weiter davon auszugehen, dass viele Kommunikationen auch in der unsicheren Zeit nach der Wende nach wie vor Konfliktvermeidungs- und legitimatorischen Zwecken dienen. Eine Reihe von Dokumenten sind undatiert, so dass zeitliche Abläufe nicht immer eindeutig ablesbar sind. Wahrscheinlich sind nicht alle wesentlichen Entscheidungen schriftlich dokumentiert. Protokolle von z. B. Rohschnittabnahmen sind zudem selektiv. Sie enthalten nicht den genauen Wortlaut des Gesagten, sondern nur Zusammenfassungen der einzelnen Kommentare. Nur anhand der Akten lässt sich nicht nachvollziehen, ob bestimmte schriftliche Handlungsanweisungen tatsächlich so, anders oder überhaupt nicht umgesetzt worden sind. Möglicherweise sind Akten von Zensurvorgängen nicht mehr vorhanden, von Verantwortlichen eventuell teilweise oder vollständig vernichtet. Um trotz dieser materialbedingten Defizite einen strukturierten Überblick über die Produktion der Krimireihen leisten zu können, sind durch konkretes Nachfragen bei den Interviews Lücken im Schriftbereich geschlossen worden.

Mit den Akten zur Krimi-Produktion im DDR-Fernsehen vergleichbare Dokumente werden in den bundesdeutschen Sendeanstalten nicht erstellt. Die Recherchen in den Archiven und Redaktionen öffentlich-rechtlicher Sendeanstalten dienten einerseits der Generierung bzw. Überprüfung von Sendedaten und Produktionsfakten sowie der Komplettierung inhaltlicher Informationen zu einzelnen Serien. Programmfahnen, Programmdienste und andere Pressematerialen, Drehbücher sowie Kritiken aus Tages- und Fachpresse stellen die wesentlichen schriftlichen Informationsquellen dar.

Die privaten Fernsehsender, die eigenproduzierte Fernsehkrimis ausstrahlen, haben keine Archive. Dieser Nachteil wird geringfügig dadurch kompensiert, dass sie im Vergleich zu den öffentlich-rechtlichen Sendern hilfsbereiter sind, was das zur Verfügung stellen von Pressematerialien betrifft.

Viele Daten zu Trends bei der Produktion, Vermittlung und Innovationen bei einzelnen Serien konnten darüber hinaus aus einer systematischen Sichtung der Pressedienste epd/Kirche und Rundfunk (später epd medien), Funk-Korrespondenz und Fernsehinformationen erschlossen werden. Informationen über die

Kommunikation zwischen den Sendern und Produktionsfirmen konnten jedoch nur aus den Interviews gewonnen werden.

Interviews

Mit 34 Autoren, Regisseuren und Dramaturgen wurden teilstandardisierte Leitfadeninterviews durchgeführt. Zu den Fragebereichen zählten: der persönliche und berufliche Lebensweg, Produktionsbedingungen beim Fernsehen (eigene Tätigkeit, zentrale Produktionsbeteiligte, Zuschauer- und Pressereaktionen) und nicht zuletzt Fragen, die das Genre Krimi betreffen (Definition des Genres, Grundbedingungen und Grenzen des Genres, Rolle des Ermittlers, gelungene Produktionen, Krimi Ost und West im Vergleich).

Für die Interviews mit in der DDR sozialisierten Fernsehschaffenden ist ein leicht veränderter Leitfaden verwendet worden, der die gesonderte Fragestellung nach den Veränderungen durch die Wende berücksichtigt. Zum Beispiel wurden spezielle Interviewer- und Befragteneffekte wirksam: So erzeugt die Tatsache, dass die Interviewerinnen westdeutscher Herkunft sind, deutlichen Erklärungsdruck von Seiten der Befragten und macht die Äußerungen der Interviewten quellenkritisch problematisch.

Es fällt weiterhin auf, dass manche Antworten zur Endphase des DDR-Fernsehens sehr knapp und vage ausfallen. Einige der insgesamt sehr gesprächsbereiten und eloquenten Interviewpartner haben - im Vergleich zu zeitlich weiter zurückliegenden Phasen - Erinnerungslücken für den Zeitraum 1989 bis 1991. Unsere Interpretation ist, dass die Nachwendezeit für die Betroffenen ein hochsensibler Bereich ist, in dem viele Eindrücke aufgrund anderer, drängender Probleme vergessen oder verdrängt worden sind. Andere Befragte neigen zu einer Glorifizierung der Arbeitsbedingungen im DDR-Fernsehen. Im Überblick betrachtet wird deutlich, wie unterschiedlich, teils auch widersprüchlich, verschiedene Personen gleiche Situationen und Vorgänge erlebt haben und einschätzen. Die Retrospektive ist auch entscheidend dadurch geprägt, wie einzelne den gesellschaftlichen Umbruch persönlich verkraftet haben und welche Perspektiven sich für sie nach dem Ende des DDR-Fernsehens im gesamtdeutschen Fernsehen ergeben haben (vgl. dazu detailliert Wehn 1999: 239-247).

Liste der Interviewpartner

Helmut **Bez**	11.07.1996	Reinhard	05.11.1998
Bernd **Böhlich**	10.07.1996	**Münster**	
Robert **Eysoldt**	14.07.1997	Wolf-Dieter	05.07.1996
Ulrich **Frohriep**	28.06.1996	**Panse**	
Joachim	30.01.1997	Dr. Peter	03.04.1997
Gehrmann		**Przybylski**	
Eberhard	23.09.1996	Käthe **Riemann**	05.07.1996
Görner		Jan **Schuster**	16.01.1997
Thorsten **Götz**	15.07.1997	Lutz **Schön**	18.06.1996
Ronald **Gräwe**	05.09.1997	Karl-Heinz	05.02.1997
Georg **Herpertz**	14.07.1997	**Staamann**	
Andrea	19.08.1997	Christian	10.07.1996
Hoffmann		**Steinke**	
Nico **Hofmann**	06.11.1998	Thomas **Steinke**	20.12.1996
Hans-Werner	08.07.1996		
Honert		Gerhard **Stübe**	11.07.1996
Gerald **Hujer**	04.07.1996	Wolfgang **Voigt**	05.12.1996
Michael **Illner**	06.11.1998	Susann Wach	13.02.1997
Thomas **Jacob**	12.07.1996	**Rósza**	
Hermann **Joha**	24.11.1998	Hans **Werner**	12.07.1996
Dorothea **Kleine**	29.11.1996	Horst **Zaeske**	19.06.1996
Werner **Krecek**	27.06.1996	Cooky **Ziesche**	24.06.1996
Claus **Legal**	16.01.1997		

Teilnehmende Produktionsbeobachtung

Für die zweite Projektphase war die teilnehmende Beobachtung an einer *Polizeiruf*-Folge geplant. Hierfür wurde die Folge „Das Wunder von Wustermark“ ausgewählt. Interviews mit dem Autor Michael Illner, dem Regisseur Bernd Böhlich, der zuständigen Redakteurin vom ORB Cooky Ziesche und der Produzentin Andrea Hoffmann ermöglichen eine dezidierte Beschreibung der verschiedenen Stadien, eine Illustrierung der unterschiedlichen künstlerischen bzw. ökonomischen Interessen, die

die einzelnen Handlungsträger in den Produktionsprozess einbringen. Deutlich wird auch die hochgradige Arbeitsteilung.

Im Zwischenbericht war eine mehrwöchige teilnehmende Beobachtung am Set geplant. Diese kam jedoch nicht zustande, weil die Redakteurin entgegen ihrer verbindlichen Aussagen es versäumt hatte, dies mit der Produzentin abzusprechen, so dass kurzfristig eine längere Produktionsbeobachtung nicht mehr möglich war und sich auf einen Tag am Set reduzierte. Diese zunächst scheinbar negative Tatsache stellte sich als Glück im Unglück heraus. Nach den Erfahrungen dieses einen Tages wird eine mehrwöchige teilnehmende Beobachtung am Set nicht empfohlen, da ein Großteil der relevanten Entscheidungen im Vorfeld des Drehs getroffen wird und durch Interviews bzw. einem Vergleich der verschiedenen Buchfassungen sinnvoller und vollständiger rekonstruiert werden kann. Erst nach solchen Vorarbeiten könnten gezielt teilnehmende Beobachtungen ergebnisorientiert durchgeführt werden. Dies war im Rahmen des Projektes nicht mehr möglich.

Die dadurch frei gewordenen Mittel wurden für Interviews mit Handlungsträgern verwendet, deren Professionen sich entweder erst Mitte der neunziger Jahre herausgebildet haben, z. B. mit Programmplanern oder Trailer-Produzenten wie etwa Robert Eysoldt oder für Interviews mit Produktionsbeteiligten, deren Berufsbilder entscheidende Veränderungen durchlaufen hatten.

3 Herausgehobene Ergebnisse des Projektes

3.1 Kriminalität im Sozialismus

Als zentrales Ergebnis der Projektarbeit zum DDR-Krimi zeigt sich eine signifikante Übereinstimmung der historisch spezifischen Erklärungsmodelle für Kriminalität im Sozialismus und der im Krimi virulenten Ursachen für Verbrechen.[10]

Kriminalität ist als zentraler Aspekt eines deutsch-deutschen Ideologiewettstreites zu sehen. Die DDR-Führung und ihre Medien vergleichen sich diesbezüglich stets und ständig mit dem Nachbarn BRD, beschwören die positive Kriminalitätsentwicklung und prognostizieren das Absterben der Kriminalität im Sozialismus. Und in einem Mediensystem, das gleichsam wahrheits-monopolistisch von der SED gelenkt, kontrolliert und zensiert wird, muss die Darstellung eines der paradigmatischen Themen – der Kriminalität – eine spezifische sein. Kriminalität ist nach marxistisch-

[10] Zu den politisch-ideologischen, rechtswissenschaftlichen und sozialwissenschaftlichen Erklärungsmodellen von Kriminalität im Sozialismus vgl. Guder 1999: 19-48.

leninistischer Auffassung kein natürliches Phänomen, keine anthropologische Konstante in der Menschheitsgeschichte, sondern eine gesellschaftlich bedingte Erscheinung und gilt als das ‚Muttermal' der kapitalistischen Gesellschaft. Paradigmatisch ist das Thema Kriminalität deshalb, weil ihr Vorhandensein unmittelbar Auskunft über den Entwicklungsstand einer sozialistischen Gesellschaft geben kann. In dieses Bild passt sowohl der in Tagespresse der DDR gegenwärtige Kriminalitätsvergleich Ost/West, der stets zugunsten der DDR ausfällt, als auch restriktive Umgang der DDR-Führung mit statistischen Aussagen zur Kriminalitätsentwicklung (Guder 1999: 20ff.). Neben allgemeinen politisch-ideologischen Positionen zur Kriminalität und ihren Ursachen ist im Rahmen der Projektarbeit besonders die Rekonstruktion des rechtswissenschaftlichen und kriminologischen Diskurses geleistet worden. In diesem Rahmen sind drei differente Verursachungstheorien von Kriminalität – die Klassenkampftheorie (vor allem in den fünfziger Jahren vertretener Ansatz), die Rudimente- oder Reliktttheorie (in den sechziger und siebziger Jahren) und der Widerspruchsansatz (seit Mitte der achtziger Jahre) – von Bedeutung und werden an die markanten Strategien des fiktiven Erzählens von Verbrechen in der DDR zurückgebunden (Guder 1999).

Kriminalität und deren Bekämpfung gilt in den fünfziger Jahren als Ausdruck des Klassenkampfes und zeigt sich sowohl in der Aufarbeitung der ‚Klassenjustiz' des Kaiserreichs, der Weimarer Republik und der BRD im *Fernseh-Pitaval* (1957-1978) des Ostberliner Staranwalts Friedrich Karl Kaul (Guder 1999: 99-106) als auch in der Reihe *Blaulicht*, in der die Täter, die Verbrechen auf dem Gebiet der DDR begehen, (fast) immer aus dem Westen kommen. Typische Delikte, die der Krimi dieser Zeit darstellt, sind denn auch grenzüberschreitenden Charakters: Spionage, Sabotage, Agententätigkeit, Schmuggel usw.[11] Kriminalität wird entweder historisiert wie im *Fernseh-Pitaval* oder exterritorialisiert wie in *Blaulicht* – gemein ist beiden Strategien, die Ursachen zeitlich oder räumlich außerhalb der DDR zu suchen. Für beide Darstellungsweisen gilt übereinstimmend, dass es sich um eine extreme Form der Politisierung des Genres handelt. Typisch ist der über das individuelle Fehlverhalten des Täters hinausgehende Bezug zu politischen, gesellschaftlichen und

[11] Dies gilt nicht nur für die Fernseh-Krimireihe *Blaulicht* (vgl. Guder 1999: 107-121), sondern auch für die in den fünfziger und sechziger Jahren entstandenen DEFA-Kriminalfilme. Dazu mehr in Guder 1999. Die Krimi-Serie *Gefährliche Fahndung* ist ein Beispiel dafür, dass solche Erklärungsmuster auch noch Ende der siebziger Jahre im DDR-Fernsehen zu finden sind - wenn auch als Ausnahmefall. Mehr zu den kurzlebigen Reihen und Mehrteilern, *wie Indizien, Geständnisse, Beweise* (1962), *Kriminalfälle ohne Beispiel* (1967-1975), *Drei von der K* (1969) oder *Gefährliche Fahndung* (1978) in Guder 1999: 122-133.

sozialen Faktoren anderer Gesellschaftsformen – ob nun in der deutschen Vergangenheit oder Gegenwart. Kriminalität erscheint beispielsweise als BRD-typisch, es erfolgt eine starke Generalisierung des Phänomens (nach dem Motto: Mord und Totschlag sind dort nicht die Ausnahme, sondern die Regel). Zudem wird kriminelles Verhalten bevorzugt in höchsten politischen und Wirtschafts-Kreisen verortet. Hier ist nicht das Individuum kriminell, sondern die Elite der westdeutschen Gesellschaft. Demgegenüber steht eine Entwicklung, die zunehmend Kriminalität in der DDR schildert und keinen unmittelbaren Westeinfluss mehr zeigt. Ab Mitte der sechziger Jahre wird kriminelles Verhalten als Folge (klein-)bürgerlicher Denk- und Verhaltensweise (die sogenannten Relikte oder Rudimente) gedeutet. Besonders die 1965 entstandene Reihe *Der Staatsanwalt hat das Wort* (Guder 1999: 136-142, 219-221) beschäftigt sich fortan ausschließlich mit DDR-interner Kriminalität wie Vergehen am Arbeitsplatz (Betrug, Diebstahl, Veruntreuung), in der Familie (Vernachlässigung der Erziehungspflichten, Gewalt), Jugendkriminalität (Guder 1998b) und Wiedereingliederung Straffälliger.[12] Die Strategie der Individualisierung der Kriminalität sucht Gründe für abweichendes Verhalten beim einzelnen Bürger – und das aufgrund überkommener Denk- und Lebensauffassungen, die wiederum mittelbar aus dem Westen stammen. Kriminalität ist kein für die Gesellschaft typisches, zu generalisierendes, politisches Phänomen, sondern ein in erster Linie individuelles Problem. Es findet in den sechziger und siebziger Jahren – abgesehen von einigen kurzlebigen Krimireihen und –mehrteilern – eine starke Entpolitisierung des Fernsehkrimis statt. Individuelle Eigenschaften und Verhaltensweisen von DDR-Bürgern treten an die Stelle der grenzüberschreitenden Kriminalität. Statt der Belastung ganzer Gesellschaftsschichten in der BRD konstatiert man ein Defizit von Individuen, die ganz im Gegensatz zur ansonsten vorbildlichen sozialistischen Menschengemeinschaft zu begreifen sind. Generell zeigt das Krimigenre der DDR – von wenigen Ausnahmen abgesehen – das offiziell sanktionierte Erscheinungsbild der Kriminalität Dies gilt nicht nur für die Ursachen, auch für die dargestellten Delikte und Täter. Tabu sind zum Beispiel die sogenannten politischen Straftatbestände (wie Republikflucht[13]) – ebenso wie die Darstellung von Suiziden

---

12 Eine detaillierte Analyse der in den Reihen *Der Staatsanwalt hat das Wort* und *Polizeiruf 110* vorkommenden Delikte findet sich in Guder 1999: 155-180.

13 Der Versuch des Regisseurs Helmut Krätzig, die Geschichte einer Republikflucht zu erzählen, scheitert Ende der siebziger Jahre. Erst 1990 wird das Fernsehspiel “Risiko” in der Reihe *Der Staatsanwalt hat das Wort* gesendet. Vgl. Guder 1999: 225 f.

oder die Verortung von Verbrechen in höchsten gesellschaftlichen und politischen Kreisen.

3.2 Genredynamik und die Differenz Gut/Böse

Eine Programmgeschichte des Fernsehkrimis zu schreiben, heißt auch, nach den Besonderheiten des Genres zu fragen - nicht zuletzt, um adäquate Analysekategorien zu gewinnen. Der Krimi ist ein Medienangebot mit einer langen Tradition: Seit dem 18. Jahrhundert kommt zunächst der Kriminalliteratur die Aufgabe zu, in einer sich differenzierenden Gesellschaft den juristischen Diskurs an die Alltagswirklichkeit anzuschließen. Dieses wird gesellschaftlich notwendig, weil die juristische Entscheidungskompetenz zunehmend vom moralischen Urteil abgekoppelt wird. Im Verlaufe der Jahrhunderte entwickeln sich über die Gerichtsberichterstattung und halbfiktionale Zwischenformen wie Pitavalgeschichten literarische Traditionen von Kriminalerzählungen, deren Grundmuster schließlich auch in andere Medien transformiert werden. (Brück 1999a: 29-38) Es erhebt sich also die Frage nach einer spezifischen Ausprägung des Genres im Medium Fernsehen und nach den Zusammenhängen zwischen Medien- und Alltagskultur.

Horace Newcomb und Paul Hirsch sprechen von Fernsehen als einem "kulturellen Forum", als Ort "öffentlichen Denkens", an dem ein kollektiver Prozess "gesellschaftlicher Konstruktion und Profilierung der Wirklichkeit" stattfindet.[14] In seinem Modell von **"**Kultur als Programm" bezeichnet Siegfried J. Schmidt Medienangebote und -handlungen als *kulturelle Manifestationen*, als einen beobachtbaren Teil dessen, was wir diffus 'Kultur' nennen.[15] Kultur wird von Schmidt verstanden als ein "Programm zur Thematisierung, Bewertung und normativen Einschätzung des Wirklichkeitsmodells einer Gesellschaft". Die Thematisierung erfolgt vor allem über Dichotomien wie wirklich versus nicht-wirklich, wahr versus falsch, gut versus böse. Die Dichotomien sind zunächst vage und werden durch Verknüpfung mit anderen Dichotomien, mit bestimmten Kommunikationszusammenhängen und Objekten inhaltlich gefüllt. (vgl. Brück 1999a: 19ff.)

---

14 Vgl. Newcomb, Horace M. & Paul M. Hirsch, 1986. *Fernsehen als kulturelles Forum. Neue Perspektiven für die Medienforschung*. In: Rundfunk und Fernsehen 34/2: 177-190.

15 Vgl. u.a. Schmidt, Siegfried J., 1994. Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Kulturen in modernen Gesellschaften sind Medienkulturen, und die Relevanz der Thematisierung von Wirklichkeitsmodellen hängt von deren Reichweite und Dauer ab. In Serien und Reihen wird darüber hinaus eine je spezifische Art der Thematisierung auf Dauer gestellt. Die Darstellung von Kriminalität und deren Bekämpfung in Krimireihen und -serien kann - auf der Grundlage von Schmidts Theorie - als öffentliche Thematisierung von Modellen *krimineller Wirklichkeit* bzw. als mediale Konstruktion *krimineller Wirklichkeit* verstanden werden. Relevant sind dabei vor allem die Dichotomien gut versus böse und wirklich versus nicht-wirklich; und wie sich zeigt, sind diese Dichotomien und deren Verknüpfungen ausgezeichnete Indikatoren für einen Wandel der Konstruktion *krimineller Wirklichkeit* im Fernsehkrimi.

Die Fokussierung der Gut/Böse-Dichotomie ergibt sich aus der Frage der gesellschaftlichen Funktion des Krimis: Welche Ausschnitte gesellschaftlicher ‚Wirklichkeit' werden im Krimi - speziell im *Fernseh*krimi - thematisiert? Welche spezifische gesellschaftliche Leistung erbringt dieses Genre, das sich seit mehr als 200 Jahren prominent im kulturellen Diskurs halten kann?

Man kann zunächst einmal davon ausgehen, dass die Frage "Wer oder was ist gut und im Gegensatz dazu böse?" eine der gesellschaftlichen Grundfragen ist. Haben Menschen sich früher Mythen, Sagen und Märchen erzählt oder aus der Bibel vorgelesen, um den diesbezüglichen Diskurs als Handlungsregulativ aufrecht zu erhalten, bedienen sie sich heute vorwiegend moderner Massenmedien. - Nicht zufällig bezeichnet Alois Schardt den Krimi als "modernes Märchen".[16] - Versüßt wird diese Art moralischer Unterweisung (nicht erst heute) durch ihren unterhaltenden Charakter.

Die Thematisierung von Gut und Böse reicht jedoch nicht aus, um die grundlegende Funktion des Kriminalgenres zu charakterisieren. Die Spezifik des Krimis gegenüber anderen Medienangeboten, in denen die Gut/Böse-Dichotomie ebenfalls regelmäßig abgearbeitet wird - etwa Liebesromane oder Familienserien - besteht in der Koppelung mit den Rechtskategorien *legal* und *illegal*. Das heißt: Die alte Frage nach Gut und Böse wird im Krimi mit der Frage von Legalität bzw. Illegalität verknüpft - und heutzutage u. a. mit Krimireihen und -serien im "kulturellen Forum" Fernsehen permanent thematisiert. Wie das gemacht wird - Stichwort:

---

16 Schardt, Alois, 1985. *Der Krimi zwischen ‚law and order' und modernem Märchen*. In: W & M. Weiterbildung und Medien 2, 22-24.

Inszenierungsstrategien - und welche Weltbilder dadurch transportiert werden, hängt in erheblichem Maße von den medialen Bedingungen ab.[17]

Mit dem Verständnis von Fernsehen als einem Medium der Wirklichkeitsabbildung wird die Frage, ob eine Fernsehsendung realistisch ist, zum prinzipiellen Bewertungskriterium. Aus dem Diskurs der Experten und Expertinnen ist ein überaus starkes Interesse am Wirklichkeitsbezug des Fernsehkrimis herauszulesen (vgl. Brück 1996a und b). - Ein Befund, der mit der These harmoniert, dass es die Hauptaufgabe von Gattungen sei, die Referenzfrage zu klären. (Brück 1999a: 27ff.)

Thomas Weber bezeichnet Realitäts*nähe* als *die* Leitkategorie des bundesdeutschen Fernsehkrimis.[18] Wobei ‚Realismus' eine Leerstelle ist, die im Diskurs unterschiedlich gefüllt wir, manchmal auch gänzlich unklar bleibt. Trotz des Realismusanspruches wird die Darstellung von Kriminalität im Fernsehkrimi selbstverständlich medial verfremdet, d.h. sie folgt ihren eigenen Konstruktionsprinzipien.

Die Konstruktion *krimineller Wirklichkeit* im Fernsehkrimi ist - trotz einer häufig konstatierten Standardisierung des Genres - historisch kontingent. Was zu einem bestimmten Zeitpunkt anbietbar erscheint, muss es zu einem anderen nicht sein. Das zeigt sich sehr deutlich bei zentralen 'Konstruktions-Elementen' wie Delikten, Darstellung der Täterinnen und Täter, der Opfer, des Ermittlungspersonals und -prozesses sowie der schlussendlichen Lösung der Frage von Gut und Böse. Außer den bereits genannten Dichotomien spielen dabei noch andere krimispezifische Verknüpfungsmöglichkeiten eine Rolle, etwa die Verbindung von gut/böse mit legitim/illegitim, mit schuldig/unschuldig, mit verdächtig/nicht verdächtig, mit mächtig/machtlos.

In der ersten westdeutschen Krimireihe, *Stahlnetz* (1958-1968), ist die Zuordnung von legal zu gut und illegal zu böse eindeutig. Eine Gesetzesübertretung ist deckungsgleich mit einer Normübertretung im moralischen Sinne. Die Grenzen zwischen der bürgerlichen und der kriminellen Welt sind klar gezogen: Notorisch Kriminelle dringen - gewissermaßen von außerhalb - in die bürgerliche Gesellschaft ein, um sich dort vor allem des Geldes zu bemächtigen. Die Ursache für Kriminalität liegt im fehlgeleiteten Individuum, eine Mitschuld der Gesellschaft wird in der Regel

---

[17] Dabei ist klar, dass die Produktion von Medienangebote eingebettet ist in ein komplexes Handlungsgefüge, in dem neben technischen, organisatorischen, ökonomischen und juristischen auch soziokulturelle Faktoren eine Rolle spielen.

nicht thematisiert. Verdächtig sind vor allem Berufsverbrecher - und ggf. auch ‘Halbstarke’, denen es an Netzwärme fehlt. In der *Stahlnetz*-Reihe wird kein Zweifel daran gelassen, wer die Macht in Händen hält, nämlich die staatlichen Organe, speziell die Polizei. Diese Position wird ausdrücklich vertreten. (Brück 1999a: 95-130 und Brück & Viehoff 1998)

Die erste Krimireihe des ZDF, *Das Kriminalmuseum* (1963-1968), orientiert sich im Wesentlichen an den Vorgaben von *Stahlnetz.* Auch dort erfolgt keine Differenzierung zwischen der juristischen und der moralischen Ebene. Verbrechen geschehen entweder, weil sich Berufsverbrecher bereichern wollen oder weil Einzelne bestimmten Konfliktsituationen nicht gewachsen bzw. sie von ‘Natur’ aus böse sind. Die Ursache für Kriminalität liegt einzig auf der individuellen Ebene. Verdächtig sind entweder notorisch Kriminelle oder Menschen aus dem persönlichen Umfeld der Opfer. Stellen erstere eine gesellschaftliche Randgruppe dar, gehört die zweite Gruppe von Verdächtigen – aufgrund der Bevorzugung eines 'gehobenen' Milieus - zur gutbürgerlichen Welt. In beiden Fällen entspricht sie nicht dem Lebensumfeld des Durchschnittspublikums. Dieses wird infolgedessen (wie schon bei *Stahlnetz*) aus dem Kreis der potentiell Verdächtigen herausgelassen. (Brück 1999a: 163-189)

Bei der zeitgleich gesendeten ZDF-Reihe *Die fünfte Kolonne* verhält es sich etwas anders: Die Trennlinie zwischen Gut und Böse wird nicht gezogen zwischen den Mitgliedern der bürgerlichen Gesellschaft einerseits und notorisch Kriminellen als Randgruppen-Erscheinung andererseits, sondern zwischen den beiden deutschen Staaten. In dieser Sendung, die das Kriminal-Sujet mit dem Thema Ost-Spionage verknüpft, sind Durchschnittsbürger aus der Bundesrepublik *und* aus der DDR den Übergriffen kommunistischer Geheimdienste ausgeliefert. Sie sind erpressbar aufgrund menschlicher Schwächen oder sogar aufgrund ihrer Selbstlosigkeit und ihres Verantwortungsgefühls anderen gegenüber. Zumindest die Personen, die sich aus selbstlosen Gründen zur Spionage zwingen lassen (es sind meistens Frauen), sind zwar juristisch schuldig, menschlich jedoch sind sie kaum zu verurteilen. Diese Darstellungsweise hat selbstverständlich die Aufgabe, die Bösartigkeit des kommunistischen Gegners zu unterstreichen. – Womit nicht gesagt sein soll, dass die Praktiken der Geheimdienste generell falsch dargestellt sind; darüber können hier

---

18 Vgl. Weber, Thomas, 1992. Die unterhaltsame Aufklärung. Ideologiekritische Interpretation von Kriminalfernsehserien des westdeutschen Fernsehens. Bielefeld: Aisthesis, S. 126.

keine Aussagen gemacht werden. Sicher ist allerdings, dass hier ein sehr einseitiges Bild des Ost-West-Konflikts gezeichnet wird. Wozu denn auch passt, dass diejenigen, die aus Überzeugung für die kommunistischen Geheimdienste arbeiten, die einzigen sind, die als skrupellos und gemein dargestellt werden. Das Wirklichkeitsmodell der Reihe bezieht sich also vor allem auf ‘gute’ und ‘böse’ politische Systeme und darauf, was diese Systeme mit den Menschen und aus den Menschen machen. Schuld an dieser Art von Kriminalität sind in erster Linie die Rahmenbedingungen des *Kalten Krieges*. Verdächtig, das ist das eigentlich beunruhigende, ist jeder und jede: Wer Verwandte im Osten hat, wer kleine menschliche Schwächen hat, wer Angst hat, ist prinzipiell erpressbar. Wer erpressbar ist, lässt sich zu Handlungen zwingen, die er sonst strikt ablehnen würde. In der *Fünften Kolonne* sind die Opfer machtlos. Der oder die Einzelne ist der übermächtigen 'Organisation' - wie es heißt - hilflos ausgeliefert. Hilfe ist einzig und allein von den bundesdeutschen Staatsorganen, der Kriminalpolizei und den Abwehrdiensten zu erwarten. Diejenigen, die sich diesen Organen anvertrauen, sind schon halb gerettet bzw. würden gerettet werden, wenn sie sich rechtzeitig anvertrauen würden. Das ‘lernt’ man in 22 Folgen am Negativ-Beispiel und in der letzten am Positiv-Beispiel. Für ihre Straftaten büßen müssen allerdings alle. (Brück 1999a: 190-213)

In der ZDF-Serie *Der Kommissar* (1969-1976) wird schließlich eine deutliche Differenz zwischen juristischer und moralischer Schuld eingeführt. Eine Gesetzesübertretung ist zwar illegal, kann jedoch moralisch legitimiert sein. *Moralisch* schuldig ist häufig sogar das Opfer selbst. Dadurch, dass Straftaten in dieser Serie überwiegend in den privaten Bereich und in bürgerliche Milieus verlagert werden, entsteht der Eindruck, dass prinzipiell alle Menschen verdächtig sind. Im Laufe der Ermittlung sondert Kommissar Keller aus dem persönlichen Umfeld des Opfers durch bloßes Befragen und genaues Beobachten den Täter bzw. die Täterin heraus. Der Ermittlungsprozess entfaltet daher wenig Handlungspotential, er gerät zur psychologischen Studie. Der Täter oder die Täterin wird prinzipiell der Gerichtsbarkeit übergeben, auch wenn die Tat legitim sein mag. Da die juristische und die moralische Schuld oder Unschuld nicht deckungsgleich sind, und insofern die Entscheidung über 'gut' und 'böse' nicht eindeutig ist, kann das Gefühl entstehen, dass die Falschen bestraft werden. In dieser Serie wird kein Sieg der Mehrheit der Bevölkerung über Randgruppen errungen. Die Macht liegt zwar beim Staat, der die

juristischen Rechte der Bevölkerung schützt, der Schutz der moralischen 'Rechte' - so wird suggeriert - unterliegt jedoch jedem einzelnen. (vgl. Brück 1999a: 214ff.)

In der Phase der fünfziger und sechziger Jahre herrscht eine weitgehende Stabilität bezüglich der Zuschreibung von Gut und Böse. Das transportierte Weltbild zeichnet sich durch Eindeutigkeit aus, es kann als konservativ und staatstragend bezeichnet werden. Das öffentlich-rechtliche Fernsehprogramm der im Aufbau befindlichen Bundesrepublik bietet offensichtlich keinen Raum für skeptische Darstellungsweisen in Krimireihen oder -serien, die womöglich an der Richtigkeit gesellschaftlicher Strukturen zweifeln lassen könnten. Immerhin beginnt zum Ende der sechziger Jahre das vorher strikte Gut/Böse-Schema durchlässiger zu werden.

Mit der *Kommissar*-Serie wird zwar die Thematisierung der Schuldfrage um den moralischen Aspekt bereichert, kritische Ansätze verbleiben jedoch - wie in der Nachfolgeserie *Derrick* (1974-1998) auch - auf der individuellen Ebene. Erst mit der ARD-Reihe *Tatort* wird Anfang der siebziger Jahre die gesellschaftspolitische bzw. -kritische Perspektive im Fernsehkrimi installiert. Bereits in der ersten *Tatort*-Folge, *Taxi nach Leipzig*, geschieht 1970 das Unglaubliche: Kommissar Trimmel klärt den Fall zwar auf und überführt den Täter, entscheidet aber eigenmächtig, ihn laufen zu lassen - was nichts Geringeres bedeutet, als dass ein deutscher Kriminalbeamter die Rechtsordnung außer Kraft setzt. Ein vorher im Krimi nicht darstellbarer Vorgang, der nur mit Blick auf die Demontage autoritärer Strukturen im Zuge der sogenannten *68er Revolution* zu erklären ist. Das ehemals strikte Gut/Böse-Schema wird damit aufgeweicht: Es wird nicht nur eine *moralische* Unschuld des Täters konstatiert, sondern ihr wird sogar durch Verzicht auf die Bestrafung Rechnung getragen. Eine Lösung, die zunächst ein vereinzeltes Phänomen bleibt, jedoch als Genre-Element im öffentlich-rechtlichen Abendprogramm nicht mehr generell ausgeschlossen ist. Die *Tatort*-Reihe hat noch andere Tabu-Brüche aufzuweisen. Die bekannteste ist sicher die Einführung eines unkonventionellen Fahnders Anfang der achtziger Jahre: Der Name Schimanski steht für die Zerstörung des Bildes vom ‘klinisch reinen’, unangreifbaren Kriminalbeamten.

In der ZDF-Serie *Der Kommissar* werden die mit den Studentenrevolten einhergehenden gesellschaftlichen Prozesse zwar als Reminiszenz an den Zeitgeist und die postulierte Realitätsnähe des Fernsehkrimis aufgegriffen, deren Berechtigung wird jedoch aus konservativer Sicht kommentiert und abgewehrt - Wolfgang Gast spricht der Reihe sogar „anti-aufklärerisches und anti-demokratisches

Wirkungspotential“ zu. Im *Tatort* wird im Gegensatz dazu nun erstmals die Perspektive der jüngeren Generation - gegen das Establishment - eingenommen. Das beinhaltet die Darstellung scheinbar ehrbarer Personen - wie Politiker oder Wirtschaftsbosse - als skrupellose Täter, das Aufgreifen ‘alternativer’ Deliktarten wie Umweltkriminalität bis hin zur Veränderung des Erscheinungsbildes und Verhaltensrepertoires verbeamteter Ermittler. (Brück 1999b und Brück & Viehoff 1998)

Die Skepsis in Bezug auf Recht und Gerechtigkeit, im *Tatort* einmal installiert, setzt sich in der NDR-Reihe *Schwarz Rot Gold* (1982-1996) fort. Dort steht am Ende der Episode häufig die frustrierende Erkenntnis, dass die Zollfahnder skrupellosen Konzernchefs oder kriminellen Organisationen zwar auf die Schliche kommen, die Ermittlungserfolge aber nur bedingt in eine angemessene Bestrafung der tatsächlichen Drahtzieher münden. Das heißt: die Macht ist häufig auf der Seite derjenigen, die einflussreiche Beziehungen haben, die Lücken im Rechtssystem skrupellos für sich ausnutzen, die sich teure Anwälte leisten können und so fort. Auch die ZDF-Serie *Ein Fall für Zwei* kann als Durchbrechung konservativer Krimistrukturen gewertet werden. Lag bis dato die Definitionsmacht strikt auf Seiten der Polizei, wird dadurch dass nun zwei Privatermittler - Anwalt und Privatdetektiv - sozusagen in Gegenrichtung ermitteln, die unbedingte Kompetenz der staatlichen Ermittler angezweifelt, wenn nicht gar in Abrede gestellt. (Brück 1999b)

Wie die systematische ‚Abarbeitung’ der genannten Dichotomien und deren relevante Verknüpfungen zeigt, verändert sich die Konstruktion *krimineller Wirklichkeit* im Laufe der Zeit in wesentlichen Punkten. Der Personenkreis, dem Verbrechen unterstellt werden, ist davon ebenso betroffen, wie die Motive, die zur Tat führen, die Stellung der Opfer im kriminellen Geschehen, die Darstellung der Ermittler und des Ermittlungsprozesses. Allgemein gesprochen öffnet sich ab Ende der sechziger Jahre der staatstragende Ansatz der ersten Krimireihen allmählich für differenziertere Darstellungsweisen - bis hin zur Demontage der Glaubwürdigkeit ehemals unantastbarer Institutionen und Personengruppen, um den Preis des Vertrauensverlustes in Strukturen des Gesellschaftssystems. Dabei wird - allerdings – vom affirmativen Krimigenre in der Regel zu einem Zeitpunkt auf gesellschaftliche Strömungen reagiert, zu dem sie sich bereits auf breiter Ebene durchgesetzt haben. Die gattungsspezifische Tendenz zur ‘Überwindung des Bösen’ - siehe „Krimi als modernes Märchen“ - wird damit nicht obsolet, vielmehr wird ihr eine

differenziertere Alternative an die Seite gestellt, die zumindest für Teile einer aufgeklärten Gesellschaft glaubwürdiger erscheint.

3.3 Duales Rundfunksystem: Vermittlung von Fernsehkrimis

In den neunziger Jahren scheint das Krimigenre ‚explodiert' zu sein: Dominieren noch bis Ende der achtziger Jahre vor allem US-amerikanische Serien das Vorabend- und Hauptabendprogramm, so haben deutsche Eigenproduktionen mit deutschen Darstellern an deutschen Schauplätzen Importware auf diesen wichtigen Sendeplätzen verdrängt. Eine mithilfe der Daten aus der BRD-Datenbank durchgeführte Addition der Minuten aller gesendeten Fernsehkrimis zeigt, dass sich das Sendevolumen 1994 gegenüber 1984 fast verfünffacht hat. Ähnliches gilt für die *Anzahl* von Serien, die neu gestartet werden. Insgesamt werden im Dualen Rundfunksystem zwischen 1984 und August 1999 mehr als 160 verschiedene Krimiserien, –reihen und –mehrteiler ausgestrahlt – Wiederholungen ausgenommen.

Die Anzahl der Krimiserien und –reihen in den neunziger Jahren erinnert an das Waschmittelangebot im Supermarkt. Drei bis vier deutsche Fernsehkrimis zur gleichen Sendezeit sind nicht ungewöhnlich, in Einzelfällen werden bis zu sechs deutsche Fernsehkrimis parallel zueinander ausgestrahlt, wie z. B. am Donnerstag, dem 16. April 1998, an dem *Der letzte Zeuge* (ZDF), *Alarm für Cobra 11* (RTL), *Zugriff* (SAT.1*), Edgar Wallace: Der Mönch mit der Peitsche* (Kabel 1), *Tatort* (WDR) und *Die Frau in Weiß* (BR) miteinander konkurrieren.

Immer mehr vom immer Gleichen erfordert von den Anbietern neue kreative und innovative Strategien, ihre Produkte den Zuschauern näher zu bringen. Es ist ein wesentliches Ergebnis der Projektarbeit, dass unter diesen verschärften Konkurrenzbedingungen nicht allein die Qualität eines Produkts, sondern dessen Programmierung und das Marketing der Sender mit über die Einschaltquote entscheiden, die im Dualen Rundfunksystem Vorgabe, Erfolgsmaßstab und Messwährung zugleich ist (Wehn 1999: 40-44). Eine Faustregel von Programmverantwortlichen in den Neunzigern lautet, dass zu 50 Prozent der Inhalt, zu den anderen 50 Prozent PR und Programmierung über den (Quoten-) Erfolg einer Sendung entscheiden.[19] Solche und andere Strategien lassen sich theoretisch mit dem handlungstheoretischen Konzept der Vermittlung konzeptualisieren.

---

[19] Vgl. dazu Cippitelli, Claudia; Volker Lilienthal: „Hans Janke über das Fernsehspiel und die Transformation des ZDF in ein konkurrenztüchtiges Unternehmen im Gespräch". In: medium 2, 1995, S. 4-9.

Betrachtet man (sensu S.J. Schmidt) Fernsehen als Handlungssystem, in dem Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung von Fernsehangeboten zu unterscheiden sind, so bezieht sich Vermittlung auf den Mediatisierungsprozess zwischen Produzenten und Rezipienten, d. h. darauf, wie ein (mehr oder weniger fertiges) Produkt an die Rezipienten herangeführt wird. Der Handlungsbereich Vermittlung, den Schmidt ausführlich für das Literatursystem beschrieben hat, umfasst eine Reihe ganz unterschiedlicher Aspekte wie Lektorierungsprozesse, medialer Realisierungsprozesse, Distributionsvorgänge sowie Marketingprozesse. Seine Ausführungen zur Vermittlung im Fernsehen bleiben jedoch sehr unspezifisch.[20] Es hat den Anschein, als ob Vermittlung ein rein technischer Prozess sei. Eine systematische Übertragung des Vermittlungskonzepts auf das Fernsehen wird erstmals in Wehn (1999) systematisch geleistet.

Typisch für Vermittlungshandlungen im Fernsehen ist, dass sie – anders als im Literatursystem - eng mit Produktionshandlungen verzahnt sind und nur bedingt von diesen getrennt werden können. Auch wenn bei Auftragsproduktionen, bei denen unabhängige Produktionsfirmen den Sendern ein fertiges Produkt liefern, die Unterscheidung zwischen Produktion und Vermittlung wieder trennschärfer wird, so sind doch der Vermittlung zugeordnete Lektorierungsprozesse wie z. B. Korrekturvorgänge an den Drehbüchern und die Besetzung sowie mediale Realisierungsprozesse wie etwa Dreh und Schnitt beim Fernsehen ebenfalls Bestandteil der Produktion. Die Separierung von Produktions- und Vermittlungshandlungen wird auch dadurch erschwert, dass beide Handlungsbereiche in einer Institution oder in einzelnen Aktanten vereint sein können. Verschiedene Handlungsträger in einer Fernsehanstalt (z. B. die Redaktionen, der Intendant usw.) bestimmen sowohl darüber mit, was wie produziert wird als auch welche Produkte wann wie oft gesendet werden. Ein Redakteur nimmt vor allem die Handlungsrolle der Vermittlung ein. Je nach Situation und persönlichem Engagement kann es jedoch sein, dass er kurzzeitig in eine Produzentenrolle schlüpft, z. B., wenn er Änderungen am Manuskript vornimmt. Außerdem obliegen zentrale dramaturgische Entscheidungen, etwa die Figurenkonzeption und -entwicklung der Protagonisten, den Redaktionen, die auch in diesem Fall (häufig als Team) eine Produzentenrolle einnehmen. Gerade bei privaten

[20] Vgl. Schmidt, Siegfried J.: Einleitung: Handlungsrollen im Fernsehsystem. In: Faulstich, Werner (Hrsg.). Vom Autor zum Nutzer: Handlungsrollen im Fernsehen. München, 1994, S. 13-26.

Anbietern, wo fertige Manuskripte als Buy-Outs gekauft werden und damit alle Rechte abgegolten sind, ist nur schwer nachvollziehbar, welcher Handlungsträger für welche Anteile an einem Drehbuch verantwortlich ist, da ein Autor nach Abgabe des Manuskripts keinen Einfluss mehr darauf hat, welche Änderungen an seinem Buch vorgenommen werden. Auch im Phänomen Fernsehstar fallen beide Handlungsbereiche zusammen. Einige ausgewählte Vermittlungshandlungen und –strategien, die die Sender im Zusammenhang mit Krimiserien unternehmen, werden nachfolgend kurz umrissen.

(1) Um sich von der Flut an Angeboten der anderen Anbieter abzugrenzen, bedienen sich Sender des ökonomischen Konzepts der „Marke“. Ziel ist es heute, eine Fernsehsendung (*Derrick, Tatort*), Sendeplätze (der *Freitagskrimi*, *Sonntagabendkrimi*) oder ganze Programme zu einer „Marke“ zu machen. Die Sender betreiben „Markenpflege“, indem sie Jubiläen von Serien oder Reihen feiern durch Zusammenschnitte, Specials, Folgen in Spielfilmlänge und Parties (*Polizeiruf 110, Derrick*). Einmal etablierte Marken werden weitergeführt, bis das Interesse der Zuschauer erlischt – auch wenn der Hauptdarsteller zwischendurch serienmüde geworden ist. Viele Figuren sind so schon den Serientod gestorben.[21]

(2) Markenbewusstsein offenbart sich in besonderer Weise bei der Titelgebung. Diese ist nicht – wie man naiv vielleicht vermuten würde – den Kreativen wie dem Autor, dem Regisseur oder dem Produzenten vorbehalten, sondern liegt beim Sender. Laut Sam Davis, bis 1998 Leiter der *Fiktion* bei RTL, ist der Titel bei TV-Movies ein entscheidender Schlüsselreiz: Ein reißerischer Titel wie *Schwanger! Es geschah unter Narkose* könne die Einschaltquoten um „rund 20 Prozent in die Höhe treiben”. Für Davis sollen Titel von TV-Movies Neugier wecken: „TV-Movies sind wie Brötchen. Sie müssen sich sofort verkaufen, denn frisch schmecken sie am besten”. Für Serien hingegen gelten andere Regeln: Serientitel sind Markennamen, ihre Titel müssen daher kürzer und griffiger als die von TV-Movies sein. Gleichgültig, ob es sich um eine Serie oder ein TV-Movie handelt: Der endgültige Titel ist manchmal Resultat eines langen und konfliktreichen Prozesses. Die Bedeutung der Filmtitel

---

21 Der Protagonist André Fux aus *Alarm für Cobra 11* taucht im Frühjahr 1999 nach einem Sturz ins Meer nicht wieder auf, seine Leiche wird nie gefunden – ein Serienausstieg, der seine Rückkehr in die Serie nicht gänzlich unmöglich macht. Kommissarin Sabrina aus *Doppelter Einsatz* muss zwei mal den Tod ihrer Kollegin verkraften, *Der Fahnder* hat schon den dritten Ermittler. Manche Serien, wie z. B. *Kommissar Rex*, laufen nach dem Wechsel von Kommissar Moser auf Kommissar Brandner sogar noch besser als vorher. Programmverantwortliche argumentieren, es sei leichter, ein erfolgreiches Format zu pflegen, auch umzubesetzen, als ein neues zu etablieren.

zeigt sich auch daran, dass sich Sender mittlerweile Titel bereits schützen lassen, lange bevor es überhaupt einen passenden Film dazu gibt.

(3) Als eine weitere Vermittlungsstrategie ist die Programmplanung zu nennen: Gleichmäßig strukturierte und durchformatierte Programme ersetzen die Fernsehzeitung und schaffen Orientierung. Die damit verbundene Standardisierung der Sendelängen auf 25-minütige, 45-minütige, 60- und 90-minütige Formate stellt ihrerseits wesentliche Vorgaben für die Produktion dar. Programmierung oder Programmplanung ist weit mehr als das Überstülpen eines zeitlichen Rasters. Nicht umsonst wird sie von Programmdirektoren wie Jan Körbelin, Pro Sieben, als „komplexe Kriegsführung“ bezeichnet. Allgemeines Ziel von Programmierung ist die Optimierung des Zuschauerflusses (*Audience flow*), d.h. beim Wechsel von einer zur nächsten Sendung die eigene Zuschauerschaft möglichst zu stabilisieren, ein Maximum an Publikum von der Konkurrenz zu gewinnen und ein Minimum zu verlieren.

Zahlreiche Beispiele belegen, dass die Wahl des Programmplatzes (das, was vorher, nachher und parallel auf anderen Kanälen läuft) von entscheidender Bedeutung dafür ist, wie ein Fernsehkrimi von den Zuschauern angenommen wird. Dies lässt auf eine deutliche Machtverschiebung von den Kreativen, die die Programme produzieren, hin zu den Programmplanern schließen.

Hier sollen zwei Programmierungsstrategien exemplarisch beschrieben werden (vgl. genauer Wehn 1999: 91-97): (a) Blockprogrammierung bezeichnet die Taktik, Sendungen ähnlicher Genres zu Blöcken zusammenzufassen. Krimiblöcke gibt es 1998 bei SAT.1 am Montag- und am Mittwochabend, bei RTL am Dienstagabend, wo etwa im April die eigenproduzierten Krimis *Der Clown* und *Im Namen des Gesetzes* sowie die amerikanischen Krimiserien *Quincy* und *Burning Zone* hintereinander gesendet werden. Diese Blöcke werden in Trailern und Werbung als zusammenhängende Einheit präsentiert, teils sogar mit eigenem Motto oder Namen (z. B. „Power-Dienstag”, RTL). Die Genre-Ausrichtung der Blöcke bleibt meist auch dann stabil, wenn einzelne oder alle Serien wechseln. Blockprogrammierung bietet sich auch dafür an, zwischen zwei erfolgreich etablierte Angebote ein unbekanntes zu setzen, das im Idealfall von der Beliebtheit der anderen Sendungen profitiert.

(b) Gegenprogrammierung bezieht sich darauf, einem Hit bei der Konkurrenz ein Medienangebot, organisiert nach idealen demographischen Daten oder einer grundsätzlich anderen Struktur entgegenzusetzen. Diese Strategie wird häufig

eingesetzt, um mit erfolgreichen Sendungen den Start neuer Serien bei konkurrierenden Anbietern zu ruinieren. Dies illustriert das folgende Beispiel von RTL und SAT.1: Im März 1998 startet SAT.1 am Donnerstagabend seine erste Action-Serie *Zugriff*, um damit - wie so oft zwei Jahre verspätet - auf die von RTL etablierte Action-Schiene aufzuspringen. Bei RTL läuft im gleichen Zeitraum - allerdings dienstags - bereits die dritte Staffel von *Alarm für Cobra 11*. Die Folgen mit der Autobahnpolizei erzielen auch noch in der dritten Staffel Marktanteile bis zu 34 Prozent bei den 14-49jährigen. Nach dem Start von *Zugriff* bei SAT.1 verlegt RTL *Alarm für Cobra 11* vom Dienstag auf den Donnerstagabend zeitgleich mit *Zugriff*. Dieser Schachzug macht den durch *Alarm für Cobra 11* zum Action-Sendeplatz etablierten Dienstagabend frei für die neue RTL-Actionserie *Der Clown* und beschert dieser Serie einen erfolgreichen Start. Auch der Donnerstagabend bei RTL - zuvor stark geschwächt durch die schwachen Quoten von *Schreinemakers* - erhält durch *Alarm für Cobra 11*, gefolgt von *Balko* und *Im Namen des Gesetzes*, neuen Aufschwung.

Die Scheitern der aufwendig produzierten Gerichtsreihe *Schwurgericht*, die mit dem Werbeslogan „Verlassen Sie den Tatort, jetzt kommt das Schwurgericht“ explizit gegen den *Tatort* angetreten war, ist ein Beispiel für eine misslungene Gegenprogrammierung. Das Projekt scheitert kläglich: SAT.1 muss aufgrund einer Verfügung der ARD die Kampagne zurückziehen. Die einzelnen Folgen von *Schwurgericht* werden nach und nach unter anderen Titeln gesendet – einige Folgen sind bis Herbst 1999 nicht ausgestrahlt worden.

(4) Serienstarts werden nicht dem Zufall überlassen, sondern sind begleitet von ausgeklügelten Werbekampagnen „on-air“ und „off-air“: Zur On-Air-Promotion gehören Trailer, die zusammengesetzt aus den Höhepunkten der beworbenen Sendung, am Ende von Werbeblöcken oder in den Abspännen auf neue Serien oder die Folge der nächsten Woche hinweisen. Beim Serienstart ist zudem Cross-Promotion üblich, d. h. eine Fernsehsendung wird in anderen Serien oder anderen Genres wie z. B. Shows, Magazinen und Making-Ofs beworben. Nach der Übertragung des Halbfinalspiels des DFB-Pokals am 2. April 1998 verabschiedet sich Günter Jauch von den Zuschauern und fordert sie auf, noch für *Im Namen des Gesetzes* dranzubleiben. Die bayrischen *Tatort*-Kommissare Batic und Leitmayr treten in der *Lindenstraße* auf. Beispiele für Off-Air-Promotion sind großflächige

Anzeigen-Werbung in Zeitungen und Zeitschriften, Plakatwände in U-Bahn-Stationen sowie aufwendige Pressemappen und Pressevorführungen für Journalisten.

(5) Wie bei anderen TV-Genres wird bei Krimiserien von Beginn der Produktion an auch das Merchandising-Potential ‚abgecheckt': Merchandising bezeichnet den Handel mit Nebenrechten von Filmen oder Serien. Es handelt sich dabei um Kooperationen zwischen verschiedenen Medien, die sich, wenn sie funktionieren, gegenseitig stützen. Indem (meist) der Markenname einer Sendung auf ein Produkt übertragen wird, ist es – ähnlich wie beim Sponsoring – das Ziel, einen Image-Transfer von einer populären Sendung auf das Produkt zu erzeugen. Umgekehrt sind die so vertriebenen Produkte Teil der sendereigenen Imagepflege.

Kommissar Rex ist einer der größten Merchandising-Erfolge überhaupt. Mehr als 1, 7 Mio. *Kommissar-Rex*-Produkte sind bis Juni 1997 verkauft worden, ist einer Unternehmensbroschüre von SAT.1 zu entnehmen. Der große Erfolg der Serie beim Merchandising beruht wohl auf der Mischform zwischen Krimi- und Tierserie, die die Serie in hohem Maß für Kinder attraktiv macht. Das Sortiment der Merchandising-Artikel umfasst neben dem Standardrepertoire Bücher, Kaufvideos und CDs zunächst eine ganze Reihe an Stofftieren in verschiedenen Größen, darüber hinaus Kalender, Picture-Books, Postkartenbücher, Rucksäcke, Spielzeug wie Kunststoffbälle, Kunststoffschaukeln, Verkehrsspiele; praktische Haushaltsartikel wie Einwegfeuerzeuge, Schlüsselanhänger, Tassen mit und ohne Plüsch-Rex, Türwärmer, Hausschuhe, Fußmatten; Hundetrainingbücher, -videos, -hütten, -halsplaketten und sogar Hundekrankenversicherungen. Das Beispiel *Kommissar Rex* zeigt, dass der Fantasie letztlich keine Grenzen gesetzt sind.

Abgesehen davon, dass die Sender ihre Produkte über eigene Shops, Clubs (RTL-Club, Pro Sieben-Club) und Hotlines verkaufen, und dass es spezielle Fan-Shops gibt, die Merchandising-Produkte auch online vertreiben, zeichnet sich das Geschäft mit Merchandising-Artikeln dadurch aus, dass traditionelle Produktionswege und Vertriebswege verlassen worden sind. Die Produkte werden nicht in Spielwarenabteilungen, sondern in Zeitschriftenläden, Tabakwarengeschäften und Supermärkten, d.h. überall dort, wo die jeweils angepeilten Zielgruppen auch ihre übrigen Einkäufe tätigen, verkauft.

Die Darstellung dieser verschiedenen, unter dem Konzept der Vermittlung zusammenfassbaren Handlungen macht deutlich, dass im hart umkämpften Fernsehmarkt zahlreiche inhaltsexterne Faktoren einen enormen Einfluss darauf

haben können, ob ein Fernsehkrimi sein vom Sender gesetztes Ziel erreicht und ein Quotenerfolg wird. Alle diese Aspekte werden bereits in frühen Produktionsstadien mitgedacht und beeinflussen auch den Verlauf der Produktion. Insgesamt handelt es sich bei der Vermarktung der Fernsehsendungen um einen hochkomplexen Bereich, bei dem sehr viele heterogene Faktoren wie etwa Zeitgeist, Jahreszeit, Konkurrenzangebot usw. in immer wieder neuen und anderen Konstellationen über Erfolg und Scheitern eines Produkts entscheiden, die mit einem handlungstheoretischen Konzept nur bedingt beschreibbar sind: Erfolg ist nur bedingt planbar. Trotz ausgeklügelter und integrierter Marketing-Konzepte sind es häufig Glück und Zufall, die ausschlaggebend sind.

4 Konsequenzen und weiterführende Forschung

Die *theoretische Ausgangslage* für das Projekt war durch einige Hintergrundannahmen und Diskussionszusammenhänge bestimmt, die im folgenden kurz in Erinnerung gerufen werden.

Durch die Entstehungsgeschichte des Projektes aus einem Teilprojekt des sfb 240 an der Universität Siegen ergab sich 1994 bei der Beantragung eine enge Verbindung zu den theoretischen Arbeiten dieses Projektes zur „Gattungsgeschichte des Fernsehens“. Im Rahmen dieses Projektes waren Positionen der Gattungsgeschichte aus den Philologien und angrenzenden kulturwissenschaftlichen Disziplinen einer kritischen Revision unterzogen und im Rahmen einer konstruktivistischen Gattungstheorie (sensu S.J. Schmidt) neuformuliert worden. In kritischer Distanz zu den radikal-konstruktivistischen, auf Reformulierungen einer Gattungstheorie als Erkenntnistheorie zielenden Ansätzen dieses Teilprojektes zur „Gattungsgeschichte des Fernsehens“ positionierte sich das Projekt zum „Krimi im Fernsehen“ in zwei wesentlichen Punkten (und anderen nicht ganz so wesentlichen) anders.

Die individualistische, allein aufs Subjekt setzende Perspektive des radikal-konstruktivistischen Gattungskonzeptes wurde jetzt handlungstheoretisch konzipiert. Statt ein Welt- und Verständnismodell vom kognizierenden Subjekt her zu entwickeln, wurde ein selbstbewusstes, reflexionsfähiges und kooperationsbereites Subjekt angenommen, das zielorientiert handelt und dabei nach rationalen Prinzipien Entscheidungen abwägt und eigene Handlungspläne jederzeit revidieren kann. Aus den Verkettungen solchen individuellen Handelns zu sozialen Handlungen, Handlungsmustern und weiteren, höher aggregierten Formen sozialen Handelns wurde das Verständnis abgeleitet, dass Medienhandeln nur eine spezifische Form

sozialen Handelns ist. Die Spezifik drückt sich einmal in den konventionalisierten Handlungsrollen aus, die den produktiven und rezeptiven Umgang mit Medien, d.h. auch mit dem Fernsehen sozial ermöglichen (Produktion, Vermittlung, Rezeption, Verarbeitung); sie drückt sich zum anderen darin aus, dass diese Handlungen und Handlungsrollen durch gesellschaftliche Regelwerke (Konventionen, Normen, Werte) diachron-historisch an soziale Traditionen geknüpft sind, die als kognitive Gattungsschemata synchron-systematisch in das individuelle Handeln der einzelnen Aktanten vermittelt sind.

Die vor allem modelltheoretischen Überlegungen des Teilprojektes aus dem sfb 240 wurden als empirisches Forschungsprogramm (sensu Lakatos, Kuhn) weiterentwickelt und mit der Leitidee verbunden, die grundlegenden Annahmen an einem der populärsten Genres im gegenwärtigen Fernsehprogramm, dem Krimi, auch tatsächlich zu erproben und das Modell auf die Probe zu stellen. Wie im Anfangsantrag zum Projekt dann ausführlich begründet worden ist, sind aus einer konsequent handlungstheoretischen Konzeption für Programmanalyse und Genregeschichte im Fernsehen bestimmte Folgerungen für methodisches Vorgehen und Strukturzusammenhänge des Gegenstandsbereichs zu ziehen. Wie Programmgeschichte insgesamt so ist nämlich dann auch der Versuch, die Geschichte eines bestimmten Genres zu rekonstruieren, als ein Versuch zu verstehen, die „materiellen“ und „ereignishaften“ Schnittstellen von Produktions- und Rezeptionshandlungen (d. h. die Programm- bzw. Genrestruktur) in Bezug auf den interaktiven Zusammenhang zu erforschen, der durch Handlungsmotive und Handlungsziele der Produktion und der Rezeption von Medienangeboten erst hergestellt wird. In diesem Verständnis ist das Fernsehprogramm und sind die Einzelsendungen resp. Serien eines bestimmten Genres im Fernsehen auf drei Ebenen zu unterscheiden, zu untersuchen und schließlich auch zu deuten:

- Auf der *Produzentenebene* als i.w.S. Programmschema, also als kognitiv-kommunikatives Konstrukt der Programm-Produzenten, das deren Produktionshandlungen motiviert und bewusst bestimmt (Programmschema als Handlungsplan). Dabei ist zu berücksichtigen: aus der Perspektive des Handelnden erscheint die genrespezifische Aufgabe, ein spezifisches, genre*adäquates* Medienangebot zu produzieren, als nur *eine* Variable im situationsbezogenen und Institutionszwänge berücksichtigenden Handlungsplan. Ein solches gattungstypisches Produktionsschema ist nur *eine* Variable im

Zusammenhang der Produktionsverhältnisse. Ihre orientierende Funktion ist immer nur in dieser relativen Gewichtung beurteilbar. Deshalb muss ein angemessener Forschungsprozess notwendig das Gesamtensemble der wichtigen Produktionsvariablen erkunden.

- Auf der *Vermittlungs- und Präsentationsebene*: Die faktische Zusammenstellung von einzelnen Medienangeboten im Rahmen einer zeitlichen, genretypischen und medientechnischen „Verkettung“ als „Programmangebot “ oder „Serienangebot“ ist davon als weitere Ebene der Gattungsgeschichte zu unterscheiden und zu verstehen, nämlich als die Programmstruktur. Die Unterscheidung dieser Ebene der Programmstruktur oder des genrespezifischen Medienangebotes berücksichtigt traditionellerweise, dass die Produktion der Vermittlungs- und Präsentationsebene vorausgeht. Generell gilt die komplementäre Annahme, dass die Produktion der Programmstruktur ohne Vermittlungs- und Präsentationsebene als Medienhandeln meist folgenlos bleibt, nämlich dann, wenn niemand das Programm, das Genre rezipiert. Die Beziehung zwischen Vermittlungs- und Präsentationseben einerseits und den Bereichen der Produktion und Rezeption andererseits ist also konstitutiv für eine bestimmte Struktur des Genreangebots.

- Schließlich ist die Genregeschichte des Krimis als Programmgeschichte drittens dann notwendig zu beschreiben als subjektiv zusammenhängendes Muster von tatsächlich realisierten Einzelrezeptionen. Erst aus den vielen unterschiedlichen Rezeptionserfahrungen mit dem Genre Krimi konstruieren die Rezipienten ja das für sie und ihre Erwartungshaltung kennzeichnende (mediale) Gattungsprofil zum „Krimi“. Die Erwartungsdispositionen und Rezeptionsziele der Rezipienten sind also vororientiert durch konkurrierenden Medienangebote und sie bilden im Rahmen der subjektiven Handlungsvoraussetzungen ein Genreschema (als Gattungskonzept „Krimi“) aus. Diese Ebene der Programm- und Genregeschichte kann man auch als Programmkollektion bezeichnen.

Solche Überlegungen haben seinerzeit zu schematischen Darstellungen und Modellen geführt, auf die wir hier verweisen, und auf die wir in vereinfachter Form noch einmal eingehen, um die Problematik des Projektes zu skizzieren und deutlich zu bestimmen. Diese Problematik besteht – allgemein – also darin, dass es historisch je drei verschiedene *Genre/Genreebenen* gibt, dass diese Gattungsgeschichten unterschiedliche „Inhalte“ resp. Elemente haben (kognitive, soziale, historische, ästhetische, kommunikative, technische, ...) und dass diese Gattungsebenen im

historischen und empirischen Vollzug sich zwar wechselseitig beeinflussen, aber die Relativität dieser wechselseitigen Beeinflussung nur verstanden und erklärt werden kann, wenn alle Beziehungen rekonstruiert werden. Die Alltagsrede von Fernsehprogramm, von der Programmgeschichte, von Genre- oder Gattungsgeschichte verwischt in der Regel die hier gemeinten Unterschiede.

Die im ursprünglichen Antrag von 1994 geführte Diskussion des insgesamt sehr komplexen Modells hatte schon – auch aus pragmatischen Gründen und wegen eingängiger Vorhaltungen der Gutachter – zu der Einschränkung geführt, die Gattungsgeschichte als Programmgeschichte im wesentlichen auf die Rekonstruktion des ersten wechselseitigen Zusammenhangs von Gattungsschema und Gattungsstruktur zu konzentrieren. Programmgeschichte sollte also eine Geschichte der Produktionsschemata und der Programmstrukturen sein. Genau dazu haben die einzelnen Schwerpunkte im Projekt nun auch Forschungsergebnisse geliefert (siehe oben unter Gliederungspunkt 2), die wir als Erfolg dieses Forschungsansatzes werten.

Unter den Bedingungen der Konkurrenz von „Programmen“ und „Genres“ , Krimiserien und Kriminalfilmen modifizieren sich die *Gattungskonzepte der Produzenten* mindestens unter Referenz auf

a) die maßgeblichen Traditionen des eigenen institutionell, organisatorisch und technisch abgesicherten Programmprofils, der eigenen Serienformen, des eigenen Präsentationsstils des Genres in der Medieninstitution (endogener Bezug auf Genese des Genres)

b) die aktuellen thematischen und inszenatorischen Schwerpunkte der konkurrierenden Programmprofile, Serien und Einzelsendungen in anderen Medien und Medieninstitutionen (exogener Bezug auf Genrepluralität)

c) die dominierenden sozialen und ideologisch-gesellschaftlichen Funktionserwartungen an das bestimmte Genre (Leistungsbeziehung zum Sozialsystem als Umwelt).

Das sind allerdings nur die hinreichenden Beziehungen, die schon allgemein im Ausgangsmodell ausgegliedert worden sind. Das Projekt hat nun geprüft, und zwar unter Berücksichtigung der tatsächlichen Handlungsbedingungen, welche empirischen Zusammenhänge wichtig für die Entwicklung von Programmprofilen sind, für ihre Veränderungsdynamik, für ihre Abhängigkeit voneinander. Es ist der Frage in den drei oben beschriebenen Schwerpunkten detailliert nachgegangen, ob

die Dynamik der drei Gattungsebenen sich parallel entwickelt, welche Bedingungen der unterschiedlichen Mediensysteme sich auf Charakteristika des Genres entscheidend auswirken usw., kurz: es ist untersucht worden, was die historisch wichtigen Parameter sind, die man rekonstruieren muss, um „Gattungsgeschichte“ als Forschungsgegenstand sinnvoll zu rekonstruieren. Es sind danach

- aus dem Kontext der *Produktion und der Gattungsschemata*: die Handlungsvoraussetzungen der Produzenten in allen relevanten beruflichen, professionellen Filiationen (Einflüsse darauf aus der politischen und administrativen Institutionen-Ebene);
- aus dem Kontext der *Medienangebote und der Genrestruktur*: die institutionellen, organisatorischen und technischen Bedingungen der Herstellung und medialen Präsentation von Programmen und Programmumfeldern für Krimis im Fernsehen, die Allokations- und Gestaltungsmerkmale in zentralen genretypischen Elementen.

Daraus ergibt sich folgendes Schema.

Produzenten von Krimis	Medienangebote aus dem Genrespektrum „Krimi“	Rezipienten von Krimis
Gattungsschema ➔ **(*Gattungskollektion*) (Gattungspräsentation und –vermittlung)**	**Gattungsstruktur 0** **Gattungsstruktur 1** **Gattungsstruktur 2** **Gattungsstruktur ... n** ➔	**Gattungskollektion *(Gattungsschema*)**

Ein erstes wichtiges gattungstheoretisches Ergebnis scheint uns – in knapper Erläuterung dieses Schemas - zu sein, dass die Bedeutung des eigenen kognitiv-kommunikativen Gattungskonzepts für die Produzenten von Krimis im Laufe der hier untersuchten Periode stark abgenommen, die Bedeutung der erwarteten Gattungskollektion und vor allem die Beziehung der Produktion auf die Form und den Stil, in dem sie sich als Medienangebot „Krimi“ (den gesellschaftlich dominierenden Leitwerten entsprechend) präsentieren und vermitteln lässt, haben dagegen entschieden zugenommen.

Ein zweites, hier sinnfällig gemachtes Ergebnis ist, dass zunehmende Konkurrenz auf der Ebene der Gattungsstruktur (0 ... n) eine Gattungsdynamik konstituiert, die nicht mehr - und schon gar nicht kausal – handlungstheoretisch rekonstruiert werden kann. Diese Variabilität auf der Ebene der Medienangebote „Krimi im Fernsehen“ (die übrigens auch in der DDR durch die mediale Parallelwelt der BRD Fernsehsender gegeben war, nicht nur durch die Marktsituation des Dualen Systems später) führt logisch zwingend zu einer immer engeren Zentrierung genretypischer Merkmalsbereiche (z. B. Gut/Böse-Differenz) bei gleichzeitiger Entgrenzung des Genres, also seiner Öffnung für früher nicht integrierbare heterogene Gattungselemente anderer narrativ-ästhetischer und eher informativ-authentischer Genres.

Und schließlich zeigt das obige Schema auch ein drittes Ergebnis der Projektarbeit. Es scheint viel dafür zu sprechen, dass die Handlungszusammenhänge im Fernsehsystem, anders als entsprechende Muster in klassischen Medien (Buch, Literatur) viel stärker durch die Wechselbeziehungen zwischen *Vermittlung und Produktion* und *Vermittlung und Medienangebotsstruktur* dominiert werden, also durch die je aktuellen Formen und Stile der Vermittlung funktional verkoppelt sind. Es stellt sich insofern die Frage (neu), ob dadurch eine Tendenz beschrieben ist, durch die zur eigentlichen medialen Spezifik der Genreentwicklung der Vermittlungsbereich erklärt wird – Inhalte wären dann ebenso beliebig austauschbar wie spezialisierte „Idealpublika“.

Zukünftige Studien in diesem Bereich der Gattungsforschung sollten solche Fragen weiterverfolgen.

Und natürlich wäre noch zu leisten, was in diesem Projekt seinerzeit ausgeklammert worden ist: die synchron-systematische Erforschung der Handlungsvoraussetzungen von Rezipienten; denn der Zirkel von „Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“, der heute häufig als systemische Selbstreferenz nur beschrieben statt kritisiert wird, ist nur durch genaue empirische Rezeptionsstudien und eine Analyse der - aus einem systemischen Zusammenhang heraus zu rekonstruierenden – Bedingungen und mediensozialisatorischer Beeinflussungen solcher Handlungsvoraussetzungen der vielen Zuschauer und Zuschauerinnen erklärbar, die sich täglich Fernsehkrimis ansehen.

Wir sehen vor diesem Hintergrund vor allem ein weiteres systematisches Forschungsinteresse darin begründet, das Modell auch auf das zweite wechselseitige

Verhältnis (Gattungsstruktur und Gattungskollektion) auszuweiten, damit dann Programmgeschichte und Gattungsgeschichte vollständig handlungs- und systemtheoretisch beschrieben und geschrieben werden kann.

5 Anhang

5.1 Außendarstellung und -wahrnehmung des Projekts

Presseberichte

- Artikel von A. Guder auf der Homepage der ARD:
  „Der *Polizeiruf 110*: Eine Erfolgsgeschichte im DDR-Fernsehen“
- Artikel von K. Wehn in Mittendrin. ZEITUNG FÜR DIE HÖRER UND ZUSCHAUER DES MDR, Mai 1998:
  „*Polizeiruf 110* in der ARD: Kontinuität und Wandel“
- Bericht in der lokalen Presse über das Forschungsprojekt:
  „Der Kommissar im Wandel der Zeit“, MITTELDEUTSCHE ZEITUNG vom 11.02.1998
- Erwähnung des Projekts in der überregionalen Presse:
  „Der brave Ermittler hat ausgedient“, RHEINISCHER MERKUR vom 09.10.1998
  „Zu alt fürs Leben. Warum bewährte Fernsehkommissare erschossen werden“. DIE ZEIT vom 06.05.1999
  “Prime-Time ist Crime-Time – und umgekehrt“. DIE WELT vom 21.2.00
- Hörfunk-Interview mit Karin Wehn zur Ausstrahlung des 200. *Polizeirufs* in der ARD im *Sonntagsmagazin* auf WDR 2.
- Karin Wehn war Kandidatin im Krimi- und Agentenspecial in der SAT.1-Gameshow *Jeder gegen jeden* (Sendung vom 16.4.1998, 17.00-17.30).

Krimi-Homepage

Die im Rahmen der Projektarbeit ins Leben gerufene Homepage „Der deutsche Fernsehkrimi im Internet” (http://www.medienkomm.uni-halle.de/krimi/krimi.htm) hat es sich zum Ziel gesetzt, den Internet-Diskurs zum Fernsehkrimi zu bündeln. Zu jeder Krimiserie oder –reihe gibt es eine eigene Seite, auf die über verschiedene Indexe zugegriffen werden kann (alphabetisch, chronologisch, nach Schauplätzen). Dort findet man Informationen zu Produktionsdaten, Erstsendedaten, Staffeln, eine

Linkliste und „Insiderwissen“. Außerdem gibt es die Möglichkeit, der Redaktion (bestehend aus wissenschaftlichen Mitarbeitern und Praktikanten) per Email Fragen zu stellen. Teilziele der Homepage sind

- solide und umfassende Infos zu allen (!) deutschen Krimiserien und -reihen
- die Schaffung einer Plattform für Krimifans und Krimiexperten
- Dokumentation des wissenschaftlichen Diskurses
- Webdiskurs zu Fernsehkrimis durch kommentierte Links
- ständige Aktualisierung der Informationen

Die Homepage erhielt 1998 einen Cool-Spot von der Suchmaschine Web.de.

Vorträge und Stipendien

Brück, Ingrid, 1995. *Der deutsche Fernsehkrimi in den 90ern: ‘Variationswut’ durch Konkurrenzdruck*. Konferenz ‘Verbrechen - Justiz - Medien’, Christian-Albrechts-Universität. Kiel, 19.10.1995.

Brück, Ingrid, 1996. *Zwischen Affirmation und Innovation: Westdeutsche Fernsehkrimis im Wandel der Jahrzehnte.* Kölner Krimitage. Mediale Inszenierung von Kriminalität. Köln, 17.10.1996.

Brück, Ingrid; Reinhold Viehoff, 1997. *Crime genre and television. From* Stahlnetz *to* Tatort*: A realistic tradition.* Konferenz ‘La Fiction Policière’, Université de Bourgogne. Dijon, Frankreich, 10.10.1997.

Brück, Ingrid, 1998. *The realistic tradition of German police series*. Norfa Ph.D.-Course The aesthetics of television, The European Film School. Ebeltoft, Dänemark, 20.8.1998.

Guder, Andrea, 1996. *Kriminalität im Sozialismus: Vom* Fernsehpitaval *zum* Polizeiruf 110. Kölner Krimitage. Mediale Inszenierung von Kriminalität. Köln, 17.10.1996.

Guder, Andrea, 1997. *Jugendkriminalität als Thema in Film und Fernsehen der DDR*. Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 03.12.1997.

Guder, Andrea; Karin Wehn, 1997. *Polizeiruf 110: The transition from socialism to capitalism.* Konferenz ‘La Fiction Policière’. Université de Bourgogne. Dijon, Frankreich, 10.10.1997.

Viehoff, Reinhold, 1995. *Der Krimi im Fernsehen: „Realistisch“ „Authentisch“ oder „Schöner Schein“?* Konferenz ‘Verbrechen - Justiz - Medien’, Christian-Albrechts-Universität. Kiel, 19.10.1995.

Viehoff, Reinhold, 1996. *Fiktion und Realität: Über die Wahrnehmung von Produkten im TV-Krimi.* Konferenz Werbemedien in der DDR: Werbung light. Leipzig, 14.11.1996.

Viehoff, Reinhold, 1997. *Authentizitätsanspruch im Fernsehkrimi*. Universität Mainz, 22.09.1997.

Viehoff, Reinhold, 1997. *Derrick - Die Geschichte eines Fernseh-Klassikers*. Universität Bonn, 01.12.1997.

Viehoff, Reinhold, 1997. *Realitätsanspruch im Fernsehkrimi*. Symposion ‚Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens, Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam, 13.12.1997.

Viehoff, Reinhold, 1997. *Medienkulturwissenschaft*. Universität Greifswald, 15.4.1997.

Viehoff, Reinhold, 1998. *Mediale Umbrüche – Disziplinierung der Wahrnehmung*? Mitteldeutsches Medienforum. Leipzig, 5.5.1998.

Viehoff, Reinhold, 1998. *New perspectives in media – crime fiction as an world wide example.* National University for Literature and Culture. Peking, China, 13.10.1998.

Viehoff, Reinhold, 2000. *Die doppelte Aufklärung oder: Über einige Gründe, warum wir immer wieder Krimis lesen und sie uns im TV ansehen*. Eröffnungsvortrag Tagung NordOstPassagen – Mord hat Konjunktur. Reinbek bei Hamburg, 17. 2. 2000.

Viehoff, Reinhold, 2000. *Der Krimi in den Medien*. Tagung NordOstPassagen – Mord hat Konjunktur. Reinbek bei Hamburg, 19. 2. 2000.

Wehn, Karin, 1996. Application of the Canon-Concept to Television: Approaching a Canon of German and US-American Crime Series. IGEL-Conference. Banff, Alberta, Kanada, 24.08.1996.

Wehn, Karin, 1996. *Redubbings of US-American series for the German television: The Case of* Magnum, P.I. ICEF-conference „Language and Media". Berlin, 22.11.1996.

Wehn, Karin, 1997. *Synchronisation in Deutschland*. Saar-Lor-Lux-Filmfestival. Saarbrücken, 21.06.1997.

Wehn, Karin, 1997. *About remakes, dubbing & morphing: Some comments on visual transformation processes and their relevance for translation theory*. „Multimedia & Translation". Rimini, Italien, 27.09.1997.

Wehn, Karin, 1998. *German crime fiction in the 90s*. Norfa Ph.D.-Course The aesthetics of television, The European Film School. Ebeltoft, Dänemark, 18.8.1998.

Wehn, Karin, 1999. *Der Fernsehkrimi in den 90er Jahren*. Wissenschaftliches Zentrum für Kulturforschung, Universität Kassel. 6.5.1999.

Ingrid Brück und Karin Wehn: Teilnahme an der von der NorFa finanzierten einwöchigen Summerschool „The Aesthetics of Television“ an der European Film College, Ebeltoft, Dänemark, im August 1998.

Karin Wehn: Stipendium für das Deutsch-Amerikanische Sommerinstitut: The Unification of Germany – Problems of Transition in Comparative Perspective, veranstaltet am Max-Weber-Kolleg, Erfurt (Teil 1, 1999) und Annapolis, USA (Teil 2, 2000) veranstaltet vom Wissenschaftskolleg, Berlin.

5.2 Publikationen

Brück, Ingrid (Hrsg.), 1996. Einem erfolgreichen Genre auf der Spur: Forschungsstand und Auswahlbibliographie zum westdeutschen Fernsehkrimi. HALMA. Hallische Medienarbeiten 4.

Brück, Ingrid, 1996. *Der westdeutsche Fernsehkrimi. Anmerkungen zur Forschungslage.* In: Brück, Ingrid (Hrsg.) 1996, S. 1-40.

Brück, Ingrid, 1996. *Der westdeutsche Fernsehkrimi im Diskurs der ExpertInnen*: Ein Forschungsbericht. In: SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft 2, S. 293-341.

Brück, Ingrid, 1998a. *Tatort: Fernsehen. Zur Programmgeschichte des deutschen Fernsehkrimis*. In: Scientia Halensis, 2, S. 26-28.

Brück, Ingrid 1998b. (Coautorin und redaktionelle Mitarbeit) Kunst und Kultur in der Informationsgesellschaft. Forum Info 2000 (Hrsg.), Arbeitsgruppenbericht 8. Bonn.

Brück, Ingrid, 1999a. Alles klar, Herr Kommissar? Die Entwicklungsgeschichte des Krimis unter den Bedingungen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens in den fünfziger und sechziger Jahren. Dissertation, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Brück, Ingrid, 1999b. *Auf der Suche nach dem Krimihelden 2000*. In: Funk-Korrespondenz 2/99, S. 3-11 sowie in: Quotenfänger Krimi. Das populärste

Genre im deutschen Fernsehen, hrsg. von KIM Katholisches Institut für Medieninformation. Köln 1999, S. 103-115.

Brück, Ingrid, 1999c. *„Es ist doch kein Film!“*. In: grimme 1/99 (Vom Fernsehspiel zum TV-Movie. Trends im fiktionalen Fernsehen), S. 20-22.

Brück, Ingrid, 1999c. *Verbrechensdarstellung im deutschen ‘Fernsehkrimi’. Anmerkungen zur aktuellen Situation.* In: Linder, Joachim; Claus-Michael Ort (Hrsg.). Verbrechen - Justiz - Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur). Tübingen: Niemeyer, S. 489-502.

Brück, Ingrid, 2000. *Mord und Totschlag live? Wie das Live-Postulat des Fernsehens die Entwicklung der Krimiserie beeinflusst hat.* In: Hallenberger, Gerd; Helmut Schanze (Hrsg.). „Live is Life“ – Mediale Inszenierungen des Authentischen. (erscheint 2000)

Brück, Ingrid; Andrea Guder, 1996a. *Der westdeutsche Fernsehkrimi im ExpertInnendiskurs: Eine teilweise räsonierende Auswahlbibliographie*. In: Brück, Ingrid (Hrsg.) 1996, S. 41-75.

Brück, Ingrid; Andrea Guder, 1996b. *Wer war der Täter - und was tat er*? Eine teilweise räsonierende Auswahlbibliographie zum westdeutschen Fernsehkrimi. In: SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft; 2, S. 365-422.

Brück, Ingrid; Andrea Guder, 2000. Die Geburt des deutschen Fernsehkrimis. *Stahlnetz* und *Blaulicht*: Ein Ost-West-Vergleich. HALMA. Hallische Medienarbeiten 10 (im Erscheinen).

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, S. 244-273.

Brück, Ingrid; Andrea Guder; Karin Wehn; Reinhold Viehoff, 1998. *Krimigeschichte(n). Zur Entwicklung des deutschen Fernsehkrimis*. In: Klingler, Walter; Gunnar Roters; Oliver Zöllner (Hrsg.). Fernsehforschung in Deutschland. Themen – Akteure – Methoden. (Südwestrundfunk Schriftenreihe Medienforschung, Bd. 1, Teilband 1). Baden-Baden: Nomos, S. 401-415.

Brück, Ingrid; Andrea Menn; Reinhold Viehoff (Hrsg.), 1994. Krimi im Fernsehen. SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft 13, 2 (Sonderheft).

Brück, Ingrid; Reinhold Viehoff, 1998. *Crime genre and television. From* Stahlnetz *to* Tatort*: a realistic tradition*. In: Viehoff, Reinhold (Hrsg.). *Stahlnetz*, *Tatort*, *Polizeiruf 110*: Transitions in German Police Series. HALMA. Hallische Medienarbeiten 8, S. 3-11.

Guder, Andrea, 1995. Temple, Cox und Konsorten: Zum Kriminalhörspiel der fünfziger Jahre. HALMA. Hallische Medienarbeiten 1.

Guder, Andrea, 1996a. Das Kriminalgenre im Fernsehen der DDR: Aktueller Forschungsstand und Auswahlbibliographie. HALMA. Hallische Medienarbeiten 3.

Guder, Andrea, 1996b. *Der Krimi im Fernsehen der DDR*: Ein gattungs- und programmgeschichtlicher Überblick. In: SPIEL. Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft, 2, S. 342-364.

Guder, Andrea, 1998a. *Der* Polizeiruf 110*: Eine Erfolgsgeschichte im DDR-Fernsehen*. In: *Polizeiruf 110*. „Programm extra“ zum Pressedienst. Erstes Deutsches Fernsehen / ARD 21/98, S. 7-8.

Guder, Andrea, 1998b. *„Jugendkriminalität“ im DDR-Kriminalfilm.* In: Medienberatung 7. Hrsg. v. Bundeszentrale für politische Bildung, S. 25-42.

Guder, Andrea, 1998c. *Staatliche Kontrolle und künstlerische Freiheit: Die Geschichte der DDR-Reihe* Polizeiruf 110. In: Funk-Korrespondenz 46, S. 3-7 sowie in: Quotenfänger Krimi. Das populärste Genre im deutschen Fernsehen, hrsg. von KIM Katholisches Institut für Medieninformation. Köln 1999, S. 82-88.

Guder, Andrea, 1999. Die Geschichte des Krimis in Film und Fernsehen der DDR. Dissertation, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Guder, Andrea, 2000. *Genosse Hauptmann auf Verbrecherjagd: Die DDR-Krimireihe* Polizeiruf 110. In: Mitteilungen des Studienkreis Rundfunk und Geschichte 1 (im Erscheinen).

Guder, Andrea; Karin Wehn, 1998. Polizeiruf 110*: The transition from socialism to capitalism.* In: Viehoff, Reinhold (Hrsg.), S. 12-23.

Viehoff, Reinhold, 1994a. *Gattungskonflikte - am Beispiel ‘Krimi im Fernsehen’*. In: Kreuzer, Helmut; Helmut Schanze (Hrsg.). Bausteine III. Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien (Arbeitshefte Bildschirmmedien 5). Siegen, S. 21-29.

Viehoff, Reinhold, 1994b. *... few people know what it is, oder: vorsichtige Anmerkungen zu einem spannenden Diskurs über Filme*. In: Montage/AV 2 (2), S. 101-109.

Viehoff, Reinhold, 1995a. *DDR-Literatur und Medien im interkulturellen Zusammenhang. In: Differenzierung und Integration. Literatur und Medien der DDR im interkulturellen Zusammenhang*, hg. von Th. Kupfer, U. Meyszies und R. Viehoff, Frankfurt/Main: P. Lang, S. 129-136 (gemeinsam mit Th. Kupfer und U. Meyszies).

Viehoff, Reinhold, 1995b. *Medien - Gattung - Krimi im Fernsehen. Eine Einleitung*. In: Brück, Ingrid, Menn, Andrea und Reinhold Viehoff, Hg., Krimi im Fernsehen. Frankfurt/Main: P. Lang, 1995, 165-172 (= SPIEL, Special Issue 13, 1994, H.2) (gemeinsam mit I. Brück und A. Menn).

Viehoff, Reinhold, 1996a. *Wieviele (deutsche) Literaturen? Einige Thesen zur Komplexität der Frage*. In: Differenzierung und Integration. Sprache und Literatur deutschsprachiger Länder im Prozeß der Modernisierung. Hg. von M. Böhler, G. Schwieder und R. Stähli, Zürich: DS, S. 161-164.

Viehoff, Reinhold, 1997a. *"Mord und Totschlag" als Voraussetzung der Medienwissenschaft*. In: Georg Jäger und Jörg Schönert, Hg., Wissenschaft und Berufspraxis. Angewandtes Wissen und praxisorientierte Studiengänge in den Sprach-, Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften. Paderborn-München-Wien-Zürich: Schöningh, S. 269-280.

Viehoff, Reinhold, 1997b. *A Program for Interdisciplinary Reception Analysis*. In: communications. The European Journal of Communication Research, 22,2, S. 205-222 (gemeinsam mit M. Charlton u.a.).

Viehoff, Reinhold, 1998a. *"Die lenkende Hand der imperialistischen Diversionszentralen" und die Literatur in Halle.* In: Thomas Kupfer/Wilhelm Bartsch, Hg., Zwischen Staatsmacht und Selbstverwirklichung, HALMA [1998], Zeitgeschichte e.V., MLU Halle, S. 4-7.

Viehoff, Reinhold, 1998b. *Mediale Umbrüche - Disziplinierung der Wahrnehmung?* In: Rundfunk und Geschichte, 24. Jg., Nr. 4, DRA Frankfurt/Main, S. 227-232.

Viehoff, Reinhold (Hrsg.), 1998. *Stahlnetz, Tatort, Polizeiruf 110*: Transitions in German Police Series. HALMA. Hallische Medienarbeiten 8.

Viehoff, Reinhold, 1999a. *Crime genre and television. From STAHLNETZ to TATORT- a realistic tradition.* (gemeinsam mit I. Brück) ca. 15 S. (eingereicht 1998, erscheint in: Ann Pirouelle und Jacques Ibanez Bueno, Hg., La fiction policière dans les télévisions européennes, Dijon)

Viehoff, Reinhold, 1999c. *Vom Tatort und dem Ort der Tat oder: Cogito, ergo - "Krimi"?* In: Joachim von Gottberg, Lothar Mikos und Dieter Wiedemann, Hg., Mattscheibe oder Bildschirm - Ästhetik des Fernsehens, Berlin: Vistas, S. 253 - 263.

Viehoff, Reinhold, 1999d. *Über die Wahrnehmung von Taten und Orten. Zu Entwicklungstendenzen einer populären Mediengattung.* In: Funk-Korrespondenz, S. 3-10 sowie in: Quotenfänger Krimi. Das populärste Genre im deutschen Fernsehen, hrsg. von KIM Katholisches Institut für Medieninformation. Köln 1999, S. 116-126.

Viehoff, Reinhold, 2000a. *Das Literatursystem der DDR - ästhetische Autonomisierung und politische Fremdbestimmung.* In: Conrad Wiedemann u.a., Hg., Differenzierung und Integration. Sprache und Literatur deutschsprachiger Länder im Prozeß der Modernisierung, Berlin: E. Schmidt (erscheint 2000).

Viehoff, Reinhold, 2000b. *MedienKulturWissenschaft. Einige Thesen zu ihrem Verständnis und zu ihrer Diskussion*. In: Herbert Jaumann, Hg., Schnittpunkte. Tübingen: Stauffenburg (im Druck, erscheint 2000).

Viehoff, Reinhold, 2000c. *Die doppelte Aufklärung oder: Über einige Gründe, warum wir immer wieder Krimis lesen und sie uns im TV ansehen*. In: NordOstPassagen 2 (hrsg. von der Landeszentrale für politische Bildung Schleswig-Holstein). (erscheint 2000)

Wehn, Karin, 1996. Die deutschen Synchronisation(en) von *Magnum, P.I.* Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassung. HALMA. Hallische Medienarbeiten 2.

Wehn, Karin, 1997a. Application of the „Canon"-Concept to Television: Approaching a Canon of German und US-American Crime Series. HALMA. Hallische Medienarbeiten 6.

Wehn, Karin, 1997b. *Double Dubbing: Warum RTL die Krimiserie* Magnum, P.I. *neu-synchronisiert hat.* In: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 4, S. 339-359.

Wehn, Karin, 1998a. *Der* Polizeiruf 110 *in der ARD: Kontinuität und Wandel*. In: *Polizeiruf 110*. „Programm extra“ zum Pressedienst. Erstes Deutsches Fernsehen / ARD 21/98, S. 11-12.

Wehn, Karin, 1998b. Deutsche Krimitraditionen im Überblick: Der deutsche Fernsehkrimi im dualen Rundfunksystem. HALMA. Hallische Medienarbeiten 9.

Wehn, Karin 1998c. K*arnickeldiebstahl im großen Stil. Die Wende und der deutsch-deutsche Fernsehkrimi.* In: Funk-Korrespondenz 47, S. 3-12 sowie in: Quotenfänger Krimi. Das populärste Genre im deutschen Fernsehen, hrsg. von KIM Katholisches Institut für Medieninformation. Köln 1999, S 89-102.

Wehn, Karin, 1998d. *Redubbings of US-American series for German television: The Case of Magnum, P.I.* In: Gambier, Yves (Hrsg.). Translating for the media. Papers from the International Conference Languages & the Media. Berlin, November 22-23, 1996. Turku, Centre for Translation and Interpreting 1998, S**.** 185-199.

Wehn, Karin, 1999a. „Crime-Time“ im Wandel: Produktion, Vermittlung und Genreentwicklung des west- und ostdeutschen Fernsehkrimis im Dualen Rundfunksystem. Dissertation, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.

Wehn, Karin, 1999b. *Der Fernsehkrimi in den 90er Jahren.* In: Flach, Sabine / Michael Grisko (Hrsg.). Fernseh-Panoramen. Aspekte zeitgenössischer TV-Kultur. München: KoPäd, S. 133-150.

Wehn, Karin, 2000. *Canon-Formation in Television*. In: Tötösy, Steven (Hrsg.): Proceedings of the IGEL conference in Banff, Canada, August 1997. (im Erscheinen).