

## Die Fernsehserie über Verbrechensaufklärung

Sehnsüchte und Wünsche des realen Lebens können in den Liebesbekundungen der Daily Soaps, in den aufregenden Verfolgungsjagden der Actionserien, oder in den ‚gerechten‘ Bestrafungen von Kriminellen in den Fernsehkrimis ihre Erfüllung finden. Die Fernsehzuschauer tauchen gerne in die ‚Also-ob-Welten‘<sup>14</sup> der Unterhaltung (im Fernsehen) ein, in denen sie auf eine **augenscheinlich bessere** Wirklichkeit stoßen (vgl. Dörner 2001, S. 60f.). So verstanden, ist Unterhaltung viel mehr als reiner Zeitvertreib<sup>15</sup>. Das gilt auch für unterhaltende Fernsehsendungen über Gerichtsmedizin und Kriminaltechnik, die sich nicht auf einen ‚reinen Unterhaltungswert‘ reduzieren lassen. Vielmehr gehen Unterhaltung und Information in Fernsehsendungen (über Verbrechensaufklärung) eine Verbindung ein. Fälschlicherweise wird nach dem Alltagsverständnis häufig davon ausgegangen, dass Unterhaltung und Information einander ausschließen bzw. dass unterhaltende Fernsehsendungen nicht ‚angemessen‘ informieren können. Dies steht

---

14 Die ‚Als-ob-Welt‘ stellt eine rein fiktionale Welt dar. Ihre Logik orientiert sich an der von der Gesellschaft als ‚wirklich‘ definierten Wirklichkeit (vgl. Thomas-Theorem). Jedoch zeichnet sich die ‚Als-ob-Welt‘ durch einen anderen Erkenntnisstil aus. Durch die Möglichkeit der Identifikation des Zuschauers mit dem Gezeigten, bieten ‚Als-ob-Welten‘ dem Zuschauenden die Möglichkeit, an dieser fiktionalen Welt teilzunehmen und die gewonnenen Erkenntnisse in die Alltagswelt zu transferieren (vgl. Dörner 2001, S. 60f.).

15 Weitere Formen der Unterhaltung und die Qualitätsfrage der Fernsehunterhaltung u.a. bei Dietrich Leder 2011, S. 38ff.

im Gegensatz zu der Hypothese von der man im Rahmen des ‚Edutainment‘- bzw. ‚Entertainment-Education-Ansatzes‘ ausgeht:

„Entertainment-Education (E-E) is the process of purposely designing and implementing a media message to both entertain and educate, in order to increase audience members’ knowledge about an educational issue, create favourable attitudes, shift social norms, and change overt behavior“ (Singhal und Rogers 2004, S. 5).

Der Entertainment-Education-Ansatz geht diesem Zitat folgend davon aus, dass sich das Zusammenspiel zwischen Information und Unterhaltung in unterhaltenden (Medien-) Gattungen günstig auf die Entwicklung sozialer Normen, Einstellungen und das Verhalten der Zuschauer niederschlägt (z.B. die Zuschauer für Umweltprobleme sensibilisiert) und im Stande ist, diese positiv zu verändern. Dem schließt sich auch Lothar Mikos an, der erklärt, dass das Vergnügen im Zusammenhang mit der Unterhaltung die Informationsaufnahme im informellen Lernprozess vor dem Hintergrund des ‚Factual Entertainment‘ begünstigt (vgl. Mikos 2011, S. 58). Die Eingänglichkeit der Inhalte von unterhaltenden Fernsehsendungen besitzt zudem den Vorteil, dass – während das Geschehen in der Realität oft ambivalent und unscharf erscheint – ein Geschehen durch die (teilw. bis in das kleinste Detail) Inszenierung in Fernsehsendungen (wie auch in Romanen oder Kinofilmen) klar strukturiert und leicht verständlich dargestellt wird (vgl. Hickethier und Bleicher 1998, S. 369).

Dieses klar strukturierte und leicht verständlich dargestellte Geschehen findet sich auch im Kriminalgenre<sup>16</sup> in Romanen, im Kino, im Radio, in Filmen und im Fernsehen. Es gibt gute und böse Charaktere, ein oder mehrere Verbrechen, einen oder mehrere Ermittler und einen oder mehrere Verbrecher. Das Geschehen folgt einer gewissen – und dem Krimileser, -hörer oder -zuschauer meist wohl bekannten – Struktur, die im Wesentlichen immer eine **ähnliche**, hier zunächst grob dargestellte Abfolge aufweist: zu Beginn geschieht ein Verbrechen, das durch einen oder mehrere Ermittler aufgeklärt werden soll. Zu Beginn der Ermittlungsarbeit werden bspw. Tatorte untersucht und Zeugen befragt. Der Ermittler oder das Ermittlerteam kombinieren die Beweise und Indizien und klären am Ende den Fall auf, sodass der oder die Verbrecher ihrer Strafe zugeführt werden können. Selbst wenn der Krimi von dieser Abfolge in Teilen abweicht, ist er dennoch als Krimi

16 Bezogen auf die Serie beschreibt Mikos das ‚Genre‘ in Abgrenzung zur ‚Gattung‘ wie folgt: „Endlosserien, Reihen und Mehrteiler sind jedoch lediglich Gattungen, in denen bestimmte formale Aspekte dominieren. Erst Krimireihen, Arztreihen oder Familienserien können als Genres bezeichnet werden“ (Mikos 1994, S. 167).

erkennbar und „[...] den Konventionen des Genres unterworfen“ (Viehoff 2005, S. 93).

Das Kriminalgenre besitzt eine lange Geschichte (in mancher Literatur wird ihr Ursprung sogar auf das 15. Jahrhundert zurückgeführt), allerdings bleiben die meisten Konventionen des Genres in unterschiedlichen (Massen-)Medien und verschiedenen gesellschaftlichen Diskursen weitgehend konstant. Ob Zeitung, Zeitschrift, Buch, Kino, Radio, Fernsehen oder Internet, in keinem dieser Massenmedien fehlt das Krimigenre. Sowohl Leser, Hörer, User und Zuschauer als auch Produzenten sind von den Geschichten über Verbrechensaufklärung und von den unterschiedlichen dort auftauchenden Helden fasziniert. Besonders im Fernsehen sind Krimis – oder moderner: ‚Crime-Sendungen‘ – nicht mehr wegzudenken und werden in ihrer Anzahl im Vergleich zu anderen Fernsehgenres lediglich durch Werbung oder Sportsendungen übertroffen (vgl. Viehoff 2005, S. 89.). Die Tendenz ist steigend: in den letzten fünf Jahrzehnten wird in den USA von einer ‚Television’s Crime Wave‘ gesprochen (vgl. Lichter und Lichter 1983, S. 9). Auch im deutschen Fernsehen werden in den letzten zehn Jahren aus dem angloamerikanischen Sprachraum stammende Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung zunehmend gesendet. Worte wie ‚Profiler‘ (vgl. Reichertz 2003 und 2005 sowie Vick und Dern 2005) oder ‚Crime Time‘ (vgl. Wehn 2002) halten Einzug in die deutsche Fernsehlandschaft. Es lässt sich beobachten, dass insb. die Gerichtsmedizin und die Kriminaltechnik sowohl bspw. in amerikanischen, englischen und schwedischen als auch in deutschen Fernsehserien über Verbrechensaufklärung im deutschen Fernsehen thematisiert werden und eine immer wichtigere Rolle spielen (vgl. hierzu Brittnacher 2004, S. 114; auch Weber 2011a; ebenso Kleinrath 2011). Aus dem amerikanischen Fernsehdiskurs sind bspw. neben CSI: Vegas auch *Law & Order* (Erstausstrahlung in Deutschland bereits 1992), *Without a Trace – Spurlos verschwunden* (Erstausstrahlung in Deutschland 2003), *Criminal Intent – Verbrechen im Visier* (Erstausstrahlung in Deutschland 2004), *Navy CIS* (Erstausstrahlung in Deutschland 2005), *Lie to me* (Erstausstrahlung in Deutschland 2010) oder *Bones – Die Knochenjägerin* (Erstausstrahlung in Deutschland 2006) im deutschen Fernsehen bekannt. Nicht zu vergessen sind darüber hinaus aus Deutschland stammende Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung wie z.B. *Der Kommissar* (Erstausstrahlung in Deutschland 1969), *Tatort* (Erstausstrahlung in Deutschland 1970), die *Soko-Reihen* (z.B. *Soko 5113* seit 1978 oder *Soko Köln* seit 2003) und *Großstadtrevier* (Erstausstrahlung in Deutschland 1986).<sup>17</sup>

17 Ein Gesamtüberblick über sämtliche Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung, die seit Beginn 2011 in Deutschland gesendet wurden, findet sich zu Beginn des in diesem Buch vorgestellten ersten Forschungsvorhabens. Eine ausführliche Über-

Denkt man an die einst von Logik und Beobachtung geleiteten Ermittlungen von Sherlock Holmes zeigt sich, dass das Kriminalgenre, welches ursprünglich vom britischen Kriminalroman abstammt, von neuen Medientechnologien verändert bzw. immer wieder neu erfunden worden ist und wird (vgl. Holzmann 2005), denn „[...] technische Medien fungieren nicht nur als Übermittler von Wissen, Erfahrung und Sinn(lichkeit), sie eröffnen auch neue Erkenntnis- und Erfahrungsräume und Sensibilisierung für andersgeartete Facetten von Wirklichkeit“ (Holzmann 2004, S. 32). Dies reflektieren Autoren bei ihren Geschichten und schreiben diese so, dass sie sich jeweils für andere Massenmedien wie Radio, Kino, Fernsehen oder auch das Internet eignen.<sup>18</sup> Trotz oder gerade wegen der zahlreichen Veränderungen, denen sich die Produzenten und das Kriminalgenre selbst stellen mussten und müssen, besitzt dieses Genre eine eigene, erfolgreiche Geschichte, denn dem Krimigenre ist es gelungen, seine Geschichte über den Medienwechsel mit steigender Beliebtheit fortzuschreiben (vgl. Viehoff 2005, S. 99). Das Krimigenre hat sich in seiner über 200-jährigen Geschichte den unterschiedlichen Epochen mit ihren Anforderungen und Gegebenheiten angepasst (vgl. Franceschini und Würmann 2004, S. 8), indem es Sprach- und Kulturgrenzen überwand, die Bedürfnisse unterschiedlicher (inter-) nationaler Märkte und Leser adaptierte und die aktuelle Zeitgeschichte (mit ihren Vorbildern und Verhaltensweisen) in sich aufnahm (vgl. hierzu auch Mandel 1988 und Vogt 2005, S. 7f.). Die wichtigsten Entwicklungen in der Erfolgsgeschichte des Krimigenres in den unterschiedlichen Massenmedien (der Unterhaltungsindustrie) können an anderer Stelle in Ausführlichkeit nachgelesen werden (vgl. u.a. Ginzburg 2011, S. 18ff.; zu dem Wandel von Handlungsorten des Krimis auch Wigbers 2006; Meyer 1998,

---

sicht über sämtliche Krimiserien, die im deutschen Fernsehen (bis 2000) ausgestrahlt wurden, ist bei Martin Compart einzusehen (vgl. Compart 2000).

- 18 Ein aktuelles Beispiel für eine mediale Verschränkung von Kriminalroman und Internet sind die ‚forensischen Kriminalromane‘ *Level 26: Dark Origins*, *Level 26: Dunkle Prophezeiung* und *Level 26: Dunkle Offenbarung* von Anthony E. Zuiker (Produzent von *CSI: Vegas*), Duane Swierczynski, und Axel Merz. Die Autoren erzählen die Geschichte eines pathologischen Serienmörders, der seine (sexuell motivierten) Verbrechen auf Video aufnimmt. Mit dem Roman ist eine ‚Social Community‘ im Internet verbunden, welche diese Videos den Romanlesern zusätzlich zum Buch zur Verfügung stellt. In den Büchern befinden sich nach einigen Kapiteln Codes, die im Internet eingegeben werden müssen, um dann die zu den jeweiligen Stellen des Buches gehörigen Videos abrufen zu können. Die Verschränkung zwischen Buch und Internet wird durch die Beschreibung möglich, dass der Täter seine Vorgehensweise filmt und dass diese Filme dann dem Leser im Internet zugänglich gemacht werden. Zuiker, Swierczynski und Merz sprechen bezüglich des ersten Buches der bisher dreiteiligen Reihe von dem ersten ‚Diginovel‘ der Welt (vgl. Zuiker et al. 2009).

S. 22ff.; Brück und Viehoff 1998; Brück 1996a; Leonhard 1990; Ermert und Gast 1985; einen Überblick von der Entwicklung des Kriminalromans über den Hörfunkkrimi, den Krimi in Film und Fernsehen bis hin zur Crime-Sendung ist auch bei Englert 2013b, S. 20ff. nachzulesen). Im Folgenden soll lediglich auf die Entwicklung des (deutschen) Fernsehkrimis eingegangen werden, um in Rückgriff darauf den Untersuchungsgegenstand der Videoanalyse einzugrenzen und zu definieren.

## 2.1 Der (deutsche) Fernsehkrimi als Straßenfeger<sup>19</sup>

Mit der Einführung des Fernsehens in den 1950er Jahren wandelte sich das Kriminalgenre in Deutschland grundlegend (vgl. Brück und Viehoff 1998, S. 3). Zuvor waren Krimis zuhause lediglich zu hören oder zu lesen, erst mit dem Fernsehen wurde der Krimi zu einem audio-visuellen Erlebnis im eigenen Wohnzimmer. Seit der deutsche Fernsehkrimi in der Nachkriegszeit auf Sendung gegangen ist, gehört er zu einem der beliebtesten Unterhaltungsangebote im Fernsehen – und das bis heute (vgl. Zubayr und Gerhard 2013, S. 139; Karstens und Schütte 2010, S. 198; Pundt 2004, S.69; Wehn 2002, S. 7; Wenzel und Desinger 2002, S. 7f.; Hickethier 1985, S. 174f.; Hickethier und Lützen 1976a, S. 315).

Die Antworten auf die Frage, warum der (deutsche) Fernsehkrimi so beliebt ist, sind zahlreich und vielfältig. In der Literatur werden bspw. der hohe Spannungsbogen der Handlung des Fernsehkrimis, die Befriedigung des menschlichen Sicherheitsbedürfnisses und die Entspannung vor dem Fernseher bei ‚leichter‘ Unterhaltung als Gründe für den Erfolg des Fernsehkrimis angeführt (vgl. hierzu auch Wehn 2002, S. 8ff.). Dabei sind die Merkmale des Inhalts und der Gattung des Fernsehkrimis teilweise bereits aus dem Kriminalroman, dem Krimihörspiel und ‚Radioserial‘ sowie dem ‚Gangsterfilm‘ und dem ‚film noir‘ bekannt. Die inhaltlichen Parallelen liegen auf der Hand, da alle genannten Erscheinungsformen des Krimigenres im Fernsehen in den unterschiedlichen (Massen-) Medien die Themen der Verbrechen(-aufklärung) behandeln. Jedoch existieren zwischen den unterschiedlichen Erscheinungsformen des Krimis Gemeinsamkeiten über den Inhalt hinaus, z.B. prägt der ‚Gangsterfilm‘ den Fernsehkrimi besonders im Hinblick auf seine ästhetische Darstellungsweise, insb. die Lichtführung sowie die Nacht als Handlungszeit. Die wichtigste Parallele zwischen dem ‚Radioserial‘ und der Krimiserie ist deren Serialität, sprich, das Fortsetzungs-

---

19 Bereits 1958 und 1959 wurden Fernsehkrimis, z.B. die Sendung Stahlnetz, zu Straßengefern (vgl. Brück 1996b, S. 10).

prinzip einer Geschichte, die in einzelne Episoden aufgeteilt wird. Diese können im ‚Cliffhanger‘-Prinzip miteinander verkettet sein, was bedeutet, dass am Ende einer Episode eine Frage aufgeworfen wird, bspw. im Hinblick auf die Handlung oder auf das Verhältnis der Figuren zueinander, die erst zu Beginn der nächsten Folge beantwortet wird. Serialität umfasst über die Fortsetzungsmöglichkeit des ‚Cliffhanger‘-Prinzips hinaus wiederkehrende Charaktere und Handlungsabläufe in den einzelnen Episoden der Serie. Bereits im Kriminalroman legen die Autoren einen Standardauflöser fest, um bei dem nächsten Roman unverändert mit einer neuen Handlung und bekannten Figuren beginnen können, ebenso geschieht es im Fernsehkrimi. Häufig taucht eine Hauptperson als personelle Konstante und als Identifikationsfigur sowohl im Kriminalroman als auch im Fernsehkrimi auf. Meist handelt es sich bei diesen Hauptpersonen um Einzelgänger, die sich von den anderen in der Handlung auftretenden Personen abheben, z.B. durch ihre besonderen Fähigkeiten zur logischen Kombination von Beweisen und Beobachtungen. Das macht u.a. den hohen Wiedererkennungswert des Helden im Kriminalroman und im Fernsehkrimi aus, der über eine Episode hinaus bestehen bleibt (vgl. Brandt 1995; Brandt 1989, S. 120f.).

In den 1960er Jahren gewann der Fernsehkrimi, vornehmlich durch Adaptionen von ausländischen Produktionen in das deutsche Fernsehprogramm, zunehmend die Aufmerksamkeit der Zuschauer und es kam zu einem rapiden Zuschaueranstieg<sup>20</sup> (vgl. Brück 1996a, S. 10; vgl. hierzu auch Infratest von 1965 und 196<sup>21</sup>; vgl. Pundt 2004, S. 69). Die unterhaltenden Krimigattungen, insb. US-amerikanische und britische Produktionen bieten gegenüber den deutschen Fernsehkrimis der späten 50er und frühen 60er Jahre mehr Action und Spannung als ihre deutschen Pendanten (vgl. Brück et al. 2003, S. 106). Sie müssen nicht vom Sender selbstständig produziert, sondern lediglich ‚eingekauft‘ werden und die ausländischen Produktionen werden vorrangig ‚in Serie‘ gesendet. Durch die Gattung der Serie, v.a. durch das ‚Cliffhanger‘-Prinzip, das die Spannung eines Fernsehkrimis über die einzelnen Episoden hinweg hält, steigt die Zuschauerbindung (vgl. Brück 1996a, S. 20; Infratest 1965, S. 2).<sup>22</sup> Obwohl ARD und ZDF bereits Anfang

20 Seit den 1960er nimmt der Anteil der US-amerikanischen Fernsehsendungen im deutschen Fernsehen kontinuierlich zu (vgl. Schneider 1994, S. 115). Und nicht nur das: Deutsche (Krimi-) Sendungen üben sich zum Teil auch in der Nachahmung der vorgegebenen Muster US-amerikanischer Serien (vgl. Kließ 1982, S. 123).

21 Zu bedenken gibt Brück bei diesen Infratests, die besagen, dass allein 1965 im *Ersten Programm* 150 Krimis ausgestrahlt werden, dass hier auch der ‚Western‘ als Genre einbezogen wird (vgl. Brück 1996b, S. 10).

22 Während in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts v.a. Mehrteiler und Einzelspiele im deutschen Fernsehen zu sehen waren, dominieren ab den 90er Jahren Serien und

der 1960er Jahre damit begannen, selbst erste Krimisendungen zu entwickeln, die zu festen Programmbestandteilen beider Sender wurden, orientierten sich die in den deutschen Produktionen auftauchenden Figuren und Handlungen vorrangig an den bekannten ausländischen Fernsehkrimis der damaligen Zeit.<sup>23</sup> Die ARD strahlte ab Anfang der 70er Jahre die Krimisendung (mit sozialkritischem Anspruch) *Tatort* aus, die häufig als ‚Prototyp‘ des deutschen Fernsehkrimis verstanden wird (vgl. hierzu Wenzel und Desinger 2002, S. 9ff.; Brück 1996b, S. 17; Zielinski 1985, S. 7ff.) und in denen die Handlungen des Krimis gesellschaftlichen Motivationen folgen sollten, die Figuren sollten nachvollziehbar sein und das Verbrechen sollte einen sozialen bzw. (sozial-) psychologischen Hintergrund besitzen (vgl. Wenzel und Desinger 2002, S. 10). Geprägt war der *Tatort* der 70er und 80er Jahre durch seine Regionalität, die insb. im Hinblick auf die Einschaltquote immer wichtiger wurde, denn dort, wo sie fehlte, blieb der Erfolg beim Publikum aus (vgl. Wenzel und Desinger 2002, S. 15). In den 80er Jahren wurden die Fernsehprogramme mit der Einführung des Privatfernsehens nicht mehr vorrangig als kulturelle Veranstaltungen wahrgenommen und geplant, sondern Fernsehprogramme wurden als Konsumware verstanden und produziert (vgl. Brück et al. 1998, S. 402; zum Fernsehen als Ware auch Brück et al. 1998, S. 407f. und Kuhlen 2009). Zwar wurden auch in den 80er Jahren gesellschaftskritische Inhalte, bspw. Perspektivlosigkeit und Furcht der Jugend aufgrund der Wetrüstung und der zunehmenden Umweltverschmutzung, im *Tatort* aufgegriffen und anhand zu Unrecht beschuldigter Jugendlicher personifiziert (vgl. Wenzel und Desinger 2002, S. 14f.; vgl. Pundt 2004, S. 74ff.), jedoch repräsentierten die Krimiserien bzw. -reihen ebenso zunehmend die unterschiedlichen Images der Fernsehsender.<sup>24</sup> Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre traten vermehrt Variationen der Ermittlerfiguren im Fernsehkrimi auf: nicht nur männliche Polizisten, sondern auch Frauen, Rentner, Staatsanwälte, Pfarrer – und sogar Affen und Hunde – ermittel(te)n gegen Verbrecher (vgl. Brück et al. 1998, S. 408).<sup>25</sup> Der Fernsehkrimi blieb, auch in

---

Reihen sowohl aus deutscher als auch aus ausländischer Produktion das deutsche Fernsehprogramm (vgl. Kließ 1982, S. 122).

- 23 Bspw. ermittelt in der deutschen Fernsehsendung *Der Kommissar* von Herbert Reinecker, die im ZDF gesendet wurde, der melancholische nach amerikanischen Vorbildern geschaffene Hauptdarsteller in einer von Verbrechen bedrohten Umgebung in München (vgl. Wenzel und Desinger 2002, S. 9).
- 24 Der Sender *Sat.1* warb bspw. mit Schlagworten wie ‚Heimat‘ und sendete als Fernsehkrimi hierzu passend z.B. *Der Bulle von Tölz*, *Die Rosenheimcops*, *München7* oder *Kommissar Rex*, die in der bayrischen Kreisstadt Bad Tölz, München und Wien spielen.
- 25 Zu dieser Zeit begann z.B. auch die ‚Karriere‘ des Horst Schimanski als Vertreter der 68er Revolte im *Tatort*. Er ist nicht mehr der Held, die Vaterfigur, der die Moral einer

den 90er Jahren in der Zeit nach dem Mauerfall, seiner Linie treu, behandelte das Verbrechen in seiner sozialen Dimension und griff weiterhin regionale Besonderheiten auf (vgl. Wenzel und Desinger 2002, S. 15). Zentrales Thema der meisten Fernsehkrimis bildeten die neuen Familienverhältnisse der vergangenen 30 Jahre, in denen v.a. Kinder und Jugendliche und deren Verhältnis zur Kriminalität im Fokus standen (vgl. Pundt 2004, S. 74ff.). Die Autorität des Ermittlers gelangte immer mehr in den Hintergrund und es traten z.B. Teilzeitbeamte und Frührentner in den Krimisendungen auf, die zunehmend ironisch und satirisch gegen das Verbrechen ermittelten (vgl. Wenzel und Desinger 2002, S. 15). Hierarchien wurden in der Ermittlungsarbeit im Krimi flacher. Seit den 90er Jahren sind die Erzählungen des Fernsehkrimis auf eine ‚gewisse Verunsicherung‘ des Zuschauers angelegt, die im Krimi dadurch entsteht, dass dort eine Welt gezeigt wird, „[...] in der eine wünschenswerte Normalität zum Ausnahmezustand geworden ist“ (Pundt 2004, S. 80). Fernsehkrimis dramatisierten die Herstellung von Normalität in den 1990er Jahren, wodurch sie nicht nur unterhaltsamer, sondern auch nachdrücklicher im Hinblick auf die Forderung nach Moral und Normen wurden (vgl. Pundt 2004, S. 81). Die Herstellung von Moral und Normen übernehmen in den 90er Jahren unterschiedlichste Ermittler. Ihnen gelingt es für eine kurze Zeit im Fernsehkrimi Sicherheit herzustellen, jedoch bleibt die Welt in der sie – in der die Zuschauer – leben auch nach Aufklärung eines Verbrechens weiterhin unsicher und ‚schlecht‘. Das muss sie auch bleiben, denn der nächste Kriminalfall muss kommen (vgl. Kließ 1982, S. 122; zu den unterschiedlichen Traditionslinien des Fernsehkrimis vgl. insb. Brück 1996a, S. 12ff.).

Vornehmlich seit den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts haben sich – u.a. durch die Einführung des Privatfernsehens – viele unterschiedliche Definitionen des Fernsehkrimis entwickelt. Ein großer Teil dieser Definitionen bleibt aufgrund der mannigfaltigen Erscheinungsformen des Krimis eher vage und unspezifisch, um möglichst viele unterschiedliche Prägungen des Krimis in einer Definition vereinen zu können (vgl. hierzu auch Bauer 1992; Wehn 2002, S. 17f.). Der Fernsehkrimi wird z.B. über seine Spielformen, seine Themen, seine Handlungs- und Spannungsverläufe, seine Figuren bzw. Helden oder über seine geografische Herkunft, respektive seinen Spielort sowie seinen sozialen Ort definiert. Die im Nachstehenden vorgestellten Definitionen stellen lediglich eine kleine Auswahl aus den zahlreichen Begriffsbestimmungen des Fernsehkrimis dar, ermöglichen jedoch einen ersten Einblick in das Feld des Fernsehkrimis (eine Übersicht über

---

Gesellschaft als seriöser Beamter verkörpert, sondern Schimanski lebt dort, wo das Verbrechen geschieht und in ihm steckt ein pubertierender Jugendlicher (vgl. Wenzel und Desinger 2002, S. 16; vgl. Pundt 2004, S. 76).



die unterschiedlichen Definitionsmöglichkeiten des Fernsehkrimis findet sich bei Englert 2013b, S. 46ff.). Konsens herrscht im deutschen Wissenschaftsdiskurs im Hinblick auf den ‚Standardtyp‘ des Fernsehkrimis. Dieser ist der ‚Polizei-Krimi‘, unter dem eine „[...] Sendeform [verstanden wird], in deren Mittelpunkt i.d.R. die Ermittlungstätigkeit eines Kommissars – und zunehmend: einer Kommissarin – und seiner/ihrer MitarbeiterInnen an einem westdeutschen Einsatzort steht“ (Brück 1996a, S. 18; Anm. C.J.E.). Der deutsche Fernsehkrimi als ‚Polizei-Krimi‘ ist ein Sammelbegriff, welcher die unterschiedlichsten Subgenres des Fernsehkrimis recht undifferenziert einschließt (vgl. Wehn 2002, S. 17). Eine Definition des deutschen Fernsehkrimis sollte diesen Umstand berücksichtigen und sich auf die (Alleinstellungs-) Merkmale konzentrieren, die ihm seinen Wiedererkennungswert im Vergleich zu anderen Fernsehsendungen anderer Genres verleihen. Auf diese Weise lässt sich der Untersuchungsgegenstand ‚Fernsehkrimi‘ eingrenzen.

Die Geschichte des (deutschen) Fernsehkrimis deutet bereits an, dass mit der Bezeichnung des Untersuchungsgegenstandes ‚Fernsehkrimi‘ viele Vorannahmen einhergehen können, die das Datenmaterial entweder ungewollt einschränken (können) oder den Untersuchungsgegenstand dieses Buches nicht präzise genug fassbar machen (vgl. hierzu v.a. auch die Ausführungen über das Thema Verbrechen und deren Aufklärung im medialen Unterhaltungsdiskurs Englert 2013b, S. 14ff.). Die mannigfachen Perspektiven auf den Untersuchungsgegenstand des Fernsehkrimis sowie dessen Beschaffenheit als eine Form von ‚Legierung‘ (vgl. Brandt 1989, S. 122) bereits existenter Erzählformen, Fernsehformate und Fernsehgattungen, führen zu verschiedenen Schwerpunktsetzungen bei der Definition des Fernsehkrimis (vgl. hierzu ausführlich auch Englert 2013b, S. 46ff.). Dies hat eine gewisse Unübersichtlichkeit des Forschungsfeldes über den Fernsehkrimi zur Folge. Diese Unübersichtlichkeit macht es erforderlich, dass eine Begriffsbestimmung von Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung gefunden werden muss, die den Untersuchungsgegenstand nicht zu stark eingrenzt, die jedoch gleichzeitig präzise genug für eine angemessene Datenerhebung unter der Fragestellung ist, welche Botschaft Fernsehsendungen über Verbrechensaufklärung im Hinblick auf moderne Methoden der Kriminaltechnik und Gerichtsmedizin tragen.

Dass man den Krimi trotz seiner vielfältigen unterschiedlichen Ausprägungen im Hinblick auf seine Gattung und sein Format sowie seine thematischen Akzentuierungen immer wieder als solchen erkennen kann, auch wenn man keine dezidierte Definition als Maßstab an den jeweils aktuellen Fernsehkrimi anlegt, ist darauf zurückzuführen, dass die **erzählerischen Grundstrukturen** des Fernsehkrimis konstant bleiben und mit präzisen und begrenzten Vorstellungen verknüpft werden (vgl. Waldmann 1977, S. 46; auch Hickethier und Lützen 1976a,

S. 315). Für kein anderes Genre sind solch feste Grundmuster gültig, wie für den Krimi (vgl. Hickethier und Lützen 1976a, S. 323) – und das obwohl von Fernsehkrimi zu Fernsehkrimi die Heldentypen und Storymaterialien variieren (können) (weitere Erläuterungen zu den erzählerischen Grundstrukturen finden sich bei Englert 2013b, S. 40f.). Weitere Möglichkeiten zur Differenzierung zwischen unterschiedlichen Ausprägungen des Fernsehkrimis sind der jeweilige **Themenschwerpunkt**, die **fiktionale oder non-fiktionale Ausprägung** des Krimis, die im Krimi auftauchenden **Figuren**, die jeweilige **geografischen Herkunft** des Krimis, der **geografische Spielort** sowie der jeweilige **Handlungs- bzw. Spannungsablauf** des Fernsehkrimis (eine ausführliche Darstellung all dieser Differenzkriterien finden sich bei Englert 2013b, S. 46ff.). All diese Merkmale des Fernsehkrimis, wie die erzählerischen Grundstrukturen, Themenschwerpunkte, Figuren, geografische Produktions- und Handlungsorte sowie Handlungs- und Spannungsverläufe, stecken den Gegenstandsbereich des Fernsehkrimis bereits in groben Zügen ab. Jedoch bleiben das Format und die Gattung des Fernsehkrimis in den vorgestellten Klassifikationssystemen von Fernsehkrimis lediglich beiläufig angesprochene Merkmale, obwohl diese für eine Differenzierung zwischen einzelnen Fernsehsendungen ausschlaggebend sein können (vgl. u.a. Kließ 1982; Döveling et al. 2007; Mikos 2008; Faulstich 2008). Bei dem Versuch einer Klassifikation von Fernsehsendungen zugunsten der Auswahl des im Folgenden zu betrachtenden Datenmaterials (Theoretical Sampling), wird daher zu überlegen sein, welchen Stellenwert die Unterscheidung zwischen unterschiedlichen Formaten und Gattungen von Fernsehsendungen bei der Klassifikation von Fernsehserien über Verbrechenaufklärung einnehmen können bzw. müssen.

---

## 2.2 Verbrechen(-saufklärung) in Serie

Zur Präzisierung des Untersuchungsgegenstandes wird in den folgenden Überlegungen v.a. die (typische) Gattung und das Format des Fernsehkrimis betrachtet, da diese zu einer weiteren Differenzierung zwischen den einzelnen Ausprägungen von Fernsehkrimis beitragen können (vgl. zur Unterscheidung zwischen einzelnen Ausprägungen von Fernsehsendungen nach Gattung und Format erneut z.B. Kließ 1982; Döveling et al. 2007; Mikos 2008; Faulstich 2008). Es kann z.B. nach Kließ zwischen vier **Gattungen** von Krimisendungen unterschieden werden: Einzelspiele, Mehrteiler, Reihen und Serien. Im Gegensatz zum Einzelspiel, das als 90 minütige Krimisendung einmalig ausgestrahlt wird, bestehen Mehrteiler aus einem abgeschlossenen Stoff in drei bis sechs Folgen. Reihen werden als Fernsehspiel unter einem Etikett mit wiederkehrenden Kommissaren, die durch eine

Der CSI-Effekt in Deutschland

Die Macht des Crime-TV

Englert, C.J.

2014, XIV, 334 S. 53 Abb., 18 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-02414-7