

Dennis Gräf

# TATORT

Ein populäres Medium  
als kultureller Speicher

**SCHÜREN**

# Inhalt

<b>Vorwort</b>	7
<b>1. Der TATORT als populärkulturelles Medium</b>	8
1.1 Wie speichert der TATORT welche kulturellen Sachverhalte?	11
1.2 Forschungslage	28
<b>2. Die Zeit vor dem TATORT: Der Kriminalfilmdiskurs der 60er Jahre</b>	32
2.1 Die EDGAR WALLACE-Reihe	33
2.1.1 Zentrale Paradigmen in DER HEXER	34
2.1.2 Die Reihe und ihre Paradigmen	39
2.2 Die STAHLNETZ-Reihe	42
2.3 Übergeordnete Strukturen der 60er Jahre: ‚Moral‘ und ‚Ordnung‘	47
<b>3. Der TATORT der 70er Jahre: Der Diskurs ‚Bürgertum‘</b>	52
3.1 Narrative Modelle und ‚Ordnungen‘ des Diskurses	53
3.1.1 ‚Internalisierung‘: CHERCHEZ LA FEMME oder DIE GEISTER AM MUMMELSEE	53
3.1.2 ‚Scheinwahrung‘: DER MANN AUS ZIMMER 22	64
3.1.3 Auflösungserscheinungen: ROT, ROT, TOT	75
3.2 Basisprämissen der Filme	82
3.2.1 Detektion und Selbstregulierung	83
3.2.2 Temporalisierung der Welten: Der Generationenkonflikt (STRANDGUT, LOCKRUF, REIFEZEUGNIS)	93
3.2.3 Funktionalisierung von Weiblichkeit: DER MANN AUF DEM HOCHSITZ	105
3.2.4 Funktionalisierung von Erotik und Sexualität	117
3.3 Anthropologische Grundannahmen des ‚Bürgertums‘	126
3.3.1 Die narrative Funktion des Bürgertums	127
3.3.2 ‚Vernunft‘ und ‚Tradition‘ vs ‚Freiheit‘ und ‚Innovation‘	130
3.3.3 ‚Moral‘	132
3.3.4 Verweigerung der Bürgerlichkeit: DAS LEDERHERZ	134
3.4 Exkurs: Der Raum als Wert an sich: ‚Bayerischer‘ TATORT	137
3.5 Resümee	144
<b>4. Von den 70er zu den 80er Jahren:</b>	
<b>Diskurstransformationen – Bruch und Auflösung</b>	153
4.1 Überführung des ‚Bürgertum‘-Problems: GEFÄHRLICHE TRÄUME	153
4.2 Auflösung des ‚Bürgertum‘-Diskurses: PEGGY HAT ANGST	161

<b>5. Die 80er Jahre: Der Diskurs ‹Institutionalisierung und Bedrohung›</b>	172
5.1 Transformationen und Neusetzungen	172
5.1.1 Programmatischer Neu-Beginn: DUISBURG RUHRORT	173
5.1.2 ‹Alt› vs ‹Neu›: SCHICKI-MICKI	184
5.2 Die dysfunktionale Gesellschaft als Leitkategorie	191
5.2.1 Gesellschaft als Bedrohung:	
DAS MÄDCHEN AUF DER TREPPE	191
5.2.2 Pervertierung der Gesellschaft	195
5.2.3 Vernetzung von ‹Gesellschaft›	203
5.3 Etablierung neuer Werte	209
5.3.1 Das Individuum im außersozialen Raum:	
DAS HAUS IM WALD	209
5.3.2 ‹Geld› als determinierende Größe: LEICHE IM KELLER	220
5.4 Geschlechterkonzeptionen und Sexualität	229
5.4.1 ‹Weiblichkeit› und ‹Männlichkeit›	230
5.4.2 ‹Sexualität›	248
5.5 Ende der Programme	250
5.5.1 Ende eines ideologischen Programms: DER POTT	251
5.5.2 Ende eines ästhetisch-medialen Programms:	
DER FALL SCHIMANSKI	260
5.6 Resümee	269
<b>6. Nach den 80er Jahren:</b>	
<b>Diskursmodulationen – Rück- und Überführung ins ‹Innere›</b>	277
6.1 Eigene vs fremde Räume: EIN WODKA ZUVIEL	278
6.2 Fremd-Determinierung: PERFECT MIND – IM LABYRINTH	286
6.3 Stigmatisierung des ‹Fremden›:	
Abweichung durch Homosexualität	297
6.4 Übergeordnete Strukturen der 90er Jahre:	
Pseudo-Integrationen	303
<b>7. Ausblick in das 21. Jahrhundert:</b>	
<b>Fragmente und Mikrokosmen als Verweissysteme</b>	312
<b>Anhang</b>	323
Filmografie	323
Bibliografie	325
Internetquellen	329
Abbildungsverzeichnis	329

# 1. Der TATORT als populärkulturelles Medium

Es stellt schon nahezu eine Unmöglichkeit dar, auf die Begriffe ‹Sonntag Abend, 20.15 Uhr› zu verzichten, um eine Studie über den TATORT einzuleiten. Mit diesen Worten beginnt in der Regel jeder Beitrag, in welchem Texttyp auch immer, über die seit nunmehr 39 Jahren ausgestrahlte Krimireihe der ARD, die sich allseits größter Beliebtheit erfreut. Wer den TATORT nicht regelmäßig anschaut, kennt ihn zumindest und weiß damit ein kulturelles Produkt von anscheinend besonderer Bedeutung zu verbinden. Es hat sich mittlerweile eine Sichtweise des TATORT als Konsens etabliert, welche die Krimireihe als ‹Seismograph› deutscher Befindlichkeiten und Mentalitäten, als Beobachter der Gesellschaft insgesamt wahrnimmt. Eine solche Sichtweise scheint immer wieder als eine Art Lockruf zu dienen, sich dem TATORT sonntäglich zu widmen. Die Rezeption dieses populären Mediums hat sich in den letzten Jahren insofern gewandelt, als der TATORT nicht mehr ausschließlich daheim vor dem Fernseher verfolgt wird, sondern in *Public Viewings* gemeinschaftlich rezipiert wird. Die Gastronomie hat den TATORT für sich entdeckt und bietet in vielen Städten Deutschlands Sonntag abends mittlerweile institutionalisierte TATORT-Viewings an.<sup>1</sup>

Der TATORT ist im medialen Diskurs präsent, was sich hauptsächlich im Leitmedium Internet widerspiegelt. Der TATORT verfügt über einen eigenen Wikipedia-Eintrag<sup>2</sup>, sogar einzelne als kanonisiert geltende Filme der Reihe haben einen solchen eigenen Eintrag<sup>3</sup>, sowie dem hauptsächlich mit der Reihe in Verbindung gebrachten Ermittler Horst Schimanski eine Homepage<sup>4</sup> gewidmet ist. Dass einige Filme immer wieder besonders hervorgehoben und als ‹Klassiker› oder ‹Kult› be-

1 So z.B. im *All Area Club* in Köln (vgl. [www.wdr.de/themen/kultur/rundfunk/tatort/070502.jhtml](http://www.wdr.de/themen/kultur/rundfunk/tatort/070502.jhtml)), im *Choriner Eck* in Berlin (vgl. [www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2005/1014/berlin/0033/index.html](http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2005/1014/berlin/0033/index.html)), im *Schocken* in Stuttgart (vgl. [www.swr.de/kultur/film/tatort-gucken/-/id=3240/nid=3240/did=3265928/kvi4qw/index.html](http://www.swr.de/kultur/film/tatort-gucken/-/id=3240/nid=3240/did=3265928/kvi4qw/index.html)) sowie im *Café Esspress* in Bamberg (vgl. [www.ottfried.de/service/trendsport-kollektives-tatort-gucken-2.html](http://www.ottfried.de/service/trendsport-kollektives-tatort-gucken-2.html)). Die Städte zeigen zudem an, dass es sich um ein bundesdeutsches Phänomen handelt.

2 Vgl. [www.wikipedia.org/wiki/\\_Tatort\(Fernsehreihe\)](http://www.wikipedia.org/wiki/_Tatort(Fernsehreihe)).

3 So z.B. REIFEZEUGNIS (vgl. [www.wikipedia.org/wiki/Reifezeugnis\\_\(Film\)](http://www.wikipedia.org/wiki/Reifezeugnis_(Film))) oder ZAHN UM ZAHN (vgl. [www.wikipedia.org/wiki/Zahn\\_um\\_Zahn](http://www.wikipedia.org/wiki/Zahn_um_Zahn)).

4 Vgl. [www.horstschimanski.info](http://www.horstschimanski.info).

zeichnet und stets neu diskutiert werden, zementiert die gesellschaftlich und kulturell herausragende Stellung der Reihe.<sup>5</sup> Im Internet existiert eine Reihe von privaten Fanseiten und Foren, die sich ausschließlich dem TATORT widmen und umfassende Datenmengen zur Verfügung stellen.<sup>6</sup> Auch die ARD stellt eine eigene Homepage für den TATORT zur Verfügung<sup>7</sup>, sowie dies auch die einzelnen Sendeanstalten tun<sup>8</sup>. In den Foren findet ein reger Kontakt zwischen den Fans der Krimireihe statt, so dass der TATORT durchaus auch eine soziale Funktion hat: Die Rezipienten tauschen sich über die vermittelten Inhalte aus und diskutieren diese teilweise in den Foren sehr intensiv, so z.B. wenn es um aktuelle gesellschaftliche oder politisch brisante Themen und deren (vermeintliche) Umsetzung im TATORT geht.

Der TATORT kann über den Fan-Aspekt hinaus von enormer gesellschaftlich-kultureller Sprengkraft sein, wie die Diskussion um den Film *WEM EHRE GEBÜHRT* (2007) zeigt. Hier wird ein Fall von Inzest in einer alevitischen Familie dargestellt. Die alevitischen Gemeinden in Deutschland zeigten sich empört über den Film, der ihrer Meinung nach die alevitische Lebensform diskriminiere. So ist die ARD aufgrund der Ausstrahlung des Films, die vorher massiv von alevitischen Gemeinden in Deutschland bekämpft wurde, wegen Volksverhetzung angezeigt worden. Zum einen ist die Auseinandersetzung um den Film in der überregionalen Presse dokumentiert<sup>9</sup> und manifestiert sich damit in einem gesellschaftlichen Diskurs. Zum anderen haben alevitische Rezipienten in TATORT-Foren ihre Verärgerung über den Film zum Ausdruck gebracht, was zu einer sehr hitzigen Diskussion innerhalb eines Forums geführt hat.<sup>10</sup>

Der TATORT hat, das lässt sich aus den bisherigen Ausführungen folgern, die Fähigkeit, gesellschaftliche Diskurse zu initiieren, zu prägen und zu bereichern. Er markiert einen gesellschaftlich und medial relevanten Bereich medienphilologischen Interesses. Des Weiteren findet er kontinuierlichen Eingang in das Feuilleton der überregionalen Tageszeitungen «Süddeutsche Zeitung» und «Frankfurter

5 Dazu gehört auch die Tatsache, dass seit dem Jahr 2008 auch der *Radio-Tatort* produziert wird, der das Format auf den Hörspielsektor erweitert hat. Vgl. dazu <http://www.ard.de/radio/radiotatort/start/-/id=725824/sv9z4e/index.html>.

6 So z.B. die Seiten [www.rubycon.de/tatort](http://www.rubycon.de/tatort), [www.tatort-fundus.de](http://www.tatort-fundus.de), [www.tatort-fans.de](http://www.tatort-fans.de), [www.tatortforum.de](http://www.tatortforum.de).

7 Vgl. [www.daserste.de/tatort](http://www.daserste.de/tatort).

8 Stellvertretend sei hier die Seite [www.wdr.de/tv/krimi](http://www.wdr.de/tv/krimi) genannt.

9 Vgl. z.B. folgende Artikel aus FAZ.Net: «Proteste gegen Tatort. Volksverhetzung: «Der Vorwurf trifft mich sehr»» (28.12.2007) sowie «Proteste gegen Tatort. Ein deutscher Karrikaturenstreit?» (27.12.2007). Die Quellenangaben finden sich aufgrund ihrer Länge im Literaturverzeichnis unter «Internetquellen».

10 Auf der Seite [www.tatort-fans.de](http://www.tatort-fans.de) finden sich zu diesem Film 92 (!) Forum-Einträge.

Allgemeine Zeitung» sowie, nicht zuletzt, in die «Bild-Zeitung», die in den 80er Jahren eine dominante Rolle bei der Rezeption des TATORT im Allgemeinen und der Figur des Duisburger Hauptkommissars Horst Schimanski im Besonderen hatte.<sup>11</sup> Zudem finden sich heute Sonderausgaben von Fernseh-Programmzeitschriften<sup>12</sup>, die sich dezidiert dem TATORT widmen und ihn in der Regel, chronologisch aufgearbeitet und auf die Namen, Biographien und Einsatzorte der einzelnen Ermittler beschränkt, in Kurzform präsentieren. Auch andere Print-Kulturmagazine widmen sich dem TATORT als kultureller Konstante.<sup>13</sup> Als ästhetisches und massenmediales Produkt großer gesellschaftlicher Reichweite stellt er einen medienwissenschaftlich interessanten Forschungsgegenstand dar, der in der vorliegenden Studie einer mediensemiotischen Analyse unterzogen wird.

Der Gegenstandsbereich der vorliegenden Studie ist demnach die für das Fernsehen produzierte Krimireihe TATORT, deren erster Film, TAXI NACH LEIPZIG, am 29. November 1970 ausgestrahlt wurde und die bis heute (2010) über 760 [!] Filme hervorgebracht hat.<sup>14</sup> Bislang wurde erörtert, dass der TATORT von medienwissenschaftlichem Interesse ist, es gilt nun, sich der Frage zu nähern, warum er einen untersuchenswerten Gegenstandsbereich darstellt. Ein grundlegender Sachverhalt für die gesellschaftliche Leistung des TATORT liegt in seiner *Kontinuität*. Diese erlaubt es, über einen langen Zeitraum hinweg – es handelt sich immerhin um genau 40 Jahre – innerhalb eines medialen Formats *Veränderungen* zu beobachten. Solche Veränderungen sind auf der Ebene der filmischen *Ästhetik*, aber auch und vor allem auf der Ebene der dargestellten *Kultur* zu finden. Der TATORT präsentiert, indem er Verbrechen und ihre Aufklärung sowie den gesellschaftlichen Umgang damit zum Thema macht, *kulturelle Denkweisen und Praktiken*. Das Verbrechen an sich stellt – transkulturell – eine Verletzung einer Norm dar. In einem Kriminalfilm existieren deshalb zwangsläufig ein Raum der Normsetzung und -einhaltung sowie ein

11 Die Bild-Zeitung hat in den 80er Jahren einen dominanten Diskurs über die Figur Schimanski geführt und ihn als «Schmuddelkommissar» bezeichnet. Die fiktive Figur, so die Bild-Zeitung, dürfte nicht in der Lage sein, einen deutschen Kriminalhauptkommissar adäquat repräsentieren zu können und damit insgesamt nicht repräsentationsfähig sein. Schließlich beschränkte sich das Organ darauf, das pro Folge ausgesprochene Wort «Scheiße» zu zählen, was dann wiederum von den Drehbuchautoren rezipiert und in neue Drehbücher eingearbeitet wurde. Vgl. dazu Wenzel (2000a: 170).

12 So z.B. die Ausgabe 21 (16.5.2008) der Zeitschrift «Hörzu», die als Jubiläumsausgabe zum 700. TATORT erschienen ist.

13 So z.B. «du. Zeitschrift für Kultur» in der Ausgabe 779 (8/2007), deren Titel «TATORT. Der Mord zum Sonntag» lautet. Mit diesem Titel rekurriert die Zeitschrift bereits auf die Kontinuität der Reihe, indem sie den TATORT mit der seit 55 Jahren in der ARD ausgestrahlten Reihe «Das Wort zum Sonntag», die einen institutionellen Charakter hat und mit der Semantik des aus der Medienlandschaft «Nicht-Wegzudenkenden» verknüpft ist, zumindest sprachlich verbindet.

14 Wenzel (2000) spricht von einem «Dauertext des Deutschen Fernsehens» (7).

Raum der Normverletzung, so dass die Filme explizit oder implizit ein Norm- und Wertsystem etablieren. Die Frage ist also, inwiefern solche Norm- und Wertsysteme, gerade vor dem Hintergrund der Kontinuität der Reihe, repräsentativ für die Kultur<sup>15</sup> sind, in der sie entstanden sind. Wie werden die Legitimation und Gültigkeit kultureller Normen und Werte massenmedial diachron verhandelt? Um diese Fragen befriedigend und aufgrund fundierter Analysen beantworten zu können, ist es im Rahmen dieser Studie heuristisch sinnvoll, sich auf einen bestimmten zeitlichen Rahmen zu beschränken. Diesen Rahmen stellen die 70er und 80er Jahre dar, in denen jeweils ein Teildiskurs dominant ist.

## 1.1 Wie speichert der TATORT welche kulturellen Sachverhalte?

Filmische ‹Texte›<sup>16</sup> sind *Wirklichkeitskonstruktionen*. Sie bilden Realität nicht ab oder beziehen sich auf eine außerfilmische Realität, sondern sie konstruieren eine eigene, eben *dargestellte Welt*. Innerhalb dieser künstlerisch modellierten Welten gelten Regeln und Gesetze, die als *spezifische Regeln* genau eines *Weltentwurfes*, also eines konkreten Films, zu verstehen sind. Solche Weltentwürfe sind als *Modelle* zu verstehen, sie führen *mögliche Welten* vor, die hinsichtlich der in ihnen enthaltenen Regeln und Gesetze nicht als wahr oder falsch bewertet und damit an der außerfilmischen Realität gemessen werden dürfen, sondern *rekonstruiert* werden müssen. Die Rekonstruktionen liefern ihrerseits Aussagen über das Selbstverständnis der Kultur, in der die Weltmodelle entstanden sind.

Mediale Konstruktionen sind Teil eines von der Gesellschaft produzierten Selbst- und Weltbildes und diffundieren dementsprechend implizit die in einer Gesellschaft vorhandenen Wissensmengen. Sie spielen eine wichtige Rolle bei der Art der semiotischen und ästhetischen Speicherung solchen Wissens. Solches Wissen kann sich auf Norm- und Wertvorstellungen einer Gesellschaft beziehen oder auf grundsätzliche Deutungsmuster von ‹Welt›. Weltentwürfe treten in Korrespondenz

15 *Kultur* soll hier mit Titzmann (2003) verstanden werden als «räumlich und/oder zeitlich begrenztes soziales System, definiert durch die semiotischen und nicht-semiotischen Regelsysteme, die sich von den – beobachtbaren oder rekonstruierbaren – semiotischen oder nicht-semiotischen sozialen Praktiken der Epoche/Kultur abstrahieren lassen» (3045).

16 Der Begriff *Text* versteht sich mit Titzmann (2003) folgendermaßen: «(Sprachliche) Texte sind semiotische Äußerungen, also Zeichenfolgen  $\langle Z_1, \dots, Z_n \rangle$ , d.h. geordnete Mengen von Zeichen [...]» (3030). Siehe auch Titzmann (1993).

mit tatsächlichem gesellschaftlichen Verhalten und haben auf lange Sicht Einwirkung auf Mentalitäten.

Wirklichkeitskonstruktionen und Weltentwürfe werden in zunehmendem Maße von Film und Fernsehen geschaffen. Das Fernsehen als eines der Leitmedien unserer Gesellschaft kann über solche massenmedialen Wirklichkeitskonstruktionen vor allem Bilder, aber auch Vorstellungen von z.B. (als wahr oder als nicht-wahr akzeptierten) Normen und Werten transportieren und prägen. In jedem Fall stellen Weltentwürfe in gleichem Maße eine *Modellierung und eine Interpretation von Kultur* dar, indem sie bestimmte Normen und Werte setzen und das Handeln der Figuren an diesen Maßstäben messen. In den Massenmedien präsentierte Filme können im Kontext ihrer Rezeption dementsprechend *Handlungsempfehlungen* aussprechen, wie mit bestimmten Sachverhalten umzugehen wäre oder wie sie zumindest zu interpretieren wären. Die spezifischen Konstruktionen von Wirklichkeit stellen daher ästhetische Leitbilder dar, deren Lösungsansätze auch für die Realität gelten können (zumindest kann der TATORT dies über seine Einarbeitung aktueller gesellschaftspolitischer Themen, wie z.B. der Hartz IV-Problematik im 21. Jahrhundert, behaupten, da diese mit der außerfilmischen Realität verbunden sind).<sup>17</sup>

Der TATORT präsentiert sich in Form einer *Reihe* und zählt damit zu einer Form seriellen Erzählens, in dessen Kontext die Frage nach dem «Verhältnis der Einzelfolge zum Gesamtkontext»<sup>18</sup> steht. Die einzelnen Filme werden auf der formalen Gestaltungsebene durch einen gemeinsamen Vorspann in eine Art Verbund gerückt, stellen aber jeweils in sich *abgeschlossene* und nur aus sich selbst heraus verstehbare Weltmodelle dar; sie sind nicht chronologisch aneinander gebunden.<sup>19</sup> Diese formalen Regularitäten des TATORT sind es u.a., die ein heuristisches Interesse begründen: Wenn jeder Film eine eigene Welt entwirft und sich nicht auf ein der Reihe übergeordnetes Weltmodell bezieht, dann ist jede dargestellte Welt *spezifisch* und damit *einzigartig*. Das bedeutet, dass die in den Filmen gesetzten Leitdifferenzen stets unterschiedliche sind und somit eigene und neue kulturelle Sichtweisen auf «Welt» produzieren. Gerade diese sind es, die dem Film eine spezifische *Ideologie*<sup>20</sup> verleihen. Die Zugehörigkeit zur Reihe schafft dennoch einen gemeinsamen *Bezugsrahmen*, werden die

17 Siehe dazu Grimm (2002: 365–367).

18 Krahs (2004: 105). Dort auch grundsätzliche Ausführungen zum Begriff der *Reihe* in Abgrenzung zur *Serie* (103–106).

19 Dies wird auch von Vogt (2005: 113) so gesehen. Auch Hickethier (1985) verfolgt diese Sichtweise: «[...] jede Folge schien eher ein einzelnes Fernsehspiel, und doch gab es die identifikationsstiftende Klammer des beim Publikum schon bekannten Kommissars [...]» (201).

20 Der Begriff *Ideologie* soll hier lediglich als operationales und relationales Konstrukt der Sinnstiftung in filmischen Welten verstanden werden. Zur näheren Erläuterung siehe Krahs (2004: 11).



einzelnen TATORT-Filme doch gesellschaftlich auch als Verbund wahrgenommen.<sup>21</sup> Ein solcher Bezugsrahmen hat zwar keinen Einfluss auf die Konstruktion der ideologischen Welten an sich, er manipuliert auch nicht die spezifische Bedeutung einzelner Filme, stellt sich aber doch als ein wertfreier *Vergleichsparameter* dar, der es erlaubt, die einzelnen Filme in einen Gesamtkontext zu stellen.

Der Kriminalfilm rekonstruiert und reinszeniert nicht reale Verbrechen, vielmehr etabliert er eine künstliche ›Welt‹, in deren Zentrum ein *fiktives Verbrechen* steht. Wenn es um Verbrechen geht, geht es auch immer um den Komplex von Aufklärung und Sanktionierung und damit um *gesellschaftlich relevante Norm- und Wertsysteme*, wie bereits angedeutet wurde. Vor dieser Folie bietet sich der Kriminalfilm und in diesem Fall der TATORT, in besonderem Maße an, als Modell für *Gesellschafts- und Kulturgeschichte* gelesen zu werden. Die Welten des TATORT weisen grundsätzlich, auch wenn es sich um ästhetische Konstruktionsleistungen handelt, einen *mimetischen Charakter* auf. Das Konzept der Reihe verortet die dargestellten Welten in kulturell-referentialisierenden Räumen<sup>22</sup> innerhalb der Bundesrepublik Deutschland bzw. spezifischen – mit durchaus stereotypen kulturellen Mustern versehenen – Regionen und Landstrichen. Es soll ein Lokalbezug hergestellt werden, der dem Rezipienten mehr oder weniger bekannte Räume vorführt. Dementsprechend stellen sich auch die in den einzelnen Filmen verhandelten Problemstellungen als potenziell authentizitätsfähig dar, es werden *Authentizitätssignale*<sup>23</sup> implementiert, die das Geschehen als dem Bereich der außerfilmischen Realität affin inszenieren.

Der Kriminalfilm kennzeichnet sich durch eine Reihe von konstitutiven, strukturellen Merkmalen. Nach Kanzog (1997) handelt es sich dabei um «konventionalisierte Merkmalskomplexionen, die sich im Laufe eines geschichtlichen Prozesses herausgebildet haben» (60). Solche Strukturkonventionen können dann ein *Genre*<sup>24</sup> konturieren. Für den Kriminalfilm wären solche stabilen Determinanten unter anderem die basale Opposition von Verbrechen vs Aufklärung sowie die spezifische Topologie eines Raumes «der Tat, der *Planung* (Motivation), des *Erkennens* (Aufdeckungsstrategie), der *Ermittlung* (Aufdeckungsprozesse)» (61, Hervorhebungen im Original).

21 Siehe Vogt (2005), der es etwas lapidarer ausdrückt: «Doch gibt es immerhin, Woche für Woche, ein relativ breites Angebot gerade von älteren Folgen, so dass wir diese oder jene Episode auswählen können und zwar auf nichtlineare, nichtchronologische, also wirklich hypertextuelle Weise. [...] Man kann mit Hilfe von *Tatort* von Fall zu Fall und durch all diese Jahre und Jahrzehnte «surfen», die wir durchlebt haben.» (127).

22 Zum Begriff der *kulturell-referentialisierenden Räume* siehe Krah (1999: 4).

23 Zum Begriff der *Authentizität* siehe Borstnar et al. (2002: 30).

24 Zum Begriff des *Genres* siehe z.B. Viehoff (2002).

Der TATORT ist, wie aus den bisherigen Überlegungen deutlich wird, in ein System von strukturellen Invarianten eingebunden. Zu diesen gehört sowohl der gemeinsame Bezugsrahmen, der über die Strukturkonventionen des Genres geleistet wird, als auch derjenige, der über die Ebene des Gesamtkontextes der Reihe gegeben ist. Auch die Kontinuität der Reihe gehört dazu, wenn sich diese auch als lediglich heuristische Invariante darstellt, da sie – natürlich – nicht von Beginn an gegeben war. Diese Invarianten sind es, welche die spezifischen Weltmodelle und damit den TATORT insgesamt in einen Bereich medien- und kulturwissenschaftlichen Interesses rücken: *Welche* Verbrechen werden *wann wie* modelliert und *wie* sanktioniert? In *welcher Gesellschaften* werden sie integriert und wie *reagieren* diese darauf? Wie *bewerten* die Filme das gesamte Geschehen? *Welche Normen und Werte* werden darüber transportiert? Der Kriminalfilm dient als eine Art Trägermodell, vor dessen Folie sich wandelnde Semantiken im Kontext von Verbrechen und Aufklärung und daran gekoppelt von Norm und Abweichung erkennen lassen. Bevor allerdings die konkreten Fragestellungen, die diese Studie an den TATORT heranträgt, weiter ausgeführt werden, muss das genaue der Untersuchung zugrunde liegende methodologische Inventar geklärt werden, mit dessen Hilfe die Fragen anschließend präzisiert werden können.

Erstens liegt der vorliegenden Arbeit ein *narratologischer Ansatz* zugrunde. Narrative Strukturen sind keinesfalls nur im Medium Literatur vorhanden, vielmehr ist ihnen ein *medienunspezifischer Ansatz* inhärent. Gerade durch Selektionsmuster des Erzählens lassen sich Text- und Filmbedeutung rekonstruieren. Der Kriminalfilm an sich kennzeichnet sich über die zentrale Ebene der Detektion als sukzessive Falllösung durch eine *Prozesshaftigkeit*. Diese erfordert einen narrativen Ansatz, kann er doch nicht nur die zugrunde liegende Geschichte des Films (*histoire*-Ebene) rekonstruieren, sondern auch deren Präsentation in einer spezifischen Reihenfolge (*discours*-Ebene). Gerade die *discours*-Ebene ist es, die im Kriminalfilm konstitutiv Bedeutung schafft, wird doch über sie geregelt, *welche* Informationen *wann* präsentiert werden. Dabei spielt es eine Rolle, dass jeder Kriminalfilm ein spezifisches Weltmodell vorführt: Narrative Strukturen können sich «als semantisch/ideologisch funktionalisiert erweisen»<sup>25</sup>. Das bedeutet, dass auch die narrative Ebene Teil des Weltmodells und damit Teil der Filmbedeutung ist. Die Untersuchung narrativer Strukturen gewährleistet zudem einen gemeinsamen Rahmen, der prinzipiell *Vergleiche* innerhalb des Korpus zulässt.

In den dargestellten Welten der Filme liegt eine binäre Aufteilung des Figureninventars ‹Täter› vs ‹Nicht-Täter› vor, wobei diese beiden Figurengruppen opponieren. Da sowohl die Räumlichkeit als auch die sinnliche Erfahrbarkeit für diese Welten

25 Krah (2004b: 10).

konstitutiv sind, spielen Räume und Grenzen eine zentrale Rolle. Sie fungieren nicht nur als topographische Räume, sondern haben semantisch-ideologische Merkmalsmengen. Daher wird zur Analyse der Filme das Modell narrativer Strukturen von Jurij M. Lotman herangezogen, das ein integratives kultursemiotisches Analyseinstrumentarium bietet, mit dessen Hilfe sich adäquat die narrativen Funktionen von modellierten Räumen und ihren Grenzen beschreiben lassen. Somit können nicht-räumliche Sachverhalte der Filme anhand der räumlichen Konstitution abgelesen werden, denn nach Lotman (1993) sind «für den Menschen in der Mehrzahl der Fälle die Denotate verbaler Zeichen irgendwelche räumlichen sichtbaren Objekte» (312). Lotman führt weiter aus:

Infolgedessen wird die Struktur des Raumes eines Textes zum Modell der Struktur des Raumes der ganzen Welt, und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes – zur Sprache der räumlichen Modellierung. [...] Daraus ergibt sich die Möglichkeit der Darstellung von Begriffen, die an sich nicht räumlicher Natur sind, in räumlichen Modellen. (312–313).

*Semantische Räume* sind Räume mit einer spezifischen Merkmalsmenge, die nur dieser einen Raum besitzt und sich somit zu jedem weiteren Raum des Films disjunkt verhält. Die Merkmalsmenge kann an einen topographischen Raum gebunden sein, muss es aber nicht. Ist sie es nicht, handelt es sich um einen *abstrakt-semantischen Raum*, der nur durch seine spezifische Merkmalsmenge gegeben ist. Innerhalb der Narration stellt die Gesamtzahl der semantischen Räume und ihre Relationen auf der paradigmatischen Ebene die Grundordnung des Films dar, also die *sujetlose Textschicht*. Das wichtigste Merkmal eines semantischen Raumes ist seine *Grenze*, die das semantische Feld in zwei komplementäre Teilfelder unterteilt und die grundsätzlich nicht überschreitbar ist. Die einzelnen Figuren weisen daher Raumbindungen auf. Das Aufzeigen der zentralen Grenze des Films und ihrer Überschreitung ist der zentrale Akt des Interpretierens.

Vor dem Hintergrund der sujetlosen Textschicht auf der paradigmatischen Ebene vollzieht sich die Handlung auf der syntagmatischen Ebene. Handlung vollzieht sich als ein *Ereignis* im Film. Ein Ereignis ist die *Grenzüberschreitung* der zentralen Grenze durch die einzige Figur, die eine solche Grenze überschreiten darf, den *Helden* des Films. Lotman definiert ein Ereignis als «Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes» (ibid.: 332). Die Figur verliert damit situativ ihre Raumbindung.

Renner (1983 und 1987) hat die Lotmansche Theorie insofern erweitert, als er ihr das *Konsistenzprinzip* hinzugefügt hat. Hier wird der prozessuale Charakter von Handlung berücksichtigt und hervorgehoben. Ein ereignishafter Zustand ist in

einen ereignislosen und damit konsistenten Zustand zu überführen.<sup>26</sup> Ein solches Prinzip wird als Motor von Handlung und Problemlösung verstanden. Es existieren nun drei Varianten (Tilgungstypen), wie Konsistenz hergestellt werden kann. Die Figur kann entweder im *Gegenraum aufgehen* und somit neue figurenkonstitutive Merkmale annehmen, sie kann in den *Ausgangsraum zurückkehren* oder es kann eine *Metatilgung* stattfinden. Bei einer solchen Metatilgung wird die modellierte Welt aufgelöst und durch eine neue Welt ersetzt, die alte Grenze hat somit ihren Stellenwert eingebüßt.

Ein solches Modell, wie Lotman und Renner es aufgestellt haben, stellt das Grundgerüst narrativer Texte und Filme dar. Jeder Film füllt nun diese strukturellen Fixpositionen mit unterschiedlichen Inhalten. Diese konkreten Inhalte können vor der Folie des Modells interpretiert werden. Zentraler Punkt der Filmanalyse ist das Aufdecken der textspezifischen Ereignisstruktur. Diese Ereignisstruktur, also die genaue Komposition von Grenze, Ereignis und allen temporalen Aspekten der Verteilung auf der syntagmatischen Ebene, kann nun Aussagen z.B. über Normen und Werte, Ideologeme sowie das Selbstverständnis (der Kultur) des Films machen. Dabei ist unter anderem von Interesse, welche *Nullpositionen* oder *Leerstellen* die einzelnen Filme aufweisen bzw. wie diese Nullpositionen motiviert sind. Bei einer Nullposition handelt es sich um eine Informationslücke des Textes, für deren Auffüllung ganz bestimmte Prämissen gelten müssen, da solche Informationslücken innerhalb eines semiotischen Systems nicht beliebig aufgefüllt werden können, da ansonsten die Gesamtbedeutung eines Filmes oder eines Textes manipuliert werden würde.<sup>27</sup> Nullpositionen können dann besonders aussagekräftig sein, wenn sie zentrale Bereiche des Norm- und Wertsystems betreffen, die nicht diskursiviert und daher implizit als kulturell dechiffrierbar bzw. erkennbar gesetzt werden. In einem solchen Fall handelt es sich um fundamentale Annahmen der Kultur, die der Film entweder als gegeben voraussetzt oder die er möglicherweise, ohne sie explizit zu benennen, kritisch reflektiert.

Es wurde bereits auf die Tatsache verwiesen, dass Kriminalfilme sich durch Strukturkonventionen auszeichnen, indem sie einen klaren narrativen Verlauf von Tat – Detektionsprozess – Sanktionierung vorgeben und auf der Figurenebene eindeutige Rollenzuweisungen wie Täter, Opfer, Zeugen und Ermittler installieren.<sup>28</sup> Diese Größen stellen im Kriminalfilm Konstanten dar und sind daher als *Raster* zu

26 Vgl. Renner (1983: 42–51). Siehe dazu auch Grimm (1996: 180–187).

27 Zum Begriff der *Nullposition* oder dem synonymen Begriff der *Leerstelle* siehe Krahs (2006: 92) sowie Titzmann (1993: 238).

28 Vgl. Krahs (2004: 108).

verstehen. Ein solches Raster gibt eine Reihe von feststehenden Regularitäten vor: Das Geschehen in einem Kriminalfilm, was es konkret auch immer sein mag, wird zunächst in einem *erwartbaren narrativen Gerüst* präsentiert. Damit wird das Geschehen, so abweichend oder «unnormale» es zunächst auf der Filmoberfläche auch erscheinen mag, stets in einen Rahmen eingebettet und dadurch *per se normalisiert*. Der TATORT wird durch die konstitutive Sanktion am Ende stets zu einem narrativen Ende geführt, so dass das Geschehen als handhabbar interpretiert wird, es existieren keine Fälle, die nicht zu lösen wären.<sup>29</sup> Das bedeutet, dass im Kriminalfilm grundsätzlich *Ordnung* hergestellt wird, was als *grundlegendes Prinzip* zu verstehen ist. So muss zwar am Ende jeder Narration eine Form von Ordnung herrschen, die aber nicht zwangsläufig komplexitätsreduzierend sein muss. Durch das Schaffen einer Ordnung wird das Geschehen grundsätzlich strukturiert und dadurch als greifbar vermittelt.

Die Narrationen des TATORT lenken – unabhängig vom jeweiligen Teildiskurs – ihre Aufmerksamkeit, nicht zuletzt aufgrund des spezifischen und normierenden Rahmens des Kriminalgenres, auf *Abweichungen* von einem gesetzten Regelfall. Der Regelfall bezieht sich im Kriminalfilm auf eine geordnete Gesellschaft, deren Ordnungen (implizit oder explizit) als grundsätzlich gültig postuliert werden. Abweichungen von diesen Ordnungen verlangen nach einer Reinstallation des vormaligen geordneten Zustandes. Die Modalitäten solcher Reinstallationen sind signifikant und repräsentativ für den jeweiligen Teildiskurs. Ordnung und Abweichung von Ordnung sind zentrale Leitkategorien des Kriminalfilms insgesamt und des TATORT im Besonderen; sie sind Beschreibungskategorien, derer sich die Filme bedienen, um anthropologische Sachverhalte zu repräsentieren. Dabei ist danach zu fragen, wie die einzelnen Weltmodelle mit Abweichungen umgehen.

Jedes spezifische Weltmodell verfügt über ein implizites System von Normen und Werten, die es als wünschenswert setzt. Solche Systeme sind nur aufgrund tiefenstruktureller Analyse rekonstruierbar, da sie sich über die narrativen Strukturen ergeben. Dabei ist zu beachten, dass die intradiegetisch angestrebten Normen und Werte und die dort vertretenen Ideologien nicht dem entsprechen müssen, was die Filme tatsächlich ideologisch repräsentieren.

In diesem Kontext sind die zwei Ebenen von konkretem Fall und an den Fall angelagerter gesellschaftlicher Problematik zu differenzieren. Während es im Rahmen des Falls *ausschließlich* zu Lösungen kommt<sup>30</sup>, können gesellschaftliche Probleme durchaus offen bleiben, weil sie aufgrund ihrer Komplexität innerhalb des Weltent-

29 Vgl. Weber (1992: 158).

30 Vgl. Koebner (1990: 16).

wurfs als nicht bewältigbar gesetzt werden. Der Bereich der Problemkonstellationen erweist sich als zentraler Bereich im Rahmen von Kriminalfilmen. Diese verhandeln konstitutiv ein kriminales Problem im Sinne eines zu lösenden Falles und daran angelagert ein thematisches Problem. Dies stellt sich als ein im Rahmen der Narration grundsätzlich verhandeltes und an den Fall angelagertes oder mit ihm verknüpft Problem dar.

Der TATORT bietet in jeweils spezifischen Weltmodellen nicht individuelle, sondern *gesellschaftliche Lösungsmodelle* an. Dies ist nicht als Konsequenz aus der Struktur von Kriminalfilmen zu verstehen, die mit den Institutionen der Polizei und der Staatsanwaltschaft den Fall und seine Lösung stets in einen staatlichen und damit gesellschaftlich-öffentlichen Kontext einbetten, vielmehr stellt es eine *Filmstrategie* dar, Lösungen nicht im individuellen, sondern im gesellschaftlichen Bereich zu suchen. Aufgrund dieser Struktur sind alle Lösungsvorschläge des TATORT als im gesellschaftlichen Sinn *allgemeingültig* zu lesen.<sup>31</sup> Aufgrund der Verortung innerhalb eines Massenmediums können – anscheinend – keine zu spezifischen Lösungen angeboten werden, die sich einem Verständnis der Rezipienten entziehen würden und die nicht mitteilbar wären.<sup>32</sup> Es muss daher stets untersucht werden, wie die Lösungsstrategien *genau* beschaffen sind. Festgehalten werden kann, dass die gesamte Reihe konsensfähige Lösungen anbietet, wobei es hier dennoch zu differenzieren gilt, auf welcher Ebene diese Lösungen vorgeschlagen werden. Konsensuale Lösungen können im Falle des TATORT *Teillösungen* sein, die bestimmte Problembereiche (stillschweigend) ausblenden; es können aber auch *ausweichende Lösungen* sein, die die Lösung auf andere Ebenen des Films verlagern, indem sie z.B. die Lösung gesellschaftlicher Probleme auf das konkret zu lösende Delikt verlagern; in Bezug auf gesellschaftliche Missverhältnisse können Lösungen auch *verweigert* werden. Diese Struktur stellt sich als eine Art Grundproblem des TATORT dar, die aber wiederum insofern funktionalisiert werden kann, als sie gleiche Voraussetzungen schafft: Innerhalb der Reihe kann dieses Problem als implizites grundlegendes *Prinzip* verstanden werden, so dass auf dieser Ebene untersucht werden kann, welche spezifischen Lösungsstrategien wann bevorzugt werden und wie diese modelliert<sup>33</sup> und in die Narration integriert werden.

Durch die Verortung in den Massenmedien sind die Weltmodelle mit ihren Konflikten und Lösungsstrategien insofern Restriktionen unterworfen, als sie

31 KraH (2004) spricht von einer «ideologisch[en] [Ü]berform[ung]» (122) der Lösung.

32 In diesem Zusammenhang sei betont, dass sich massenmediale Kriminalfilme an ein schichtenunspecifisches Publikum wenden. Vgl. dazu auch Weber (1992: 157).

33 Vgl. Hickethier (1991: 33).

grundsätzlich einen *gesellschaftlichen Konsens* bedienen müssen und keine eskapistischen Weltentwürfe präsentieren dürfen.<sup>34</sup> Was als Konsens gilt, ist den Filmen selbst zu entnehmen: Die diachrone Analyse der Reihe führt vor, dass sich in bestimmten Zeiten bestimmte Konfliktfelder und Lösungsmodelle häufen. Die Auseinandersetzung um den sehr amerikanisch wirkenden Film *TOTE TAUBE IN DER BEETHOVENSTRASSE* (1973) führt vor, was passiert, wenn ein TATORT keine konsensuale Welt entwirft: Regisseur und Autor Samuel Fuller sei am TATORT-Format «[ge]scheiter[t]» (97), behauptet Karnik (2000).<sup>35</sup>

Auf welche Weise manifestieren sich nun die konkreten Diskursinhalte vor der Folie der oben beschriebenen Regularitäten? Die Kriminalfilmstrukturen fungieren durch ihren Charakter eines Rasters als *Trägermodell*, das mit spezifischen *Inhalten* gefüllt werden kann. Die Untersuchung von Kriminalfilmen muss sich demgemäß den konkret verhandelten Verbrechen, den daraus entstehenden Problemen und den von den Filmen vorgeschlagenen Lösungsstrategien widmen. Das konkrete Auffüllen der an sich beliebig auffüllbaren narrativen Struktur von Kriminalfilmen stellt einen Akt der *Funktionalisierung* dieser Struktur dar. Indem ein Film ein bestimmtes Thema oder Verbrechen selegiert, konstruiert er ein konkretes Weltmodell mit eigenen Regeln. Das Format der Reihe liefert hier einen Anknüpfungspunkt für ein heuristisches Interesse: Indem das gleiche Trägermodell mit jeweils neuen konkreten Inhalten gefüllt werden kann, dient es «dem Aufbau jeweils unterschiedlich organisierter Leitdifferenzen und damit unterschiedlichen Modellen von Welt»<sup>36</sup>. Dies ist als ein zentrales Prinzip der TATORT-Reihe zu verstehen.

Der TATORT kann durch seine Kontinuität den Blick auf rekurrente Leitdifferenzen und damit auf rekurrente *Deutungsmuster von ‹Welt›* lenken. Der TATORT beschäftigt sich – oder gibt dies zumindest vor – mit Problemen und Fragestellungen der deutschen Gesellschaft. Diese Probleme werden an einen Kriminalfall geknüpft. Eine Lösung des Kriminalfalls kann der Lösung des gesellschaftlichen Problems entsprechen, muss es aber nicht: Wenn die kriminalistische Ordnung wiederhergestellt ist, gelten nicht zwangsläufig auch alle anderen Probleme als gelöst. Die *spezifische Art der Lösungsstrategie*, welches konkrete Problem des Films wie gelöst wird, ist demnach als Anzeichen für die *kulturellen Grundannahmen* der dargestell-

34 Siehe dazu Mattson (2000), die im Kontext des Films *ANIMALS* (1991) Folgendes schreibt: «Die Tatsache, dass Fernsehen so sehr von der Zuschauergunst abhängt, scheint die Eingrenzung der politischen Brisanz fast zu erzwingen.» (264).

35 Karnik führt weiter aus, dass in der Presse am Tag nach der Erstausstrahlung Ratlosigkeit und Ablehnung vorherrschend waren (vgl. 97). Siehe auch Pruys (2000), der die Reaktionen auf einen extrem gewalttätigen TATORT beschreibt.

36 Krah (2004: 104–105).

ten Welten zu verstehen: *Welche Probleme werden wie gelöst und was bedeutet das für die unterschiedlichen Ebenen der dargestellten Welt? Können über spezifische Verbrechenarten bestimmte Ideologien transportiert werden?*

Zweitens liegt der Arbeit ein (*medien-*)*semiotischer Ansatz* zugrunde. Kanzog (2007) fasst die semiotischen Überlegungen zum Film zusammen, wenn er sagt, dass «Filme 1[...] vorbestehende Zeichen abbilden, 2[...] diese im Handlungsverlauf [...] referentialisieren und funktionalisieren oder 3[...] Zeichen für eigens konstituierte Bedeutungssysteme erst produzieren» (49). Aus Kanzogs Überlegungen wird deutlich, dass auch für Filme gilt, was Lotman für die Literatur festgestellt hat und was insgesamt für mediale Produkte mit narrativem Charakter gilt: Filme sind *sekundäre semiotische Systeme*, das heißt, sie bedienen sich Zeichen, die bereits vorfilmisch eigenständig existieren, also *primärer Zeichen*, die die Filme dann instrumentalisieren, um mit ihrer Hilfe neue Zeichen(-systeme) zu kreieren und dadurch eigene (semiotische) Filmwelten entstehen zu lassen. Derart semiotisch konstruierte Filmwelten produzieren Weltentwürfe, die in ihrer Konstitution und all ihren Postulaten ideologische Welten vermitteln, die ihrerseits Aussagen über das kulturelle Selbstverständnis der Kultur schaffen, in der ein spezifischer Film produziert wurde.

Bedeutungskonstituierung im Film hängt demnach mit der semiotischen Struktur von Filmen zusammen. Da Filme aus Zeichen bestehen, müssen es auch diese Zeichen sein, die Bedeutung vermitteln. Der Textbegriff liefert einen Hinweis darauf, wie dies zu verstehen ist. Die originäre Bedeutung des Wortes <Text> umfasst das Wortfeld <Weben>, <Gewebe>. Ein Film ist demnach «ein komplexes System von interdependenten Zeichensystemen»<sup>37</sup>. Demnach ist jeder Bestandteil eines Films bedeutungstragend, weil die einzelnen Zeichen aufeinander verweisen und sich erst durch ihr Zusammenwirken das Bedeutungspotential des Films erschließt. Eine semiotische Analyse von Filmen muss demnach die Rekonstruktion der einzelnen Zeichen(-systeme) sein, die vorher in einem Akt der Konstruktion sowohl auf der *discours*-Ebene als auch auf der *histoire*-Ebene zu einem Film zusammengefügt wurden.

Filme stellen ein übergeordnetes Zeichensystem dar, innerhalb dessen alle am Film beteiligten Zeichensysteme interagieren und sich die Filmbedeutung durch das verweisartige Zusammenspiel der einzelnen Zeichensysteme ergibt.<sup>38</sup> Zu einem solchen übergeordneten Zeichensystem gehören zunächst alle Daten, die der Film zur Verfügung stellt. Filme können darüber hinaus Daten bzw. Zeichen enthalten,

37 Decker/Krah (2008: 226).

38 Vgl. Krah (2006a: 275). Siehe dazu auch Klöpfer (2003).



die nicht aus dem Film selbst heraus verständlich sind, sondern die sich auf außerfilmische Größen und Kontexte beziehen und nur unter deren Zuhilfenahme Bedeutung generieren können. Es handelt sich hierbei um virtuell gegebene Informationen, ohne deren Einbeziehung einerseits die gesamte Filmbedeutung lückenhaft und unvollständig wäre, die aber andererseits selbst nicht bzw. nur mittelbar Bestandteil des Films und seiner Datenmenge sind. Diese virtuell gegebenen Informationen manifestieren sich auf der Ebene der spezifischen kulturellen Verortung des Films; er entspringt einem kulturellen System und ist daher nur vor der Folie dieses Systems zu verstehen.<sup>39</sup> Der Film weist zudem Spuren seiner Kultur auf, die explizit oder – vor allem – implizit gegeben sind. Solche außerfilmischen Daten und Spuren werden durch semantische Operationen in einen Bezug zum konkreten Film und seiner Datenmenge gesetzt. Eine solche Einbeziehung außerfilmischer Daten muss allerdings geregelt sein, das heißt, nur ein allgemeines, übergreifendes Modell, das den jeweiligen spezifischen Kontexten und Modalitäten der Einbeziehung solchen Wissens gerecht wird, kann als Grundlage für eine objektive Filmanalyse dienen.

Filme speichern demnach derart in einer spezifischen Kultur produziertes Wissen und archivieren es somit. Archiviert werden aber nicht nur die spezifischen Wissensinhalte, sondern auch die Art und Weise der Bedeutungskonstitution, d.h. die Modellierung der *Syntagmen- und Paradigmenbildung*<sup>40</sup> als implizite Beschreibungskategorien kultureller Techniken: Nicht nur das *Was* eines medialen Produkts ist demnach aussagekräftig bezüglich der Kultur, in der es verortet und vor dessen Hintergrund es zu verstehen ist, sondern auch das *Wie* der konkreten Realisation, eben der Medialität des künstlerischen Produktes. Jede Kultur verfolgt, ob bewusst oder unbewusst, ihre eigenen Medialitätskonzeptionen, in denen geregelt ist, wie bestimmte Botschaften oder Paradigmen medial präsentiert werden.

Die Filme werden schließlich ihrerseits zu einem Wissenselement innerhalb ihrer Kultur oder den sukzessiven Zuständen ihrer Kultur. Einerseits indem sie zu einem bestimmten Zeitpunkt produziert werden (damit sind sie Teil der eigenen Kultur), andererseits indem sie zu einem späteren Zeitpunkt rezipiert, analysiert und rekonstruiert werden (damit sind sie auch Teil dieses späteren Zustandes der Kultur) und sich die Kultur und Gesellschaft mit diesem ästhetisch-semiotischen Er-

39 Demgegenüber steht der Teil der Filmforschung, der Film und vor allem Filmbedeutung nicht als spezifisch verfasste, semiotische Konstruktion, sondern als vom situationalen Kontext abhängig versteht, so z.B. Mikos (2003): «Je nach Kontext können Zuschauer mit demselben Film oder derselben Fernsehsendung unterschiedliche Bedeutungen produzieren» (53). Bedeutung ist nun aber nicht etwas, das ausschließlich vom Zuschauer produziert wird, sondern etwas, das im Film bereits angelegt ist und rekonstruiert werden muss.

40 Zu den Begriffen siehe Krahl (2006: 57–61).

zeugnis auseinandersetzen. Der TATORT wird nun nicht nur mit einer jeweils neuen Folge sonntags ausgestrahlt, sondern in der Regel lassen sich zusätzlich drei ältere Folgen pro Woche in den Dritten Programmen der ARD verfolgen, wobei hier zwar hauptsächlich Folgen aus den jeweils letzten 10 Jahren gezeigt werden, aber durchaus auch Filme aus den 70er und 80er Jahren von Zeit zu Zeit wiederholt werden, was nicht zuletzt in sog. ‹TATORT-Nächten› geschieht.<sup>41</sup> Dadurch befinden sich die Filme nicht nur im kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft, sie sind in ihrer Materialität manifest und präsent und stellen damit einen Teil der kulturell-ästhetischen Lebenswirklichkeit der Gesellschaft dar. Der TATORT generiert durch seine massive Präsenz im Fernsehen einen kontinuierlichen Rezeptionsprozess, so dass die in den Filmen semiotisch etablierten Botschaften in der kulturellen Auseinandersetzung einen flottierenden Status haben: Was im TATORT zu einem bestimmten Zeitpunkt modelliert und präsentiert wird, ist als semiotische Botschaft kontinuierlich in der Gesellschaft präsent und verankert, so dass der Tatort durchaus eine relevante *soziale Funktion* aufweist.<sup>42</sup>

Insofern stellt sich der TATORT als Repräsentation kulturellen Wissens dar, die sich als *Befindlichkeit* der Kultur bezeichnen lässt. Durch die Präsentation als Wirklichkeitskonstruktion, als Modell einer Welt – wie es allen künstlerischen Produkten eigen ist – werden nicht Deutungen einer außerfilmischen Realität geliefert, vielmehr schildern die Filme der TATORT-Reihe spezifische Lebenswelten, die sich einer konkreten Übertragbarkeit auf außerfilmische Realitäten entziehen, sondern insgesamt als *Mentalität(en)* wahrnehmbar sind. Die Filme sind durch die Verortung in ihrer Kultur stets an diese rückgebunden und repräsentieren diese somit, sowohl in dem, was sie darstellen, als auch und gerade in dem, was sie *nicht* darstellen.

Am Beispiel des Terrorismus der 70er Jahre und dessen medialer Verarbeitung oder auch Nicht-Verarbeitung verdeutlicht sich der institutionelle Aspekt des Mediums generell und des TATORT im Besonderen. Die Filme bieten einen diskursiven Ansatz, innerhalb einer Gesellschaft spezifische Gegebenheiten und Konstellationen zu thematisieren und zu problematisieren, sie in einen gesamtgesellschaftlichen Diskurs zu integrieren, der die spezifische Medialität berücksichtigt und die einzelnen Paradigmen in den Fokus gesellschaftlichen Interesses rückt, sei es, dass

41 Solche ‹TATORT-Nächte› firmieren dann freilich unter dem Aspekt des ‹Kultes›, der zwar einerseits eine gewisse Form der Wertschätzung gegenüber dem TATORT zeigt, andererseits aber durch diese spezifische Denomination die Filme wiederum aus der eigenen Kultur (verstanden als Raum-Zeit-Segment) partiell ausgrenzt und sie als explizit *Vergangenes* und damit *Anderes* interpretiert und damit den prozessualen Charakter der mediensemiotischen Botschaft konterkariert.

42 Das hat Netenjakob (1971) noch etwas anders gesehen: ‹Daß Tatort diesem im Fernsehen absterbenden Kriminalgenre keine wesentlichen Impulse geben wird, scheint bereits festzustehen› (41).

ein Film ein virulentes Problem aufgreift oder dass er ein marginales Problem in den Mittelpunkt rückt, um so auf dessen Relevanz zu verweisen. Wenn der TATORT ab ca. 2006 sehr deutlich das Problem der sozialen Ungerechtigkeit bzw. der sozialen Ungleichheit thematisiert, dann handelt es sich um ein Konfliktfeld, das zwar insgesamt auf gesellschaftspolitischer Ebene virulent ist, durch die filmische Medialisierung aber einen höheren Stellenwert zugewiesen bekommt, da Film insgesamt als ein Leitmedium der westlichen Gesellschaften dient<sup>43</sup>. Filme produzieren und präsentieren stets ein Modell von ›Welt‹, und indem sie dies tun, postulieren sie auch stets eine spezifische Ideologie, wobei der Begriff hier wertfrei im Sinne einer wünschenswerten Weltordnung zu verstehen ist. Der TATORT kann demnach durch die in ihm postulierten Norm- und Wertsysteme Verhaltensorientierungen vermitteln, die dann ihrerseits in die kulturellen Praktiken der Kultur Eingang finden. Somit prägen Medien insgesamt und der TATORT im Besonderen als Kriminalfilm durch seine dem Genrerahmen inhärente Implementierung von Norm- und Wertfragen ihre Kultur, wie sie selbst in ihrer spezifischen Verfasstheit von ihrer Kultur geprägt sind.

Titzmann hat mit seinem Konstrukt des *kulturellen Wissens* (kW) ein Modell geprägt<sup>44</sup>, das versucht, die Einbeziehung externer Daten und Wissensmengen theoretisch zu fundieren. KW ist dabei

[d]ie Gesamtmenge der Aussagen/Propositionen, die Mitglieder eines (raumzeitlich begrenzten) kulturellen/epochalen Systems für wahr halten (unabhängig davon, ob sie diese Aussagen als «ich weiß, dass p» oder «ich glaube, dass q» modalisieren). (3057).

Es handelt sich also um eine Art kulturellen Konsens, der Wissen jeglicher Art umfasst, wie z.B. Wissen über gesellschaftliche, kulturelle oder soziale Strukturen, über Probleme und Lösungsstrategien innerhalb dieser Strukturen, über Normen und Wertesets sowie über Zeichensysteme. Teil des kW ist demnach alles, was in einer Kultur als *denkbar* gilt bzw. gedacht wird, wozu auch und gerade die Organisation und Strukturierung von ›Realität‹ an sich gehört, die eine der fundamentalen Annahmen des kW darstellt.<sup>45</sup>

Krah (2001) nennt das Wissen einer Kultur das *All-Gemeinwissen* und definiert es folgendermaßen:

43 Vgl. Krah (2006: 249).

44 Vgl. Titzmann (1989), Titzmann (1993: 263–330), sowie Titzmann (2003: 3057–3060).

45 Vgl. Titzmann (1993: 268).

Was in solch einer [populären] Kommunikation sich ausbildet, artikuliert wird und als kollektives Wissen produziert, vermittelt und transportiert wird, zum Inventar eines kulturellen Gedächtnisses wird, ist All-Gemeinwissen: Bilder, Topoi, Metaphern, Mythen, die Denk-Ordnungen etablieren und so einen kulturellen Diskurs über kulturelle Erfahrungen strukturieren, erleichtern, ja erst ermöglichen. (5).

All-Gemeinwissen ist demnach ein Mittel der Verständigung, der Kommunikation zwischen den Individuen einer Kultur, es stellt eine Grundlage geglückter Kommunikationsprozesse dar, eine gemeinsame und das Individuelle übergreifende Erfahrungsgrundlage einer kulturellen Gemeinschaft. Im Kontext des Kriminalfilms stellen die Modelle des kW und des All-Gemeinwissens insofern eine zentrale Beschreibungseinheit dar, als es die in den Filmen etablierten Wissensmengen über Normen und Werte sowie über soziokulturelle Komplexe über die Ebene einerseits der narrativen Strukturkonventionen des Kriminalfilms, andererseits der spezifischen Kriminal-*histoires* der einzelnen Filme transportiert: Über die Detektionshandlung wird stets die Frage nach einem Motiv für einen Normverstoß verhandelt und damit die grundsätzliche Frage nach zum einen den im spezifischen Film etablierten gültigen und/oder konkurrierenden Normen und Werten, zum anderen dem (Grund für den) Verstoß gegen diese.

Konstrukte wie *Kulturelles Wissen* und *All-Gemeinwissen* sind nach Titzmann (1991) in *Diskursen* organisiert, die er definiert als

System des Denkens und Argumentierens, das von einer Textmenge abstrahiert ist und das erstens durch einen Redegegenstand, zweitens durch Regularitäten der Rede, drittens durch interdiskursive Relationen zu anderen Diskursen charakterisiert ist. (406).

Nach Titzmanns Definition ist also zunächst der TATORT an sich ein eigenständiger medialer Diskurs. Die für ein in den Massenmedien beheimatetes Produkt bemerkenswert lange Fortdauer der Reihe von 40 Jahren positioniert den TATORT in einem Feld großer medialer Relevanz und beschert ihm einen Status als durchaus *mächtiger Diskurs* in der deutschen Medienlandschaft. Die Kontinuität öffnet den Blick für Veränderungen innerhalb der Reihe, wie bereits angedeutet wurde, und so kommt es tatsächlich beim TATORT im Laufe von vierzig Jahren zu Brüchen und Modulationen innerhalb des Diskurses, die für eine Reihe von *Teildiskursen* sorgen.

Die in der Arbeit rekonstruierten Teildiskurse entsprechen in etwa den drei Jahrzehnten (70er, 80er und 90er Jahre) seit Etablierung der Reihe, so dass sie jeweils einem *zeitlichen Rahmen* zugeordnet werden können. Damit läge *annähernd*

eine Struktur vor, wie sie mit dem Begriff der *Epochen* zu fassen wäre, wenn es sich auch freilich in diesem Fall *nicht* um Epochen handelt. Der Begriff soll in diesem Zusammenhang als *Hilfskonstruktion* verstanden werden, die es ermöglicht, das Korpus hinsichtlich seiner Paradigmatik und Diskursivität zu strukturieren und eine adäquate Beschreibung der Segmentierung zu ermöglichen. Eine Epoche ist nach Titzmann (1985)

- a) jedes Segment  $T_i$  [...] aus dem Kontinuum der chronologischen Zeit, in dem b) Elemente einer bestimmten Klasse  $X$  [...] c) bezüglich einer Menge von Kriterien  $x_1, \dots, x_n$  [...] d) deren jedes  $T_i$  entweder von  $T_{i-1}$  oder von  $T_{i+1}$  oder von beiden unterscheidet, e) eine relative Invarianz aufweisen. (98).

Wenn auch im Folgenden nicht mehr die Rede von einer Epoche sein wird, so ist es doch wichtig festzustellen, dass die Einteilung in Dekaden, wie sie die vorliegende Studie vornimmt, weder auf Willkür noch auf soziohistorischen Allgemeinplätzen beruht, sondern Ergebnis von Rekonstruktion und Analyse ist. Der Gegenstand selbst gibt vor, dass innerhalb eines kalendarischen Jahrzehnts ein *Teildiskurs* dominant ist.

Wie lassen sich die Teildiskurse nun überhaupt erkennen und wodurch sind sie strukturiert? Jeder Teildiskurs kennzeichnet sich über ein gemeinsames, übergreifendes und dominantes *Paradigma*<sup>46</sup>, das sich jeweils in den einzelnen Filmen als dominant rekonstruieren lässt und somit für den Teildiskurs insgesamt charakteristisch ist. Im Zuge der Paradigmenbildung gilt es die im gegebenen Kontext relevanten semantischen Merkmale zu erkennen und adäquat zu beschreiben<sup>47</sup>, wobei «die Adäquatheit der Beschreibung [...] vom jeweiligen Erkenntnisinteresse ab[hängt]»<sup>48</sup>.

Aus welchem spezifischen Erkenntnisinteresse heraus lassen sich nun diese Paradigmen konkret gewinnen? Der TATORT als Kriminalfilm setzt als Diegese stets den konkreten Raum der BRD in den Mittelpunkt. Es handelt sich daher um Kriminalgeschichten, die einen Raum *deutscher Kultur* fokussieren und *deutsche Problemkonstellationen* verhandeln. Daraus lässt sich eine erste Frage ableiten: *Inwiefern* wird deutsche Kultur in den einzelnen Filmen und den Teildiskursen vermittelt bzw. welcher *spezifische Aspekt* deutscher Kultur wird vorgeführt? Diese zunächst noch allgemein formulierte Frage lässt sich in Hinblick auf das Genre spezifizieren, ver-

46 Der Begriff *Paradigma* bezieht sich auf die Ebene der Bedeutungskonstituierung innerhalb von «Texten» und ist in einem semiotischen Kontext verortet. Ein Paradigma stellt eine «Teilordnung» eines Zeichensystems dar, «aus dem ausgewählt wird» (Krah 2006: 57).

47 Vgl. Krah (2006: 59).

48 Ibid.

handeln doch Kriminalfilme stets Norm- und Wertproblematiken. Eine zweite Frage wäre demnach: Welche *spezifischen Normen und Werte* werden paradigmatisch selegiert und *wie* werden diese verhandelt? Normen und Werte sind im Kriminalfilm an das dargestellte Verbrechen gekoppelt, vor dessen Folie sie verhandelt werden, demnach lautet eine mögliche dritte Frage: *Welche Verbrechen* werden *wie* dargestellt und welchen Stellenwert haben diese innerhalb der dargestellten Welt, wie werden sie *bewertet*? Dem Komplex von Verbrechen und Moral (Normen und Werte) liegt in jedem Weltentwurf eine bestimmte gesellschaftliche Grundstruktur zugrunde, die sich über den spezifischen narrativen Verlauf in der Tiefenstruktur der Filme äußert und die es zu rekonstruieren gilt, so dass sich eine vierte Frage ergibt: Welche *spezifische implizite Anthropologie* liegt den dargestellten Welten zugrunde, welche *Art von ‹Welt›* wird überhaupt vermittelt, wie sind die Individuen in diesen *Welten* verortet? Ein zentraler Indikator für die spezifischen Anthropologien im TATORT ist die *Sexualität*. An ihr werden die Fragen nach zulässiger Moral und einer nicht mehr zulässigen Überschreitung derselben abgehandelt. Gerade Homosexualität wird funktionalisiert und semiotisiert und verweist nach Decker/Krah (2005) auf eine «wünschenswerte Sexualmoral in den dargestellten Welten insgesamt» (153).

Aufgrund der Verortung des TATORT in einem massenmedialen Diskurs müssen sich einige weitere Frage anschließen, die sich auf einer abstrakteren Ebene befinden und die soziale Funktion des TATORT hervorheben: Welche massenmedialen *Funktionen* haben die Strukturen des TATORT, wie sie sich aus den bisherigen Fragen ergeben? Was für einen sozialen und kulturellen Stellenwert weist der TATORT auf? Welchen Anspruch erhebt der TATORT dabei selbst bzw. wie transportiert er diesen? Daran schließt sich eine Reihe letzter Fragen an: *Wie* wird dies alles vermittelt? Gibt es *rekurrente Darstellungsmuster* und haben diese ihrerseits spezifische Funktionen?

Den hier aufgeworfenen Fragen liegt ein übergeordnetes Erkenntnisinteresse zugrunde, wie es bereits weiter oben angedeutet wurde. Die Fragen konturieren letztendlich einen Bereich spezifischen kulturellen Wissens, das der TATORT produziert und diffundiert. Nicht zuletzt aufgrund seiner Kontinuität und den Entwürfen mimetischer Gesellschaftsmodelle<sup>49</sup> leistet er eine *kulturelle Speicherfunktion*, indem er Wissensmengen selegiert und kombiniert, zu neuen Wissensmengen ordnet und diese über einen massenmedialen Kanal verbreitet. Die Wissensmengen umfassen dabei den gesamten Diskurs. Eine Analyse der zentralen Paradigmen der einzelnen Filme kann dementsprechend vor der Folie der Sukzession der Reihe nicht nur Aussagen über eine bestimmte Kultur machen, sie kann zudem *Transformationsprozesse, Veränderungen* und *Brüche* erkennen. Die vorliegende Studie kann also Aussagen

49 Vgl. Bauer (1992: 99).

über *mentalitätsgeschichtliche Prozesse* sowie über den übergeordneten Bereich der *Sozial- und Kulturgeschichte* machen. Damit ist sie nicht nur eine medienwissenschaftliche, sondern auch eine *kulturwissenschaftliche Arbeit*.

Um die bereits angesprochenen Transformationsprozesse als solche auch erkennen und kontextualisieren zu können, ist es notwendig, den Blick nicht ausschließlich für den TATORT zu öffnen, sondern auch angrenzende Kontexte in die Studie zu integrieren. Konkret handelt es sich um den Kriminalfilmdiskurs der 60er Jahre, der dem TATORT unmittelbar vorausgeht. Grundsätzlich stellt sich die Frage, wie sich der TATORT, der im Jahr 1970 einsetzt, zum Kriminalfilmdiskurs der 60er Jahre verhält. Auf der ästhetischen Ebene ist immerhin eine deutliche Zäsur zu diagnostizieren. Es muss demnach untersucht werden, ob dies auch für die paradigmatische Ebene zutrifft oder ob sich hier thematische oder ideologisch-anthropologische *Kontinuitäten* erkennen lassen, die aufgrund einer eingehenden Analyse zu erkennen sind. Heuristisch ist es daher unumgänglich, diesen Kontext miteinzubeziehen. Mit den beiden in Kap. 2 analysierten Reihen werden die Formate von Kinofilm (EDGAR WALLACE-Reihe) und Fernsehfilm (STAHLNETZ-Reihe) abgedeckt, weil die unterschiedlichen Formate auch unterschiedliche mediale Diskurse konstituieren, was ihre soziale Funktion betrifft. Somit steht das STAHLNETZ *per se* in einem engeren Bezug zum TATORT, die EDGAR WALLACE-Reihe liefert aber paradigmatisch in gleichem Maße heuristisch sinnvolle Anknüpfungspunkte. Die aus beiden Reihen rekonstruierbaren Diskurse können als Repräsentationen des *denkgeschichtlichen Hintergrunds* für die Analyse des TATORT fruchtbar sein, ermöglichen sie doch eine Verortung des TATORT in einer medialen Landschaft.

Nach einem Überblick über den Kriminalfilmdiskurs der 60er Jahre (Kap. 2) rekonstruiert die Studie den TATORT der 70er (Kap. 3) und 80er Jahre (Kap. 5). Zwischen den beiden Teildiskursen lässt sich ein deutlicher ästhetischer und paradigmatischer Bruch diagnostizieren, dem sich Kap. 4 widmet. Die beiden Teildiskurse der 70er und 80er Jahre stellen den Hauptgegenstandsbereich der Untersuchungen dar. Da die Arbeit mit dem Diskurs der 60er Jahre beginnt, soll dieser Rahmen durch eine knappe Analyse des TATORT der 90er Jahre geschlossen werden (Kap. 6), der keinen neuen und eigenständigen Teildiskurs formiert, sondern als *Modulation* der 80er Jahre zu verstehen ist. In einem Ausblick werden anschließend die Strukturen des neuen Jahrhunderts angerissen (Kap. 7), um den TATORT-Kosmos insgesamt zu fassen und damit auch Ansätze für weitere Forschung zu liefern.

Wenn auch innerhalb der Reihe die einzelnen Filme abgeschlossene Welten mit spezifischen Sinnstiftungsmodellen darstellen, so sind es doch gerade die *Brüche* oder Wandlungsprozesse in der Reihe, die Aussagen über virulente gesellschaftlich-kulturelle Sachverhalte machen können. In diesem Sinne verstehen sich insbesonde-

re die Kap. 4 und 6, die sich Brüchen und Modulationen widmen. Aus diesem Grund rechtfertigt sich heuristisch die grundsätzlich chronologische Vorgehensweise.

### 1.2 Forschungslage

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass eine umfassende wissenschaftliche Monographie zum TATORT bislang nicht vorliegt. Die vorliegende Studie versucht, diese Lücke zu schließen. Aufgrund des hohen medienphilologischen Interesses, das der TATORT zweifelsfrei hat, ist es verwunderlich, dass er von einer mediensemiotisch orientierten Forschung bislang kaum adäquat beschrieben worden ist.

Die Forschung ist sich dahingehend einig, dass Kriminalfilme generell aufgrund ihrer Beschäftigung mit Moralkomplexen als Indikatoren für gesellschaftliche Befindlichkeiten und Mentalitäten gelten. Stellvertretend für diese Sichtweise sei Viehoff (2005) genannt, der ausführt, dass der «Krimi im Fernsehen [...] als Indikator für grundsätzliche gesellschaftliche und kulturelle Veränderungsprozesse befragt werden kann.» (100). Auch Hickethier (2005) formuliert, dass der Kriminalfilm «von den Überschreitungen der gesellschaftlich gegebenen Regeln und der Verfolgung und Ahndung des Gesetzesbruchs» (11) handle. Ebenso formuliert Ponkie (1997), dass «Krimi und Krimi-Serie Spiegelbild für Lebensgefühl und Wertbegriffe einer Gesellschaft» (6) seien. Sie schreibt weiter: «Jede Zeit produziert ihre spezifischen Verbrechen (und Polizeimethoden) – Kriminalgeschichte ist immer auch ein Stück Zeitgeschichte» (6).

Demgegenüber existieren – ältere – Untersuchungen, die den Kriminalfilm unter spezifischen Blickwinkeln betrachten und zu Ergebnissen kommen, die den Gegenstand in einem inadäquaten Kontext verorten. So z.B. die Untersuchung von Uthemann (1990), die die Darstellung von Tätern und Opfern im Kriminalfilm (auch im TATORT) aus juristischer Perspektive untersucht, und sagt, «dass der Kriminalfilm des Fernsehens Kriminalität im Vergleich zur kriminellen Wirklichkeit weitgehend verzerrt und nicht realitätsgerecht wiedergibt.» (278). Realistische Darstellung von Kriminalität wird hier als Desiderat formuliert, um eine Abschreckungswirkung zu erzielen (vgl. 28).

Koebner (1990) stellt in seinem Beitrag neben der Geschichte der Reihe einige «Regeln der TATORT-Dramaturgie» (15) auf und untersucht den «Wertewandel» (24) anhand der unterschiedlichen Verbrechen. In demselben «Marburger Heft[e] zur Medienwissenschaft» untersucht Netenjakob (1990) das «Schimanski-Konzept» (32) des TATORT, dem er «Interesse an der Realität» attestiert, was grundsätzlich in der vorliegenden Studie bestätigt werden kann.