

Inhalt

EINLEITUNG

Zwischen Serie und Werk:

Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im *Tatort*

Christian Hißnauer/Stefan Scherer/Claudia Stockinger | 7

DER *TATORT* ALS REFLEXIONSMEDIUM DER ZEIT- UND GESELLSCHAFTSGESCHICHTE

Die kommunikative Figuration der *Tatort*-Reihe und die Darstellung der Protagonisten

Thomas Weber | 29

Alltagskonstruktionen und soziale Rolle

Eine soziologische Perspektive auf den *Tatort*

Carsten Heinze | 41

Zwischen Fakten und Fiktionen

Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe *Tatort*

Hendrik Buhl | 67

Der *Tatort* als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen am Beispiel der Veränderung von Täterprofilen

Joan Kristin Bleicher | 89

40 Jahre Leichenshow-Leichenschau

Die Inszenierung des Todes im *Tatort* und der soziale Umgang mit
Sterben und Tod

Stephan Völlmicke | 109

Vehikel, Charakter-Pendant und Mittel zur Raumerkundung

Das Auto als multifunktionales Strukturelement im *Tatort*

Rolf Parr | 129

ZUR LOGIK DES ÖFFENTLICH-RECHTLICHEN FERNSEHKRIMIS

Stahlnetz + Kommissar = Tatort?

Zur Frühgeschichte bundesdeutscher Krimiserien und -reihen

Christian Hißnauer | 147

Entscheidungsprozesse in der Redaktion

Interview mit Melanie Wolber, Redakteurin des Lena-Odenthal-*Tatort* beim SWR

Melanie Wolber/Stefan Scherer (Interview)/Herausgeber (Fragen) | 219

Autoren und Rezipienten

Zu einem distanzierten Verhältnis

Regina F. Bendix/Christine Hämmerling | 243

Raum als Metapher.

Exemplarisches und Exzentrisches am Beispiel des Münster-*Tatort*

Münster als Raum exzessiver Selbstreflexion des *Tatort*-Formats

Andreas Blödorn | 259

Zwischen Wortwitz und Klamauk

Der *Tatort* Münster als Drame

Thomas Klein | 283

Kunde aus dem Osten der vereinigten Republik

Der MDR-*Tatort* in den Jahren 1992 bis 2007

Tina Welke | 299

DIE FILMKÜNSTLERISCHEN ASPEKTE DER SPEZIFISCHEN TATORT-SERIALITÄT

Filmdramaturgie vs. Reihennarration

Liebe, Sex, Tod (1997) und der *Tatort* der 1990er Jahre

Hans Krahl | 321

Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs

Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-*Tatort*

Moritz Baßler | 347

Wertevermittlung im *Tatort*

Die Heilige (2010) und der bayerische *Tatort*

Dennis Gräf | 361

Zwischen deutschem Gesellschaftsroman und *The Wire*

Das Werk-Potential des *Tatort* im Kontext internationaler Referenzen

Julika Griem | 385

Autorinnen und Autoren | 407

Zwischen Serie und Werk: Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im *Tatort*

Einleitung

CHRISTIAN HISSNAUER, STEFAN SCHERER UND CLAUDIA STOCKINGER

Das Format des *Tatort* als einer Reihe von Serien entwickelte die ARD 1970 in Reaktion auf die ZDF-Kriminalserie *Der Kommissar* (1969-1976) – und damit aus einer Konkurrenzsituation heraus. Seitdem hält sich dieses Reihen-Konzept der verschiedenen ARD-Sender (zeitweilig ergänzt um Produktionen des Schweizer und Österreichischen Fernsehens) bei gleich bleibendem Vorspann am Sonntagabend zur Hauptsendezeit. Schon die über 40-jährige Laufzeit des *Tatort* ist bemerkenswert: Keinem anderen fiktionalen Format im deutschen Fernsehen ist es bislang gelungen, sich so nachhaltig auf Dauer zu stellen. Vergegenwärtigt man sich die Entwicklung der Reihe, so liegt ein überaus erfolgreiches serielles Konzept vor, das als eines der letzten kollektiven Erlebnisse die bundesrepublikanische Gesellschaft regelmäßig erreicht. Mit bis zu zwölf Millionen Zuschauern für einzelne Folgen im Jahr 2013 und durchschnittlichen Zuschauerzahlen zwischen sieben und (oft über) zehn Millionen spricht die ARD alle Altersgruppen und Milieus der Bevölkerung an.¹ In jüngster Zeit stabilisierte sich die Quote nach verschiedenen Einbrüchen

1 Vgl. dazu die Gesamtzuschauerzahl über 3 Jahre: 2013 war der *Tatort* mit durchschnittlich 8,84 Millionen Zuschauerinnen und Zuschauern und einem Marktanteil von 25,4% die erfolgreichste Reihe im Abendprogramm (vor *Polizeiruf 110*, seit 1971, mit durchschnittlich 8,07 Millionen und *Stubbe – Von Fall zu Fall*, 1995-2014, mit durchschnittlich 6,19 Millionen Zuschauerinnen und Zuschauern). Zwar war die Übertragung des Campion-League-Finales zwischen dem Ballspielverein Borussia Dortmund und dem 1. FC Bayern München die mit Abstand zuschauerstärkste Sendungen des Jahres 2013 (21,61 Millionen), in der Rangliste der zehn meistgesehenen Sendungen finden sich neben Fußball und dem sog. Kanzlerduell aber auch drei *Tatort*-Folgen. »Und wie schon im

(insbesondere in den 1980er und gegen Ende der 1990er Jahre) auf einem Niveau,² das sogar die *Tagesschau* stets übertrifft. Ein Ende dieser Erfolgsgeschichte ist nicht abzusehen.

Vorliegender Band geht auf eine – von der Fritz Thyssen Stiftung großzügig finanzierte – Tagung zurück, deren Beiträge sich aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven für eine fernseh- und gesellschaftsgeschichtliche Verortung des Formats interessieren und dabei zudem dessen spezifische Produktions- und Organisationslogik mit in den Blick nehmen. Betrachtet man nämlich den durch den *Tatort* gestalteten ›Föderalismus in Serie‹, der von den einzelnen Sendeanstalten je eigen(sinnig) bedient wird, eröffnet gerade die Reihe aus Serien³ ganz unterschiedliche Spielräume gegenüber ›konventionellen‹ Serien. Diese wirken sich auch auf die ästhetischen Verfahrensweisen aus und bilden zugleich die Möglichkeiten sowie Grenzen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens ab.

Wir gehen demnach davon aus, dass sich das Format *Tatort* nur dann angemessen beurteilen lässt, wenn man es zum einen auf die Eigenlogik des öffentlich-rechtlichen Fernsehens im historischen Prozess bezieht und zum anderen die Qualitäts-, ja Kunstansprüche der Reihe ›zwischen Serie und Werk‹ berücksichtigt. Die

letzten Jahr ist die Liste der meistgesehenen Filme stark vom *Tatort* geprägt [...]. Unter den 30 meistgesehenen Fernseh- und Spielfilmen des Jahres finden sich 25 Episoden der *Tatort*-Reihe.« (Zubayr/Gerhard 2014: 153)

- 2 »In Zeiten, in denen Senderchefs ihre rückläufigen Quoten mit der zunehmenden Fragmentierung des Marktes zu erklären versuchen, ist der *Tatort* eine echte Ausnahme. Während es den meisten langjährigen Formaten nicht mal gelingt, ihre Zuschauerzahlen stabil zu halten, legt der *Tatort* aktuell sogar zu. In diesem Jahr verzeichneten die 15 gezeigten *Tatort*-Folgen [bis zur am 21. April 2013 ausgestrahlten Folge *Trautes Heim* mit Ballauf/Schenk; Verf.] im Schnitt bislang 9,53 Millionen Zuschauer und einen fulminanten Marktanteil von 25,8 Prozent. Will heißen, dass sich Woche für Woche mehr als jeder vierte Fernsehzuschauer für die Krimireihe im Ersten entscheidet. Zum Vergleich: Der Jahresschnitt 2012 lag knapp 700.000 Zuschauer darunter, 2011 wurden im Schnitt ›nur‹ 8,41 Millionen Zuschauer erreicht. Und selbst das waren noch sehr gute Werte, wenn man bedenkt, wo der *Tatort* herkommt. Ende der 90er Jahre sah es nämlich so aus, als hätte der Sonntags-Krimi der ARD seine besten Zeiten langsam, aber sicher hinter sich. Im Jahr 1998 schalteten im Schnitt weniger als sieben Millionen Zuschauer ein.« (Alexander Krei. »Ein echtes Quoten-Phänomen. Wunderwaffe ›Tatort‹: Ein Erfolg gegen den Trend.« *dwdl.de*, 28. April 2013 (http://www.dwdl.de/magazin/40590/wunderwaffe_tatort_ein_erfolg_gegen_den_trend/))

- 3 Zu einer abweichenden begrifflichen Abgrenzung siehe die Beiträge von Andreas Blödorn, Dennis Gräf und Hans Krahl in diesem Band.

bisherige *Tatort*-Forschung hat diese Perspektive zumeist weitgehend vernachlässigt. Erst in jüngster Zeit nehmen (wenige) Arbeiten die Reihe *Tatort* von 1970 bis zu einem bestimmten Zeitpunkt in ihrer Gesamtheit in den Blick:⁴ Zu nennen sind die Monographien von Dennis Gräf, der den *Tatort* als »kultureller Speicher« für historische Mentalitäten begreift (Gräf 2010: 11-28), von Björn Otte (2013) über die Milieudarstellungen im *Tatort* und von Stephan Völlmicke (2013) über den sich wandelnden Umgang mit Sterben und Tod.

Ansonsten fallen die Forschungen zum *Tatort* in ihrer Anlage und ihrer Perspektive sehr unterschiedlich aus. In den 2000er Jahren interessierten sie sich in Gender-Perspektive etwa für die Rolle weiblicher Ermittlerfiguren im deutschen Fernsehkrimi (Dietze 2004). Einen kurzen *Streifzug durch die »Sittengeschichte« des »Tatort«* unternahmen Dennis Gräf und Hans Krahl 2010; sie richteten ihre Aufmerksamkeit dabei v.a. auf das Verhältnis von Verbrechen und Sexualität sowie auf die darin zum Ausdruck kommenden Konstruktionen von »Normalität« und »Abweichung«. Nicole Karczmarzyk stellte eine »Strukturformel« (2010: 15) des *Tatort* mit allgemeingültigem Anspruch auf, untersuchte dafür aber nur Folgen der Jahre 2000 bis 2008; Mathias Dell (2013) ging in einem schmalen Bändchen der Frage nach, inwiefern der Humor der Thiel/Boerne-Folgen aus Münster subversiv ist oder einen »inkorrekten« Gestus nur vorgibt; und Arne Freya Zillich (2013) analysierte die *Tatort*-Rezeptionsform in der Gruppe (im häuslichen Umfeld oder beim Public Viewing).

Darüber hinaus standen immer wieder einzelne thematische Felder im Mittelpunkt der Forschung, so z.B. die Darstellung von Wirtschaftsthemen in Folgen aus den Jahren 2002 bis 2011 (Castendyk/Krüger 2013), die Inszenierung von Religion im *Tatort* (Stockinger 2013) oder die Thematisierung der bundesdeutschen NS-Vergangenheit (Hißnauer 2014). Ein aktueller, eher essayistisch orientierter Sammelband diskutiert das Verhältnis der ARD-Reihe zu prominenten philosophischen, soziologischen und medientheoretischen Positionen im 20. Jahrhundert (Eilenberger 2014). Mehrere Arbeiten befassten sich außerdem mit dem für den *Tatort* so wichtigen Aspekt Lokalkolorit/Regionalität: Eine »medienspsychologische Untersuchung« zur Reihe konzentrierte sich dabei auf die Frage nach der Erzeugung von »Heimat im Fernsehen« (Mously 2007); Björn Bollhöfer (2007) beschränkte sich bei seiner topographischen Rekonstruktion einer Stadt im Film auf das Beispiel des Kölner *Tatort*; und der Sammelband von Julika Griem und Sebastian Scholz (2010)

4 Zum Forschungsstand siehe auch Hißnauer/Scherer/Stockinger 2012: 146-154; Buhl 2013: 37-40; Otte 2013: 82-88; Völlmicke 2013: 28f. – In erster Linie dominieren allerdings entweder journalistisch oder essayistisch angelegte Überblicksdarstellungen und Einzelstudien das Feld (dabei immer noch sehr erhellend der Sammelband von Eike Wenzel, 2000a).

rückte die spezifische Eigenlogik der Städtedarstellung im *Tatort* in den Blick, bezog dabei aber ebenfalls kaum ältere Folgen mit ein. In dieser historischen Perspektive untersuchten dagegen Stefan Scherer und Claudia Stockinger die mediale Topographie der Krimireihe, indem sie eine »Typologie der Raumordnungen im *Tatort*« aufstellten (2010: Abschn. 4). Maximilian Schneider (2012) behandelte die Rolle des Dialekts, Tina Welke (2012) analysierte die Inszenierung ostdeutscher Identitäten im *MDR-Tatort*, und Christina Ortner (2007) sowie Anna-Caterina Walk (2011) erschlossen die Themenbereiche Einwanderung/Migration bzw. *Das Andere im Tatort*. Wie der *Tatort* Themen überhaupt in Form eines ›institutionalisierten Interdiskurses‹ aushandelt, arbeitete Hendrik Buhl (2013) in seiner Dissertation über *Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe* heraus, bezog sich aber aus forschungsökonomischen Gründen im Wesentlichen auf Folgen aus dem Jahr 2009.

Auch neuere Forschungsarbeiten nehmen demnach lediglich Einzelaspekte in den Blick, nicht aber die Reihe als Konzept in der Ganzheit aller damit verbundenen Fragestellungen. Wenn sich die Forschung diesen Merkmalen widmete, dann entweder in der eher allgemein bleibenden Diskussion des Reihen-Konzepts (Aktualität, Realismus, Regionalität, Aufklärung) oder bezogen auf die gleichermaßen gesellschaftsabbildende wie gesellschaftskritische Funktion des *Tatort*. In historischer Perspektive interessierte man sich bislang lediglich für den Wechsel der Ermittlerfiguren (Pajonk 2010).⁵ Auch die historische Einbettung des *Tatort* in die Geschichte des Fernsehkrimis (Brück/Guder/Viehoff/Wehn 2003) beschränkte sich auf einzelne Gesichtspunkte, klammerte die »Gesamtvorstellung« (Hickethier 1991: 10) des *Tatort* also weitgehend aus.

Nach wie vor wenig beachtet werden außerdem filmische Darstellungslogiken (Bildersprache, Kameraführung, Genrevarianten usw.), und die Vermittlung von medien- mit gesellschaftsgeschichtlichen Zusammenhängen im historischen Verlauf kommt ebenfalls noch immer zu kurz. Anders gesagt: Dass es sich beim *Tatort* um einen (oder den) ›wahren Gesellschaftsroman‹ handelt (Vogt 2005), ist hinlänglich bekannt. Allerdings wurde dies bislang mehr behauptet als untersucht. Zusammengefasst fehlen in der bisherigen *Tatort*-Forschung

1. der Blick auf das Ganze bzw. die ›Gesamtvorstellung‹ *Tatort* wegen der vorherrschenden Aufmerksamkeit auf einzelne Aspekte,

5 Zu einigen wenigen Kommissar-Figuren gibt es eigene Veröffentlichungen, so z.B. zu Trimmel (Radewagen 1985), Schimanski (Villwock 1991; Harzenetter 1996) oder Stoever (Pundt 2002).

2. eine genauere gesellschaftsgeschichtliche Rekonstruktion der Reihe in der historischen Abfolge der Jahrzehnte, eingebettet in fernseh- und medienkulturgeschichtliche Entwicklungen,
3. eine vertiefende Reflexion der spezifischen Medialität und ästhetischen Qualitäten der Reihe zwischen Serienproduktion und Kunstanspruch einzelner Folgen,
4. nicht zuletzt Forschungen in produktions- und rezeptionsästhetischer Perspektive.

Diese Defizite der *Tatort*-Forschung gehen wir von zwei Seiten an: Parallel zu vorliegendem Sammelband erscheint eine Monographie unter dem Titel *Föderalismus in Serie. Die Einheit der ARD-Reihe ›Tatort‹ im historischen Verlauf* (Hißnauer/Scherer/Stockinger 2014),⁶ in deren Zentrum das serienspezifische Verhältnis von Schema und Variation in der historischen Genese des *Tatort* von 1970 bis heute steht. In erster Linie rekonstruieren wir dabei eine Verlaufsgeschichte der Ästhetik des Seriellen im *Tatort*, die auch die Rückkopplungen zwischen Rezeption und serieller Ästhetik einbezieht. Was die Monographie nicht leisten kann, bietet der Sammelband: den interdisziplinären Blick auf über 40 Jahre *Tatort*-Geschehen. Er bündelt fernsehwissenschaftliche, literaturwissenschaftliche sowie sozialwissenschaftliche Beobachtungen in medienkulturwissenschaftlicher Perspektive und lässt dabei auch eine ›Praktikerin‹ des *Tatort* ausführlich zu Wort kommen,⁷ deren Arbeit wiederum – wenigstens vermittelt – aus kulturanthropologischer Sicht beleuchtet wird. Da die Reihe *Tatort* in erster Linie als nationales Phänomen gilt (ins Ausland wurden immer nur einzelne Folgen und eine geringe Auswahl an Serien verkauft), diskutiert der letzte Beitrag des Bandes die ARD-Reihe unter dem Aspekt der Internationalität und versteht sich durchaus als Ausblick auf weitere Forschungen zu dieser Thematik.

Im ersten Teil des Bandes wird der *Tatort* als Reflexionsmedium von über 40 Jahren bundesrepublikanischer (und teils österreichischer und Schweizer) Zeit- und

6 Zu dem diesen Untersuchungen zugrunde liegenden Analyseraster siehe Hißnauer/Scherer/Stockinger 2012; zur Fundierung des *Tatort*-Projekts in der Rahmentheorie der DFG-Forscherguppe 1091 *Ästhetik und Praxis populärer Serialität* vgl. die Beiträge in Kelleter 2012; zu den einzelnen Projekten der Forschergruppe siehe <http://www.popularseriality.de/projekte/index.html>.

7 Zudem war François Werner, der Initiator und Redaktionsleiter des Internet-Portals *tatort-fundus.de*, mit einem Vortrag zum Thema *Mehr als Zahlen, Daten, Fakten – ein Rückblick auf über 40 Jahre ›Tatort‹* auf der Tagung anwesend. Auf seine mündlichen Einlassungen und Hinweise beziehen sich einige Beiträge im Band.

Gesellschaftsgeschichte behandelt. An den Filmen der Reihe lässt sich nachzeichnen, wie sich Wohnungseinrichtungen, Moden oder Krimidramaturgien verändern, welche neuen Technologien in den Alltag einziehen, welche Themen als gesellschaftlich relevant erachtet wurden und wie sich die Geschlechterrollen verschoben haben. Der *Tatort* ›dokumentiert‹ so u.a. auch, wie anders unsere Städte und Landschaften im Vergleich zu den 1990er, den 1980er oder den 1970er Jahren heute aussehen oder wie sich das Bild von Kriminalität gewandelt hat. Entsprechend wurde er deshalb als »Archiv der Gegenwartsgeschichte« (Wenzel 2000b: 7) oder als »populäres Gedächtnis unserer Gegenwartskultur« (ebd.) bezeichnet. Die Reihe fungiert dabei sowohl als eine Art Brennspiegel, der Themen in den gesellschaftlichen Fokus rückt, als auch als eine Art Zerrspiegel – aber nie als neutrale Beobachterin. Sie bildet bundesrepublikanische Lebensverhältnisse nicht ab, sondern konstruiert Vorstellungen, die man als deren Abbilder akzeptieren kann.

An unterschiedlichen Beispielen und aus verschiedenen Perspektiven analysieren die Beiträge in diesem Zusammenhang, wie der *Tatort* mentalitäts- und gesellschaftsgeschichtliche Veränderungsprozesse der jeweiligen Jahrzehnte aufnimmt und reflektiert. Dass dabei Kontinuitäten wichtiger sind als die Veränderungen, lautet die Ausgangshypothese des Beitrags *Die kommunikative Figuration der ›Tatort‹-Reihe und die Darstellung der Protagonisten* von Thomas Weber. Er legt damit ein Konzept von Norbert Elias zugrunde, das Vorstellungen beschreibt, die der Einzelne von kommunikativen Handlungen und performativen Wirkungen bekommt, um sich mit seiner Gesellschaft zu arrangieren. Die gemeinschaftliche Rezeption des *Tatort* bietet Gesprächsanlässe, auf die der Zuschauer sein eigenes Verhalten ausrichten kann. Drei Aspekte werden im Blick auf den *Tatort* als einer kommunikativen Figuration beleuchtet: (1) Der Realismus gehe als Anspruch darauf zurück, dass die Reihe seit ihrer Begründung durch die ARD zum Spiegel der Gesellschaft erklärt wird. Das Konzept werde jedoch bewusst im Vagen gehalten, um den realistischen Charakter unstrittig erscheinen zu lassen. Die Protagonisten sind entsprechend kaum als realistische Ermittler einzustufen. Sie stehen vielmehr für gesellschaftliche Phantasmen, die mit der Wirklichkeit – etwa den hohen Anteil weiblicher Ermittler oder die Größe der Ermittlungsteams betreffend – wenig zu tun haben. (2) Der *Tatort* perspektiviere kommunikative Handlungsmöglichkeiten nach verschiedenen Modellen, bei den Ermittlern etwa zwischen Vaterfigur, bürokratischen Teams und Individualisten. Vielfalt wird auch hier als entscheidende Kontinuität angesehen, zumal die Figuren Wunschvorstellungen repräsentieren, in denen sich die Zuschauer spiegeln können. (3) Ein besonderer Trend der Reihe liege darin, dass Absprachen zwischen den Sendern im Vergleich zu früher nachlassen. ›Ich-Themen‹ (Todorov) nehmen in dem Maße zu, wie das etwa durch Drogen gestörte Verhältnis zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein in Formen der subjektiven Grenzauflösung nach dem Modell des Kinofilms *Memento* (2000) auch filmisch umgesetzt wird (*Wir sind die Guten*, 2009; *Tango für Borowski*, 2010; *Unverges-*

sen, 2013; *Er wird töten*, 2013). Die Murot-Folge *Das Dorf* (2011) erweist sich dabei als effektvolle Darstellung der Verunsicherungen und bedient mit metafiktionalem Konstruktionen zugleich die Sehinteressen eines Publikums, das die Kino-Zitate erkennt.

Carsten Heinzes Beitrag *Alltagskonstruktionen und soziale Rolle: Eine soziologische Perspektive auf den ›Tatort‹* eröffnet mit der sozialen Rollentheorie filmsoziologische Perspektiven auf die ARD-Reihe. Im Mittelpunkt steht die Frage, wie sich die Werte und Normen des *Tatort* theoretisieren lassen. Heinze argumentiert, dass im *Tatort* unterschiedliche soziale Gruppen miteinander idealtypisch und stereotypisiert interagieren. Dabei werden einseitig bestimmte Aspekte des sozialen Handelns hervorgehoben, wodurch die Komplexität des Sozialen auf eine überschaubare Zahl von Merkmalen reduziert wird. Realistisch sei in diesem Sinne nicht die Darstellung im *Tatort* allgemein (als Spiegelbild der Gesellschaft), sondern die soziale Typisierung, die das Format vornimmt. Die Rollentheorie geht davon aus, dass soziale Positionen und soziale Rollen zwischen Individuum und Gesellschaft vermitteln. An diese Positionen werden bestimmte Rollenerwartungen herangetragen, die sich in Kann-Normen (kaum/gar nicht sanktioniert), Soll-Normen (verbindlich/konformitätsstiftend) und Muss-Normen (rechtlich sanktioniert) differenzieren lassen. Da soziale Rollen nur funktionieren, wenn sie sich komplementär aufeinander beziehen (Polizistin vs. Verdächtiger), werde auch im *Tatort* in Rollen-Oppositionen gedacht und gehandelt. Zudem treten immer wieder Intra- und Interrollenkonflikte auf, d.h. Konflikte, die sich innerhalb einer Rolle aufgrund unterschiedlicher Anspruchsgruppen und entsprechender Erwartungen ergeben, und solchen, die zwischen unterschiedlichen Rollen und den jeweiligen Erwartungen, die jemand einnimmt (z.B. Polizistin, Ehefrau und Mutter), entstehen. Heinze legt dabei zugrunde, dass sich gewollte/ungewollte Handlungsweisen analytisch über die Rollentheorie erfassen lassen: An den (inszenierten) Lösungsstrategien der Rollenkonflikte können demnach Normen- und Wertstrukturen abgelesen werden.

Hendrik Buhl untersucht in seinem Beitrag *Zwischen Fakten und Fiktionen. Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe ›Tatort‹* auf der Basis der Erstausstrahlungen des Jahres 2009 (34 Folgen), wie gesellschaftlich relevante Themen in der Krimireihe verarbeitet werden. Es geht ihm v.a. darum, die aktuellen Modi der Thematisierung und die Spezifik der Inszenierung von Themen zu analysieren. Wie werden Wissensbestände durch den *Tatort* strukturiert? In Anlehnung an die Cultural Studies, an das Politainment-Konzept von Andreas Dörner und die Interdiskurstheorie von Jürgen Link begreift Buhl den *Tatort* (v.a. in seiner Ausprägung als ›Themen-Tatort‹) als institutionalisierten Interdiskurs, der dazu dient, Wissensbestände von Spezialdiskursen (z.B. der Medizin oder Wirtschaft) in eine fiktionale Handlung zu integrieren. Die damit einhergehende Komplexitätsreduktion wird am Beispiel der Folge *Kassensturz* (2009) aufgezeigt. Hier wird die Figur des Experten dazu genutzt, wirtschaftliche Zusammenhänge auf verständliche Weise für die Zu-

schauerinnen und Zuschauer ›herunterzubrechen‹, um diese sowohl zu vermitteln als auch zu kontextualisieren. Thementräger können Betroffene und Experten sein. In diesem Fall erscheinen die Ermittlerinnen und Ermittler als unwissendes Gegenüber. Ihr Nachfragen hat sich als stereotypes interdiskursives Verfahren verfestigt. Gleichzeitig zeigt sich, dass gerade in Dialogen mit Experten Formen der ironischen Brechung des interdiskursiven Ernstes für den *Tatort* wichtig werden können. Auch Ermittler- oder Nebenfiguren, die sich entweder kundig gemacht haben, selbst betroffen sind oder sich aus anderen Gründen in dem Themenfeld bereits auskennen, können als Thementräger in Frage kommen. Insbesondere die Kommissarinnen und Kommissare der Reihe haben dabei, wenn sie als Thementräger funktionalisiert werden, eine besondere Bedeutung für die Perspektivierung und Bewertung von Wissensbeständen, da sie als Norminstanz mit Definitionsmacht über das Sagbare auftreten. Insgesamt macht der Beitrag deutlich, dass der *Tatort* in der Regel konsensuell ausgerichtet ist. Er bietet eine sinnliche Erfahrbarkeit abstrakter Themen, aber kaum wirkliche Provokation.

Joan Kristin Bleichers Beitrag *Der ›Tatort‹ als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen am Beispiel der Veränderung von Täterprofilen* nimmt deren Verhältnis zu den Invarianten in der über 40-jährigen Laufzeit der Reihe in den Blick. Kernthese ist die Beobachtung, dass sich v.a. die visuellen Charakterisierungen der Täterinnen und Täter (bspw. durch Kleidung oder Requisiten) sowie die Biographie und das berufliche und private Lebensumfeld verändern, so dass man an dieser Personengruppe bestimmte Zeitbezüge ablesen kann. Die Täterprofile selbst dagegen blieben wie die Tatmotive unverändert und würden so aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen lediglich angepasst. Dabei begreift Bleicher als ›Täter‹ nicht (nur) die Mörder (und andere Verbrecher) im eigentlichen Sinn. Vielmehr umfasst diese Kategorie auch eine Art ›moralischer Täterschaft‹. In dieser Weiterung des Begriffes sind Täter als Prototypen negativ empfundener Entwicklungen und Verhältnisse inszeniert: als Retter konservativer Weltordnungen, Vertreter von Unternehmen oder Institutionen etc. Darin zeige sich eine personalisierte Form der Gesellschaftskritik, die von Bleicher in ihrer historischen Entwicklung analysiert wird. Am Ende symbolisiert die Strafe der Figur die Bestrafung des Problems.

Stephan Völlmicke sieht in der ARD-Reihe *40 Jahre Leichenshow-Leichenschau*, wenn er *Die Inszenierung des Todes im ›Tatort‹ und den sozialen Umgang mit Sterben und Tod* analysiert. Er geht dabei von einem Paradoxon aus: zwischen der strukturellen Verdrängung des Todes, der in der realen Lebenswelt dem Blick zumeist entzogen wird, und den zunehmenden medialen Erfahrungen mit dem Tod, der in Film/Fernsehen und damit in der medialen Lebenswelt der Menschen omnipräsent erscheint. Die Darstellung des Todes in der ARD-Reihe wird am Beispiel von 81 *Tatorten* von NDR und WDR zwischen 1970 und 2010 (d.h. eine Folge pro Jahrgang, ausgewählt nach den höchsten Marktanteilen), mithilfe einer qualitativ-quantitativen Filmanalyse untersucht; einbezogen sind u.a. die visuelle, die auditive

und die räumliche Ebene der Darstellung (Handlungsorte). Es zeigt sich, dass in besagtem Zeitraum die Anzahl der Einstellungen und Subsequenzen, in denen eine Leiche zu sehen ist, stark angestiegen ist; zugleich ist eine Tendenz zur direkten Abfilmung der Leiche (Groß-, Nah- und Detailaufnahme) zu beobachten. Darüber hinaus rekonstruiert der Beitrag eine allgemeine Tendenz zur Verwissenschaftlichung und Medikalisierung im Umgang mit Leichen/Tod, die sich, wie Völlmicke zeigt, im *Tatort* spiegelt. Das primär naturwissenschaftliche Todesbild, das technisch-hygienische Rationalisierungen in den Vordergrund rückt, entspricht demzufolge der distanzlosen Darstellung im *Tatort*, weil es diese allererst ermöglicht. Zugleich wirkt die Darstellung des Todes im Film auf die Todesbilder der Gesellschaft zurück. Damit wird die Prägekräft der Reihe, ihre kulturelle Arbeit, an diesem spezifischen Diskurs offenkundig.

Rolf Parrs Überlegungen zu *Vehikel, Charakter-Pendant und Mittel zur Raumerkundung. Das Auto als multifunktionales Strukturelement in der ARD-Reihe »Tatort«* gehen der Frage nach, welche funktionale, gesellschaftsgeschichtliche und serielle Rolle dem (in quantitativer Hinsicht zweifellos bedeutsamen) Requisit »Auto« in und für die ARD-Reihe zukommt. Auffällig ist dabei v.a. die Anthropomorphisierung dieses Gefährts, weil es dem Charakter der ihm zugeordneten Figur korreliert und dabei zum einen, wie etwa am Beispiel Borowski gezeigt wird, serielle Effekte (Kontinuitäten und Minimalvariationen) erzeugt. Zum anderen übernimmt das Auto auch Regionalisierungsleistungen für die jeweiligen Serien der Sendeanstalten, etwa indem Nummernschilder, Autofahrten durch Landschaften oder Automarken Regionalitätseffekte erzielen. Darüber hinaus zeichnet das Auto für die Raumdramaturgien der einzelnen Folgen insofern verantwortlich, als es zwischen Innen- und Außenwelten zu differenzieren auffordert, *Tatort* und Büro verknüpft, Kommunikation zwischen den Kommissaren erzwingt und Landschaften in Szene setzt. In einzelnen *Tatort*-Folgen wird es gleichsam therapeutisch verwendet; es konzentriert antagonistisch eingesetzte Rollen auf engem Raum (Täter, Ermittler); es verknüpft Sichtbares und Unsichtbares, Dynamisches und Stillstand; schließlich wird es gelegentlich eingesetzt, um das Serienende zu markieren (»Ende einer Dienstfahrt«).

Der zweite Teil des Bandes widmet sich der spezifischen Logik des öffentlich-rechtlichen Fernsehkrimis: Wie keine andere Reihe spiegelt die Reihe *Tatort* das föderale System der ARD wider – nicht nur als »föderale Handlungsstruktur«, wie dies schon bei *Stahlnetz* (1958-1968) der Fall war, sondern auch (und das ist das Neue) in der »Produktionsstruktur« (Otte 2013: 63). Die Reihe ist daher durch ein Zusammenwirken unterschiedlicher, regional ausgerichteter Senderlogiken bestimmt, die auf Autorschaftskonzepte und Produktion einwirken. Im Fokus der Beiträge stehen deshalb intraserielle Distinktionsstrategien, durch die sich einzelne *Tatort*-Serien von anderen Serien der Reihe (und damit auch von anderen Sendern)

unterscheiden – u.a. durch die Rauminszenierung oder durch Komik, durch redaktionelle Entscheidungsprozesse oder durch das wie auch immer distanzierte Verhältnis zwischen Autoren und Zuschauern (bezogen etwa auf die Frage, welche Vorstellungen sich Autoren und Zuschauer vom jeweils anderen machen und wie sich diese Fremdbilder auf Produktion und Rezeption auswirken). Gefragt wird z.B. danach, wie der MDR die Beobachtung einer sich wandelnden regionalen Mentalität funktionalisiert, um einerseits länderspezifische Erkennbarkeit zu generieren und andererseits die ›fünf neuen Bundesländer‹ einem westdeutschen Publikum näher zu bringen. Die eingängige, aber nur in Ansätzen belegte These von der Funktion des *Tatort* als »Landeskunde« im Thriller-Format (Vogt 2005: 117) wird so einer Überprüfung unterzogen.

Christian Hißnauer rekonstruiert in seinem Beitrag ›*Stahlnetz*‹ + ›*Kommissar*‹ = ›*Tatort*‹? Zur Frühgeschichte bundesdeutscher Krimiserien und -reihen die Entwicklungsgeschichte des bundesdeutschen Fernsehkrimis seit den 1950er Jahren bis zur Etablierung des *Tatort*-Konzepts 1970. Die fernsehhistorische Einordnung erfolgt dabei nicht – wie es die Regel ist – nur hinsichtlich der Serien und Reihen in der Prime Time; sie umfasst vielmehr stärker die auf Unterhaltung hin orientierten Serien des sog. Werberahmenprogramms. Dabei wird deutlich, wie sehr ARD und ZDF Krimiserien und -reihen zunehmend auch vor dem Hintergrund der Programmkonkurrenz strategisch genutzt haben. Hißnauer zeigt damit, dass bisherige Thesen zur Programmgeschichte des Fernsehkrimis oftmals unzulässig verallgemeinern, und öffnet den Blick für eine differenzierende historische Betrachtung. So gibt es z.B. nicht erst mit der ZDF-Serie *Der Kommissar* (1969-1976) durchgängige Ermittlerfiguren in bundesdeutschen Serien. Insbesondere im werbefinanzierten Vorabendprogramm sind solche Figuren schon lange vorher zu sehen, um Zuschauerinnen und Zuschauer an das Programm zu binden. Auch das föderale Prinzip des *Tatort* findet sich als Handlungsstruktur schon früh in anderen ARD- und ZDF-Reihen. Um dem überaus erfolgreichen *Kommissar* aber einen eigenen, regelmäßig ausgestrahlten Fernsehkrimi entgegenzusetzen, müssen die ARD-Sendeanstalten kooperieren. Nur unter der Ausnutzung der föderalen Produktionsstruktur kann garantiert werden, dass der *Tatort* in gleichmäßigen Intervallen (zunächst) einmal im Monat läuft, zumal der Sendeplatz wechselnd von allen Landesrundfunkanstalten beansprucht wird.

Das Interview mit SWR-Redakteurin Melanie Wolber diskutiert *Entscheidungsprozesse in der Redaktion*. Es bietet Einblicke in die konkrete Redaktionsarbeit, indem thematische, ästhetische sowie institutionelle Entscheidungen und individuelle Vorlieben der Redakteurin in Hinsicht auf den von ihr verantworteten Odenthal-*Tatort* deutlich werden. Im Konzept dieser Serie spielt demnach die landschaftsbezogene Darstellung wie in Konstanz oder die Action-Dramaturgie des Stuttgarter *Tatort* eine geringere Rolle, weil der Odenthal-*Tatort* primär themenorientiert angelegt sei. Gesellschaftspolitische Aspekte stehen für Wolber dabei im

Vordergrund: Bei den eingehenden Drehbüchern zähle der erste Eindruck im Blick auf thematische und gesellschaftliche Relevanz. Mit aktuellen Themen wie z.B. in der Folge *Kassensturz* (2009) wolle man den Nerv der Zeit treffen und den Zuschauer an Milieus teilhaben lassen, die er nicht kennt. Zugleich legt dieses Konzept Wert auf die emotionale Motivation der Handlung und rückt deshalb die Figuren in den Fokus. Auch Gender-Aspekte spielen in die individuellen Entscheidungsprozesse hinein: Rollenklischees aufzubrechen wird nach wie vor als wichtig angesehen. Davon ausgehend formuliert Wolber ein Konzept des ›Visionären‹, wonach der *Tatort* nicht nur gesellschaftsabbildend, sondern auch gesellschaftsbildend sein soll, so wie sich dies ihrer Meinung nach mit den frühen weiblichen Ermittlern beim SWF/SWR bewährt habe.

Die kulturanthropologische Sicht auf die ARD-Reihe *Tatort* liefert der Band mit einem Beitrag, der die Wechselwirkungen zwischen *Autoren und Rezipienten* im deutschen Fernsehen erklärt. Regina F. Bendix und Christine Hämmerling zeigen darin, dass Zuschauer in deutschen Produktionskontexten (im Gegensatz zu US-amerikanischen) eher nur in ihrer rezipierenden Rolle beachtet werden. Daran offenbaren sich die Grenzen von ›Prosumenten‹, die zwar die neuen Medien nicht ablehnen, aber den habitualisierten Praktiken ihrer Mediensozialisation unterliegen: Man will sich den Film ansehen, ohne sich tatsächlich interaktiv einzubringen. Dieses ritualisierte Zuschauerverhalten geht auf die jeweiligen Biographien zurück. Entsprechend fallen die verschiedenen Arten der *Tatort*-Rezeption aus: Wer darauf sozialisiert ist, hält sich an den Termin am Sonntagabend im heimischen Wohnzimmer. Man reproduziert demnach eine Selbstverpflichtung innerhalb einer generationellen Verhaltensweise: Der *Tatort* funktioniert als verbindendes Element zwischen Eltern und Kindern und wird so zum Indikator der Verlässlichkeit familiärer Praktiken (*cultural intimacy*). *Tatort-Fundus*-Kommentatorinnen und -Kommentatoren geben sich dabei gern als Kenner aus, machen aber ebenfalls keine Vorschläge für die Gestaltung der Narration. Der Beitrag verbindet diese Überlegungen mit Hinweisen auf das Nachfolgeprojekt in der DFG-Forschergruppe *Ästhetik und Praxis populärer Serialität*, das Serienschreiben als Beruf untersucht: Produzierende achten demnach auf die Quote, nicht auf Kommentare der Zuschauer, denen man eine lediglich konsumierende Rolle einräumt.

Andreas Blödorn rekonstruiert in seinem Beitrag *Raum als Metapher. Münster als Raum exzessiver Selbstreflexion des ›Tatort‹-Formats* den besonderen Stellenwert einer *Tatort*-Serie, die durch ausgestelltes Spiel, Entnarrativierung, Komisierung und Selbstthematisierung die Dehnbarkeit des Formats austeste. Insofern sei die Serie aus Münster als Extremfall einer Abweichung in Serie konzipiert, die andere Sender allenfalls in einzelnen Folgen praktizierten. Nachgestellte Zitate und Anspielungen (z.B. auf Agatha Christi in der Schlusssaufstellung von *Das ewig Böse*, 2006) weisen den Münsteraner *Tatort* als Inszenierung eines *Tatorts* aus, erkennbar auch an den Übertreibungen in der Darstellung von Leichen. Die Verknüp-

fung von Privatem und Öffentlichen wird hier ins Extrem getrieben: Boerne obduziert Frauen, mit denen er ein Verhältnis hatte; alle Figuren sind in die Serie involviert, keine ist unverdächtig. Am *Tatort* Münster kann daher die Ausbildung einer Serie innerhalb der Reihe zu einem folgenübergreifend gemeinsamen Weltmodell beobachtet werden: Eine serialisierte Raummetaphorik (oben vs. unten, vorne/außen/nah vs. fern) dient dazu ebenso wie die Aufdeckung des Verborgenen, visualisiert z.B. an scheinhaften Fassaden in der horizontalen Achse gegenüber dem Sumpf in der vertikalen Achse (Moor/herausragende Leichenhand). Münster erscheint so als abgründiger Ort, der verborgene Geheimnisse auf unsicherem Boden birgt, die in einem konservativen Milieu in der westfälischen Provinz ›ausgegraben‹ werden. Diese übergeordneten Raummetaphoriken werden auch im Bezug auf Genres wie die schwarze Komödie variiert: Die groteske Verzerrung der Realität durch dominierende Kamerauntersichten wirft die Perspektive des Todes auf die Lebenden. Abweichende Kameraperspektiven demonstrieren die Dominanz der Form über den Inhalt. Wie das ironisch-komödiantische Spiel mit Genres dienen sie der Metareflexion auf Elemente des Krimis und seiner medialen Bedingungen. Durch Rücknahme des sozialen Bezugs demonstriert der *Tatort* Münster Möglichkeiten der Kunst.

Darüber hinaus unterscheidet sich der Münsteraner *Tatort* von anderen Serien der Reihe durch die ungewöhnliche Paar-Konstellation Kommissar/Gerichtsmediziner sowie durch die offensive Komik der Folgen, die hier bewusst als Distinktionsstrategie eingesetzt wird. Thomas Kleins Beitrag *Zwischen Wortwitz und Klamauk. Der ›Tatort‹ Münster als Dramedy* geht zunächst davon aus, dass zu viele komische Elemente die Funktionalität des *Tatort* als Krimi stören. Zugleich werden diese Störfaktoren aber auch als innovative Genre- und Formatbrüche wahrgenommen, die zur großen Beliebtheit der Thiel/Boerne-*Tatorte* führen. In diesem Zusammenhang spielt Dialog- und Körperkomik (*slapstick*) eine eigene Rolle. Insbesondere die Wiederholung wird zum typischen Merkmal der Komik, so dass das Zusammenspiel von Wiederholung und Varianz im seriellen Verlauf an den zahlreichen Running Gags entfaltet werden kann. Mit Blick auf die Genregese der *dramedy* verortet der Beitrag den *Tatort* in der allgemeinen Seriengeschichte (im anglo-amerikanischen Sprachgebrauch bezeichnet *dramedy* eine Mischung aus Drama und Komödie). In den 1990er Jahre wurden *dramedies* – anders als heute – noch nicht als neuartige, hybride Form des sog. Quality-TV goutiert. Im *Tatort* in Münster erlangt die dysfunktionale Wirkung des Komischen im Krimi eine neue serielle Funktion, die aus der nunmehr nobilitierten Hybridisierung hervorgeht. Damit wird, so die These des Beitrags, das *Tatort*-Konzept transzendiert.

Tina Welke betrachtet in ihren Überlegungen *Kunde aus dem Osten der vereinigten Republik: Der MDR-›Tatort‹ in den Jahren 1992 bis 2007* die sog. neuen Bundesländer nicht als regionalen, sondern als sozialen Raum, der durch den ›Ost-*Tatort* zunächst relativ undifferenziert geschaffen werde. Eine genauere spezifizier-

te Darstellung ostdeutscher Regionen werde erst ab 2007 sichtbar; sie etabliert sich letztlich erst 2013/2014 mit den neuen, parallel zu den Keppler/Saalfeld-*Tatort* laufenden Serien. Die These des Beitrags ist, dass der MDR die *Tatort*-Serie um die Kommissare Ehrlicher und Kain zweckentfremdet habe, um Einblicke in den Osten ermöglichen zu können. Insbesondere die gesellschaftlichen Transformationsprozesse werden, so Welke, in den Folgen thematisiert und verhandelt. Dabei lassen sich fünf Phasen unterscheiden: Zwischen 1992 und 1996 werden soziale Verwerfungen und Themen wie Kontinuitätsbruch und Neuorientierung fokussiert. Zwischen 1997 und 1999 spielen Aspekte wie Resignation und der Konflikt zwischen Tradition und Neuem eine große Rolle. Zwischen 2000 und 2002 wird die Angleichung der Lebensverhältnisse suggeriert, wenn vermehrt Ost-West-Begegnungen vorkommen. Zwischen 2003 und 2005 geht es um die Implementierung und Evaluation der aktuellen Lebenssituation. Schließlich wird zwischen 2006 und 2007 der vollzogene Wandel im Sinne stabilisierter Lebensverhältnisse dargestellt. Der ›Osten‹ sei im Prinzip seitdem nicht mehr existent. An zwei konkreten Beispielen, die thematisch und ästhetisch die ermittelten Handlungsphasen repräsentieren, geht der Beitrag den ostdeutschen Identitätsinszenierungen im MDR-*Tatort* genauer nach: an der Folge *Tödlicher Galopp* (1997), die zur Steigerungsphase gehört und eine deutsche ›Lebens‹geschichte mit west- und ostdeutschen Anteilen erzählt, sowie an der Folge *Abseits* (2004) aus der Retardierungsphase, der zufolge ostdeutsche Identitätsvergewisserung in den Erinnerungsraum einzelner verschoben ist, aufs Ganze gesehen aber keinerlei Relevanz mehr hat.

Im dritten Teil des Bandes geht es um die filmkünstlerischen Aspekte der spezifischen *Tatort*-Serialität. Die Beiträge diskutieren und kontextualisieren die historisch variablen Qualitätsstandards der Reihe sowie die Kunstanprüche, mit denen sich einzelne Folgen immer wieder vom Gros des ganzen Formats abheben. Diese ästhetischen Qualitäten scheinen insbesondere in spezifischen filmischen Verfahren, in Genreanspielungen und Genreparodien, in intertextuellen und intermedialen Bezügen sowie in selbstreferentiellen Verweisen seit den 1990er Jahren auf. Im Mittelpunkt stehen daher das Spannungsverhältnis von Filmdramaturgie und Reihennarration sowie der Bedeutungsverlust des Narrativen durch ein vordrängendes ludisches Dispositiv. In der Serienforschung bzw. Forschung zum Fernsehkrimi wird der *Tatort* bisher nicht mit europäischen Fernsehkrimi-Formaten (England, Schweden, Dänemark) oder amerikanischen Serien verglichen. Erstmals nimmt der Band daher im Anschluss an die Debatte über das sog. Quality-TV auch eine international vergleichende Perspektive ein.

In seinem Beitrag *Filmdramaturgie vs. Reihennarration. ›Liebe, Sex, Tod‹ (1997) und der ›Tatort‹ der 1990er Jahre* führt Hans Krahl drei aus seiner Sicht maßgebliche Tendenzen der Reihe in diesem Jahrzehnt vor: (1) Einzelne Folgen (die nicht zuletzt an der Dramaturgie des Kinofilms partizipieren) werden zum ei-

nen als singuläres Werk gesetzt und dadurch aus dem Reihenganzem isoliert. Zum anderen erweist sich gerade an solchen Folgen das spezifische serielle Format der Reihe *Tatort*, wenn über das hartnäckige Festhalten insbesondere am Konzept der Volksaufklärung jene Komplexität zugleich wieder reduziert wird, die einzelne Serien und Folgen über eine zunehmende Dynamik der Figurensemantik oder offensichtliche Genreanbindungen gerade in diesen Jahren auszeichnet. Etwa wird deshalb die Brisanz gesellschaftlicher Grenzthemen (wie z.B. Inter- und Transsexualität) dadurch aufgefangen, dass diese von gesellschaftlich unumstrittenen, allgemein interessierenden Fragen überlagert und so entschärft werden (wie z.B. die Singleproblematik). (2) Die Ermittlerfiguren werden emotional stärker involviert, indem das Thema der Folge nicht nur im Fall, sondern auch an diesen Figuren selbst verankert wird. Für die serielle Fortsetzungslogik bleibt dies aber bedeutungslos: Das Ende einer Folge stellt mit der (Rechts-)Ordnung auch den Ausgangszustand in der psychischen Disposition der Ermittlerfiguren wieder her, und die Abweichung, die in der Folge selbst thematisiert wurde, wird damit in die ›Normalität‹ rücküberführt. (3) Dass es sich dabei im Fall von *Liebe, Sex, Tod* um ein explizit filmisches Filmende (den Kinofilm *The Silence of the Lambs/Das Schweigen der Lämmer*, 1991, zitierend) handelt, bestätigt die in den 1990er Jahren gestiegene Tendenz der Reihe zur Metareflexivität.

Moritz Baßlers Thesen-Beitrag *Bewohnbare Strukturen und der Bedeutungsverlust des Narrativs. Überlegungen zur Serialität am Gegenwarts-›Tatort‹* unternimmt den ambitionierten Versuch einer strukturalistischen Serienbestimmung im Gefolge der poetischen Funktion von Roman Jakobson, indem er die Logik des *short cuts* (nach dem Vorbild von Robert Altmanns gleichnamigem Film) serientheoretisch reformuliert. In Episodenserien stehen die Folgen zueinander im Verhältnis der Äquivalenz, wenn die Leiche, Verdächtige und der Täter wiederkehren. Der Pol der Äquivalenz resultiert folglich aus immer derselben diegetischen Ausgangslage. Mit Bezug auf Ecos Überlegungen zu James Bond verbindet Baßler diesen Befund mit der Äquivalenz narrativer Spielzüge. Bei der Fortsetzungsserie machten sich *short cuts* geltend: Der ständige Szenenwechsel in *Game of Thrones* (seit 2011) etwa zerschneidet die Handlung in Sequenzen; die Neukombination lässt Äquivalenz-Verhältnisse zwischen den Schnipseln desselben Handlungsstrangs durch *short cuts* entstehen. Darin erkennt Baßler das Re-Entry des Serienprinzips ins *serial*: Äquivalente *short cuts* produzieren eine Narration durch die Selbstähnlichkeit von Handlungssträngen. Dies bedeutet eine Schwächung der Einzelnarrative, die keinen Erzähltext mehr tragen. An deren Stelle tritt das »spektakulär selbstreferentielle Spiel«, das serienspezifische Diegesen produziert. Die Einheit ist nicht mehr narrativ im Sinne einer übergeordneten Erzählung konzipiert, sondern als eine Art ›Meta-Kontiguität‹ in Panoramen wie New York in Dos Passos' Roman *Mahattan Transfer* (1925), Baltimore in der TV-Serie *The Wire* (2002-2008) oder Neumünster in Falladas Roman *Bauern, Bonzen und Bomben* (1931). Auch beim

Tatort interessiere weniger die narrative Spannung, weil hier der Kriminalfall als tragendes Narrativ entwertet werde, wenn das Interesse mehr auf Figuren als auf den Fall gelenkt wird. ›Spektakuläre Selbstreferenz‹ dominiere so auch hier gegenüber dem Narrativ. Darin macht Baßler ein struktureles Element von Langzeit-Serialität aus: Diese wird zum dominanten Modus, wenn das Narrativ an der Schwelle zu einem ludischen Dispositiv (als Erfindung von Spielwelten) geschwächt werde. Der *Tatort* präsentiert insofern eine panoramatische Meta-Kontiguität namens Deutschland (keine reales, sondern ein Deutschland als ikonisches Zeichen der Diegese), das in diesem Spiel für den Zuschauer als ›bewohnbare Struktur‹ funktioniert.

Dennis Gräf verfolgt in seinen Überlegungen zur *Wertevermittlung im ›Tatort‹*, ›*Die Heilige*‹ (2010) und der bayerische ›*Tatort*‹ einen mediensemiotischen Ansatz, der es ihm erlaubt, innerhalb der ARD-Reihe *Tatort* die Serie des Bayerischen Rundfunks (für die ein Sonderstatus vorausgesetzt wird) auf die inhärenten Wertevermittlungsstrategien hin zu befragen. Wie es dem Genre ›Krimi‹ allgemein eigen ist, so konstituiert die Doppelung von Ordnungsverletzung und deren Sanktionierung auch die Filmkrimireihe *Tatort*. Indem sie Störung und Wiederherstellung der Ordnung thematisieren, also in eine Handlung einbetten, transportieren die Filme zugleich bestimmte, die jeweilige Ordnung fundierende und stabilisierende Werte, auf deren Geltung sie zum je eigenen Zeitpunkt der Produktion und Erstausstrahlung beharren und die sie dem Publikum als handlungsleitendes Muster nahebringen möchten. Dass die BR-Serie ein über die gesamte Laufzeit gleichbleibendes Werteset vermittelt (wodurch sie sich von anderen Serien der Reihe unterscheidet), stellt die leitende These der Untersuchung dar, die dafür einzelne Filme im historischen Verlauf kursorisch und die Folge *Die Heilige* (2010) im Detail untersucht.

Julika Griem Beitrag *Zwischen deutschem Gesellschaftsroman und ›The Wire‹: Das Werk-Potential des ›Tatort‹ im Kontext internationaler Referenzen* betrachtet den *Tatort* als ein potentiell werkartiges Objekt bzw. eine ›Werkbaustelle‹ und fragt danach, unter welchen Bedingungen die ARD-Reihe ein Objekt zwischen Serie und Werk ist. Im Unterschied zu *The Wire* (2002-2008) sei beim *Tatort* die Werkperspektive bislang v.a. hinsichtlich einzelner, herausragender Folgen eingenommen worden – mit impliziten Aussagen über das Ganze der Reihe. So werde etwa Samuel Fullers *Tatort*-Film *Tote Taube in der Beethovenstraße* (1973) als ›Experiment‹ in die Reihe eingepasst. Internetforen wie *tatort-fundus.de* organisierten dabei den *Tatort* als ein Ganzes. Anhand auktorialer Selbst- und paratextueller Fremdbeschreibungen, die sich sowohl beim *Tatort* als auch bei *The Wire* duplizieren, wird gezeigt, dass *The Wire* ebenso wie einzelne *Tatort*-Serien Merkmale sowohl rhetorischer als auch emphatischer Werkkonzepte aufweisen.

Vorliegender Band geht auf eine von der Fritz-Thyssen-Stiftung geförderte Tagung in Göttingen (20.-22. Juni 2013) zurück. Wir möchten uns auch an dieser Stelle

nochmals für die ebenso großzügige wie unkomplizierte finanzielle Unterstützung bedanken, ohne die dieses Projekt nicht möglich gewesen wäre. Für die tatkräftige Hilfe bei der Organisation und Durchführung der Tagung danken wir Philipp Böttcher, Lea Fricke, Janna Kroh, Björn Lorenz, Kai Matuszkiewicz, Karin Peschke, Jonathan Stemmann und Mareike Timm.

LITERATUR

- Bollhöfer, Björn. *Geographien des Fernsehens. Der Kölner ›Tatort‹ als mediale Verortung kultureller Praktiken*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Brück, Ingrid, Andrea Guder, Reinhold Viehoff und Karin Wehn. *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003.
- Buhl, Hendrik. ›Tatort‹. *Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe*. Konstanz: UVK, 2013.
- Castendyk, Oliver und Udo Michael Krüger. *Wirtschaftsbilder in der Fernsehunterhaltung. Eine Analyse der Langzeitreihen ›Tatort‹ und ›Gute Zeiten, Schlechte Zeiten‹*. Marburg: Tectum, 2013.
- Dell, Mathias. »Herrlich inkorrekt«. *Die Thiel-Boerne-›Tatorte‹*. 3. durchgesehene Auflage. Berlin: Bertz + Fischer, 2013.
- Dietze, Gabriele. »Die Kommissarin. Eine deutsche Medienkarriere.« *Die Kommissarinnen*. Peter Paul Kubitz und Gerlinde Waz (Hg.). Berlin: Nicolai, 2004. 119-139.
- Eilenberger, Wolfram (Hg.). *Der ›Tatort‹ und die Philosophie. Schlauer werden mit der beliebtesten Fernsehserie*. Stuttgart: Tropen, 2014.
- Gräf, Dennis. ›Tatort‹. *Ein populäres Medium als kultureller Speicher*. Marburg: Schüren, 2010.
- Gräf, Dennis und Hans Krahl. *Sex & Crime. Ein Streifzug durch die »Sittengeschichte« des ›Tatort‹*. Berlin: Bertz + Fischer, 2010.
- Griem, Julika und Sebastian Scholz (Hg.). *Tatort Stadt. Mediale Topographien eines Fernsehklassikers*. Frankfurt a.M., New York: Campus, 2010.
- Harzenetter, Wilma. *Der Held »Schimanski« in den ›Tatort‹-Folgen des WDR. Ein Protagonist der Achtziger Jahre*. Alfeld: Coppi, 1996.
- Hickethier, Knut. *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*. Lüneburg: Universitätsverlag, 1991.
- Hißnauer, Christian. »Vergangenheitsbewältigung« im ›Tatort‹? NS-Bezüge in der ARD-Krimireihe. (= Hefte zur Medienkulturforchung 3/2014) – Auch erschienen als *Repositorium Medienkulturforchung 7* (<http://repositorium.medienkulturforchung.de/?p=410>).
- Hißnauer, Christian, Stefan Scherer und Claudia Stockinger. »Formen und Verfahren der Serialität in der ARD-Reihe ›Tatort‹: Ein Untersuchungsdesign zur In-

- tegration von Empirie und Hermeneutik.« *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert.* Frank Kelleter (Hg.). Bielefeld: transcript, 2012. 143-167.
- Hißnauer, Christian, Stefan Scherer und Claudia Stockinger. *Föderalismus in Serie. Die Einheit der ARD-Reihe ›Tatort‹ im historischen Verlauf.* Paderborn: Fink, 2014.
- Karczmarzyk, Nicole. *Der Fall ›Tatort‹. Die Entschlüsselung eines Kulturkriminalfalls.* Marburg: Tectum, 2010.
- Kelleter, Frank (Hg.). *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert.* Bielefeld: transcript, 2012.
- Mously, Sara. *Heimat im Fernsehen: Eine medienpsychologische Untersuchung am Beispiel des ›Tatort‹.* Saarbrücken: VDM, 2007.
- Ortner, Christina. *Migranten im ›Tatort‹: Das Thema Einwanderung im beliebtesten deutschen TV-Krimi.* Marburg: Tectum, 2007.
- Otte, Björn. *Das Milieu im Fernsehkrimi: Am Beispiel der Krimi-Reihe ›Tatort‹.* Marburg: Tectum, 2013.
- Pajonk, Annette. *Kommissare im Fadenkreuz. Die Ermittlerfiguren in der Fernsehreihe ›Tatort‹ von 1972 bis 2007 – eine dramaturgische Analyse der Kommissare des Bayerischen Rundfunks.* Saarbrücken: VDM, 2010.
- Pundt, Christian. *Mord beim NDR. ›Tatort‹ mit Manfred Krug und Charles Brauer.* Münster, Hamburg, London: LIT, 2002.
- Radewagen, Thomas. *Ein deutscher Fernsehbulle. Trimmel – der ›Tatort‹-Star und seine Mediengenese. Eine vergleichende Untersuchung von Werremeiers Kriminalromanen und ›Tatort‹-Drehbüchern.* Berlin: Spiess, 1985.
- Scherer, Stefan und Claudia Stockinger. »Tatorte. Eine Typologie zum Realismus des Raums in der ARD-Reihe ›Tatort‹ und ihre Umsetzung am Beispiel Münchens.« *IASLonline*, 19. Februar 2010 (http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3166).
- Schneider, Maximilian. *Die Sprache des ›Tatort‹. Dialektgebrauch und Dialektwandel in einer Fernseh-Krimiserie.* Marburg: Tectum, 2012.
- Stockinger, Claudia. *Schuld, Sühne, Humor. Der ›Tatort‹ als Spiegel des Religiösen.* Evangelische Akademie Baden und Freundeskreis der Evangelischen Akademie Baden e.V. (Hg.). Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, 2013.
- Villwock, Kirsten. *Schimanski. In der Fernsehserie, im Kinofilm, im Roman.* Bardowick: Wissenschafts-Verlag, 1991.
- Vogt, Jochen. »›Tatort‹ – der wahre deutsche Gesellschaftsroman: Eine Projektskizze.« *MedienMorde: Krimis intermedial.* J.V. (Hg.). München: Fink, 2005. 111-129.
- Völlmicke, Stephan. *40 Jahre Leichenshow – Leichenschau. Die Veränderung der audiovisuellen Darstellung des Todes im Fernsehkrimi ›Tatort‹ vor dem Hintergrund des gesellschaftlichen Wandels im Umgang mit Sterben und Tod.* Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2013.

- Walk, Anna-Caterina. *Das ›Andere‹ im ›Tatort‹. Migration und Integration im Fernsehkrimi*. Marburg: Tectum, 2011.
- Welke, Tina. *Tatort Deutsche Einheit. Ostdeutsche Identitätsinszenierung im ›Tatort‹ des MDR*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Wenzel, Eike (Hg.). *Ermittlungen in Sachen ›Tatort‹. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos*. Berlin: Bertz, 2000. [Wenzel 2000a]
- Wenzel, Eike. »›Tatort‹ – Deutschland. Eine Einleitung.« *Ermittlungen in Sachen ›Tatort‹. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos*. E.W. (Hg.). Berlin: Bertz, 2000. 7-18. [Wenzel 2000b]
- Zillich, Arne Freya. *Fernsehen als Event. Unterhaltungserleben bei der Fernsehrezeption in der Gruppe*. Köln: von Halem, 2013.
- Zubayr, Camille und Heinz Gerhard. »Tendenzen im Zuschauerverhalten. Fernsehgewohnheiten und Fernsehreichweiten im Jahr 2013.« *Media Perspektiven* o.Jg. (2014), H. 3: 145-158.

BEHANDELTE TATORT-FOLGEN

- Tote Taube in der Beethovenstraße*, 7. Januar 1973 (WDR, R: Samuel Fuller)
- Liebe, Sex, Tod*, 6. April 1997 (BR, R: Peter Fratzscher)
- Tödlicher Galopp*, 26. Juni 1997 (MDR, R: Wolfgang Panzer)
- Abseits*, 28. November 2004 (MDR, R: Hajo Gies)
- Das ewig Böse*, 5. Februar 2006 (WDR, R: Rainer Matsutani)
- Kassensturz*, 1. Februar 2009 (SWR, R: Lars Montag)
- Wir sind die Guten*, 13. Dezember 2009 (BR, R: Jobst Christian Oetzmann)
- Tango für Borowski*, 4. April 2010 (NDR, R: Hannu Salonen)
- Die Heilige*, 3. Oktober 2010 (BR, R: Jobst Oetzmann)
- Das Dorf*, 4. Dezember 2011 (HR, R: Justus von Dohnányi)
- Trautes Heim*, 21. April 2013 (WDR, R: Christoph Schnee)
- Unvergessen*, 20. Mai 2013 (ORF, R: Sascha Bigler)
- Er wird töten*, 9. Juni 2013 (RB/Degeto, R: Florian Baxmeyer)

ANDERE ZITIERTE FILME, MEHRTEILER, SERIEN UND REIHEN

- Der Kommissar* (BRD, 1969-1976 [ZDF])
- Game of Thrones* (USA, seit 2011 [HBO])
- Memento* 2000 (USA, R: Christopher Nolan)
- Polizeiruf 110* (DDR/D, seit 1971 [DFF/ARD])
- Short Cuts* 1994 (USA, R: Robert Altman)
- Stahlnetz* (BRD, 1958-1968 [NWRV/NDR])

Stubbe – Von Fall zu Fall (D, 1995-2014 [ZDF])

The Silence of the Lambs/Das Schweigen der Lämmer 1991 (USA, R: Jonathan Demme)

The Wire (USA, 2002-2008 [HBO])