



Christine Hämmerling

Sonntags 20:15 Uhr – »Tatort«

Zu sozialen Positionierungen eines Fernsehpublikums



Universitätsverlag Göttingen

KAEE

Christine Hämmerling
Sonntags 20:15 Uhr – »Tatort«

Dieses Werk ist lizenziert unter einer
[Creative Commons
Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen
4.0 International Lizenz.](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)



erschienen als Band 5 in der Reihe
„Göttinger Studien zur Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie“
im Universitätsverlag Göttingen 2016

Christine Hämmerling

Sonntags 20:15 Uhr – »Tatort«

Zu sozialen Positionierungen
eines Fernsehpublikums

Göttinger Studien zur
Kulturanthropologie/Europäischen
Ethnologie, Band 5



Universitätsverlag Göttingen
2016

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gefördert durch die DFG im Rahmen der Forschergruppe 1091
„Ästhetik und Praxis populärer Serialität“

Anschrift der Autorin

Christine Hämmerling

E-Mail: christine.haemmerling@uzh.ch

Dieses Buch ist auch als freie Onlineversion über die Homepage des Verlags sowie über den Göttinger Universitätskatalog (GUK) bei der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<http://www.sub.uni-goettingen.de>) erreichbar. Es gelten die Lizenzbestimmungen der Onlineversion.

Endkorrektur und Satz: Sascha Bühler
Umschlaggestaltung: Margo Bargheer
Titelabbildung: Ulrike Köhler, 2016

© 2016 Universitätsverlag Göttingen
<http://univerlag.uni-goettingen.de>
ISBN: 978-3-86395-266-2
ISSN: 2365-3191

Inhalt

1. Der <i>Tatort</i> als Mittler sozialer Positionierung – eine Einleitung	9
1.1 Alltagsintegration: <i>Tatort</i> als Praxis	17
1.2 Selbst- und Fremdpositionierungen in Feldern kultureller Wertigkeit	20
1.2.1 Populärkultur in Feldern kultureller Wertigkeit	28
1.2.2 Populäre Serialität	30
1.3 Das Phänomen <i>Tatort</i>	32
1.3.1 Reihe, Binnenreihe, Folge	36
1.3.2 <i>Tatort</i> als populäre Serialität und Ritual	38
1.4 Methodik und Anmerkungen zur Beschaffenheit des Feldes	43
1.4.1 „Sind Sie <i>Tatort</i> -Zuschauer?“ – Interviews	46
1.4.2 Wo ist der <i>Tatort</i> beim <i>Tatort</i> ? Fragen nach der Verortung des Feldes	55
1.4.3 Mein Verhältnis zum Forschungsfeld	57
2. Medienbiografien und Fernsehbiografien	61
2.1 Mediensozialisation: Geschmack im Werden	65
2.2 Belesen – gebildet	74
2.3 Fernsehen, „wo noch ein bisschen Wissen bei rumkam“	77
2.4 Fernsehverhalten	78
2.4.1 Zeit fürs Fernsehen? Arbeit, Freizeit und Sozialkontakte	82
2.4.2 Selektives Fernsehen	87
2.4.3 Serielle Fernsehformate	90
2.4.4 Serien als Träger von Eltern-Kind-Beziehungen	95
3. Settings der <i>Tatort</i>-Rezeption	97
3.1 <i>Tatort</i> gucken – die Rezeptionssituation	98
3.1.1 Der <i>Tatort</i> im Wohnzimmer	101
3.1.2 Alternative Rezeptionsweisen	108
3.1.3 <i>Tatort</i> -Folgen speichern und sammeln	113

3.2	Zur Bedeutung sozialer Konstellationen bei der <i>Tatort</i> -Rezeption.	116
3.2.1	<i>Tatort</i> allein ansehen	118
3.2.2	<i>Tatort</i> gemeinsam ansehen	120
3.3	Sehgemeinschaften	122
3.4	<i>Tatort</i> im Public Viewing	133
3.4.1	Studierende beim <i>Tatort</i> -Public-Viewing	136
3.4.2	Der Ablauf des Abends	139
3.4.3	Eine Atmosphäre zwischen Kneipe und Wohnzimmer	142
3.4.4	„Studenten wie wir“: das <i>Tatort</i> -Publikum in der Kneipe	144
3.4.5	Regeln und Normen	147
4.	Aktivitäten und Kommunikation zwischen den Folgen	153
4.1	Das Bedürfnis, über <i>Tatort</i> zu reden	154
4.2	Wissen über <i>Tatort</i>	158
4.3	Koproduktion und Kreativität	161
4.4	Kommunikation über <i>Tatort</i> online	165
4.4.1	Wissen zeigen, nicht teilen.	173
4.4.2	„So eine Note sagt ja schließlich auch was aus“ – über das Bewerten.	177
4.4.3	Die ARD-Seite auf <i>Facebook</i> und <i>Tatort-Fundus</i> im Vergleich	179
5.	Selbstpositionierung in Bezug zu und in Abgrenzung von Anderen	183
5.1	Wir und ihr: die anderen Zuschauer_innen	184
5.1.1	Exkurs: ‚Unterschichtenfernsehen‘	191
5.2	Die fiktionalen Anderen: Identifikation und Engagement.	194
5.2.1	Sympathie und Ähnlichkeit	199
5.2.2	Ambivalente Charaktere.	203
5.3	Cross-Demographic Communication	206
5.4	Die Repräsentation von als fremd vermuteten Anderen	209
5.5	Profession als Identifikationsrahmen: (un)realistische Polizeiarbeit	211
5.5.1	Wie realistisch soll ein <i>Tatort</i> sein?	213
5.5.2	Hierarchien im Polizeidienst	216
5.5.3	Schimanski sein: Grenzen überschreiten	221
6.	Grundsätzlich dazwischen – zur geschmacklichen Positionierung	225
6.1	Aktiv – passiv	231
6.1.1	Verarbeitlichung	232
6.1.2	Sich berieseln lassen.	233
6.1.3	Aktiv und widerständig? – Wechselwirkungen von Theorie und Empirie	236
6.1.4	Participatory Culture?	240

6.2	Genießend – kritisch	242
6.2.1	Genuss: Vergnügen am <i>Tatort</i>	243
6.2.2	Spaß daran, Kritik zu üben	245
6.2.3	Kritik und Massenpublikum	248
6.2.4	Die Mündigkeit der Massen.	251
6.2.5	Ironische Distanz.	253
6.3	Spannend – entspannend	257
6.3.1	Krimi als Genre	259
6.3.2	Der richtige Abschluss	261
6.4	Realistisch – unrealistisch.	264
6.4.1	Realismus in fiktionalen seriellen Narrativen	267
6.4.2	<i>Tatort</i> ist nicht gleich <i>Tatort</i> .	267
6.5	Unterhaltend – informierend	270
6.5.1	„Vermittlung von Welt“ durch Unterhaltung.	273
6.6	Weiblich – männlich	276
6.6.1	Ist die <i>Tatort</i> -Nutzung geschlechtsneutral?	277
6.6.2	Exkurs: Kommissarinnen	280
6.6.3	Kritik an Frauen im <i>Tatort</i> .	282
6.7	Deutsch – nicht deutsch	290
6.7.1	Medial bedingte Nationalbezüge	296
7.	Zusammenführungen	301
7.1	Anschlussfragen	307
8.	Quellen- und Literaturverzeichnis	311
8.1	Abbildungsverzeichnis	311
8.2	Bibliografie	312
8.3	Anhang	354
8.3.1	Richtlinien zur Transkription	354
8.3.2	Primärquellen:	
	Liste der Feldnotizen und Interviewtranskripte	355
	Danksagung	361

1. Der *Tatort* als Mittler sozialer Positionierung – eine Einleitung

„What really matters is what you like, not what you are like. Books, records, films – these things matter. Call me shallow but it’s the fuckin’ truth.“
„High Fidelity“ (USA, 2000)

Der hier aus dem Film „High Fidelity“ zitierte Rob beschreibt seine Biografie anhand von Musik und Filmen, die er hört und mag. Er wählt seinen Freundeskreis und seine Freundinnen nach musikalischer wie filmischer Kennerschaft und geschmacklicher Orientierung aus. Gerade Produkte der Populärkultur wie etwa Filme werden als besonders aussagekräftig zur Charakterisierung und Verortung von Personen angenommen, frei nach dem Motto: „Sag mir, was Du siehst, und ich sage Dir, wer Du bist!“¹, wie es in einem Aufsatz über Medienklassifikationen und soziale

¹ Klaus/Röser 2008, S. 264. Klaus und Röser zitieren in Abgrenzung zu ihm den Soziologen Paul Nolte, der mit diesem Aussagesatz einen kausalen Link zwischen Prekariat und ‚Unterschichtenfernsehen‘ setzt, davon ausgehend, die Rezeption unterschichtig konnotierter Medieninhalte führe erst zur Benachteiligung. Somit sei Benachteiligung von materiellen Grundlagen entkoppelt und selbstverschuldet – eine Unterstellung, die auch in der Argumentation meiner Interviewpartner_innen bisweilen durchschien, wenn sie sich aus dem empirischen Material auch keineswegs bestätigte.

Ungleichheit heißt, in dem diese leichtfertige Koppelung freilich hinterfragt wird. Die Ausbildung eines distinkten Geschmacks und die damit einhergehende soziale Positionierung spielt nicht nur in Robs Leben, sondern in unser aller Alltags eine wesentliche, wenn auch nicht immer offensichtliche Rolle. Sie ist in Wochenstrukturen, in soziale Beziehungen und unser Empfinden durch langjährige Praktiken, Gewohnheiten und gelegentliche Neuerungen eingebunden. Kulturelle Artefakte können gerade bei wiederholter und langandauernder Rezeption zu alltagsformenden, strukturgebenden und handlungsrelevanten ‚Begleitern‘ werden; als Reihe angelegte Erzählungen haben dazu ein besonders hohes Potenzial.

Die Untersuchung der Integration des Fernsehkrimis *Tatort* (BRD, seit 1970) in die Alltags seiner Zuschauer_innen² will ausloten, in welche handlungspraktischen und sinnkonstruktiven Umgangsfelder mit populärer Serialität³ soziale Positionierungen einwirken. Die vorliegende Studie befasst sich mit der Frage, welche Ordnungsschemata den Praktiken unterliegen, die die Rezeption des Fernsehkrimis *Tatort* begleiten und somit den Rahmen für soziale Positionierungen und damit einhergehende Subjektpositionen bilden. Um diese Frage zu beantworten, gilt es zu ergründen, in welchem Verhältnis Positionierungen, die post factum (etwa im Interview) eingenommen werden, zu situativen, also spontanen Positionierungspraktiken stehen. Welche Bedeutung kommt dabei der seriellen Struktur des Krimis, der Sehsituation oder sozialen Beziehungen, welche kommen allgemeinen Mediennutzungs- und Fernsehgewohnheiten zu? Um diesen Fragen auf den Grund zu gehen, werden lokale Strukturelemente der Selbstpositionierung entschlüsselt und deren biografische und medial-technische Einbettung reflektiert. Relationen zwischen den Rezipient_innen und verschiedenen ‚Anderen‘ werden verfolgt und schließlich in eine Auffächerung prägender Diskurse überführt, die sowohl die Wahrnehmung als auch die Reproduktion sozialer Relationen von *Tatort*-Zuschauenden bestimmen. Somit wird eine Momentaufnahme kultureller Befindlichkeit in einem Feld extrahiert, das durch seine langanhaltende kulturelle wie alltagsstrukturierende Bedeutung zu einem wichtigen Schauplatz von Selbst- und Fremdverortungen geworden ist.

Menschen rezipieren über das Jahr hinweg eine Unzahl verschiedener Erzählungen in seriellen Format oder zumindest auf serielle Art und Weise. Fernsehsendungen nehmen daran einen wesentlichen Anteil. Die Beschäftigung mit seriellen Narrativen ist weder auf den Zeitraum der Rezeption beschränkt noch unmittelbar an deren Inhalten abzulesen. Vielmehr entwickelt sich das Rezipieren serieller Fern-

² Die vorliegende Arbeit ist in der Schreibweise des Gender Gap verfasst; vgl. Herrmann 2003. Zwar habe ich es mit einem Feld zu tun, in dem ein Großteil der Befragten sich selbst eindeutig im binären Geschlechtersystem verordnet, doch war dieser Aspekt nicht im engeren Sinne Diskussionsgegenstand. Folglich richte ich mich nach den Aussagen der Interviewpartner_innen, sofern sie sich im Interview eindeutig geschlechtlich verorteten, enthalte mich aber in unklaren Fällen mit dem Unterstrich davon, die Zuordnung meinerseits vorzunehmen. Einzelne wenige Befragte ließen mich wissen, dass sie sich als Transgender verstehen.

³ Vgl. den Abschnitt „Populäre Serialität“ in diesem Kapitel.

sehendungen als Praxisfeld während und zwischen den Folgen stetig weiter. Es ist eingebunden in alltagsweltliche Bezüge und abhängig von einer Vielzahl von Faktoren: Die mediale und soziale Rezeptionssituation, Gewohnheiten und das Wissen um den Umgang mit der Form, in der die Erzählung vorliegt, sind nur einige davon. Der Fernsehkrimi *Tatort* wird mittlerweile seit über 45 Jahren ausgestrahlt. Immer wieder wird die Reihe als ein typisch deutsches Phänomen beschrieben, das in unserer aller Alltage eingehe.⁴ Die lange Laufzeit bringt eine lange Rezeptionsgeschichte mit sich. Sie bietet Platz zur Gewöhnung, zur Ausbildung ritueller Handlungen und zur Verflechtung mit den Biografien ihrer Nutzer_innen. Nicht zuletzt der föderalen Struktur geschuldet, bietet der *Tatort* mit seiner seriellen Produktion und Ausstrahlung Raum zur seriellen Interaktion. Diese Interaktion betrifft nicht nur die Rezeption. Sie greift weiter in das Vorher und Nachher der Seherfahrung hinein, regt die Produktion kultureller Praktiken im Umgang mit dem Narrativ an. Innerhalb dieses breiten Feldes setzt meine Arbeit an.

Eine von Pierre Bourdieu⁵ inspirierte Annahme bestimmt die Blickrichtung der Untersuchung: Weder der Umgang mit populären seriellen Formaten bei ihrer Nutzung noch deren Transfer in weitere Felder unseres Lebens ist rein zufälliger Art. Die Alltagsintegration kultureller Artefakte ist vermittelt durch habituell geprägten Geschmack und wird durch biografische und weitere kontextuelle Einflüsse mitbestimmt. Die Handhabung und Nutzung eines populären ‚Textes‘ – insbesondere in serieller Form – kann von den alltagsweltlichen Einbindungen und von den hierarchisch strukturierten Lebenswelten der Rezipierenden nicht abgekoppelt werden. Gerade die als ‚subjektiver Geschmack‘ in Erscheinung tretende Reaktion der Zuschauer_innen auf ein populärkulturelles Produkt ist historisch und sozial verankert.⁶ Geschmack ist eingebettet in Routinen des Alltagshandelns, in ein soziales Feld. Die Untersuchung der Integration der Krimireihe *Tatort* in die Alltage des Publikums fokussiert folglich die Umgangsweisen mit dem und die Bezugnahmen auf den Krimi. Selbst da, wo die Rezeptionssituation im Zentrum steht, gilt es zu beachten, dass Fernsehen – Bausinger hat dies mehrfach deutlich gemacht⁷ – „in der Rezeption unlösbar verschlungene Kommunikationsweisen“⁸ beinhaltet. In diesem Praxisfeld finden Selbstverortungen statt, die nicht nur Hinweise darauf geben, was den befragten Fernsehzuschauer_innen gefällt und was nicht, sondern auch, welche Vorstellungen über die soziale Welt ihren Bewertungen zugrunde liegen, von wem sie sich abgrenzen und welche Allianzen dabei entstehen. Jüngere Erweiterungen und poststrukturalistische Reflexionen der Bourdieu’schen Feldtheorie können somit anhand der vorliegenden Fallstudie zum *Tatort* überprüft und justiert werden.

⁴ Vgl. den Abschnitt „Deutsch – nicht deutsch“ im 6. Kapitel.

⁵ Vgl. das Standardwerk von Bourdieu 1987, sowie zur Habitus-Theorie im Kontext der Bourdieu’schen Feldkonzeption auch Fröhlich 1994.

⁶ Vgl. Jenkins 1992, S. 16.

⁷ Vgl. Bausinger 2001, S. 9.

⁸ Kübler 1989, S. 37.

Die Positionierungen gegenüber der Reihe *Tatort* und anderen Zuschauer_innen beobachtete ich aus einer Vielzahl methodischer Perspektiven heraus. Sie sollen die Erfassung sozialer Positionierungshandlungen beim und nach dem Fernsehen ermöglichen und damit spontane und situative Einflüsse durch soziale Konstellationen oder technisch-mediale Begebenheiten ebenso erkennen lassen wie deren subjektive, oft biografisch hergeleitete Sinnggebung und Interpretation durch die fernsehenden Akteur_innen. Eine besondere Bedeutung kommt dabei dem Verhältnis von lokal-situativen und serialisierten Wissensgemeinschaften zu, die das Handeln im Umgang mit dem *Tatort* mitbestimmen. Der Praxisbegriff, den ich hier stark mache, ist der methodischen Breite der Untersuchung geschuldet und aus der kulturanthropologisch-ethnografischen Variante der Wissenssoziologie abgeleitet, die auf Wissensmilieus, Wissensformate und Austauschsysteme derselben fokussiert. Gepaart ist er mit einer der Grounded Theory entlehnten ‚Definition von Situationen‘, in denen Praktiken sichtbar und definiert werden. Aber auch für solche Aspekte, die sich in der Wahrnehmung, Einordnung und Kreation des Atmosphärischen vermitteln, wollte ich damit empfänglich bleiben. Dinggebundene Handlungen mit semantischen und auratischen Aufladungen, die auf biografische Stationen verweisen, und Sprechakte (online wie offline) stellen Praktiken dar, in denen sich das soziale Positionieren ausdrückt.

Praktiken der sozialen Positionierung sind von der Kenntnis gängiger Distinktionspotenziale in immer neu gedachten und produzierten Feldern von Hierarchien abhängig. Ich spreche somit von situativen Reproduktionen von Hierarchien und stelle damit das soziale Feld im Singular infrage; die Wirkmächtigkeit der Hierarchien des Geschmacks wird dadurch allerdings nicht beeinträchtigt. Dies folgt den Konsequenzen, die sich aus den Diskursen um postmoderne Durchdringungen alltäglicher Lebenswelten⁹ und die Konstruktion von ‚Identität‘ ergeben.¹⁰ In Anbetracht der methodischen Reflexion der Pluralität von ‚Identitäten‘ von sich – zum Beispiel im Interview – möglichst geradlinig erzählenden Akteur_innen muss auch die Brüchigkeit oder ‚Flüssigkeit‘ der Positionierung des Populären bedacht werden: „The popular can also be characterized by its fluidity. One person may, at different times, form cultural allegiances with different, not to say contradictory, social groups as he or she moves through the social formation.“¹¹ So schrieb John Fiske 1989 in *Understanding Popular Culture*. Nicht nur die Rollen, auf die sich erzählende Akteur_innen beziehen, variieren im Gespräch, sondern auch das Bild, das sich meine Interviewpartner_innen von sich selbst machen. Insofern wird Geschmack in der Interviewsituation immer neu performiert. Diese Performanz verläuft häufig

⁹ Die Zeichen- und Bildhaftigkeit von Identitäts-Performances haben sich gegenüber ihren sozialen Referenzen verselbständigt, vgl. Ege 2013, S. 20.

¹⁰ Vgl. die mit Stuart Halls Reflexion zu Identität vorangetriebene Debatte um das Verhältnis von Subjektpositionen und Identitätsbildung im Kapitel „Die Frage der kulturellen Identität“ in Hall 1994, S. 180-222.

¹¹ Vgl. Fiske 1989, S. 30.

in ähnlichen Bahnen und ist durch die zunehmende Vertrautheit zwischen mir und den Interviewten bedingt.

Die Beschäftigung mit Distinktion verführt dazu, sich Akteur_innen vorzustellen, die sich – ob bewusst oder unbewusst – laufend im Wettbewerb um kulturelle Anerkennung mittels einzelner Produkte, Präsentationsformen oder Aneignungsweisen in Szene setzen,¹² also im Sinne Veblens „demonstrativ“¹³ konsumieren. Ein Ehepaar, das sich seit 20 Jahren regelmäßig vor den Fernseher begibt, um *Tatort* zu sehen, setzt sich aber nicht in Szene. Der Fernsehkonsum ist vielmehr routiniert als demonstrativ. Dennoch halten die Felder der kulturellen Produktion auch im Privaten für jeden Habitus einen „Raum des Möglichen“¹⁴ bereit, wie Bourdieu schreibt: „Nicht alles ist mit allem vereinbar, vielmehr erstellen die klassen- oder fraktions-spezifischen Präferenzen unterschiedliche und in sich kohärente Systeme.“¹⁵ Ferner erläutert Gregor Bongaerts in *Verdrängungen des Ökonomischen: Bourdieus Theorie der Moderne*: „Die bestehenden kulturellen Formen des jeweiligen Feldes begrenzen den Raum des Möglichen; und der Habitus des Akteurs entscheidet lediglich darüber, welche der Möglichkeiten er tendenziell aktualisiert oder modifiziert.“¹⁶ Die Distinktionspraktiken, denen ich in meiner Arbeit nachgehe, sind nur selten intentional. Sie erfolgen vielmehr nebenbei, unbemerkt und bleiben diffus. Auch wenn sich meine Gewährspersonen bemühen, Begründungen für ihr Ge- oder Missfallen an Aspekten des Krimis zu finden, bleiben diese doch immer lückenhaft. Schließlich findet die Aneignung der Krimireihe auf vielen unbestimmt zueinander stehenden Ebenen statt. Während der Rezeptionssituation ist sie sozial und medial bedingt und besteht zunächst einmal in einer „ästhetischen Erfahrung“¹⁷, der mit einem einordnenden Verstehen begegnet werden kann. Emotionale, kognitive wie körperliche Reaktionen bieten sich an, Assoziationen werden geweckt und Reaktionen provoziert. Die Zuschauer_innen verhalten sich während der Rezeption unaufhörlich zum *Tatort*. Dieses Sich-Verhalten geht mit gefühlten, gedachten und sozial verhandelten Positionierungen einher: Beim Bewerten von *Tatort*-Folgen im Internet und in Zuschauerpost findet es einen vergleichsweise expressiven Ausdruck, in Gesprächen mit Kolleg_innen oder Freud_innen einen alltäglicheren. Die Positionierung

¹² Die Praxis, den sozialen Rang einer Person an ihren Gütern und ihrem Geschmack dingfest zu machen, war in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts bereits sehr verbreitet und wurde wiederholt explizit gemacht, so etwa in Henry James „Portrait of a Lady“ von 1881, in der die Protagonistin sagt: „I’ve a great respect for things! One’s self – for other people – is one’s expression of one’s self; and one’s house, one’s furniture, one’s garments, the books one reads, the company one keeps – these things are all expressive“, vgl. dazu Ullrich 2009, S. 20.

¹³ Veblen [1899] 1997. Veblen zeigt, dass die von ihm untersuchte wohlhabende Oberschicht ihre Zahlungsfähigkeit mit demonstrativer Verschwendung und ewiger Muße zu versinnbildlichen suchte.

¹⁴ Bourdieu 2001, S. 371.

¹⁵ Bourdieu 1987, S. 13.

¹⁶ Bongaerts 2008, S. 128.

¹⁷ Vgl. Maase 2008.

erschöpft sich keineswegs im distanzierten Bewerten und Einordnen, sondern zeigt sich gleichsam in Fanpraktiken oder in aus dem *Tatort* abgeleiteten Verhandlungen soziokultureller wie psychosozialer Gegenstände. Bei der genaueren Betrachtung der Positionierungspraktiken fällt auf, dass sich die *Tatort*-Zuschauenden nicht immer gegenüber dem *Tatort* als Krimierzählung verhalten, sondern sich ihre Verortung vielmehr auf fiktionale ebenso wie nicht-fiktionale, anwesende wie abwesende Andere ausdehnt. Sie mutmaßen, was Drehbuchautor_innen mit ihnen vorhaben, kritisieren und loben die ‚Macher‘. Sie leiden mit den Angehörigen der Toten im Film, manchmal auch mit den Täter_innen. Sie fürchten die rohe Gewalt der fiktionalen Bedrohungen und wiegen sich in der Sicherheit bekannter Strukturen, wie sie die Ermittelnden repräsentieren. Sie zeigen sich gegenüber ihren Kindern, die ihre Reaktion auf den Film zum Vorbild nehmen könnten, in ihren Reaktionen gebremst, ähnlich denjenigen Zuschauer_innen, die *Tatort* in Kneipen und Cafés schauen, in denen sie mit einem Publikum konfrontiert sind, das ihnen mehr Selbstkontrolle abverlangt als die Lieben daheim. Manche necken ihre Partnerin, von der sie wissen, dass sie sich alle Filme mit Jan-Josef Liefers ansieht, andere versuchen mit dem Gesprächsanfang „Haben Sie den letzten *Tatort* gesehen?“ die Arbeitsatmosphäre im Büro aufzulockern. Somit bildet der *Tatort* ein Beispiel für die vielfältigen Geschichten und Fiktionen, die das menschliche Leben durchdringen und mitgestalten.

Die Kulturanthropologin Lisa B. Rofel definiert das Populäre als „contradictory cultural site“¹⁸, einem Ort der Aushandlung kultureller Orientierungen. Ähnlich beschreibt auch David J. Jackson das Populäre als einen Rahmen, in dem „cultural wars“ ausgetragen werden. Die Aushandlungen über die Bedeutung von Populärkultur seien gerade deshalb wichtig, „because they are linked with the ongoing conflict in American society over the basic values that define the political community – a debate that has become known as the ‚cultural wars‘ debate“¹⁹. Analog zu diesen Zugängen steht auch im Zentrum der vorliegenden Studie das Interesse daran, mit welchen Zugangsweisen Rezipierende einem tagespolitisch inspirierten fiktionalen Narrativ – dem *Tatort* – begegnen. Denn auch der Krimi *Tatort* prägt bereits seit bald 50 Jahren die alltagskulturellen wie politischen Diskurse, sozusagen die „cultural wars“ des deutschsprachigen Raumes. Zunächst stellt sich hier die Frage, ob der *Tatort* eigentlich als Ort der Aushandlung von „cultural wars“ gelten kann. Denn die Annahme, dass er ein breites Publikum „durch die Schichten“²⁰ an sich bindet, bestärkt den Eindruck, der Krimi wirke diskursglättend und sei nicht dazu befähigt, soziale und kulturelle Differenzen anzuzeigen und zu (re)produzieren. Doch gerade diejenigen Phänomene, die in ihrer allgemeinen Beliebtheit und Akzeptanz den Eindruck einer soziokulturellen Indifferenz provozieren, beinhalten

¹⁸ Rofel 1994, S. 703.

¹⁹ Jackson 2002, S. 1f. David J. Jackson untersucht die Einflüsse von medial vermittelter Populärkultur auf die politische Sozialisation von Jugendlichen.

²⁰ Interview mit dem Ehepaar Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster.

Grenzziehungspotenziale.²¹ So hörte ich von *Tatort*-Fans oft, der Sonntagskrimi sei einem Rosamunde Pilcher-Film²² oder dem ‚Trash-TV‘ der privaten Sender vorzuziehen. Dem Krimi komme durch das Aufgreifen aktueller Gesellschaftsfragen ein gewisser Bildungswert zu und Besprechungen in Zeitungen wie der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* oder der *Süddeutschen* sowie die Integration hochkarätiger Schauspieler_innen belegten seine Güte. Nicht nur Abgrenzungen zum Konkurrenzprogramm des *Tatort* werden dabei verhandelt. Auch ergeben sich kulturelle Marker, die innerhalb des Phänomens *Tatort* zur Abgrenzung und Identifikation herangezogen werden: Da werden einzelne Folgen und Binnenreihen miteinander verglichen, Schauspieler_innen und Autor_innen aber auch Rezeptionsweisen werden kulturell platziert. Sie werden eingeordnet, gewichtet und bewertet. Dies alles sind Hinweise für die Wirkmächtigkeit des Sonntagskrimis als einer „cultural site“²³.

Die vorliegende Studie zeigt, dass die alltagspraktischen Grundlagen zur kulturellen Verortung letztendlich nicht wie ein Regelwerk vom Hochkulturschema abgeleitet werden können. Vielmehr sind sie danach ausgerichtet, wie Zuschauer_innen es sich an einem Sonntagabend am liebsten vor dem Fernseher gemütlich machen: Sie sind abhängig von Geselligkeit, von moralischen Orientierungen, temporaler Passung in den Wochenablauf, von technisch-medialen Bedingungen des Fernsehsettings, biografisch bedingten Gewohnheiten sowie von emotionalen Lagen, die durch den Krimi ermöglicht werden. Im seriell-situativen Umgang mit dem Sonntagskrimi ergeben sich Bewegungen im kulturellen Raum des Geschmacks, die selbst eingefahrene Ordnungen zu verschieben vermögen – ohne dabei allerdings eine völlige Ablösung von alltagsrelevanten Schemata zu erlauben. Der prozesshafte Charakter der Geschmacksbildung und die Bedeutung situativer Rahmungen von Selbstpositionierungen zeigen sich durch die vorliegende Untersuchung bestätigt. Gerade die sich über mehrere Jahre erstreckende Fernseh- und Serienrezeption führt zur Ausbildung spezifizierter Geschmäcker im Kontext sozialer Rahmenbedingungen sowie normativer und struktureller Raumordnungen. Die geschmackliche ‚Vorbildung‘ (basierend auf Sozialisation, Gewöhnung und ökonomischen Möglichkeiten) sowie Effekte sozialer Erwünschtheit, Ansprüche an sich selbst, an soziale Bindungen und intellektuelle Bereicherung prägen die sprachlichen

²¹ Vgl. Fiske 1989, der in seiner Einleitung eben dies am Beispiel von Jeans erläutert.

²² Rosamunde-Pilcher-Filme gelten aufgrund der zeitgleichen Ausstrahlung auf dem ZDF als Gegen- und Kontrastprogramm zum *Tatort*. Kommentare wie folgender finden sich sehr häufig im Internet: „schaltet doch zu rosamunde pilcher maaaaann negativos ich finds klasse so“ (*Facebook*, zur *Tatort*-Folge am 11.11.2012); „was heisst denn hier zu brutal? schon mal in die Realität geblickt? das ist doch kein Weichspül-TV! Ich empfehle daher dringend UMSCHALTEN und Rosamunde Pilcher schauen, wenn die Wirklichkeit nicht angenehm ist ...“ (*Facebook*, zur *Tatort*-Folge am 2.12.2012). Zitate aus Online-Quellen wurden ohne Korrektur übernommen.

²³ Rofel 1994, S. 703. Die 50 Episoden des seriellen Dramas *Yearnings* (CHN, 1991) wurden im Januar 1991, eineinhalb Jahre nach den Tinanmen Demonstrationen, täglich drei Stunden lang ausgestrahlt. Vgl. ebd., S. 700.

und somit in Diskurse gebetteten Äußerungen über die eigengeschmackliche Positionierung. Für den *Tatort*-Diskurs relevante binäre Oppositionen zwischen aktiv und passiv, genüsslich und kritisch, spannend und entspannend, unterhaltend und informativ sowie realistisch und unrealistisch dienen als sprachliche Orientierungsschilder in einem Feld von Praktiken, das über binäre Verhältnisse eigentlich – das soll hier nachgewiesen werden – hinausgewachsen ist. Mit den Begriffen männlich und weiblich, aber auch mit Differenzierungen zwischen deutsch und nicht deutsch hingegen werden solche Ordnungen benannt, deren innere Konsistenz zwar ebenso wacklig ist wie in vielen anderen Feldern, deren oppositionelle Konstellation aber eine größere Persistenz zeigt, als es bei den anderen Begriffen der Fall ist.

Gegliedert ist die Arbeit in sieben Teile:

(1) Das vorliegende einleitende Kapitel bietet neben der Fragestellung eine Einführung in den theoretischen Kontext der Arbeit: Die alltagspraktische Integration einer Krimireihe, Selbst- und Fremdpositionierungen sowie der Kontext der populären Serialität werden hier erläutert. Eine knappe Beschreibung der Krimireihe *Tatort* und dessen serieller Struktur zwischen Folge, Binnenreihe und Reihe ist einer Überschau über die methodischen Zugänge vorangestellt. Eine Reflexion über die Beschaffenheit des Untersuchungsfeldes *Tatort* schließt die einleitenden Bemerkungen ab.

(2) Ihnen folgt eine Darstellung der Medienaneignung meiner Interviewpartner_innen entlang ihrer Biografien. Zunächst fokussiere ich dabei auf Medien- und Fernsehnutzung, dann auf die Rezeption von Serien und Reihen. Die Handhabungs- und Sprechweisen über andere Formate und andere Medien verdeutlichen und verorten die Aussagen, die die Interviewten über den *Tatort* treffen, relational.

(3) Sodann beschreibe ich unterschiedliche Rezeptionssituationen des Fernsehkrimis *Tatort* (abgeleitet aus den Interviews und aus teilnehmenden Beobachtungen öffentlicher Screenings sowie privater Rezeptionsgemeinschaften). Diese Darstellung leitet zu einer Fokussierung auf die Rezeptionssituation über: Hier liegt der Interessensschwerpunkt auf der Definition von Situationen, Rollen und Routinen der Teilnehmenden, auf der gemeinschaftsbildenden Funktion von mit dem Film provozierten Emotionen und auf Kontexten, die die Ausbildung von Räumen sozialer Positionierung mitbestimmen, etwa bei Public Screenings des Krimis.

(4) Darauf folgt eine Analyse der an den *Tatort* anschließenden Praktiken, die sich zwischen den Folgen ergeben: Darunter fällt das Nachbesprechen der Reihe, zu der meist auch die Kritik gehört, sowie das Blogging online. Deutlich wird in diesem Abschnitt, dass die verschiedenen Rahmungen der Anschlusskommunikation und -praxis zugleich die sozialen Verortungen der Teilnehmenden betreffen: Der Austausch im Büro ist vom Arbeitsklima, das Bewerten in einer Online-Rangliste von cineastischem Vorwissen und Bewertungsregeln abhängig, während das routinierte Telefonat die emotionale Seite des Krimis einfängt.

(5) Da Vergleiche mit ‚Anderen‘ die Selbstpositionierung entlang der Reihe *Tatort* beeinflussen, wird anschließend exemplarisch das Verhältnis zu anderen *Tat-*

ort-Rezipient_innen wie auch zu fiktionalen Anderen vertieft. Der Ruf der Krimireihe, der deutschen Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten und Einsichten in soziale Milieus zu liefern, hilft dabei, zu verstehen, warum die Frage danach, wie realistisch der *Tatort* sei, so wichtig ist. Zugleich zeigt er, dass enge Wechselwirkungen zwischen filmischer Repräsentation und dargestellter ‚Wirklichkeit‘ bestehen, die sich in Ansichten über ‚Minderheiten‘, sowie über ganze Berufssparten (Polizist_innen) veranschaulichen lassen.

(6) Das vorletzte Kapitel hat den Charakter einer Überblicksdarstellung: Die Beschreibungen der Medienbiografien, der *Tatort*-Rezeptionssituationen sowie der Tätigkeiten zwischen den Folgen (in den Kapiteln 2 bis 4) lassen Sprechweisen erkennen, die den Befragten und Beobachteten dazu dienen, ihr Verhältnis zum Fernsehkrimi *Tatort* zu beschreiben und dessen Güte zu evaluieren. Die sprachlich binär geordneten Kategorien durchweben mein Forschungsfeld und fordern die *Tatort*-Zuschauer_innen implizit auf, sich zu ihnen zu verhalten, sobald sie sich geschmacklich verorten: aktiv versus passiv, genüsslich versus kritisch, spannend versus entspannend, realistisch versus unrealistisch, unterhaltend versus informierend, weiblich versus männlich und deutsch versus nicht deutsch stehen sich hier gegenüber. Manche dieser Gegensatzpaare wurden vom *Tatort*-Publikum als unbedeutend eingeschätzt – *Tatort* galt vielen als genderneutral –, obwohl die Beobachtungen zeigen, dass das Geschlecht eine wichtige Kategorie im Umgang mit dem Krimi darstellt. Jedes dieser diskursiven Felder vereint wissenschaftliche Zugangsweisen und Forschungslinien mit dem empirischen Material, aus dem heraus ich den Aufbau des Feldes ableite.

(7) Ein Fazit versammelt die wesentlichen Ergebnisse der gesamten Studie in einer zusammenfassenden Übersicht und reflektiert die Beziehungen zwischen Praktiken der Positionierung und den unterschiedlichen Kontexten der Alltagsintegration der Krimireihe. Die Rahmungen von Rezeption und Alltagsintegration des *Tatort* sowie die Reflexionen darüber im Interview zeigen, dass sich spezifische Ausdrucksformen beim Sprechen über den *Tatort* überall wiederfinden, aber die Bedeutung, die ihnen zugemessen wird, je nach Fernseh-Setting variiert. Ein Ausblick auf anschließende Forschungsfelder bildet den Abschluss der Untersuchung.

1.1 Alltagsintegration: *Tatort* als Praxis

Dass Fernsehserien und -reihen in den Alltag ihrer Nutzer_innen eingebunden sind, dass sie sich in Gesprächen, in Assoziationen und mitunter in weiteren mediatisierten Formen des Austauschs ‚verlängern‘, stellt keine neue Entdeckung kulturwissenschaftlicher Forschung dar. Man ist sich im Allgemeinen, egal ob unter Medienwissenschaftler_innen, Kulturwissenschaftler_innen oder Ethnolog_innen, darüber einig, dass sich das Rezipieren als Alltagspraxis vollzieht und damit weitere

Praktiken angestoßen werden.²⁴ Weniger einig ist man sich hingegen darüber, welcher Art die Beziehungen zwischen der Welt der Serie und der der Rezipierenden ist. Je nach Untersuchungsfrage und fachlicher Methodik wird mal der eine, mal der andere Aspekt betont. Fernswissenschaftler wie Knut Hickethier betrachten zusätzlich zur Serienwelt als solcher auch die Aneignungspraktiken, die sich nach bzw. vor der Rezeption einer Folge ereignen. Hickethier stellt die These auf, dass Zuschauer_innen beim Fernsehen keine komplette Weltsicht aus den Serien beziehen, sondern sich derjenigen Aspekte bedienen, die in ihrer jeweiligen Lebenssituation relevant sind.²⁵ Weiterführend wirken Serien auf die Vorstellung der Rezipient_innen von Realität ein. Hickethier ist der Ansicht, dass Fernsehserien einen hohen Anteil an der Konstruktion von Wirklichkeit haben.²⁶ Die Frage danach, wieweit die Konstruktion von Wirklichkeit medial mit- oder gar vorgeprägt ist, spielt dabei eine wesentliche Rolle. Angela Keppler analysiert angesichts eines Booms von sogenannten Reality-Shows im Fernsehprogramm und dem damit einhergehenden Wiederaufleben medientheoretischer Debatten, die sich an Baudrillards Diktum der Hyper- oder Vor-Realität anschließen, die ihrer Ansicht nach dennoch gültigen, deutlich markierbaren Grenzen zwischen der Fernsehrealität und der Realität der Fernsehenden.²⁷ Sie schreibt:

„Das Leben mit Fernseh-Serien zum Beispiel, wie sehr diese auch auf den Anschein der Nähe zum wirklichen Leben angelegt sein mögen, ist immer ein Leben in der Spannung zwischen Leben und Serie – und im Spiel mit dieser Spannung. Die Zuschauer lassen sich auf die Welt einer Serie ein, ohne diese zu ihrer Welt zu machen.“²⁸

Medientheoretische Herangehensweisen an die Alltagsintegration auch von televisuellen Produkten werden seit Marshall McLuhans erstem Hauptsatz „the medium is the message“²⁹ nicht mehr allein auf ihre vermeintlichen ‚Inhalte‘ untersucht, auch

²⁴ Vgl. als Auswahl die Bände, die sich auf Fernsehen im Leben der Zuschauer_innen, oft auf den Kontext Familienleben, beziehen: Silverstone 1994; Tulloch 2000 (mit einem Kapitel über „Cop Series“, S. 33-55); Lull 1990; Seiter u.a. 1989; Bird 2003; Mankekar 1999; Askew/Wilk 2002; Ang 1996; Mikos 1994, 1992, S. 19-27, 2000, S. 231-245.

²⁵ Vgl. dazu Keppler 1994, insb. S. 11-19, einem Band, in dem sie vehement gegen in der Medientheorie verbreitete Strömungen anspricht, die sich für ein Aufweichen der Trennlinien zwischen Realität und medialer Realität aussprechen, indem sie sich Varianten von Reality-TV-Formaten ansieht und einen Vorschlag dazu macht, wie verschiedene Konzepte der Wirklichkeit dabei auseinanderdividiert werden können.

²⁶ Vgl. Hickethier 1994, S. 55-71.

²⁷ Vgl. Keppler 1994, besonders explizit auf S. 11-17, S. 27.

²⁸ Vgl. ebd., S. 27.

²⁹ Vgl. McLuhans erstes Diktum in McLuhan 1968. Dem zweiten Diktum nach sei der Inhalt eines Mediums ein anderes Medium. Die Betonung sowohl der innigen Einwirkung von Technologien als Sinneserweiterungen der menschlichen Körper in unsere Alltage (so die Neudeutung des Falschdruckes des ersten Hauptsatzes zu „the medium is the message“ als

die technischen Apparate und Netzwerke, die die Rezeption ermöglichen, werden in ihren kulturellen Implikationen analysiert. Doch die Umgangsweisen mit dem *Tatort* kommen nicht unabhängig vom Narrativ und der besonderen Form der Krimireihe zustande. Trotzdem geht in dieser Studie der Rezeptionsbeschreibung des Krimis keine Inhaltsanalyse voraus, die (das ist dann zumeist der Fall)³⁰ die dominant-hegemoniale Lesart im Sinne Stuart Halls³¹ entschlüsselt und zugleich entlarvt, um sodann zu prüfen, ob widerständige oder ausgehandelte Lesarten vorliegen, wenn andere sich den *Tatort* anschauen. Die Aushandlungen darüber, inwiefern *Tatort* an sich als ‚widerspenstig‘ zu werten ist, wie sich ‚agency‘ bei der Rezeption des Sonntagskrimis offenbart und wo ausgehandelte Lesarten der Reihe zum Ausdruck kommen, ist ihrerseits Gegenstand von Selbst- und Fremdpositionierungen und somit in den Sektor der vorliegenden Studie integriert, in dem geschmackliche Verortungen zwischen dem Binom „aktiv – passiv“ beschrieben werden.³²

Serielle Narrative wie die Krimireihe *Tatort* konstituieren sich durch die Praktiken, die mit ihrem Umgang verknüpft sind: Sie sind nicht rein textinhärent, sondern verwirklichen sich erst in der Produktions-, Distributions- und Nutzungspraxis, also in der Alltagsintegration und der Rezeption. Die Praktiken des Umgangs mit populärer Kultur in Serie hängen folglich nicht allein mit der Beschaffenheit des jeweiligen televisuellen Textes, seiner Narration, seiner Sprache, seines Aufbaus, seiner Dramaturgie, der in ihr verwendeten Technik und mit den Umständen seiner Produktion zusammen, sondern darüber hinaus noch mit einer Reihe weiterer Faktoren, die die ethnografischen Methoden zu untersuchen helfen sollen.³³ Zuschauer_innen erleben Fernsehprodukte nicht als Texte. Ien Ang beschreibt dies am Beispiel der Serie *Dallas* (USA, 1978-1991):

„For them [das *Dallas*-Publikum] watching it is first and foremost a *practice*. Certainly, in this practice the *Dallas* text occupies a central place, but the practice itself comprises more than that. Therefore it is somewhat misleading – or at any rate inadequate – to deduce the pleasure of *Dallas* totally from its characteristics as text.“³⁴

Massage, die unsere Leben durchknetet) kann allerdings bezüglich der Ausweitung der ‚delivery technologies‘, über die der *Tatort* angeboten wird, auch für den Sonntagskrimi herangezogen und fruchtbar gemacht werden.

³⁰ Vgl. beispielsweise Ang 1985, Mikos 1994. Die kombinierte Vorgehensweise zwischen Inhaltsanalyse, Rezeptionsanalyse und Produktionsprozess kann durchaus gewinnbringend sein, vgl. Borchers/Kreutzner/Warth 1994.

³¹ Vgl. Hall 1999b [engl. Orig. 1973].

³² Vgl. den Abschnitt „Aktiv – passiv“ im 6. Kapitel.

³³ Immerhin liege der größte Mehrwert der Integration anthropologischer Ansätze in die Medienwissenschaft in der ethnografischen Forschung. Vgl. Dracklé 2005, S. 1.

³⁴ Ang 1985, S. 83.

So hat sich eine Analyse der Alltagsintegration und Rezeption von populärer Serialität an Sinnkonstruktionen der rezipierenden Akteur_innen zu orientieren:³⁵ Ihre Einschätzung ihrer eigenen Position im sozialen Feld, ihre Wahrnehmungen und Tradierungen textinhärenter Merkmale, ihre Umgangsweisen mit der TV-Reihe sind es, die hier interessieren. Diese Herangehensweise hilft im Umgang mit divergierenden Lesarten, die sich auf ein und denselben Krimi beziehen: „The fact that there was no singular, fixed meaning to the text does not imply that the ambivalence was something that occurred only ‚inside‘ the text“³⁶, stellt Kulturanthropologin Rofel fest. Die Unterscheidung zwischen Text und Rezipient_in, die die Rezeptionsforschung seit jeher umtreibt, hat mit der Paradigmenwende zugunsten der Diskursanalyse in den Geistes- und Sozialwissenschaften eine Umdeutung erfahren, die Matt Hills in seinem Vortrag mit dem aussagekräftigen Untertitel „If genre isn't ‚in‘ the text, why assume that narrative is?“³⁷ nachvollzog. Schließlich sind die Perspektiven, die wir an den Gegenstand unserer Forschung anlegen, prägend für die Trennlinie zwischen Narrativ als sprachlicher Struktur und Narrativ als kulturellem Gefüge. Um es etwas bildlicher auszudrücken, verhält es sich mit meiner Frage, wie sich das kulturelle Phänomen *Tatort* vom Text *Tatort* unterscheiden lässt, wie mit der Frage von William Butler Yeats: „How can we know the dancer from the dance?“³⁸

1.2 Selbst- und Fremdpositionierungen in Feldern kultureller Wertigkeit

Die Selbstverortung einer Gesellschaft kann entlang diskursiver Verhandlungen über Wertigkeiten verlaufen, argumentieren Newman und Levin bezüglich kultureller Distinktionspraktiken und Wertmarkierungen im Sektor Fernsehen.³⁹ Emily Nussbaum formuliert:

„As viewers, we rely on hierarchies to govern our notion of television ambition: cable trumps network, drama is better than sitcom, adult is worthier than teen, realistic is more grownup than sic-fi, grim beats sunny, PBS documentary tops Bravo reality show, and ‚as good as Dickens‘ is superior to anything resembling a soap opera.“⁴⁰

³⁵ Vgl. beispielsweise Jenkins 2006a; Ang 1996; Mikos 1994; Kumpf 2011; Bird 2001.

³⁶ Rofel 1994, S. 717, FN 34.

³⁷ Vgl. Hills, Matt: „Towards (fan/production) discourses of seriality: If genre isn't ‚in‘ the text, why assume that narrative is?“ Vortrag im Rahmen des Workshops „Popular Seriality“, Lichtenberg-Kolleg, 8.-9.6.2012. Darin reagierte Hills auf Jason Mittells diskursanalytische Perspektive auf Genre, vgl. Mittell 2001, aber auch auf Joachim Michael mit seinen Ausführungen zu Gattungspassagen, vgl. Michael 2010, S. 43-90.

³⁸ Vgl. Yeats 1928, ein Gedicht, auf das mich Dorothy Noyes aufmerksam machte.

³⁹ Vgl. Newman/Levine 2012, S. 165.

⁴⁰ Nussbaum 2012.

Selbst- wie Fremdpositionierungen und deren Zusammenspiel mit geschmacklichen Neigungen im Kontext der Krimirezeption fungieren als praxeologische Bindeglieder zwischen Gesellschaft und den Subjekten, die sie hervorbringt. Der *Tatort* als langlaufende TV-Krimireihe vermag den Positionierungspraktiken als Motor und Katalysator zu dienen.

Die in die Wochentaktung der Nutzer_innen hineinwirkende serielle Struktur des Narrativs und die über Jahrzehnte hinweg enkulturierten Umgangsformen und Ritualisierungen formieren, so könnte man zunächst meinen, ein kulturelles Feld: die *Tatort*-Kultur. Damit beschrieben wäre jene kulturelle Formation, die sich unter *Tatort*-Rezipient_innen als typisch ausbildet. Doch bin ich der Ansicht, dass die Untersuchung dieses ‚Feldes‘ immer auf andere, analytisch gesehen bedeutsame Felder verweist, beispielsweise auf Konsumkultur, Freizeitkultur, auf Unterscheidungen verschiedener Milieus, Sprechweisen und Wissenskulturen. Insofern gibt die strukturelle, distributive und inhaltliche Ausrichtung des Sonntagskrimis zwar einen Rahmen vor – ich käme bei der Beobachtung der Rezeptionsweisen etwa der *Lindenstraße* (BRD, seit 1985) sicher zu anderen Ergebnissen. Von einer *Tatort*-Kultur zu sprechen und diese zu analysieren, würde aber eine unzulängliche Homogenisierung der an den *Tatort* gebundenen kulturellen Praktiken bedeuten. Besonders deutlich trat diese Problematik im Kontext einer methodologischen Diskussion auf, die sich damit beschäftigte, welche Rolle die Beforschten den Forschenden zuweisen und wie die Forschenden wiederum an das Insider-Wissen der zu beforschenden Gruppe gelangen sollten.⁴¹ Wie selbstverständlich ging man dabei davon aus, dass sich die Beforschten auf eine dem Forscher oder der Forscherin zuzuschreibende Rolle einigen könnten, dass sie sich als Gruppe empfinden würden und dass es ein einigermaßen kohärentes Insiderwissen gäbe, das abgefragt werden könne. Handelt es sich um eine bestimmbare, organisierte Personengruppe, kann diese Verfahrensweise durchaus Sinn ergeben, sofern es ein Gruppenleben gibt, das zu Aushandlungen und der Kanonisierungen von Wissens führen kann. Ein solches Gruppenbewusstsein und Gruppenwissen ist in der ‚*Tatort*-Kultur‘ vorhanden, aber in unterschiedliche kulturelle Parzellen untergliedert: Der Austausch über den *Tatort* in Internetforen ist ein Produzent eines gemeinsamen *Tatort*-Wissens und die Dos and Don'ts, die durch den Administrator vorgegeben werden, regulieren die Umgangs- und Sprechweisen. Ebenso können sich typische Verhaltensweisen, Riten, Verhaltensregeln etc. bei der Rezeption des *Tatort* in Sehgemeinschaften herausbilden, die sich auch über die spezifische Gruppe hinaus – beispielsweise medial – verbreiten. Doch eine das gesamte Feld umfassende Beschreibung des Phänomens *Tatort* müsste zwangsläufig oberflächlich bleiben.

Wenn auch nicht in der bei Bruno Latour vorgetragenen Dringlichkeit,⁴² so ist die Abkehr von der Vorstellung der Greifbarkeit oder Eingrenzbarkeit des Kultu-

⁴¹ Vgl. Hegner 2013.

⁴² Vgl. Latour 2007. Weitere Ausführungen dazu finden sich im 6. Kapitel im Abschnitt „Grundsätzlich dazwischen“.

rellen dennoch sowohl in den volkskundlichen Fächern als auch in den Cultural Studies bereits innig diskutiert worden. Karl H. Hörning eröffnet seinen Aufsatz „Kulturelle Kollision. Die Soziologie vor neuen Aufgaben“ mit dem Satz: „Heute leben die Menschen nicht so sehr in einzelnen Kulturen, sie leben kulturell.“⁴³ Er erläutert, das, was Sozial- und Kulturwissenschaftler_innen suchen, aber nicht finden, seien

„ordentlich eingegrenzte und sich wechselseitig ausschließende Systeme gemeinsamer Werte, Kategorien oder mentaler Repräsentationen, die das Leben und Handeln ihrer ‚Mitglieder‘ durchgehend prägen. Was sie stattdessen finden, sind Menschen, die in unterschiedlichen sozialen Welten und Kontexten leben, in denen sie lernen, gekonnt mit Worten und Materialien umzugehen und mit anderen zu kommunizieren und dabei unermüdlich an sich ständig erweiternden Geflechten metaphorischer und symbolischer Bezüge und Bedeutungen mitzuweben.“⁴⁴

Ich sehe es als meine Aufgabe, die unterschiedlichen Settings und ‚Kulturen‘, auf die mich die Untersuchung der ‚*Tatort*-Kultur‘ verweist, zunächst im Einzelnen zu verfolgen. Diese Vorgehensweise kann zu Abgrenzungen und Stückelung führen.⁴⁵ Um die Relationen und Übergänge zwischen den verschiedenen Feldern, in denen die Wertigkeit des *Tatort* ausgehandelt wird, in den Blick nehmen zu können, bedarf es zusätzlich zu einer partikularen auch einer übergeordneten Sichtweise. Gemeint ist keine vorbestimmte Makro-Perspektive, keine Theorie, die – einmal vorausgesetzt – wie zwangsläufig ihre typischen Ergebnisse reproduziert. Neben dem Anliegen, einzelne Handlungsfelder der *Tatort*-Nutzung nachzuzeichnen, bedingt die Frage nach Ordnungsschemata im Alltagshandeln vielmehr eine die verschiedenen Felder zueinander in Bezug setzende Perspektive, die sich aus Hinweisen auf die gegenseitigen Bedingungen der verschiedenen auf den Krimi bezogenen Felder und Diskurse ergibt. Gemeint sind die in oppositionellen Ordnungen organisierten Kategorien, die beim Sprechen über *Tatort* herangezogen werden, wenn auch, um sich zugleich davon abzugrenzen. Dabei gilt: Was seine Zuschauer_innen über den *Tatort* sagen, sagt mehr über seine Zuschauer_innen und ihre Ordnungssysteme kultureller Wertigkeit als über den *Tatort*.⁴⁶

Der Begriff der ‚Positionierung‘ wird hier dem der ‚Distinktion‘ vorgezogen, da dieser den unterschiedlichen Praktiken, die damit beleuchtet werden sollen, eher

⁴³ Hörning 1999, S. 84.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Die Beschreibungen der verschiedenen kulturellen Felder, die Bourdieu leistet, bleibe stark parzelliert, kritisiert Rolf Lindner. Es falle schwer, die Übergänge und Relationen zu erkennen, die doch eigentlich besonders interessieren würden, so Lindner 2003, S. 182.

⁴⁶ Dies gilt analog zu Kumpfs Analyse von Distinktionspraktiken entlang des ‚Quality TV‘-Diskurses: „Die Bezeichnung Quality-TV-Serien oder Quality-TV sagt darum mehr über die Rezipierenden als über die Medientexte selbst“ (2011, S. 21).

gerecht wird: ‚Distinktion‘ beinhaltet wesentliche Aspekte der Positionierung und ist in die Bourdieusche Feldtheorie eingebunden, dadurch aber recht eng gefasst. Jede Kritik an Ästhetik und jede Positionierung zum *Tatort* unter ‚Distinktion‘ zu fassen, kann dazu verleiten, sie inhaltlich weniger ernst zu nehmen – ist sie doch als Mittel zu Distinktion in ihrer ‚eigentlichen‘ Funktion bereits bestimmt – oder voreilige Schlüsse über ihre Kontextualisierung zu ziehen. Soziales Positionieren steht in einem Spannungsfeld von Fremdzuschreibungen und Selbstpositionierungen, sie können in „social position“ und „social positioning“ unterschieden werden. Floya Anthias unterscheidet aufbauend auf Hall diese beiden Bewegungstypen der sozialen Positionierung: „social position“ definiert sie als „concrete position vis-à-vis a range of social resources such as economic, cultural and political“, während „social positioning“ darin bestehe, „how we articulate, understand and interact with these positions, e.g. contesting, challenging, defining“. ⁴⁷ Die Unterscheidung des sozialen Positionierens und der sozialen Position verhält sich wie diejenige zwischen ‚subjection‘ und ‚subjectification‘ bei Althusser und Butler. Die diskursive Anrufung als ein Subjekt, also das Anbieten einer Subjektposition, kann zum Subjektwerden bei Annahme der Anrufung führen. ⁴⁸ Eine Unterscheidung von Annahme und Anrufung ist allerdings immer nur ex post bestimmbar und verläuft somit analytisch ungenau. Das begriffliche Abweichen vom Distinktionsbegriff darf zugleich nicht dazu führen, die ohnehin prinzipiell lieber als nicht-gesellschaftlich betrachteten Vorlieben des eigenen Geschmacks als autonome Organisationen hinzunehmen. Gesellschaftlich geteilte Regeln zur Entscheidung darüber, was warum wertvoller sei als etwas anderes, werden als existent und für jede_n greifbar empfunden. Dennoch stellten sie meine Interviewpartner_innen zugunsten einer Betonung ihrer Individualität als unwesentlich dar, ihr Geschmack sei subjektiv begründet. Selbstpositionierungen anhand des Geschmacks sind allerdings nicht allein von Abgrenzungen geprägt, sondern zugleich von Annäherungen, von Orientierungen an den Geschmäckern anderer: „Ich interessiere mich [...] für Objekte und versuche, sie mir gefallen zu lassen, damit ich selbst anderen gefalle. Und zwar *anderen, die mir gefallen, wegen meines Geschmacks*.“ ⁴⁹ So reflektiert ein_e unbekannt_e_r Autor_in in einem Manuskript mit dem Titel „Mein Geschmack und ich“ ⁵⁰: „Mein Geschmack ist dynamisch, weil er nicht nur Wohlgefallen an Objekten empfindet, sondern auch Freude daran hat, selbst Objekt des Wohlgefallens anderer Geschmäcke zu sein.“ ⁵¹ Denn der eigene Geschmack habe nicht nur eine Realität, sondern darüber hinaus eine Idealvorstellung von sich selbst: ⁵² „Ohne Ideal von sich selbst ist der Geschmack

⁴⁷ Vgl. Anthias 2005, S. 33.

⁴⁸ Vgl. Macherey/Bundy 2012.

⁴⁹ „Mein Geschmack und ich“, ohne Autor_in, mit Kommentar in Pfaller 2012, S. 228.

⁵⁰ Ebd., S. 217-255.

⁵¹ Ebd., S. 230.

⁵² Vgl. ebd., S. 231.

unfähig zum Selbstgefallen [...].⁵³ Auf dieses Manuskript wurde jüngst in einer Theateraufführung angespielt, die sich mit jener Eitelkeit des Geschmacks unter Bedingungen der Postmoderne befasste.⁵⁴ Provokativ hieß es zu Beginn der Vorstellung: „Du liebst mich wie einen *Tatort*!“ – ein harter Vorwurf, dessen Grausamkeit nicht nur darin liegt, dass man den *Tatort* als ein Objekt liebe, weil es den Geschmack anderer Geschmäcker treffe, mit denen zusammen man dann gefallen am Objekt der Begierde finde.⁵⁵ Das Wissen des Theaterpublikums um die hohen Zuschauer_innenzahlen des Sonntagskrimis offenbart zudem die kulturelle Abwertung eines Geschmacks, der mit zu vielen anderen deckungsgleich ist; eine Problemlage, die *Tatort*-Publika dazu anhält, ihr Gefallen am massenhaft Gefallenden weiter ausdifferenzieren, um nicht mit anderen Eigentümer_innen des *Tatort*-Geschmacks verwechselt zu werden.

„Der Geschmack ist die Grundlage alles dessen, was man hat – Personen und Sachen –, wie dessen, was man für die andern ist, dessen, womit man sich selbst einordnet und von den anderen eingeordnet wird [...]“⁵⁶, schrieb Pierre Bourdieu. Obwohl der Geschmack einer Person all diese Bereiche (und noch mehr, man denke an die Bourdieu'schen Hinweise auf Kennerschaft, institutionalisierte Kapitalien etc.) einschließt, lässt sich doch niemals ein konsistentes Bild davon zeichnen, was der Geschmack einer Person zu einem spezifischen Zeitpunkt ist, da die Kategoriensysteme, die dabei Anwendung finden, zwar eine gewisse Trägheit und Stabilität aufweisen, aber doch quer zueinander stehen und situativen Logiken folgen. Schon die einzelnen Begriffe, die von den Zuschauer_innen herangezogen werden, um den *Tatort* zu beschreiben, können in ihrem Bedeutungsgehalt von Mal zu Mal variieren. So sind sie sich in der Regel durchaus nicht immer darüber im Klaren, was sie damit meinen, wenn etwas ‚deutsch‘ aussehe, ‚schön‘ oder ‚gut gemacht‘ sei. Die Verbindung zwischen dem Objekt der Positionierung und den sich positionierenden Akteur_innen bleibt lückenhaft und ist von anderen Faktoren, die das Standing einer Person im „symbolischen Feld“⁵⁷ im Sinne Bourdieus repräsentieren, vorgefärbt, so dass der Aufwand, den einzelne Akteur_innen betreiben müssen, um sich Anerkennung zu verschaffen, ungleich verteilt ist. Hierin wirkt der Habitus als

⁵³ Ebd., S. 236.

⁵⁴ Vgl. das Theaterstück „Herein! Herein! Ich atme euch ein!“ von René Pollesch, uraufgeführt im Schauspielhaus Zürich am 11. Januar 2014, vgl. zudem den Kommentar in der NZZ, der Ausschnitte aus dem Stück auf Žižek, Pfaller (2012) und Lacan zurückführt: Klauwi 2014.

⁵⁵ Dahingegen solle man Menschen aufgrund ihrer ‚inneren Werte‘, aufgrund dessen, was sie seien, lieben. In einem aufwendigen Zwiegespräch/Monolog (wechselnde, plurale Körper repräsentieren ein Subjekt) wird der Irrtum aufgedeckt: Jemanden wie einen *Tatort* zu lieben, also wegen etwas zu lieben, was ihm äußerlich ist, sei vollkommen legitim, da ‚in uns‘ nichts zu finden sei.

⁵⁶ Bourdieu 1987, S. 104.

⁵⁷ Vgl. zur Konstituierung des symbolischen Feldes bei Bourdieu Fröhlich 1994 sowie die Vorrede zum Kapitel „Der Habitus und der Raum der Lebensstile“ in Bourdieu 1987, S. 277-286.

„Erzeugungsprinzip objektiv klassifizierbarer Formen von Praxis und *Klassifikations-system*“⁵⁸.

Der Habitus gibt einer Person, die sich ohnehin im kulturellen ‚Oben‘ wähnt, Gelegenheit, ihre eigene Note mit geschmacklichen Attributen auszubauen, die vom Hochkulturschema abweichen und somit auf Individualität hindeuten. Selbst eine als ‚Unterschichtenfernsehen‘ bezeichnete Telenovela wie *Rote Rosen* (BRD, seit 2006) kann demnach der sie rezipierenden Person noch eine besondere Note verleihen, sofern sie durch andere Kapitalien ihre Stellung erst einmal ‚gesichert‘ hat.⁵⁹ Eine Person hingegen, die sich situativ im sozialen ‚Unten‘ einordnet, wird sich eher dazu gedrängt fühlen, die Rezeption derselben Serie kulturell zu kompensieren, oder sich dafür zu schämen – so hatte ich angenommen. Doch es zeigt sich, dass diese Interpretation eher darauf zurückzuführen ist, wie ich die Person, die mit mir über Soap-Operas und Telenovelas sprach, aufgrund meines Wissens über Wohnsituation, Bildungsabschluss etc. einordnete, als darauf, dass ich ihr tatsächlich eine abweichende Umgangsweise mit den Produkten der als minderwertig konnotierten Populärkultur nachweisen konnte. Dementsprechend ist *Rote Rosen* im Fernsehprogramm einer Krankenpflegerin nicht mit *Rote Rosen* auf dem Bildschirm eines Rezipienten gleichzusetzen, von dem ich weiß, dass er Oberarzt ist; die Unterscheidung liegt aber weniger in geschmacklichen Ordnungen begründet, die sich von Bildungsabschluss etc. ableiten ließen, als in den Zuschreibungen, die bei mir als Beobachterin erfolgen: So interpretierte ich die Distanz, mit der Reinigungskraft Tanja Licht⁶⁰ sich von den „furchtbare[n]“, „schnulzigen“ „Liebesromanen“, die sie früher las, distanzierte, als Legitimationsstrategie, während ich die Abgrenzungen, die Literaturstudentin Bettina Anders gegenüber der Reality-TV-Show *Germany's Next Topmodel* (BRD, seit 2006) artikulierte („Wir treffen uns einmal in der Woche, um uns darüber lustig zu machen“⁶¹, sagte sie) zunächst ignorierte und mit dem „multikulturellen Kapital“⁶² kontextualisierte, das Personen einsetzen, die ihrem Hochkulturschema durch die Integration von Produkten der Massenkultur einen individuellen und farbigen Glanz verleihen wollen.

Gegenseitige Vorannahmen über Bewertungskategorien bestimmten nicht nur die Interviewsituationen; sie sind auch in Alltagskontakten handlungsleitend. Kaspar Maase argumentiert, es gebe normative Vorstellungen über die Bedeutung des Populären in unserer Kultur. Seine These besteht darin, dass erfolgreicher Wissenstransfer Metawissen voraussetzt, also ein Wissen über die Fremdbilder und Deu-

⁵⁸ Ebd., S. 277, Hervorhebung im Original.

⁵⁹ Vgl. Vogt 1994, S. 377.

⁶⁰ Die Namen aller Interviewpartner_innen, die nicht in ihrer professionellen Rolle gegenüber dem *Tatort* befragt wurden, wurden anonymisiert. Eine Aufstellung aller Interviews im Anhang des Bandes gibt Aufschluss über Daten zum Interview. Nur an unklaren Stellen werden zusätzliche Angaben zum Interview angegeben, um die Herkunft der Quelle eindeutig kenntlich zu machen.

⁶¹ Interview mit Bettina Anders.

⁶² Gebesmair 2001, 2004.

tungsmuster des Gegenübers. Das betrifft vor allem das Wissen über die gegenseitige Wahrnehmung.⁶³ Ist auch das Wissen über die Regeln der Distinktion nicht fixierbar, lässt sich doch eine Konstanz in Bewertungspraktiken und ihren Logiken feststellen, die es sich lohnt, gelegentlich neu zu justieren, um auf Zusammenhänge von kulturellem und ökonomischem Feld eingehen zu können, die temporalen Verschiebungen unterliegen. Bourdieu schrieb 1980 beispielsweise, dass sich der populäre Geschmack durch die unmittelbare emotionale wie sensuelle Involvierung des Publikums mit dem Objekt der Lust definiere.⁶⁴ Nun hat sich innerhalb der vergangenen 35 Jahre doch noch einiges im sozialen Raum bewegt. Gerade das Wissen über die (wissenschaftliche) Feststellung der für eine soziale Klasse als typisch assoziierten Geschmäcker konnte dazu führen, dass dieselben sich verschoben. Der trickle-down effect⁶⁵ besagt, dass das Wissen darüber, was in einer Geschmacksklasse als hochwertig angesehen wird, von der ‚Oberschicht‘ bis hin zur ‚arbeitenden Klasse‘ hin ‚absickere‘, was dazu führe, dass das, was bereits weiter hinuntergesickert ist, an Potenzial zur Distinktion einbüße. Dieser Effekt basiert zwar auf einer nicht abgesicherten und anzuzweifelnden Vorstellung, die impliziert, dass letztendlich alle das haben wollten, was einst der Oberschicht gefallen habe. Doch er verweist zugleich auf die Bedeutung des zur Selbstreflexion eingesetzten Wissens über die als eigen empfundene soziokulturelle Gruppe: Das ‚Einsickern‘ von Wissen darüber, dass der eigene Geschmack als populär, also nicht mehr als singular und elitär, markiert ist, nimmt ihm das distinktive Potenzial.⁶⁶

Die sich situativ-assoziierend aus symbolischen Handlungen in Abhängigkeit der materiellen Grundlagen von Gesellschaft speisenden Strukturen des Kulturellen zu erfassen, war Ziel der Kulturanalyse Raymond Williams. Er hat eine historische Periode herausgegriffen und „das, was er als die Gefühlsstruktur („structure of feeling“⁶⁷) einer Zeit bezeichnet, anhand einer Korrespondenzanalyse von Zeitschriftenprosa und ‚großer‘ Literatur der Zeit herauspräpariert[e]“⁶⁸, schreibt Rolf Lindner über Williams Metapher der Gefühlsstruktur. Die Interaktivität von Praktiken und ihnen zugrunde liegende (wenn auch nicht fixierbare) Totalitäten in der kulturellen Be-

⁶³ Maase, Kaspar: „Wissenstransfer von Wissenschaft zur Gesellschaft“. Vortrag im Rahmen der Tagung „Pop Wissen Transfers“, veranstaltet von der AG Populärkultur und Medien der Deutschen Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM), Oldenburg, 13.-14.1.2012. Als ein Beispiel für so einen Metacode nennt Maase „Generationenbeziehungen“.

⁶⁴ Bourdieu 1980.

⁶⁵ Trickle-down effect, nicht zu verwechseln mit der trickle-down economy.

⁶⁶ Vgl. das Kapitel „Putting on Style“ in Peiss 1986, S. 56-87.

⁶⁷ Vgl. Williams 1977b, Kapitel 9: „Structure of Feeling“. Hier wird der Begriff erstmals eingeführt.

⁶⁸ Lindner 2003, S. 183f. Stuart Hall unterstützt dessen Perspektive: Williams Definition von Kultur als einer „gesamten Lebensweise“ sei gegen einen „vulgären Materialismus und gegen einen ökonomischen Determinismus“ gerichtet, wende sich also gegen eine Verkürzungen des Basis-Überbau-Modells. Hall 1999a, S. 19. Vgl. Williams 1977b; Williams [1961] 1973, S. 57-88.

deutungs-aushandlung zu erfassen, stellt sich auch heute noch als Herausforderung der Beobachtung kultureller Prozesse dar.⁶⁹ Denn „Kultur‘ ist nicht *eine* Praktik und auch keine einfach zu beschreibende Summe von ‚Sitten und Volksweisen‘ einer Gesellschaft [...]. Sie schlängelt sich durch alle sozialen Praktiken und ist die Summe ihrer Beziehungen untereinander.“⁷⁰ „Eine sinnvolle Kulturanalyse beginnt mit der Entdeckung charakteristischer Muster“⁷¹, argumentiert Williams. Der Zweck der Analyse sei es, so Hall über Williams, „zu begreifen, wie die Interaktionen zwischen diesen Praktiken und Mustern im Ganzen gelebt und erfahren werden, in jeder besonderen Periode“⁷². Und auch heute noch bleibt es meiner Ansicht nach Aufgabe kulturwissenschaftlicher Wissensproduktion und Forschung, auf Zusammenhänge hinzuweisen, Verbindungen zu ziehen und in diesem Sinne auch heuristisch gedachte Sinnstrukturen aus einem Set an Daten abzuleiten, um Aussagen über Bedeutungskonstrukte zu ermöglichen, wie auch die sinngebenden Akteur_innen es unaufhörlich tun. Es bleibt einzuwenden, dass die Reflexion kulturwissenschaftlicher wie soziologischer Entitäten durch die poststrukturelle Debatte und die Konzeption des Subjektes als eines fluiden Konstruktes die methodologische Zugangsweise, die Williams in seiner Konzeption einer Gefühlsstruktur vorstellte, weitgehend verunmöglichen. Doch zumindest die Betonung der Prozesshaftigkeit und die Bedeutung, die an Assoziationen und Kontexte gebunden sind, hat Williams bereits in sein Modell eingebunden. Er hat sein Konzept der Kultur als einer gesamten Lebensweise⁷³ wie der Gefühlsstruktur als spezifischem Ausdruck raumzeitlicher kultureller Verknüpfungen als „social experiences in solution“⁷⁴, also prozesshaft gefasst. Und obwohl die Zusammengehörigkeit gleichzeitiger Phänomene betont wird, wies Williams zugleich auf die Komplexität der Bezüge in voneinander zu unterscheidenden Strukturen hin.⁷⁵

Strukturen ergeben sich im Bestimmungsprozess einzelner Situationen, in denen die teilnehmenden Akteur_innen immer neue Relevanzstrukturen einzubeziehen haben, die festzulegen helfen, wie ihr Handeln subjektiv kontextualisiert wird. Das Wohl- bzw. Unwohlsein ob der im Krimi dargestellten Verhaltensweisen ist gerahmt von situativen wie langlebigen diskursiven Rahmungen, die Einfluss darauf haben, wie sich die Zuschauenden mit der Erzählung verorten: Die Anwesenheit der Eltern kann andere diskursive Kontextualisierungen provozieren als die der gleichaltrigen Freunde. So gesehen ermöglichen diskursive Rahmungen – ähnlich den Schütz’schen

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 21.

⁷⁰ Ebd., S. 18.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 50.

⁷² Hall 1999a, S. 19.

⁷³ Vgl. Williams [1958] 2002, S. 93.

⁷⁴ Vgl. „Structure of feeling“ von Raymond Williams – zusammengefasst von Jenny Bourne Taylor, unter URL: http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780631207535_chunk_g978063120753522_ss1-37 [11.2.2016].

⁷⁵ Vgl. ebd.

Relevanzstrukturen, die sie auf Wissensbezüge in unterschiedlich definierten Situationen beziehen⁷⁶ – den Zuschauer_innen das Einnehmen unterschiedlicher sozialer Positionen, je nach diskursiver Rahmung, die die Positionierung begleitet:

„Ideologies organize not only the ideas and images people make of reality, they also enable people to form an image of themselves and thus to occupy a position in the world. Through ideologies people acquire an identity, they become subjects with their own convictions, their own will, their own preferences. [...] Not only does one's own identity take on form in this way but the ideology serves also to outline the identity of other people.“⁷⁷

Was hier als ‚Ideologie‘ gefasst ist, betrifft jede diskursive Rahmung, die die Aushandlung der Situation beeinflusst. Subjektpositionen und damit einhergehende Positionierungspraktiken können sich – um ein paar Beispiele zu geben – aus dem Kontext familiärer Positionierungslogik speisen, aus einem neoliberalen Dispositiv der Verarbeitung, aus einem ethischen Verantwortlichkeitsgefühl heraus oder aus temporal oft beschränkten Regeln darüber, was Peers als ‚cool‘ empfinden.

1.2.1 Populärkultur in Feldern kultureller Wertigkeit

Das Populäre⁷⁸ ist seit Langem Gegenstand wissenschaftlicher Verhandlungen. Besonders intensiv hat sich seitens kulturwissenschaftlich-volkskundlicher Forschung Kaspar Maase damit auseinandergesetzt, der definiert:

„Grundlage spezifisch westlich-moderner PK [Populärkultur] ist – erstes Schlagwort – die zentrale Bedeutung ökonomischer Interessen; die sind, konkurrenzgetrieben, auf ständige Ausweitung der Produktion sowie auf Vergrößerung und Bindung der Publika gerichtet. Das ist ganz eng verbunden mit – zweites Schlagwort – dem Ausbau paraindustrieller ästhetischer Herstellungsmethoden: Arbeitsteilung, Serienproduktion, Standardisierung der Artefakte und der Genres usw. Damit korreliert – Schlagwort drei – der Einsatz moderner Marketingmethoden: Branding von Produkten und Akteuren; das Startum gehört ebenso dazu wie die Wiedererkennbarkeit durch Serialisierung. Schlagwort vier: relativ offene, diffuse Publikumsadressierung durch Nutzung von Massenmedien; historisch genauer: durch gezielte Fort-

⁷⁶ Vgl. die Kapitel „Die Verflochtenheit der Relevanzstrukturen“ (S. 305-312) sowie „Abhängigkeit der subjektiven Relevanzen von den Gegebenheiten der sozialen Situation“ (S. 342-347) in Schütz [1975] 2003.

⁷⁷ Ang 1985, S. 102.

⁷⁸ Populärkultur ist von populärer Kultur zu unterscheiden, wie sie Bernd Jürgen Warnken (2006, S. 337) oder auch jüngst Moritz Ege (2013) verwenden, wo sie sich auf „unterprivilegierte Schichten innerhalb einer demokratisch verfassten Wohlstandsgesellschaft“ (ebd., S. 19) beziehen.

entwicklung technischer Möglichkeiten in Richtung auf Massenunterhaltungsmedien und entsprechende Formatierung der technischen Apparate wie der ästhetischen Artefakte.“⁷⁹

Abzugrenzen ist Populärkultur von einer Reihe weiterer kultureller Felder: Volkskultur, Modernismus, Bildungskultur, Subkultur und Avantgarde werden von ihr unterschieden.⁸⁰ Bisweilen ist zudem von ‚Popkultur‘ zu lesen. Thomas Hecken hat sich zu diesem Profil geäußert und Pop wesentlich an Bemühungen um kulturelle Wertigkeit gebunden.⁸¹ Er schlägt sieben Bezugspunkte vor, die ihm als unverzichtbar zur Kennzeichnung von Pop dienen: Oberflächlichkeit, Funktionalismus, Konsumismus, Äußerlichkeit, Immanenz, Künstlichkeit und Stilverbund.⁸² Doch auch der populären Ästhetik werden einige dieser Begriffe zugeordnet, so versteht Bourdieu diese als „Unterordnung der Form unter die Funktion“⁸³. Es ist Hecken daher daran gelegen, Pop schärfer von Populärkultur und Massenkultur zu trennen:⁸⁴ Pop habe den bildungsbürgerlichen Konservativismus weit hinter sich gelassen.⁸⁵ Anders, meine ich, sieht es in weiten Teilen des *Tatort*-Publikums aus. Zwar wird der *Tatort* als Teil legitimer und möglicherweise sogar Ansehen verleihender Kultur akzeptiert, Orientierungspunkte wie Moral und Tiefe, die in der Welt des Pop keinen Platz mehr finden, werden in den *Tatort*-Narrativen jedoch noch in ein zweites Leben überführt. Hecken bindet den *Tatort* explizit in die Verhandlungen von Pop ein: Im großen Publikumssegment der Mittelschichten habe sich Pop als Prinzip schnell in moderater Weise geltend gemacht; dort stünden sich jetzt Disco und Rock, Picasso und Pop-Art, *Tatort* und *Simpsons*, Tom Cruise und Tarantino nicht mehr zwingend feindlich gegenüber.⁸⁶ Doch auch als Populärkultur ist der *Tatort* nur schwer fass- oder beschreibbar, wie der Amerikanist und Serienforscher Frank Kelleter formuliert:

„Populäre Ästhetik unterscheidet sich von alltäglicher oder bildungskultureller Ästhetik weder in ihrem materiellen Repertoire noch in der sozialen Zurechenbarkeit einzelner Texte oder Betätigungen, sondern im unterschiedlichen Grad der Expliztheit, mit der sie die eigenen ästhetischen Operationen als sol-

⁷⁹ Maase 2013, S. 31f. (Hervorhebung im Original).

⁸⁰ Vgl. Kelleter 2012a, S. 34.

⁸¹ Vgl. Hecken 2012, S. 88f.

⁸² Vgl. ebd., S. 97. Auf den Seiten 97-99 werden diese sieben Punkte weiter bestimmt.

⁸³ Bourdieu 1987, S. 23.

⁸⁴ Vgl. Hecken 2012, S. 99. Auf S. 102 bespricht Hecken den Begriff der Populärkultur allerdings „als eine Kultur der beherrschten Klassen, in der das als natürlich und einfach Erachtete bevorzugt wird“, von der die dieser Untersuchung zugrunde liegende Definition von Populärkultur in wesentlichen Bestimmungsmerkmalen abweicht, nicht zuletzt, weil sie hier nicht als Geschmack, sondern zunächst lediglich in ihrer Produktionsform, Distribution und Rezeptionsverbreitung festgehalten wird.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 90f.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 91.

che markiert und zum Zweck der Selbstbeschreibung positioniert, d.h. mit bestimmten Wertungen, Emotionen und Handlungsrouninen versieht, die ihrerseits die Möglichkeiten formaler Gestaltung leiten.⁸⁷

Diese alltagskulturellen, routinierten Tätigkeiten sind es daher, die das Zentrum der vorliegenden Untersuchung bilden.

1.2.2 Populäre Serialität

Mit der Betrachtung der Nutzungspraktiken der Krimireihe fokussiere ich meine Fragen zu sozialer Positionierung auf den Bereich der ‚populären Serialität‘. Als populäre Serialität verstehe ich mit der DFG-Forschergruppe ‚Ästhetik und Praxis populärer Serialität‘⁸⁸, im Rahmen derer die vorliegende Arbeit entstand, ‚Fortsetzungsgeschichten mit Figurenkonstanz, die produktionsökonomisch standardisiert, d.h. in der Regel arbeitsteilig und mit industriellen Mitteln, sowie narrativ hochgradig schematisiert für ein Massenpublikum hergestellt werden‘⁸⁹. Ihre primäre Funktion ist nach Hagedorn eine kommerzielle.⁹⁰ Populäre Serialität ist durch das Ineinandergreifen von Produktion und Rezeption populärer Unterhaltungsstoffe bestimmt, die seriellen Narrativen folgt: Sie ergibt sich aus ‚Praktiken der Produktion, Rezeption und Wahrnehmung von ästhetischen Artefakten‘⁹¹. Unter populärer Serialität wird ein Erzähltypus begriffen, dessen Frühformen sich weit zurückverfolgen lassen, der aber erst seit dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu einem auffälligen Merkmal kultureller Praxis wurde.⁹² Doch nicht jedes populärkulturelle, medial vermittelte, auf technischen Medien basierende und zu einem kommerziellen Zweck produzierte Produkt lässt die gleichen Umgangsweisen mit sich zu. Das Rezipieren ist vielmehr abhängig vom Material, von seiner ökonomischen, temporalen und lokalen wie auch sozialen Zugänglichkeit. Labels, das Image der Sendeanstalten, sein Fortfolgetext und in den ‚Text‘ eingelassene Regelmäßigkeiten, mit denen die Nutzer_innen routiniert umzugehen lernen, tragen zur Ausprägung von Praktiken populärer Serialität bei. Denn zu populärer Serialität wird das als Fortfolgetext angelegte Produkt erst zusammen mit seiner bei der Produktion schon mitgedachten Rezeption. Schließlich ist für populäre Serialität eine intensive Anteilnahme des Publikums typisch. Dazu gehört es, über den Fortgang der stets offenen Erzählung

⁸⁷ Kelleter 2012a, S. 14; vgl. argumentativ zudem ebd., S. 32.

⁸⁸ Vgl. etwa die Webseite der Forschergruppe unter URL: <http://www.popularseriality.de/> [11.2.2016], den Band zur Eröffnungskonferenz (Kelleter 2012) und den Tagungsbericht zur Abschlusskonferenz der ersten Laufzeit der Forschergruppe (Sulimma 2013).

⁸⁹ Kelleter 2012a, S. 18.

⁹⁰ Hagedorn 1995.

⁹¹ Vgl. Kelleter 2012a, S. 16.

⁹² Vgl. ebd; ebenso wie die Ausführungen Hügels zum Entstehen der Populärkultur um 1850 (Hügel 2003) sowie Maases kulturwissenschaftliche Beobachtungen zur Geschichte der Massenkultur (Maase 2007).

zu spekulieren⁹³ und das Gesehene zu kommentieren. Die Fanproduktion kann, darauf macht Henry Jenkins aufmerksam, Interessenmobilisierungen, Fanfiction und weitere Austauschtexte mit sich bringen.⁹⁴ Populäre Serien seien, so der Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos, meist sehr eng in die Lebenswelt, ja bei regelmäßiger Präsentationstaktung sogar in den Alltagsrhythmus ihrer Rezipient_innen eingefasst.⁹⁵

Es ist noch nicht allzu lange her, dass quasi alle Fernsehsendungen, die der ‚populären Serialität‘ im Sinne der eben genannten Definition entsprechen, als kulturell minderwertig empfunden wurden. Stuart Hall formulierte 1981 in „Notes on deconstructing the popular“: „The definition [of the popular] depends not simply on content, but also on the social context in which what counts as the popular is always opposed to something that is located outside of or higher than that realm.“⁹⁶ Erst Produktionen wie *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) oder *The Wire* (HBO, 2002-2008) wurden auch unter angesehenen Fernsehkritiker_innen als Qualitätsfernsehen gekürt und förderten Diskurse über die Öffnung des Hochkulturschemas an der Bruchstelle zwischen Werk und Serie. Wie im Diskurs um ‚Quality TV‘⁹⁷ bezieht sich Distinktion häufig auf Sprechakte und Praktiken, die als sozial abgrenzend erkannt werden. Wird *The Wire* wie in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* mit Tolstoi, Dickens und Dostojewskij verglichen⁹⁸ und damit einer Bildungselite zugeordnet, entsteht der Eindruck, das Artefakt *The Wire* trage seine soziale Positionierung bereits in sich. Status und Ansehen des Populären im kulturellen Raum ergeben sich aber nicht daraus, dass bestimmte Produkte und Aneignungsweisen *an sich* wertvoller wären als andere. Vielmehr sind Anerkennung oder Abwertung kultureller Produkte das Resultat performativer, objektvermittelter und diskursiver Praktiken,⁹⁹ die wiederum von Wissensstrukturen unterschiedlicher Gruppierungen und Szenen abhängig sind.¹⁰⁰

Diese Anmerkung soll nicht über die Spezifika hinwegtäuschen, die etwa ein Sonntagskrimi aufbringen muss, um die Zuschauer_innenzahlen zu halten und als *Tatort* akzeptiert zu werden. Die Abgrenzung der Reihe *Tatort* zu anderen Reihen, anderen Krimis und anderen Fernsehangeboten erfolgt in dieser Überschau entlang der Einordnungen, die die befragten Zuschauer_innen vornehmen. Hier stellt sich

⁹³ Vgl. die Aufzählung in Kelleter 2012a.

⁹⁴ Vgl. Jenkins 1992, 2006b.

⁹⁵ Vgl. Mikos 1994.

⁹⁶ Hall 1981.

⁹⁷ Der Begriff des ‚Quality (American) Television‘ wurde von Robert J. Thompson (1996) eingeführt. Vgl. auch Frizzoni 2012.

⁹⁸ Vgl. Jensen 2008.

⁹⁹ Vgl. die Ausführungen über das Verhältnis von Distinktion und Populärkultur bei Bendix (2012, S. 302).

¹⁰⁰ Kaspar Maase weist mit dem Begriff der „Selbstanerkennung“ darauf hin, dass auch das ästhetische Selbstverständnis von Gruppen gewissermaßen demokratisiert worden sei (Maase 2003, 2010, 2007, S. 84).

die Frage, ob der Krimi überhaupt zur ‚Populärkultur‘ zu zählen ist. Denn seine diskursive Einordnung ist weniger eindeutig als die Definition des Populären dies vorgibt. Der Begriff ‚Populärkultur‘ begegnete mir im Feld so nicht. Selbst noch der Begriff des ‚Quality TV‘ hat sich im deutschsprachigen Raum erst innerhalb der letzten Jahre für den Anwendungsbereich ‚deutscher Krimi‘ etabliert. Auch die Variante ‚Qualitätsfernsehen‘ entspricht nicht in dem Maße der Alltagssprache, dass er in den Interviews relevant geworden wäre – was nicht daran liegt, dass das *Tatort*-Publikum sich nicht für Qualität begeistert. Zuschauer_innen haben Erwartungen an die Qualität von regelmäßig ausgestrahlten Sendungen, so die erste von drei Prämissen der an Seriennutzung interessierten Studie des Publizisten Jens Wolling. Zweitens sei die aktuelle Wahrnehmung der Qualität Bestandteil der Rezeption, und drittens beruhe ein Qualitätsurteil auf der Wechselwirkung von Erwartung und Erfahrung.¹⁰¹ Dieses subjektive Qualitätsurteil habe Auswirkungen auf die Auswahl und Nutzung von Fernsehangeboten, befindet Wolling.¹⁰² Als wichtige Felder der Qualitätserwartungen seitens der Zuschauer_innen von Fernsehserien nennt er Konfliktbearbeitung, Realitätsbezug, Story und Machart. Diese etwas funktionalistisch und schematisch anmutende Unterteilung der Seriennutzung soll im Folgenden differenziert werden. Ziel ist es dabei nicht, die Liste zu verlängern, sondern die Kontextualisierungen der Wertzuschreibungsprozesse in ihren diskursiven Kontexten durch verschiedene methodische wie theoretische Perspektiven auf das Phänomen ‚*Tatort*-Kultur‘ nachzuvollziehen.

1.3 Das Phänomen *Tatort*

Unter der Dachmarke *Tatort* werden bereits seit dem 29.11.1970 an unzähligen Sonntagen Kriminalfilme ausgestrahlt. Inzwischen ist die Krimireihe nicht nur zu einer „deutsche Institution“¹⁰³ avanciert, sondern auch zu einem Massenphänomen. Die durchschnittlichen Zuschauer_innenzahlen vom November 2010 bis November 2012 (in diesem Zeitraum wurde ein Großteil der Daten erhoben) lagen gemäß der Hochrechnungen der Fernsehquote bei den Erstausstrahlungen zwischen 6,9 (Batu in Hamburg) und gut 11,3 Millionen (Thiel/Boerne in Münster),¹⁰⁴ die mit der Folge „Willkommen in Hamburg“, (NDR, 10.3.2013) noch überboten wurde (12,57 Mio. Zuschauer_innen).¹⁰⁵ Zwischen Mai 2013 und Mai 2015 lagen erneut

¹⁰¹ Vgl. Maase 2008b, S. 12f.

¹⁰² Vgl. Wolling 2004; siehe auch Gehrau 2008, S. 131.

¹⁰³ Der Begriff der „deutschen Institution“ geht seit einigen Jahren wie selbstverständlich mit der Reihe *Tatort* einher und wird auch in den Interviews gebraucht. Vgl. etwa *Tatort Blog*, unter URL: <http://www.tatort-blog.de/> [11.2.2016].

¹⁰⁴ Durchschnittliche TV-Zuschauerzahl der *Tatort*-Ermittler von November 2010 bis November 2012 (in Millionen), Statista, unter URL: <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/169503/umfrage/durchschnittliche-einschaltquote-der-tatort-ermittler/> [11.1.2013].

¹⁰⁵ Mantel 2013.

die Münster-Folgen ganz vorne mit durchschnittlich 12,88 Millionen Zuschauenden.¹⁰⁶ In den 1970er-Jahren konnten Einschaltquoten von mehr als 25 Millionen Zuschauer_innen bei einem Marktanteil von über 70 % erreicht werden.¹⁰⁷ Obwohl *Tatort*-Folgen inzwischen fast an jedem Abend in der Woche wiederholt werden, schalten die meisten Zuschauer_innen nur an Sonntagen ein, um die neueste Folge zu sehen – live, am Fernseher im heimischen Wohnzimmer. 20 % aller Befragten einer Hochrechnung im Auftrag der ARD gaben an, regelmäßig den *Tatort* zu sehen. 7 % der unter Dreißigjährigen sowie 16 % der 30- bis 44-Jährigen erklärten, häufig *Tatort* zu sehen, so auch 25 % der 45 bis 59-Jährigen. Unter den 60-Jährigen und Älteren sind ebenfalls 25 %, die angaben, häufig den Sonntagskrimi anzuschauen.¹⁰⁸ 2010 waren 13 der 15 meistgesehenen Filme im deutschen Fernsehen *Tatort*-Folgen.¹⁰⁹

Die ständige Presse-Präsenz, insbesondere zu Jubiläen der Krimireihe, fördert eine breite Kultur von Paratexten, die vornehmlich zusammenfassenden, Überblick gebenden und werbenden Charakter haben, und dabei den Krimi als nationales kulturelles Phänomen beschreiben.¹¹⁰ Jochen Vogt ist gar der Ansicht, der *Tatort* sei der „wahre deutsche Gesellschaftsroman“¹¹¹, da er eine bedeutende sozialisierende und genreprägende Funktion sowie eine ästhetisch und ökonomisch dominante Stellung im Programmangebot aufweise.¹¹² Der *Tatort* sei laut Björn Bollhöfer die „wohl wichtigste Institution der deutschen Fernsehkultur“¹¹³. Man wisse, wo Deutsche sich am Sonntag um 20:15 Uhr aufhalten würden, denn das sei ihre „holy time“¹¹⁴. *Tatort* sei von besonders hoher filmischer Qualität, was man an den beteiligten Schauspielern_innen, Regisseuren_innen und Autoren_innen erkenne, wie auch daran, dass es einige Folgen ins Kino geschafft haben. Der *Tatort* diene den Deutschen als Spiegel gesellschaftlicher Ereignisse und sozialpolitischer Fragen.¹¹⁵ Schriftliche Belege der Bedeutung des TV-Krimis liefern außerdem unzählige Dissertationen und

¹⁰⁶ Vgl. ebd. Die Zahlen auf der Seite werden regelmäßig erneuert.

¹⁰⁷ Vgl. Zubayr/Gerhard 2011, S. 135.

¹⁰⁸ Erhoben werden die Daten von ARD, Meedia im Jahr 2010 (Statista).

¹⁰⁹ Zubayr/Gerhard 2011, S. 135.

¹¹⁰ Vgl. beispielsweise das Themenheft Cicero vom September 2012 zum Titel-Thema „Am Tatort. Innenansichten eines TV-Phänomens“, oder das Themenheft zum *Tatort*, das Bernd Desinger 2002 als Ausstellungskatalog im Rahmen des Goethe-Instituts zusammenstellte (Desinger 2002).

¹¹¹ Vogt 2005.

¹¹² Vgl. Bollhöfer 2007, S. 18 über Vogt.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Vgl. das Interview mit Anton Hientz.

¹¹⁵ Vgl. die Feldnotiz zum Gespräch mit Bernd Desinger; Eisenhauer 1998.

Überblick verschaffenden *Tatort*-Bände.¹¹⁶ Joachim Hess gab 2012 eine vergleichsweise aktuelle bibliografische Übersicht.¹¹⁷

Neben der Sendezeit¹¹⁸ und Zugehörigkeit zum Sub-Genre Polizeikrimi gelten weitere Faktoren als Marker der Reihe. Unter den Stichworten „Wandel und Heterogenität“, „Reihenstruktur und Serialität“, „Figureninventar“, „Individualität und Serialität“, „Lokalkolorit“ und „Realismus, Authentizität, Repräsentation“ hat Hendrik Buhl jüngst die wichtigsten zusammengestellt.¹¹⁹ Als *Tatort*-Koordinator entwickelte Gunther Witte einst das sogenannte *Tatort*-Papier, in dem die Dos and Don'ts der Reihe festgelegt wurden: „Die drei wichtigsten Gesetze lauten: ‚die Regionalität, die führende Rolle des Kommissars und die Forderung, dass der Zuschauer die Geschichten in unserer Realität für möglich halten sollte‘, erklärt Gunther Witte.“¹²⁰ Weitere ‚Regeln‘ besagen, dass es innerhalb der ersten zehn Minuten zu einem Mord gekommen sein müsse und dass ein Täter, bzw. eine Täterin am Ende der Folge entlarvt werde. Mit der Zeit entwickelte sich zudem die Ausdehnung der Zahl der Ermittelnden zunächst auf Zweiertteams, jüngst bis hin zu fünf Ermittelnden (in der Dortmunder Binnenreihe¹²¹). Die Anlage der *Tatort*-Folgen auf etwa 90 Minuten pendelte sich mit der Zeit ein.¹²² Rückblenden sind nach wie vor selten, Kameraführung und Schnittfolge hingegen, die Witte damals lieber ruhig sehen wollte, sind inzwischen ausgefallener und dynamischer geworden. Neben den genannten *Tatort*-Grundsätzen, für die Witte jüngst den Ehren-Preis der Bambi-Jury erhielt,¹²³ verbindet die einzelnen *Tatort*-Produktionen vor allem der Vor- und Abspann. Ihn erwähnen die Befragten, wenn sie sich ein Bild zum *Tatort* in den Kopf rufen sollen, am häufigsten, er mache die Reihe zum „Kult“.¹²⁴ Auf ihn bezieht

¹¹⁶ Die Liste der folgenden Aufsätze und Biografien ist unvollständig, auffallend viele stammen aus kirchlichen Kontexten: Dingemann 2010; Dell 2012; Gräf/Krah 2010; Hißnauer/Scherer/Stockinger 2012; Becker/Jaeger 1988; Buhl 2013; Burbach 1999; Brück/Viehoff 1998; Hickethier 1985; Koebner 1990; Leder 1999; Wacker 2000. Vgl. zum *Polizeiruf 110* (DDR 1971-1990, BRD seit 1990) u.a. Goslicki 1998; Guder/Wehn 1998; Welke 2012.

¹¹⁷ Vgl. Hess 2012.

¹¹⁸ Fällt ein Feiertag auf den Montag, wird die Neuausstrahlung auf diesen verschoben. Die gelegentliche Ausstrahlung von *Polizeiruf 110* und des Spin-Offs *Schimanski* zur gleichen Sendezeit führt zu weiteren Unregelmäßigkeiten; politische Großevents wie das sogenannte TV-Kanzlerduell können zum Aussetzen des *Tatort* führen.

¹¹⁹ Buhl 2013, S. 23-37.

¹²⁰ Weber 2012.

¹²¹ Der Begriff der Binnenreihe wird im folgenden Abschnitt erläutert.

¹²² Vgl. dazu Hißnauer/Scherer/Stockinger 2012.

¹²³ Vgl. die Pressemeldung: Bambi für *Tatort*-Erfinder Gunther Witte, veröffentlicht von Tobias, vom 15.11.2013 auf dem *Tatort*-Blog, unter URL: <http://www.tatort-blog.de/bambi-fuer-tatort-erfinder-gunther-witte-1399/> [11.2.2016].

¹²⁴ „Beim *Polizeiruf*, interessante These, da hat man den Vorspann schon vier oder fünf Mal geändert. Beim *TATORT* nicht. [...] Schön blöd wäre die ARD.“ Vgl. Werner, François, interviewt von Mareike Lange, in einem Café in Stuttgart, am 5.5.2010, S. 14. Das Transkript ist auf Anfrage einsehbar.

man sich auch in der Presse gerne, wenn der Kult-Charakter der Reihe erklärt wird, so im Gespräch mit dem aktuellen ARD-*Tatort*-Koordinator Gebhard Henke.¹²⁵ Das Konzept des Krimis beschrieb Kerstin Ramcke, Produzentin des *Tatort* im Studio Hamburg, anhand der herausstechenden Eigenschaften der Reihe. Das Lokal-kolorit, die Funktion des Sonntagskrimis als Gesellschaftsspiegel wie als Medium, das Einblicke in Milieus gewähre, verbindet Ramcke mit den kreativen Leistungen der Beteiligten, die in eine spannende Krimihandlung (die den Reiz des Kampfes gegen das Böse inkludiere) eingebettet sei. Bundesaktuelle Bezüge und gesellschaftliche Belange, die sich in der Reihe mit einem heimatverbundenen Ansatz verbunden fänden, erhöhten den Reiz des Krimis.¹²⁶ Dieser lobende Rundumschlag verbindet wesentliche Faktoren, die die Rezeptionstreu der Zuschauer_innen seit über 45 Jahren zu verstehen hilft. Denn erfolgreich ist der *Tatort* allemal. Während 2010 16 *Tatort*-Standorte gezählt werden konnten, schmückten den Krimi im Februar 2014 schon 22 Teams.¹²⁷

Das ‚ostdeutsche‘ Äquivalent zum *Tatort* stellt die seit 1970 laufende Krimi-reihe *Polizeiruf 110* (DDR, 1971-1990; BRD seit 1990) dar. Konzeptionell waren die dazugehörigen Binnenreihen dem *Tatort* schon immer ähnlich. Die Bedingungen, die die Situierung der Reihe in der DDR mit sich brachte, führten aber zu charakterlichen Abweichungen von den Produktionen des *Tatort*. Nicht nur war die dortige Polizei anders aufgebaut, auch der politische Impetus der Reihe wich von den Produktionen im *Tatort* ab, und *Polizeiruf*-Folgen kamen gelegentlich auch ohne Leiche aus. Inzwischen wird der *Polizeiruf 110* als gleichwertig mit dem *Tatort* angenommen, die Reihe habe sich seit der Wende zunehmend an den *Tatort* angeglichen, so dass Unterschiede zwischen einzelnen Folgen und Teams als größer empfunden werden als Unterschiede zwischen beiden Dachformaten.¹²⁸ Trotzdem liegen die Einschaltquoten des *Polizeiruf 110* meist unter denen des *Tatort*, so auch

¹²⁵ Freuler 2010.

¹²⁶ Vgl. das Transkript zum Interview von Mareike Lange mit Kerstin Ramcke, Studio Hamburg, Produzentin des *Tatort*, 27.5.2010. Das Transkript ist bei der Autorin einsehbar.

¹²⁷ 22 aktuelle *Tatort*-Teams präsentierte die ARD-Webseite am 14.2.2014, unter der laufend aktualisierten URL: <http://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/kommissare/tatort-filter-aktuelle-kommissare-100.html> [14.2.2014]: Ballauf und Schenk (Köln), Leitmayr und Batic (München), Klara Blum und Kai Perlmann (Konstanz), Borowski und Brandt (Kiel), Dorn und Lessing (Weimar), Eisner und Fellner (Wien), Faber, Bönisch, Dalay und Kossik (Dortmund), Falke und Lorenz (Hamburg und Umgebung), Flückiger und Ritschard (Luzern), Funck, Schaffert und Grewel (Erfurt), Lannert und Bootz (Stuttgart), Lindholm (Hannover), Lürsen und Stedefreund (Bremen), Murot (Wiesbaden), Odenthal und Kopper (Ludwigshafen), Ritter und Stark (Berlin), Saalfeld und Keppler (Leipzig), Steier (Frankfurt), Stellbrink und Marx (Saarbrücken), Thiel und Boerne (Münster), Tschiller und Gümer (Hamburg) sowie Wagner, Wiesner, Goldwasser und Schatz (Franken). Seither kam es zu einzelnen Wechseln mit einer Tendenz zu größeren Teams.

¹²⁸ Vgl. das Interview mit Richard Raulf.

in meinen Interviews.¹²⁹ Doch gibt es auch Personen, die dem *Polizeiruf 110* einen besonderen Wert zusprechen, der narrativ-ästhetisch (insbesondere bei der Rostocker Binnenreihe), nostalgisch¹³⁰ oder historisch-informativ, etwa bezüglich verschiedener ostdeutscher Milieus,¹³¹ begründet wird. Während beispielsweise der *Tatort*-Zuschauer Richard Raulf besonderen Spaß daran hat, sich Folgen von *Polizeiruf 110* und *Tatort* aus den 1970er-Jahren anzusehen, führte die Herkunft des Schauspielers Manfred Krug („ist ja auch aus der DDR“) meinen Interviewpartner Klaus Ullrich zu einer besonderen Begeisterung für den ehemaligen Hamburger *Tatort*-Ermittler. Interviewpartner_innen, die die DDR miterlebt haben, erzählten mehrheitlich, dass sie damals keinen *Polizeiruf 110* gesehen, sondern erst nach 1990 Gefallen daran gefunden hätten, nun aber beide Formate gleichberechtigt behandelten.¹³²

1.3.1 Reihe, Binnenreihe, Folge

Thomas Klein und Christian Hißnauer bieten in ihrem Sammelband „Klassiker der Fernsehserie“ eine Übersicht der Seriendefinitionen und ihrer Geschichte.¹³³ Die Minimaldefinition einer Serie ist gemäß Fernsehtheoretiker und -historiker Knut Hickethier schon in der Mehrteiligkeit erfüllt.¹³⁴ Eine Unzahl weiterer Autor_innen hat sich über die Jahre mit dem Phänomen der Serie, insbesondere der Fernsehserie beschäftigt;¹³⁵ besonders verbreitet ist die Untergliederung der seriellen Fernsehprodukte in ‚Serien‘ (im Englischen meist ‚serials‘) und ‚Reihen‘ (im Englischen meist ‚series‘), denen jeweils leicht changierende Bestimmungskriterien zugeordnet sind: Serien haben offene Enden und Cliffhanger, während Reihen geschlossen erzählt werden.¹³⁶ Serien beruhen auf einem stabilen Set mehrerer Charaktere, Reihen zeigen wenige Charaktere immer wieder; Plots von Serien sind plural, während in Reihen jeweils ‚ein‘ Plot erzählt wird; und in Reihen verläuft die Zeit gewöhnlich ‚non-diegetic‘, in Serien wird die Echtzeit gebremst (Zuschauende können mitwachsen; Serien reflektieren aktuelle Debatten).¹³⁷ Durch die Zuordnung der Reihe *Tatort* zum Genre Krimi ist die Erzählung des jeweiligen Falls gewöhnlich nach 90 Minuten abgeschlossen, während die Beziehungsgeschichten der Ermittelnden auf weitere Fol-

¹²⁹ Vgl. das Transkript zum Interview von Mareike Lange mit einer Besucherin einer *Tatort*-Kneipe, Mira Dahlmann, 12.5.2010. Das Transkript ist bei der Autorin einsehbar.

¹³⁰ Vgl. das Interview mit Klaus Ullrich.

¹³¹ Vgl. das Interview mit Frau Dr. Arndt.

¹³² Vgl. etwa das Interview mit Klaus Ullrich oder mit Theresa Lottich.

¹³³ Vgl. Klein/Hißnauer 2012, S. 7-26.

¹³⁴ Vgl. Hickethier 1991, S. 17.

¹³⁵ Hier seien nur wenige genannt: Zur Definition von ‚Megamovies‘ vgl. Reinecke 2007, zu ‚Telenovelas‘ Michael 2010, zu Zopfdraturgie und langsamem Erzähltempo Hickethier 1991; Klein/Hißnauer 2012, S. 8, und zu ‚Familienserie‘ Mikos 1994.

¹³⁶ Vgl. fortlaufende Handlungsstränge versus abgeschlossene Folgenhandlungen bei Allrath/Gymnich 2005.

¹³⁷ Vgl. das Schlagwort „Serialita“ im Medienlexikon: Reifová 2004, S. 225.

gen gespannt machen. Knut Hickethier verdeutlichte an dieser „doppelten Formstruktur“¹³⁸ von Serien die gegenseitige Abhängigkeit von Serien- und Folgendramaturgie, die sich auch innerhalb der Binnenreihen des *Tatort* finden lässt. Die Besonderheit des *Tatort*, dass abwechselnde Sendeanstalten immer neue Autor_innen, Kameraleute und Regisseur_innen zusammenstellen, sorgt für erzählerische wie ästhetische Vielfalt, die den Reihencharakter, wenn nicht gar den Spielfilm- oder Werkcharakter der einzelnen Folge hervorhebt. Das Altern der Kommissar_innen, die schon lange ‚im Dienst‘ sind, führt hingegen abweichend vom Reihenprinzip zu dem Eindruck, mit den Filmfiguren mitwachsen zu können, so beispielsweise mit der Figur Lena Odenthal in Ludwigshafen.¹³⁹ Eine saubere Unterscheidung von Serie und Reihe oder ‚serials‘ und ‚series‘, aber auch die Unterscheidung von Episodenserien und Fortsetzungsserien¹⁴⁰ ist im Grunde nicht mehr zu halten, berücksichtigt man die vielen Hybridformen, die sich in der Fernsehlandschaft ausgebildet haben.¹⁴¹ Denn je nach angelegtem Kriterium fällt die benannte Sendung mal dem einen, mal dem anderen zu.¹⁴² Wie Amerikanist und Sprecher der Forschergruppe „Ästhetik und Praxis populärer Serialität“ Frank Kelleter feststellt, richtet sich in jedem Fall ein vorliegender Erzähltext auf seine simultane Wiederholung und Erneuerung in einem noch nicht vorliegenden Erzähltext aus.¹⁴³

Die sprachliche Untergliederung in ‚Reihe‘, ‚Binnenreihe‘ und ‚Folge‘ werde ich nun knapp für den *Tatort* darlegen, verstehe diese aber nur als begrenzt übertragbar auf andere Formate. Hickethier nennt den *Tatort* als Gesamtprodukt eine Reihe, während er *Lindenstraße* (BRD, seit 1985) als Serie bezeichnet. Er verwendet den Begriff der Serie auch dann, wenn die Handlungsfolgen abgeschlossen sind,¹⁴⁴ spricht aber über eine Reihe, sofern sich die Zusammenhänge zwischen den Episoden als locker beschreiben lassen und lediglich ein gemeinsamer Einspieler oder ein Titelsignet die Folgen miteinander in Verbindung bringen.¹⁴⁵ Dieser Auffassung nach wäre *Tatort* als Gesamtprodukt als Reihe zu verstehen, die aus verschiedenen Serien besteht. Von seiner Struktur her kommt die *Tatort*-‚Binnenreihe‘ der „Episo-

¹³⁸ Vgl. Hickethier 2003. Die doppelte Formstruktur zeigt zwei wesentliche Erzählebenen einer Serie. Einerseits geht es dabei um den ständigen Kampf gegen Ungerechtigkeiten, andererseits aber auch oft um persönliche Entwicklungen der Serienfigur: Der Ermittler muss ein Leid überwinden, das Ermittlerpaar muss zusammenwachsen.

¹³⁹ Olivia Lauterweg beschrieb anhand der Figur Lena Odenthals, dass sie gewissermaßen mit *Tatort* aufgewachsen sei. Vgl. das Interview mit Olivia Lauterweg.

¹⁴⁰ Vgl. Weber/Junklewitz 2008, S. 21.

¹⁴¹ Vgl. Creeber 2004, S. 11.

¹⁴² Jason Mittell unterscheidet „miniseries“, „anthology series“, „episodic series“ und „serial narrative“ (Mittell 2010). Im deutschsprachigen Raum unterscheidet Mikos (1992) im Anschluss an die anglo-amerikanische Diskussion zwischen Mehrteiler, Serie und Sendereihe.

¹⁴³ Vgl. Kelleter 2012a, S. 26.

¹⁴⁴ Hickethier 1996, S. 184.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 185.

denserie¹⁴⁶ im Sinne Lorenz Engells nahe. Auch Hißnauer, Scherer und Stockinger, die sich innerhalb unserer Forschergruppe mit der Formstruktur des Sonntagskrimis beschäftigten, fassen die ‚Binnenreihen‘ des *Tatort* in Anlehnung an Günter Giesenfeld als „Episodenserien“¹⁴⁷, oder als „eine Reihe von verschiedenen Serien“¹⁴⁸. Die Zugehörigkeit zum Format *Tatort* aber sowie die unregelmäßige Ausstrahlungsweise lässt mich diesen Begriff hier ablehnen. Um zwischen Serien mit regelmäßiger Sendetaktung und engen erzählstrukturellen Bindungen zwischen den Folgen (wie etwa bei der *Lindenstraße*) und seriellen Erzählungen mit unregelmäßiger Sendetaktung, großen Zeitspannen zwischen den Folgen und erzählerisch auch als Einzelwerk verständlichen Filmen (beispielsweise beim Münchner *Tatort*) zu unterscheiden, nutze ich für letzere den Begriff der ‚Binnenreihe‘. Dieser soll die Zwischenstellung zwischen Seriencharakter und Reihenmerkmalen verdeutlichen. Somit komme ich zu der sprachlichen Unterteilung des *Tatort* in ‚Reihe‘ (*Tatort*), ‚Binnenreihe‘ (diese könne entweder am Ort oder am Personal gebunden gekennzeichnet werden, also als Leipziger *Tatort* oder als Borowski-*Tatort*) und einzelne ‚Folgen‘, die in jüngster Zeit auch in ‚Doppelfolgen‘ organisiert sein können.¹⁴⁹

1.3.2 *Tatort* als populäre Serialität und Ritual

Durch seine lange Laufzeit konnte die Reihe *Tatort* Besonderheiten entwickeln, die die Rezeptions- und Nutzungsweisen beeinflussen. Zuschauer_innen erfahren das serielle Moment des *Tatort* durch ebenfalls seriell strukturierte Paratexte.

Unterschiede in der zeitlichen Ausstrahlungsrhythmik hängen unmittelbar mit der Erzählform zusammen. Manche Teams ermitteln häufiger als andere, und verschiedene Sendeanstalten bringen unterschiedlich viele *Tatort*-Folgen pro Jahr heraus. Aufgrund dieser Besonderheiten kann auch das Seriengedächtnis nicht in gleicher Weise bei den Zuschauenden vorausgesetzt werden wie bei einer Daily Soap oder bei „Mega-Movies“¹⁵⁰ wie *LOST* (USA, 2004–2010). Stilistische Unterschiede zwischen und teils auch innerhalb der Binnenreihen, die unregelmäßige Sendetaktung der verschiedenen Ermittlerteams sowie die Variationsbreite der Thematiken einzelner Folgen können selbst erklärte Fans in ihrer Nähe zum Fanobjekt *Tatort* verunsichern. Denn es ist schwerer als bei einer Serie einzuschätzen, was einen im nächsten *Tatort* erwartet. Fernsehzeitschriften, Vorbesprechungen und Trailer stellen hierfür Orientierungshilfen dar. Die Figurenentwicklung ist – verglichen mit

¹⁴⁶ Vgl. Engell 2012.

¹⁴⁷ Giesenfeld 1994, S. 36.

¹⁴⁸ Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger 2012, S. 146, wobei sie Giesenfeld wie in der voranstehenden Fußnote zitieren.

¹⁴⁹ Vgl. zu Doppelfolgen Keil 2011. Wie Scherer/Stockinger/Hißnauer (2012, S. 147) nachgewiesen haben, kam es bereits 1973 zur sogenannten ‚Amtshilfe‘ im *Tatort*: Kommissar Finke begegnete in einer Dorfkneipe Zollfahnder Kressin, der eigentlich einer anderen Binnenreihe entstammte.

¹⁵⁰ Vgl. Reinecke 2007.

dem Seriencharakter der ebenfalls seit Jahrzehnten anhaltenden Heftrromanserie *Perry Rhodan* (BRD, seit 1961)¹⁵¹ – auf ein Minimum reduziert und Serialitätsmarker, wie sie Christian Hißnauer, Björn Lorenz, Claudia Stockinger und Stefan Scherer untersucht haben,¹⁵² sind nicht nur schwach ausgeprägt, sondern teilweise auch fehlerhaft. Diese Fehler werden von den Rezipient_innen häufig übersehen oder ignoriert,¹⁵³ gelegentlich werden sie spielerisch verarbeitet,¹⁵⁴ aufmerksame Beobachter_innen sind darüber manchmal verärgert.¹⁵⁵ Senderintern ist die Fokussierung auf die folgenübergreifende Chronologie beschränkt – die Position der auch im *Tatort*-Abspann inzwischen immer genannten ‚Continuity‘ bezieht sich nur auf die einzelne Folge, nicht, wie bei vielen Serienproduktionen, auf die gesamte Serie (bzw. beim *Tatort*: Binnenreihe). Der neue Producer des NDR wird beispielsweise eingewiesen, indem ihm die zehn Ordner zu den zehn bisher produzierten Folgen der Borowski-Binnenreihe ausgehändigt werden. Im Wesentlichen bereitet er sich auf seine Arbeit vor, wie es Zuschauer_innen auch tun würden: durch das Ansehen aller bisherigen Folgen der Binnenreihe.¹⁵⁶

Die zunehmende Bewusstwerdung der Macher_innen über ein die einzelnen Folgen in ihrer Chronologie wahrnehmendes und kritisch nachvollziehendes Publikum führte zu einer präziseren Zeichnung von Charakteristika einzelner Binnenreihen.¹⁵⁷ Redakteurin Melanie Wolber fürchtet aber, dass sich das kaum lohne, denn Figurenentwicklungen würden vom Gros des Publikums kaum wahrgenom-

¹⁵¹ Nast 2013a, 2013b.

¹⁵² Vgl. Hißnauer/Scherer/Stockinger 2012 sowie den zusammenfassenden Band Hißnauer/Scherer/Stockinger 2014.

¹⁵³ Vgl. das Interview mit Konrad Heer und Nora Isarmeyer.

¹⁵⁴ Fans haben auf der Plattform *You Tube* einen Zusammenschnitt der Türen in den Privathaushalten der *Tatort*-Figuren Thiel und Boerne eingestellt, die immer wieder anders aussehen, vgl. „Fehler im Münster Tatort“ auf *You Tube*, unter URL: <http://www.youtube.com/watch?v=3Og4FYKZ0OA> [11.2.2016].

¹⁵⁵ Nicht Fehler im engeren Sinne verärgern, sondern verpasste Chancen in der Figurenentwicklung wie im sogenannten Matchmaking (viele wünschten sich einen anderen Ausgang der Borowski-Jung-Beziehung im Kieler *Tatort*). Zuschauer_innen nehmen oft eine kritische Haltung ein, wenn Schauspieler_innen spontan aussteigen (Nina Kunzendorf) oder ‚alte Freunde‘ der Kommissar_innen auftauchen, die in den Jahren zuvor nie zu sehen waren (etwa im Spin-Off *Schimanski*). Doch auch die wechselnden Wohnungen der Ermittelnden können verärgern, vgl. den Kommentar von Britta im Interview mit Jule Deichs Sehgemeinschaft. Ebd. bemerkte Zuschauerin Jule, dass „das Schlimmste“ sei, dass die Tochter des Wiener Kommissars „immer“ ausgetauscht werde.

¹⁵⁶ Zusätzlich gibt es einzelne Figuren betreffende Skizzierungen von Entwicklungen, Geheimnissen aus der Vergangenheit, möglichen Begegnungen etc., die auf Redaktionskonferenzen die weiteren Folgen betreffend besprochen werden können. Vgl. das Interview mit NDR-Producer Holger Ellermann.

¹⁵⁷ Auch Chefs und Ex-Frauen der Ermittelnden wechseln gelegentlich, und die Ausstrahlungsreihenfolge kann von der Planung abweichen (WDR), vgl. das Interview mit François Werner.



Abb. 1: Ein Regal im Büro des *Tatort*-Producers Holger Ellermann, eigene Aufnahme, 2011.

men – das ergaben Werkstattberichte, wie der SWR sie zur Figur Lena Odenthal erstellen ließ.¹⁵⁸ Mein Interviewpartner Konrad Heer konnte das bestätigen: „Mir fallen schon Charakteristika der Figuren ein, aber irgendwie so eine Entwicklung der Figuren festzustellen, würde mir jetzt sehr schwer fallen.“¹⁵⁹ Die Bedeutung des seriellen Moments der Krimireihe wird in den folgenden Kapiteln immer wieder aufgegriffen und reflektiert.

Eine besondere Bedeutung im Diskurs um die *Tatort*-Rezeption kommt dem Begriff des Rituals zu. Laut Großmann und Lull erfolgt die TV-Rezeption ohnehin häufig habitualisiert.¹⁶⁰ Knut Hickethier schreibt von „ritueller Nutzung des Angebots“¹⁶¹, und auch Lothar Mikos nutzt den Ritualbegriff, um die Rezeption von Serien nachzuvollziehen.¹⁶² Mikos zeigt,

„dass nicht nur der feste Platz von Serien im Programm bewirken kann, dass Menschen sich an wiederkehrenden Terminen des Wochenablaufs zu koprsentent wie virtuellen Sehgemeinschaften zusammenfinden; umgekehrt nutzen Zuschauer bestimmte Serien(termine), um Fixpunkte und Übergänge zwischen Alltagsbereichen zu markieren“¹⁶³.

Tatort zu sehen wurde auch von meinen Interviewpartner_innen überaus häufig als ‚Ritual‘ betitelt, zeigt sich darin doch eine sonntägliche, auf Wiederholung basierende und als kulturell etikettierte Praxis.

¹⁵⁸ Vgl. das Interview mit Melanie Wolber, Redakteurin der Odenthal-Binnenreihe des SWR.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Vgl. Großmann 2007; Lull 1980.

¹⁶¹ Hickethier 1994, S. 57.

¹⁶² Vgl. Mikos 1994, S. 35-48, 2000.

¹⁶³ Bendix u.a. 2012, S. 297.

Das Rituelle an der allwöchentlichen Rezeption von Fernsehserien oder Reihen¹⁶⁴ wird gestützt durch die damit verbundenen Nebentätigkeiten: das Abendessen, den Anruf bei der Ehefrau¹⁶⁵, der Tante¹⁶⁶ oder dem Vater¹⁶⁷, oder durch gewohnte Sitzpositionen. Soziale Konstellationen, Gemütlichkeit herstellende Beigaben sowie Praktiken, die die Rezeption einrahmen (die Tagesaufgaben sind erledigt), helfen den Zuschauer_innen dabei, sowohl den Wochenendabschluss als auch die Übergangsphase vom Wachen zum Schlafen befriedigend, atmosphärisch attraktiv und ihrem persönlichen Gefühlsmanagement dienlich zu gestalten. Der Eindruck, Teil einer „Communitas“¹⁶⁸ zu sein, einer durch das Ritual bedingten Vergemeinschaftung, die sich, wenn man nicht schon gemeinsam vor dem Fernseher sitzt, in den Veröffentlichungen der Quote, in Gesprächen am Arbeitsplatz oder in Online-Foren offenbart, bildet einen weiteren Anreiz, den Krimi zu verfolgen.¹⁶⁹ Schließlich wird die sonntägliche Krimirezeption als Aushandlungsraum genutzt, der (parallel zur Störung der Normalität durch den Mord im kriminologisch motivierten Narrativ des jeweiligen Films) soziale Ordnungen auch zwischen den Zuschauenden überprüft und reproduziert, ohne diskursiv explizit zu werden. Die Bindung an den – zumindest historisch gesehen sakral aufgeladenen – Sonntag und die semantische Verknüpfung des Krimis mit dem Begriff des Kultes provozieren darüber hinaus Assoziation zu Victor Turners Ritual-Begriff, der noch an religiöse Symbolik gebunden ist.

Dennoch bleiben die Markierungen des Ritualräumlichen latent: Die liminale Phase, wie sie der Ritualbegriff nahelegt, betrifft beim *Tatort* lediglich den Übergang von freizeitleichem Wochenende und montäglicher Arbeitszeit sowie den Übergang vom Wachen zum Schlafen, selten aber eine die Rezipient_innen einende (biografische) Übergangssituation, die identitäre Aushandlungen mit sich bringen würde. So fangen auch jüngere Auslegungen der Ritualtheorie¹⁷⁰ nicht in Gänze ein, wie das kommunikative Handeln in diesem Feld gestaltet ist. Insbesondere die enge Verknüpfung mit dem Ansatz der Performativität würde Perspektiven ausblenden, die sich dem Gegenstand angemessen erst in Konzepten fassen lassen, die dem Emotionalen, der Vergemeinschaftung sowie dem Atmosphärischen Raum geben. Den *Tatort*-Abend gänzlich als Ritual zu erfassen hätte darüber hinaus Konsequenzen, die mit dessen Dispositionen nicht vereinbar sind. Denn auch das moderne Ritual ist definiert als eine

¹⁶⁴ Vgl. Schanze 2003.

¹⁶⁵ Herr Richard ist Pendler. Er ruft, nachdem er sonntags wieder seinen Arbeitsort erreicht hat, immer seine Frau an, die genau wie er abends den *Tatort* gesehen hat.

¹⁶⁶ Herr Tilemann ruft seine Tante an, die ihm die Münster-*Tatorte* empfahl.

¹⁶⁷ Nora Isarmeyer ruft nach dem *Tatort*-Public Viewing immer ihren Vater an.

¹⁶⁸ Vgl. Turner 1969, S. 132, 2012.

¹⁶⁹ Vgl. Turner 1969, S. 132 im Kapitel „Communitas. Model and Process“; vgl. zudem den Abschnitt „Medial bedingte Nationalbezüge“ im 6. Kapitel.

¹⁷⁰ Vgl. Belliger/Krieger 2013.

„Reihenfolge stilisierten Verhaltens, das von normaler Interaktion durch seine besonderen Fähigkeiten unterschieden werden kann, die es ermöglichen, die Aufmerksamkeit seiner Zuschauer – seiner Gemeinde wie auch eines breiteren Publikums – auf sich zu ziehen, und welcher die Zuschauer dazu bringt, das Ritual als ein besonderes Ereignis [...] wahrzunehmen“¹⁷¹.

Dies auf den *Tatort*-Abend zu übertragen hieße, die immense Bedeutung der Praktiken zu vernachlässigen, die sich in dem zeigen, was hier in Anschluss an Hermann Bausinger, Jutta Röser, Tanja Thomas und Corinna Peil „Alltagsintegration“¹⁷² genannt wurde. Die jahrelange Gewöhnung an den Sonntagskrimi widerspricht dem Eventcharakter und der Feierlichkeit, die mit dem Ritualbegriff einhergeht. Gerade das, was als ‚normale Interaktion‘ beschrieben wird, ist es doch, was die geschmackliche Verortungspraxis entlang des Sonntagskrimis ausmacht.

Die Verhandlung des Sonntagskrimis als eines rituellen Raumes wird folglich in der vorliegenden Studie immer wieder aufgegriffen, sie muss aber je nach Gegenstand beschränkt, bzw. justiert werden. Das Reflektieren über „serielle Fernsehformate“¹⁷³ im 2. Kapitel lässt Zuschauer_innen über die Bedeutung von Riten in ihrem Alltagsleben reflektieren, die an die Wochenstruktur gebunden sind und sozialen Beziehungen zu Regelmäßigkeit verhelfen. Im Rahmen der Definition der „Rezeptionssituation“¹⁷⁴ (im 3. Kapitel) wird der Ritualbegriff erneut aufgegriffen, da das gruppenbildende Aushandeln von Rollen und Handlungsgrundlagen auch Zugänge zum Krimi bestimmt. Weiter wird das Ritual in seiner Beziehung zum Medienevent in „Sehgemeinschaften“¹⁷⁵ betrachtet (3. Kapitel) und schließlich als Organisationsprinzip nationaler Imagination (6. Kapitel) reflektiert.¹⁷⁶

¹⁷¹ Vgl. die aus 13 Beschreibungen zusammengetragene Definition des Rituals nach Jan Platvoet in Belliger/Krieger 2013, S. 32.

¹⁷² Bausinger 1983, S. 24-37; Röser 2007; Röser/Thomas/Peil 2010.

¹⁷³ Vgl. den Abschnitt im 2. Kapitel.

¹⁷⁴ Vgl. die Einleitung zum 3. Kapitel.

¹⁷⁵ Vgl. den Abschnitt „Sehgemeinschaften“ im 3. Kapitel.

¹⁷⁶ Vgl. den Abschnitt „Medial bedingte Nationalbezüge“ im 6. Kapitel.

1.4 Methodik und Anmerkungen zur Beschaffenheit des Feldes

Die Einordnung und Nutzung des Sonntagskrimis hängt mit Routinen der Alltagsstrukturierung, sozialen Kontexten, dem individuellen Wissensstand zum betreffenden Thema und vielen weiteren Größen zusammen. Diesem komplex organisierten Feld kultureller Bewegung wurde mit einer Verschränkung unterschiedlicher ethnografischer Methoden begegnet. Neben einer Vielzahl weiterer Zugänge wie der teilnehmenden Beobachtung online und offline, neben Fragebogenanalysen, Inhaltsanalysen von Threads online, autoethnografischen Methoden zur Ideengenerierung, einer kleinen Fotoethnografie und der Einbindung von Transkripten und Beobachtungsprotokollen anderer Forscherinnen, führte ich 43 leitfragengestützte, ausführliche Interviews. Diese kollektivierte Informationen halfen, das Bild der Alltagsintegration an bisher wenig erforschten Rändern zu beleuchten und zu reflektieren. Diese Vorgehensweise erschien geradezu selbstverständlich für eine ethnografische Perspektivierung des Umgangs mit seriellen Erzählungen. So war ich verwundert, dass sich die ethnografisch-empirischen Studien zur Alltagsintegration von Serien bisher gewöhnlich entweder auf Geschehnisse im Wohnzimmer und Interviews oder auf Online-Foren und Interviews beschränkten und somit das Praxisfeld der Seriennutzung erheblich einschränken. Denn die an der Online-Kommunikation interessierten Arbeiten vernachlässigen die alltägliche und zutiefst soziale Einbettung der Seriennutzung und imaginieren sozial indifferente User als Rezipient_innen, während die ‚Wohnzimmer-Studien‘ durch digital-technische Neuerungen und Medienkonvergenz vermittelte Rezeptionskontexte ausklammern, sodass das Konstrukt der ‚Viewing Family‘¹⁷⁷ – so wichtig es auch sein mag – gegenüber anderen sozialen und räumlichen Konstellationen ein Gewicht erhält, das der heutigen Rezeptionsbreite nicht gerecht wird.

Der folgende Abschnitt soll helfen, die Frage zu beantworten, welche Methoden der kulturwissenschaftlichen Forschung dem Gegenstand entsprechend ausgewählt wurden, wie diese miteinander in Verbindung stehen und wo ihre Grenzen liegen – fokussiert wird hier zunächst auf die Interviews. Einzelheiten zur Durchführung weiterer Methoden sind in diejenigen Bereiche integriert, in denen sie zur Verwendung kamen (im 2., 3. und 4. Kapitel). In den zusammenführenden Kapiteln 5 und 6 finden sich die in den Eingangskapiteln separiert aufgeführten Quelldaten in ihrer diskursiven Verschränkung wieder. Hier wird deutlich, dass auch die methodisch bedingte Fokussierung den Blick auf Positionierungspraktiken beeinflusst. Sprachliche Ausdrücke ex post (im Interview) lassen eben eine andere Umgangsweise mit dem Krimi erkennen als die Online-Kommentierung oder die teilnehmende Beobachtung.

Eine Tabelle zu den narrativen, leitfadengestützten Interviews (aus der Name, Alter, Tätigkeit und Datum des Interviews hervorgehen), zu Feldnotizen sowie zu

¹⁷⁷ Mankekar 1999.

Verschriftlichungen der Teilnehmenden Beobachtungen, die Kolleginnen und ich im Zeitraum von 2008 bis 2014 an unterschiedlichen Orten durchführten, finden sich im Anhang. Hinweise im Fließtext bzw. in den Fußnoten verweisen auf diese Übersicht. Die dort gelisteten Dokumente sind wie im Text anonymisiert und auf Anfrage einsehbar.

Hermann Bausingers „Medienforschung am Ludwig-Uhland-Institut“¹⁷⁸ gibt einen guten Überblick über die frühe kulturwissenschaftliche Medienforschung, während Ute Bechdoffs „Kulturwissenschaftliche Medienforschung“¹⁷⁹ weiter auf Film- und Fernsehmedien fokussiert und auch Literatur außerhalb des Ludwig-Uhland-Instituts integriert. Mit Thomas Hengartners Zuwendung zur Technikforschung¹⁸⁰, aber auch der Integration von Ansätzen aus den britischen wie US-amerikanischen Cultural Studies in die deutschsprachige Fachkultur¹⁸¹ gelang die Ausbildung einer spezifisch kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit und Analyse von (fernseh-)medialen Gegenständen. Interessiert an Feldern sozialer Ungleichheit¹⁸² wie an Potenzialen des Widerstandes¹⁸³ wurde historisch wie gegenwartsbezogen die Alltagsintegration von Medien, zunehmend auch aus der Perspektive der Rezipierenden erforscht. Die Forderung der alle ihre Kontexte umfassenden Beforschung von Medienprodukten wurde, seit Stuart Hall in „Kodieren/Dekodieren“¹⁸⁴ vier Sektoren beschrieben hatte (Produktion, Zirkulation, Distribution/Konsum und Reproduktion),¹⁸⁵ immer wieder formuliert, wenn dabei auch unterschiedliche Einteilungen und Felder ausgemacht wurden. Jason Mittell beispielsweise deutet die Gesamtheit des Feldes Fernsehen im US-amerikanischen Kontext als ein Zusammenspiel der Sektoren commercial industry, democratic institution, textual form, cultural representation, everyday practice und technological medium.¹⁸⁶ Da sich all diese Sektoren nicht innerhalb einer Studie untersuchen lassen, zumindest dann nicht, wenn es sich um ein kulturelles Großprojekt wie den *Tatort* handelt, muss das Untersuchungsfeld eingeschränkt werden. Die vorliegende Arbeit setzt mit kultur-anthropologischem Interesse bei der Nutzung und Rezeption des Krimis an. Innerhalb der Forschergruppe, in der die Arbeit entstand, wird der textuellen, diskursiv-literaturwissenschaftlichen Seite des Sonntagskrimis *Tatort* bereits im Teilprojekt

¹⁷⁸ Bausinger 1996.

¹⁷⁹ Bechdolf 2001.

¹⁸⁰ Vgl. beispielsweise Hengartner 2006.

¹⁸¹ Vgl. dazu erneut Bechdolf 2001, sowie 2008; hier macht sie die Herleitung aus den Gender wie aus den Cultural Studies explizit.

¹⁸² Vgl. Maase 2007, 2010, 2012.

¹⁸³ Warneken 2006, S. 298-311.

¹⁸⁴ Hall 1999b. Das Konzept ist angelehnt an Karl Marx' Theorie der Warenzirkulation, vgl. Marx 1988.

¹⁸⁵ Vgl. Hall 1999b, S. 93.

¹⁸⁶ Vgl. Mittell 2010, S. 9.

„Formen und Verfahren der Serialität in der ARD-Reihe Tatort“ nachgegangen,¹⁸⁷ woraus sich gelegentlich Kooperationen ergaben.¹⁸⁸ Eine Vergleichsstudie zur Alltagsintegration der Heftromanserie *Perry Rhodan* (BRD, seit 1961) von Mirjam Nast erfasst die Serienrezeption in ihrer Alltagsintegration komplementär zur vorliegenden Untersuchung.¹⁸⁹ Diese institutionelle Verschränkung ermöglichte es mir, im Verlauf der Forschungsarbeit das hier eingegrenzte Feld an seinen Rändern vergleichend und interdisziplinär zu reflektieren.¹⁹⁰

Um Widersprüche im zu untersuchenden Feld erfassen zu können gilt es, ethnografische Mühen auf sich zu nehmen. Die an Serienrezeption interessierte Lisa B. Rofel ruft Kulturwissenschaftler_innen dazu auf, ihre Türen den ethnografischen Studien von medienbezogenen Phänomenen gegenüber weiter zu öffnen.¹⁹¹ Seit der Ausrufung des „ethnographic turn“¹⁹² in der medienwissenschaftlichen Forschung werden Methoden der Ethnografie, etwa die teilnehmende Beobachtung, die sich im günstigsten Fall über lange Zeit erstrecken sollte, für die Rezeption von Medieninhalten immer wieder gefordert.¹⁹³ Paul Willis befand sogar, im Rahmen der Cultural Studies habe es nie eine ethnografische Tradition gegeben, die diesen Namen verdiene.¹⁹⁴ Er formuliert, auf die gängigen Einwände gegen die Cultural Studies hinweisend:

„I remember Jean Lave coming to Wolverhampton last year, and saying that if you didn't have eighteen months in the field, and she definitely meant a long way away from where you normally lived, then you had no chance of beginning to present an ethnographic case or argument. I don't think any cultural studies text has ever had a really serious long-term field presence. Perhaps my *Learning to Labor* is most unusual in that way.“¹⁹⁵

¹⁸⁷ Vgl. als Auswahl Hißnauer/Scherer/Stockinger 2012 und 2014, das den Aufsatz Bendix/Hämmerling 2014 aus dem hiesigen Kontext umfasst; Hißnauer 2011; Hißnauer/Lorenz 2013; Scherer/Stockinger 2010a, 2010b; Stockinger 2011, 2012, 2013a, 2013b.

¹⁸⁸ Vgl. Hämmerling, Christine/Hißnauer, Christian: „Ästhetik und Praxis populärer Serialität. Erzählstrukturen von Krimiserien und Reaktionen der Fernsehzuschauer am Beispiel der Krimireihe ‚Tatort‘“. Vortrag im Rahmen der Tagung „Fernsehkrimi und Wirklichkeit – Wie wirkt sich die falsche Darstellung der Polizeiarbeit in Unterhaltungssendungen auf die tägliche Praxis der Polizei aus?“ Fachtagung der FHVD, Kiel, vom 31.1.2012.

¹⁸⁹ Vgl. Nast 2013a. Darüber hinaus ist in Kürze eine Monografie zu dieser Erhebung von Mirjam Nast zu erwarten.

¹⁹⁰ Vgl. Hämmerling/Nast vorauss. 2017.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 715.

¹⁹² Vgl. Drotner 1994.

¹⁹³ Vgl. Lull 1990b.

¹⁹⁴ So Lindner 2000, S. 77. Lindner macht darauf aufmerksam, dass die Argumentation unterstellt, dass die Cultural Studies so arbeiten wollten wie die Anthropologie, obgleich die Cultural Studies immer wieder betonten, ein transdisziplinäres Unternehmen zu sein, vgl. ebd. S. 78f. Diese Transdisziplinarität wird etwa von Morley (1997, S. 40f.) hervorgehoben.

¹⁹⁵ Willis [1996] 1997, S. 33f.

Diese etwas traditionalistisch anmutende Kommentierung der damaligen Forschungslandschaft mag zwar zutreffen, geht aber an den Erfordernissen der Rezeptionsethnografie vorbei. Die Diskussion um eine „multi-sited ethnography“¹⁹⁶ hat die Abkehr von der Vorstellung des Feldes im Singular, geografisch fernab der Heimat der Forschenden, vorangetrieben. Die temporal anhaltende Beobachtung und Teilnahme am Leben der Fernsehenden kann wertvollen Input für eine Analyse der Rolle von Medien in Alltags geben – Mankekar hat dies eindrücklich anhand einzelner Familien gezeigt.¹⁹⁷ Auf einige Probleme praktischer wie methodologischer Art, die dabei entstehen können, will ich aber im Folgenden hinweisen. Sie betreffen zum einen Überlegungen darüber, wo die Forschende hingehen muss, um teilzunehmen und zu beobachten, und damit die Frage, wo bzw. wie sich das Forschungsfeld konstituiert. Zum anderen bringt das Teilnehmen an Praktiken, die in Privaträumen stattfinden, Schwierigkeiten mit sich, die auf der Reziprozität von Forschenden und Beforschten basieren und das ‚authentische‘ Setting zum Labor werden lassen.¹⁹⁸ Die *Tatort*-Rezeption in Kleingruppen (in Familien, unter Paaren oder alleine) konnte ich nur in Ausnahmefällen miterleben, denn der *Tatort* ist nach wie vor abends im Wohn- und manchmal im Schlafzimmer zu Hause. Umfangreiche und detaillierte Protokolle konnte ich hingegen aus der teilnehmenden Beobachtung von Sehgemeinschaften einerseits und Public Screenings von *Tatort*-Folgen in Kneipen andererseits beziehen. Weitere Notizen im Verlauf des Forschungsprozesses im Sinne eines Feldtagebuchs ergänzten diese Aufschriebe.

1.4.1 „Sind Sie *Tatort*-Zuschauer?“ – Interviews

In der kulturwissenschaftlich-ethnografischen Forschung stellte das Interview lange Zeit den Königsweg dar, zu der andere Verfahren nur begleitend hinzugezogen wurden.¹⁹⁹ Mittlerweile hat sich diese Position gelockert und einem theorie- und gegenstandsgeleiteten Methodenmix Platz gemacht. Dem qualitativen, leitfadengestützten, themenzentrierten Interview²⁰⁰ kommt im vorliegenden Projekt weiterhin eine prominente Stellung zu, da es Handlungsfelder greifbar macht und Bedeutungskategorien zu erfassen hilft, die andernfalls im Dunkeln blieben.²⁰¹ Im Zeitraum

¹⁹⁶ Vgl. Marcus 1995. Dieser Aspekt wird unter „Wo ist der *Tatort* beim *Tatort*?“ in diesem Kapitel genauer beschrieben.

¹⁹⁷ Vgl. Mankekar 2007, 1999.

¹⁹⁸ Da sich hier entweder Einzelpersonen, Paare oder Familien zusammenfinden, ist dieses Feld an Privatheit kaum zu überbieten. Ich hielt es für problematisch, mich dahin zum teilnehmenden Beobachten einzuladen. Die Situation hätte nur noch höchst wenig mit der gewohnten zu tun.

¹⁹⁹ Vgl. König 1952, S. 27.

²⁰⁰ Die den freien Erzählfluss beschränkende Funktion des Leitfadens wirkte sich auf die narrativen Anteile des Interviews aus. Dennoch fungierten meine Fragen als Erzählimpulse. Vgl. Schütze 1977, 1983.

²⁰¹ Vgl. Schmidt-Lauber 2007a.

vom 17.11.2010 bis zum 15.3.2012 ergaben sich insgesamt 43 Interviews.²⁰² Ich führte Gespräche mit Einzelpersonen, Paaren, Kindern, Familien und Sehgemeinschaften, mit Gästen und Betreibern von *Tatort*-Kneipen, einem Fanpage-Betreiber, einem Drehbuchautor, Redakteur_innen und einem Producer sowie zusätzlich mit einigen Polizist_innen, die *Tatort* schauen. Die Gespräche gaben mir meist die Gelegenheit, den Fernsehraum zu sehen und eine kleine Foto-Ethnografie anzuschließen, bei der die Befragten den Ort fotografierten, an dem sie den *Tatort* sehen.²⁰³ Wurden Aspekte materieller Kultur, etwa DVD-Sammlungen oder Krimiregale angesprochen, wurden auch diese von den Befragten fotografisch dokumentiert. Die Interviewten und weitere Personen füllten zudem Fragebögen aus, die das Vorher, Dabei und Nachher der heimischen *Tatort*-Rezeption dokumentieren helfen: Sie geben Einblicke in die noch frische Erinnerung an das Scherlebnis und lassen einen Vergleich zum im Interview Wiedergegebenen zu.²⁰⁴

Ein gleich zu Beginn der Forschung ausgearbeiteter Leitfragebogen stellt die Basis aller Interviews mit *Tatort*-Zuschauer_innen dar;²⁰⁵ Modifikationen, Auslassungen und Erweiterungen sind den unterschiedlichen Sprech- und Zugangsweisen meiner Gesprächspartner_innen geschuldet. Um ein Frageraster zu erarbeiten, verfasste ich zunächst eine autobiografische Betrachtung meines eigenen Zugangs zum *Tatort*, um daraus Fragen und Themenkomplexe abzuleiten.²⁰⁶ Selbstpositionierungen der Befragten begegneten mir naturgemäß analog zu meinen eigenen Andeutungen und Fragen. Während des Gesprächs hielt ich mich mit eigenen Geschichten zurück, erzählte lediglich, sofern wir eine Thematik bereits durchgesprochen hatten, bisweilen von eigenen Fernsehgewohnheiten, um das Ungleichgewicht, das der Wissensvorschub über den ‚Anderen‘ mit sich bringt, während des Interviews auszugleichen, denn „[d]urch Verständnisfragen oder auch durch das gelegentliche Einflechten eigener Eindrücke und Erfahrungen ist die Reziprozität im Gespräch gegeben“²⁰⁷. Zudem eröffnete mein Erzählen meinen Gesprächspartner_innen andere Perspektiven auf den Gegenstand, die sie dazu veranlassten, erneut über ihre Erzählung zu reflektieren.

²⁰² Diese hielt ich zu meiner Übersicht in einer Informant_innenkartei fest, um mir ein Bild von der Breite des Samples zu machen und den Überblick über die Kontakte zu behalten. Vgl. ebd., S. 180.

²⁰³ Vgl. Hägele 2007, S. 279-306.

²⁰⁴ Die Fragebögen wurden ausgefüllt, nachdem die Befragten das Interview schon hinter sich hatten, was dazu führte, dass die Situation als verfälscht empfunden wurde. Weitere Fragebögen, die Personen ausfüllten, die ich nicht interviewte, geben zwar zusätzliche Informationen, etwa über Befindlichkeiten während und nach der Krimi-Rezeption; sie zeigen die Unterschiede, die durch die Variationsbreite der einzelnen *Tatort*-Folgen entstehen. Zur quantitativen Auswertung aber sind die Bögen ungeeignet, weil die meiner Ansicht nach spannenderen Informationen in den Anmerkungen, Beschreibungen und Notizen abseits der Ja-Nein-Kästchen liegen.

²⁰⁵ Vgl. zu unserer Interviewpraxis auch: Bendix u.a. 2012, S. 304f.

²⁰⁶ Eine Verfahrensweise, die ich ableitete von Gauntlett 2009 und Lutz/Behnken/Zinnecker 1997.

²⁰⁷ Schmidt-Lauber 2007a, S. 179.

Charles Briggs grenzt ethnografisches Fragen gegen die „bias-theory“²⁰⁸ ab. Diese besagt, dass die interviewende Person stets neutral auftreten solle. Briggs vertritt aufgrund dessen, dass die Theorie des vorurteilsfreien Auftretens alle sozialen Kontexte und die Interviewsituation vernachlässigt und ein ‚unverfälschtes‘ Antworten konstruiert, die Ansicht, dass Fragen an die Gesprächspartner_innen und die jeweilige Gesprächssituation übersetzt werden müssen.²⁰⁹ Das Interview müsse als eine soziale Situation begriffen werden, die von beiden Teilnehmer_innen mitbestimmt werde und aus ihr heraus erwachse.²¹⁰ Der Interviewende ist aufgefordert, sich in sein Gegenüber hineinzuzusetzen, um abschätzen zu lernen, wie sich die Situation gestaltet, um sie gegebenenfalls zu modifizieren. „The ethnographic perspective is *not* about being an objective observer, but rather about containing within one body multiple, simultaneous frames of reference with which to interpret experience, and being able to shift easily from one to the other“²¹¹, schreibt auch Sabina Magliocco. Aus meinen Feldnotizen geht folglich hervor, wie ich glaubte die Interviewsituation mitzubestimmen oder zu lenken.²¹² Auch die sinnliche Erfahrung der Feldforschung wurde hier wiedergegeben, wie Bettina Beer und Brigitta Hauser-Schäublin es vorschlugen.²¹³ Regina Bendix fordert zudem eine Berücksichtigung des Körpers der Ethnograf_in.²¹⁴ Ich beobachtete die Haltung, Kleidung und den Einrichtungscharakter meiner Interviewpartner_innen, wurde aber zugleich ihrerseits beobachtet.²¹⁵

Tatort-Zuschauer_innen gibt es in Deutschland viele. Der Zugang zum Feld ließ sich über Aushänge mit der Frage „Sind Sie *Tatort*-Zuschauer?“²¹⁶ daher leicht werkstelligen. Nicht nur ist die *Tatort*-Rezeption so weit verbreitet, dass das Schneeballprinzip²¹⁷ zum Auffinden von Gesprächspartner_innen sich erübrigte. Auch

²⁰⁸ Vgl. Briggs 1986, S. 21-26.

²⁰⁹ Dieses ‚Übersetzen‘ aber kann in komplexe und moralisch fragwürdige Vorannahmen der Interviewer_in gegenüber den Befragten münden. Hierarchische Hürden entstehen zudem beim den Interviews vorausgehenden Aufnehmen persönlicher Daten, da hier auch der höchste bisher erreichte Bildungsabschluss sowie die derzeitige Tätigkeit erfragt wurde, die nicht selten Legitimierungsreden provozierten. So etwa in den Gesprächen mit Luise und Paul Richard, Ingo Fuhrberg oder Richard Raulf.

²¹⁰ Vgl. Briggs 1986, S. 3f.

²¹¹ Magliocco 2004, S. 15 (Hervorhebung im Original).

²¹² Schmidt-Lauber 2007a, S. 180.

²¹³ Vgl. Beer 2008; Hauser-Schäublin 2008.

²¹⁴ Vgl. Bendix 2006, S. 79.

²¹⁵ Vgl. etwa die Feldnotiz zum Gespräch mit Luise und Paul Richard.

²¹⁶ Auf den Aushängen stand zunächst: „SIND SIE ‚TATORT‘-ZUSCHAUER? Für mein Dissertationsprojekt über Serien-Sehgewohnheiten am Beispiel der Krimi-Reihe ‚Tatort‘ suche ich INTERVIEWPARTNER jeder Altersgruppe, die nach Absprache zu einem ca. 2-stündigen Gespräch über Ihre Vorlieben und Fernsehgewohnheiten bereit sind. Über viele Rückmeldungen würde ich mich sehr freuen!“, gefolgt von meinen Kontaktdaten. Beim zweiten Anlauf umfasste der Aushang den Passus: „Insbesondere suche ich: männliche ‚Tatort‘-Zuschauer und ‚Tatort‘-Sehgemeinschaften“.

²¹⁷ Vgl. die Forschung zur Serienrezeption von Heide 1995, S. 10.

wollte ich die damit provozierte Häufung allzu ähnlicher Milieus in meiner Studie unterbinden, da sich herausstellte, dass das Bild, das sich Zuschauende von *Tatort*-Rezipierenden machen, sich oft am eigenen orientierte. Mehrheitlich meldeten sich weibliche Akademiker_innen zum Interview. Während der Gespräche stellte sich sogar heraus, dass gleich drei Frauen Dokortitel trugen. Um das Sample in Richtung anderer Bildungsabschlüsse und männlicher *Tatort*-Zuschauer_innen auszuweiten, hängte ich erneut Aushänge aus und fragte entsprechende Daten (auch das Alter betreffend) in Vorgesprächen ab. Während mein Umgang mit dem Sample zunächst davon geprägt war, bezüglich der Alters-, Bildungs- und sozioökonomischen (ich orientierte mich am Beruf und an der Ausbildung) Struktur eine breite Palette abzudecken und den anfänglichen deutlichen Überhang von Frauen auszugleichen, suchte ich im späteren Verlauf zunehmend Paare und Gruppen sowie Personen, die spezifische Umgangsweisen mit dem *Tatort* aufwiesen, die von der Bindung an das TV-Programm abwichen.²¹⁸ Die Verfahrensweise hat mir eine viele Umgangsweisen, Altersklassen, Berufe, Bildungsabschlüsse und Denkweisen umfassende Gruppe von Interviewpartner_innen eingebracht, die half, unterschiedlichen Zugangsweisen zur Krimireihe wie den Facettenreichtum der Nutzungsweisen aufzuzeigen und somit gängigen Rezeptionsklischees mit Beispielen entgegenzuwirken. ‚Lücken‘ im Sample blieben dennoch bestehen: Eine Mehrheit der Interviewten kam aus dem politischen Westen der Bundesrepublik, es war keine ‚Person of Color‘ dabei und nur wenige Befragte waren außerhalb von Deutschland aufgewachsen. Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreuzner und Eva-Maria Warth machten bereits vor Jahrzehnten auf die Reproduktion von Ungleichheit durch das Sampling aufmerksam: „The methodologies of audience research provoke deeply political questions about the role of the academic researcher“²¹⁹, schrieben sie 1989, und ich bemerkte, wie schwer es ist, dieser Tendenz ohne ein quotengeleitetes Sampling entgegenzuwirken.

Wie lief nun das Interview ab? Die Interviews mit *Tatort*-Zuschauer_innen begannen mit einem medienbiografischen Einstieg. Das Festlegen des Interviewbeginns auf die Medienbiografie hatte den Vorteil, dass frühzeitig ein Kennenlernen durch das Erfragen wesentlicher Lebensstationen stattfand, bevor wir auf den *Tatort* zu sprechen kamen. Es ergab sich aber durch den Start mit „Was haben sie als Kind gerne gelesen?“ – den ich daher später variierte – eine implizite Aufforderung zur Legitimation der Fernsehnutzung durch die positiver konnotierte Buchrezeption.²²⁰ In diesem ersten Abschnitt erfragte ich den Umgang mit unterschiedlichen Medien, bei zunehmender Fokussierung auf Fernsehen und dann auf Serien und Reihen. Auch das Genre Krimi wurde bereits thematisiert und oftmals im Vergleich (Buch-versus-TV-Krimi) reflektiert. Anschließend wurde der individuelle, biografische Zu-

²¹⁸ Eine Übersicht aller Interviews half dabei, soziodemografischen Häufungen vorzubeugen. Diese Vorgehensweise ist am Theoretical Sampling im Sinne der Grounded Theory orientiert. Vgl. Strübing 2008, S. 30-33.

²¹⁹ Vgl. Seiter u.a. 1989a, S. 4.

²²⁰ Vgl. zum Bildungsnachweis Bourdieu 1987, S. 48f.

gang zur Reihe *Tatort* nachvollzogen. Die Frage: „Wie sind Sie zum *Tatort*-Schauen gekommen?“ leitete die Fokussierung auf die Reihe ein, die im Folgenden entlang der Biografie oder selbst gewählter Schwerpunkte weiter verfolgt wurde. In einem zweiten Teil habe ich Nutzungsgewohnheiten erfasst (Rezeptionshäufigkeit, einzelne Binnenreihen und Medienträger, Bezugsformen sowie Arten des Speicherns und Sammelns). Hieran schloss sich die Thematisierung typischer Nutzungssituationen, der Alltagseinbindung und deren Intensität an. Der individuelle sowie der an Mitmenschen ausgerichtete Umgang mit dem *Tatort* wurde auf die Rezeption und auf Möglichkeiten zur Anschlusskommunikation hin reflektiert. Ästhetische Aspekte kamen dort zum Tragen, wo es um Vergleiche zu anderen Krimis und Serien, das mehrmalige Schauen, den Realitätsbezug sowie eine allgemeine Bewertung der Reihe ging. Ich bat meine Interviewpartner_innen, mir ihre Sympathien oder Antipathien gegenüber einzelnen Ermittler_innen nachvollziehbar zu machen. Zudem interessierte mich die Kommunikation innerhalb des Serienfeldes, ob face-to-face, im Internet oder am Telefon. Fragen nach Vorstellungen vom ‚typischen Nutzer‘ bzw. ‚Fan‘ regten weitere Selbstpositionierungen an. Das Interview endete mit einer Aufforderung zur Gesamteinschätzung.²²¹

Einige meiner Interviewpartner_innen wollten im Gespräch wissen, worum es mir bei meiner Forschung geht.²²² Die Selbstbeschreibung meiner Tätigkeit fiel dabei verkürzt aus: „*Dabei beschrieb ich allerdings eher die Gesamtstruktur der Forschergruppe und erwähnte den Aspekt der sozialen Positionierung nicht explizit.*“²²³ Ich sehe darin nicht nur meine Besorgnis bestätigt, die Selbstrepräsentation der Forschergruppe könne selbstperpetuierende Effekte in meinem Forschungsfeld zur Folge haben, auch ein Unwohlsein ob des Begriffes der sozialen Positionierung beschlich mich: Ich befürchtete, meinen Interviewpartner_innen damit anzudrohen, dass alles, was sie mir erzählen, daraufhin ausgewertet werde, wo sie sich gegenüber anderen hervorhoben, um sich eine bessere Stellung im sozialen Gefüge zu sichern. Eine ähnliche Problematik beschrieb Moritz Ege, der sich ebenfalls ethnografisch mit geschmacklichen Wertungen beschäftigt, die Perspektive auf Distinktion aber ausgeklammert: Ege reflektiert, dass diese selektive und unkonkrete Selbstdarstellung mit der ethischen Norm der Feldforschung der „gleichwertige[n] und gegenseitige[n] Kommunikation“ in einem gewissen Widerspruch gestanden habe.²²⁴ Wohl gemerkt interessierten sich meine Interviewpartner_innen besonders für soziale Positionierungen, insbesondere dafür, was andere Interviewte zu einzelnen Fragen gesagt hatten.

²²¹ Die Abschlussfragen im Interview ermutigten meine Gegenüber, noch einmal zu resümieren, was sie sagen wollten und wie das Interview ggf. von ihren Erwartungen abwich. Vgl. auch Bendix u.a. 2012, S. 304f.

²²² Vgl. die Feldnotizen zu Bernd Deuter, Nils Trautwein und Richard Raulf.

²²³ Feldnotiz zum Gespräch mit Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster.

²²⁴ Vgl. Ege 2013, S. 153 und zum Zitat: Lindner 1981, S. 62.

Während manche Gespräche von dem Spaß geprägt waren, den die Interviewten am *Tatort* haben,²²⁵ brachte das Reflektieren über den eigenen Umgang mit dem Krimi andere (wenige) Interviewpartner_innen dazu, ihre oft schon zu Beginn des Gesprächs angedeutete Kritik an der Reihe weiter auszubauen: In den Feldnotizen zum Interview mit der Verwaltungsangestellten Theresa Lottich hielt ich beispielsweise fest: „*Ein paar Wochen nach dem Interview [...] rief Frau Lottich mich an, um sich zu entschuldigen und mir zu berichten, dass sie die Bögen [die alle Interviewpartner_innen gebeten wurden, beim Betrachten eines weiteren Tatortes auszufüllen] nicht ausfüllen könne. [...] Sie habe es mehrfach ‚versucht‘ –, sich einen weiteren Tatort ganz anzusehen. ‚Es ist so selektiv geworden.‘ ‚Sie glauben ja gar nicht, wie sehr sich alles durch das Interview verändert hat.‘ Sie sei zu kritisch geworden. Sie sei aber froh, vor der Aufgabe zu stehen, sich eine alternative Sonntagsgestaltung einfallen lassen zu müssen.*“²²⁶ Auch die pensionierte Dr. Christa Arndt erzählte mir nach dem Interview, dass ihr aufgefallen sei, dass sie nun – was als Trend schon zuvor der Fall war – kritischer *Tatort* sehe und dass sie bei den letzten Folgen an mich gedacht habe.²²⁷

Die im Rahmen der Studie durchgeführten Interviews wurden transkribiert und anonymisiert.²²⁸ Lediglich bei Interviews mit Personen, die qua ihrer Tätigkeit Alleinstellungsmerkmale aufwiesen, wurden – in Absprache mit den Interviewten – die Namen beibehalten.²²⁹ Zitate wurden bei der Überführung in die vorliegende Arbeit nur unwesentlich geglättet. Dialekt wurde ins Hochdeutsche übersetzt, die Wortreihenfolge, abgebrochene Wörter und Sätze aber beibehalten, sofern sich darin das Entwickeln eines Gedankens zeigte. Dabei ist zu beachten, dass die geschriebene Sprache erheblich genauer kontrolliert wird²³⁰ – dies gilt in besonderem Maße im Kontext eines wissenschaftlichen Textes. Die exotisierenden und belustigten Reaktionen, die das Vortragen von Zitaten innerhalb wissenschaftlicher Tagungen hervorrief, wurde bereits von anderen sich mit Populärkultur befassenden Kulturanthropolog_innen reflektiert. Die Distanzierung des Vortragspublikums gegenüber Zitaten aus meinen Interviews galt allerdings zuvorderst dem Fernseh-

²²⁵ Dies betraf vor allem Fans der *Tatort*-Binnenreihe aus Münster, vgl. die Interviews mit Bettina Anders und Björn Tilemann.

²²⁶ Feldnotiz zum Gespräch mit Theresa Lottich.

²²⁷ Feldnotiz zum Gespräch mit Frau Dr. Arndt.

²²⁸ Die Transkription der vielen Interviews, die die Datenbasis für die vorliegende Arbeit darstellen, erfolgte arbeitsteilig. Dank der als Hilfskräfte angestellten Mitarbeiterinnen Verena Pohl, Marie Fröhlich und Laura-Solmaz Litschel konnten ganze 42 Interviews, teils mit mehreren Personen, vollständig transkribiert werden. Die Transkriptionsregeln sind an den Richtlinien zur Transkription nach Ralf Bohnsack (Bohnsack/Neutwick-Gesemann/Nohl 2001, S. 373f.) ausgerichtet und im Anhang aufgeführt. Dort findet sich auch eine Auflistung aller Interviews mit Angaben zu Namen (ggf. Pseudonym), Alter, Tätigkeit und Datum des Interviews.

²²⁹ Dies betraf die *Tatort*-Macher_innen, den Administrator von *Tatort-Fundus* sowie die Namen der vergleichsweise bekannten *Tatort*-Kneipen *Volksbar* und *Grüner Jäger*.

²³⁰ Vgl. Dittmar 2009, S. 32.

publikum, das mit dem Hochkulturschema argumentierte.²³¹ Um nicht an Aussagekraft einzubüßen, wurden auch Begrifflichkeiten beibehalten, die für die geschriebene Sprache unüblich sind; damit soll dem den ‚Soziologen des Sozialen‘ vorgeworfenen Verfahren entgegengewirkt werden, eigene Konzepte und Begriffe voreilig als Übersetzungen dessen zu verwenden, was die Akteur_innen im Feld sagen: Zwar gehe ich folglich mit Bruno Latour d’accord, wenn er fordert: „Den Akteuren muss die Fähigkeit zurückgegeben werden, ihre eigenen Theorien darüber aufzustellen, woraus das Soziale besteht“²³², man solle sie nicht auf die Rolle der Informant_innen beschränken. Doch betrachte ich es als meine Aufgabe, Lücken wie Ungereimtheiten zu thematisieren und meine Perspektive zu nutzen, um kenntlich zu machen, was die Betroffenen mangels Distanz nicht zu sehen imstande sind:

„Wenn er [der Autor] die Akteure nicht nur unzensiert zu Wort kommen lässt, sondern auch deren Theorien in seiner Rekonstruktion übernimmt, dann ist seine Beschreibung des Geschehens unter Umständen höchst asymmetrisch. Denn der Umstand, dass der symmetrische Beobachter auf allen Vorannahmen über Art und Richtung der Wirksamkeit der beobachteten Agenturen verzichtet, impliziert ja keineswegs, dass die beobachteten Akteure selbst auch so vorgehen“²³³,

argumentiert Schulz-Schäfer. Dies würde, so Maria Schwertl, an deren Vorgehensweise ich mich diesbezüglich orientiere, in letzter Konsequenz bedeuten, das zu verschweigen, was die Akteur_innen selbst nicht aussprechen, und damit ihre Black Boxes, ihre blinden Flecke, zu reifizieren.²³⁴

Die Auswertung der Interviews (wie auch der weiteren Beobachtungsprotokolle, Feldnotizen, zusätzlichen Fragebögen etc.) erfolgte, ähnlich der Verfassung von Memos, sowohl in Zusammenfassungen als auch in thematischen Blocks, die dann sukzessive in Kapitel überführt wurden und zudem zur Herausstellung von Verortungen zwischen begrifflichen Oppositionen (im 6. Kapitel) führten. Wo andere Erhebungsverfahren zum Einsatz kamen, wurden diese in der Analyse mit den Ergebnissen der Interviews in Zusammenhang gebracht. Ich bemühte mich dabei um eine Nachvollziehbarkeit der Quelle der jeweiligen Aussage für die Lesenden, um eine Reflexion der verschiedenen Aussagewerte und Wissensformen, die mit einer Methode einhergehen, auch noch ex post zu ermöglichen. Methodologische Spezifika der Wissensproduktion im Kontext Interview werden im folgenden Abschnitt zusammengestellt.

²³¹ Vgl. Ege 2013, S. 500.

²³² Vgl. Latour 2007, S. 27f.

²³³ Vgl. Schulz-Schaeffer 2008, S. 138.

²³⁴ Vgl. Schwertl 2015, S. 35. Der Begriff der ‚Akteur_innen‘ würde im Sinne der Akteur-Netzwerk-Theorie bei Schwertl nicht gegendert, sodass er hier in Klammern steht.

Die Konstruktion des Selbst im Interview ist kulturanthropologisch schon gut beforscht.²³⁵ Dennoch halte ich es für angebracht, in einer Studie, die sich mit sozialen Positionierungen beschäftigt, diese Verschränkungen zu skizzieren. Wolfgang Kraus beschreibt in seiner sozialwissenschaftlich angelegten Studie *Das erzählte Selbst*²³⁶ den Werdegang des Diskurses über eine ‚multiple Persönlichkeit‘ als anormalen Zustand. Ausgehend von Eriksons Verständnis vom Selbst, das um Kohärenz und Kontinuität bemüht ist, verfolgt Kraus die Geschichte des Identitätsdiskurses entlang der an Erikson anknüpfenden Forschungen etwa von James Marcia, Glynis Breakwell und Carmel Camilleri. Er geht dabei der Frage nach, wie sich das Selbst zum Gegenstand seiner Wahrnehmung macht und wie diese Praxis mit den gesamtgesellschaftlichen Vorgaben und Diskursen zusammenhängt. Im Wesentlichen beobachtet er dabei eine lange Tradition der Vorstellung, Multiplizität psychischer Erfahrungsmuster müssten überwunden werden, um ein gesundes Selbst ausbilden zu können. Die Herausforderung, ein kohärentes Selbst zu schaffen und als ein solches zu agieren, werde als Aufgabe des Einzelnen in der Postmoderne wahrgenommen:

„Im Maßstab des individuellen Lebens haben postmoderne Identitätspolitiken uns die Vorstellung nahegelegt, jeder, jede und jedes wäre nur einer, eine und eines, und sonst nichts. Dass man, gerade um etwas Bestimmtes zu sein, vielleicht noch etwas Zweites, Anderes sein, oder es wenigstens als Fiktion mit sich tragen muss, fällt gerade in der Postmoderne schwer zu denken – was möglicherweise zur unglücklichen Unabschließbarkeit der ‚Selbstkonstruktionen‘ beiträgt, mit der viele Individuen derzeit beschäftigt scheinen: Es gelingt ihnen eben bezeichnenderweise kaum jemals, jenes mythische Eine zu finden, das sie angeblich voll und ganz sein könnten und sollten.“²³⁷

Der hier zitierte Robert Pfaller bezieht sich mit der Uneinheitlichkeit in der Konstruktion des Selbst auf fiktive Welten wie Träume und Tagträume, aber auch auf solche Sinnenklaven wie Fernsehserien. Auch psychoanalytische Ansätze (Jaques Marie Lacan, Christoph Lasch und Stephen Frosh) haben das Fragile im Selbst schon lange betont, und Konzepte wie „Identität als Projekt“ (Rom Harré) sowie die „narrative Identität“ (Ricoeur²³⁸, Srbin, Meuter) machen auf die Situativität wie auch auf gouvernementale Aspekte des Selbst als Aufgabe aufmerksam. Dennoch sind weite Teile unseres Alltagshandelns, unserer Sprache, aber auch unserer Forschungspraktiken von der Vorstellung durchdrungen, es stecke mehr Wahrheit und Eigentlichkeit im Einheitlichen als im Gebrochenen.²³⁹ Das, was wir bei der Analyse von Interviews

²³⁵ Vgl. Oldörp, Christine: „Subjektivierungsformen im qualitativen Interview“. Vortrag im Rahmen des Workshops: „Subjektbegriffe in der Europäischen Ethnologie“, Göttingen, 13.-14.12.2012.

²³⁶ Vgl. Kraus 2000.

²³⁷ Pfaller 2012, S. 7.

²³⁸ Vgl. Ricoeur 1991.

²³⁹ Vgl. Kraus 2000.

aus den Brüchen in der Erzählung herauszuarbeiten versuchen, ist von einer ganz ähnlichen Haltung bestimmt: Mangelnde Kohärenz in einer Erzählung wird hier zwar nicht als Zeichen einer Krankheit interpretiert, aber oftmals als Selbstbetrug gewertet. Nicht nur in der Analysetheorie Rosenthals²⁴⁰, sondern in vielen Ansätzen zu Interpretation und Auslegung von Interviews versuchen die Analysierenden, die Identität des im Interview erzählten Gegenübers herauszuarbeiten. Der ‚Fall‘, das Selbst der Interviewten, soll so zusammengefasst und analysiert werden, dass er schlüssig ist. Zur Unterstützung dieser Haltung dienen den Interpretierenden die oftmals mit ähnlichen Erwartungen an das Gespräch herangehenden Gegenüber. Auch meine Interviewpartner_innen waren ständig darum bemüht, ihre Erzählung kohärent zu halten und ihre Positionierung authentisch zu formulieren²⁴¹ – ganz davon ausgehend, es gäbe eine einheitliche und solide Basis dessen, wer sie in Bezug auf meine Fragen sind, wie ihre Identität beschaffen ist. Die von Deleuze²⁴² angestoßene Überlegung der an Erinnerungsforschung interessierten Sabine Sielke, der gemäß sich unsere Subjektivität seriell konturiere, mehr noch, entlang seriell organisierter Narrative (ein medienbiografisches Interview, das auf Serien fokussiert, legt diese Haltung tatsächlich nahe), schien meinen Gesprächspartner_innen fast schon als Modell ihrer selbst gedient zu haben.²⁴³ So kam es immer mal wieder zu Korrekturen innerhalb der eigenen Erzählung, die mir als Interviewerin gegenüber gekennzeichnet wurden, um ‚Falschaussagen‘ auszuschließen. Das „ist auch gar nicht wahr. Es ist komplett gelog- das müssen wir alles wieder löschen“, befand beispielsweise *Tatort*-Zuschauerin Theresa Lottich, als ihr eine Diskrepanz zu einer vorherigen Erzählpassage klar wurde. „Da das Sprechen stark unter dem Einfluss der Situation und der Teilnehmer an einer Interaktion steht, sind oft Korrekturen in Bezug auf die geäußerten Gedanken notwendig“²⁴⁴, merkt Norbert Dittmar, der sich mit der Pragmatik der gesprochenen Sprache auseinandersetzt, zur Analyse von Transkripten an. In meinen Interviews wurde diese von einer besonders persistenten, historisch lange gepflegten ‚Wahrheitssuche‘ geprägte Ausrichtung, die das beidseitig angenommene Ziel der Gespräche auszumachen schien, durch die impliziten Aufforderungen, sein Medienhandeln zu erzählen und sich somit gesellschaftlich zu positionieren, thematisch weiter betont.

Die narrativen Interviews müssen in Hinblick auf eine weitere methodologische Frage beleuchtet werden, um die kommenden Ausführungen im rechten Licht betrachten zu können. Die Methode ‚Interview‘ führte dazu, dass *Tatort*-Folgen, die zeitlich weiter zurückliegen, nur selten genannt und bedacht wurden. Der biografisch ausgerichtete Einstieg half, den Zugang zu Folgen aus vergangenen Jahr-

²⁴⁰ Vgl. Loch/Rosenthal 2002; Rosenthal/Köttig/Witte 2006, ein Band, der sich der biografischen Fallrekonstruktion widmet.

²⁴¹ Vgl. Neumann 2007, S. 7, sowie als kurzer Überblick Schwibbe 2013, S. 57f.

²⁴² Vgl. Deleuze [1968] 2004.

²⁴³ Vgl. Sielke 2012.

²⁴⁴ Dittmar 2009, S. 34.

zehnten zu thematisieren, doch genannt wurden zumeist die Folgen, die die Interviewten auch später noch einmal in Wiederholung genießen konnten – Folgen, die eine gewisse Bekanntheit erreicht haben und ab und zu wiederholt werden.²⁴⁵ Das Wissen, das über Interviews gewonnen werden kann, ist immer eines, das auf der Erinnerung der Befragten basiert. Sie können sich nicht mit Sicherheit erinnern, was sie zu einem früheren Zeitpunkt wussten und was nicht.²⁴⁶ Damit bleibt auch das biografische Interview notwendigerweise im Hier und Jetzt verankert, was Verhaltensweisen, Gefühle und Eindrücke, die der Umgang mit dem *Tatort* bei den heute Befragten in früheren Jahren prägten, in den Hintergrund treten oder nur noch in sedimentierter Form vermittelbar werden lässt. Wie von Walter Benjamin beschrieben, lässt sich das Vergangene nicht festhalten:

„Nur als Bild, das auf nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. [...] [E]s ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.“²⁴⁷

So empfanden viele Interviewpartner_innen ihre eigenen Beschreibungen ihres Umgangs mit *Tatort* bei näherer Betrachtung als nicht ganz treffend.

1.4.2 Wo ist der *Tatort* beim *Tatort*? Fragen nach der Verortung des Feldes

Es ist gar nicht so leicht auszumachen, wie sich der *Tatort* eigentlich untersuchen lässt und wo das zu untersuchende Feld liegt. Wann bin ich im Feld? Wann nicht? Der Ort, den der Krimi im Alltag einnimmt, hängt mit den methodischen Zugangsweisen zusammen, die man sich zu seiner Sichtung wählt. Das Beforschen eines komplexen kulturellen Feldes bedarf einer „multi-sited ethnography“²⁴⁸. Die Pluralität der Verortung des Forschungsfeldes ist nicht auf die verschiedenen geografischen Orte beschränkt, die man sich zur Sichtung eines Gegenstandes wählt, sondern integriert zudem Perspektiven auf denselben. „In Cassirers Konzeptualisierung ist ‚Feld‘, anders als in der Ethnologie, kein Dingbegriff, sondern meint einen Relationsbegriff, den ‚Inbegriff von Kraftlinien‘, wie Cassirer im Anschluss an Faraday und Maxwell formulierte.“²⁴⁹ Auch Bourdieu spricht davon, dass man in

²⁴⁵ Dazu gehört der berühmteste, weil erste *Tatort* „Taxi nach Leipzig“ (NDR, 29.11.1979), die erste Schimanski-Folge „Duisburg Ruhrort“ (WDR, 28.6.1981), der preisgekrönte Film „Reifezeugnis“ (NDR, 27.3.1977) mit Natascha Kinski in einer Nacktszene sowie die aus dem Rahmen fallende Folge „Tod im All“ (SWF, 12.1.1997), in der Kommissarin Odenthal ein Ufo sichtet.

²⁴⁶ Vgl. Lipp 2013, S. 205.

²⁴⁷ Vgl. Benjamin 2010, These V.

²⁴⁸ Vgl. Marcus 1995 sowie zur Schwierigkeiten derzeitiger Doktorierender, mit Paraethnografien und Kollaborationsfragen während der Feldforschung umzugehen, das Interview zwischen Sabine Hess, Maria Schwertl und George Marcus (Hess/Moser/Schwertl 2013, S. 310f.).

²⁴⁹ Lindner 2003, S. 180.

Relationen denken müsse, wenn man in Feldbegriffen denke.²⁵⁰ Die jüngere Debatte um den ‚Tod‘ des Feldes zugunsten der Forschung in Assemblagen²⁵¹ ist *sprachlich* in meine Untersuchung nicht eingegangen, obwohl die Durchlässigkeit, Bezogenheit, Lücken- und Prozesshaftigkeit dessen, was ich beim Forschen herstelle, wie dessen, was Interviewte beschrieben, wenn sie von *Tatort* als einem Phänomen sprachen, hier gemäß der inhaltlichen Auseinandersetzung um den Begriff der Assemblage reflektiert und mit den methodischen Zugängen in Verbindung gebracht werden soll. Um es etwas plastischer auszudrücken: Während mir Fotos vom Wohnzimmer einer Zuschauerin Aufschluss darüber gaben, welche Materialien ihre Fernsehsituation bestimmen, und ein Interview mir ihren biografischen Zugang zum Sonntagskrimi veranschaulichte, verdeutlichte mir die Teilnahme an *Tatort*-Abenden studentischer Sehgemeinschaften nicht nur andere Fernsehzimmer, sondern zudem andere sozial strukturierte Felder.²⁵²

Das Forschungsfeld der Nutzungspraktiken des *Tatort* erschließt sich weniger räumlich als situativ, medial und materiell. Sicher, Rezipient_innen der Krimireihe finden sich vorrangig im deutschsprachigen Raum und damit in dem, von dem die Erzählungen im Krimi handeln. Ins darüber hinausreichende Ausland verkauft sich der auf regionales, lokales und staatliches Wissen rekurrierende *Tatort* schlecht.²⁵³ Situativ bestimmen sich die Nutzungs- und Bewertungspraktiken aus zwei Perspektiven: 1. in der alltäglichen Handlungspraxis, zum Beispiel beim Fernsehen, beim Telefonat mit der Tante, die auch den *Tatort* schaut, oder beim Drücken des „Like“-Buttons im sozialen Netzwerk *Facebook*, 2. in all jenen Situationen, die erst durch meine Forschung provoziert werden, also in Interviews sowie in durch meine Arbeit angestoßenen Gesprächen. Die Grenzlinie zwischen diesen beiden Kategorien ist durchlässig. Was die gegenseitige Beeinflussung von Nutzungs- oder Bewertungspraktiken und wissenschaftlichem Arbeiten betrifft, gibt es viele Berührungspunkte.²⁵⁴ Medial lässt sich das Forschungsfeld insofern ausmachen, als dass es einerseits die verschiedenen Möglichkeiten, den *Tatort* zu rezipieren (im Programmverlauf im TV, über die Mediathek der ARD, im Download auf Streaming-Webseiten, auf DVDs, digitalen Speichermedien oder als Radio-*Tatort*) bestimmen. Andererseits nehmen Medien, die dazugehörigen „delivery technologies“²⁵⁵ sowie die

²⁵⁰ Vgl. Bourdieu/Wacquant 1996. Bourdieu nimmt nutzt allerdings seinen eigenen Feldbegriff, der als symbolisches oder soziales Feld etwas strenger kartiert ist, als das in der vorliegenden Studie gewollt ist.

²⁵¹ Vgl. Hess/Schwertl 2013a.

²⁵² Vgl. die Fotos, das Interview sowie die Feldnotiz zum Gespräch mit Dr. Elisa Unruh.

²⁵³ Vgl. die Feldnotizen zum Gespräch mit Bernd Desinger und Matthias Knop vom Düsseldorfer Filmmuseum, das eine Ausstellung zum *Tatort* zeigte. Grundsätzlich sei es für das ausländische Publikum schwierig, den vielen verschiedenen Teams zu folgen.

²⁵⁴ In vielen Interviews bemerkte ich, dass die Publikationen unserer Forschergruppe sowie unsere Homepage Rückkoppelungseffekte provozierten. Bezüge häuften sich zu außeruniversitär platzierten Äußerungen: Kelleter 2011, 2012b; Wetzel 2013; Schiller 2012; Burgwinkel 2011.

²⁵⁵ Jenkins unterscheidet „delivery technologies“ und „media“, vgl. Jenkins 2006a, S. 13.

an jene gebundenen „Protokolle“²⁵⁶, die den alltäglichen normativ-sozialen Umgang mit der Technologie bestimmen, Einfluss darauf, über welche Kanäle ein Austausch über *Tatort* möglich wird und zu welcher Haltbarkeit und Bedeutung dieser kommen kann. Materiell konstituiert sich das Feld der *Tatort*-Nutzung in dazugehörigen ‚Dingen‘ – denen, die die Rezeption ermöglichen (Speicher- und oder Ausstrahlungssystemen), denen, die zur Rezeption dazugehören (Sitz- oder Liegegelegenheiten, Snacks und Drinks, ein Raum, vielleicht eine Decke, Rollos, die im Sommer den Raum abdunkeln oder andere Zuschauende) und schließlich denen, derer sich das Merchandising bedient bzw. die erst mit ihm erzeugt werden: *Tatort*-Tassen, *Tatort*-Brettspiele, *Tatort*-Klingeltöne, Schimanski-Jacken, *Tatort*-Gewinnspielpreise etc. Aus Perspektive der Zuschauer_innen sind es zudem Gewohnheiten und Routinen:²⁵⁷ ein mit der Nutzung verbundenes Wissen über die einzelnen Folgen und darüber, wie ein *Tatort*-Abend typischerweise verläuft. Einige Aspekte, die das untersuchte Feld mitbestimmen, fallen dabei aus dem Sichtfeld. So sind biologische, affektive und vielfältige psychische wie emotionale Einstellungen, Eindrücke und Gefühle beschreibbar, aber nicht eindeutig zuord- oder erklärbar. Zudem bleiben Positionierungspraktiken, die der Scham oder dem Peinlichen zugeordnet werden, in Interviews und anderen Aufzeichnungen meist unerwähnt.

1.4.3 Mein Verhältnis zum Forschungsfeld

Da es die soziale Positionierung ist, die mich an den Nutzungs- und Bewertungspraktiken des *Tatort* interessiert, sehe ich mich dazu veranlasst, aus den ‚Ego-Dokumenten‘ meiner Feldforschung eine Art Konzentrat zu bilden, durch das mein wechselhaftes Verhältnis zum Forschungsfeld offenbar wird. Seit der Veröffentlichung der Feldtagebücher von Malinowski²⁵⁸ und den daran anschließenden Debatten um eine Krise der Repräsentation,²⁵⁹ die Fragen der Machtkonstellation zwischen Forschenden und Beforschten reflektierte, ist es in ethnografischen Studien üblich, die eigenen Zugangsweise zum Feld nicht nur ‚für sich‘ zu reflektieren, sondern auch die Feldnotizen und die daraus resultierenden Ergebnisse in die Publikation zu überführen, soweit die Forschung mit den ‚privaten Dokumenten‘ in Zusammenhang steht.²⁶⁰ Wie Georges Déveraux einst sagte: „Any research is a sort of autobiography.“²⁶¹ Narrative sind Mittel der Bewältigung – von Erfahrungen, von Komplexität und von Positionierungsproblemen. Das Verhältnis der Forschenden zu ihren Forschungsfeldern ist notwendigerweise eines, das sich zwischen Nähe und

²⁵⁶ Vgl. Gitelman 2006, S. 5f.

²⁵⁷ Vgl. Bausinger 1983.

²⁵⁸ Vgl. Malinowski 2003.

²⁵⁹ Vgl. Gottowik 1997; Clifford 1986.

²⁶⁰ Vgl. das Plädoyer von La Barre (1967, S. 11), Emotionen im Forschungsprozess offenzulegen und nutzbar zu machen.

²⁶¹ Zit. nach Ang 1985, S. 12.

Distanz auspendelt.²⁶² Dies ist eine Bewegung, die, so Henry Jenkins, nicht nur für die Forschung konstitutiv ist, sondern auch für Fans. Jenkins und Jason Mittell beziehen sich als ‚Aca-Fans‘ äußerst positiv auf die Nähe, die sie zum Gegenstand ihrer Forschungen haben. Der Begriff ‚Aca-Fan‘ leitet sich von ‚academic fandom‘ ab. Jenkins erklärt:

„I can't claim to be a neutral observer in any of this. For one thing, I am not simply a consumer of many of these media products; I am also an active fan. The world of media fandom has been a central theme of my work for almost two decades – an interest that emerges from my own participation within various fan communities as much as it does from my intellectual interests as a media scholar.“²⁶³

Brigitte Frizzoni wies mich auf Jack Nachbar und Kevin Lause hin, die in ihrem Einführungstext in die amerikanischen Popular Cultural Studies die Untersuchungsgegenstände der Forschenden mit Wasser vergleichen,

„in dem sich Fische tummeln, ohne sich dessen als wesentliche Bedingung und Beeinflussung bewusst zu sein. Um dieses ‚Wasser‘ analysieren zu können, ist kritische Distanz, ästhetisches Sensorium für dessen Beschaffenheit sowie die Fähigkeit zu Introspektion zentral.“²⁶⁴

Wissenssoziologe Peter L. Berger sprach sich für die Notwendigkeit der Partizipation und der Empathie aus, warnte aber vor dem kognitiven „going native“: „If they [die Kulturanthropolog_innen] ‚go native‘ *cognitively*, however, they will no longer be able to do cultural anthropology.“²⁶⁵ Durch das Thema *Tatort* bin ich auch in der Freizeit oftmals mit meinem Forschungsfeld konfrontiert.²⁶⁶ Anders als Kulturforschende geografisch entlegener Felder oder historischer Topoi muss ich mich nicht bemühen, mich meinem Gegenstand der Forschung „in totaler Weise“ zu überlassen, ihm „an den unmöglichsten Stellen“ zu begegnen.²⁶⁷ Vielmehr provozierte nicht nur mein Outing als *Tatort*-Forscherin die Begegnung mit dem Feld, sondern auch Gespräche über die Güte des jüngsten *Tatort* am Nachbartisch im Café sowie andere Alltagsthemen, die mich an zuvor gesehene Folgen erinnerten, holten mich immer wieder in die Welt meines Forschungsgegenstandes zurück.

Ich mag Krimis. Ich lese gerade die nicht allzu brutalen Rätselkrimis einer Martha Grimes oder Agatha Christie mit besonderer Freude. Bereits ein paar Jahre

²⁶² Beer 2008; Hauser-Schäublin 2008; Schmidt-Lauber 2007b.

²⁶³ Vgl. Jenkins 2006a, S. 12.

²⁶⁴ „Kulturen im Gespräch: Interview mit Brigitte Frizzoni, geführt von Christine Hämmerling“ (Näser 2013, S. 46-54, S. 46); vgl. Nachbar/Lause 1992, S. 2.

²⁶⁵ Berger 1969, S. 12. (Hervorhebung im Original)

²⁶⁶ Sicher ist meine Studie der „Anthropology at Home“ zuzuordnen, vgl. Bönisch-Brednich 2012, S. 54.

²⁶⁷ Lindner 2003, S. 186f.

vor Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Reihe habe ich zu dem *Tatort* gerne und einigermaßen regelmäßig zusammen mit meiner WG, meist in einer Kneipe, verfolgt. Zugang zum Sonntagskrimi erhielt ich, deren Eltern fast nie *Tatort* sahen – wir schauten uns lieber US-Produktionen an –, erst mit der als vergleichsweise heiter markierten Binnenreihe aus Münster. Mein persönlicher Zugang zum *Tatort* war allerdings trotz der Regelmäßigkeit und der wachsenden Nähe, die ich durch Gewöhnung und Wissenszufuhr zu seinen Inhalten entwickelte, während der Erhebungsphase von Distanz geprägt. In einer Feldnotiz hielt ich fest: *„Ich finde keine Begeisterung [für den Tatort], verteidige ihn nicht, entspanne nicht sonderlich dabei [...]. Ich freue mich auf den Tatort-Abend nur, wenn ich mich auf bestimmte Personen freue, von denen ich hoffe, dass sie mit mir da sein werden.“*²⁶⁸ Doch meine Interviewpartner_innen vermittelten mir immer neue Zugänge zum sonntäglichen Krimischauen, indem sie mir erzählten, was *ihnen* am *Tatort* so gefalle. Zudem gab es Folgen, die mich begeistert haben: *„Da war es Musik, ein besonderes in-Szene-Setzen, ein Berühren, vielleicht auch mal ein Thematisieren, das ich als sensibel empfand.“*²⁶⁹ Auch die intensive Auseinandersetzung mit Borowski-Folgen hat mich inzwischen zu einer Verteidigerin dieser Binnenreihe werden lassen. Über den eigentlichen Fernsehstoff hinaus deutet diese Notiz auf ein weiteres Unwohlsein hin, eines, das ich mit großen Teilen meines Forschungsfeldes teilte: eine Diskrepanz zwischen den Erwartungen an das Erleben einer *Tatort-Gemeinschaft* gegenüber dem gerade in öffentlichen Settings augenscheinlichen Erleben von Nicht-Kommunikation während der Rezeption – ein Spannungsfeld, das sich unter dem Stichwort des Sozialen thematisch durch die folgenden beiden Kapitel zieht.

Das Augenmerk auf Positionierungen und Alltagsintegrationen zeigt mir neben dem Sozialen zudem andere Bereiche meines Forschungsfeldes, zu denen ich mich offenbar hingezogen fühlte. Hegner beschreibt in ihrem Text – mit Verweisen auf Rolf Lindner – das ‚Othering‘ der Lebenswelten ‚unterer Schichten‘, die Faszination, die vom Wilden und Primitiven, von Abenteuer, Körperlichkeit, Sexualität und Differenz ausgehe,²⁷⁰ eben von allem, „was man ‚bei sich‘ nicht so leicht finden kann“²⁷¹. *„Nicht das ‚Wilde‘ oder gar ‚Primitive‘ scheint mich in meinen forschungsbezogenen Gefühlen und Praktiken des Othering zu reizen, sondern es ist das Ruhige, Regelmäßige, das Normale (das ich offenbar mit dem Tatort und seinem Publikum assoziiere!), das Leben in Kleinfamilie oder Paargemeinschaft, das gemütlich Eingerichtetsein, das mich an einigen meiner Interviewpartner_innen auf eigentümliche Art und Weise beeindruckt.“*²⁷² Dabei verlor ich gelegentlich aus dem Blick, dass bei Weitem nicht alle *Tatort*-Zuschauer_innen diesem Klischee ihrer selbst in meiner Vorstel-

²⁶⁸ Feldnotiz zum Public Viewing vom 15.11.2012. Der *Tatort*-Abend wird oft anhand der sozialen Situation bewertet.

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Neumann 1996, S. 181f.; Lindner 2004, S. 207.

²⁷¹ Vgl. Hegner 2013, [S. 2].

²⁷² Feldnotiz zum Public Viewing vom 15.11.2012.

lung entsprechen.²⁷³ Ich habe angesichts der Tendenz zum ‚Othering‘ von Personen, die mir vielleicht doch ähnlich sind, darauf zu achten, nicht das Konservative, Bildungsbürgerliche zentral zu stellen, nur weil es meiner Vorstellung vom ‚typischen *Tatort*-Publikum‘ entspricht. Schließlich erfordert Kulturanalyse, so schreibt es Rolf Lindner, ein Denken in Relationen.²⁷⁴ Eine Reflexion derer Relationen, die der Forscherin im Forschungsprozess als besonders prominent erscheinen, spiegelt zugleich wieder, welche Rahmungen diese sichtbar werden lassen.

²⁷³ Vgl. die trügerische Vertrautheit eines Forschungsfeldes wie dem meinen, über die Marilyn Strathern (1987) und Helge Gerndt (2001, S. 76) geschrieben haben.

²⁷⁴ Vgl. Lindner 2003, S. 179.

2. Medienbiografien und Fernsehbiografien

Die alltäglichen Mediennutzungspraktiken der Befragten sind überaus divers. So wäre es unsinnig, der Umgangsweise der *Tatort*-Zuschauer_innen mit anderen Medien rein nach Altersklassen, Berufssparten oder nach ihrem *Tatort*-Nutzungsprofil differenziert nachzugehen. Solch eine „Wer A macht, macht auch B“-Logik ist aus den Interviews nur begrenzt abzuleiten; und wo es sie gibt, führt sie nicht zu neuen Sichtweisen auf das Feld der Medien- oder *Tatort*-Nutzung. Dennoch stieß ich innerhalb der biografisch ausgerichteten Erzählungen über den Umgang mit Medien auf zahlreiche Aspekte, die auch den Zugang zum Sonntagskrimi prägen. Die Selbstaussagen der fernsehenden Akteur_innen, angestoßen durch biografische Fragen im Interview, erhellen das Praxisfeld der Serien- und Reihenrezeption reflexiv. Sie zeigen, dass das Erzählen vom Umgang mit Medien immer wieder auf Fragen nach Geschmack, Anforderungen an das soziale Selbst, auf Bildung und den Umgang mit freier Zeit zurückführt. Den Ergebnissen aus dem medienbiografisch ausgerichteten Teil der Interviews kommt daher auch in der Analyse ein großer Raum zu, zumal hier bereits handlungsrelevante selbstdisziplinierende, moralische und ethische Einstellungen in den Sprechweisen der Krimi-Zuschauenden erkennbar werden, die sich nicht allein auf den *Tatort* zurückführen lassen. Das Nachdenken über Medienbiografien bildet eine wesentliche Quelle für eine auch im Alltag noch relevante, wenn auch nicht immer handlungsrelevante Ausrichtung an einem

aktiven, an Bildung ausgerichteten Lebensstil, der in sorgfältig getakteten Abständen Raum für Unterhaltung, Entspannung und Passivität zulässt.¹

Die Prozesshaftigkeit der Geschmackswertung veranschaulicht einleitend ein Interview mit Heranwachsenden. Angedeutet werden darin neben Ökonomien des Medienkonsums bereits eine Reihe weiterer Faktoren, die den *Tatort*-Konsum biografisch rahmen und anschließend entlang weiterer Interviews vertieft werden. So fokussiert die Untersuchung in diesem Kapitel Diskurse um Erziehung, Bildung, Haben, Kennen und Wissen als Arbeit am Selbst; eine Arbeit, die sich nicht selten an die Unterscheidung von Schriftmedien und audiovisuellen Quellen als einem kulturellen ‚Oben‘ und ‚Unten‘ bindet. Die Relevanz zeitlicher Passung der TV-Rezeption in die Tages- und Wochenstruktur verweist auf das Verhältnis von Freizeit und Arbeit sowie auf Imaginationen von einem erfüllten Alltagsleben. Einen besonderen Ausdruck findet die temporale Perspektive auf Fernsehunterhaltung in Erzählungen über Selektion, Verzicht und Sucht – einer kulturellen Gemengelage, in der seriellen Formen eine besondere Rolle zukommen. Serielle Narrative, die wie der *Tatort* auf eine lange Rezeptionsgeschichte zurückblicken lassen, sind im biografischen Erzählen zudem mit zahlreichen Verweisen auf die soziale Beziehungsführung gepaart. Nicht nur Freund_innen und Partner_innen kommt darin eine wichtige Stellung zu, sondern auch den Eltern-Kind-Beziehungen.

In all diesen Feldern verdeutlicht die medienbiografische Vorgehensweise, an welchen Stellen sich der Legitimationsbedarf gegenüber der TV-Rezeption unterschiedlicher Publikumssegmente überhaupt ergibt: Das popularisierte, teils wissenschaftliche Wissen darüber, welchen Milieus welche Geschmäcker zugeordnet werden (also: Schulzes Harmonie-Milieu sieht lieber Rosamunde Pilcher als den *Tatort*, Pensionierte sehen schon tagsüber fern und die ökonomische Unterschicht konzentriert sich beim Fernsehen nicht), bewirkt offenbar eine Bewegung in der geschmacklichen Verortungslogik selbst.

Da sich schon vor der Durchführung der Interviews abzeichnete, dass die Umgangsweise mit dem *Tatort* und seine Bewertung nicht unabhängig vom Medium Fernsehen betrachtet werden können und weil die biografischen Zugänge der seit 45 Jahren laufenden Reihe sich auf aktuelle Nutzungsweisen auswirken, entfiel auf die Medienbiografie und die Fernsehbiografie der Befragten ein zeitlich intensiver Anteil der jeweiligen Interviews.² Ihn nutzten meine Gegenüber, um sich mir vorzustellen, sich relational zu mir wie zu signifikanten oder allgemeinen Anderen zu positionieren. Bezüge auf traditionelle Bewertungsschemata wurden dazu herangezogen – oft aber, um sich davon wieder abzugrenzen. Betont individuelle Beweggründe, so zu handeln, wie man handelt, wurden mit mir erörtert, ließen mich somit aber zugleich deren gesellschaftliches Gewordensein reflektieren.³

¹ Vgl. das 6. Kapitel „Grundsätzlich dazwischen“.

² Vgl. zu der Methode Interview im Feld der Seriennutzung auch Bendix u.a. 2012, S. 304.

³ Vgl. Miller 2009, S. 5.

Wollte ich etwas über die Selbst- und Fremdpositionierungspraktiken erfahren, half es wenig, direkt danach zu fragen. Vielmehr musste ich innerhalb des Interviews wachsam bleiben, über welche Bande Abgrenzungen und Wertungen ausgedrückt wurden, die mit sozialer Positionierung oder Distinktion zusammenhängen. Das Fragen nach Gewohnheiten und Vorlieben wirkte dem Ausschluss solcher Ordnungsschemata, die im wissenschaftlichen Diskurs über Positionierungshandlungen weniger verbreitet sind, entgegen. Es ermöglichte die Betrachtung der Rezeption der Krimireihe mit Süß als „symbolisches, soziales Handeln“⁴, als die Teilnahme an einem „komplexen, kulturellen Prozess[, ...] in dem [...] Bedeutungszuschreibungen und Wertvorstellungen erzeugt und konsumiert werden“⁵, so Mediengeograf Bollhöfer. Genaue Beschreibungen ihrer Fernsehpraktiken im Tages- und Wochenablauf halfen den Befragten bei der Einordnung und Überprüfung pauschalisierender Aussagen zu ihren Vorlieben.

Die Situation ‚Interview‘ und meine indirekte Aufforderung, sich selbst über seinen Mediengeschmack zu erzählen, das sind Faktoren, die die Narrative sowohl öffneten als auch einschränkten. Die Wortwahl war anfangs gewöhnlich ein wenig steifer als gegen Ende des Gesprächs. Die Einordnung meiner Person als ‚junge Frau von der Universität‘ verführte manche der Befragten zunächst dazu, sich durch elaborierte Sprechweisen mir gegenüber zu behaupten. Später konnte davon wieder Abstand genommen werden, der Fernseher als die „Glotze“⁶ beschrieben und die Freude an „schlechten Frauenserien“ und an „Trash“⁷ herausgestellt werden. Selbst in Gesprächssituationen in vertrauter Atmosphäre gab es Erfahrungen im Medienkonsum, die mir vermutlich vorenthalten wurden: Eine Trennung von der Partnerin kann mit dem Fernschrhythmus in Zusammenhang stehen, ist aber möglicherweise zu privat, als dass man davon einer Fremden erzählen wollte. Ebenso blieben beispielsweise Pornos unerwähnt im Interview, das doch einer „reflektierten, ‚vorzeigbaren‘ Version des Erlebten“⁸ zu entsprechen hat, und manche Sendung konnte schlicht vergessen worden sein. Da alle meine Gesprächspartner_innen bereits darüber informiert waren, dass es sich im Interview um den *Tatort* drehen würde, brachten sie sowohl ihre eigene *Tatort*-Biografie als auch ihr Fernsehverhalten frühzeitig selbst in das Gespräch ein oder grenzten ihren Umgang mit anderen Medien und anderen Sendungen davon ab. Dabei ging es mir zu Beginn erst einmal um die allgemeine Mediennutzung in der Biografie der Befragten, also um ihr Leseverhalten, Kinderbücher, Kinobesuche, beliebte Radiosendungen, Erziehungspraktiken und so weiter. Die Erzählungen über den alltäglichen und biografischen Mediengebrauch gaben nicht nur Hinweise zur Einordnung der *Tatort*-Rezeption. Sie zeigten zugleich eine Bewertungslogik, die sich nicht allein auf Inhalte, sondern auch auf

⁴ Süß 1993, S. 36.

⁵ Vgl. Bollhöfer 2007, S. 10.

⁶ Interview mit Studentin Olivia Lauterweg.

⁷ Beide Zitate beziehen sich auf das Interview mit Studentin Bettina Anders.

⁸ Schmidt-Lauber 2007a, S. 183, mit Bezug auf Walzer 2000.

deren Träger bezog: „Everyday use of media is often grounded in general assumptions about the nature of particular media.“⁹ Annahmen über Medien und Technologien sowie über angemessene Umgangsweisen mit ihnen stellen die Basis der folgenden Erörterung dar.

Texte zu Medienbiografien¹⁰ und Mediensozialisation¹¹ sind zahlreich. Sie sind oftmals in einem sozialwissenschaftlichen, und zwar soziologischen, pädagogischen oder medienwissenschaftlichen Umfeld anzusiedeln. In kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zu Medienbiografien werden andere Interessen verfolgt, weil hier meist subjektorientiert gearbeitet und der Versuch unternommen wird, Deutungen der mit den Medien umgehenden Akteur_innen nachzuzeichnen. Medienbiograf Erich Mohn kritisiert daran, dass dabei „nun die Unterstellung, Menschen würden sich mit irgendwelchen Theorien in der Welt der Massenmedien zurechtfinden, durch die Medienbiographieforschung eingelöst“¹² werden soll. Er erwähnt Utz Jeggles verstehenden Ansatz der volkskundlichen Medienforschung und problematisiert den dahinterstehenden Subjektbegriff. So entstünden psychologisierende Behauptungen über die Wirkung von Medien, über Medienkompetenzen, Kompensationstheorien, bei denen Bedürfnisse schlicht unterstellt würden. Die kulturanthropologische Herangehensweise setzt aber bewusst darauf, Interpretationsansätze von Mediennutzer_innen, die in der Feldforschung die Form von Ethnotheorien annehmen, nachzuvollziehen. Denn in der Tat orientieren sich Menschen in der Welt der Medien an ‚Theorien‘. Wenn mir Interviewpartner_innen erklärten, dass sie einen Zusammenhang zwischen ihrer kindlichen Einsamkeit und ihrem Leseverhalten sehen, will ich das erst einmal akzeptieren. Ich betrachte diese Aussage aber im Kontext gängiger Begründungsschemata, auf die meine Interviewpartner_innen zurückgreifen, um mir und sich selbst ihre eigne Handlungsweise verständlich zu machen. Ich gehe dabei nicht davon aus, dass das Medienhandeln meiner Befragten konsequent ihren mir erklärten Zugangsweisen und Bewertungsregularien folgt.

⁹ Eisenlohr 2011b, S. 3.

¹⁰ Vgl. u.a. Hackl 2001. Im Kapitel „Feinanalyse und Personenprofile“ finden sich zahlreiche Parallelen zu meinen Interviews, etwa was die Einflussgröße Partnerschaft, das Wetter, aber auch Phasen der gemäßigten oder zunehmenden Fernsehrezeption betrifft. Die Medienpädagogin Pöyskö (2009) stellt ihre Fragen an die Mediensozialisation ihrer Gesprächspartner_innen vor, von denen ein Großteil auch in meinen Interviews auftauchte, und fasst ein paar Erzählungen zusammen. Darunter fallen: Lesen als Rückzugsraum, Orientierung an der Mode in Fernsehserien, Orientierung an Heldenfiguren, kindliche Angst vor Erzählungen im Fernsehen etc. Vgl. zudem die Studien von Schoett (2009) zu familiären Einflüssen.

¹¹ Vgl. Kübler 2003.

¹² Mohn 1987, S. 262.

2.1 Mediensozialisation: Geschmack im Werden

Innerhalb meines Samples finden sich zwei Kinder, die inzwischen recht regelmäßig mit ihren Eltern den *Tatort* ansehen: Dorothea und Babette Trebert.¹³ Zum Zeitpunkt des Interviews waren sie elf und 13 Jahre alt. Da sich beide Mädchen, anders als andere Interviewpartner_innen, in einer expliziten Phase der eigengeschmacklichen Orientierung befanden und sie zudem einen anderen Blick auf mediale Erziehungsmethoden zuließen, möchte ich die beiden, ihre Medien-, vor allem aber ihre Fernsehnutzungsweise, ihren Zugang zum *Tatort* und die darüber verhandelten geschmacklichen Positionierungen etwas ausführlicher vorstellen. Davon ausgehend greife ich zentrale Bezugsgrößen und Sprechgewohnheiten auf, die es sodann mit anderen Interviews zu kontrastieren gilt.

Das Gespräch mit Babette und Dorothea entstand über einen Kontakt aus dem Umfeld der Universität zu deren Eltern. Schnell wurden mir die E-Mail-Adressen der Töchter gereicht, mit denen ich fortan kommunizierte und einen Termin vereinbarte. Wir saßen im repräsentativen und dabei gemütlich eingerichteten Wohnzimmer der Treberts auf den beiden Ledersofas vor einem Glastisch. Eine große Bücherwand dominierte die Optik des hellen Zimmers. Es gab nur einen angeschlossenen Fernseher im Haus (recht neu, groß, Flachbild), auch er stand im Wohnzimmer. Babette und Dorothea Trebert sind Kinder bildungsbürgerlich situierter Eltern. Der Vater ist an einer Universität beschäftigt, die Mutter derzeit Hausfrau und ähnlich gut gebildet wie ihr Mann. Für dieses Gespräch hatte ich den Fragebogen überarbeitet, Formulierungen kindgerecht vereinfacht und solche, die auf eine jahrelange *Tatort*-Erfahrung abzielten, umgestaltet. Diese Überarbeitung musste ich anschließend erneut variieren, weil ich im Gespräch merkte, dass die beiden sich mit elf und 13 doch eher so fühlten wie 15-Jährige; ich hatte mir dabei eher eine Elfjährige wie die recht schüchterne Tochter zuvor befragter Eltern ausgemalt. Denn Babette und Dorothea waren nicht schüchtern – wohlgezogen ja, schüchtern nein. Beide zeigten sich recht gesprächsfreudig, sodass wir sehr flüssig durch die vielen Themenblöcke kamen. Längere Passagen wurden dabei von der älteren Schwester Dorothea dominiert.

Nachdem wir uns gegenseitig vorgestellt hatten, bat ich die beiden, mir zu erzählen, was sie gerne lasen. Beide Mädchen konnten dabei auf ein großes Repertoire an Büchern verweisen und kamen zu folgendem Schluss, formuliert von Dorothea Trebert: „Unsere Eltern haben uns schon von klein auf so mit Büchern vollgestopft.“ Babette stimmte ein: „Und wir sind schon ziemliche Lesewürmer.“ Insbesondere die ältere Schwester Dorothea verstand es, die Ausmaße ihres Lesehungers zu verdeutlichen. So habe sie beispielsweise in der Grundschule „die halbe Bibliothek sozusagen gelesen“ und ihr erstes Buch sei besonders groß gewesen, ein „Sammelband oder so“. In diese Lesefreude bezog Dorothea auch die übrige Familie mit ein, obwohl sie

¹³ Alle Zitate der Töchter Trebert im Abschnitt „Mediensozialisation: Geschmack im Werden“ beziehen sich auf das Interview mit den Geschwistern. Die beiden Mädchen sind mehrsprachig aufgewachsen und im Deutschen durchaus eloquent.

ihre eigene Perspektive hervorhob. Dieses distinkte Wissen war auch der jüngeren Schwester Babette nicht fremd, die erzählte, wie dick die Bücher seien, die sie lese und wie beeindruckend es sei, dass der Vater so viele Bücher habe, dass beim Umzug die Autoachse gebrochen sei.

Neben dem Herausstellen eines Wissens über Faktoren, die ihr Leseverhalten zu einem gesellschaftlich angesehenen machen, ist in der Erzählung der Geschwister eine andere Sprechweise zu vernehmen, die auf Problemfelder der Nutzung verweist, die sonst dem Fernsehen zugesprochen werden: Das Lesen wurde von beiden als eine Form der Zügellosigkeit wie des massenhaften Konsums beschrieben, wobei die Zügellosigkeit dadurch, dass sie sich auf das Lesen bezog, aufgewertet wurde und zudem die Familie einte. Eine Sucht drücke sich dadurch dennoch aus. Babette begann: „Und wenn man irgendwann mal angefangen hat, dann ...“ „... hört man auch nicht mehr auf“, beendet Dorothea den Satz. Suchtgefahr, Zügellosigkeit und ein Konsumdrang, der auch finanziell nicht tragbar sei, stellten Wortfelder dar, die auch in anderen Interviews von Bedeutung sind. Die Mutter der beiden schien sich da besser ‚im Griff‘ zu haben. Sie bestimme über den Umgang der Töchter mit Medien. Sie versuche die Ausgaben für Bücher zu minimieren. Die Kinder sollten sich Bücher ausleihen, von Freunden oder aus der Stadtbücherei. Krimis lese man nur einmal, daher lohne es sich nicht, diese zu kaufen. Dorothea Trebert erzählte: „Also irgendwann sagt meine Mutter so: ‚Jetzt reicht’s! Entweder du willst das jetzt haben und schmeißt das dafür raus oder du behältst das und das kriegst du dann nicht.‘“ Recht häufig im Gespräch stellten die Töchter die Stimmen der Eltern nach, sagten, was diese typischerweise sagen würden, und positionierten sich damit zu ihnen. In diesen Zitaten wurde der Mutter eine reglementierende Position zugewiesen, während der Vater den Mädchen in seinen Bedürfnissen näher stünde und von ihnen als einer dargestellt wurde, der zwar erwachsen sei, aber in seinem Medienumgang selbst noch erzogen werden müsse. Dorothea, die Ältere der beiden, erzählte:

„Meine Mutter ist immer ganz streng, was das angeht. Beim Essen muss man dann auch wirklich essen. Da kannst dann nicht nebenbei Radio hören oder so. Und meine Mutter hat uns also schon immer gesagt: ‚Nee, Zeitung lesen, das macht man eigentlich nicht beim Essen. Das ist so ein deutscher, ein deutscher Allgemeinfehler‘, sagt sie manchmal. Und dann nimmt sie uns auch oft die Zeitung weg.“

Die hier als „deutscher Allgemeinfehler“ verhandelte Praxis, Medien wie Zeitungen nebenbei zu nutzen, ist auch für den Umgang mit dem *Tatort* von Relevanz. Sie bezieht sich folglich keineswegs nur auf Zeitungen und das Radio, sondern auch auf das Fernsehverhalten. Auch die Argumentation, im Genre Krimi werde eine Geschichte nur einmal rezipiert und sei daher der längerfristigen Speicherung nicht wert, gilt bei Büchern und Filmen gleichermaßen und wurde in vielen anderen Interviews angeführt.

Wetter, Arbeit und Soziales waren in den Erzählungen von Dorothea und Babette wesentliche Faktoren, die Mediennutzung einzuschränken oder auch auszubauen. In den Ferien beispielsweise hätten sie mehr Zeit zum Lesen, gerade der Regen würde sie dazu animieren. Denn während der Schulzeit seien sie stark beansprucht. Ihre Erzählung ist von einem intensiven Pflichtbewusstsein geprägt, das sie zu Leistungen und Selbstkontrolle etwa über Schlafenszeiten anhält. Das Lesen rückt somit in die Sphäre nicht-leistungsorientierter Freizeitvergnügungen. Der Aspekt der Arbeit beziehungsweise der mangelnden ‚Zeit für sich‘ aufgrund professioneller oder schulischer Verpflichtungen ist in allen Medienbiografien zentral. Sowohl das Lesen als auch das Fernsehen muss sich als wertvoll genug erweisen, das knappe und hohe Gut Freizeit damit zu füllen. Radios hingegen können leicht neben der arbeitenden Tätigkeit laufen, Telefon- und Internetkommunikation werden durch die sozial orientierte Funktionalität als weniger zeitverschwenderisch eingestuft, und auch Kinogänge sind als eventhafte Tätigkeiten, denen meist in der Gruppe nachgegangen wird, bereits sozial ‚sinnvolle‘ Praktiken der Mediennutzung. Dem Lesen wird hingegen, anders als dem Fernsehen,¹⁴ eine Bildungsfunktion zugewiesen, die aber je nach Inhalt zu überprüfen sei. Das Fördern von Sozialkontakten, das also dem Kinobesuch und der Tele- und Internetkommunikation inhärent zu sein scheint, kann auch das Lesen, insbesondere aber das Fernsehen betreffen, wie aus der Erzählung von Babette und Dorothea hervorgeht. Schließlich stellte sich im Verlauf des Interviews heraus, dass beide gewöhnlich entweder mit ihren Eltern oder mit Freundinnen zusammen fernsehen.

Babette und Dorothea waren, obwohl sie sich sehr gut miteinander zu verstehen schienen und Konflikte eher scherzhaft austrugen, während des Gesprächs ständig um eine je eigene Position bemüht. So wurden sowohl Bücher als auch CDs, DVDs und Serien von beiden für sich vereinnahmt. Die Altersdifferenz von zwei Jahren war dabei ein bedeutender Marker, den die Größere anhand unterschiedlicher Präferenzen zur Abgrenzung hervorhob. Dorothea stilisierte sich als die Erste, die Entdeckerin, und wertete den Geschmack ihrer Schwester damit insofern ab, als er ein kopierter Geschmack sei. Ähnlich wie in anderen Bereichen der Ästhetik ist auch der Geschmack als Original besonders wertvoll. Babette hingegen ging selbstbewusst und zweckrational damit um, dass sie sich bei dem bediene, was ihre Schwester kaufe. Dabei unterschieden beide zwischen kaufen und mögen als zwei unterschiedlichen Formen der Aneignung: Babette Trebert erzählte, dass sie sparsamer mit dem Kauf von DVDs umgehe als ihre ältere Schwester: „Ich denk immer: Ja, Mann! Den Film brauch ich jetzt doch nicht, und dann kauft sie den immer und dann denk ich: Ja, dann lass sie den doch kaufen.“ Amüsiert warf Dorothea ein, Babette sei ein „Schmarotzer, @eindeutig@“¹⁵. Die Jüngere ließ sich davon nicht

¹⁴ Die Ausnahme, die Ute Auerhahn macht, interpretiere ich als Bestätigung der sonst gültigen Regel.

¹⁵ Das ‚@‘ bedeutet, dass die Passage lachend gesprochen wurde, vgl. die Transkriptionsregeln im Anhang.

irritieren: „Und immer denk ich: ‚Ja, ich hol mir jetzt die CD‘, und dann kommt sie mir immer so zuvor. Und dann denk ich halt: ‚Ja, die nimmt sie doch immer.‘ Und dann, wenn ich dann mal ne CD kaufe, dann sie so: ‚Ja, was ist denn das für eine CD!?!‘“ Um den Eindruck abzuwehren, sie hätten den gleichen Geschmack, führte Dorothea daraufhin ein Beispiel an, das die Differenz verdeutlicht: „Ja, sie kauft sich meistens so eh ((Distanz und Unwillen ausdrückender Laut))“. Diese Differenz unterstrich Babette gern, da die Abgrenzung ihre individuelle Zugangsweise belege: „Ja, Selena Gomez. Sie mag keine Selena Gomez, ich schon.“ Doch die ältere Schwester machte mich erneut darauf aufmerksam, dass sie gewöhnlich die Erste sei, ihre Schwester sich an ihrem Geschmack orientiere:

„Das ist immer so ein Problem: Alles, was ich kaufe ... Es hat ja auch so angefangen, als ich so langsam angefangen hab, mich so wirklich so für Musik zu interessieren, da hat sie dann auch mit angefangen. Das fand sie total cool. Und dann hat sie auch immer gefragt: ‚Ja was hörst Du denn zurzeit so? Das will ich auch hören!‘“

Solche Produktionspraktiken des Eigenen bzw. einer Individualität, die sich über den Geschmack vermittelt, gehören zu den Positionierungen im Medienhandeln zwangsläufig dazu und berühren immer auch ‚Anderer‘, ob konkrete oder allgemeine.

Entgegen diesen Darstellungen des Eigenen erzählten die Geschwister Trebert ihre Beziehung gegenüber dem *Tatort* im ‚Wir‘. Es scheint eine richtige Geschichte dazu zu geben, wie sie dazu kamen, den *Tatort* zu sehen, die die Kinder vermutlich nicht zum ersten Mal erzählten. Sie bildete die erste, unser gemeinsames Treffen einleitende Erzählung. Erst im Verlauf des Gespräches grenzten sie sich erneut geschmacklich voneinander ab. Zunächst versuchten sie gemeinsam, die Eltern zu überlisten, um den *Tatort* sehen zu können: Dorothea begann zu erzählen:

„Und nachts, wenn unsere Eltern dann noch fernguckt haben und wir konnten nicht schlafen oder wollten nicht schlafen, [Sie erzählt zunehmend begeistert von der Geschichte.] dann haben wir uns immer da hingehangelt von der Treppe.¹⁶ War ein bisschen halsbrecherisch [wie es zu einer guten Geschichte gehört], aber wir haben das gern gemacht. Und Ton hat man dann die Hälfte verstanden. Und dann haben wir immer mitgesehen, was die so ferngesehen haben. Und wir haben da noch nicht so richtig gewusst, dass das *Tatort* heißt und so, aber manchmal haben wir dann schon mitgesehen und irgendwann dann haben uns ... Also unsere Eltern haben uns noch nie groß erlaubt, viel fernzusehen. Eher so [im seichten Ton, offensichtlich der Mutter:] ‚Ja, sonntags könnt ihr Sendung mit der Maus gucken‘ und ‚Nachrichten könnt ihr mit uns mitgucken‘ und ...“

¹⁶ Ähnliche Geschichten vom heimlichen *Tatort*-Schauen erzählten auch ältere *Tatort*-Zuschauer_innen über ihre Kindheit, so etwa Tanja Licht.

Da stieg Babette in die Erzählung ein: „Ja, meistens irgendwie nur den ... die Anfangsmelodie so gehört und so [liebe Stimme imitiert]: ‚Ja, jetzt müsst ihr schlafen gehen.‘“ Hier griff Dorothea die Erzählung wieder auf, die Schwester bestätigend: „Ja genau. [gleichzeitig in forschender Stimme]: ‚Ja, jetzt müsst ihr ins Bett.‘“ (alle schmunzeln) Das fanden wir immer sehr frustrierend. Ja, und dann irgendwann durften wir es dann mitgucken. Ich weiß gar nicht mehr so genau, wann.“ Doch Babette erinnerte sich: „Das weiß ich ... [Als ich] zehn war und du zwölf.“ Dorothea beendete die Erzählung:

„Ja, anfangs durften wir noch nicht so viel mitgucken; meistens so alle paar Wochen. Und irgendwann haben wir’s dann hinge kriegt, dass wir dann immer zufällig sitzen geblieben sind ((CH schmunzelt)) und, ja, jetzt gucken wir fast jeden Sonntag *Tatort* ... und auch vorher die ganzen Samstags- und Freitags-Krimis, ... so richtig so Krimigucker geworden.“

Praktiken der geschmacklichen Orientierung unter Geschwistern begegneten mir in vielen Interviews.¹⁷ Bei der *Tatort*-Rezeption fällt auf, dass die Vergemeinschaftung, die damit einhergehen kann – wenn auch erst nach dem Auszug aus dem Elternhaus –, zudem oft eine Bindung von Kindern an ihre Eltern widerspiegelt. Unter studierenden *Tatort*-Zuschauer_innen fanden sich viele, die die Rezeption inzwischen – früher war ihr Interesse am Sonntagskrimi der Eltern noch begrenzt – positiv mit den Eltern konnotierten und diese zum gemeinsamen *Tatort*-Schauen animierten.¹⁸

Die Eltern der Trebert-Geschwister schienen ihre Ansichten über den richtigen Medienumgang einheitlich zu kommunizieren. So komme es auch, dass die Kinder tatsächlich wenig fernsehen würden. Dorothea Trebert erzählte:

„Und Fernsehen tun wir eigentlich nach wie vor nicht so viel. Also wir dürfen ... also ... Ich würde gerne Sachen wie *GNTM* [*Germany’s Next Topmodel* (BRD, eine Casting-Show im Reality-Format, seit 2006)] oder *DSDS* [*Deutschland sucht den Superstar* (BRD, eine Casting-Show im Reality-Format, seit 2002)] oder so gucken, aber dann kommt natürlich entweder mein Vater an: ((leicht verstellte Stimme)) ‚Was guckt denn ihr da wieder für einen Mist? Da werdet ihr ja dumm von!‘ oder meine Mutter: ((stärker verstellte Stimme)) ‚Ja, das ist doch Zeitverschwendung. Lest doch lieber ein gutes Buch!‘. Naja.“

Mit der Aufwertung des sinnvollen Lesens gegenüber der Zeitverschwendung Fernsehen, von der man „dumm“ werde, gingen die Geschwister recht offen um. Die beiden haben ein Verständnis dafür entwickelt, dass viel zu lesen auch außerhalb der

¹⁷ Sowohl geschmackliche Abgrenzungen (Frau Dr. Arndt) als auch Gemeinsamkeiten und Vorbildfunktionen (vgl. etwa Anton Hientz oder Bettina Anders) konnten sich medial ausdrücken.

¹⁸ Vgl. die Interviews mit Bettina Anders, Olivia Lauterweg, Nils Trautwein, Ina Obermann, Gesa Kraut, Nora Isarmeyer und Jule Deich (gemeinsam mit Karsten, Britta, Brigitte und Niklas).

familiären Ordnung, etwa in der Schule, honoriert wird. Ähnliches gilt aufgrund ihres Alters allerdings auch für die *Tatort*-Rezeption. So zeigten mir die beiden nicht ohne Stolz ein Plakat, das Freundinnen für Dorothea gemalt hatten: Neben einer Reihe anderer Dorothea beschreibender Merkmale ist darauf „Bücherwurm“ und „Tatortguckerin“ zu lesen. Das Plakat hängt an Dorotheas Zimmertür, einem Identität markierenden Ort.

In den stärker an Wochenstrukturen und Alltags orientierten Erzählpassagen wird deutlich, dass auch das Fernsehverhalten der Eltern nicht ganz so eingeschränkt war wie zunächst angenommen. Die Töchter gefielen sich darin, den Vater als etwas lax und unkontrolliert zu beschreiben. Um 19 Uhr gehe es bereits los mit Nachrichten im ZDF. Das sei eine Gewohnheit, weil er oft müde nach Hause komme, sich dann auf das Sofa lege und fernsehe. Eine solche Differenz zwischen den eingangs beschriebenen *Maximen* des Medienumgangs und der alltäglichen Medienpraxis ist in fast allen Interviews sowie in der Literatur zu dieser Thematik weitverbreitet. „Die Deutschen sahen Ende des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrtausends im Durchschnitt gut dreieinhalb Stunden pro Tag fern, obgleich sie in Befragungen oft angeben, Fernsehen gehöre nicht zu den beliebtesten Freizeitbeschäftigungen“¹⁹, so Volker Gehrau in seiner Studie aus dem Umkreis der Medienbewertungsforschung über den auch in meinen Interviews und Beobachtungen präsenten Widerspruch, den er von Vorderer zitiert.

Ein weiteres Feld, das das Medienhandeln der beiden sowohl einschränkt als auch erweitert, ist das Fernseherleben unter Peers. Darin, was sie gerne im Fernsehen anschauen oder im Internet aufrufen, orientieren sich die Geschwister nicht nur an den Eltern, sondern auch an ihrem Freundeskreis. Auf die Frage, wie es mit dem Fernsehen sei, wenn die beiden Freundinnen besuchten, reagierte Dorothea überrascht: „Oh! Äh ... ein bisschen anders! [...] Ich habe eine Freundin, die [...] hockt fast den halben Tag vor dem Fernseher. Weil sie nix anderes zu tun hat.“ Doch wenn sie bei ihrer Freundin sei, sehe sie mit dieser auch gerne Sendungen, die sie geschmacklich von sich fernhält, die aber doch einen großen Reiz auf sie ausüben. Einerseits grenzte sie sich deutlich von der Gewohnheit der Freundin ab, viel fernzusehen, andererseits ist Fernsehen scheinbar genau das, was sie gemeinsam tun und was ihrer Freundschaft Anschlag leistet. Dorothea berichtete:

„Also meistens bin ich dann bei meiner besten Freundin K. Da übernachtete ich dann immer. Und dazu gehört eigentlich, dass wir irgendeinen Film gucken. Sei es auf DVD oder im Fernsehen – meistens auf DVD. Weil K. kriegt das also immer auch von ihrer Mutter gekauft. Und wenn sie dann wieder neue DVDs hat, dann hocken wir uns hin. Und dann gucken wir ein oder zwei Filme. Und manchmal vorher – K. guckt das immer – *GNTM* und so und dann guck ich auch @sehr gerne mit@. Und ja, so geht ... also meistens

¹⁹ Gehrau 2008, S. 15; vgl. auch Vorderer 1992, S. 11f.

sitzen wir dann so mit dem Abendessen vor dem Fernseher und dann bis später und danach gehen wir dann ins Bett.“

In ihrer Erzählung über die Rezeptionsvorliebe der Freundin für *Germany's Next Topmodel (GNTM)*, schien Dorothea vergessen zu haben, dass sie die Sendung selbst „sehr gerne“ ansehe. Denn auf die Frage, was an *GNTM* den Reiz für sie ausmache, antwortete sie:

„Weiß nicht, also dass es ... einfach dass man ... dass es verschiedene Kandidaten gibt und dass man einfach manche ... ja, dass die einem sympathisch sind oder dass man es einfach interessant findet, was die jetzt wieder Neues machen müssen oder was die Heidi Klum oder wer auch immer sich wieder für ausgefallene Sachen ausgedacht haben. Und ja, deswegen guckt man das. Und das macht auch ein bisschen Spaß. K. ist auch so eine, die würde wahrscheinlich am liebsten gleich auf der Stelle einen Schönheitssalon eröffnen. Also sie hat Kistenweise Nagellack und so. Und die muss dann immer alles Mögliche an mir rummachen. Und deswegen guckt sie das wahrscheinlich auch so gerne.“

In der Erklärung dazu, was Dorothea an der Sendung gefalle, kam es zu einem Umschwung: Eingeleitet durch ein „man“ kam Dorothea plötzlich weg von sich selbst und auf die Frage, warum die *Freundin* die Sendung gerne ansehe. Die Freundin diene ihr als eine im Sprechen nötig gewordene Legitimation.²⁰ Offensichtlich ist die Sendung zudem Ideengeber und Rahmung eigener kreativer, aber vor allem spielerischer Tätigkeiten zwischen den Freundinnen: Ich fragte im Anschluss: „Die stylt Dich dann?“ und Dorothea erwiderte:

„Ja, sehr gerne. Also irgendwas mit meinen Haaren und dann macht sie mir wieder Locken rein und dann merkt sie: Ja, das geht mit dem Lockenstab nicht so gut, dann machen wir's nächstes Mal mit dem Lockenwickler. Dann hock ich da so schön mit Lockenwicklern @vor dem Fernseher@ und ihre Mutter kommt rein. Huuu! ((lacht)) wie schön.“

Babette gefiel es, sich als erwachsener zu stilisieren: „Ja, du bist das Püppchen von ihr, ne?“, doch die Schwester nahm die Bemerkung lässig auf: „@Ja.@“

Die Verortungspraktiken der Geschwister Trebert zwischen bürgerlichem Bildungskanon und als minderwertig angenommener Populärkultur gestalteten sich – so vehement sie im Einzelnen auch vertreten wurden – als durchlässig und flexibel. Binnen kürzester Zeit erzählten sie mir von Vorlieben, die sich einem Hochkultur-schema zuschreiben ließen – so seien Nachrichten aus der Welt wichtiger als solche aus der Gemeinde; und Texte in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* besser geschrie-

²⁰ Eine derartige Abgrenzung, die sich im Bedarf zur Legitimation ausdrückt, kommt in Erzählpassagen zum *Tatort* als Dachmarke nicht vor, wenngleich beide an einzelnen Aspekten der *Tatort*-Reihe Kritik übten.

ben als im Regionalblatt –, aber auch von als populärkulturell konnotierten Inhalten und Medien, die sie besonders schätzten. Sie erzählen beispielsweise, sie hätten Freude an Klatsch über Stars und seien besonders an Werbeblättern interessiert. Die Gegenüberstellung populärkultureller und bildungsbürgerlicher Kulturerzeugnisse ist in den Erzählungen der übrigen Interviewpartner_innen in den Erzählpassagen weiter voneinander getrennt. Wo ‚populäre‘ und ‚legitime‘ Kultur nahe zusammenstehen, wird entweder das Populäre aufgrund besonderer Eigenschaften als hochwertig markiert, oder die Zusammengehörigkeit beider Geschmäcker wird durch einen ironischen Zugang zu beiden geeint. Viele meiner Gesprächspartner_innen sahen sich bis zum Zeitpunkt des Interviews nicht dazu veranlasst, den *Tatort* der einen oder der anderen Sphäre zuzuordnen,²¹ einige differenzierten dann zwischen einzelnen Binnenreihen, andere zogen Aspekte heran, die als Belege einer spezifischen Wertigkeit dienten, den *Tatort* (und damit auch sich selbst) zu verorten. Sehr verbreitet war allerdings, die Bedeutung bildungsbürgerlicher Kultur zu verwerfen, teils indem Bildungsbürgertum prinzipiell als spießig, naiv und konservativ abgelehnt wurde, teils weil die Güte eines Unterhaltungsstoffes sich danach richte, welche Funktionen sich im Alltag der Nutzer_innen damit erfüllen ließen. Häufig wurde auch angenommen, dass ein moderner Mensch den medialen Kanälen (Radio, Fernseher, Zeitung etc.) gegenüber offen bleiben solle, da sich am Medium der Inhalt nicht ablesen lasse, auch wenn unterschiedliche Formate von unterschiedlichen Medien zu erwarten seien.

* * *

Die hier zusammengefasste Unterhaltung mit den Geschwistern Trebert lässt bereits eine ganze Reihe von Aspekten aufscheinen, die nicht nur den Umgang der beiden Mädchen mit dem *Tatort* tangieren, sondern darüber hinaus in anderen Gesprächen auftauchten, wenn auch mit anderen Schwerpunkten. Diesen soll im Folgenden auf Basis eines breiteren Samples nachgegangen werden. Solche Aspekte, die aus dem Gespräch mit den jungen Zuschauer_innen entfielen, weil sie etwa auf einer langjährigen Rezeptionspraxis des *Tatort* oder einer längeren Medienerfahrung basieren, werden fortan mit aufgegriffen.

Was im Gespräch mit den Geschwistern Trebert besonders deutlich wurde, ist die Einflussnahme der Eltern und die weitreichende (auch finanzielle) Abhängigkeit der Kinder von diesen im Umgang mit Medien.²² Es waren ebenso Freundinnen und andere Einflussnahmegrößen, von denen sich die beiden in ihrem Medienkonsum inspirieren ließen, die Eltern aber gaben Werte und Normen vor, mit denen

²¹ Im Interview vermied ich Begriffe wie Hochkultur, Populärkultur, Bildungsbürgertum oder Unterschichtenkultur, doch nahmen meine Gegenüber auf deren Zuordnungsschemata immer wieder Bezug.

²² Den Einfluss der Medienerziehung auf spätere Umgangsweisen mit Medien untersuchte bereits Rogge 1985.

sie dann situativ umgingen. Ich sprach in den Interviews dem Leitfaden gemäß den Umgang der Eltern meiner Gesprächspartner_innen mit Medien an. Oftmals thematisierten sie die Bezüge zu diesen wie zu ihren Erziehungspraktiken den eigenen Kindern gegenüber jedoch schon, bevor ich danach fragte. Deutlich wurde, dass die Erziehung zum Medienhandeln wesentlich an Bildung ausgerichtet war, während alltägliche Nutzungspraktiken sich am Bedürfnis orientierten, nach der Arbeit zu entspannen.

Mediensozialisation und soziale Positionierungen stehen aufs Engste miteinander in Verbindung, darüber schienen sich auch meine Gesprächspartner_innen bewusst zu sein, die ihre Mediennutzung als Ausdruck ihres Lebensstils erzählten.²³ Die mehr oder weniger direkte Beeinflussung junger Menschen durch ‚die Medien‘ oder ‚das Fernsehen‘ wurde gerade in spontanen Aussagen oft vorausgesetzt – womit implizit auch Verortungen der betroffenen Subjekte zwischen Naivität, Unkenntnis und Mündigkeit vorgenommen wurden. Die Fernsehinhalte sowie die Mediennutzung wurde dabei nicht im Sinne von „cultural wars“²⁴ gedeutet, die die Aushandlungsprozesse kultureller Werte und Normen zwischen Medienproduzierenden und Medienrezipient_innen beinhalten können, sondern vielmehr als Gleichung verstanden, bei der von Mediennutzungsformen auf Medieninhalte wie auch auf Rezipient_innen geschlossen werden könne: Interviewpartner_innen schlossen sowohl von soziokulturellen Faktoren wie Alter, Gender oder Bildung auf favorisierte Programme als auch von favorisierten Programmen auf Alter, Gender oder Bildung – auch, wenn das nicht als anständig gilt.²⁵ Von dieser Logik abweichende Rezeptionsgewohnheiten, die die Befragten im engen Bekanntenkreis oder auch an sich selbst beobachteten, wurden als Ausnahmen gedeutet. Der ‚Regelverstoß‘ offenbarte dann eine besondere Note, die Individualität bzw. die Offenheit gegenüber dem Fremden, also ein „multikulturelles Kapital“²⁶ im Sinne Gebesmairs, der darauf hinweist, dass die distinguierte Integration populärkulturell konnotierter Artefakte und Praktiken zur Ausgestaltung eines legitimen Geschmacks inzwischen geradezu notwendig geworden ist. Gebesmair zeigt mit diesem Begriff, dass heute auch durch Populärkultur ein legitimer, Ansehen und Autorität vermittelnder Lebensstil erreicht werden kann. Ähnlich argumentiert der Soziologe Gerhard Schulze, der sagt, dass sich die Ästhetik des Alltagslebens entvertikalisiert habe.²⁷ Überhaupt ist ein unterschwelliger Zwang zu beobachten, sich neuen Techniken gegenüber als offen zu zeigen, um nicht dem Verdacht anheimzufallen, von Vorurteilen beherrscht zu sein und einer unreflektierten Technikfeindschaft zu folgen, die eine vormoderne Naivität voraus-

²³ Entsprechende Untersuchungen gibt es auch neben Bourdieu 1987 zu Hauf, vgl. etwa Gorgs/Meyer 1999.

²⁴ Jackson 2002, S. 1f.

²⁵ Wendungen wie „Darfste ja nicht laut sagen ...“ (Interview mit Studentin Bettina) habe ich häufig zu hören bekommen.

²⁶ Vgl. Gebesmair 2001, sowie zu kulturellen ‚Allesfressern‘ 1996; Neuhoff 2001.

²⁷ Vgl. Schulze 1992.

setzen könnte. Die bereits 1961 von Hermann Bausinger beschriebene Verbindung zwischen Volkskultur und technischer Welt²⁸ wirkt – nicht als Folge der Publikation, aber als Folge einer in ihr beschriebenen Diskursform – bis in meine Interviews hinein, obwohl in vielen Fällen die Umgangsweisen mit unterschiedlichen „delivery technologies“²⁹ – anders als das Sprechen darüber im Interview – Gewohnheiten und Lebensstilen folgte, die dem Bekannten gegenüber dem Neuen den Vorzug geben. Die Umgangsweisen mit Medien und ihren Technologien, etwa dem Fernseher, werden mit Wochenstrukturen, technischen wie ökonomischen Möglichkeiten, mit Höflichkeitsgeboten und persönlichen Interessen erklärt, lassen aber zudem auf milieuspezifische Ähnlichkeiten im Lebensstil schließen.³⁰

2.2 Belesen – gebildet

Wie schon Bourdieu schreibt, gilt auch im hiesigen Sample, dass sich die „unterschiedlichen gesellschaftlichen Klassen weniger darin voneinander unterscheiden, wieweit sie die Welt der Bildung *anerkennen*, als darin, wieweit sie sie kennen. Gleichgültigkeit oder gar feindliche Abwehr“³¹ seien nur als Ausnahmen anzutreffen. Einer Aussage darüber, wie (un-)gebildet nun meine Interviewpartner_innen waren oder wie sich das messen ließe, möchte ich mich hier enthalten; der Beobachtung, dass Bildung in allen Gesprächen eine wichtige Rolle spielte und grundsätzlich positiv konnotiert wurde, kann ich mich aber anschließen.

Bildung kam dabei insbesondere seitens der Akademiker_innen in einem breiten Paket von Büchern, Lexika und musikalischer Früherziehung daher: Der Lehrer und Sportjournalist Anton Hientz, der die multiplen Stränge am *Tatort* schätzt und den Krimi am liebsten allein sieht, um auch die Geschichten hinter der Geschichte mitzubekommen, berichtete, er komme aus einem „intellektuellen Elternhaus. Mein Vater war Oberkreisdirektor, hatte auch einen Dokortitel, und bei uns war das eigentlich üblich, dass wir uns auch intellektuell schulen sollten. Ich hab zum Beispiel auch Klavierunterricht gekriegt, ne?“ Lesen wurde häufig der Möglichkeit zur Bildung zugeordnet. Wie viele der Befragten erklärte etwa Richard Raulf, 50, Diplom-Mathematiker: „Meine Eltern haben sehr viel Wert drauf gelegt, dass wir lesen.“ Auch Ellen Deichherr, 50, Lektorin, wollte mich wissen lassen: „Ich habe sehr viel gelesen.“ „Also ich hab immer viel und gern gelesen. [...] Lesen war immer ein wichtiger Bestandteil in meinem Leben“, berichtete Dr. Christa Arndt. Und auch Dr. Elisa Unruh, 65, pensionierte Lehrerin, habe „wirklich alles [gelesen], was [ihr] unter die Finger kam“. Die Viellesenden betonten dann auch, dass sie damit

²⁸ Vgl. Bausinger 1961.

²⁹ Vgl. Jenkins 2006a, S. 13f.

³⁰ Zum Verhältnis von Lebensstilen und der Mediennutzung vgl. Krotz 1991.

³¹ Vgl. Bourdieu 1987, S. 500.

„früh“ gewesen seien, und hatten Anekdoten dazu zu erzählen. So etwa die 24-jährige Studentin Bettina Anders:

„Ich habe relativ früh, glaube ich, sogar angefangen zu lesen, was daran lag, dass in meiner Familie immer viel gelesen wurde. Bei mir ging es dann aber auch relativ fix los mit Romanen, aber ich bin relativ fix, wie gesagt, auf Jugendbücher umgewechselt, so mit neun, zehn. Und dann sehr schnell historische Romane. Und dann so mit zwölf, 13 hab ich dann die Klassiker für mich entdeckt, vor allem die englischen. Also ich bin großer Fan von Literatur. Ich hab auch relativ früh Goethe gelesen.“

Gelesen habe sie „ständig“: „Meine Mutter hat sogar mal versucht, Leseverbo – also als ich was angestellt habe – Leseverbot durchzusetzen, denn Fernsehverbot hat bei mir nicht funktioniert. Für mich waren die Bücher schlimmer.“ Anders als bei Studentin Anders versuchten die meisten Eltern, ihre Kinder zum Lesen zu animieren: „Also meine Mutter, die hat uns schon mindestens einmal im Monat zur Stadtbücherei geschleppt und dann haben wir so vier, fünf, sechs Bücher mitgenommen, jeder, und die hab ich auch gelesen“, berichtete der 46-jährige Informatiker Paul Richard. Sowohl öffentlichen Büchereien als auch sogenannten Lesemappen kam in den Medienbiografien eine bedeutende Stellung zu. Während die einen diese Orte der Bücher als Disziplinierungsinstitutionen wahrnahmen, deren Einflussgebiet von Lehrer_innen und Eltern kontrolliert wurde – „Da hab ich mir aber immer nur so gezwungenermaßen was ausgeliehen, weil man da mit irgendwas rausgehen musste“, erzählte Katja Tann, 35, Gastwirtin –, beschrieben andere die institutionalisierte Buchausleihe als Chance: „Also mein Hauptbildungserlebnis, möchte ich mal sagen, war diese Lesemappe, die damals noch anspruchsvoller war“, so Frau Dr. Arndt, 71, pensionierte Dozentin der Wirtschaftspolitik an der Universität.

Häufig begegnete mir die Erzählung vom *individuellen* Aufstieg aus dem kleinbürgerlichen oder unterbürgerlichen Haushalt hinein in die Schicht der Gebildeten.³² Das Erwerben von Wissen genügt gewöhnlich nicht, um sich zu denen dazugehörig zu fühlen, die ihr Wissen mit einem Abschluss belegen können. Vielmehr war die Sichtweise auf Bildung unter Interviewpartner_innen, die sich als Autodidakt_innen beschrieben, von der Gegenüberstellung ‚Schulabschluss – kein Schulabschluss‘ geprägt. Die „hochbewertete ‚freie Bildung‘ des Trägers von Bildungsprädikaten [wird] von der illegitimen freien und freiwilligen Bildung des Autodidakten [ge]trennt“³³, formuliert Bourdieu. So hoben einige Interviewpartner_innen hervor, dass sie zusätzlich eigeninitiativ und unabhängig vom Elternhaus zu einer als vorbildlich empfundenen Bildung und auch Mediennutzung gekommen seien: „Ich hab als Kind nicht gelesen. [...] Also Kinderbücher haben wir nicht gehabt. [...] Und dann hab ich, als ich so zwölf Jahre alt war, zwölf, 13 Jahre, hab ich dann angefangen, so mich mit Psychologie und Politik zu beschäftigen und Phi-

³² Vgl. insb. die Interviews mit Tanja Licht und Ingo Fuhrberg.

³³ Bourdieu 1987, S. 50.

losophie und sowas.“ Dies berichtete Ingo Fuhrberg, 60, stellungslos. Sein Freund, der eine bessere Schule besuchen durfte – ihm war das verwehrt: „Das wäre nicht @standesgemäß gewesen@“, befand er, sein damaliges Umfeld zitierend –, habe ihm Texte mitgebracht, die sie gemeinsam diskutierten:

„Ich hab ja kein Abitur, aber ich hatte einen Freund, der Abitur hatte und zum Gymnasium gegangen ist, und der hat mir halt immer so Sachen mitgebracht und dann haben wir uns die zusammen durchgelesen, haben darüber diskutiert so.“

Durch ihn sei er zunächst auf Alexander Mitscherlich und dann auf Sigmund Freud gestoßen. Seine Eltern hätten damals einen Fernseher gehabt, doch er habe nie einen haben wollen. Ihm gelang somit dank des Freundes eine mediale Emanzipation von den Eltern, deren Medienhandeln dem niedrigen Bildungsstatus entsprach, von dem er sich befreite.

Auch weitere Interviewpartner_innen berichteten, dass sie zumindest vom Elternhaus her nicht an Bücher herangeführt worden seien. Klaus Ullrich, 32, Servicemonteur, sagte:

„Ich glaube, gelesen habe ich nie irgendwas. Ich habe ... nee, ich kann mich nicht daran erinnern, außerhalb der Schule, wo das ja dann mal gefordert ist, auch mal ein Buch lesen zu müssen, jemals ein Buch gelesen zu haben. Nee, gibt es nicht, hab ich nicht. [...] Ich gucke mir allerdings sehr gerne Dokumentationen an, ja, so, das schon, aber lesen jetzt, speziell ein Buch oder so, war noch nie mein Fall.“

Er lese bis heute nicht, bilde sich aber gerne fernsehend weiter – auch mit dem *Tatort*. Bei der Frage, was man als Kind gerne gelesen habe, unterschieden nämlich viele zwischen nennenswerter, legitimer Literatur (zwischen Romanen namhafter Autor_innen und Klassikern, die man in der Schule las) und der erst im zweiten Anlauf, sobald die Interviewsituation vertrauter war, erwähnten illegitimen Lektüre von Hefchen, Liebesromanen und Comics. So erzählte Ute Auerhahn, 59, Verkäuferin: „Hoo, als Kind hab ich gar nicht gerne gelesen ((kichert)).“ Und erst später fügte sie hinzu: „Ansonsten, ja, ich hab als Jugendliche hier diese Groschenromane, Liebesromane [gelesen,] die hab ich verschlungen.“ Reinigungskraft Tanja Licht, 47, hingegen nannte ohne Umschweife *Mickey Mouse*, die *BRAVO* – Publikationen, die sicher auch von einigen anderen Interviewpartner_innen rezipiert wurden – wie auch das Tageblatt selbstverständlich als die Literatur, die sie eben gerne gelesen habe. Dazu seien in der Jugend „diese Liebesromane, diese ganz furchtbaren ((lacht))“ gekommen, die lese sie jetzt nicht mehr, sie seien zu „albern“ und „schnulzig“. Um das Bild, das ich mir im Gespräch von ihr machte, nicht zu verstellen, wies sie mich darauf hin, dass sie sich inzwischen geschmacklich weiterentwickelt habe. Frau Licht liest jetzt auch in der Freizeit lieber Bücher, die sie bilden: „Das geht

mehr so ins Wissenschaftliche rein. Also es sind so, das ist schon so richtig Fachliteratur“, etwa über die Naturheilkundlerin Hildegard von Bingen.

2.3 Fernsehen, „wo noch ein bisschen Wissen bei rumkam“³⁴

Die Fernsehgewohnheiten werden den Lesegewohnheiten gegenübergestellt: Das Lesen bringe einem mehr, findet Gastwirtin Katja Tann: „Ich glaube, man strengt sich ein bisschen mehr an. Man macht mehr mit dem Kopf. Und ich mache so schon ... Das einzige, was ich mit dem Kopf mache, ist einmal im Monat meine Buchhaltung.“ Daher genieße sie es, ab und zu etwas zu lesen. Auch Studentin Bettina Anders sah in Abgrenzung zum Fernsehen einen besonderen Wert im Lesen von Büchern: „Aber ich habe das nie bereut, dass ich so viel gelesen habe. Andere sitzen drei Stunden vor dem Fernseher.“ Ihre Mutter habe sehr darauf geachtet, was die Kinder sehen dürften: „Wir haben eher so Sachen geguckt wie *Sendung mit der Maus* [(BRD, seit 1971)], wo noch [ein] bisschen Wissen bei rumkam.“ Hier gilt, was Annette Hill „the idea of learning“³⁵ genannt hat: Das Vergnügen beim Fernsehen gehe bei den Zuschauer_innen mit informellen Bildungsprozessen einher.³⁶ Dass das ‚unterschichtig‘ konnotierte Unterhaltungsprogramm davon ausgeschlossen sei, nahmen meine Interviewpartner_innen als selbstverständlich an, wenn sie nicht zufällig selbst einschalten und „soziale Studien“ betreiben.³⁷

Auch wenn die Töchter der Treberts (wie viele andere Interviewpartner_innen) Taktiken anwandten, um die bestehenden Regeln und Kontrollmechanismen im Medienumgang zu umgehen, die gewöhnlich von Eltern und Lehrer_innen festgelegt wurden, wurde die eigentliche Hoheit der Erziehenden in vielen Fällen als sinnvoll und pädagogisch richtig anerkannt.³⁸ „[B]is zum zwölften Lebensjahr hatten wir keinen Fernseher im Haus, ne? War auch gut so. Fand ich gut. Dann wurden wir auch ein bisschen gezwungen zu lesen, ne?“, sagte beispielsweise der 58-jährige Anton Hientz. Daher ärgerte sich der Lehrer auch besonders, dass sein Kind von der ehemaligen Partnerin und Mutter ‚verzogen‘ worden sei, denn bei ihm wäre das nicht passiert. In solchen Passagen des Interviews scheinen die Abweichungen in der Erziehungspraxis die Abweichungen in der Beziehung zu symbolisieren. Gewöhnlich wird die Autorität über die Fernsehpraxis zwischen Kindern und El-

³⁴ Interview mit Bettina Anders.

³⁵ Hill 2005, hier S. 79-107 (Kapitel 5: „The Idea of Learning“).

³⁶ Mikos 2011, S. 58.

³⁷ Vgl. die Ausführungen zu „Unterschichtenfernsehen“ im 5. Kapitel.

³⁸ Gegenläufige Tendenzen sind in einzelnen Interviews zu beobachten, in denen ein Unverständnis gegenüber dem Umgang mit Medien angedeutet und mit den Unterschieden in der heutigen Zeit gegenüber der damaligen erklärt wird (vgl. die Erläuterung des Ehepaars Leiter und Aster über den abweichenden Geschmack der Eltern). Andere Interviewpartner_innen sprachen von ihren Eltern, die aufgrund ihres Alters in ihrer geschmacklichen Positionierung nicht mehr ganz ernst genommen werden könnten (vgl. das Interview mit Luise und Paul Richard).

tern ausgefochten,³⁹ selbstverständlich ist sie jedoch auch zwischen den Eltern ein Gegenstand, an dem soziale Rollen und Positionen verhandelt werden. Der Sohn von Herrn Hientz habe nun beispielsweise einen Fernseher im Zimmer, „was [der Vater] schlimm finde“. Dies komme daher, dass er bis vor kurzem bei seiner Mutter gelebt habe, die „von mittags bis nachts“ den Fernseher laufen lasse. Er kam zu dem Schluss: „[D]ann kann ich nicht erwarten, dass die Söhne dann andere Fernsehgewohnheiten haben als ihre Mutter. Also bei mir hätte er keinen eigenen Fernseher auf dem Zimmer gehabt, aber gut, okay.“ Denn auch die beste Erziehung scheint die heranwachsenden Kinder meiner älteren Interviewpartner_innen nicht davon abgehalten zu haben, aus deren Perspektive zu viel Fernsehen zu schauen. „Also ich hab mit Erstaunen gesehen, dass meine Kinder Serien geguckt haben, regelmäßig. Ich wusste immer nicht genau, ob ich’s unterbinden soll, aber dann dachte ich: Naja, heutzutage tun sie sowas ... *GZSZ* und sowas, *Marienhof*“, erzählte die pensionierte Lehrerin Dr. Elisa Unruh über ihre Töchter. Bei jüngeren Kindern falle die Kontrolle noch leichter, befand sie. Dr. Heike Leiter, Ärztin, beschrieb die Regeln für ihre elfjährige Tochter, die nach einer halben Stunde ohnehin nicht mehr fernsehen wolle: „Sie darf fünf Mal die Woche was machen, eine halbe Stunde, das ist Fernseher und Computer und dann muss sie sich das einteilen. Und wenn sie vier Mal, fünf Mal die Woche Fernsehen guckt, dann darf sie halt nicht mehr ans Internet.“ Die Eltern und Großeltern wollen bei der Mediennutzung mit gutem Beispiel vorangehen, so laufe der Fernseher sonst auch manchmal beim Essen, nicht aber, wenn der Enkel da sei, schränkte Tanja Licht, 47, Reinigungskraft, ihre Fernsehpraxis ein. In diesem Fall gehe die Erziehung vor, die verlange, der Face-to-Face-Situation beim Abendessen Priorität einzuräumen – eine übliche Vorgehensweise von Erziehungsberechtigten. In Gesellschaft werde nicht ferngesehen, insbesondere dann nicht, wenn Besuch da ist. Auch in Gegenwart kleiner Kinder gehe der Fernsehkonsum eher zurück, so Fernsehforscher Gehrau.⁴⁰

2.4 Fernsehverhalten

Dem voranstehenden Abschnitt zufolge könnte man annehmen, die interviewten *Tatort*-Zuschauer_innen seien fast ausnahmslos bildungsdurstige Leseratten, die das Fernsehen verurteilen – und so stellten sich viele (vor allem die drei Damen mit Dokortitel, Studentin Anders und Lehrer Hientz) mir auch zunächst vor. Später stellte sich heraus, dass Dr. Christa Arndt früher regelmäßig *Dallas* (USA, 1978-1991) gesehen hat, Dr. Elisa Unruh wie Dr. Heike Leiter vor allem keine Zeit zum Fernsehen hatten bzw. haben, Bettina Anders bei Freund_innen fernsieht und Anton Hientz den österreichischen Krimi *Kottan ermittelt* (BRD, 1976-1984) „einfach nur göttlich, weil [...] einfach blödsi[nnig]“ findet, denn er „liebe Blödsinn teilweise

³⁹ Vgl. Lull 1990, S. 44.

⁴⁰ Vgl. Gehrau 2008, S. 132f.

auch manchmal⁴¹. Die Interviewten verorteten sich damit eingangs in der Nähe des Ideals vom Nicht-Fernsehen. Demnach gilt Fernsehen – mit Ausnahmen, die zu kennen einen kompetenten Medienumgang ausmachen – als eine gegenüber der Face-to-Face-Interaktion, dem Ausgehen oder dem Lesen minderwertige Tätigkeit, die einen in der wissenschaftlichen Forschung über die Fernsehnutzung unübersehbaren Niederschlag in den medienpädagogisch wie ideologiekritisch geprägten Publikationen der 1970er-Jahre fand. Beispielsweise ließ das ZDF das Experiment „Vier Wochen ohne Fernsehen“⁴² durchführen, das – dann ausgestrahlt als fernsehkritische TV-Sendereihe⁴³ – helfen sollte, das Verhältnis von Fernsehkonsum und Arbeits- wie Lebensbedingungen zu reflektieren. In der Einleitung des dazugehörigen Bandes heißt es: „Der Entzug des Fernsehprogrammes sollte die beiden Familien aktivieren, die Art ihres Fernsehkonsums zu reflektieren und sich kritisch [sic!] dazu zu äußern.“⁴⁴ Das heute noch ausgeweitete Erheben von Daten, die das Fernsehverhalten der Nation einfangen sollen, hat ihren Ursprung nicht nur in der kommerziellen Ausrichtung der privaten Sender und darin, dass öffentlich-rechtliche Sendeanstalten einem gewissen Legitimationsdruck unterliegen, sondern auch in der seit dem Beginn des Fernsehens transportierten Befürchtung, fernzusehen könne den Menschen allgemein, insbesondere aber der Jugend schaden. So war nicht nur die Darstellung von Gewalt im Fernsehen immer wieder ein Untersuchungsgegenstand, sondern auch Korrelationen von durchschnittlich vor dem Fernsehapparat verbrachter Zeit und geistiger Fähigkeit, Entfremdung und Ängstlichkeit.⁴⁵ Die Idee, dass Fernsehen nicht allzu pauschal verurteilt werden sollte, hat sich inzwischen durchgesetzt. Nachwehen fernsehkritischer Haltungen sind in meinen Interviews aber noch nachweisbar. Bei ihrer Kritik am ‚Suchtstoff‘ Fernsehen geht es vielen Befragten aber nicht ausschließlich um gesellschaftliche Konventionen. Verschiedene Lebensphasen hätten ihnen gezeigt, dass sie, sobald sie ihr Leben als erfüllter empfanden, tendenziell weniger ferngesehen hätten.⁴⁶ Ihre Argumente ähneln dabei denen in der Nicht-Fernseher-Studie „Leben ohne Fernsehen“⁴⁶ von Peter Sicking, die sich mit verschiedenen Lebensstilkonzepten in der Fernsehpraxis auseinandersetzt. Sicking kommt auf die Angst vor Abhängigkeit und zu starker Gewöhnung und damit Verlust von Lebensqualität zu sprechen. Die Erfahrung von Sucht und (viel häufiger) die Angst davor sind Kriterien, warum man lieber wenig oder gar kein Fernsehen schaue. „Also ich habe immer meinen Fernsehkonsum

⁴¹ Bauer/Baur/Kungel 1976.

⁴² Das Experiment und seine Ergebnisse wurde vom ZDF innerhalb der Reihe „betrifft: fernsehen“ ausgestrahlt.

⁴³ Bauer/Baur/Kungel 1976, S. 9.

⁴⁴ Vgl. dazu die Studien, die in den 1960er- und 1970er-Jahren entstanden, etwa Comstock u.a. 1978, S. 122f. Auch der deutschsprachige Raum brachte ähnliche, empirisch gestützte Studien hervor, und die öffentlich-rechtlichen Sender verstetigten diese schon 1970 in der Zeitschrift „media Perspektiven“.

⁴⁵ Dies berichteten Ingo Fuhrberg, Katja Tann, Richard Raulf und Bernd Deuter.

⁴⁶ Sicking [1998] 2008.

einigermaßen reguliert, also auch selbst reguliert“, erklärte nicht nur Ellen Deichherr, 50, Lektorin, die sich selbst als suchtanfällig beschrieb. Der Notwendigkeit, den Fernsehkonsum niedrig zu halten, kämen dabei viele entgegen, indem sie sich gar nicht erst auf serielle Sendeformate einließen. *Tatort*-Folgen hingegen seien narrativ relativ abgeschlossen und könnten so als Ausnahmen fungieren. Im Hinblick auf die Rezeption serieller Narrative im TV wird dieser Aspekt noch einmal vertieft.

Die Reflexionen über eigene Fernsehgeräte, das Fernsehen in Wohngemeinschaften, mit den Partner_innen oder während einzelner Lebensabschnitte ließ viele meiner Interviewpartner_innen gewahr werden, dass die Rolle, die die ‚Flimmerkiste‘ in ihrem Leben einnimmt oder einnahm, nicht ganz unbedeutend ist. Dies bezog sich auch auf die Geräte in ihrer Materialität. Orvar Löfgren führte Untersuchungen zum Umgang der Nutzer_innen mit Konsumgütern durch, die er in vier von einer kulturellen Logik bestimmte Phasen einteilt:

„(a) die Innovation eines neuen Konsumgutes, die durch eine Periode ‚happy experimentation and a multitude of utopian schemes‘ bestimmt sei; (b) einer Phase der *Routinisierung* oder *Trivialisierung* der entwickelten Umgangsweisen und (c) eine die normale Gebrauchsphase abschließende Periode der *kulturellen Alterung* der Artefakte, die oft schneller verläuft als der physische ‚wear and tear‘. Auf die letzte Phase kann dabei (d) ein *Redefinitionsprozess* folgen, ein kulturelles Recycling, in dem die Artefakte aus ihrem Status als anachronistisch und veraltet in einen Status als nostalgisch wertvolle Antiquitäten transformiert werden.“⁴⁷

Die Anschaffung eines Fernsehers erfolgt allerdings meist weniger individualisiert, sodass auch seine mögliche symbolische Funktion kollektiv ausgehandelt werden muss. Zudem war nicht immer ein Kostenaufwand damit verbunden, viele bekamen die Geräte geschenkt oder ‚erbten‘ sie. Die „Routinisierung“ erfolgt meist rasch, „kulturelle Alterung“ dient zur Legitimation des Neuerwerbs, ein „kulturelles Recycling“ bleibt die Ausnahme.

Gefragt nach ihren Fernsehgewohnheiten kam Tina Sahlmann, eine 34-jährige Krankenschwester, zu dem Schluss: „Eigentlich würde ich sagen, ich guck gar nicht viel. Aber in Wirklichkeit gucke ich doch so nebenbei, glaube ich.“ Somit passten meine Gesprächspartner_innen sich mit ihren Selbstpositionierungen allmählich doch an die Erhebungen über die Fernsehnutzung in der BRD an, in denen es heißt: „Die durchschnittliche Sehdauer lag im Jahr 2012 laut Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung (AGF) bei mehr als 220 Minuten pro Tag. Zehn Jahre zuvor schauten die Deutschen im Durchschnitt täglich rund 20 Minuten weniger fern.“⁴⁸ Auch im

⁴⁷ Vgl. Beck 1997, S. 291 gemäß Löfgren 1990, S. 15.

⁴⁸ Erhoben werden die Daten von ARD, Meedia (in Deutschland; ab 3 Jahren; Montag bis Sonntag, 3 bis 3 Uhr, alle Sender; AGF/GfK-Fernsehforschung, TV Scope, Fernsehpanel D+EU) durch die AGF/GfK-Fernsehforschung. Vgl. Statista. Das Statistik Portal, unter URL: <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/118/umfrage/fernsehkonsum-entwicklung-der->

Vergleich zu anderen elektronischen Medien, liegt die Fernsehnutzung noch immer vorne. Fernsehen sei immer noch das Leitmedium mit 3 Std. 40 Minuten im Bundesdurchschnitt (Erhebung von 2010, die sich auf über Dreijährige bezog), „auch wenn es immer wieder totgesagt wird“⁴⁹.

Das vermehrte Fernsehen wurde in den Interviews in Rückbindung zur eigenen Biografie oft mit der Wohnsituation außerhalb des Bekanntenkreises in Zusammenhang gebracht, die zu Langeweile geführt habe. Langeweile ist ein Zustand, der von Paradoxien durchdrungen ist und häufig mit dem Fernsehen assoziiert wird. In ihrer Einleitung zu *Paradoxien der Langeweile* beschreiben Franziska Heller, Elke Rentemeister, Thomas Waitz und Bianca Westermann die Haltung der Medienkritik zu diesem Verhältnis:

„Einen wiederkehrenden Gemeinplatz in der populären Medienkritik bildete lange Zeit eine Auffassung, nach der sich der Fernsehzuschauer in einem Zustand der duldsamen Lethargie befinde und mittels einer unentrinnbaren Form sich selbst verstärkender Langeweile demobilisiert werde. Das Sprechen vom ‚Nullmedium‘, die Rede vom Fernsehen als einem ‚traumlosen Traum‘ und die Kritik einer ‚Kulturindustrie‘ haben ein Übriges getan, um solche Sichtweisen zu stützen. Walter Benjamin hielt demgegenüber so lapidar wie folgeschwer fest, ‚Wenn der Schlaf der Höhepunkt der körperlichen Entspannung ist, so die Langeweile der geistigen.‘ In Form seiner sich gegen den Medienskeptizismus wendenden Erörterung versuchte Lorenz Engell nachzuweisen, dass Langeweile eben jenen ‚gesuchten, positiven Grundzug der Mediennutzung‘ darstelle, den das Fernsehen wie kein zweites Medium zu befriedigen wisse.“⁵⁰

Die Interviewpassagen, die mich das Fernsehen mit Langeweile in Verbindung bringen ließen, sind analog zu den medientheoretischen Reflexionen zur Thematik von Uneindeutigkeit darüber geprägt, ob das Fernsehen die Langeweile beschränkt oder sich die Langeweile vielmehr im Fernsehkonsum gezeigt und verlängert habe: „Ja, meine Fernsehzeit war im Referendariat, da war ich anderthalb Jahre in [kleiner Ort], da war es sehr langweilig, da hab ich relativ viel ferngesehen“, berichtete etwa Herr Hientz. Auch Mathematiker Richard Raulf erinnerte sich: „Ich saß da rum und wusste nicht, was ich machen sollte, [also] hab ich die Glotze angemacht.“

Nicht nur der heutige Fernsehastinenzler Ingo Fuhrberg ordnete die Phase der vermehrten TV-Rezeption seinen schwierigen Lebensjahren zu, von denen er sich abgewendet habe. Aus Langeweile heraus fernzusehen kommt auch für die Verlegerin Ellen Deichherr nicht infrage: „[I]ch mach den nicht an aus Langeweile.

sehndauer-seit-1997/ [16.9.2013]. Die Daten werden laufend überarbeitet. 2015 lag die durchschnittliche Sehdauer bei 223 Minuten pro Tag. Vgl. ebd. [11.2.2016].

⁴⁹ Hickethier 2012, S. 356.

⁵⁰ Heller u.a. 2008, S. 7.

Da würd ich irgendwie auch nicht zurechtkommen, glaub ich.“ Für Software-Entwickler Bernd Deuter stellte die Abkehr vom Fernsehen ebenfalls einen Schritt dar, der ihm aus seiner Depression geholfen habe. Stattdessen lese er heute viel. Früher habe er durch *Dallas* (USA, 1978-1991), die *Sportschau* (BRD, seit 1961) und auch den *Tatort* ein paar Fixpunkte in der Woche gehabt, bei denen er heute aber besser selektiere: „Das sind dann gezielte Sachen, also einmal nicht jeden *Tatort* am Sonntag.“ Aus den Begründungen, warum man viel Fernsehen gesehen habe, ergab sich in umgekehrter Logik, dass Fernsehen mit Passivität, damit assoziiert wurde, nicht zu wissen, was man machen solle, und nichts Besseres zu tun zu haben: „Ich hab dann lieber Sachen gemacht als mich da hinzusetzen und da zuzugucken, wie andere machen,“ befand Richard Raulf. Ähnlich wie Irene Nerval, die sich als Kommunikationswissenschaftlerin damit auseinandergesetzt hat, wie die beim Fernsehen verbrachte Zeit sich konstituiert und bewertet wird, interpretiere ich solche Äußerungen nicht allein als Ausdruck einer Sehnsucht nach Sinn, sondern darüber hinaus zugleich als eine sich aus protestantischer Arbeitsethik⁵¹ ableitende Selbstgouvernementalität⁵² im Sinne Bröcklings, die dazu beiträgt, selbst noch die Freizeit nutzbar zu machen. Schon die Kinder der Treberts hatten Anzeichen für eine solche Haltung gezeigt. Lange Zeit ‚sinnfrei‘ vor dem Fernseher zu verbringen kann umgekehrt dazu führen, die nutzlose TV-Rezeption als freizeitlich zu konnotieren und den Eindruck zu vermitteln, ein kleines Stück Freiheit stecke bereits darin, die Fernsehzeit über die angemessene Zeit (am Abend oder beim Bügeln) hinaus auszudehnen. Meine interviewten *Tatort*-Zuschauer_innen hatten sich aber mehrheitlich besonders gut ‚im Griff‘; auch die Selbstbeschränkung haben sie – so hier Konrad Heer – von ihren Eltern gelernt: „Ich habe gelernt, mir meinen Tag einzurichten, ohne den ganzen Tag vor dem Fernseher zu hängen. Jedenfalls war das die Absicht von denen [den Eltern] ((CH lacht)).“

2.4.1 Zeit fürs Fernsehen? Arbeit, Freizeit und Sozialkontakte

Das Zeitbudget sei ausschlaggebend für die Fernsehnutzung, argumentiert Fernsehforscher Volker Gehrau:

„Fernsehen findet in der Restzeit statt, die weder durch Arbeit oder Pflichten außer Haus gebunden, noch von häuslichen Aktivitäten belegt ist. Das zeigt sich z.B. immer dann, wenn durch zunehmendes Tageslicht auch die Aktivitäten außerhalb des Hauses zunehmen und parallel die Fernsehzeit abnimmt, oder wenn wegen des schlechten Wetters der durchschnittliche Fernsehkonsum ansteigt.“⁵³

⁵¹ Neverla (1992) befragte 37 Proband_innen und ließ diese drei Mal innerhalb eines Jahres drei Wochen lang Tagebuch über ihr Fernsehverhalten führen.

⁵² Bröckling/Krasmann/Lemke 2001.

⁵³ Gehrau 2008, S. 132f.

Diese Faktoren erwiesen sich in allen Interviews als ausschlaggebend: Die Fernsehzeiten der befragten *Tatort*-Zuschauer_innen waren, wie schon in der Zusammenfassung der Medienbiografie der Kinder Trebert deutlich wurde, neben der Koppelung an Bildung und Erziehung in ihrer *praktischen* Umsetzung von weiteren Faktoren abhängig, etwa vom Wetter, dem Sozialleben, von Erwerbs- und Reproduktionstätigkeiten: „Als normaler Arbeitnehmer, der früh um fünf außer Haus geht, kann ich nicht bis 23 Uhr abends in der Woche Fernsehen gucken“, stellte Servicemonteure Klaus Ullrich fest und verwies mich zudem darauf, dass er nun ein kleines Kind habe, so dass ihm und seiner Frau noch weniger Zeit dafür geblieben sei. Ähnlich ging es Dr. Christa Arndt vor ihrer Pensionierung: „Ich hab aber auch nicht viel gesehen, weil ich immer berufstätig war und drei Kinder hatte.“ Auch Richard Raulf, derzeit stellungsloser Mathematiker, sagte: „Wenn ich mehr Zeit habe, dann guck ich auch mehr.“ Das arbeitsbedingte Zeitbudget und die sich aus der Berufstätigkeit ergebende Notwendigkeit, die eigene Arbeitskraft zu reproduzieren, indem man ‚entspannt‘, ‚runterkommt‘, ‚sich erholt‘ wurden in allen Gesprächen als wesentliche Bedingungen der Medienrezeption beschrieben, wobei meine Interviewpartner_innen dazu tendierten, aufgrund der Arbeitsbelastung keine Zeit mehr zum Fernsehen und Lesen zu finden,⁵⁴ wohingegen die Arbeit ihrer Eltern gehäuft als Grund angeführt wurde, warum diese nach Feierabend vor dem Fernseher saßen.⁵⁵ Der zweckrationale und sinnvolle Umgang mit der knappen Freizeit war allen meinen Interviewpartner_innen wichtig. Paul Richard und seine Frau Luise argumentieren, wenn man älter werde und sich des Todes bewusster, wolle man noch weniger Zeit verschwenden, daher sähen sie wenig fern. Der *Tatort* passe aber in dieses Konzept, weil er Neues bringe und zugleich entspanne. Während einige erzählten, dass sie sich besser bei der Gartenarbeit oder einem Sudoku-Spiel entspannten und die Mediennutzung hintanstünde, argumentierten andere, dass Lesen in der Freizeit schon mit einem weiteren Nutzen einhergehen müsse, um entspannend zu sein. Unterhaltungsmedien, die Spaß machen, seien zeitökonomischer in TV-Form zu rezipieren, befand beispielsweise Frau Licht: Für Spaß „gibt es doch auch Se:erien. Die kann man sich dann angucken. Die dauern nur eine Dreiviertelstunde. Und dann hat man das hinter sich.“⁵⁶ Wenn sie mal Zeit habe, wolle sie lieber etwas Sinnvolles lesen, sagte mir die Reinigungskraft.

Das Lesen steht folglich in Konkurrenz zum zeitökonomischen Fernsehen, doch auch soziale Kontakte werden herangezogen, wenn Lesen und Fernsehen verglichen werden: Neben ‚keine Zeit‘ oder ‚zu viel Arbeit‘ dient als Legitimation dafür, als Kind wenig gelesen zu haben, auch das ‚draußen Spielen‘: „Ich war immer draußen. Ich komme vom Dorf“, erzählte etwa Nils Trautwein, 30, der in der Konzernbilan-

⁵⁴ Vgl. die Interviews mit Anton Hientz (weil er zwei Jobs habe) wie mit Tanja Licht (sie habe immer gearbeitet und zudem Kinder und andere Familienmitglieder zu betreuen).

⁵⁵ Vgl. die Interviews mit Frau Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster oder das Interview mit Olivia Lauterweg.

⁵⁶ Vgl. zu „Se:erien“ die Transkriptionsregeln im Anhang: Das „e“ ist hier sehr lang gesprochen.

zierung tätig ist. Ute Auerhahn wuchs auf einem Bauernhof auf und spielte lieber mit den Jungs in der Nachbarschaft als zu lesen. Hier deutet sich eine verbreitete Logik an, die mir in einer ganzen Reihe an Interviews begegnete: Wer draußen spielte, war auch sozial gut eingebunden und fand aufgrund dessen wenig Zeit zum Lesen. Personen hingegen, die als Kinder oft umziehen mussten und Schwierigkeiten hatten, Freund_innen zum Spielen zu finden, lasen häufiger. Zum Lesen kam etwa Dr. Elisa Unruh, weil es ihr eine Weile an Spielkamerad_innen gemangelt habe:

„[M]eine ersten acht bewussten Jahre, da gab es Kinder in der Nachbarschaft, wo ich häufig raus gehen konnte und so. Dann sind wir umgezogen, dann gab es schon nicht mehr so viele Kinder. Ich glaub, das war auch schon so ein Anlass; also da war halt niemand mehr zum Spielen so richtig. Dann sind wir nochmal umgezogen und dann war es ... Ich glaube, da kamen dann wieder Gleichaltrige in der Nachbarschaft, aber nicht so viele. Und da war ich dann auch schon 12 und dann ging man dann nicht mehr so einfach raus auf die Straße. Also es war schon einfach eine ... Ich hab meine Tage so gefüllt. Entweder ich hab gelesen oder ich war draußen ((kurzes schmunzelndes Lachen)).“

Doch die Sozialkontakte und das ‚Rausgehen‘ konnten auch vom Fernsehen abhalten. So ging es Tanja Licht: „So mit, was weiß ich, mit 14, 15, 16, da hat man andere Interessen. Da guckt man kein Fernsehen ((lacht)). [...] Ja, wir sind da mehr rausgegangen und haben uns so mit der Clique getroffen und so.“ Auch heute noch sehe sie aufgrund der Möglichkeit, im Sommer „den ganzen Tag draußen“ zu sein, weniger fern. Analog dazu berichtete Ingo Fuhrberg, dass er nie einen Fernseher besessen habe. Er freute sich, Wichtigeres im Leben zu haben als das Fernsehen: „@Ich hab immer zu viele andere Sachen.@ [...] Mir liegt das nicht so, also so zu konsumieren, das ist nicht so ganz mein Ding.“ Wenn er ferngesehen habe, „dann immer in Geselligkeit, mit anderen Leuten auch zusammen“. Wie schon bei der Kontextualisierung des Fernsehkonsums durch die Zeit, die man draußen verbracht habe, zogen viele weitere Interviewpartner_innen eine Verbindungslinie zwischen ihrem Fernsehkonsum und dem Aspekt der Geselligkeit. Dabei spielte der Fernsehraum von studentischen Wohnheimen in den 1960er- und 1970er-Jahren eine wesentliche Rolle: „Als ich in Deutschland studiert habe, hatte ich keinen Fernseher. Ich hab lange im Wohnheim gewohnt, da gab es einen für alle“, erzählt Ellen Deichherr, eine Amerikanerin, die in Deutschland lebt. Davon berichtete auch Dr. Elisa Unruh: „[I]m Studentenheim gab es einen Fernsehraum. [...] Der Rest der Welt traf sich um acht zur Tagesschau. Da waren sie alle. Und da konnte auch richtig Stimmung sein, und da bin ich auch regelmäßig hin.“ So ging es zwar nicht allen studierten Interviewpartner_innen – Dr. Leiter erzählte, sie kenne das so gar nicht

aus ihrem Freundeskreis –, doch konnten auch unter den jüngeren Befragten viele von gemeinschaftlich motivierten Fernsehhabenden berichten.⁵⁷

In den Fernsehbiografien der über 55-Jährigen kam seriellen Erzählungen wie *Dallas* (USA, 1978-1991) eine wichtige Rolle zu, sobald es um gemeinschaftliches Fernsehen ging. Die 71-jährige Frau Dr. Arndt habe die *Schwarzwaldklinik* (BRD, 1995-1989), *Denver Clan* (USA, 1981-1989) und *Dallas* gesehen, um mit den Freundinnen „@mithalten@ zu können“, sagte sie. Heute hingegen gehe sie geselligen Terminen aus dem Weg und ziehe den Fernseher vor: „Ja, und angefangen richtig fernzusehen hab ich dann erst nach der Pensionierung ((lacht schwer atmend)); da hab ich mich da voll ... erstmal versucht nachzuholen, was ich alles verpasst hab im Leben ((beide lachen)).“ Mit ironischem Unterton, aber doch als handlungsleitende Maxime präsentierte sie mir das Fernsehen als Tätigkeit, die sie sich im Alter erlaube, die der sozialen Interaktion bisweilen vorzuziehen sei. Sie freue sich daher richtig auf ihren Fernsehabend, gerade, wenn sie über den Tag viel erledigt habe, oder ihr langweilig sei.

„Also das ist ein wichtiger und auch sehr wohltuender Bestandteil meines Lebens, dieser Fernsehabend. Ich sag auch oft dann, wenn Einladungen oder so kommen: ‚Eigentlich sitze ich @am liebsten vor dem Fern-...@‘ Also Theater und Konzerte und so mach ich alles nicht. Und wenn ich mal zum Doppelkopf ... werde ich mal so als Notnagel dazu geholt, wenn die nur zu dritt sind, dann denke ich auch eigentlich: ‚@Schön wäre es, wenn du jetzt vor den Fernseher könntest und nicht nochmal wieder losfahren@‘ ((CH lacht)).“

Um ihre sozialen Kontakte aber weiter zu pflegen und weil sie „so ein bisschen flexibel bleiben und auch sozialer bleiben“ wolle, gehe sie weiterhin manchmal raus. „Aber am liebsten sitze ich wirklich da, schön im Winter unter der Wolldecke @und gucke meine *Tat*- viel *Tatort*@, mhm.“ Das gesellschaftliche Leben steht hier in Konkurrenz zum gemütlichen Fernsehabend. Frau Dr. Arndt hat sich, weil sie um ihre TV-Leidenschaft weiß, eine feste zeitliche Grenze gesetzt, mit der sie ihren Fernsehkonsum reguliert; „There is a time for viewing“⁵⁸, schrieb schon James Lull, denn am Tage schaue man nicht fern.⁵⁹ Gerade ältere Menschen stehen nach dem Ausstieg aus dem Beruf vor der Aufgabe, ihre Tageseinteilung umzustellen und füllen ihre ehemaligen Arbeitszeiten durch Medien- und vorwiegend Fernsehkonsum aus, so heißt es in wissenschaftlichen Studien.⁶⁰ Altersforscher Doh hat beispielsweise in seiner Dissertation einen umfassenden Überblick über dieses Praxisfeld gegeben. Im Ergebnisteil der Studie findet sich eine Untergliederung von fünf

⁵⁷ Neben dem Fernsehen im eigenen Wohnzimmer mit dem/der Partner_in betrifft dies Krimi-Abende und Sehgemeinschaften, die sich unter Zuschauer_innen von Sportereignissen und kompetitiven, wöchentlich ausgestrahlten Reality-TV-Formaten häufen.

⁵⁸ Lull 1990, S. 36.

⁵⁹ Scherer/Schneider/Gonser 2006.

⁶⁰ Vgl. Fabian 1990, S. 71.

Typen der Fernsehnutzungsmotivation:⁶¹ die Durchschnittlichen, die distanzierten Informationsasketen, die Habituellen, die involvierten Unterhaltungsorientierten und die hoch involvierten Eskapisten. Die einzigen Pensionierten unter meinen Interviewpartner_innen waren, abgesehen von Polizist Tuhn, Frau Dr. Arndt und Frau Dr. Unruh, die durch ihre Ausrichtung auf Bildung (Unruh arbeitete zudem als Lehrerin), die hohe Frequenz der *Tatort*-Rezeption aber die niedrige Gesamtnutzung des TV-Angebots am ehesten zum Typ der „Durchschnittlichen“ zu zählen wären, welcher sich durch eine Ausrichtung sowohl an Information als auch an Unterhaltung auszeichnet. Von solchen mit Passivität konnotierten alterstypischen Verhaltensweisen will sich Frau Dr. Arndt nicht verführen lassen.

Die Integration des Fernseherers in die Paarbeziehung bringt eine weitere Variante der Bedeutung gemeinschaftlicher Faktoren auf den Plan, die die Fernsehnutzung meiner Befragten beeinflusste. Während eine neue Liebe den Fernsehkonsum einschränken kann, muss der Fernsehhabend in länger laufende Beziehung so eingliedert werden, dass beide Partner damit zufrieden sind. „Television functions as a social resource that helps married couples maintain satisfactory relationships“⁶², formuliert Fernsehforscher James Lull. „Ich war vor zwei Jahren in einer Beziehung und der Mensch hat immer TATORT gekuckt. Für den war das im Prinzip schon ein Ritual. Wohl oder übel hab ich einfach mitgemacht im Prinzip.“⁶³ So zitiert bereits Serienforscherin Mareike Lange eine Interviewpartnerin. Die Wechselwirkungen, die in Paarbeziehungen zwischen Serien und Zuschauenden entstehen, stehen mit allgemeinen Mediennutzungspraktiken im Verbund. Gastwirtin Katja Tann erzählte mir zunächst, sie habe im vergangenen Jahr wenig ferngesehen: „Also letztes Jahr ganz wenig, weil neue Liebe.“ Aber in anderen Phasen, brauche sie den Fernseher, um sich „einfach so wu:utsch berieseln zu lassen, ohne viel dabei nachdenken zu müssen“. Auch in der Paarbeziehung könne das gemeinsame Fernsehen das Zusammensein unterstützen.⁶⁴ Nur sei ihr neuer Freund so wenig daran gewöhnt fernzusehen, dass er sich dabei nicht so entspannt habe, wie sie das für ihre Entspannung brauche. Sie trainiere ihn aber zum gemeinschaftlicheren Fernsehen: „Ich muss dann immer sagen: ‚Gib mal deinen Arm! Ich hätte jetzt gerne mal irgendwie ein bisschen Kontakt!‘“ Schließlich wissen auch die Fernsehzuschauer_innen, dass das gemeinsame Fernsehen eine Intimität mitbringen kann, die nicht von Konversation begleitet sein muss.⁶⁵

⁶¹ Vgl. Doh 2011.

⁶² Lull 1990, S. 39.

⁶³ Transkript zum Interview von Mareike Lange mit Mira Dahlmann, der Besucherin einer *Tatort*-Kneipe, vom 12.5.2010.

⁶⁴ Dass sich manche Fernsehsendungen besonders dazu eignen, sie mit Freund_innen zusammen zu betrachten, wurde im Interview mit Babette und Dorothea Trebert, mit Frau Dr. Arndt und vielen weiteren Interviewpartner_innen bereits deutlich. Auch Katja Tann erinnerte sich, sie habe Fußballspiele in Kneipen mit Freund_innen angesehen und als Kind eine Serie mit der Nachbarstochter geschaut, die sie dann nachgespielt hätten.

⁶⁵ Vgl. Lull 1990, S. 38.

Die Gemütlichkeit und Körperlichkeit der Fernsehpraxis unter Paaren war auch für den Sonntagskrimi in fast allen Gesprächen bedeutsam, weil viele den *Tatort*-Abend als ihren einzigen ‚Pärchenabend‘ betrachteten und dem Krimi damit eine beziehungsstützende Funktion zuwiesen. Zu Beginn einer neuen Beziehung sei die Kompromissbereitschaft allerdings noch höher als im partnerschaftlichen Alltagsleben. Noch heute sehe der 30-jährige Wirtschaftswissenschaftler Nils Trautwein zwar Filme seiner Frau zuliebe: „Meistens gucke ich die Filme ihr zuliebe mit“, so wie er ihr zuliebe zu Beginn der Beziehung auch einst ein dickes Buch las, das sie ihm empfohlen hatte. Anfangs habe er auch „ihrem Mist“, den er als „Unterschichtenfernehen“ beschrieb, noch zugesehen, das mache er jetzt nicht mehr. Die geschmacklichen Differenzen in Paarbeziehungen konnten bisweilen mit der Pluralisierung der Fernsehgeräte überbrückt werden. Ute Auerhahns Mann könne allgemein nicht leiden, was sie gerne sehe. Daher hätten sie in ihrer recht kleinen Wohnung inzwischen drei Fernseher. Es sei gut, dass sie jetzt mehrere Fernseher im Wohnraum hätten, denn: „Wir sitzen eigentlich immer @getrennt@. ((CH lacht)) Weil mein Mann grundsätzlich nicht das guckt, was ich gucke.“ Gelegentlich tausche sich das Paar aber über das Gesehene aus:

„Zwischendurch kommt er dann schon mal rüber und erzählt mir mal, was er geguckt hat. Ja gut, interessiert mich auch nicht so, aber gut, ich komme ja dann auch mal und erzähle ihm, wenn bei mir @was Interessantes war@, ((hustet)) was ihn dann wieder nicht so interessiert, aber na ja. ((CH lacht)) Er muss sich das dann auch anhören, ich muss mir das ja dann auch anhören, wenn er mir das erzählt.“

Das gelte auch für den *Tatort*.

2.4.2 Selektives Fernsehen

Trotz aller Erfahrung, die sie damit bereits gemacht hatten, war das Fernsehen einem Großteil meiner Interviewpartner_innen zumindest eingangs der Gespräche insbesondere als „Nebenbeimedium“⁶⁶ verdächtig. Fernsehen ist eine Tätigkeit, die oft alleine und nebenbei erfolgt – so heißt es bei Kuhlmann und Wollig⁶⁷ –, doch unter meinen Befragten war die Mediennutzung nebenbei weitgehend verpönt, zumindest schien es wichtig zu sein, sie in Grenzen zu halten.⁶⁸ Dass man eine „Auswahl“ trifft und „gezielt“⁶⁹ fernsieht, war ihnen wichtig mir mitzuteilen, da sie darin eine Begründung dessen sahen, warum gerade die *Tatort*-Rezeption sich so gut in ihr Rezeptionsschema einfügt. Der Sonntagskrimi sei kein Film, den man so nebenbei

⁶⁶ Vgl. Kuhlmann/Wollig 2004.

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Vgl. beispielsweise das Interview mit Nils Trautwein.

⁶⁹ Vgl. zu beiden Zitaten das Interview mit Anton Hientz.

gucken könne.⁷⁰ Bei einigen Gesprächen wurde deutlich, dass auch die selektive TV-Rezeption nicht zwangsläufig dazu führt, dass wenig angeschaut wird. Theresa Lottich etwa, eine 46-jährige Verwaltungsangestellte, die das Auswählen als typisch für ihren Medienumgang hervorhob, sagte später: „Ich bin Fernseh-Junky, wirklich, ne, richtiger, schlimmer.“ Doch häufig wurde das Selektieren damit assoziiert, dass man wenig fernsieht.

Als typisch für eine solche Selbstpositionierung empfand ich das Ehepaar Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster. Beide sagten, sie sähen selten fern. Die Einschätzung zu ihrem Fernsehverhalten formulierten sie in Abgrenzung zu ‚Anderen‘. Frau Dr. Leiter überlegte: „Also ich hab manchmal das Gefühl, wir gucken schon viel Fernsehen in Anführungsstrichen, aber ich glaube im Durchschnitt der Bevölkerung gucken wir eher sehr wenig Fernsehen ((lacht)).“ Wenn, dann werde bewusst geschaut. Bernhard Aster erläuterte: „Aber da ist ja wenigstens einer da, der sich drauf konzentriert“, und seine Frau bestätigte ihn darin: „Aber Fernsehen nebenher, das nee, also nee, das gibt’s nicht.“ Frau Dr. Leiter erklärte sogleich unaufgefordert, sie hätten nur einen Fernseher. Ihr Mann ordnete die Aussage ein: „Ich kenne es zwar, wenn ich mal beruflich [als Richter] in irgendwelchen Familien war, auch vielleicht mit eher schlichterer Sozialstruktur, wo der Fernseher wirklich von morgens bis abends läuft °und das ist° ... wenn, wird er angestellt, um bewusst was zu schauen.“ Dr. Heike Leiter leitete diese Einstellung aus ihrer Sozialisation ab: „Das gab es auch bei uns zuhause nicht, das gehörte sich nicht“, und fügte später hinzu: „Wenn man zusammensitzt und isst, dann ist das das Wichtige und dann hat man sich auf den, mit dem man zusammen ist, zu konzentrieren und auf den einzugehen.“ Beim Essen sei es folglich unhöflich, den Fernseher laufen zu lassen. Dass das Ehepaar Personen kennt, die sich dieser Regel widersetzen, stellte in der Erzählung keinen Anlass dar, die eigene Sozialisation zu hinterfragen, die Sozialstruktur diene ihnen vielmehr als Begründung dafür, dass andere sich unhöflich verhielten. Abgesehen von besonders zelebrierten gemeinsamen Fernsehevents hielten viele Interviewte das Nebenbei-Fernsehen für die Konversation für abträglich. Auch die Lektorin Ellen Deichherr war sich sicher, dass sie „fernsehen nebenbei und dann Gespräche führen furchtbar“ finde. Sie erläuterte dies aber mit einem Unvermögen, zwei verschiedenen Kommunikationssträngen gleichzeitig zu folgen: „Und was ich neben dem Fernsehen machen kann, ist richtig beschränkt: Ich kann nicht beim Fernsehen bügeln. Wäsche zusammenlegen, das kann ich, aber oft genug mach ich es auch nicht. Also Fernsehen und irgendwas funktioniert bei mir kaum.“ Hierin stimmt Frau Deichherr nicht nur mit der pensionierten Lehrerin Dr. Elisa Unruh überein, die hier ihr Unverständnis ausdrückte, aber auch ihr Unvermögen, Medien nebenbei zu nutzen: „Also das ist sowas, was ich **nie** verstanden habe, was mich von den Leuten heute **sehr** trennt, dass die sich pausenlos beschallen können, ne,

⁷⁰ Nur in einem Vorgespräch wurde mir dargelegt, der *Tatort* gehe „hier rein, da raus“, eigentlich denke man bei dessen Rezeption weiter über die eigene Arbeit nach.

Ich begreife es nicht, ich könnte es nicht.“ Das „Multitasking“⁷¹ überfordere ihn inzwischen, fand auch Richard Raulf: „Also sobald ich da anfangе, über irgendwas nachzudenken, verpass ich den Film, ne, dann ist es vorbei, ne.“ Beide, Unruh und Raulf, beschrieben das mediale Multitasking als alters- und generationenabhängig – eine Form der Selbstpositionierung, durch die die eigene Fähigkeit gemindert wird.

Unter den vielen Interviewpartner_innen waren dennoch naheliegenderweise auch solche, die neben dem Fernsehen anderen Tätigkeiten nachgehen. In diesem Fall fungiert der Fernseher, wie bei Lull beschrieben, als Klangwelt im Hintergrund („environmental resource“⁷²), bis er die Aufmerksamkeit der Personen im Raum für sich beansprucht. So berichtete Reinigungskraft Tanja Licht, der Fernseher laufe bei ihr den ganzen Tag, aber nebenbei. Das „Nebenbei“ ist hier als Einschränkung gedacht. Frau Licht sieht nämlich nur dann fern, wenn sie etwas bemerke, was sie interessiere: „Und wenn ich dann mal was Interessantes höre, dann brauch ich nur mal um die Ecke“, wo der Fernseher steht. Die 30-jährige Ina Obermann habe zumindest früher, als ihre Mutter arbeiten war – ein Freischein für Jugendliche, so lange fern zu schauen, wie sie wollen –, den Fernseher wie ein Radio nebenbei laufen lassen. Auch sie sah dann nur bei einzelnen Sendungen ‚richtig‘ zu. Es komme also darauf an, *was* im Fernsehen laufe, denn nicht alle Formate nötigen meinen Interviewpartner_innen gleichermaßen viel Energie ab. Dementsprechend erläuterte mir der 32-jährige Servicemonteur Klaus Ullrich, dass er sehr häufig auch vor dem Schlafen noch seine Lieblingsserie *Ein Herz und eine Seele* (BRD, 1973-1976) ansehe, die er längst auswendig kenne, sonst aber dem Fernsehen seine volle Konzentration entgebringe, so auch dem *Tatort*.⁷³

Eine Unterscheidung zwischen aufmerksamer und weniger aufmerksamer Rezeption begegnete mir bei Interviewpartner_innen, die sich als Vielseher_innen beschrieben, häufig. Ganz Ähnliches berichtete die Kioskverkäuferin Ute Auerhahn, die zwar Serien, die sie bereits kenne, zum Einschlafen benötige, bei neuen Filmen jedoch nie einschlafen würde, schließlich sei Fernsehen ihre große „Leidenschaft“ und werde das auch immer bleiben. Das Fernsehen stellte in ihrer Erzählung einen geradezu identitätsstiftenden Ort dar, der ihre Biografie bestimmt habe: „Ein Fernseher hat mich eigentlich mein ganzes Leben lang begleitet.“ Frau Auerhahn, die wirklich sehr viel fernsieht – der Apparat läuft ab 14:00 Uhr durchgehend –, verfolgt vor allem den *Tatort* bemerkenswert konzentriert. Diese aktive Fernsehrezeptionshaltung wird Personen, die wie Frau Auerhahn schlecht ausgebildet sind, wenig verdienen, lange arbeitslos waren, sehr viel fernsehen und sich schlecht ernähren, gewöhnlich abgesprochen.⁷⁴ Wie viele andere erledigt auch Frau Auerhahn noch

⁷¹ Interview mit Richard Raulf.

⁷² Lull 1990, S. 35.

⁷³ Vgl. das Interview mit Klaus Ullrich sowie die Anmerkungen dazu im Abschnitt „Aktiv – passiv“ im 6. Kapitel.

⁷⁴ Frau Auerhahn thematisierte mit mir sowohl ihre schlechte Gesundheit als auch ihre Ernährung, eine Ausbildung habe sie nie abgeschlossen; nach langer Arbeitslosigkeit habe sie nun wieder

vor dem Fernsehen die täglichen Aufgaben. Sie erzählte: „Also bis dahin hab ich meine kleine Wohnung fertig, dass ich da nichts mehr machen muss und dann guck ich. Es sei denn, ich muss arbeiten, wie gesagt, dann nehme ich's auf.“ Und zum Aufnehmen hat die 59-Jährige einen modernen digitalen Rekorder, mit dem sie all die Krimis und Telenovelas speichert, die sie verpasst. So kommt sie zu einer äußerst selektiven, aber doch in Stunden gemessen massiven Fernsehnutzung:

„Alles, was jetzt so die letzten zwei, drei Jahre gelaufen ist, oder die letzten fünf Jahre, kann man sagen, gucke ich eigentlich. Jede Serie. [...] Also ich gucke meistens nur diese deutschen Telenovelas alle, also die nehme ich mir sogar, wenn ich zur Arbeit gehe, auf. Dann gucke ich mir das den nächsten Tag an.“

Um mir verständlich zu machen, wie sie mit all den Serien, Reihen und Krimis umgeht, differenzierte sie zwischen solchen Sendungen, bei denen die Energie, die sie darauf verwende, sich primär am Zeitaufwand ablesen lasse – da könne man nebenbei auch ‚Tetris‘ spielen – und Sendungen wie dem *Tatort*, die sie kognitiv mehr beanspruchten: „Beim *Tatort* [...] muss ich immer aufpassen, wer der Mörder ist. ((CH kichert)) Da hab ich eigentlich immer keine Zeit dazu, irgendwas anderes zu machen.“ Auch die Anwesenheit weiterer Personen könne dabei stören. So ziehen diejenigen Zuschauer_innen, die besonders konzentriert sehen, das individuelle Zuschauen der geselligen TV-Rezeption vor.⁷⁵

2.4.3 Serielle Fernsehformate

Wie schon bei der pensionierten Hochschulangestellten Dr. Christa Arndt, die erklärte, keine Serien zu sehen, bevor sie sich an ihre *Dallas*-Phase erinnerte, oder bei Klaus Ullrich, der gleich zu Beginn des Interviews mit einiger Sicherheit konstatierte: „Ich bin nie ein Serienfreund gewesen“, bevor ihm einfiel, dass er jeden Abend bei seiner Lieblingsserie einschläft, gab es im Leben fast aller meiner Interviewpartner_innen irgendwann einmal eine Serie, die sie zumindest zeitweise fesselte. „Und bei Serien ist es halt so [...]: Wenn man zwei Folgen gesehen hat, dann hat man schon so eine gewisse Vorstellung von den Charakteren, wie sich das entwickelt, und es fällt einem nicht schwer, in die Serie einzusteigen“, berichtete Studentin Olivia Lauterweg, die dem Fernsehen aber ohnehin nicht abgeneigt sei. Manche meiner Gegenüber erzählten wie Gastwirtin Katja Tann: „Also ich glaube, man kriegt mich schnell. [...] [I]ch bin schon empfänglich für Serien.“ Die Verwaltungsangestellte

eine Anstellung, die ihr aber wenig Geld einbringe.

⁷⁵ Dies betrifft die Filme oder Sendungen, die ihnen besonders wichtig sind, nicht zwangsläufig das ganze Programm. Vgl. Katja Tann, Björn Tilemann, wenn es um *Star Trek* (USA, seit 1966 in verschiedenen Serien, Reihen und Filmproduktionen) geht, Bettina Anders, wenn sie den Münster-*Tatort* nicht mit ihrer Mutter sehen kann, und Klaus Ullrich besonders bei *Tatort*-Folgen. Anders ist das bei Ingo Fuhrberg, der sich aber wünschen würde, konzentriertere Mit-Zuschauer_innen zu finden.

Theresa Lottich sei auf dieses „Soap-Ding reingefallen“. Den Reiz, Serien über lange Zeit zu verfolgen, sehe sie darin, dass sie wissen wolle, „wie es weiter geht“, im „Suchtfaktor“, in der „Ritualhaftigkeit, so eine[r] Regelmäßigkeit, auch für einen selber“.

Dass Serien ein besonders hohes Potenzial haben, zum Weiterschauen zu verlocken, wurde längst nachgewiesen.⁷⁶ Zugleich oder vielleicht gar deswegen erfreuen sie sich derzeit einer großen Beliebtheit. In den alltäglichen Sprechweisen über den Serienkonsum mutiert das Potenzial von Serien, zum Weitersehen anzuregen, häufig zur Bedrohung. Über Serien-Sucht wird deutlich mehr gesprochen, als ernsthaft krankhafte Verhaltensweisen dokumentiert sind, die sich auf einen zügellosen Serienkonsum zurückführen ließen. Umso mehr dient das Sprechen über die potenzielle Serien-Sucht dem Zweck, sich einer mit der sprachlichen Geste bestätigten Anforderung von Selbstbeschränkung bewusst zu werden, die hilft, den temporal regulierten Lebensstil einer postindustriellen Arbeitsgesellschaft zu verfestigen: Um nicht die gesamte Lebenszeit mit fiktionalen Welten zu ‚vertrödeln‘, versuchten gerade diejenigen, die sich als anfällig für Serien beschrieben, ihren Konsum zu zügeln. Ellen Deichherr, 50, Herstellerin im Verlag, führt sogar ein imaginiertes ‚Konto‘, das sie aus der elterlichen Kontrolle übernahm und auf dem sie ihren TV-Konsum verbucht, wobei auch die Qualität des Gesehenen ausschlaggebend dafür ist, wie heftig es (natürlich auf der Minus-Skala) ins Gewicht fällt. Die Erwähnung von anderen Personen, die noch mehr auf dem ‚Konto‘ haben als man selbst und einen zudem zum maximierten Fernsehen verführen, begegnete mir nicht nur bei der 13-jährigen Dorothea Trebert, die von ihrer vielsehenden Freundin K. berichtete, sondern auch bei einer Reihe weiterer Gesprächspartner_innen:

„Man konnte auch Fernsehen beim Babysitten, und das zählte nicht @zum Konto@. Oder ich hab auch bei einer Freundin viel ferngesehen, das fällt mir jetzt auf. Also die hat **pausenlos** Seifenopern geguckt. Da hab ich mitgeguckt. Das war nie meine Welt. Ich kam nie in diese Sachen rein, aber ja. Mitgesehen: ja.“⁷⁷

Das Rezipieren von Serien zu regulieren folgt oftmals einem Belohnungsprinzip. So kommt es, dass Student Konrad Heer, 26 Jahre alt, mir den Zusammenhang von Arbeit und Serienkonsum als proportionales Verhältnis beschrieb: „Je mehr Arbeit [ich habe], desto mehr gucke ich das [US-Serien] auch.“ Nicht nur belohnt man sich mit dem *Tatort* nach einer anstrengenden Arbeitswoche, sondern gelegentlich auch unter der Woche, nachdem die Tagesaufgaben erledigt sind. „Außerdem muss man ja auch mal für schlechte Zeiten was aufsparen,“ überlegte Polizist Björn Tilemann. Der Seriengenuss wird sorgfältig getaktet. Dass selten mehr als zwei *Tatort*-Folgen

⁷⁶ Vgl. Mielke 2006.

⁷⁷ Interview mit Ellen Deichherr.

nacheinander rezipiert werden,⁷⁸ ist nicht nur der Erreichbarkeit des Erzählstoffes, sondern auch seiner narrativen Struktur geschuldet. Eine *Tatort*-Folge erreicht mit 90 Minuten eben Spielfilmlänge und ist narrativ weitgehend abgeschlossen, während die maximal 60-minütigen Folgen der sogenannten „Megamovies“⁷⁹ stärker auf Fortfolge angelegt sind und somit das ‚binge-watching‘ provozieren, eine Fernsehhaltung, bei der ein vorwiegend junges Publikumssegment im Stream oder auf DVD ganze Staffeln einer Serie am Stück schaut. Vielleicht aufgrund der prominenten Stellung der Beziehungsgeschichte der beiden Ermittler Thiel und Boerne nimmt die *Tatort*-Binnenreihe aus Münster, zu der es auch eine DVD-Sammelbox gibt, eine besondere Stellung ein: „Und wir haben den ersten geguckt und waren beide begeistert und haben dann, jedes Mal [...], wenn wir das mitbekommen haben, dass die beiden ermitteln, [...] jeden davon gesehen,“ erzählte Bettina Anders, die den Münster-*Tatort* mit ihrer Mutter ansieht, sich allerdings auch als „Serienjunkie“ beschrieb.

Auch Verkäuferin Frau Auerhahn beschrieb ihren Fernseh- und Serienkonsum ähnlich anderen Gesprächspartner_innen als Sucht. Für sie ist das Serienschauen, so sehr sie es auch schätzt, zu einem verpflichtenden Termin und damit zu Arbeit avanciert. Daher versuche sie, den Konsum weiterer Serien einzuschränken, denn sie scheint den Serien (vor allem den Telenovelas) quasi schuldig zu sein, sie komplett und in der richtigen Reihenfolge anzusehen.

„Aber *Lena – Liebe meines Lebens* [BRD, 2010-2011], die hab ich von der ersten Folge an geguckt, das hab ich auch die 180 Folgen voll durchgeguckt. Die letzte Folge habe ich sogar noch drauf gelassen. Die lösche ich auch noch nicht, weil da ist ihre Hochzeit drauf, die guck ich mir vielleicht nochmal an. ((CH kichert)) So. Und ansonsten ... ja, wie gesagt, ich hab ja gar keine Zeit mehr, groß was zu gucken. Ich muss ja erstmal gucken, was da wichtig ist, was ich noch nicht gesehen habe und, wenn da irgendwas kommt, was ich schon gesehen habe, dann kann ich meine Serien gucken. Ansonsten kann ich ja meine Serien @nicht gucken! Die Zeit muss ja da sein.@ ((beide lachen)) [...] *Sturm der Liebe* [(BRD, seit 2005)] hab ich gestern nicht gucken können mehr – weil gestern ja was im Fernsehen kam, da konnte ich ja nicht gucken – und das muss ich, da muss ich heute aufnehmen, damit ich das nacheinander gucken kann. Sonst brauch ich das ja dann mittendrin nicht mehr gucken, wenn ich dann den nächsten Teil schon sehe, also muss ich

⁷⁸ Zwar schauen nicht wenige, die am Montag nicht allzu früh zur Arbeit müssen, nach dem Sonntags-*Tatort* noch einen Krimi im ZDF, doch die Rezeption mehrerer *Tatort*-Folgen am Stück ist im Programmablauf und der Funktionsweise der ARD-Mediathek nicht vorgesehen. Nur die Verfügbarkeit von Krimifolgen auf DVD oder anderen Speichersystemen ermöglicht das – oft als Event gestaltete – Rezipieren mehrerer *Tatort*-Folgen, vgl. Richard Raulf. Vgl. zum Ansehen mehrerer *Tatort*-Folgen am Stück das Interview mit Bettina Anders.

⁷⁹ Reinecke 2007.

erstmal, muss das heute aufgenommen werden, dass ich das morgen gucke, wenn ich Zeit habe.“

Ich bemerkte: „Fast schon ein bisschen stressig“, und sie stimmte mir zu: „Ja! Ja, Stress.“ Dieser Stress werde durch Urlaub, bzw. ihre Abwesenheit, noch gesteigert. Auch im Sommer sei es schwieriger, weil sie da viel im Garten sei. Bald wolle sie aber einen vierten Fernseher für die Laube im Garten anschaffen. Die ‚Erwartung‘ der Serien an ihre Zuschauer_innen, regelmäßig und bis zum Ende hin angesehen zu werden, kam in vielerlei sprachlichen Kontextualisierungen zum Ausdruck, die sich in Wortfelder von eigener Leistungsfähigkeit, Pflicht, Verantwortung und Disziplin einfügten. So legitimierte Studentin Olivia Lauterweg, dass sie nicht (mehr) dazu komme, ganze Serien zu sehen, mit folgenden Worten: „Das schaff ich meistens nie [...]. Also ich bin dann nicht so diszipliniert, dass ich die bis zum Ende durchhalte.“ Sie wählte Worte, die implizieren, dass Serien nicht zwangsläufig ‚von sich aus‘ derart sehenswert seien, dass man sich ihnen nicht mehr entziehen könne, sondern es Aufgabe der Rezipient_innen sei, die Energie aufzuwenden, sich dazu zu disziplinieren, sie anzusehen. Eine Aufwertung erfuhr der suchthafte Serienkonsum allerdings mit der zunehmenden diskursiven Besserstellung von Serien im Allgemeinen, der sich am Begriff ‚Quality TV‘ festmachen lässt. Der Begriff des ‚Quality (American) Television‘ wird mit Robert J. Thompson verbunden, der zwölf Charakteristika herausgearbeitet hat.⁸⁰ Erstmals eingeführt wurde der Begriff aber von Jane Feuer.⁸¹ Anders als das deutsche „Qualitätsfernsehen“ beziehe sich Quality TV explizit auch auf Fernsehserien, argumentieren McCabe und Akass.⁸² Als „ästhetische Verfahren der auf Distinktion zielenden Populärkultur“ wurden Serien laut Ruth Mayer bereits mit der Kulturindustrie des 20. Jahrhunderts und nicht erst seit dem Hype um amerikanisches Quality TV interessant.⁸³ In aktuellen Publikationen ist die Aufwertung einzelner Produktionen serieller Narrative so verbreitet, dass das abwertende Schreiben über Fernsehserien zur Seltenheit geworden ist – besonders in wissenschaftlichen Publikationen aus dem Bereich der Populärkulturforschung. Vereinzelt begegnen Wissenschaftler_innen dem aufwertenden Sprechen und Schreiben über serielle Formen inzwischen auch genervt.⁸⁴ Die Wechselwirkungen zwischen Fernsehen und sozialen Hierarchien werden auch in der Medienwissenschaft lebhaft diskutiert. Der fachlichen Arbeitsweise entsprechend verzichtet man hier allerdings auf ethnografische Ansätze und fokussiert Diskurse, Strukturregeln einzelner Formate und wissenschaftlich-selbstreflexive Tendenzen.⁸⁵

⁸⁰ Vgl. Thompson 1996, S. 12f. Vgl. zur Kritik des Begriffs u.a. Schwaab 2010.

⁸¹ Vgl. Feuer/Kerr/Vahimagi 1984, S. 4 sowie den Abschnitt „Genießend – kritisch“ im 6. Kapitel.

⁸² Vgl. McCabe/Akass 2007; Kelleter 2012b, S. 31; Jahn-Sudmann/Kelleter 2012.

⁸³ Vgl. Mayer 2012, S. 136f.

⁸⁴ Vgl. zum Begriff der seriellen Formen wie zu seinem Zusammenhang mit Diskursen über Qualitätsfernsehen Blanchet u.a. 2010. Vgl. zur Übersättigung des wissenschaftlichen Diskurses mit Qualitätsbehauptungen Jahn-Sudmann 2011.

⁸⁵ Vgl. Maeder 2011.

Da aber viele ohnehin keine Zeit für ausufernden Serienkonsum haben oder sich davor schützen möchten, sahen sich gerade die interviewten *Tatort*-Zuschauer_innen Serien zum Zeitpunkt des Gesprächs nur begrenzt an. Die weniger auf Fortfolge ausgerichtete und in ihrer Chronologie nicht täglich ausgestrahlte Reihe *Tatort* kam vielen in ihren Konsumbedürfnissen näher. Weil man, wenn man am Montag arbeiten müsse, „nicht bis in die Puppen fernsehen“ könne, habe der Krimi Tanja Licht und ihrem Mann „ganz gut ins Konzept“ gepasst. „Dann hat man so eine Sendung auch abgeschlossen“, freute sie sich. Der Aspekt der ritualisierten und regelmäßigen Krimi-Rezeption gefiel vielen besonders, da einige zu Gewohnheiten neigen, so wie Ellen Deichherr: „[W]enn ich so eine Gewohnheit oder ein Wochenritual angefangen habe, dann bleib ich dabei. Ja und das war so ein Wochenabschluss-Ritual, glaube ich. [...] Also es braucht dann nicht mehr viel Anreiz, sondern das ist einfach Gewohnheit.“ Und viele wollen wie Konrad Heer ihrer Woche eine Strukturstütze⁸⁶ geben: „[I]m Moment ist meine Tagesaufteilung ziemlich chaotisch“, erzählte er und erklärte: „Na, ich versuch mir das [...] durch feste Termine irgendwie zu strukturieren.“ Die Sprechweise über den tages- wie wochenstrukturierenden Charakter der Reihe wies dabei immer auf eine Betonung der bewussten Wahl hin. Das Programm wurde nicht als Verhaltensregulator („behavioral regulator“⁸⁷) betrachtet, sondern eigenmächtig zur Ordnung des Alltags eingesetzt. Tagesstrukturelle Veränderungen, wie sie durch den Ruhestand⁸⁸ oder das Studium⁸⁹ entstehen, provozieren Zeitmarkierungen, für die sich ein regelmäßiges Fernsehprogramm – auch der *Tatort* – eignet. Die gewohnte Nutzungsweise serieller Narrative hält *Tatort*-Zuschauer_innen allerdings nicht davon ab, unter einzelnen Binnenreihen und Folgen noch eine Auswahl zu treffen. Das Ehepaar Dr. Leiter und Aster sieht sich lieber eine gespeicherte alte Folge an als eine neue Folge eines ungeliebten Ermittlerteams. Und wenn Zuschauer Fuhrberg eine Folge nicht gefällt, sieht er sie sich auch nicht weiter an.⁹⁰

⁸⁶ Milieus, die von der sogenannten ‚Entgrenzung von Arbeit und Leben‘ betroffen sind, etwa die sogenannten ‚Quality-Viewer‘, setzen Serien zur Grenzziehung zwischen Arbeit und Freizeit ein. Sie werden angesehen, wenn die Tagesaufgaben erledigt sind, vgl. Kumpf 2011, S. 27. Zum Verhältnis von Zeit und Fernsehen vgl. Hickethier 1992.

⁸⁷ Lull 1990, S. 36.

⁸⁸ Vgl. das Interview mit Frau Dr. Unruh und Frau Dr. Arndt, die seit dem Ruhestand mehr fernsehen, sich aber Grenzen setzen.

⁸⁹ So waren sich nicht nur Nora Isarmeyer und ihr Bekannter Konrad Heer einig, dass das Studium ihnen neue Umgangsweisen mit der Zeit abverlange, auch andere Student_innen beschrieben das Fernsehen und die Serienrezeption als Belohnungsverfahren für getane, aber unbezahlte Arbeit für das Studium.

⁹⁰ Ähnliches berichteten neben Ingo Fuhrberg auch Ellen Deichherr, Klaus Ullrich und mit besonderer Vehemenz Theresa Lottich.

2.4.4 Serien als Träger von Eltern-Kind-Beziehungen

In Eltern-Kind-Beziehungen werden Normen im Umgang mit Medien deutlich, die sich zwischen den Generationen durchaus auch verschieben können, wesentlich aber auf Kontinuität hinweisen. Bei der *Tatort*-Rezeption zeigte sich eine häufige Bindung zwischen Eltern und Kindern. Die Jugendphase bringt geschmackliche Unterschiede hervor, die auch meine Interviewten reflektierten.⁹¹ Besonders häufig wurde das *gemeinsam* praktizierte Rezipieren von Serien als symbolkräftig oder gar formgebend für Eltern-Kind-, teils auch für Großeltern-Enkel⁹²-Beziehungen beschrieben. Häufig sahen Mütter Serien mit Töchtern⁹³ und Väter mit Söhnen⁹⁴, wobei auch geschlechtlich gemischte Gruppen entstanden, die sich aber entlang der geschlechtlichen Zuordnung verbal voneinander abgrenzten.⁹⁵ Gerade alleinerziehende Mütter (wie auch deren Töchter) berichteten mir von *Gilmore Girls* (USA, 2000-2007)⁹⁶ und der *Lindenstraße* als generationenverbindende Serien, die man auch in der Jugend der Tochter noch gemeinsam gesehen habe.⁹⁷ Weitere Sehgemeinschaften bilden sich im Jugend- und jungen Erwachsenenalter zwischen Geschwistern und Freund_innen aus. Studentin Bettina Anders erzählte, dass die rezipierte Serie dabei nicht immer ausschlaggebend sei, sondern das gemeinschaftliche Tun in den Vordergrund trete. Wenn eine neue Staffel anfangs, kämen die Freund_innen zusammen, aber das habe inzwischen „weniger damit zu tun, dass wir das so toll finden, was dabei am Ende rauskommt, sondern das ist eher dieses: Wir gucken etwas gemeinsam“.

Was den *Tatort* betrifft, galt dieser, auch wenn Kinder im Alter von Dorothea und Babette Trebert ein Interesse an dem zeigen, was die Eltern ansehen,⁹⁸ früher

⁹¹ Vgl. das Interview mit Ellen Deichherr, Nils Trautwein und bezüglich der Lesebeziehung auch Ute Auerhahn.

⁹² Vgl. Bettina Anders Erzählung über das Schauen von *Mord ist ihr Hobby* (USA, in Deutschland ausgestrahlt zwischen 1988 und 2001) bei der Großmutter oder Ute Auerhahn, die mit ihrer Großmutter eine Absprache hatte, fernsehen zu dürfen, wenn der Vater nicht da war.

⁹³ Vgl. etwa die Sehgewohnheiten von Olivia Lauterweg, Tina Sahlmann, Ute Auerhahn und Theresa Lottich.

⁹⁴ Väter sahen häufiger mit ihren Söhnen *Star Trek*. Vgl. etwa das Interview mit Polizist Björn Tilemann.

⁹⁵ Vgl. dazu Katja Tanns Bericht über Vater und Bruder im Abschnitt „Weiblich – männlich“ im 6. Kapitel.

⁹⁶ Die Mutter-Kind-Rezeption ist durch die die Serie bestimmende Beziehung der alleinerziehenden Mutter zu ihrem Kind in der Erzählung *Gilmore Girls* (USA, 2000-2007) bereits angelegt.

⁹⁷ Vgl. das Interview mit Bettina Anders (sie sah *Gilmore Girls* zusammen mit ihrer Mutter an) sowie das mit Theresa Lottich (Sie sah sowohl die *Lindenstraße* als auch *Gilmore Girls* mit ihrer Tochter an). Ute Auerhahn schaute nach der Trennung vom Vater der gemeinsamen Tochter mit dieser die *Lindenstraße*.

⁹⁸ Richard Raulfs Tochter wolle derzeit gerne *Tatort* gucken, doch er halte sie dafür für zu jung. Auch *Tatort*-Producer Holger Ellermann würde seine elfjährige Tochter keine *Tatort*-Folgen ansehen lassen, sagte er im Interview. Während die Kinder Trebert zeigten, dass sie ein großes

gerade unter Schüler_innen nicht als ‚cool‘, war er doch mit dem spießbürgerlichen Geschmack der Eltern konnotiert. Und in der Schulzeit war und ist – das bestätigten auch meine Interviewpartner_innen⁹⁹ – die Ausrichtung an Peers immer von Bedeutung.¹⁰⁰ Erst in späteren Lebensjahren, meiner These nach verbunden mit der Entkoppelung vom Elternhaus, wurde der *Tatort* wieder zu einer akzeptablen Sendung, die in Erinnerung an frühere familiäre Fernsehabeude aufgewertet wurde. Denn analog zu Arnold Zingerles Theorie¹⁰¹ über die Abkapselung der jungen Erwachsenen, die beim Übergang vom Elternhaus zur eigenen Familiengründung ihr Essverhalten umstellen und erst später wieder beginnen, Regeln der Eltern, die zwischenzeitlich gebrochen wurden, wieder in die Essenspraxis zu integrieren, könnte auch die positive Referenz von Studierenden auf den vormals als spießig konnotierten, weil allzu regelmäßigen Sonntagstermin mit dem *Tatort* als Schritt ins Erwachsenwerden gefasst werden. Zudem köderte das 2002 einsetzende Ermittler-Team mit Kommissar Thiel und Pathologe Boerne eine breite, neue Gruppe an Zuschauer_innen, die auch jüngere Rezipient_innen mit einschloss. Weiter ausgebaut wird die Bindung an ein junges Publikum durch die zunehmend jungen Ermittlernden, durch eine Zunahme populärkultureller (etwa musikalischer oder modischer) Anspielungen und jüngere Schauspieler_innen.

Danach gefragt, wie man zum *Tatort*-Sehen gekommen ist, vollzogen meine Interviewpartner_innen den Verweis auf ihre Eltern sehr rasch, auch dann, wenn sie in ihrer Schulzeit den *Tatort* nicht mit ihnen gesehen hatten. So erklärte Ina Obermann: „Also eigentlich sind @meine Eltern schuld@ ((lacht kurz))“, schuld an ihrer inzwischen jahrelangen *Tatort*-Rezeption. So ging es zahllosen weiteren Interviewpartner_innen, zum Beispiel Nils Trautwein, der berichtete: „Mein Vater war *Tatort*-Fan, Sonntagabend *Tatort* war Pflicht sozusagen, und den durfte ich relativ früh mitgucken.“

Interesse am *Tatort* hatten und versuchten, ihn heimlich anzusehen, wollte die elfjährige Tochter des Ehepaars Aster und Dr. Leiter den Krimi ohnehin noch nicht ansehen – sie störte sich an der Sendung nur, weil diese dazu führte, dass die Eltern sie nicht mehr gar so aufwendig ins Bett brachten wie noch ein Jahr zuvor.

⁹⁹ So berichtete das etwa Theresa Lottich.

¹⁰⁰ Die am Interviewtermin 30-jährige Ina Obermann betonte daher, dass in der Schule nie jemand über den *Tatort* gesprochen habe. Deutlich wurde diese Wandlung im bereits beschriebenen Gespräch mit den Trebert-Töchtern.

¹⁰¹ Vgl. Zingerle 1997.

3. Settings der *Tatort*-Rezeption

Um das Wechselspiel zwischen der Wahrnehmung (in Reflexion und Deskription) und Reproduktion (in Praktiken) der sozialen Positionierungen entlang der *Tatort*-Rezeption verfolgen zu können, schließt an die Zusammenschau von Medien- und Fernsehbiografien im voranstehenden Kapitel die Darstellung von Rezeptionssituationen an. Sie wird anhand von eigenen Beobachtungen, der Berichte von Interviewpartner_innen und eines Fragebogens, den Zuschauer_innen gleich nach der Rezeption des Krimis ausfüllten, beschrieben und in Hinblick auf damit verknüpfte Positionierungspraktiken reflektiert. Basierend auf dieser Grundlage wird sodann die Bedeutung sozialer Konstellationen in den Blick genommen und an Sehgemeinschaften – Personengruppen, die den *Tatort* gemeinsam ansehen – sowie an „Public Viewings“¹ – öffentlichen Ausstrahlungen der jeweils neuen Krimifolge in Kneipen und Cafés – illustriert. Während hier also von Rezeptionssituationen die Rede ist, geht das 4. Kapitel der Anschlusskommunikation und den sich an den Krimi anschließenden Praktiken nach. Die Unterteilung dient zuvorderst der Übersichtlichkeit. Von sonst gängigen Definitionen der Rezeption weicht der Aufbau damit aber ab. Denn Rezeption ließe sich nach John Fiske „als der Moment, in dem die Diskurse der Rezipierenden und die Diskurse der Texte zusammentreffen“², definieren

¹ Vgl. zu diesem Begriff den Abschnitt „*Tatort* im Public Viewing“ in diesem Kapitel.

² Röser 2009, S. 280. Röser bezieht sich hier auf Fiske 1987, S. 82f.

– was in etwa das bezeichnet, was ich als mein gesamtes Forschungsfeld begreife. Die Anbindung der Rezeption einerseits an die Rezeptionssituation, also an soziale Konstellationen und Orte, gebunden an das „Dispositiv Fernsehen“³ im Sinne Knut Hickethiers, sowie andererseits die Abhängigkeit der Anschlussfähigkeiten von Rhythmen des Alltags und medialen Technologien werden deshalb als die zwei Seiten der Rezeption im Fiske’schen Sinne im 3. und 4. Kapitel separat verfolgt. Somit kann hier auf situative Konstellationen, die Atmosphärenbildung im Raum, die aus der Fernseherfahrung resultierenden Stimmungen und die seriell-kollektiv geteilten Emotionen fokussiert werden, die als Rahmen der Positionierungspraktiken verstanden werden müssen.

Eingeführt in das Arrangement der *Tatort*-Rezeption werden die Leser_innen entlang als typisch deklariertes (sonntags, im Programmverlauf im heimischen Wohnzimmer) und aufgrund medial-technischer Neuerungen zunehmend davon abweichender (allabendlicher, individualisierter oder in den öffentlichen Raum von Kneipen überführter) Rezeptionsdispositive, an die sich Fragen nach der Materialität und Speicherung der Reihe anschließen. Ein zweiter Zugang zu situativen Konstellationen der Krimischau ergibt sich aus der Bedeutung, die sozialen Konstellationen zukommt, also aus der Frage, ob der Film allein oder in Gemeinschaft verfolgt wird. Denn diese Bedingungen prägen soziale und emotionale Vergemeinschaftungsprozesse, Ausschlussmechanismen und Abgrenzungen im sozialen Feld geschmacklicher Wertung, die über den Gefallen am *Tatort* als solchen hinausweisen. Illustrativ und im Sinne einer argumentativen Beweisführung werden zwei inzwischen verbreitete Rezeptionsmodi (*Tatort*-Sehgemeinschaften und *Tatort*-Public-Viewing in der Kneipe) vorgestellt, die multiperspektivisch beforscht wurden und Aufschluss geben über intersubjektiv auszuhandelnde Rahmenbedingungen des Umgangs mit der Fernsehsituation und mit ästhetisch-narrativen Inhalten.

3.1 *Tatort* gucken – die Rezeptionssituation

Die Fernsehrezeption ist zunächst eingebunden in eine Situation. „Situationszentrierte Ansätze zur Erklärung der Fernsehnutzung fokussieren die Nutzungssituation. Sie gehen davon aus, dass die Person des Fernsehnutzers weniger Einfluss auf die Nutzungshandlung hat als auf die Umstände der Nutzung.“⁴ Die Umstände der Nutzung wirken intensiv auf das Fernseherleben ein.⁵ Sie prägen das Verhalten und Benehmen in einer sozialen Fernsehsituation und begünstigen verschiedene Aufnahmemodi. Die Zuschauenden versuchen den Fernsehabend so zu gestalten,

³ Vgl. Hickethier 1988, ab S. 51; 2003a, insb. die Einführung S. 186-201; 1995, mit einer Bestimmung seiner Anteile auf S. 63.

⁴ Gehrau 2008, S. 122.

⁵ Besonders anschaulich, wenn auch fiktional gestaltet, kommt dieser Aspekt zutage in Bausingers Beschreibungen von 13 Zappgeschichten, aber auch in Jürgen von der Lippe’s Beschreibung von Fernsehsituationen. Vgl. Lippe 2011; Bausinger 2011.

dass er der gemeinsam geschaffenen Situation angemessen ist. Eine besondere Rolle spielen die körperlichen Reaktionen auf das TV-Erlebnis. Sie gehen aus der jeweiligen Interaktion zwischen menschlichen wie nicht-menschlichen Akteur_innen hervor; die anwesenden Körper nehmen dabei aufeinander Bezug. Der Soziologe Robert Seifert beschreibt Körper als aktiv und affizierend;⁶ insofern sind sie formgebende Größen der sozialen Situation der *Tatort*-Rezeption.⁷ Die Fernsehsituation wird zusätzlich zu den Körpern der Zuschauenden durch diejenigen Körper, Montagen und Körperteile erweitert, die sich digital formieren: Kommissar_innen, Leichen sowie Zeuginnen und Zeugen. Sie simulieren eine Anwesenheit, ohne auf Reziprozität zu basieren. „Dinge sind gekennzeichnet durch Materialität und Medialität. [...] Die Anschaubarkeit der Dinge [...] zielt auf Formen der sinnlichen Erkenntnis, der sinnlichen Affektation.“⁸ Diese wird auch beim Fernsehen erfahrbar. Zuschauer_innen wandern unaufhörlich zwischen den unterschiedlichen Welten, die ihnen die TV-Situation offeriert, hin und her. Die Bestimmung ihres ‚Ortes‘ lässt sich nie total erfassen. Michel de Certeau beschreibt die Rezeption eines Fernsehtextes als das Aufsuchen eines anderen Ortes, den der ‚Lesende‘ durch den Akt der Einverleibung mitgestaltet. Lesen, so formuliert er, bedeute, woanders zu sein.⁹ Doch schon geringe Störungen, Irregularitäten, Logikfehler, Ermüdungserscheinungen oder Langeweile können den „lesenden Tagtraum“¹⁰ durchbrechen. Obwohl aus Perspektive der *Tatort*-Macher_innen eine Störung der an das Publikum verkauften „neunzig Minuten Illusion“¹¹ immer zu vermeiden ist und sich Fans in Foren gerne darüber auslassen, dass sie durch Logikfehler Schwierigkeiten hatten, der ‚Storyline‘ weiter zu folgen, kann ein häufiger Wechsel zwischen der *Tatort*-Welt und der Alltagswelt der Zuschauenden in gemeinschaftlichen Sehsituationen das Sehvergnügen steigern. Im Sinne Michel de Certeaus macht die

„Theorie der Alltagspraktiken deutlich, dass medien- und populärkulturelle Phänomene in ihrer Bedeutung für das Alltagsleben nicht verstanden werden können, ohne die emotionale und körperliche bzw. materielle Dimension medial vermittelten Erlebens zu berücksichtigen.“¹²

Und diese wird zwischen pluralen Welten pendelnd in der Gruppe ausgehandelt.

Wesentlich für gelungene *Tatort*-Abende ist daher neben einem guten *Tatort* ein eingespieltes Team an Zuschauenden: Um den Fernsehabend zu einem ent-

⁶ Vgl. Seyfert 2011.

⁷ Das Reden über eigene Körpererfahrungen ist allerdings mit Vorsicht zu genießen, stellte es sich doch so dar, als zeigten sie sich, wie sie ‚wirklich gewesen‘ sind. Vgl. Jeggler 1983, S. 91.

⁸ Korff 2000, S. 345.

⁹ Vgl. de Certeau 1988, S. 306.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. NDR-Programmchef und NDR-*Tatort*-Redakteur Christian Granderath im Interview über den Produktionsprozess einer *Tatort*-Folge.

¹² Krönert 2009, S. 55.

spannten werden zu lassen, bei dem alles etwa so läuft, wie man es erwartet hat, müssen sich die beteiligten Akteur_innen darüber einig werden, wie die Situation zu definieren ist, die sie gemeinsam begehen. Auch die Grenzen des Sagbaren werden hier verhandelt. Der Prozess der Definition der Situation beginnt nicht erst in der Situation selbst, sondern ist durch Einübung und Wissen vordefiniert. Dennoch besteht auch in der Situation noch Verhandlungsbedarf, etwa wenn der gewohnte Ablauf durch Neuerungen – die sich auch aus der Krimihandlung ergeben können – infrage gestellt wird. Eine am Pragmatismus orientierte Auslegung der „Definition der Situation“¹³ ist bei Thomas nachzulesen. Sie sei eine notwendige Voraussetzung für jeden Willensakt unter der Bedingung der Kenntnis bestimmter Einstellungen und Dispositionen in der Gruppe. Zu beachten ist dabei, dass dieser Situationsbegriff davon ausgeht, dass Handlungen in Situationen die Klärung derselben vorantreiben. Durch Herbert Blumer¹⁴ wurde die Definition der Situation gemäß den Vorgaben des Pragmatismus weiter bestimmt, von der Notwendigkeit des Lösens eines Problems in einer Situation aber entbunden. Noch bei Paul Rock bleiben die „face-to-face relations“¹⁵ interaktionbestimmendes Merkmal der Situation. Unter Bedingungen der Medienrezeption muss das Situationsverständnis hin zu ihrer technisch-medialen Durchdringung allerdings offen bestimmt werden.¹⁶

Einen Großteil der Informationen über den alltäglichen Fernsehabend der Befragten erhielt ich aus den Interviews. Weitere Einblicke gewährte mir die Begehung der Zimmer, in denen die Rezeption stattfand, sowie Fotografien dieser Räume. Ich habe die Befragten im Sinne Roland Barthes als „Operatoren“ eingesetzt, sie also gebeten, selbst zu fotografieren. „Die Erfassung der Elemente des symbolischen Raumes mit Hilfe der Photobefragung“¹⁷ orientierte sich an der Konzeption Ulf Wuggenigs, der den Befragten jedoch mehr Spielraum liess, was das Foto beinhalten sollte. In der vorliegenden Studie war dieser bezüglich der abzulichtenden Objekte begrenzt auf Ausstrahlungsgerät, Sitzplatz und das Gesamtsetting. Folglich wurden nicht Perspektive und Fokusse interpretiert, sondern atmosphärisch-materielle Gesamtkompositionen. Nicht wenige Interviewte verzichteten ganz auf die Option, ihren Fernsehort im Foto festzuhalten. Dies sei „zu privat“¹⁸. Fragebögen, auf denen *Tatort*-Zuschauer_innen unmittelbar vor und nach der Rezeption festhielten, wie der Abend abließ, gaben mir zusätzliche Einblicke in die jeweiligen häuslichen Settings.¹⁹

¹³ Thomas 1965, S. 84f.

¹⁴ Vgl. Blumer 1997, S. 4.

¹⁵ Rock 2001, S. 26.

¹⁶ Vgl. Hämmerling voraus. 2016.

¹⁷ Vgl. Wuggenig 1994, S. 212. In den Fotobefragungen Ulf Wuggenigs rangieren die audiovisuellen Medien (TV, Radio) unter 80 Personen, die gebeten wurden, Fotografien von ihrem Heim, insbesondere von Wohnzimmern zu machen, recht weit „hinten auf dem 9. Platz“.

¹⁸ Vgl. etwa die Feldnotiz zum Gespräch mit Bettina Anders.

¹⁹ Darauf wurden die Rezeptionsregelmäßigkeit, Erinnerungen an die letztgesehene Folge und das ermittelnde Team sowie Einzelheiten zur sozialen Situation erfragt. In dem Teil, der nach der

3.1.1 Der *Tatort* im Wohnzimmer

Der *Tatort* gehört ins heimische Wohnzimmer.²⁰ Auch in Haushalten, die mit mehreren Fernsehgeräten aufwarten, wird der Sonntagskrimi gewöhnlich in der Stube, selten nur im Schlafzimmer verfolgt. Wo es kein Wohnzimmer gibt, muss zumindest diskursiv oder mit symbolischen Anleihen eine ‚Wohnzimmeratmosphäre‘ geschaffen werden, denn die lange Sendezeit und die Bindung an Heim und Heimat werden assoziativ eng mit dem Krimi verknüpft. Dies geht so weit, dass Kneipen, die den *Tatort* öffentlich ausstrahlen, mit ihrer Wohnzimmeratmosphäre werben. Oft rezipieren Zuschauer_innen, die sich fernab des heimischen Wohnzimmers aufhalten (zum Beispiel im ICE oder im Ausland) den *Tatort* in kausaler Umkehrung sogar, *um* sich heimisch zu fühlen. Dass der Krimi Mord, Großstadt, Elend und Regen zeigt, scheint dabei nicht zu stören.²¹ Das Ungemütliche fällt hier mit dem Heimischen und Gemütlichen zusammen. Dazu gehören Fernsehsofas, Couches, Kissen und Decken. Das Licht wird gedimmt, die Sonne im Sommer ausgesperrt. Wenn dann die Nachrichten im ‚Ersten‘ ausklingen und das *Tatort*-Titelsignet einblendet wird, werden die letzten Handgriffe, die zur Vorbereitung nötig sind, erledigt. Snacks und Getränke werden bereitgestellt und die Zuschauenden finden sich vor dem Fernsehgerät ein. Klaus Doldingers *Tatort*-Melodie sowie die Sichtbarkeit von Fadenkreuz, Augenpaar und rennenden Beinen bestimmen den Raum, in dem die Rezeption stattfindet. Diesen Raum konnte ich bei persönlicher Teilnahme am *Tatort*-Abend erfahren. Kulturwissenschaftliche Literatur zu Raum ist oft auf Wissensräume bezogen und immateriell gemeint:

„Dabei geht es nicht um ein Verständnis von ‚Raum‘ als substanzielle dreidimensionale Entität, in welcher Handlungen, Techniken und Inhalte wie in einem Container miteinander interagieren. Vielmehr werden ‚Räumlichkeiten‘ untersucht, die durch apparative Konstellationen, symbolische Ordnungen, institutionelle Kontexte und kulturelle Praktiken überhaupt erst konstituiert werden und zugleich bestimmte Wissensformen und mediale Zusammenhänge stets neu hervorbringen.“²²

Ausstrahlung auszufüllen war, waren die Befragten angehalten zu berichten, welche Folge sie auf welchem technologischen Weg in welcher sozialen Situation rezipiert hatten. Ich bat sie zu notieren, wie der Abend ablief. Die Atmosphäre im Raum wurde beschrieben, die Sitzordnung festgehalten, Bewegungen im Raum, Nebentätigkeiten und wie man sich nach dem Film gefühlt habe. Es wurden Gründe angeführt, warum man den Krimi sehe und ob man plane, auch den nächsten *Tatort* mit dem gleichen Ermittlerteam anzuschauen. Mir wurden 30 Bögen ausgefüllt zurückgeschickt, die meisten davon wurden nicht von Interviewten, sondern von weiteren Personen ausgefüllt.

²⁰ Bei den besagten Zimmern handelte es sich fast ausnahmslos um Wohnzimmer. Zwar weiß ich aus verschiedenen anderen Quellen, dass auch in Schlafzimmern *Tatort* gesehen wird, davon habe ich aber keine Bilder erhalten.

²¹ Vgl. den Abschnitt „Spannend – entspannend“ im 6. Kapitel.

²² Vgl. Scholz 2012, S. 9.



Abb. 2: Das Fernseh-Setting von Dr. Elisa Unruh, Aufnahme von Dr. Elisa Unruh, 2011.



Abb. 3: Das Fernseh-Setting von Theresa Lottich, Aufnahme von Theresa Lottich, 2011.



Abb. 4: Das Fernseh-Setting von Ute Auerhahn, Aufnahme von Ute Auerhahn, 2011.



Abb. 5: Das Fernseh-Setting von Tanja Licht, Aufnahme von Tanja Licht, 2011.

Um einen solchen Raum geht es mir nur als Wissensraum, den spezifische Fanszenen, die *Tatort*-Zuschauernden als Gesamtheit oder quasi-national imaginierte Gemeinschaften gestalten. Der Ort, an dem der *Tatort* angesehen wird, den die Befragten gebeten wurden zu fotografieren, bestimmt sich ganz profan als geografischer Raum, obwohl er selbstverständlich immer anders imaginiert wurde und atmosphärische Einordnungen, Nutzungsweisen und tonale Eingriffe ihn erweitern oder einschränken konnten. Zugleich offenbarte sich der Raum als materieller Repräsentant symbolischer Ordnungen, der biografische Stationen der Interviewten sowie geschmackliche Prägungen einzufangen schien. Diesen Raum, in dem der Krimi ausgestrahlt wurde, will ich im Folgenden anhand einiger Beispiele beschreiben.

Oft ärgerten sich die Interviewten beim Fotografieren, die Lichtverhältnisse fingen nicht die Abendstimmung ein und das Wasserglas auf dem Tisch oder das Strickzeug auf dem Sofa fehlten. Viele Wohnzimmer waren von Bodendielen, großen Bücherschränken, Kunstdrucken und einem schlichten Flachbildfernseher geprägt.

Hier und da stand noch ein Klavier oder es häuften sich Zeitungen – bürgerlichen Einrichtungsstilen angemessen.²³ Andere waren räumlich weniger großzügig gestaltet, und alte Teppiche markierten diejenigen Wohnungen, deren Bewohner_innen vermutlich über weniger Kapital verfügen. Fast immer aber hielt das Wohnzimmer einen Fernseher bereit, der von einem gemütlichen Sofa oder Sessel aus einsehbar war.

Lisa B. Rofel beschreibt die Fernsehanlage als ein Stück kulturellen Kapitals im Sinne Bourdieus,²⁴ der somit eine Sichtbarkeit im öffentlichen Raum zukomme. Gelegentlich bemerkte ich auch TV-Geräte, die in Fernsehschränken versteckt waren – Fernseher ist schließlich nicht gleich Fernseher. Gleich mehrfach legitimierten Besitzer_innen eines Flachbild-TVs den Kauf des neuen Gerätes im Interview vor dem Hintergrund ihrer Behauptung mir gegenüber, das Fernsehen spiele in ihrem Leben keine wichtige Rolle.²⁵ Mehrere Interviewte gaben an, keinen Fernseher zu haben und haben zu wollen.²⁶ Wurde der *Tatort* in WG-Gemeinschaftsräumen rezipiert, war diesen zumeist ihre Multifunktionalität, etwa zum Wäschetrocknen, Fernsehen und Zusammensitzen, anzusehen.

Um symbolische Ordnungen, Positionierungspraktiken und Bedeutungszuweisungen bei der *Tatort*-Rezeption einordnen und fassen zu können, ließ ich mir von den Interviewten genau berichten, wie ein typischer *Tatort*-Abend abläuft und was alles dazugehört. Ein Großteil der Zuschauer_innen sieht sich mehr

²³ Vgl. die Feldnotiz zum Gespräch mit Dr. Elisa Unruh, zum Gespräch mit Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster, mit Babette und Dorothea Trebert oder mit Luise und Paul Richard.

²⁴ Vgl. Rofel 1994, S. 705.

²⁵ Vgl. das Interview mit Bernhard Aster und Dr. Heike Leiter.

²⁶ Das betrifft diejenigen, die *Tatort* in Kneipen betrachten, das sind Ingo Fuhrberg, Nora Isarmeyer und Konrad Heer sowie Bettina Anders.



Abb. 6 und 7: Das Fernseh-Setting von Tina Sahlmann: multifunktionaler Raum mit Strickzeug und Wein, Aufnahmen von Tina Sahlmann, 2011.

oder weniger regelmäßig den jeweils neuen Sonntags-*Tatort* im Programmverlauf, also um 20:15 Uhr im Wohnzimmer an. Vorab haben die Krimifreund_innen entweder bereits gegessen, oder ein Abendbrot wird so vorbereitet, dass es zum Krimi eingenommen werden kann. Regelmäßig begleiten Wasser, Tee, ein Bier oder ein Glas Wein – mehr ist es gewöhnlich nicht – den Abend. Diese Nebentätigkeiten sind vom Krimigucken aus Sicht der Interviewten nicht wegzudenken, sie gehören zum serialisierten und routinierten Seherlebnis dazu. Der Ablauf folgt einer überaus gewohnten Praxis: Veränderungen im Personal, zeitliche Abweichungen und Eingriffe in die bekannte Umgangsweise mit dem *Tatort* werden als störend empfunden. Schließlich fungiert der Krimi bei aller Spannung auch als Gutenachtgeschichte.

Tanja Licht, 47, Reinigungskraft, sieht vor allem am Sonntagabend sehr regelmäßig zusammen mit ihrem Mann und dem Hund den Sonntagskrimi an: „Um die Uhrzeit, Viertel nach acht, ist sowieso ... Da wird der Feierabend eingeläutet, absolut. Da wird nur noch Fernsehen geguckt. [...] [Dann] wird in der Küche das Licht ausgemacht. Und dann ist [...] alles soweit fertig.“ Auf dem Tisch stehe Tee. „Also keine Süßigkeiten oder Chips oder so was, das finden Sie bei mir nicht.“ Die enge Verbindung zwischen Essgewohnheiten und distinktiven Praktiken, familiären Gewohnheiten und Vorstellungen darüber, was sich gehört, drückte sich häufig in Erzählungen über das Essverhalten von *Tatort*-Zuschauer_innen aus.²⁷ Zur Gemütlichkeit gehöre es für Frau Licht zudem, dass noch „eine gequalmt“ werde, im Winter komme es vor, dass sie nebenbei noch etwas stricke. Mehr Nebentätigkeiten sollten es aber nicht sein, schließlich müsse man beim *Tatort* „einfach auch runterfahren“, sonst könne man hinterher nicht schlafen. Wenn ihr Mann beim *Tatort* noch etwas besprechen wolle, störe sie das sehr, schließlich gefalle ihr am *Tatort* besonders gut, dass sie da so schön passiv sein könne. Nach dem Film heiße es dann: „Aufstehen, bettfertig machen, in aller Ruhe. @Darf keiner mehr reden.@ Blo:öß nicht wieder wachrütteln.“

Das vor allem körperliche Wohlbefinden während der Rezeption wird durch Sofa, Decken und dazugehörige Genussmittel (in Maßen) zu einer Balance gebracht, die in die darauffolgende Phase – den Schlaf – überleitet. Um die Fernsehsituation und damit den *Tatort*-Abend zu einem genussvollen, gelungenen Abend zu machen, müssen weitere Faktoren justiert werden: „Damit Fernsehen wirklich befriedigt, müssen viele Zutaten für Körper und Geist aufeinander abgestimmt werden“²⁸, schreibt Kaspar Maase über die *Tatort*-Rezeption. Dazu gehört neben dem elementaren ästhetischen Vergnügen am Erzählstoff (ein ‚guter *Tatort*‘) auch eine angenehme Kommunikationssituation, die sich laut Maase in „Zwischenrufe[n], Kommentare[n], auch kleine[n] Kontroverse[n] über den Wert des Gebotenen“²⁹

²⁷ Vgl. Jeggle 1988. Regina Bendix hat sich dieser Thematik in einem Aufsatz gewidmet, der Daten der hiesigen Untersuchung miteinbezieht, vgl. Bendix (vorauss. 7/2016). Deutlich wird dabei, dass die Routinen im Essverhalten das routinierte Fernsehen begünstigen.

²⁸ Maase 2008a, S. 51.

²⁹ Ebd.

ausdrückt. Wie die Erzählung von Frau Licht zeigt, liegt bei aller Freude an Kommunikationsanstößen durch den Sonntagskrimi noch ein besonderer Wert auf der Ruhe im Raum. Da die atmosphärische Ausgestaltung der Sehsituation von Ort zu Ort variiert, will ich die Bandbreite zwischen gespannt, gelangweilt, müde, erleichtert und bedrückt anhand einer kleinen Befragung illustrieren, die den Zusammenhang von gesehenem Film und Stimmung nach der Rezeption einfängt.

Das sinnlich-körperliche Empfinden bei und nach der Rezeption einer *Tatort*-Folge droht verloren zu gehen, wenn es in einen (wissenschaftlichen) Text übersetzt wird.³⁰ Das Wiederentdecken sowohl von Körpern als auch von Emotionen in der ethnografischen Forschung, das sich inzwischen in mancherlei Konferenz und in Schwerpunktthemen auf Instituts-Webseiten ausdrückt,³¹ wirkt dem Erblinden der wissenschaftlichen Ausdrucksweisen gegenüber eben diesen Erfahrungswelten entgegen.³² Die in der Ethnografie ohnehin verbreiteten ‚weichen‘ Methoden erfahren mit der Orientierung zu einer am Empfinden interessierten Forschung eine Aufwertung. Dies gilt gerade dann, wenn der Forschungsgegenstand als einer wahrgenommen wird, der die Emotionen der Beteiligten betrifft, wie es bei Krimis der Fall ist: „Es bestätigte sich die volkskundliche Faustregel: je weicher – desto differenzierter und damit auch genauer.“³³ Dennoch konnte gerade ein teil-standardisierter Fragebogen Stimmungen im Raum im Sinne einer Atmosphäre besonders griffig verdeutlichen, da sich diese unmittelbar im Anschluss an die Sehsituation festhalten ließen, nicht erst in der Retrospektive des Interviews. Dazu aufgefordert, die Stimmung im Raum beim *Tatort* schauen zu beschreiben, schrieben viele von „absolut[e] Ruhe“³⁴. Das Licht sei gedämpft, man sei „halb gespannt, halb gelangweilt“,

³⁰ Vgl. Bendix 2000. Gemeint sind hier weniger die Empfindungen der Beobachteten als die sinnlichen Eindrücke der Forschenden vom beforschten Feld.

³¹ Der Schwerpunkt Emotionsforschung wird derzeit etwa von Monique Scheer in Tübingen bedient. Ein Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung hielt bereits 1999 Literaturwissenschaftler Thomas Anz, vgl. Anz 1999. Von Stephanie Schmidt, M.A., wurde in Jena ein Seminar zu kulturwissenschaftlicher Emotionsforschung angeboten (SoSe 2014), sie verwies ihre Studierenden dabei unter anderen auf Benthien u.a. 2000 und Hammer-Tugendhat/Lutter 2007.

³² Das Interesse an Sinnen und ästhetischer Wahrnehmung erwachte in Deutschland in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Regina Bendix (2006, S. 73f.) erinnert bezüglich des volkskundlichen Interesses an den Sinnen an Johann Gottfried Herders Forschungen zur ästhetischen Erfahrung als Ermöglichung des Menschseins (Herder 1990). Man habe versucht, höhere und niedere Sinne zu unterscheiden (Naumann-Beyer 2003). Damit habe der Begriff der Empfindsamkeit an Popularität gewonnen (Zimmermann 2001). Mit der Hinwendung zu empirischen Methoden der Wissensgenese habe man sich schließlich vom Ideal des Fühlens abgewandt und das Sinnliche naturwissenschaftlicher Untersuchung angedeihen lassen.

³³ So formuliert Jeggler 1981, S. 13. Er argumentiert dafür, dass die in den 1980er-Jahren noch verbreiteteren quantitativen Erhebungsverfahren in der Projektgruppe zum Thema Weihnachten mit selbstethnografischen und qualitativen Methoden ergänzt werden sollten.

³⁴ Die nun folgenden Zitate sind den Fragebögen entnommen und können bei der Autorin eingesehen werden.

je nach Qualität des Filmes: Wenn der nicht gut sei, mache man sich eher darüber lustig. Auch als „entspannt“ beschrieben viele die Stimmung beim *Tatort*, aber gerade wenn man allein fernsehe, sei die Stimmung vom konzentrierten Zuschauen bestimmt. Die Gefühlslagen unmittelbar *nach* dem Krimi, die die Befragten durch Ankreuzen und Ergänzen der Optionen „erleichtert, weil; zufrieden, weil; bedrückt, weil; ganz normal, wie vorher, weil; gelangweilt, weil; genervt, weil; Sonstiges“ ausdrücken konnten, verweisen auf Begründungen, die zum einen mit der Folge korrespondierten, die gerade angeschaut wurde, zum anderen mit den Erwartungen an den Film und den Fernsehabend.

Wenn der Film als „ernst“ und „gut“ empfunden wurde oder eine Problematik angesprochen wurde, die den Zuschauenden persönlich bekannt war (beispielsweise Probleme im Gesundheitswesen), war die Stimmung nach der Rezeption häufiger „bedrückt“, führte gelegentlich aber auch zu einem „zufrieden[en]“ Gefühl, weil die Geschichte eben gut gewesen sei und die Erwartungen an die Umsetzung ge- oder übertroffen wurden. „Zufrieden“ wurde auch dann angekreuzt, wenn man sich nach dem Film „wohlig-müde“ fühlte, etwa weil das „Ritual ‚erledigt‘“ war; auch oft dann, wenn der Film als „witzig“ oder – sehr häufig – „spannend“ eingestuft wurde. Wurde der *Tatort* als „spannend“ empfunden, konnte die Stimmungslage nach dem Film also recht neutral ausfallen, etwa, „weil uns das Thema nicht weiter betrifft“, „mich das Thema nicht unbedingt persönlich berührt“ (bei Intersexualität) oder „der *Tatort* ‚normal‘ war“. Dieses indifferente Empfinden wurde gelegentlich auch darauf zurückgeführt, dass die Folge als „nicht gut“ und „recht vorhersehbar“ eingestuft wurde. Umgekehrt erklärten die Befragten, dass sie sich „bedrückt“ fühlten, wenn das Thema sie berührte. Eine Befragte notierte, dass sie den *Tatort* nach dessen Sichtung „schnell zur Seite schiebe“. Kam es in der letzten Szene noch zu einer tragischen Wendung, konnte das Fühlen bei Abschluss des Filmes auch heftiger ausfallen: Dann schrieben die Befragten (auch wenn sie das Ende „doof“ fanden), sie seien „geschockt“ oder „bedrückt“, beispielsweise, weil ein „Vater seinen Sohn umbringen wollte“ oder der „Täter einfach ertrank und der Kommissar wegging“. Andererseits konnte ein Witz am Ende dazu führen, dass man sich „erheitert“ fühlte – oder im ungünstigen Fall „genervt“. Auch außerfilmische Faktoren wirkten auf das Befinden nach dem *Tatort* ein. So notierte eine Person, ihr sei „unbehaglich“ zumute gewesen; sie habe den Raum so schnell wie möglich verlassen wollen, weil ein ungeliebter Mitbewohner mit im Wohnzimmer gesessen habe, so dass sie „erleichtert“ war, als sie gehen konnte.

3.1.2 Alternative Rezeptionsweisen

So dominant das programmgebundene *Tatort*-Schauen am Sonntag auch sein mag, habe ich mein Sample hin zu alternativen Rezeptionsweisen erweitert, um auch technisch gesehen innovativen Sehsituationen nachzuspüren. Wie eine vergleichende Analyse ergab, stellt im deutschen Sprachraum die hier als dominierend beschriebene synchrone Rezeptionsweise sonntags um 20:15 Uhr ein Modell dar, das, über

Jahrzehnte eingeübt, auch noch in alternative Rezeptionsweisen des Krimis hineinwirkt.³⁵ Denn auch Zuschauer_innen, die den Krimi auf DVD sehen oder online streamen, halten sich oft an diesen Termin.

Das Ehepaar Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster, sie Ärztin, er Richter, sieht sich den *Tatort* ebenfalls sonntags, aber ein bisschen zeitversetzt an: „Na ja, die große Entspannung ist erst mal, seitdem es die technische Möglichkeit gibt [...], es zeitlich zu verschieben“, so Herr Aster. Dank des digitalen Receivers, der es erlaubt, das Fernsehprogramm ein paar Minuten später anzusehen und zwischendurch zu pausieren, kann das Ehepaar die gemeinsame Tochter ins Bett bringen, wenn der *Tatort* beginnt, dann eine Weile zuschauen und zwischendurch nochmal pausieren, um nach ihr zu sehen. Das war für die Tochter allerdings noch sehr gewöhnungsbedürftig: „Ich muss dann ... darf ich halt [...] nochmal *Logo* gucken und dann muss ich immer hoch ins Zimmer, aber [...] dann mu- darf ich auch nicht runter. (alle lachten, nur die Tochter blieb still) Soll ich häufig noch lesen oder irgendwas im Bett machen, CD hören.“ Die neue Technologie gibt den Eltern einen Freiraum, der es ihnen ermöglicht, eigenen Interessen nachzugehen, ohne die Tochter zu vernachlässigen. Die Umstellung der Routine wurde allerdings – wie das zwischen Eltern und Kindern üblich ist – einseitig entschieden, so dass der Annahmeprozess der neuen, verpflichtenden Regel, das „Müssen“ seitens der Tochter noch nicht ganz beim „Dürfen“, der Subjektivation im Sinne einer eigenständigen Annahme der neuen Regel, angekommen ist. Wie in diesem Fall bedeutet die Individualisierung der Nutzungsweise des *Tatort* durch Innovationen in der Technik gelegentlich für die einen eine Autonomisierung, für andere aber eine Eingrenzung ihrer gewohnten Selbstbestimmung. Den Ablauf des *Tatort*-Abends beschreiben die Eltern dann folgendermaßen: „Ja, die Sendung [der *Tatort*] läuft. Man lässt sich auf dem Sofa nieder und fragt sich noch kurz vorher, wer eigentlich kommt, was für ein Kommissar [...], aber das ist es dann auch schon“, meinte er. „Nee, das ist es nicht. Wenn einer kommt – es gibt ja welche, die wir nicht mögen – dann gucken wir, ob [wir] auf der Festplatte noch einen haben, den wir nicht gucken konnten [...]. Wir trinken immer unseren Rotwein dazu und es gibt immer Salzstangen“, korrigierte sie. Dabei entspannen die beiden, denn Krimischauen sei, wie Bernhard Aster sagte, „passiv.“ Dr. Heike Leiter sah das genauso: „Passiv. Ja, völlig passiv, bis aufs Weinglas-Hochheben.“ Auch intellektuell sei man dann untätig, denke nicht nach – außer vielleicht mal, wenn ein Verhör geführt werde, überlegte Bernhard Aster. Seine Frau stimmte ihm zu: „Nee, also völlig völlig abschlafen, abspannen vorm Fernseher im Grunde“, darauf komme es an. Denn der *Tatort*-Abend gilt ihnen als Gegenprogramm zu Verantwortungsübernahme, Erziehungs-, Erwerbs- und Hausarbeit.

Die *Tatort*-Biografie einer Person umfasst meist mehrere Rezeptionsweisen, so auch bei Studentin Bettina Anders. Sie berichtete zunächst davon, wie sie früher mit ihrer Mutter zusammen fernsah. Sie haben sich bei *Tatort*-Münster-Folgen „90 Minuten am Stück [...] vor den Fernseher gehauen. Meistens noch mit einem

³⁵ Vgl. Hämmerling/Nast vorauss. 2017.

Eis in der Hand. Und gemeinsam geguckt.“ Vor kurzem hat sich Bettina Anders alle DVD-Boxen besorgt, die es zu der Münsteraner Binnenreihe gibt. Von da an habe sie jeden Abend eine Folge gesehen, aber alleine:

„Kam nach Hause, habe mir was zu essen gemacht. Habe meistens noch ein bisschen im Internet was gemacht und habe dann gesagt: ‚OK, (dann werd) ich schlafen gehen, dann guck ich jetzt noch einen *Tatort*, ich hab die DVDs ja gerade frisch hier.‘ Ich hab mich auch richtig drauf gefreut, als die ankamen. Ich hab mich richtig drauf gefreut sie zu gucken. Und bin danach ins Bett gegangen und habe geschlafen.“

Trotz der zeitlichen Unabhängigkeit, die die DVDs Bettina Anders brachten, sieht sie sich den Krimi weiterhin abends, nach getaner Arbeit und während des Essens an. Gelegentlich besucht sie auch noch ihre Mutter und bringt die DVDs mit, damit sie das soziale Erlebnis, an das sie sich so gerne erinnert, wiederaufleben lassen kann – so als lebe sie noch mit ihr zusammen. Tina Sahlmann, 34, Krankenschwester im Schichtdienst, hat früher oft zusammen mit ihrer Wohngemeinschaft den *Tatort* angesehen, ist damit heute aber meist alleine. Daher hat sie ihre Umgangsweise mit dem *Tatort* weiter individualisiert, indem sie sich zusätzlich zu den gelegentlichen Krimi-Abenden *Tatort*-Hörbücher auf CD besorgt und die *Tatort*-Anfangsmelodie als Klingelton in ihr Handy integriert hat.³⁶

Der US-amerikanische Fernsehforscher Henry Jenkins argumentiert, das „engagement model“³⁷, also das individualisierte Zugreifen auf TV-Inhalte unabhängig vom Programmverlauf, sei heute wichtiger als das „appointment model“³⁸ – die Rezeption zu Sendezeiten.³⁹ Es fällt auf, dass sich unter meinen Interviewpartner_innen zwar viele finden, die den eigenständigen, individualisierten Umgang mit Medien und ihren Inhalten schätzen, den *Tatort* aber als Ausnahme pflegen und im Programmverlauf verfolgen. Ein Großteil der *Tatort*-Zuschauer_innen sieht sich den Krimi am Sonntagabend im Sendeverlauf an, selbst diejenigen, die im Umgang mit DVDs, Streaming und anderen Rezeptionspraktiken geübt sind und diese Technologien bei anderen Sendungen anwenden.⁴⁰ Somit ist die Krimirezeption außergewöhnlich eng an traditionelle Fernsehstile gebunden. *Tatort* bedeutet nach wie vor erst einmal Fernsehen – und zwar mit einem Fernsehgerät. Vielleicht bringt das das durchschnittlich 60-jährige ARD-Publikum⁴¹ mit sich. Selbst Entwicklungen wie das *Tatort*-Schauen in Sehgemeinschaften oder in Kneipen, die vornehmlich von jüngeren,

³⁶ Vgl. ebd.

³⁷ Jenkins 2011.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Jenkins/Ford/Green 2013.

⁴⁰ Vgl. Hämmerling/Nast vorauss. 2017.

⁴¹ Durchschnittsalter der Fernsehzuschauer von April 2010 bis März 2011 nach Sender (zum Zeitpunkt der ersten Interviews), unter URL: <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/183279/umfrage/durchschnittsalter-der-fernsehzuschauer-nach-sender/> [11.2.2016].

oft studentischen Publika geprägt sind, sind sendeplatzgebunden. Durch die mediale Verbreitung dieser Nutzungspraxis erfährt der Ruf des *Tatort* im Allgemeinen eine Verjüngung. Die Option, den *Tatort* noch eine Woche nach der Ausstrahlung von der ARD-Mediathek abzurufen, der DVD-Verkauf⁴² einzelner Binnenreihen und die Möglichkeiten, beliebte *Tatort*-Folgen herunterzuladen⁴³ oder zu streamen, erweitern die Möglichkeiten des Umgangs mit dem Krimi erheblich und werden künftig sicher weiter ausgebaut. Die zunehmende „Entlinearisierung“⁴⁴ der Serienrezeption (im Sinne einer Abweichung vom Programmverlauf, nicht zwingend von der Chronologie einer Erzählung) nimmt derzeit zu, 97 % des TV-Konsums finden aber, gemäß einer Zählung von 2011, weiterhin linear statt.⁴⁵ Das Internet macht es zusätzlich „aufwandsarm“⁴⁶, mehrere Reihen und Serien zu konsumieren. Viele meiner Gesprächspartner_innen empfinden eine gewisse Freude daran, darauf zu warten, dass ‚ihr‘ *Tatort* gelegentlich im Programmverlauf ausgestrahlt wird – der Gebrauch der guten alten Fernsehzeitschrift hilft ihnen dabei, ihn dann zu orten.⁴⁷ So hofft etwa Ellen Deichherr seit Jahren darauf, die Folge, in der Lena Odenthal ein Ufo sieht, wieder zu erwischen.

„[I]nsbesondere durch das Internet mit seinen vielgestaltigen Nutzungsmöglichkeiten hat sich das Unterhaltungsangebot nicht nur extrem ausdifferenziert, sondern auch stark individualisiert.“⁴⁸ Das zeitversetzte Fernsehen hat daran einen wesentlichen Anteil.⁴⁹ Sogenannte „Quality-Viewers“⁵⁰, denen es wichtig ist, ihren Rezeptionsrhythmus selbst zu bestimmen, bestehen auf ihrer Autonomie und Unabhängigkeit bei der Serienrezeption.⁵¹ Mit der Individualisierung der temporalen Platzierung von Medieninhalten im Leben junger⁵² *Tatort*-Zuschauer_innen ge-

⁴² Besondere „Klassiker“ werden als DVD-Boxen oder Einzel-DVDs in Videotheken wie im Handel zum Leihen beziehungsweise Kaufen angeboten.

⁴³ Der illegale Stream beziehungsweise Download des *Tatort* ist ein im Vergleich zu vielerlei US-Serien begrenztes Phänomen: Nur auf wenigen Webseiten sind einzelne *Tatort*-Folgen abrufbar, und die ständigen Wiederholungen auch bereits ausgestrahlter Episoden unter der Woche reichen dem Gros der *Tatort*-Zuschauer_innen offenbar aus. Allerdings stehen inzwischen mehrere Folgen auf der Plattform *YouTube*.

⁴⁴ Fabel u.a. 2010.

⁴⁵ Eimeren/Frees 2011, S. 350.

⁴⁶ Gothe 2012, S. 211.

⁴⁷ Zeitungen wie die TV-Movie Programmzeitschrift kennzeichnen *Tatorte* inzwischen mit einem eigenen Symbol und veröffentlichen regelmäßig Reportagen über den Krimi.

⁴⁸ Leder 2011, S. 38.

⁴⁹ Kloppenburg u.a. 2009.

⁵⁰ Vgl. Kumpf 2011, S. 25.

⁵¹ In den von ihr analysierten Online-Foren-Threads macht Miriam Gothe unter anderem diese beiden Kategorien aus. Vgl. Gothe 2012, S. 216.

⁵² Unter den Online-Nutzer_innen haben die 15- bis 29-Jährigen einen besonders hohen Anteil. Vgl. Eimeren/Frees 2011, S. 352. „Im fiktionalen Genre dominieren Krimis ‚(Tatort)‘ sowie fiktionale Serien (z. B. ‚Sturm der Liebe‘ im ‚Ersten‘ oder ‚Lena‘ im ZDF) die Nutzung“ der Mediathek. Vgl. ebd., S. 357.

winnt auch der *Mood-Management-Ansatz*,⁵³ der die eigenständige Wahl spezifischer Medien und Medieninhalte durch die Rezipient_innen zur Stabilisierung oder Verbesserung ihrer Stimmungslage beinhaltet,⁵⁴ an heuristischer Bedeutung: Wer sich unter einer Vielzahl an Serien eine spezifische, ja sogar eine besondere Folge und Szene wählt, kann damit gemäß seinen aktuellen emotionalen Bedürfnissen konsumieren.⁵⁵ Der *Tatort* lässt diese Umgangsweise mit sich bisher nur beschränkt zu.⁵⁶ Noch nicht alle *Tatort*-Folgen sind im DVD-Verkauf erhältlich, und vergleichsweise wenige Zuschauer_innen greifen auf sie zurück.

Die Medienforscher Hasebrink und Popp leiten unterschiedliche Umgangsweisen mit Medien aus sogenannten Medienrepertoires ab, die sich aus individuellen Vorlieben und Erfahrungen ergeben.⁵⁷ Gemäß diesem Ansatz verleiten einzelne Medienapparate dazu, spezifische andere Geräte auch zu nutzen, weitere aber zu meiden. Obwohl das Konzept recht schematisch strukturiert ist, lässt es zu, etwa das „Second-Screen-Watching“⁵⁸ von *Tatort*-Folgen zu erklären und multifunktionale Geräte wie Tablet-Computer mit Split-Screen-Optionen einzuordnen, wie Henry Jenkins sie unter dem Schlagwort der Medienkonvergenz⁵⁹ voraussagte. Die Nutzung miteinander verschränkter Medienanwendungen (wie der TV-Rezeption via die ARD-Mediathek, die Nutzung des Messagingdienstes *WhatsApp* und der sozialen Plattform *Facebook*) bringt hybride „Medienidentität[en]“⁶⁰ hervor. Sie lassen zwar keine Eingriffe von Usern in die weitere Erzählung im Sinne eines „transmedia storytelling“⁶¹ zu; aber durch das Online-Spiel *Tatort+*, das die ARD zu einzelnen Folgen einrichtete,⁶² konnte die Verbindung von Programmfernsehen und Internet im Kontext der Krimireihe vorangetrieben werden. Die Möglichkeit, *Tatort* online zu beziehen, pluralisiert die Orte der Krimi-Nutzung und entbindet den Traditionskrimi vom heimischen Wohnraum. Aufgrund technischer Mängel sorgt

⁵³ Zillmann 1988.

⁵⁴ Vgl. Wulff 2003, S. 136.

⁵⁵ Vgl. das Interview mit Olivia Lauterweg, die berichtete, dass sie, seit sie alleine am Rechner Serien ansehe, auch eine bessere, individuelle Auswahl treffe.

⁵⁶ Das liegt daran, dass *Tatort*-Folgen aus Jugendschutz-Gründen in der Mediathek erst ab 20:00 Uhr abrufbar sind und nur für eine Woche (seit kurzem etwas länger) einsehbar bleiben.

⁵⁷ Hasebrink/Popp 2006.

⁵⁸ Gemeint ist die Rezeption des Krimis auf einem Bildschirm, während ein zweiter Screen, etwa ein Smartphone oder Tablet, parallel genutzt wird. Vgl. Hämmerling vorauss. 2016.

⁵⁹ Vgl. Jenkins 2006a.

⁶⁰ Hepp 2006.

⁶¹ Jenkins 2007; Nagel/Lupp 2012.

⁶² *Tatort+* wurde erstmals bei „Der Wald steht schwarz und schweiget“ (SWR, 13.5.2012), einer Folge aus der Ludwigshafen-Binnenreihe, eingesetzt. Sogleich war der Server überfordert, da die Option, einen Handlungsstrang, der im Krimi nicht zu Ende erzählt wurde, in einem Online-Spiel zu lösen, doch einen großen Reiz auf weite Teile des Publikums ausübte.

das Streamen des Krimis in der Mediathek⁶³ aber noch für Ärger, der sodann auf Plattformen wie *Facebook* mit anderen Usern geteilt wird, etwa, wenn die Verbindung nicht gut ist, der Sender nur blau ausstrahlt, der Film nach einer Woche schon wieder verschwunden ist oder weil der *Tatort* aus Jugendschutzgründen nicht vor 20:00 Uhr einsehbar ist.⁶⁴

3.1.3 *Tatort*-Folgen speichern und sammeln

Das Bedürfnis, *Tatort*-Folgen massenhaft zu speichern, haben meine Interviewpartner_innen offenbar nicht. Das Genre Krimi eigne sich nicht zum Rewatching⁶⁵, die guten Folgen würden doch ohnehin ständig auf den Dritten Programmen wiederholt und manche Zuschauerin beziehungsweise mancher Zuschauer sieht sich von der Fülle immer neuer Folgen überfordert. Nur äußerst wenige Fans konnten mir *Tatort*-DVDs zeigen, und auch die Ausleihe in der Videothek sei selten, so sagte man mir an der Theke. Die reduzierte Dinglichkeit des „Habenwollens“⁶⁶ liegt, was den Sonntagskrimi angeht, im Gefühl der ständigen Erreichbarkeit und der schieren Masse von *Tatort*-Produktionen begründet.

Im Gegensatz zur liebevollen Illustration des Fandoms im Umgang mit anderen populärkulturellen Phänomenen, etwa den Beatles-Figuren, die Anton Hientz sammelt,⁶⁷ oder den Dingen, die Bettina Anders an ihre *Sailor Moon*-Begeisterung erinnern,⁶⁸ gestaltet sich die materielle Seite des *Tatort*-Fanseins als vergleichsweise zurückhaltend, funktional und lieblos. Nur Katja Tann hat eine gerahmte Postkarte von Kommissar Schimanski in ihrer Kneipe hinter der Theke hängen. Im

⁶³ *Tatort* gab es in der Mediathek erst recht spät, vgl. Bouhs 2009, 2010, wobei die ARD Mediathek im Mai 2008 (laut Wikipedia) online ging. Der *Tatort* war dort 2010 im Stream zu sehen, vgl. Hess 2012, S. 34.

⁶⁴ In Selbstethnografien, die ich beim Streamen von *Tatort*-Folgen verfasste, kam zum einen das Ärgernis ob der technischen Unwägbarkeit, andererseits das dadurch bestärkte Gemeinschaftsgefühl mit denjenigen, die sich auch darüber ärgerten, dass sie eine wichtige Szene verpasst hatten, zur Sprache.

⁶⁵ Bettina Anders hingegen, die sich den Münster-*Tatort* auf DVD holte, sieht sich die Folge auch noch an, wenn sie sie bereits kennt. Die Zuschauenden wissen bereits, in welche Stimmung sie eine bestimmte Folge zu versetzen imstande ist, obwohl sich die emotionale Auswirkung des Filmes auf die Stimmungslage im Publikum nicht eindeutig vorbestimmen lässt (Wirth/Schramm/Böcking 2006, S. 221).

⁶⁶ Wolfgang Ullrich (2009) untersucht alltagsweltliche Aspekte des Konsumbedarfs, weniger in wissenschaftlicher als in neugieriger Art und Weise. Wie zumeist geht er davon aus, dass Konsum auch eine dingliche Anreicherung des Eigentums mit sich bringe, wovon heute nur noch recht begrenzt die Rede sein kann, da das Dingliche eine zunehmende Verkleinerung erfährt.

⁶⁷ Die Figuren erhalten einen Platz in der Vitrine, stehen auf dem Sockel und werden vor Umwelteinflüssen geschützt wie wertvolle Museumsdinge.

⁶⁸ Im Interview sagte sie, sie sei „Hardcore“-Fan von *Sailor Moon* (Japan, erstmals 1992-1997), einer Serie für junge Mädchen. Daher habe sie die Dinge, die sie dazu angesammelt hatte, auch noch nicht entsorgen wollen.



Abb. 8: Die Beatles-Figuren in der Vitrine, Aufnahme von Anton Hientz, 2011.

Interview relativierte sie den Wert der Abbildung aber sogleich: „Das hab ich auf dem Flohmarkt gekauft, ja. Schon lange her. Für einen Euro.“

Sowohl die Beschriftung der selbstgebrannten DVDs als auch ihre Platzierung im Raum und die Seltenheit der Materialisierung der Fankultur deuten irreführenderweise auf einen niedrigen symbolischen Stellenwert hin. Dabei lässt sich überall lesen, dass gerade Serialität zum Sammeln und Besitzen anregt.⁶⁹ Beide Aspekte – Sammeln und Besitzen – sind bezüglich des Sonntagkrimis also randständig. *Tatort* wird wenn, dann elektronisch gespeichert. Viele Zuschauer_innen verfahren dabei nach einem Masse beschränkenden Prinzip: Wenn ein *Tatort* (digital) aufgenommen wird, muss ein anderer gelöscht werden, selbst dann, wenn er noch nicht angesehen wurde.⁷⁰

Natürlich gibt es einzelne Sammler_innen, die sich um die zunehmende Vervollständigung der Reihe im Eigenbesitz bemühen. Bettina Anders, die ich interviewte, weil mir erzählt wurde, dass sie den *Tatort* auf DVD ansehe, erklärte vor ihrem DVD-Regal stehend: „Aber von Reihen und Serien muss ich eigentlich alles vollständig haben“, und so habe sie sich auch die Münster-*Tatort*-Sammelbox gekauft. Der psychoanalytisch argumentierende Sammlungsforscher Muensterberger verdeutlicht den Zusammenhang von Sammeln, Geschmack und Arbeit am Selbst:

⁶⁹ Vgl. Muensterberger 1995, zum Sammeln und Aufbewahren insb. S. 17-33.

⁷⁰ Vgl. etwa das Interview mit Bernhard Aster und Dr. Heike Leiter.

„Es versteht sich natürlich von selbst, daß alles, was auch immer gesammelt wird, für den jeweiligen Sammler von besonderer Bedeutung ist. Offensichtlich zeigen sich in seinem Sammeln bestimmte Aspekte seiner Persönlichkeit, sein Geschmack, seine Kultiviertheit oder Naivität, auch seine Unabhängigkeit des Urteils beziehungsweise seine Abhängigkeit von der Meinung anderer.“⁷¹

Im Kontext der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Phänomenen der populären Serialität wurden sowohl die DVD-Box als auch ihr repräsentativer, symbolischer Wert bereits überzeugend erörtert.⁷² Das „objektivierte kulturelle Kapital“⁷³ der Besitzenden einer DVD-Sammlung müsste durch diese zum Ausdruck kommen und ihre Sichtbarkeit dafür sorgen, dass das Ephemere⁷⁴ der symbolischen Beweiskraft, die eine DVD-Sammlung in ihrer Materialität zu festigen imstande ist, einen spezifischen Umgang, wie z.B. einen passenden Platz im Wohnraum, erfordert. Die „Dingbedeutsamkeit“ im Sinne Gottfried Korffs müsste aus ihrer Sichtbarkeit sprechen:

„Dingbedeutsamkeit ist ein Begriff, mit dem die ‚klassische‘ Volkskunde die Tatsache umschreibt, daß Menschen eine mehr als nur zweckgerichtete Beziehung zu den Objekten ihres Handelns oder ihrer Umgebung eingehen. Objekte vermitteln sensorische Eindrücke, Handlungserfahrungen der Leichtigkeit oder Mühsal, von Beglückt-sein, Ärger, Hoffnung, Angst, also vielfältige Bedeutungen, die Dinge zu Repräsentanten einer funktional-emotionalen Potentialität machen.“⁷⁵



Abb. 9: Tatort im Karton, Aufnahme von Ina Obermann, 2011.

So wäre die Sammlung, passend zu kulturanthropologischen Auslegungen, Ausdruck des Selbst. So geht es immerhin vielen Sammler_innen, auch von Serien

⁷¹ Münsterberger 1995, S. 20.

⁷² Vgl. Hills 2007; Mittell 2011.

⁷³ Bourdieu 1987, S. 358.

⁷⁴ Vgl. zum Verhältnis vom Ephemeren und Dinglichen Bendix 2015b.

⁷⁵ Vgl. Korff 1992, S. 8.

auf DVD. Anja, Die Interviewpartnerin einer Studentin in meinem Seminar, die Freund_innen zu ihren DVD-Sammlungen befragte, bestätigte diese Auslegung geradezu wörtlich: „Es war so, als ob man mit seiner Persönlichkeit aufräumt.“⁷⁶ Die zurückgezogene Sammlungspraxis unter *Tatort*-Rezipierenden scheint den sonst gängigen Aneignungsformen von Sammlung und Besitz zu widersprechen. Die Reflexion dieses Ergebnisses mit einzelnen Gesprächspartner_innen sowie die Ausarbeitung der besagten Studentin Ekaterina Garmatjuk verwiesen mich jedoch auf eine alternative Sammlungspraxis. In ihrer Arbeit hieß es über die Befragte Galina: „Galina sammelt sozusagen im Gehirn. Sie rezipiert und die Rezeption wird als sammeln [sic!] empfunden.“⁷⁷ Das immaterielle Sammeln im Sinne der Ansammlung von Wissen und Seherfahrung scheint mir auch für die *Tatort*-Rezeption typisch zu sein.

3.2 Zur Bedeutung sozialer Konstellationen bei der *Tatort*-Rezeption

Einen Krimi alleine zu Hause zu betrachten, sich dazu in eine Kneipe zu begeben oder ihn mit seiner Familie zu verfolgen, stellt wesentliche Weichen, geht es um die Ausgestaltung des Krimiabends. Darüber ist man sich auch in der Literatur einig:

„Nicht zuletzt bestimmt die soziale Situation die Fernsehnutzungshandlung. Zunächst ist grundsätzlich wichtig, ob allein oder zu mehreren ferngesehen wird. Wenn allein ferngesehen wird, kann der Handlungsakteur allein die Art und Weise seiner Handlung bestimmen. Einschränkend ist allenfalls zu berücksichtigen, ob jemand dazukommen könnte. Das könnte dann eine Rolle spielen, wenn Inhalte genutzt werden, deren Nutzung verpönt oder peinlich ist.“⁷⁸

Wie hier deutlich wird, hängt auch die soziale Situation der Fernsehrezeption wesentlich von Faktoren der Selbstpositionierung gegenüber ‚Anderen‘ ab, kann sie doch gerade in ihrer seriellen Form als „rituelle Konstruktion von Gemeinschaft“⁷⁹ gefasst werden.

Bei Serien mit Soap-Charakter, die allgemein nicht dem respektierten ‚Quality TV‘ zugerechnet werden, ist der Aspekt der Peinlichkeit⁸⁰ von nicht zu unter-

⁷⁶ Garmatjuk, Ekatarina: Modulabschlussprüfungsarbeit, SoSe2012, Universität Hamburg, Institut für Volkskunde/Kulturanthropologie, S. 6. Ich danke Frau Garmatjuk herzlich für diese gut durchdachte, kreative Studienleistung.

⁷⁷ Ebd., S. 8.

⁷⁸ Gehrau 2008, S. 124. Gehrau nimmt hier Bezug auf Jäckel 1992, S. 261.

⁷⁹ Bechdolf 2001, S. 256.

⁸⁰ Dass die Serie *Doctor's Diary* (BRD/A, 2007-2010) der Interviewten Bettina Anders „eigentlich peinlich“ ist, drückte sich auch darin aus, dass sie diese online bestellte, während sie kein Pro-

schätzender Bedeutung: Solange Zuschauende Serien beziehungsweise Reihen wie *Doctor's Diary* (BRD/A, 2008-2011), *Lindenstraße* (BRD, seit 1985), *CSI* (USA, seit 2000) oder *Gilmore Girls* (USA, 2000-2007) ohne das Mitwissen Anderer schauen, kann das Geheimnis um die Fernsehvorliebe die Zuschauenden in besonderer Weise an die Sendung binden – gerade *weil* sie geheim ist. Umgekehrt kann auch der offene Umgang mit der Rezeption einer nicht als hochwertig markierten Serie oder Reihe dazu führen, dass das Gruppengefühl der Mitsehenden gestärkt wird,⁸¹ wie es gewöhnlich der Fall ist, wenn aufgrund eines spezifischen Merkmals stigmatisierte Personen miteinander bekannt werden. Sowohl die Scham, die die heimliche Rezeption einer nicht als intellektuell markierten Serie wie *Lindenstraße* begleitet, als auch die Chance der Vergemeinschaftung wurde von Hermann Bausinger in der fiktiven Geschichte „Das falsche Leben“⁸² jüngst sowohl amüsant als auch markant beschrieben. Die Verbindungskraft eines (aus der Perspektive der Rezipierenden) als randständig verorteten Lesestoffes kann sogleich in weitere Felder der Alltagswelt eindringen: So berichtete meine Kollegin Mirjam Nast, die zur Alltagsintegration des Heftrromans *Perry Rhodan* (BRD, seit 1961) forscht, dass ihre Interviewpartner_innen auffällig häufiger als *Tatort*-Zuschauer_innen, die sich als Teil eines großen, diversen Publikums begreifen, sogleich annehmen, dass sie mit anderen Leser_innen des Heftrromans auch über das Heft hinaus Gemeinsamkeiten haben müssten, die sie gar für weitere Freizeitaktivitäten außerhalb des ‚Hobbys‘ *Perry Rhodan* (*Tatort* wird nur im Ausnahmefall als Hobby gedeutet) qualifizierten.⁸³

Sowohl auf Gruppenkonstellationen und ihre Auswirkung auf die Rezeption von *Tatort*-Folgen als auch auf diejenige Rezeptionsweise, die ohne weitere Zusehende stattfindet, werde ich im Folgenden in einem Dreischritt eingehen. Zunächst werden die Personen vorgestellt, die *Tatort* alleine anschauen. Anschließend widme ich mich der für Studierende typischen Rezeptionsweise in Sehgemeinschaften, um schließlich das Phänomen *Tatort*-Public-Viewing in Cafés und Kneipen zu beschreiben. Dabei interessiere ich mich weniger dafür, *dass* es diese Rezeptionsweisen gibt, als vielmehr für die spezifischen Umgangsformen mit dem *Tatort*, die daraus hervorgehen und unterschiedliche Positionierungspraktiken provozieren. Das Sinnpotenzial von Fernsehsendungen realisieren die Produkte populärer Kultur

„jeweils in der aktuellen Aneignungssituation durch das Publikum, das die audiovisuellen Texte im Rahmen lebensweltlicher Verweisungszusammenhänge deutet. Diese Deutungen sind in hohem Maß von der Zugehörigkeit

blem damit gehabt habe, die *Tatort*-Münster-DVD-Box im Laden zu kaufen, wo andere den Vorgang einsehen konnten.

⁸¹ Dies begegnete mir sowohl bei Erzählungen über frühere Sehgemeinschaften zu *Dallas* (USA, 1978-1991) (Frau Dr. Arndt) als auch bei all den Erzählpassagen, die sich mit der seriell angelegten Show *Germany's Next Topmodel* (BRD, seit 2006) beschäftigen (Dorothea Trebert; Bettina Anders).

⁸² Bausinger 2011, S. 174-187.

⁸³ Vgl. Interviewpartner Paul Schilling in Hämmerling/Nast vorauss. 2017.

der Rezipienten zu unterschiedlichen Interpretationsgemeinschaften abhängig⁸⁴.

Die serielle Textur der Reihe *Tatort* und ihre serielle Rezeption wird nun im Kontext sozialer Konstellationen beleuchtet, die die Ausbildung von Interpretationsgemeinschaften bisweilen in die Rezeptionssituation hineinverlagern oder sich auf Deutungsrahmen beziehen, die der Rezeption vorgelagert sind.

3.2.1 *Tatort* allein ansehen

Umzüge, Trennungen und die Veralltäglichung partnerschaftlicher Beziehungen können dazu führen, dass *Tatort*-Zuschauer_innen, die den Krimi einst gemeinschaftlich verfolgten, dazu kommen, *Tatort* alleine anzusehen. Viele verzichten dann darauf, schalten gar nicht erst ein. Manchen ist er schlicht zu gruselig, andere würden sich langweilen, wenn die soziale Komponente der Fernsehnutzung fehlt. Das Erzählen über unfreiwillig singuläres Fernsehen ist von Vergleichen mit früheren, gelungeneren *Tatort*-Zeiten begleitet. So berichtete Luise Richard über die Abwesenheit ihrer Mutter beim *Tatort*, die diesem geistig nicht mehr folgen könne, auch mit Trauer. Andere, die den *Tatort* einst in Gesellschaft ansahen, frönen ihm nun wegen der Schichtarbeit⁸⁵, wegen des Umzugs⁸⁶ oder eines Auslandsaufenthalts⁸⁷ allein.

Doch das Alleinsein beim *Tatort*-Schauen kann auch einen besonderen Reiz ausüben. So schilderte etwa die Gastwirtin Katja Tann, dass sie das ganze Jahr Leute um sich habe und gerne auch mal für sich sei: „[E]igentlich find ich das schön, schöner, alleine zu gucken.“ Sie erläuterte: „Also ich habe Angst, dass durch dumme Kommentare so kleingeredet wird, was ich aber total gerne gucke.“ So sehe sich die 35-Jährige zwar einzelne Serien und Reihen mit ihrem Freund an, rezipiere aber andere alleine am PC. Für jüngere und damit oft computeraffine Serien-Rezipient_innen bildet der PC das Zentrum der Serienrezeption. Durch dessen Beschaffenheit wird die Serienaneignung privatisiert, indem sie beispielsweise ins Bett verlegt wird.⁸⁸ Die Kellnerin und Studentin Alice Siegmund befand: „Für mich ist *Tatort* wirklich so dieses im Bett liegen und gemütlich und danach so kuschelig im Bett schon liegen und am besten schon Schlafklamotten anhaben und dann mit einer Tasse Tee und dann wirklich einschlafen.“⁸⁹ Die Fernsehserie dringt damit in einen Bereich

⁸⁴ Grewenig 2000, S. 81, vgl. auch Habermas 1988, S. 573 und Mikos 1993.

⁸⁵ Vgl. das Interview mit Tina Sahlmann.

⁸⁶ Vgl. das Interview mit Tina Sahlmann, Gesa Kraut, sowie den Nachtrag zur Feldnotiz zur teilnehmenden Beobachtung der Sehgemeinschaft um Jule Deich vom 16.10.2011.

⁸⁷ Vgl. die Feldnotiz zum Interview mit den Geschwistern Trebert: Der Vater habe während eines Auslandsaufenthalts das Bedürfnis verspürt, *Tatort* zu sehen, weil ihn dieser heimatlich anrührte. Viele weitere Bekannte konnten mir dies bestätigen.

⁸⁸ Kumpf 2011, S. 27; Lally 2002.

⁸⁹ Interview mit Alice Siegmund, Bedienung in einer *Tatort*-Kneipe.

vor, der einst dem Buch vorbehalten war, so die Serienforscherin Sara Kumpf.⁹⁰ Das private Setting, kombiniert mit den Technologien des Streamings, lässt die Zuschauenden solche Parts überspringen, die ihnen zu grausam oder zu langweilig erscheinen. Andere, die sie besonders schätzen, sehen sie sich wieder und wieder an; das Rewatching⁹¹ von Fernsehtexten basiert häufig auf ästhetischen Reizen und auf der Idee des Mood-Management. Auch, wenn sie etwas verpasst haben, wiederholen sie eine Passage, indem sie den Cursor zurücksetzen. Diese Möglichkeit kann als Ersatzpraxis zu der Gelegenheit aufgefasst werden, die Mitsehenden zu fragen, was gerade passiert ist. Fragen, die sich während der Rezeption am PC ergeben, werden von jüngeren Zuschauer_innen gelegentlich (bei synchroner Rezeption) auch in Online-Foren getragen oder (bei asynchroner Rezeption) über Suchmaschinen eruiert, da davon auszugehen ist, dass sich schon andere Zuschauende ähnliche Fragen gestellt haben. *Facebook*⁹² und *Twitter* stellen Rahmungen der Rezeption dar, die nicht nur zwischen den Folgen,⁹³ sondern auch schon während der Rezeption in Anspruch genommen werden, vor allem, wenn der Krimi alleine rezipiert wird.

Den Zuschauer_innen, die besonders konzentriert zusehen, fehlt die gesellige Stimmung, die in der Gruppenrezeption aufkommen kann, nicht. *Tatort*-Fan Richard Raulf, der den Krimi einst mit seiner Freundin sah, gelegentlich auch eine „lange Nacht des *Tatort*“ mit Freund_innen veranstaltet, den Film aber gewöhnlich lieber alleine ansieht, schrieb im Fragebogen über die Stimmung im Raum: „Es gibt keine Stimmung, es gibt nur *Tatort*. Und nun ernsthaft: Durch das Alleinegucken gibt es sowas wie eine Stimmung eigentlich nicht. Ich konzentriere mich auf den *Tatort*.“⁹⁴ Ähnlich wie für Richard Raulf und Servicemonteur Klaus Ullrich ist auch für Frau Auerhahn die ungeteilte Aufmerksamkeit für den *Tatort* zu dessen Genuss absolut elementar. Dies verführte sie gar dazu, eine Differenz zwischen durchschnittlichen *Tatort*-Zuschauer_innen und Soll-*Tatort*-Zuschauer_innen (eine Ideal-Figur nach ihrem eigenen Vorbild) aufzumachen:

„Ich bin vielleicht @typischer *Tatort*-Zuschauer, weil ich den@ ... also, ich gucke gerne *Tatort*, ich gucke ihn aber gerne alleine, ich habe ... Also ich bin der Meinung, ein echter *Tatort*-Zuschauer würde alleine gucken, weil nur dann, wenn ich alleine gucke, kann ich die Handlung und alles hundertprozentig in mich aufnehmen. Wenn ich da mit, was weiß ich, fünf, sechs oder zehn Leuten zusammensitze und *Tatort* gucke, bin ich mir hundertprozentig sicher, kann ich den *Tatort* nie richtig gucken, weil der quatscht, der

⁹⁰ Kumpf 2011, S. 27.

⁹¹ Das Rewatching folgt ähnlichen Logiken wie das Rereading, ist aber durch die medialen Unterschiede bedingt auch in alternative Nutzungsweisen überführt worden. Vgl. Calinescu 1993.

⁹² „Mittlerweile nutzen in Deutschland laut ARD/ZDF-Onlinestudie rund 40 Prozent der Internetnutzer zumindest gelegentlich Communities.“ Frees/Fisch 2011, S. 154.

⁹³ Vgl. das 4. Kapitel „Aktivitäten und Kommunikation zwischen den Folgen“.

⁹⁴ Vgl. den Fragebogen von Richard Raulf, in dem er gebeten wurde, die Stimmung im Raum bei der *Tatort*-Rezeption zu beschreiben.

quatscht, der quatscht und dann haste nämlich nur die Hälfte gesehen ((tippt verdeutlichend auf den Tisch)). Und wenn ich einen *Tatort* gucke, dann will ich den richtig gucken, dann will ich auch wissen, worum es da geht und will das auch zu Ende gucken, ohne dass da irgendwie welche Leute mich duselig anquatschen. Also das sind ... für mich sind typische *Tatort*-Zuschauer Zuschauer, die alleine gucken“.

Die durchschnittlichen Zuschauer_innen hingegen beschrieb sie als Feindbild:

„Das sind die, die zwischendurch auch ein Bier trinken können und sich da über sonst andere Sachen unterhalten können. Oder die dazwischen quatschen. Die haben nämlich sowieso keine Ahnung, die wissen nämlich alles besser und haben doch keine Ahnung.“

3.2.2 *Tatort* gemeinsam ansehen

Das routinemäßige, nicht an Sendungen gebundene Fernsehen stelle heutzutage eine Ausnahme dar; demgegenüber würden sich häufiger Gruppen treffen, um ganz bestimmte Angebote zu sehen, so der Kommunikationswissenschaftler Volker Gehrau.⁹⁵ Der *Tatort* bildet eine Hybridform aus beiden Varianten, ist die Auswahl der Sendung doch meist eine bewusste, die Fernsehzeit aber eine routinierte. Serielle Angebote ermuntern zur gemeinschaftlichen Nutzungsweise, die zwischen alltäglich und eventhaft oszilliert. Auch Gehrau betont die integrative Wirkung serieller Narrative für die zuschauende Gruppe.⁹⁶ Wie der Abschnitt zu Eltern-Kind-Beziehungen in der Medienbiografie bereits vorwegnahm, konnten sich Familien-, Paar-, Freundschafts- und Generationsbezüge im Kontext der langen Laufzeit der TV-Reihe ausbilden und verfestigen. Dass die Festigung zugleich mit sozialen Positionierungen und relational zu Anderen verläuft, zeigte das Gespräch mit Studentin Olivia Lauterweg, die sich zunächst innerhalb der Fernsehpraxis ihrer Familie verortete, diese dann aber von der Familie ihres Freundes abgrenzte. „Fernsehen ist in meiner Familie schon so (wichtig)“, erzählte sie recht früh im Gespräch. „Also wenn ich jetzt vorschlagen würde: ‚Komm, lass uns doch mal was spielen‘, dann würden alle sagen: ‚Nö, haben wir keine Lust zu. Wir gucken jetzt Fernsehen.‘“ Trotz der Distanz, die sich in der Rollenverteilung dieser fiktionalen Erzählung widerspiegelt, beschrieb sie sich im Folgenden als zu ihrer Familie gehörig, denn auch sie habe den Fernseher vermisst, als sie keinen mehr hatte. Sie habe gemerkt: „Es fehlt mir irgendwas.“ Dass sie heute eine bessere Auswahl im TV-Programm treffe, liege an der veränderten *sozialen* Situation: „Wenn man dann zu Hause ist und einer macht dann irgendwie die Glotze an, dann setzt man sich auch dazu, dann geht das irgend-

⁹⁵ Vgl. Gehrau 2008, S. 125; Krotz 1994.

⁹⁶ Vgl. Gehrau 2008, S. 125.

wie mehr um das Dabeisein und Mit-dem-anderen-Sein.“ Jetzt lebe sie zwar in einer Wohngemeinschaft, mit der sehe sie aber nicht fern.

Später kam Frau Lauterweg auf ihren Freund zu sprechen. Sie erzählte, sie habe jüngst seine Familie kennengelernt, bei denen habe das Fernsehen einen „ganz anderen Status. Und das ist da alles nicht so::o toll. Also man guckt Nachrichten und man guckt arte, aber man guckt dann nicht Pro7 und diesen ganzen Schrott. ((CH lacht)) Und man guckt dann doch eher Filme, die Anspruch haben“, so ihr Eindruck. Die sprachliche Ausdrucksweise, mit der sie die beiden Familien beschrieb, half ihr beim Aufbau des Kontrastes zwischen verschiedenen Milieus, wobei das eine mehr an Bildung ausgerichtet sei: Während seine Familie belesen sei, sprach sie davon, dass ihre Eltern vor der „Glotze“ hängen würden: „[D]ann fläzen die sich vor die Glotze.“ Weil die Gegenüberstellung der beiden Status derart absolut gelingt, muss sich auch die *Tatort*-Rezeption, die in ihrer Familie Tradition habe, während ihr Freund den Sonntagskrimi ablehne, darin einpassen. Die Krimireihe wird so zum Anzeiger soziokultureller Minderwertigkeit gegenüber der an Bildung und Mäßigung orientierten Rezeptionsform der anderen Familie. Dies ist eine Haltung, die ihr, bedenkt man, dass Olivia Lauterweg selbst viel Wert auf Bildung legt, die alltagskulturelle Arbeit abverlangt, den Spagat zwischen den kulturellen antizipierten Anforderungen der Familie des Freundes und ihrer eigenen Familie zu bewerkstelligen. In ihrem Alltag sei das aber unproblematisch. Sie sehe den *Tatort* weiter mit ihrer Familie oder mit Freund_innen; ihren Freund, mit dem sie sonst vieles teilt, habe sie aber noch nie gefragt, ob er zum *Tatort*-Schauen mitkommen wolle.

Olivia Lauterweg ist nicht die einzige Zuschauerin, die das *Tatort*-Schauen mit ausgewählten Personen bevorzugt. „Also *Tatort* ist auch eine Sache, die kann ich nur mit meiner Mutter gucken oder alleine. [...] Also das ist für mich eine Serie, die gehört mir und meiner Mutter“, erzählte Bettina Anders. Die Bedeutung von Familienkonstellationen für die Rezeption der Krimi-Reihe ist nicht zu unterschätzen. Allein schon aufgrund der Aushandlung von Bedeutungen in Gruppenprozessen ist die Beschränkung der Betrachtung sozialer Positionierungsprozesse auf das Feld ökonomischer Gemeinsamkeiten, das beispielsweise David Morleys Studien zugrunde lag, zu hinterfragen.⁹⁷ Die Familie, die „natural television audience“⁹⁸, wurde von Burgess 1926 noch als „unit of interacting personalities“⁹⁹ beschrieben und viele Studien zur TV-Rezeption, die seither entstanden, fokussieren auf die Familienkonstellation. Rollenverteilungen wurden in der TV-Rezeption beobachtet. Auch die Konstruktion einer „viewing family“¹⁰⁰ im Zusammenspiel von Programmstruktur, Übertragungsmedien, Narrativ und zusehenden Akteur_innen wurde untersucht, wobei so manche_r Autor_in die Konstruktion einer fernsehenden Nation – basie-

⁹⁷ „Soziale Positionen wurden als (nur) sozioökonomisch geprägt gedacht“, hieß es etwa bei Röser 2009, S. 279.

⁹⁸ Lull 1990, S. 44.

⁹⁹ Burgess 1926.

¹⁰⁰ Vgl. Mankekar 1999.

rend auf fernsehenden Familien – nachzuweisen hoffte.¹⁰¹ Bei der *Tatort*-Nutzung ist die Institution Familie aber nicht immer diejenige, die die tatsächliche Sehgemeinschaft bildet, sondern sie gestaltet die geschmackliche wie an Gewöhnungen gebundene Vermittlung der Sehroutine zwischen den Generationen, sodass die familiären Erfahrungen im Sinne einer Rezeptionssozialisation in die Konstellationen Eingang finden, die die Sehsituation dann prägen, auch wenn Angehörige der eigenen Familie gar nicht daran beteiligt sind. Wie für Frau Lauterweg ist gerade für die jüngeren Zuschauer_innen der *Tatort* oft zunächst eine Familienangelegenheit, die aber später mit Freund_innen geteilt wird.

Der folgende Abschnitt wendet sich der nicht-familiären *Tatort*-Rezeption in privaträumlichen Settings zu. Basierend auf der Beobachtung von Gruppen sowie auf einem Interview mit der Sehgemeinschaft, die ich am längsten teilnehmend begleitete, lassen sich weitere Rahmungen der Selbst- und Fremdpositionierung bei der *Tatort*-Rezeption ableiten, die sich aus der sozialen Situation ergaben.

3.3 Sehgemeinschaften

Für die Krimi-Rezeption in Sehgemeinschaften (gedacht als nicht-familiäre Gruppen zwischen drei und etwa zwölf Personen) sind soziale Bindungen und die Teilnahme an einer gemeinschaftlichen Tätigkeit wesentlich, um sich gut unterhalten zu fühlen.¹⁰² Die Konstruktion von Gemeinschaft, also die Identifikation mit den konkreten anderen Mitzuschauer_innen, stellt sich in der Konstellation privater Sehgemeinschaften grundsätzlich anders dar als in öffentlichen Räumen. Das Zusammengehörigkeitsgefühl kann dabei nicht allein als Effekt des Krimis betrachtet werden, sondern es wird vielmehr neuerlich durch ihn bestätigt. Der *Tatort* lässt für unterschiedliche Geschmäcker vergleichsweise viel Raum: Die Abgeschlossenheit der Folgen ermöglicht auch Neueinsteiger_innen Zugänge. Und die Fokussierung auf die Mördersuche, die das Genre mit sich bringt, begünstigt Einigkeit über den ‚richtigen‘ Ausgang: Der Mörder soll gefunden und der Fall aufgeklärt werden. Die Offenheit, die den *Tatort* zu einem massentauglichen Konsumprodukt werden lässt, nötigt Personengruppen, die ihn sich ansehen, dazu, vom Inhalt des Krimis unabhängige Faktoren hinzuzuziehen, um die Gruppe der Zusehenden eingrenzen zu können. Im Alltagsleben funktionieren solche soziokulturellen Ausschlussprozesse recht unbemerkt und quasinatürlich: Man lädt eben seine Freund_innen ein. Unter Studierenden ist das *Tatort*-Schauen in Gruppen derzeit besonders verbreitet, ob-

¹⁰¹ Vgl. zum Verhältnis von *Tatort* und nationaler Beheimatung das 5. Kapitel „Selbstpositionierung in Bezug zu und in Abgrenzung von Anderen“ sowie den Abschnitt „Deutsch – nicht deutsch“ im 6. Kapitel. Literatur, die dem Verhältnis von Nation, Fernsehen und Serialität nachgeht, scheint direkt en vogue zu sein, vgl. etwa Mankekar 1999; Abu Lughod 2005; Michael 2010. Theoretisch wird dabei auf Andersons Konzept der (ebenfalls seriellen) Zeitungslektüre verwiesen. Vgl. Anderson 1996, insb. S. 41, gelegentlich (Mayer 2012) auch auf Jean Paul Sartre.

¹⁰² Das Argument folgt den Ausführungen von Hügel 2003a, S. 80.

wohl sich auch unter Nicht-Akademiker_innen und jüngeren (Schüler_innen) wie älteren Personengruppen (etwa unter Ehepaaren) *Tatort*-Sehgemeinschaften ausbilden. Aber die erforderliche Flexibilität wie auch der Wille, noch am Sonntagsabend das eigene Heim zu verlassen oder gar Gäste zu bewirten, sind andernorts oftmals beschränkt. Die Grenze zwischen öffentlichen und privaten Räumen, die Wochenstrukturierung sowie das Herausstellen des Sonntags als Familientag sind in der liminalen Phase der 18- bis 30-jährigen¹⁰³ Studierenden weniger deutlich ausgeprägt.

Und selbst noch für diejenigen, die sich für Sehgemeinschaften am Sonntagabend begeistern können, geben die raumzeitlichen Bedingungen einen Ort vor, der erhöhte Anforderungen an die Auswahl derer mit sich bringt, die daran teilnehmen. Kurz gesagt: Wer am Sonntagabend wöchentlich nach Hause eingeladen wird, sollte als Freund kommen, nicht als Gast. Wer in den Kreis der Freund_innen gehört, bringt gewöhnlich ohnehin eine lebensstilistische Ähnlichkeit oder zumindest Anpassungsfähigkeit mit sich, die das Begehen des gemeinsamen Abends erleichtert. Formen und Regeln im Umgang mit dem *Tatort*, Kommunikationsformen, Tischmanieren, selbst noch politische Orientierungen müssen dem ständigen gegenseitigen Abgleich standhalten. Denn das *gemeinsame* Fernsehen ist eingeraht in vielzählige verbale wie nonverbale Interaktionen, die über die 90 Minuten *Tatort* hinausgehen. Dazu gehört eine Verabredung, die Koordination des gemeinsamen Kochens und Essens, aber auch Unterhaltungen vor, während und nach der Sendung. „Ich glaub schon, das Treffen war wichtiger. [...] Man hat sich schon explizit zum *Tatort*-Gucken verabredet, aber es war auch: vorher kochen, quatschen und nachher quatschen“, erzählte Krankenschwester Tina Sahlmann über ihre Sehgemeinschaft. „[W]ir haben uns nicht erst um Viertel nach acht getroffen und sind direkt danach nach Haus gefahren. Es war schon das Drumrum, [...] das Wichtige, das Gesellige.“ Solche Gruppen von Freund_innen habe ich im Rahmen einer teilnehmenden Beobachtung begleitet, wurden doch zur Untersuchung bisher „kaum jemals Gruppen ausgewählt, deren Mitglieder in einem lokalen Zusammenhang leben und auch untereinander Kontakt haben, was jedoch für eine Ethnographie des Medienumgangs wichtig wäre“¹⁰⁴, wie Ute Bechdorf noch 2001 konstatierte.

Den Zugang zu der studentischen Sehgemeinschaft um Jule Deich, die ich am längsten teilnehmend beobachtete, erhielt ich beim Verteilen meiner Aushänge auf der Suche nach weiteren Interviewpartner_innen. Jules Freundin, Brigitte Tallert, bemerkte den Aushang und sprach mich sogleich darauf an, dass sie selbst regelmäßig mit ihren Freund_innen den *Tatort* ansehe. Ein paar Tage später fanden wir einen Termin, an dem ich vor Ort sechs der üblichen sieben Teilnehmenden in

¹⁰³ Marchetti (2005) verfolgt den Übergang zum 30. Lebensjahr im Kontext kulturwissenschaftlicher ‚rites de passages‘ (Arnold van Gennep) wie als Abschluss einer Phase, die in sich bereits als andauernder Übergang zu fassen wäre – der ‚Liminalphase‘ (Victor Turner) als Schwellenphase zwischen Trennung etwa von Regeln und Normen des Elternhauses und Angliederung an die Regeln und Normen derer, die eine eigene Familie gründen.

¹⁰⁴ Bechdorf 2001.

der Kleingruppe interviewte.¹⁰⁵ Im Anschluss konnte ich die Gruppe teilnehmend beobachten. Da Jule, Brigitte und ihre Freund_innen aber nicht auf Dauer unter Beobachtung stehen wollten, versprach ich, bei den sich an den ersten *Tatort*-Abend anschließenden Treffen zum *Tatort*-Schauen keine Protokolle anzufertigen, zumal dies dem Ziel des geselligen, persönlichen Beisammenseins widersprochen hätte. „Sag mal, Du warst jetzt aber nicht nur wegen deiner Forschung hier?!“, stellt eine typische Frage aus einem Forschungsfeld dar, in der die Rolle der Forschenden zwischen Privatheit und forschender Distanz pendelt.¹⁰⁶ Ich verhandelte mit der Gruppe, dass ich mich auf meine eigenen Gruppen- und Seherfahrungen im Rahmen einer Auto-Ethnografie beschränken würde. So erlebte ich zusammen mit der Gruppe verschiedene Phasen der gemeinsamen *Tatort*-Rezeption über etwa ein Jahr hinweg. Erst das länger anhaltende und zunehmend gleichberechtigte Teilnehmen an dem Viewing-Event ließ mich auf Strukturen der Vergemeinschaftung in der Gruppe aufmerksam werden und erfahren, worin die Reize und Problematiken einer solchen Gruppenzusammenstellung liegen.

Jule und ihre Freundin Melanie lebten einst gemeinsam in einer WG. Sie gewöhnten sich an, an Sonntagen zusammen zu Kochen, zu Essen und den Sonntags-*Tatort* anzusehen. Mit der Zeit kamen immer mehr Freund_innen dazu, mit denen sie sich allesamt auch außerhalb des Krimiabends verabredeten. Nicht an jedem, aber doch an den meisten Wochenenden trafen sich die Freund_innen seit ihrem ersten Semester – zum Zeitpunkt des Interviews arbeiteten die meisten von ihnen an ihren Studienabschlüssen – zum Krimischauen bei Jule. Zentral für die gemeinsamen Abende ist das Beisammensein. So erzählte Teilnehmer Niklas: „Nein, ich schau schon gerne *Tatort*. Ich komm auch gern her, aber es geht mir ((zögert)) glaub ich gar nicht so um den Film.“

Auffällig war bei den gemeinsamen *Tatort*-Sonntagen, dass nie wieder so viele Personen zusammenkamen wie zum Interview. Auch fehlte es der Gastgeberin ab und zu an der nötigen Energie, am Sonntagabend noch Gäste aufzunehmen. Ein Paar trennte sich und man wollte verhindern, dass einer sich ausgeschlossen fühlte. So kam es, dass die *Tatort*-Abende in der Folgezeit in einem kleineren Kreis stattfanden und phasenweise gar mit *Dexter*¹⁰⁷-Folgen ausgetauscht wurden, die Jule mit ihren Mitbewohnern sah. Die Gewöhnung an die als schneller und raffinierter wahrgenommene US-Serie ließ Jule bisweilen gar an der Qualität des Sonntagskrimis zweifeln. Inzwischen, etwa zwei Jahre nach dem Interview, ist Jule aus der WG aus- und mit ihrem Partner weggezogen. Schon in ihrer zweiten Woche fern der gewohnten Umgebung habe sie ein starker Drang danach gepackt, wieder mit

¹⁰⁵ Vgl. zu Kleingruppeninterviews Bohnsack 2005.

¹⁰⁶ Vgl. die in einem reflektierenden Aufsatz zitierte Feldnotiz von Victoria Hegner vom 5.5.2012 (Hegner 2013).

¹⁰⁷ In den einzelnen Episoden von *Dexter* (USA, 2006-2013) begleitet das Publikum den Serienkiller Dexter Morgan, der als Forensiker bei der Polizei von Miami arbeitet und seinerseits Serienmörder jagt. Die Serie wurde mehrfach ausgezeichnet.

dem *Tatort*-Gucken anzufangen, obwohl sie sich den sonntäglichen Krimiabend eigentlich abgewöhnt hatte, so erzählte sie mir bei einem späteren Treffen. Inzwischen sieht sie wieder jeden Fall, wenn auch nicht mehr in der Gemeinschaft ihrer Freundinnen und Freunde.



Abb. 10: Sitzgelegenheiten für bis zu zehn Personen, Aufnahme von Jule Deich, 2011.

Wie verlief nun ein solcher *Tatort*-Abend? Bei meinem ersten Besuch war Melanie, Jules langjährige Freundin, bereits wie gewohnt da, sie hatte eine selbstgebackene Donauwelle in Tupper mitgebracht. Kleine Teller und Gabelchen, Gläser, Tee und Tassen wurden in Jules Zimmer transportiert. Mit der Zeit kamen auch die anderen Gäste dazu, die Mitbewohner blieben in der Küche. Wir gingen alle noch einmal ins Bad und schalteten dann neben dem Aufbau – die Stühle mussten verrückt und der Fernseher mittig positioniert werden – den Fernseher an. Zwischen 20:00 Uhr und 20:15 Uhr kamen die übrigen Teilnehmer_innen hinzu. Das sei so eine Regel, erzählte Melanie: „Zum *Tatort* darf man nicht zu spät kommen.“ Alle machten es sich – so gut es ging – auf dem kleinen Sofa, Jules Bett, einem Stuhl und dem Boden gemütlich.

Ich wurde auf das beliebte Sofa gebeten, dessen Beanspruchung auf einem Rotationsprinzip beruht, damit es nicht immer von den gleichen Personen beansprucht wird, wie mir die Gruppe scherzhaft mitteilte.

Während die Nachrichten noch im Räumen untergingen, waren bis zum *Tatort* alle vorbereitenden Tätigkeiten erledigt. Nach wenigen Minuten begannen alle Frauen außer Jule und mir, ihre Handarbeiten herauszuholen: Man strickte Socken, einen Schaal, bestickte ein Tischtuch. Ich holte Salzbrezeln und Katzensungen heraus, die großen Anklang fanden, obwohl ich schnell merkte, dass ich das Essen stilistisch falsch getroffen hatte: Brigitte, die mit ihrem Freund Karsten kam, hatte aus dem Urlaub getrocknetes Gemüse mitgebracht; es scheint üblich zu sein, Selbstgemachtes aufzutischen. Im Verlauf der folgenden 90 Minuten wurde viel geredet und kommentiert. Nur in spannenden Szenen wurden die Zuschauenden schweigsamer.

„Geht es darum, einem komplexen, ästhetischen, spannenden oder dramatischen Inhalt zu folgen, so wird [...] allenfalls auf die nonverbalen Reaktionen der anderen geachtet und erst nach der Nutzung oder in Werbepausen über das Angebot geredet.“¹⁰⁸

Andererseits können Kommentare, Anmerkungen und Witze zum Programm den Reiz beim Fernsehen ausmachen und bei der Verarbeitung des Gesehenen helfen. „Das Reden während des Fernsehens ist dann nicht nur erlaubt, sondern geradezu gewünscht oder gefordert.“¹⁰⁹ Der Kulturwissenschaftler Kaspar Maase weist zudem darauf hin, dass „zum ästhetischen Vergnügen [...] die Kommunikation mit anderen“¹¹⁰ gehöre. Innerhalb der beschriebenen Sehgemeinschaft wählten die Teilnehmenden unterschiedliche Umgangsweisen mit diesem Sachverhalt. Während einige sich durch Bemerkungen und durch das Einbringen von Wissen und Witzen von der Filmerzählung distanzierten, blieben andere recht still. Sie sprachen erst wieder, als die spannende Szene vorbei war. Melanie berichtete hinterher, dass sie zwischendurch ab und zu darüber nachgedacht habe, ob sie wohl immer gar so viel reden würden, wenn der *Tatort* läuft, was sie bezweifelte, andere aber für gegeben hielten. In der Tat wurde sehr viel gesprochen. Es wurde meinem Empfinden nach jedes Element – gerade die oberflächlicheren – dazu verwendet, Konversation zu betreiben. „Ich glaube auch: Je schlechter der *Tatort* ist, desto mehr wird geredet“, überlegte Karsten im Interview. Zu Beginn des Krimis, als die Konzentration noch eingeschränkt war und mehr geredet wurde, kommentierten die Zuschauer_innen das, was beim Fernsehen als „flow“¹¹¹, also im Vorbeigehen bemerkt wird. Da wurde, wie Michel De Certeau das nennt, „gewildert“¹¹²: Man hätte gern die schöne

¹⁰⁸ Gehrau 2008, S. 125.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Maase 2008a, S. 50f.

¹¹¹ Williams 2010. Williams nennt den „flow“, wo er auf die Programmgestaltung, also das Nacheinander der Sendungen, zu sprechen kommt. In vielen sein Konzept übernehmenden Publikationen wird „flow“ aber auch auf das Fernsehen nebenbei bezogen, vgl. die Einführung zum 4. Kapitel.

¹¹² De Certeau 1988, S. 293-311.

Teetasse, lacht über die Villen der Reichen und beurteilt das Äußere der weiblichen Charaktere. Je weiter wir uns gemeinsam in die fiktionale Welt der Story entführen ließen, desto ernsthafter wurden die Themen und Kommentare. Einerseits bezogen sie sich auf die Darstellung bestimmter Phänomene und Gesellschaftsgruppen: Dürfen Menschen mit Behinderungen so dargestellt werden?¹¹³ Andererseits wurden im Film evozierte Gefühlszustände zum Anlass genommen, persönliche Erlebnisse mit den Freund_innen zu teilen: Die Darstellung eines gescheiterten Schriftstellers nutzte eine Zuschauerin, um in ironischem Unterton von ihrem ausbleibenden Erfolg zu erzählen. Die Distanz ihrer Bezugnahme auf den fiktionalen Anderen gestaltete sich als ein Zusammenspiel aus „ironischer“ (Befremdung hervorrufender) und „sympathetischer“ (mitleidender) Identifikation mit der Fernsehfigur im Sinne Jauß'.¹¹⁴ Die Distanz lockerte die Erzählung auf und machte es den Freund_innen leichter, damit umzugehen. Sie nahm damit, angestoßen durch den *Tatort*, eine soziale beziehungsweise psychosoziale Positionierung vor, die durch die anschließende Beurteilung in der Gruppe zur Stärkung des Gemeinschaftsgefühls beitrug, nicht aber zur Distinktion im Sinne einer Besserstellung. Die lockeren Erzählstimuli im Film ließen die Gruppe geschmackliche Gemeinsamkeiten erkennen und Abgrenzungen vor allem zwischen Männern und Frauen vornehmen.¹¹⁵

Zillichs Untersuchung über Gruppenprozesse bei der Krimirezeption nimmt eine idealtypische Einteilung von krimisierenden Gruppen vor, die mit dem korrespondiert, was ich in der *Tatort*-Sehgemeinschaft beobachtete: „Cluster- und Korrespondenzanalysen konnten drei Typen identifizieren: 1) Involviertes Spannungserleben bei der inaktiven Gruppenrezeption, 2) Distanziertes Tratscherleben bei der beiläufigen Gruppenrezeption, 3) Empathisches Rätselerleben bei der aktiven Gruppenrezeption.“¹¹⁶ Oftmals begegneten mir alle der Typen innerhalb einer Sehgemeinschaft, je nach Fortschritt und Spannungsaufbau im Krimi und dessen Einordnung durch die Gruppe.

Die Bedeutung des Zusammentreffens der Freund_innen bei der Betrachtung der Konstanzer *Tatort*-Folge „Das schwarze Haus“ (SWR, 16.10.2011) hatte ganz offensichtlich Vorrang vor dem Film. Generell galt: Wenn eine_r aus der Gruppe spricht, hat das Priorität über dem Sprechen im Film. Die Regeln über das Redeverhalten variierten nicht nur zwischen den unterschiedlichen *Tatort*-Folgen, sondern auch bezüglich der Art der Bemerkungen. Die Frage ‚Wer darf in welchen Szenen worüber sprechen?‘¹¹⁷ musste immer neu verhandelt werden, wobei die Aufforderung, bitte ruhiger zu sein, in der hier beschriebenen Gruppe sehr viel seltener genutzt wurde als in anderen. Meist diente der Film vielmehr als Anregung für

¹¹³ Vgl. die Feldnotiz zur teilnehmenden Beobachtung einer Sehgemeinschaft am 16.10.2011.

¹¹⁴ Jauß 1984, S. 283f.

¹¹⁵ Zur gegenderten Rezeption des Krimis *Tatort* siehe den Abschnitt „Weiblich – männlich“ im 6. Kapitel.

¹¹⁶ Zillich 2013b, S. 202.

¹¹⁷ Vgl. Püschel 1993.

Gespräche, erfüllte aber offenbar bei manchen Treffen auch soziale Überbrückungsaufgaben kommunikativer Anforderungen. So konnten über ihn Gespräche zwischen Zuschauenden angestoßen werden, die sich – wie es mir eingangs ging – noch nicht allzu gut kannten; aber auch Spannungen innerhalb der Gruppe half das Narrativ zu überbrücken, wie James Lull es bereits im Kontext familiärer TV-Rezeption beobachtet hatte:

„Television can also lessen the demand for the manufacture of talk and the exchange of thought by providing a sustaining focus for attention which can be employed as kind of a social distractor, rendering less intense the communicative formalities which might otherwise be expected.“¹¹⁸

Neben den freundschaftlichen Verbindungen innerhalb der Sehgemeinschaft bedingt auch das Wissen über den *Tatort* die verbalen Positionierungspraktiken und damit einhergehende Rollenübernahmen innerhalb der Gruppe. Lernen findet gewöhnlich, so Etienne Wenger, im sozialen Rahmen statt. Demnach sei Wissensgenerierung an Gruppenbildung gebunden.¹¹⁹ Dies betrifft auch das Erlernen eines geeigneten Umgangs mit dem Fernsehstoff *Tatort* in einer Sehgemeinschaft. In Wengers Ansatz wird „learning“ von community (learning as belonging), practice (learning as doing), meaning (learning as experience) und identity (learning as becoming) umrahmt.¹²⁰ Differenzen in der Rezeption einzelner Darstellungsweisen, Wissen über die Schauspieler_innen sowie über die Struktur der Reihe variierten innerhalb der beobachteten Gruppe erheblich und wurden während des Sehens ausgehandelt. Dabei waren die Rollenverhältnisse, bezogen auf die Kennerschaft des *Tatort*, ähnlich verteilt wie im Interview: Jule war eben diejenige, die sich am besten auskannte, die immer anmerkte, wenn ein Nebendarsteller auch in einem anderen Film mitgespielt hat, wie dieser heißt etc. Sie wurde auch immer wieder danach gefragt. Klara, deren Kenntnis der Borowski-Binnenreihe im Interview offenbar wurde, bezog sich beim Betrachten der Konstanzer Folge immer mal wieder scherzhaft auf die vorherige Liebesbeziehung zwischen Kommissarin Blum und dem Schweizer Reto Flückiger – den sie doch vermissen müsste, nachdem er vom Kanton Thurgau am Bodensee nach Luzern gewechselt hatte. Im Interview war Karsten der Meinung, dass ein *Tatort*-Fan ein bisschen Knowhow über Kommissare etc. mitbringen müsse. Brigitte, die erst durch die gemeinsame Sehgemeinschaft zum *Tatort* gefunden hatte, wehrte sich gegen diese Bedingung. Sie betrachtete sich als *Tatort*-Fan, da sie ihn inzwischen regelmäßig ansehe, auch wenn sie die Kommissare nicht einordnen könne und schon mehrfach im Interview darüber gescherzt hatte, sich Lernkarten zu Orten und Kommissaren anfertigen zu müssen: „Ich muss mir das mal irgendwie auf- muss mal ein Foto machen und aufschreiben ((Jule lacht)).“ Auch ich wurde

¹¹⁸ Lull 1990, S. 39.

¹¹⁹ Vgl. Wenger 2008, S. 4.

¹²⁰ Ebd., S. 5, Abbildung: Figure 0.1. Components Of a Social Theory Of Learning: An Initial Inventory.

aufgrund meiner Forschung gelegentlich nach meiner Expert_innenmeinung gefragt, vor allem, wenn es um die Suche nach dem oder der Mörder_in ging. Wissen über den *Tatort* fungierte in dieser Gruppe als Informationsquelle, die es mit den anderen zu teilen galt. Zwar wurden in scherzhaftem Tonfall auch Korrekturen am ‚Unwissen‘ der anderen, etwa durch Jule, vorgenommen und gelegentlich mit Rückmeldungen aus der Gruppe quittiert, die verdeutlichten, dass nicht allen Zusehenden wichtig war, welcher Kommissar von welchem Schauspieler gespielt wird. Meist wurde die Korrektur jedoch dankbar angenommen und in die eigenen Gedanken integriert. Kenntnisse über das Gruppenverhalten als solches blieben beim Zusehen latent, wurden aber – angestoßen durch meine Fragen im Interview – gelegentlich von der Gruppe reflektiert.

Eine wichtige Funktion kommt beim Konsum eines Unterhaltungsangebots gemäß Jürgen von der Lippe den

„sogenannten ‚Blurtings bzw. Response Cries‘ zu, selbstgesprächshaften Äußerungen in der Gegenwart von anderen, wie z.B. kurze Flüche oder Ausdrücke des Erstaunens oder des spontanen Erkennens – ‚Ach, das ist ja der ...‘. Solche Äußerungen zielen nicht auf eine Antwort, sondern beanspruchen nur für eine gewisse Zeit die Aufmerksamkeit der Anwesenden für die eigene innere Befindlichkeit. Response Cries drücken eine Anteilnahme am Fernsehgeschehen aus. Dadurch versichern sich die Zuschauer wechselseitig der jeweiligen Szenen und schaffen die Bedingungen für ein geselliges Beisammensein.“¹²¹

Um verbalen und lautsprachlichen Reaktionen auf die Fernsehunterhaltung im Gruppenerleben nachzugehen, hat Camille Bacon-Smith Fernseh Zuschauer_innen mit Aufnahme geräten festgehalten und die Tonbänder auf Synchronizitäten hin ausgewertet.¹²² Auf synchrone Lautäußerungen achtete auch ich in der Rezeptionssituation. Darüber hinaus wurden sie von der Sehgemeinschaft selbst thematisiert. Reaktionen auf Spannung und emotionsgeladene Szenen ordnete die Sehgemeinschaft gemeinsam als Spaß an Kritik ein, wobei Mitzuschauer Niklas versuchte, den Frauen in der Gruppe ein „Kreischen“ zu unterstellen: „Ihr schreit schon.“ Jule ging spontan mit der Aussage mit: „@Ja@“, lachte und ergänzte: „Und dann regt man ... Also ich reg mich ...“ Niklas hielt an seiner Version fest: „Auch Kreischen.“ Jule bestätigte dies neuerlich: „Ja.“ Brigitte lachte. Niklas, jetzt angespornt, erweiterte das Bild der kreischenden Frauen: „Kreischen und Pöbeln.“ Melanie wand ein: „**Kreischen** find ich jetzt ein bisschen übertrieben.“ Brigitte pflichtete ihr bei: „Ja, Kreischen ist übertrieben.“ Auch Britta brachte sich ein: „Ne::in ...“ Jule ergänzte ihre Zustimmung mit einer Begründung: „Ja, man muss das kurz raus ... die Aufregung entladen.“ Karsten bemerkte zusammenfassend, aber zudem beide Geschlechter

¹²¹ Helmut Giegler und Christian Wenger zitiert nach Lippe 2011, S. 149.

¹²² Vgl. Bacon-Smith/Yarborough 1991.

egalisierend: „Immer wenn einem was nicht passt, dann sagt man das. ((Lachen)) Dafür guckt man’s ja auch ein bisschen in einer ... in einer großen Gruppe, damit man irgendwie währenddessen da so ein bisschen Interaktion hat.“

In Sehgemeinschaften, in denen Teilnehmende neben der Krimirezeption Konversationen, Spielen oder anderen Tätigkeiten auf einem zweiten Screen, etwa dem Smartphone, nachgehen, die mit dem *Tatort* nicht in Verbindung stehen, ist die Kommunikation innerhalb der Gruppe für die anderen Beteiligten unübersichtlich: Ein Lacher kann sich nun sowohl auf die Nebentätigkeit als auch auf den Krimi beziehen. Daher ist Niklas’ Smartphone in Jules Sehgemeinschaft auch nicht gerne gesehen. Karsten nimmt sein Handy gar nicht erst mit.

Der Fernsehforscher Volker Gehrau stellt die Rezeptionssituation beim Fernsehen in den Kontext psychologischer wie soziologischer Konzepte der Rahmung: Das psychologische Konzept vom Frame als Rahmen der Wissensrepräsentation beschreibt die kognitive Zusammenfassung und Vereinfachung von Situationen, die die Interpretation einzelner Informationen steuern, beschleunigen und konkretisieren.¹²³ Nach Goffman

„ist ein Frame oder Rahmen dasjenige Deutungsmuster einer Situation, das der Handelnde als das normalerweise von allen Handelnden geteilte Deutungsmuster unterstellen kann. Im Gegensatz zum kognitiven Frame, der durch individuell gelernte Signale aktiviert wird, orientiert sich der soziale Frame an gesellschaftlichen und kulturellen Anzeichen. Beiden gemein ist die Idee, dass ein aktivierender Frame [so etwa der *Tatort*] als Interpretationsrahmen wirkt und so die weitere Aufnahme und Interpretation von Informationen steuert.“¹²⁴

Das gemeinsame Erlebnis durch emotional-kognitive Involvierung kann das Moment der Gemeinschaft beim Krimischauen stärken, gerade dann, wenn darüber kommuniziert wird, was man gerade gesehen hat. Neuman argumentiert, dass Fernsehen im Allgemeinen zu solchen Gruppenbildungsprozessen anhält: Es habe einen homogenisierenden Effekt auf die Zuschauenden.¹²⁵ Auch Ute Frevert, Professorin im Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, weist auf die Bedeutung verbaler wie non-verbaler Vermittlungen von Gefühlen hin, die die Festigung sozialer Beziehungen und Positionierungen intersubjektiv vorantreiben:

„In Gesten, Tönen, Mimik und Worten werden Gefühle gleichsam nach außen gekehrt. Sie konstituieren soziale Praktiken, stiften Beziehungen und werden, als höchste Stufe der Reflexivität, selber zum Gegenstand von Diskursen.“¹²⁶

¹²³ Minsky 1975, S. 211-229 (Kapitel 6.1: Frames).

¹²⁴ Gehrau 2008, S. 37f.

¹²⁵ Neuman 1982.

¹²⁶ Frevert 2009, S. 192.

Solche Austauschprozesse über die Rahmung dessen, was man im *Tatort* gesehen hat, wie darüber, welche Kategorien von Gefühlen in der Rezeptionssituation angemessen sind, werden gegenüber den anderen im Raum kenntlich gemacht. Während Schreckmomente im Film weniger kontrollierte Praktiken provozieren, sind Bemerkungen, die nach Abschluss der Folge mit der Gruppe geteilt werden, meist von mehr Reflexion geprägt und haben einen zusammenfassenden Charakter. Somit ist das gemeinsame Erschrecken, das Reagieren auf peinliche, intime, romantische oder besonders spannende Szenen in Sehsituationen, bei denen die Teilnehmenden sich – anders als im Kino – gegenseitig in den Blick nehmen können, vom Eindruck des gemeinsamen Erlebens und von Vergemeinschaftung bestimmt. Barbara Rosenwein, US-Mediävistin, prägte den Begriff „emotional communities“¹²⁷. Darunter versteht sie soziale Gruppen oder Institutionen, die durch „gemeinsame Gefühlssysteme“ gekennzeichnet sind. Rosenwein betrachtet „social“ und „emotional communities“ als mehr oder weniger deckungsgleich und verweist darauf, dass eine Person mehreren solcher Communities angehören könne, in denen sie unterschiedliche, eventuell nicht vereinbare „systems of feelings“ kennenlerne. Ute Frevert fasst zusammen: „Diese Gefühle haben eine enorme Bindungsmacht und finden Ausdruck und Bekräftigung in Ritualen und Praktiken, die ein Zusammengehörigkeitsgefühl der Mitglieder schaffen und stabilisieren.“¹²⁸ Erfasst man die regelmäßige Rezeption von *Tatort*-Folgen mit einer personell stabilen Sehgemeinschaft als Rahmung der Ausbildung gemeinsamer Gefühlssysteme, kann also der *Eindruck* der Vergemeinschaftung beim *Tatort*-Sehen entstehen, auch wenn die tatsächliche Festlegung auf gemeinsame Strukturen der Ausbildung und Auslegung von Gefühlszuständen wesentlich komplexerer und beständigerer Sozialisationsformen bedarf. Als Jules Sehgemeinschaft einmal nicht zusammenkam und man sich auf zwei Gruppen aufteilte, stellten die Teilnehmenden sogleich fest, dass die krassen Abweichungen in der Evaluation des Krimis von der gemeinschaftlich produzierten Bewertungspraxis herrühren, nicht allein vom Film selbst:

Melanie: „Wir fanden den alle drei doof.“

Brigitte: „Echt?“

Melanie: „Also, weiß nicht, ob das dann die Gruppe beeinflusst.“

Niklas: „Das ist dann die Gruppendynamik.“

Melanie: „Ja, kann sein.“

Niklas: „Ich glaub, wenn man separat die Filme anschauen würde und danach unabhängig evaluieren ...“

Melanie: „Ja, kann sein.“

Niklas: „... da hätte man komplett verschiedene Meinungen.“

¹²⁷ Rosenwein 2002, hier S. 842-845.

¹²⁸ Frevert 2009, S. 198; Rosenwein 2002.

Die Produktion von Gruppendynamiken beim gemeinschaftlichen *Tatort*-Sehen wird von der Auffassung der Gruppe darüber bedingt, welcher Art von gemeinschaftlicher Aktivität an den Sonntagen nachgegangen wird. Das Treffen mit Freund_innen, um gemeinsam Krimis zu sehen, wird bei Arne Freya Zillich, der das individuelle Unterhaltungserleben bei der Krimi-Rezeption am *Tatort* untersucht, unter „Fernsehen als Event“ gefasst. Dass die „Unterhaltung bei der gemeinsamen Krimirezeption auf vielfältige Weise durch die Charakteristika der Gruppenrezeption geprägt ist“, trage dazu bei, dass das Fernsehen zum „sozialen Ereignis“ avanciere, so Zillich.¹²⁹ Dieser Einordnung kann ich allerdings nicht beipflichten, zumal auch die Fernsehrezeption gerade von Reihen und Serien in hohem Maße habitualisierten und alltäglichen Charakter haben kann. Zillich schreibt, das gemeinschaftliche Rezipieren trage dazu bei, „den Reiz am Fernsehen als Event zu spezifizieren“¹³⁰. Doch in den von mir beobachteten Sehgemeinschaften stellte sich aufgrund der Regelmäßigkeit der sonntäglichen Treffen das Krimi-Sehen vielmehr als Ritual dar, also als kulturelle Form, die sich zwischen dem Besonderen und dem Routinierten hin- und herbewegt. Jule Deich betonte dies: Der *Tatort*-Abend sei für sie „ja ein **Ritual**“. Medienrituale, verstanden als mediale, auch televisuelle Eingriffe in den Alltag der Rezipient_innen, die von weiteren kulturellen Praxen (sich verabreden, den Wohnraum herrichten, Essen mitbringen) begleitet werden, wurden kultwissenschaftlich wie medienwissenschaftlich bereits vielfältig untersucht.¹³¹ Dass es innerhalb der erlebten Routine der gemeinsamen *Tatort*-Rezeption auch einzelne Abende gab, die retrospektiv und durch die Einladung weiterer Gäste, durch den Ausschank von Alkohol (Niklas erinnerte sich gerne an die Zeit, als Jule Whiskey da hatte) oder durch die Kombination mit einer Themen-Party (Jules Freunde feierten eine *Polizeiruf*-Party) einen eventhaften Anstrich erlangten, stellt die gewohnte *Tatort*-Rezeption als alltägliche Praxis nicht infrage. Der *Tatort* mutiert in biografischen Erzählungen über Sehgemeinschaften eher dann zum Event, wenn die Erzählenden nicht mehr am kollektiven Fernsehen teilnehmen können.¹³² Und fragt man Personen, die es gewohnt sind, *Tatort* daheim anzusehen, mutmaßen diese bei jeder Form der nicht-familiären Rezeption nicht nur Störungen, sondern auch eine Atmosphäre, die den Erlebnischarakter der Sehsituation steigere. Dies gilt in besonderem Maße für das modern und studentisch konnotierte *Tatort*-Public-Viewing, die sonntägliche Krimi-Rezeption in der Kneipe. Diese Form der Krimirezeption ist Gegenstand der folgenden Betrachtung.

¹²⁹ Zillich 2013b, S. 202.

¹³⁰ Vgl. ebd., sowie Zillich 2013a.

¹³¹ Vgl. Karl Prümm, Helmut Schanze, Lothar Mikos und Knut Hickethier in Fahlenbrach/Brück/Bartsch 2008. Unter Medienritualen im engeren Sinne werden solche Rituale gefasst, die einen verstärkten Event-Charakter haben, der sich darin offenbart, dass Anlässe von öffentlichem Interesse live übertragen werden, vgl. Couldry 2003.

¹³² Vgl. die Interviews mit Gesa Kraut und mit Tina Sahlmann.

3.4 *Tatort* im Public Viewing

Wie die Deutschlandkarte im Zeit-Magazin von 2013 deutlich zeigt, stellt das gemeinsame Betrachten von *Tatort*-Folgen in Kneipen in Deutschland inzwischen ein weit verbreitetes Phänomen dar.

Doch bereits in den 1970er-Jahren zeigten einzelne Kneipen den Krimi auf dem Eck-Fernseher. Heute hat die *Tatort*-Rezeption in der Kneipe allerdings einen Beamer, einen Screen und einen Namen: *Tatort*-Public-Viewing. ‚Public Viewing‘ ist ein Begriff, der mit der Fußballweltmeisterschaft 2006 in Deutschland und ihren Übertragungspraktiken in Verbindung steht.¹³³ Darunter wird „das kollektive Miterleben der medialen Übertragung eines Ereignisses über Großleinwände, Videowürfel o.ä. verstanden“¹³⁴. Betreiber_innen von Kneipen und Cafés hatten für die Übertragung des Sportgroßereignisses einen Beamer angeschafft und suchten nun nach Möglichkeiten, diesen weiterhin zu nutzen. Oftmals verband sich hier ein privates Interesse am *Tatort* mit der Möglichkeit, den Sonntagabend für Besucher_innen interessant zu machen.¹³⁵

Als erste Kneipen, die das *Tatort*-Public-Viewing für sich beanspruchen, gelten *Der grüne Jäger* in Hamburg und *Die Volksbar*¹³⁶ in Berlin. Die Idee, den *Tatort* in der eigenen Kneipe zu zeigen, übernahmen auch die Betreiber_innen weiterer Kneipen in größeren, studentisch geprägten Städten,¹³⁷ die oftmals ein alternatives Selbstverständnis verbindet („also nicht Mainstream auf jeden Fall“¹³⁸). Während meiner Datenerhebung zum Phänomen des *Tatort*-Public-Viewing zwischen 2010 und 2013 explodierte die Zahl der Kneipen, die die Reihe zeigen, förmlich.¹³⁹ Die ARD reagierte darauf, indem sie diese Form der Rezeption als *Tatort*-Phänomen bewarb, eigens dafür Bierdeckel und Plakate entwarf und (nach dem Vorbild von Fanpages) online eine Liste anbot, in der sich „*Tatort*-Kneipen“ eintragen können.¹⁴⁰ Viele der

¹³³ Vgl. Gerhard/Kessler/Gscheidle 2010, insb. S. 202. Unter den fiktionalen Formaten sei der *Tatort* als Event am Beliebtesten.

¹³⁴ Dieterich 2009, S. 273.

¹³⁵ Es gibt auch Gegenbeispiele: Katja Tann berichtete, dass sie, gerade weil sie den *Tatort* gerne sehe, am Sonntag ihre Kneipe geschlossen halte.

¹³⁶ Dort werde *Tatort* zwar erst seit Februar 2009 ausgestrahlt, dafür habe die Kneipe aber den Titel „erste offizielle“ Public-Viewing-Kneipe seitens der ARD erhalten, da dort gelegentlich auch *Tatort*-Schauspieler_innen zu den Ausstrahlungen kämen. Vgl. die Notizen zum *Tatort*-Public Viewing in der *Volksbar* vom 4.12.2011.

¹³⁷ Zusammen mit diesem studentischen Publikum hat sich das *Tatort*-Viewing auch sogleich als vornehmlich studentisches Forschungsfeld etabliert, vgl. Lange 2010; Cybulska 2007.

¹³⁸ Transkript zum Interview von Mareike Lange mit einem Besucher einer *Tatort*-Kneipe, Jan M., 28.4.2010.

¹³⁹ Einzelne Beobachtungsprotokolle reichen über diesen Zeitraum hinaus, vgl. die Auflistung im Anhang.

¹⁴⁰ Eine Erhebung online erkenntlicher *Tatort*-Kneipen in Deutschland, Österreich und der Schweiz, die im Rahmen der Vorbereitung der Forschergruppenarbeit 2010 zusammengestellt wurde, wurde zahlenmäßig von der Übersicht, in der Kneipen sich bei der ARD als *Tatort*-



Abb. 11: „Deutschlandkarte: ‚Tatort‘-Kneipen“. In: *Zeit Leben. Das ZEIT-Magazin* Nr. 22 vom 23. Mai 2013, S. 12: Text von Matthias Stolz, Illustration von Jörg Block [Quelle: Das Erste].

dort gelisteten *Tatort*-Kneipen sprechen ein Publikum an, das sich nur begrenzt mit dem Durchschnittszuschauer beziehungsweise der Durchschnittszuschauerin des *Tatort* vor dem Fernseher deckt. Das Public Viewing als Rezeptionsform hat dem Krimi zu einem jüngerem Image verholfen.

Zahlreiche Artikel in Stadtzeitungen und Szene-Blättern beschrieben, bewarben und kritisierten¹⁴¹ seither das Phänomen des *Tatort*-Public-Viewing. In einem provokativen Artikel beschreibt Christian Fuchs das angeblich so gesellige Rezipieren des Sonntagskrimis auf Großleinwand in deutschen Kneipen. Mit ironischen Unterton – der Titel „Wie ausgehen, ohne reden zu müssen“ bereitet den_ die Leser_in auf den Duktus vor – weist er doch darauf hin, dass das *Tatort*-Public-Viewing längst nicht so gemeinschaftsfördernd sei, wie oftmals angenommen.¹⁴² Die Assoziation zum Public Viewing beim Fußball führt nämlich zu falschen Vorstellungen darüber, wie der *Tatort*-Abend in der Kneipe abläuft.¹⁴³ Das gilt auch für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Public Viewing, die fast ausschließlich Live-Übertragungen von Sportereignissen in den Blick nahm, bevor sie sich dem *Tatort* zuwandte.

Max Ferdinand Cybulska kam dabei zu Schlüssen, die nur bedingt auf den *Tatort* übertragbar sind.¹⁴⁴ Er beschreibt zum einen die Produktion eines zweiten Ereignisraums (der erste ist das Fußballfeld mit seinem Publikum), der gewöhnlich eine Art Loyalität zum Ursprungsereignis aufweise.¹⁴⁵ Zum anderen diagnostiziert Cybulska dem Public Viewing das Potenzial, Fernsehzuschauer_innen zu aktivieren. Er formuliert: „Das Public Viewing macht den Betrachter zu einem Akteur des Ereignisses. Er ist Konsument und gleichzeitig sozialer Akteur.“¹⁴⁶ Auch Britta Ufer hat 2009 eine Doktorarbeit über die Praxis des Public Viewings bei Fußballübertragungen vorgelegt. Hier wird das „Public Viewing als soziales Phänomen“¹⁴⁷ mit sozialwissenschaftlichem Interesse und Handwerkszeug untersucht. Dem Erlebnischarakter¹⁴⁸ der Rezeptionsform wird dabei ebenso nachgegangen wie der Emotionalisierung des Sehereignisses im Gruppenzusammenhang.¹⁴⁹ Da

Kneipen eintragen können, weit übertroffen. Vgl. die Übersicht „Wo schauen Sie ‚Tatort‘?“, unter URL: <http://www4.daserste.de/publicviewing/> [24.9.2015], die 2015 343 *Tatort* ausstrahlende Kneipen registrierte. Im März 2016 waren allerdings nur noch 259 Kneipen gelistet, da einige den Krimi nur übergangsweise zeigten.

¹⁴¹ Vgl. Stein 2012.

¹⁴² Vgl. Fuchs 2007.

¹⁴³ Vgl. vergleichend Berkowicz 2013.

¹⁴⁴ Cybulska 2007.

¹⁴⁵ Vgl. ebd., S. 78.

¹⁴⁶ Ebd., S. 79.

¹⁴⁷ Vgl. Ufer 2010, S. 21-42.

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 132-162.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 98-131. Emotionalität wird hier als auf kollektivem Wissen basierend definiert und auf Le Bon bezogen, der den Begriff der „psychologischen Masse“ nutzte, um das gemeinsame Empfinden von Kollektiven zu beschreiben, das entstehen könne, selbst wenn die Betroffenen sich nicht an einem gemeinsamen Ort befinden.

die Thematisierung von Fußballereignissen im Mittelpunkt der Untersuchung steht, geht sie Überlegungen zu einer „Verantwortungsdiffusion“¹⁵⁰ nach, die sich in Ausschreitungen nach Spielübertragungen ausdrücke. Eine solche Gefahr, die von der das Public Viewing nutzenden Gruppe ausgehen könne, wird in Studien, die sich mit dem *Tatort* als Gegenstand der Übertragung beschäftigen, nicht angenommen. Sie erscheint geradezu abwegig, ungeachtet der durch das Screening produzierten Masse an Zuschauer_innen. Im Vergleich mit der Fußball-Rezeption ist das *Tatort*-Viewing von Gemütlichkeit, Harmlosigkeit, Ruhe und Disziplin geprägt. Oder, wie ein Miteigentümer der *Volksbar* sagte: Das Flair beim *Tatort*-Viewing sei mehr wie im Wohnzimmer.¹⁵¹

Wie so ein *Tatort*-Public-Viewing abläuft beziehungsweise welche Allianzen und Abgrenzungen damit einhergehen können, stelle ich im kommenden Abschnitt anhand zweier regelmäßiger Gäste vor. Das Interview mit ihnen wird durch zahlreiche eigene teilnehmende Beobachtungen, die mir in Protokollen vorliegen, durch Gespräche mit Bedienungen und Inhaber_innen von Kneipen und Cafés sowie durch mir vorliegende Transkripte von Interviews, die Kulturwissenschaftlerin Mareike Lange über das *Tatort*-Viewing in Kneipen führte, ergänzt.

3.4.1 Studierende beim *Tatort*-Public-Viewing

Die Studierenden Nora Isarmeyer, 25, und Konrad Heer, 26, sehen sich *Tatort* regelmäßig zusammen im Public Viewing in einer Kneipe an. Nora erzählte, ihr Vater sehe seit 30 bis 40 Jahren schon *Tatort*, er habe sie ‚eingeführt‘. Für sie sei daraus ein Ritual geworden. Obwohl die Krimirezeption im öffentlichen Raum das Ausgehen erfordert, bleibt die Praxis in eine wöchentliche Routine eingebunden, die den Event-Charakter mindert.¹⁵² Konrad Heer gefiel an dem *Tatort*-Abend, dass er das Ritual gut in seine Woche einbauen könne – damit ergebe sich ein schöner Abschluss des Wochenendes. Zudem, sagte er, fühle er sich durch den Krimi intellektuell nicht überfordert, aber zum Rätseln angespornt.

Nora Isarmeyer hatte irgendwann die Idee, *Tatort* in der Kneipe anzuschauen, wollte aber nicht alleine gehen, also fragte sie Konrad. Schließlich gingen die beiden immer schon gerne zusammen aus. Diese gemeinsame Vorliebe „ließ sich dann mit einer neuen gemeinsamen Vorliebe verbinden“, stellte sie fest. Ich fragte nach, welche Rolle der *Tatort* in ihrer Freundschaft spiele, und Konrad sagte bestimmt, aber nicht ganz ernsthaft – und hier reproduziert er den Ruf des *Tatort*-Public-Viewing: „Der *Tatort* gibt uns die Möglichkeit, Zeit miteinander zu verbringen, ohne gezwun-

¹⁵⁰ Vgl. Neal 1993, S. 94f.; Stroebe/Jonas/Hewstone 2001, S. 376f. Beide erwähnt Ufer 2010, S. 117.

¹⁵¹ Vgl. die Feldnotiz zum *Tatort*-Public Viewing in der *Volksbar*, Berlin, vom 4.12.2011.

¹⁵² Daher fasst die Kulturwissenschaftlerin Mareike Lange (2010) das „Tatort-Viewing“ in Kneipen nicht als Event, sondern als Ritual auf.

gen zu sein, miteinander zu reden, wie in jeder Beziehung, die Fernsehen guckt ((lacht)).“ Doch dann korrigierte er die Behauptung:

„Nee, aber ich hielt das auch für eine Möglichkeit, weil ich dachte: Wenn wir uns in der Kneipe treffen, haben wir uns manchmal mehr zu sagen, und mal nicht, und dann fand ich es [wendet sich an Nora] auch immer angenehm mit dir da zu sitzen, wenn wir grade nicht so viel redeten. Und durch den *Tatort* hatten wir meistens wieder irgendeine Beschäftigung und ein Thema an dem Abend.“

Tatsächlich fanden beide ähnliche Aspekte am *Tatort*, über die sie sich belustigten oder gerne aufregten. Er ergänzte: „[I]ch denke nicht, dass es genauso gut jede andere Serie sein könnte. Es gibt einfach zu viel Müll im Fernsehen, und *Tatort* ist irgendwie ein solides Format.“ Ihre geschmacklichen Neigungen erfuhren durch die Reihe eine Bestärkung. Nora Isarmeyer ergänzte, sie glaube, „der *Tatort* bzw. dieser Sonntagabends-Termin, der gibt unserer Freundschaft etwas Regelmäßiges“. Sie seien zwar auch ohne *Tatort* schon jahrelang befreundet gewesen, trotzdem wies sie darauf hin, sie finde es schön, „dass man so Gemeinsamkeiten teilen“ könne. Weil *Tatort* die beiden über die Regelmäßigkeit und das gegenseitige Versichern geschmacklicher Deckungsgleichheit beim Lachen und Kritisieren verbindet, haben sich Kommunikationsstrukturen eingependelt, die auf andere ausschließend wirken können. Neulich sei eine weitere Freundin mit zum Public Viewing gekommen. Doch Konrad Heer neige beim *Tatort*-Schauen dazu, seine Kommentare nur in Noras „Richtung abzugeben, [so] dass es auch zu Dritt so war, als wäre [die andere Freundin] gar nicht da.“

Auf meine Frage, warum sie in eine Kneipe gingen, um *Tatort* zu sehen, klärten beide mich auf, keinen Fernseher zu haben. Sie sagte, „ich finde irgendwie auch ein Zimmer ohne Fernseher @schöner@“. Zudem hatten Nora daheim auf dem Laptop die technischen Defekte des Livestreams in der Mediathek gestört. Zudem sah sie nicht so gerne allein fern,

„weil ich dann immer irgendwie das Gefühl habe, ich verschwende meine Zeit, wenn ich da sitze und mir den Bildschirm angucke, und so in Gesellschaft habe ich auch irgendwie das Gefühl, ich pflege jetzt auch mein soziales Leben, indem ich Fernsehen gucke ((lacht))“.

Auch Konrad Heer betonte das soziale Miteinander der Sehsituation, das es im Sinne einer „Arbeit am Selbst“¹⁵³ wie am sozialen Kapital zu pflegen galt. Er freute sich besonders an Noras Teilnahme, stellte aber generell fest: „[I]ch würde mir auch wünschen, dass ich immer irgendjemanden in meinem Leben habe, mit dem ich das teilen kann.“ Zudem verwies Konrad auf die Vorteile des größeren Bildschirms in der Kneipe und auf die Herausforderungen, die für die Sehenden durch Defekte bei

¹⁵³ Vgl. die alltäglichen Subjektivierungsformen bei Bröckling 2007.

der Übertragung entstünden – ein Aspekt, den ich aus meinen Beobachtungsprotokollen heraus sehr gut nachvollziehen kann, da sich hier zeigt, welche Gruppenordnungen die einzelnen Räume bestimmen und welche gemeinschaftlichen Umgangsweisen die technische Krisensituation befördert.¹⁵⁴ Mich überraschte immer wieder, wie geduldig das Publikum mit den Defekten umging.¹⁵⁵ Wie ich aber beobachten konnte, verleiten technische Störungen zu Gruppenhandlungen,¹⁵⁶ die offenbaren, wo sich die einzelnen Gäste ermächtigt fühlten, Kritik zu üben, die räumliche Gestaltung der Kneipe zum Zweck der TV-Rezeption zu optimieren, den Ton lauter zu drehen oder den Beamer umzustellen. Meist waren es deutlich ältere Personen, die sich an die Bedienung wandten, um Probleme anzusprechen, und diejenigen, die sich selbst darum kümmerten, das Problem zu beheben, waren oft mit den Betreiber_innen der Bar bekannt. In Räumen, die die Kommunikation im Raum begünstigen, konnte einhellig darüber entschieden werden, wie die Rezeption am günstigsten zu gestalten sei, während die Hierarchien anderer Ausstrahlungsorte die gemeinsame Lösungssuche unterbanden. Konrad Heer beschrieb den technischen Ausfall als einen kleinen „Thrill-Faktor“: Er habe am vergangenen Sonntag dazu geführt, dass die beiden raten mussten, was in der Zwischenzeit passiert war; ein guter *Tatort*-Abend läuft aber ohne technische Störungen ab. Für andere Besucher_innen des Public Viewing ist der ständige Ausfall technischer Geräte gar ein Grund, nicht mehr zu kommen.¹⁵⁷

Anzumerken bleibt, dass bei aller Freude, die das gemeinschaftliche Krimigucken im öffentlichen Raum bereitet, nicht jeder *Tatort*-Abend ein gelungener *Tatort*-Abend sein kann. Ein als typisch bezeichneter *Tatort*-Abend ist gelegentlich auch von schlechten Drehbüchern, von Langeweile, ungemütlichen Sitzmöglichkeiten und technischen Schwierigkeiten geprägt. Vielen Besucher_innen der *Tatort*-Kneipen ist es zu kalt im Raum,¹⁵⁸ manche ärgern sich, dass das Angebot an Speisen beschränkt sei, die Bedienung zu oft oder zu selten vorbeischaue oder sich Gäste zu laut verhielten. Das *Tatort*-Public-Viewing ist nicht jedermanns Sache, doch stellt es sich nach wie vor als äußerst populäre Rezeptionsvariante dar.

¹⁵⁴ Vgl. Teilnehmende Beobachtungen von Public Viewings, Zusammenfassung.

¹⁵⁵ Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing in der *EM* vom 10.10.2010.

¹⁵⁶ *[D]as Licht des Beamers leuchtete noch, wurde aber nach etwa 15 Minuten Laufzeit von dem neu Eingelernten ausgeschaltet, worauf mit einem spontanen Applaus reagiert wurde.* Feldnotiz zum Public Viewing in der *CC* vom 20.3.2011. *Wenn der Ausfall nur wenige Sekunden anhielt, kam darauf im Raum auch keine Reaktion, wenn es etwas länger dauerte, sahen sich die Zuschauenden gegenseitig an, lächelten sich zu.* Feldnotiz zum Semi-Public-Viewing im *UL* vom 15.7.2012.

¹⁵⁷ Vgl. das Interview mit der Sehgemeinschaft um Jule Deich.

¹⁵⁸ Dies gilt vor allem für Übertragungen in Kellergeschossen. Vgl. die Feldnotiz zum Semi-Public-Viewing im *UL* vom 15.7.2012.

3.4.2 Der Ablauf des Abends

Nora Isarmeyer und Konrad Heer beschrieben sodann den Ablauf des Abends: Nach einem kurzen Telefonat, in dem sie sich den wöchentlichen Termin nochmal bestätigen, holt sie ihn ab und sie gehen gemeinsam zur Kneipe. Wenn sie dort angekommen sind, sehen sie sich um: Wenn ‚ihr‘ Sofa noch frei ist, belegen sie es so-gleich. Sonst suchen sie den nächstbesten Platz, möglichst frontal zur Leinwand und nicht zu weit hinten. Je nach Binnenreihe (bei Münster wird es voll, bei Leipzig we-niger – wenn man nicht gerade in Leipzig ist) kommen die Gäste schon bis zu einer Stunde, bevor der *Tatort* losgeht, um sich gute Plätze zu sichern. Schließlich sind die Sitzgelegenheiten, die übrigbleiben, wenn die üblichen zwei Sofas belegt sind, meist Stühle, die den Körper in die Disziplinierungsphase der Schulzeit zurückholen, oder Bänke ohne Lehne, die, wenn die Kneipe voll ist, dazu führen können, dass man seinen fremden Sitznachbar_innen näher kommt als gewünscht.¹⁵⁹

Handys haben die beiden zwar dabei, sie sind aber auf ‚lautlos‘ gestellt. Solange der Film läuft, gehen sie auch nicht ans Telefon. Dann warten sie, bis jemand ihre Bestellung aufnimmt: Beide trinken gewöhnlich ein Bier, es sei denn, der Samstag-abend hat sie derart mitgenommen, dass sie statt zu Alkohol lieber zu Tee greifen. Inzwischen weiß man dort aber, was sie wollen. Die Nachrichten nehmen sie kaum wahr, da der Ton erst zum *Tatort* hochgedreht wird. Die teilnehmende Beobachtung zeigt, dass das in manchen Lokalen anders ist. Dort konzentrieren sich vor allem diejenigen darauf, die (noch) alleine sitzen. Doch besonders ernste Ereignisse und Nachrichten aus der Welt des Sportes werden von den Zuschauenden registriert und kommentiert. In Gruppen von zwei bis sechs Personen unterhalten sich die Besu-cher_innen noch, bestellen Snacks und Getränke, reden über das Wochenende und die kommende Woche. Wurde der *Tatort* medial vielseitig vorbesprochen, stellen die Anwesenden einander vor, was sie darüber schon in Erfahrung bringen konnten: Welches Team ist dran? Welche neuen Teams sollen in die Reihe eingeführt wer-den? Will Til Schweiger als neuer *Tatort*-Kommissar wirklich den Vorspann ändern lassen?

„Sobald der Typ das Auge aufmacht, bin ich ruhig“, erzählte Konrad. Dass schon die ersten Töne der *Tatort*-Melodie den Zuschauenden als Anzeiger dienen, sich in Position zu bringen und ruhig zu sein, zeigen auch meine Beobachtungen. Gänzlich leise wird es im Publikum meist aber erst, wenn gleich anfangs eine Leiche zu sehen ist. Obwohl das Präsentieren eines leblosen, oft ästhetisierten Körpers in heutigen *Tatort*-Folgen gängig ist und mit wenig Distanz vorgenommen wird, ruft das Zeigen der Leiche wenn schon keinen Schock, dann doch eine gewisse Betroffenheit oder Aufmerksamkeit hervor.¹⁶⁰ Heftige Reaktionen auf Leichen im *Tatort* erlebte ich aber lediglich, wenn das Finden als Schreckmoment inszeniert wird (der Kommissar ist mit einer Leiche in einem dunklen Brunnen gefangen), wenn Kinder betroffen

¹⁵⁹ Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing im *Grünen Jäger* in Hamburg vom 23.10.2011.

¹⁶⁰ Völmike 2012.

sind oder wenn der Körper verwest oder zerstört ist. Die heute im *Tatort* üblichen Obduktionsnarben kamen in meinen Interviews ab und an zur Sprache und wurden von Kriminalkommissarin Bettina Leifeld, die auch im Arbeitsalltag Leichen sieht, aufgrund der gestalterischen Eintönigkeit und Schaulust kritisiert. Joachim Westerberkey macht zudem auf die Vernaturwissenschaftlichung der Toten in Fernsehkrimis aufmerksam. Tod würde verdinglicht, medikalisiert, institutionalisiert und bürokratisiert dargestellt.¹⁶¹

Während der Film läuft, unterhalten Nora und Konrad sich nur sehr wenig. Er würde am liebsten alles kommentieren, unterlässt es aber. Es sind nur wenige Kommentare, die die beiden austauschen, wobei sie ein „gutes Schneeballprinzip“ entwickelt haben. „[W]ir geben jeder ungefähr gleich viele Kommentare ab [...]. Und uns fallen mittlerweile auch sehr ähnliche Sachen auf“, fand Konrad. Aber wenn Spannendes, Aufregendes, ein Mord oder eine Verfolgungsjagd gezeigt werden, sind sie ruhig.

So verhielt es sich beim Gros der Zuschauer_innen. Und wenn gesprochen wurde, dann in der Kleingruppe. Austausch, der über diese hinausreicht, war gewöhnlich nonverbal. Ein Raum, in dem das Publikum sich gegenseitig im Blick hat, befördert den kommunikativen Austausch. Auf Angst, Spannung und Affekten basierende Regungen führen zu parallelen Gesten, die, einmal gegenseitig bemerkt, helfen, kurzweilige Bezüge zwischen den Gästen zu vermitteln. Die Ausstrahlung des Fernsehkrimis gibt einen Referenzrahmen vor, auf den sich alle gleichermaßen beziehen können: Reaktionen auf den Fernsehtext werden evoziert. Ab und zu sind Ausdrücke der Entrüstung und Distanzierung zu vernehmen, etwa, wenn fremdenfeindliche oder LSBT¹⁶²-feindliche Kommentare von ohnehin unsympathischen Figuren abgegeben werden.¹⁶³ Größere Zuschauergruppen und besondere Sehereignisse (Münsteraner *Tatort*-Folgen oder solche mit dem in den Hamburger *Tatort* eingeführten Til Schweiger) sowie erhöhter Alkoholkonsum führen in Ausnahmefällen dazu, dass Anmerkungen auch mal in die große Runde getragen werden.

In Ansätzen lässt sich aus den lokalen Reaktionen der Zuschauer_innen ein gemeinsamer Metadiskurs herauslesen, der darauf schließen lässt, wie sich das Publikum zum Fernsehtext positioniert. Dies geschieht etwa, wenn man sich ob einer Ungerechtigkeit gemeinsam entrüstet, wenn über die Polizei gelacht wird, wo es im Film vermutlich nicht vorgesehen ist,¹⁶⁴ oder wenn Merkmale im *Tatort* verhandelt werden, die die zusehende Gruppe betreffen, wie es in studentisch geprägten Kneipen bei der Repräsentation von Studierenden der Fall ist. Auch können die

¹⁶¹ Vgl. Burgwinkel 2012.

¹⁶² LSBT steht für Lesben, Schwule, Bisexuelle und Transsexuelle.

¹⁶³ Heftige, ablehnende Reaktionen wie „Krass!“ oder „Was?“ folgten darauf. Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing in der CC vom 20.3.2011.

¹⁶⁴ So stieß beispielsweise der Satz „Du brauchst keine Angst zu haben: Ich bin von der Polizei!“ von Kommissarin Inga Lürsen in der Folge „Stille Wasser“ (RB, 13.2.2011) auf Gelächter. Vgl. die Feldnotiz zum Semi-Public-Viewing im UL vom 13.2.2011.

Reaktionen auf Nachrichten aus dem Sektor der Politik, etwa Wahlergebnisse, die den *Tatort* sehende Gruppe darauf einstimmen, wo man politisch steht: Diejenigen, die sich bei einer meiner Beobachtungen merklich darüber freuten, dass die Grünen, die SPD und die Linke an Wählerstimmen gewannen, während die FDP an der Fünfprozenthürde scheiterte, lachten auch beim *Tatort* an den gleichen Stellen, obwohl sie nicht miteinander bekannt zu sein schienen.¹⁶⁵ Verbale Markierungen von Ablehnung werden meist durch höhnisches Auflachen oder das Verziehen des Gesichtes verdeutlicht (etwa bei besonders abstoßenden Verbrechen und – je nach Public-Viewing-Ort – bei sexistischen Witzen). Auch Ekel bei der Leichenobduktion wird in der Gruppe verdeutlicht. Auf Ironie im Film folgt vereinzelt ein ebenso ironischer Kommentar aus dem Publikum, der sich meist an die Freund_innen richtet.

Witze, die unter den Ermittler_innen oder innerhalb der Polizei gemacht werden, werden vom Publikum gerne aufgenommen und mit einem Lachen quittiert; besonders solche, die mit Sex oder Fäkalien zu tun haben, führen zu Gelächter. Verbreitet sind auch Kommentare, die bewusst gegen politische Korrektheit verstoßen. Ein Junge im Film, der sexuellen Missbrauch erfahren hat, wird da schnell mal als „Psychokind“¹⁶⁶ beschrieben, auch wenn man sich vom Gewaltakt als solchem verbal mit „Iiiii!“ und „Boah!“ distanziert. Ab und zu ist auch zu beobachten, dass freudig gelacht wird, wenn eine im Film zunächst von Sexismus oder Anfeindungen betroffene Figur sich verbal oder anders ermächtigt und rächt oder die Bösen bestraft werden.¹⁶⁷ Lachen hat dabei eine sichtlich befreiende Wirkung und bietet den Lachenden eine Gelegenheit, sich ihrer Gruppenzugehörigkeit zu versichern und die Sitzposition zu variieren. Auch in vorwiegend ernsthaften Folgen des Krimis suchen die Zuschauenden geradezu nach dem Comic Relief.¹⁶⁸ Der Begriff leitet sich aus dem Aufbau von Dramen ab, deren ernsthafte Handlung durch das gelegentliche Auftauchen einer komischen Person oder Situation eine von der Spannung der Rezeption befreiende Wirkung herbeizurufen vermag.¹⁶⁹ Auch für Nora Isarmeyer gehört es zu einem gelungenen *Tatort*-Abend, dass „auch so ein bisschen was Humorvolles dabei ist, wenn man lachen kann, so zwischendurch.“

Da auch Kritik zum *Tatort*-Erlebnis gehört, wird beim Public Viewing ausgiebig kritisiert, was man sieht: Etwa, dass die US-Kollegin im Luzerner *Tatort* „Wunschdenken“ (SF, 14.8.2011) keinen glaubwürdigen amerikanischen Akzent habe,¹⁷⁰

¹⁶⁵ Feldnotiz zum Public Viewing in der CC vom 20.3.2011.

¹⁶⁶ Feldnotiz zum Public Viewing in der CC vom 31.10.2010.

¹⁶⁷ Es kam zu gemeinsamem Gelächter, als die Bremer Kommissarin Lürsen dem Staatssekretär, der die Grenzschutzagentur Frontex verteidigte und sie nicht anhören wollte, die Nase brach. Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing in der CC vom 15.5.2011.

¹⁶⁸ Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing in der CC vom 3.10.2010.

¹⁶⁹ Vgl. zum Begriff Fink 2014, S. 147.

¹⁷⁰ Feldnotiz zum Public Viewing in der CC vom 14.8.2011.

oder dass die Sexszene sich nicht in die Story füge.¹⁷¹ Die Darstellungen von intimen oder romantischen Handlungen sind im öffentlichen Rahmen des Public Viewing ohnehin problematisch. Sie bringen eine gewisse Spannung im Raum mit sich: Kichern,¹⁷² Aufatmen oder Schlucken konnte ich nach peinlichen oder intimen Szenen¹⁷³ regelmäßig beobachten.

Nach dem *Tatort* bleiben Nora Isarmeyer und Konrad Heer noch kurz sitzen, bis das Bier ausgetrunken ist. Bei der Enthüllung des Täters beziehungsweise der Täterin und dann wieder, sobald das weiße *Tatort*-Kreuz auf blauem Grund eingeblendet wird und der Abspann läuft, sehen sich die Gäste im Raum meist gegenseitig an. Sie recken sich, viele gähnen, man wendet sich den alltäglichen Dingen (dem Getränk, dem Portemonnaie, der Toilette, der Wochenplanung) zu. So sehr man sich eben noch vom *Tatort* gefesselt zeigte, so entfremdet wie routiniert erscheint der Umgang mit dem Film, sobald er vorbei ist. Es dauert eine Weile, bis auf dem Heimweg oder bei der anschließend ausgestrahlten Polit-Talk-Runde auf der ARD – ob *Sabine Christiansen* (BRD, 1998–2007), *Anne Will* (BRD, seit 2000, aber nur 2007–2011 und seit 2016 nach dem *Tatort* platziert) oder *Günter Jauch* (BRD, 2011–2015) – die Thematik wieder aufgegriffen und kommentiert wird. Nora Isarmeyer und Konrad Heer unterhalten sich aber direkt nach dem *Tatort* noch darüber. Doch hierbei geht es um eine knappe Kommentierung des Gesamteindrucks. Das dauert mal eine halbe Stunde, mal aber auch nur fünf Minuten. Wenn sie es eilig haben, gehen sie auch gegen Ende des Filmes schon an die Theke, um ihre Getränke zu bezahlen, weil sich dort nach dem Film eine Schlange bildet. Dann ziehen sie sich an, sie dreht sich eine Zigarette. Bis diese ausgeraucht ist, gehen sie noch zusammen. Zu Hause angekommen geht Konrad Heer schnell ins Bett, Nora Isarmeyer ruft vorher noch ihren Vater an, um sich mit ihm über den *Tatort* auszutauschen.

3.4.3 Eine Atmosphäre zwischen Kneipe und Wohnzimmer

Was Konrad Heer beim *Tatort*-Public-Viewing so gefällt, ist nicht einfach das *Tatort*-Gucken, „sondern dieses ganze Gefühl, was dazu gehört, also auch der Ort, an dem ich das gucke, die Leute, mit denen ich das gucke, die ganze Atmosphäre und dieses Erlebnis“. Die Atmosphäre hängt für ihn mit der Praxis des Public Viewings eng zusammen. Im Feld begegnete mir der Begriff der Atmosphäre als Sammelkategorie von subjektiven und doch kollektiv ausgehandelten wie räumlich bedingten Gefühlslagen häufig. Er hat sich innerhalb des letzten Jahrzehnts auch in der geisteswissenschaftlich orientierten Forschung wie ein Lauffeuer verbreitet.¹⁷⁴ Mit

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Feldnotiz zum Public Viewing in der *CC* vom 3.10.2010. Wie dies dann einzuordnen ist, lässt sich oftmals nicht bestimmen. Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing in der *CC* vom 5.12.2010.

¹⁷³ Feldnotiz zum Public Viewing in der *CC* vom 20.3.2011.

¹⁷⁴ Vgl. Rauh 2012; vgl. das Panel „Sensory knowledge and its circulation“ im Kontext des SIEF 2013, sowie musikethnologische Zugänge zur Atmosphäre und den 40. *dgv*-Kongress „Kulturen der Sinne. Zugänge zur Sensualität der sozialen Welt“ 2015 in Zürich.

der Forderung der Inklusion anderer Sinne als dem Sehsinn¹⁷⁵ wurden alternative Formen und Methoden des Mappings von Räumen ausprobiert und fachlich verankert, die nicht nur verschiedene Arten der autoethnografischen Selbsterfahrung und ein mitunter spielerisch anmutendes sinnliches Erfassen von Forschungsfeldern fördern. Auch mit traditionellen Methoden nur schlecht erfassbare Erfahrungen des Ästhetischen und Emotionalen bedienen sich zunehmend der Begrifflichkeit der Atmosphäre, um zu beschreiben, was sich fühlen, aber schlecht wissenschaftlich festhalten lässt, wenn ein räumliches Erfassen begonnen hat, ohne aber bestimmt und somit determiniert worden zu sein.

Wenngleich bereits der Versuch unternommen wurde, ‚Atmosphäre‘ für die Feldforschung brauchbar zu machen, indem man sich von dem etwas altertümlich anmutenden Begriff der Benjamin’schen ‚Aura‘ distanzierte,¹⁷⁶ der etwa in der kulturwissenschaftlich ausgerichteten museumswissenschaftlichen Forschung durch Gottfried Korff (ertragreich) popularisiert wurde, bleibt die Atmosphären-Forschung bislang meist im Vagen. Aus eben diesem Unwohlsein heraus unternahm Birgit Ables den Versuch, dem Begriff mehr Bodenhaftung zu verleihen und mit der (musik)ethnologischen Perspektive zu verbinden.¹⁷⁷ Ihm lohnt es sich anzuschließen. Ausgehend von der deutschen Atmosphärenforschung um den Leibphänomenologen Hermann Schmitz und den Philosophen der Ästhetik Gernot Boehme setzt Abels beim eigenleiblichen Spüren an (denn ohne Körper lasse sich Atmosphäre nicht wahrnehmen), bei „emotional getönten Räumen“. Handelt es sich dabei um das, was Schmitz „überpersönliche Atmosphären“ nennt, also um solche, die mit anderen Menschen geteilt werden, kann das Konzept auch im Rahmen der *Tatort*-Rezeption im Public Viewing fruchtbar gemacht werden, selbst dort, wo sich die Anwesenden nicht über ihre Eindrücke im Raum austauschen. Schließlich geht Abels (hier angelehnt an Boehme) das Atmosphärische von seiner prozesshaften Seite her an und nimmt auditiv gestaltete Räume zur Hilfe (denkbar wären natürlich auch andere, leiblich vermittelte, etwa visuelle, bzw. filmische), um darzulegen, dass Atmosphären – mit Boehme gesprochen – multi-sensorial und dank dieser Bedingung von vielen gleichzeitig erlebbar sind. Ob und wie sie erlebt werden, hängt jedoch mit einer Anzahl weiterer Faktoren zusammen, die das „Eintauchen“ in die Atmosphäre bedingen. Die Wohnzimmeratmosphäre beim Public Viewing muss diesbezüglich als vermengter Raum konvergierender Welten verstanden werden: Die Welt im Film und die Welt in der Kneipe stehen einander gegenüber, sie werden aber als *ein* (recht unbestimmtes) Gebilde erfahren, nicht als zwei. So können beide sich begünstigen – etwa, wenn die Atmosphäre als gemütlich beschrieben wird und die emotionale Reaktion der anderen Zuschauenden die eigene verstärkt. Sie können sich aber auch im Wege stehen, bzw. kann ein Zuschauer sich

¹⁷⁵ Vgl. Bendix 2006.

¹⁷⁶ Vgl. das Kapitel „Aura“ in Rauh 2012, S. 31-74.

¹⁷⁷ Vgl. zu ihren Überlegungen und den hier aufgeführten Zitaten Abels 2013.

der Verführung durch die medial vermittelte Welt verweigern, sodass er sich der Immersion, dem Sich-Einlassen, entzieht.

Konrad Heer und Nora Isarmeyer nutzten die Rede von der Atmosphäre, um eine Gefühlslage zu beschreiben, die sie als einzigartig charakterisierten, weil sich in ihr eine sonst nicht gekannte Kombination aus Wohnzimmer, Gemütlichkeit und sozialem Miteinander ergibt, das sie allerdings nicht weiter benennen konnten. Konrad Heer hatte bereits erwähnt, dass die Sofas zur Wohnzimmeratmosphäre beitragen, und selbst ohne das Sofa sei es in der Kneipe beim *Tatort*-Schauen „so gemütlich wie im eigenen Wohnzimmer“. Es sei „wirklich schön eingerichtet [...], und deswegen fühle ich mich da fast wie zu Hause beim *Tatort* gucken. Wie das Wohnzimmer, was ich nicht habe ((alle lachen)).“ Wohlgermerkt können nicht alle *Tatort*-Kneipen sich gemütlich nennen. In den Hamburger Varianten wird der Krimi bisweilen auf sechs Screens gezeigt, die Gäste trinken Flaschenbier und sitzen auf Bierbänken in der Kälte verrauchter Gebäude.¹⁷⁸ In manchen wird der *Tatort* in den Keller verbannt, laute Musik und Geräusche vom Tresen übertönen den Krimi regelmäßig.¹⁷⁹ In anderen Kneipen ist die Anordnung von Sitzmöglichkeiten zum Screen so ungünstig gestaltet, dass es verwundert, dass weiterhin Gäste kommen.¹⁸⁰ Doch die Bar, die Konrad beschrieb, legte Wert auf Gemütlichkeit. Hier wurde das Licht zum *Tatort* noch in zwei Phasen gedimmt und die Bedienenden nahmen Rücksicht auf die Rezeptionsbedürfnisse des Publikums.¹⁸¹ Dass eine besondere, vom Raum ausgehende Atmosphäre nicht allein körperlich erspürt bzw. dass das Erspüren nicht rein vordiskursiv möglich wird, lässt der folgende Abschnitt erahnen, gehört zu einer gemütlichen Wohnzimmeratmosphäre doch auch der Gedanke, die anderen Teilnehmenden seien einem irgendwie ähnlich.

3.4.4 „Studenten wie wir“: das *Tatort*-Publikum in der Kneipe

Public Viewing ist nach Claus-Marco Dieterich eine radikal inklusive Veranstaltung; wenn überhaupt, gebe es nur schwache ökonomische Zugangsschwellen, wogegen andere Events häufig sehr teuer seien. Szenen vom Public Viewing der Fußball-WM hätten daher wie ein emphatischer Werbetrailer der „Du bist Deutschland!“-Kampagne gewirkt.¹⁸² Ganz so offen und beschränkungsfrei sieht es im Bereich des *Tatort*-Public Screenings nicht aus. Nora Isarmeyer schätzte das Publikum der Kneipe, ähnlich wie ich in meinen Protokollen, als studentisch ein: „[A]lso das sind bestimmt 95 % Studenten.“ Oft würden sie als Paare, teils auch in Gruppen kommen, wobei Frauen überwögen. Konrad bemerkte, dass einzelne Personen immer wieder

¹⁷⁸ Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing im *Grünen Jäger* in Hamburg vom 23.10.2011.

¹⁷⁹ Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing in der *EM* vom 6.3.2011.

¹⁸⁰ Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing im *Q* vom 3.2.2013.

¹⁸¹ Vgl. die gesamten Feldnotizen zum Public Viewing in der *CC*. Die Kneipe wurde inzwischen geschlossen.

¹⁸² Vgl. Dieterich 2009.

dort anzutreffen seien. Mit einem solchen Stammgast hätten sie auch schon gesprochen. Trotz des höheren Alters der Frau – Konrad hatte sie zunächst als „ältere Frau“ beschrieben – ergab sich eine Ähnlichkeit mit ihnen. Man könnte meinen, „wenn man die Augen zu macht, dass es auch eine Studentin sein könnte. Also einfach von der Mentalität her angenehm, in unserer Nähe.“ Die Allianzen rühren nicht allein von der Kneipe her, in der das Publikum je nach Veranstaltung variiert, sondern von der Annahme, dass das gemeinsam geteilte Wissen um im *Tatort* ausgehandelte Bedeutungen diejenigen vereint, die an dieses Wissen durch den Krimi herangeführt wurden. Das Konzept der „imagined communities“¹⁸³ nach Benedict Anderson und nach Joachim Michaels „Tele-ImagiNation“¹⁸⁴ werden zu diesem Phänomen später noch herangezogen.¹⁸⁵ Rein situativ kann durch die Reziprozität der Situation ein Abgleichen der gegenseitig angenommenen Gefühlslagen erfolgen, das die eigenen Ausdrucksweisen leitet: Nora bezog sich häufig auf die Stimmung im Raum, die vom Miteinander geprägt wird. Man merke beispielsweise, „dass die anderen Leute sich jetzt auch irgendwie fremdschämen oder so“. Doch der *Tatort* allein bringt die Gemeinsamkeiten noch nicht hervor. Konrad wünschte sich auch in weniger studentisch geprägten Städten mehr Kneipen, die den *Tatort* zeigen, allerdings nicht irgendwelche. Er hätte gerne mehr Kneipen, die ein Publikum anziehen, das ihm so gut entspricht wie das in der gewohnten *Tatort*-Kneipe: „Ich bin sicher, in Berlin würde ich auch *Tatort*-Kneipen finden, aber da würden dann eher so die alten Säcke rumhängen, irgendwelche Schnapsdrosseln“, da hätte er einfach „nicht das gleiche Erlebnis wie hier“, in der studentischen Mittelstadt.

Hier wird ein bekanntes Denken in Kategorien des Eigenen und Fremden deutlich, das die beiden im Folgenden noch weiter ausschmückten und damit zugleich reflektierten. Zunächst beschrieben sie die anderen: Unter den vielen mutmaßlichen Student_innen vermuten die beiden weniger „klischeehafte BWLer oder Jura-Leute“. Sie schätzten, die meisten studierten geisteswissenschaftliche Fächer – wie sie. Zur kulturellen Hierarchisierung entlang populärkultureller Serienprodukte verglich Konrad Heer das *Tatort*-Publikum mit dem der Serie *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (seit 1992 auf RTL), kurz: *GZSZ*. Schließlich sei der *Tatort*

„schon was anders als *GZSZ*, es hat schon einen anderen Anspruch. Also, eine ... eine andere Zielgruppe, so. Jetzt habe ich mich geoutet ((alle lachen)). Nein, ich halte mich nicht für etwas Besseres, nur weil ich *Tatort* gucke, und ich glaube, auch Leute, die *GZSZ* gucken, sind ganz in Ordnung. Ich habe nur von *GZSZ* halt überhaupt keine Ahnung und würde nie auf die Idee kommen, das zu gucken.“

¹⁸³ Anderson 1991.

¹⁸⁴ Michael 2010, S. 317-356.

¹⁸⁵ Vgl. im 5. Kapitel den Abschnitt zu Mitleid unter „Cross-Demographic Communication“ und im 6. Kapitel den Abschnitt „Deutsch – nicht deutsch“.

Es sei schön, sagte die Studentin, „zu wissen, dass da noch andere Menschen sind“. Ihr Bekannter fügte hinzu, ihm gefalle,

„dass man einfach davon ausgehen kann: Das sind alles Studenten wie wir, in einem Alter wie wir und dass wir in dieser Weise einfach eine homogene Gruppe bilden, dass ich mich da nicht als Außenseiter fühlen muss.“

Nora bestätigte diese Ansicht:

„Also ich glaube, das hängt auch schon ein bisschen mit [...] der Vermutung zusammen, dass wir denken, dass da halt eher geisteswissenschaftliche Leute sind. [...] [I]ch kann mir vorstellen, wenn das jetzt so, so klischeehafte BWL-Leute wären, die den ganzen Laden da bevölkern würden, da würde ich mich wahrscheinlich auch nicht so wohlfühlen.“

Konrad machte sich diese Perspektive daraufhin bewusst und formulierte dezidiert selbstironisch und zugleich selbstreflexiv:

„Das Schöne ist ja, dass wir nichts wissen über die anderen, die da sitzen. Wir können nur vermuten: Es sind Studenten wie wir. Und weil wir uns in unseren Fächern so wohl fühlen, können wir auch vermuten: ‚Ja, die machen vielleicht so was Ähnliches, wenn die so nett aussehen.‘ Wir wissen es aber nicht genau. Das heißt, wir dürfen annehmen, was wir wollen, und uns dann in dieser Illusion wohlfühlen. Es könnte sein, dass da durchaus Juristen oder BWLer drin sitzen, die nur einfach nicht so aussehen, wie wir uns die vorstellen.“

Nora Isarmeyer erzählte weiter, dass sie sich nach dem *Tatort* manchmal die Leute ansehe und sich frage, wie der Film den anderen gefallen hat. Ohne die anderen wäre es „langweilig“. „Und so intim“, fügte Konrad hinzu, schließlich gebe einem „die Masse“ auch „Schutz und Anonymität“. Nora warf ein, dass die anderen Gäste für das Gelingen eines schönen Abends wichtig seien, um die gewünschte „Atmosphäre“ zu haben, dass man halt in der „Öffentlichkeit ist, irgendwie“. Konrad führte den Gedanken weiter und stellte fest, die anderen im Raum würden ihm das Bewusstsein geben: „Da sind noch andere Leute. Man ist Teil eines Publikums und man nimmt Rücksicht auf die anderen.“ Und in der Tat entwickeln sich aus der Gruppensituation, gepaart mit dem Setting im öffentlichen Raum, Regeln des Miteinanders, die auch Nora und Konrad befolgen: Zu gehen, bevor der *Tatort* vorbei ist, konnten sie sich nicht vorstellen. Nora würde zwar einen „richtig blöden“ *Tatort* zu Hause ausschalten, vor Ende des Filmes aus der Kneipe wegzugehen, fände sie aber „einfach unhöflich. [...] Es würde einfach gegen eine Norm verstoßen, die anderen würden sich denken: ‚Ja, wo geht der denn jetzt hin, das ist doch noch gar nicht zu Ende?‘ [...] [D]as gehört einfach zu der Gruppendynamik dort dazu.“

3.4.5 Regeln und Normen

Die Regeln und Normen, die sich aus der sozialen Sehsituation ergeben, betreffen zunächst einmal verbale Äußerungen und das Erfordernis, sich ruhig zu verhalten, während der Krimi läuft.¹⁸⁶ Der Besucher einer den *Tatort* ausstrahlenden Kneipe berichtete,

„[d]ass man da mit sich selber und den anderen ziemlich streng ist und die Klappe hält. Weil man das ja selber weiß, grade bei einem Krimi ist es ja doch wichtig, alles mitzukriegen. Und da ist Unterhaltung einfach nicht angebracht. Das wissen die Leute auch und deswegen kommt es eigentlich auch gar nicht vor, dass man irgendjemanden ermahnen muss.“¹⁸⁷

Doch *Tatort*-Forscherin Lange weiß bereits aus anderen Gesprächen, dass es doch gelegentlich zu Maßregelungen kommt: „In einer Münchner Kneipe habe ich zum Beispiel ein Mädels interviewt, das meinte, dass sie teilweise Leute rausgemobbt haben, weil die geredet haben, also nicht still waren.“¹⁸⁸ Im Kontext meiner Beobachtungen erlebte ich gegenseitige Ermahnungen, ruhig zu sein, ebenfalls regelmäßig. Als einmal Zuschauer_innen im Raum saßen, die offenbar angetrunken waren, wurden die Disziplinierungen gleich von mehreren Gruppen im Raum an die Störer_innen herangetragen, bis diese tatsächlich verstummten. Ich notierte im Feldtagebuch: „*Tatort beginnt, man grölt die ersten Klänge mit. Andere bitten mit ‚pscht!‘ um Ruhe. Vorspann. Es wird ruhiger. Klinik, Schwester. Dr. Silke Tannenbergl. ‚Der letzte Patient‘ heißt die Folge, eine aus dem Publikum liest es laut vor. Mehr ‚pscht!‘. Es wird noch ruhiger. Die lauterer Gäste hinten im Raum werden genervt angesehen.*“¹⁸⁹

Der Medienwissenschaftler Max Ferdinand Cybulska argumentiert, dass die soziale wie physische Erfahrung beim Public Viewing wichtiger sei als die mediale.¹⁹⁰ „Ästhetische Erfahrung im Alltag ist gekennzeichnet durch intensive Beteiligung des Körpers“¹⁹¹, schreibt Kaspar Maase. Auch Dorothy Noyes berichtet von der körperlichen Beteiligung an synchroner Erfahrung im Rahmen der Feldforschung.¹⁹² Obwohl das Public Viewing ebenfalls eine synchrone Erfahrung darstellt, die ich teilnehmend beobachtete, fühlte sich diese körperlich vielmehr beschränkend als befreiend an. Selbst noch beim Krimischauen in der Kneipe bedürfen die Anwesenden

¹⁸⁶ Vgl. das Transkript zum Interview von Mareike Lange mit einem Gastwirt der Katy's Garage, die sonntags den *Tatort* zeigt, 8.3.2010.

¹⁸⁷ Transkript zum Interview von Mareike Lange mit einem Besucher einer *Tatort*-Kneipe, Nora Frohmann, 27.3.2010.

¹⁸⁸ Werner, Francois, interviewt von Mareike Lange, in einem Café in Stuttgart, am 5.5.2010, S. 13.

¹⁸⁹ Feldnotiz zum Public Viewing in der CC vom 31.10.2010. Ausnahmsweise waren Betrunkene in der Kneipe anwesend.

¹⁹⁰ Vgl. Cybulska 2007, S. 79.

¹⁹¹ Vgl. Maase 2008a, S. 54.

¹⁹² Noyes 2003, S. 1.

eines spezifischen Körperwissens, einer „bodily knowledge“.¹⁹³ Die Reziprozität der Situation bringt es nämlich mit sich, dass die körperlichen Ausdrucksformen reguliert und kontrolliert werden müssen. „[C]ulture very much constrains the emotions that people are supposed to feel and express“, schreibt Jonathan H. Turner, zeigt aber auf, dass die Aktivierung von Emotionen nicht vollständig durch soziokulturelle Kontexte reguliert werde und verweist auf die biologische Seite von Emotionen.¹⁹⁴ Das *Tatort*-Schauen daheim sieht entspannter aus als das in der Kneipe, in der die Bewegungen, Zeigegesten und Entspannungszustände auf ein anderes Repertoire zurückgreifen müssen als im eigenen Wohnraum. Beim *Tatort*-Public-Viewing orientieren sich die Gäste an Körperhaltungen, die dem öffentlichen Raum der Kneipe angemessen sind: Sie sitzen und liegen nicht, sie bleiben wach und schlafen nicht.¹⁹⁵ Anders als im Kinosaal haben sich die Zuschauer_innen im *Tatort*-Viewing gegenseitig recht gut im Blick, und schließlich stehen verschiedene Fernsehhaltungen für verschiedene Lebensstile. Analog zu Bernd Jürgen Warnekens Studie „Der aufrechte Gang. Zur Symbolik einer Körperhaltung“¹⁹⁶, in der der Kulturwissenschaftler beschreibt, wie sich habituelle Erscheinungen der Körperhaltung und -bewegung im nationalen Kontext von Bourgeoisie und Mittelschicht auf andere Bevölkerungsteile übertragen und sich daraus ableitete, was als akzeptable Spaziergehform betrachtet werden konnte, so diszipliniert sich auch das *Tatort*-Publikum in der Kneipe entlang des guten Benehmens. Man betrinkt sich nicht, sitzt erstaunlich ruhig. Frauen korrigieren häufiger ihre Rückenhaltung, schließlich ist Körperkontrolle gegendert. Die Rezeption des Krimis erfolgt „ganz ganz still“, „konzentriert und bewegungsfrei“.¹⁹⁷ Wenn ich zusammen mit Freund_innen den *Tatort*-Abend in der Kneipe bestritt, die sonst eher zu Hause schauten, kamen wir häufig zu spät und ich bemerkte sofort, dass ich dann versuchte, mich und meine Freund_innen in das recht rigide System der Normen der *Tatort*-Rezeption im öffentlichen Raum einzupassen¹⁹⁸: „Freunde von mir kamen stark verspätet und setzten sich auf die Treppe, was sonst fast nie vorkommt, weil es sonst fast nie so voll ist und das Publikum der [Kneipe] sich sonst auch nicht auf Treppenstufen setzt. Sie flüsterten zwar wirklich leise, um zu erfragen, was schon passiert sei – was ich ihnen kaum sagen konnte –, wurden dafür aber mit Blicken gemäßregelt. Mir selbst war es auch ein bisschen peinlich, dass meine Freund_innen nicht verstanden hatten, dass PV [Public Viewing] etwas Ernstzunehmendes ist, bei dem man sich ordnungsgemäß und ruhig verhält.“¹⁹⁹

¹⁹³ Vgl. ebd.

¹⁹⁴ Vgl. Turner 2009, S. 341.

¹⁹⁵ Hierfür sind viele Beispiele zu finden, vgl. etwa das Interview mit Nils Trautwein vom 8.9.2011.

¹⁹⁶ Vgl. Warneken 1989, S. 7-14.

¹⁹⁷ Beide Zitate aus der Feldnotiz zum Semi-Public Viewing im *UL* vom 15.7.2012.

¹⁹⁸ Vgl. die Feldnotiz zum Semi-Public Viewing im *UL* vom 15.7.2012 sowie aus der *EM* vom 28.8.2011.

¹⁹⁹ Feldnotiz zum Public Viewing in der *EM* vom 28.8.2011.

Die Regeln, die sich aus reziproken Situationen ergeben, hat sich der Sportsoziologe Thomas Alkemeyer angesehen. Seine handlungstheoretischen Überlegungen über Spielregeln setzen auf die Reziprozität der Situation, das Potenzial der Teilnehmenden, gegenseitig auf Gesten und Bewegungsabläufe zu achten und ihr bisheriges Körperwissen auf die Definition der (Spiel-)Situation hin zu erweitern. In einem Aufsatz über die Kulturgeschichte der Körperlichkeit beschreibt er den Wandel vom aufrechten Gang des Bürgertums im Sinne Warnekens bis hin zur Selbstregulierung im Sinne Sarasins.²⁰⁰ Im Vergleich zu den Zuschauer_innen eines Fußballspiels, die ihre Sitzposition zwischen breitbeinigem Auf-dem-Stuhl-Liegen und einem Spannungsbögen im Spiel geschuldeten Vorschnellen der Oberkörper hin zum Bildschirm variieren, und den Public-Viewing-Gästen der Casting-Show *Germany's Next Topmodel*, bei der die jungen Zuschauerinnen ständig ihre Körperhaltung optimieren – immerhin scheint man sich der Blicke der anderen gewahr zu sein und es werden Fotos von der Viewing-Situation geschossen –, stellt das *Tatort*-Viewing einen Mittelweg dar:²⁰¹ Gemütlich soll es sein, aber nicht zu leger, die Haltung wird gelegentlich korrigiert, der Körper aber nur bedingt inszeniert. Die Bekleidungspraktiken sind in diese Zwischenposition eingepasst: gemütlich, alltäglich, farblich angepasst, nicht zu grell oder auffällig.

Obwohl die Regeln und Normen beim *Tatort*-Public-Viewing denen im öffentlichen Raum folgen, werden die Handlungsmaximen durch die häufig beworbene und geschätzte Wohnzimmeratmosphäre gelegentlich verunsichert. Dass die Kneipe, in die Nora Isarmeyer und Konrad Heer zum *Tatort*-Sehen gehen, eine Wohnzimmeratmosphäre hervorbringt, gefiel beiden zwar besonders, aber dass Paare dies zum Anlass nehmen, auch als Paare aufzutreten, schien sie zu verstören. „[D]ie benehmen sich dann manchmal auch richtig als Pärchen“, bemerkte Konrad, ein Verhalten, dass er sonst aus der Kneipe offenbar nicht gewohnt ist. Auch ich notierte: „*Die Paare kuschelten sich aneinander, bevor es losging; die Frauen sich an die Männer, wenn es spannend wurde.*“²⁰² Dass das Viewing als ein Event begriffen wird, zu dem man zu zweit oder aber in der Gruppe erscheint, führt zu merkwürdigen Situationen, wenn Personen alleine dort hingehen. In den von mir beobachteten *Tatort*-Kneipen haben sich einzelne Räume ausgebildet, in denen die singuläre Teilnahme via Gewöhnung akzeptabel geworden ist, sodass ich dort Stammgäste beobachten konnte, die regelmäßig alleine erschienen. Ich notierte: „*Ich bekam keinen eigenen Tisch mehr. [...] [S]o fragte ich ein Mädchen, ob ich mich mit dazusetzen könne. Das war für uns*

²⁰⁰ Vgl. Alkemeyer 2007. Er bezieht sich auf Sarasin 2001, S. 313-344; siehe auch Warneken 1990, S. 48.

²⁰¹ Diese Schlussfolgerung ergibt sich aus der teilnehmenden Beobachtung von Public Viewings der anderen Sendungen, teils im gleichen Setting, teils festgehalten in teilnehmenden Beobachtungen, die die Studierenden meines Seminars „Fernsehen schauen. Theoretische und methodische Zugänge zur Medienforschung“ im SoSe 2013 am Institut für Volkskunde/Kulturanthropologie an der Universität Hamburg verfassten. Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing in der *EM* vom 26.5.2011.

²⁰² Feldnotiz zum Public Viewing in der *EM* vom 28.8.2011.

beide eine seltsame Situation, weil sie auf ihren Freund wartete und eigentlich mit einem Tisch pro Pärchen gerechnet hatte, wie es aussah. Public Viewing ist auch in der [Kneipe] eigentlich nichts, was man alleine macht.“²⁰³ So werden diejenigen, die alleine zum Viewing erscheinen, auch sogleich bemitleidet. Die Bedienung Alice Siegmund meinte, es sei selten, dass Gäste alleine kämen, und das tue ihr „dann auch immer ein bisschen leid“.

Nach ihrer Ansicht gefragt, was das für Leute seien, die sonntags zum *Tatort* in die Kneipe kommen, in der sie als Bedienung arbeitet, sagte Alice Siegmund, diese wollten wirklich den Krimi sehen. Die *Tatort*-Zuschauer_innen in der Kneipe „bestellen einen Tee, weil sie sich dazu genötigt fühlen, und nippen daran zweieinhalb Stunden lang, bis der Film vorbei ist“. „[G]anz ruhige Leute“ seien das, die ihre Bestellung im Flüsterton aufgeben würden, so die Einschätzung der kellnernden Studentin. Im Vergleich zu denen, die zum Fußballschauen oder für *Germany's Next Topmodel* kommen,²⁰⁴ beschrieb sie sie als langweilig. „Das sind nicht die Leute, die am Samstagabend zum Feiern in die Kneipe kommen“, vielmehr seien es „unauffällige“ Leute. „[Die] verschwinden irgendwie so ein bisschen in der Masse.“ In anderen *Tatort*-Kneipen sei das aber anders. Die Gäste, die den *Tatort* in Dresden ansehen, beschrieb Alice Siegmund als „Kultstudenten“. Die Gäste, die sie bediene, würden hingegen kaum Alkohol trinken und sich beschweren, wenn sie durch das Bild laufe. Obwohl Alice gerne *Tatort* sieht und sagte, sie würde sich sonntags auch in die Kneipe setzen, wenn sie dort nicht arbeiten würde, ist ihr das Publikum, das die Model-Casting-Show ansieht – ganz junge Mädchen seien das – sympathischer. Das liege daran, dass dabei mehr gelacht werde, während beim *Tatort* alle so ernst und ruhig seien. Als sie weiter über den Unterschied reflektierte, bemerkte sie:

„Ich glaube, dass *Germany's Next Topmodel* auch eher so ein ... Da muss man zu stehen oder man muss nicht [da]zu stehen, dass man es guckt, so. Und ich glaube, *Tatort* ist sowas: ‚Ich gucke *Tatort*.‘ So. [...] [U]nd *Germany's Next Topmodel*, das ist schon peinlich, wenn man es guckt. Und dann stehen die Mädchen auch wirklich dazu, dass sie es gucken. Und dann haben sie wirklich Lust darauf. Ich glaube, da ist die Hemmschwelle, also bei[m] *Tatort* da nicht so groß [wie] wenn man *Germany's Next Topmodel* guckt [...].“

²⁰³ Vgl. ebd. Auch in einer anderen Notiz hielt ich fest, man habe sich zum Viewing verabredet, kam nicht alleine. Vgl. Feldnotiz zum Public Viewing in der *CC* vom 3.10.2010.

²⁰⁴ Zum Vergleich der beiden verschiedenen Screenings besuchte ich auch das Public Viewing der Reality-TV-Show, die wesentlich stärker von Eventisierungen getragen waren. Die Discokugel war angestellt, es war wesentlich heller im Raum (trotz gleicher Tageszeit), mehr Frauen nahmen daran teil, die Cocktails tranken und jünger waren. Man machte gegenseitig Fotos von sich, musste nicht befürchten, etwas zu verpassen, die Werbepausen sorgten für Bewegung im Raum, und Gespräche unter den Zuschauenden wurden über die ganze Sendung hinweg provoziert. Die Anwesenden hatten sich für den Abend zurechtgemacht und korrigierten ihre Schminke auf der Damentoilette. Vgl. dazu auch die Feldnotiz zum Public Viewing in der *EM* vom 26.5.2011.

Mit ihrer Einordnung der typischen *Tatort*-Gäste in Kneipen lag Alice Siegmund auf einer Linie mit vielen weiteren Kneipier_innen und Bedienungen, die von Mareike Lange im Rahmen einer kulturwissenschaftlichen Arbeit über das *Tatort*-Viewing in Kneipen interviewt wurden.²⁰⁵ Schwerpunktmäßig schätzten diese das *Tatort*-Publikum als stabil, zuverlässig, studentisch und vergleichsweise gut gebildet ein. Das seien 20- bis 35-Jährige, mal seien sie auch ein bisschen jünger oder älter. Die Gäste charakterisierten sie als „geerdete [...], eher so ein bisschen bodenständigere Leute“. Von Zuschauer_innen des Public Viewing, die nicht regelmäßig in die Kneipe gehen, werden die anderen, regelmäßigen Zuschauer_innen schon mal als „Nerds“²⁰⁶ wahrgenommen.

²⁰⁵ Zum gesamten Absatz vgl. die Transkripte der Interviews von Mareike Lange mit Besitzern und Betreibern von Locations, die sonntags den *Tatort* zeigen. Mareike Lange danke ich vielmals, ihre Materialien nutzen zu dürfen.

²⁰⁶ Transkript zum Interview von Mareike Lange mit einem Besucher einer *Tatort*-Kneipe, Nora Frohmann, 27.3.2010.

4. Aktivitäten und Kommunikation zwischen den Folgen

Obwohl in der Wahrnehmung der Zuschauer_innen die Erfahrung der Rezeption auf die 90 Minuten Spielzeit beschränkt ist, gehört zum *Tatort* als einem kulturellen Phänomen auch das Vorher und Nachher, die Vorbereitung, die Planung, das Vor- und Nachbesprechen des Seherlebnisses. Dass Serien und Reihen auch noch in der Zeit zwischen den einzelnen Folgen Wirkung entfalten, wurde bereits hinlänglich dargelegt.

„Raymond Williams schuf den Begriff des ‚Flow‘, um eine kulturelle Erfahrung zu bezeichnen, die der Konsum von populären Texten darstellt. Diese sind nicht als separate Produkte zu sehen, sondern gliedern sich ein in einen nicht endenden Fluss an Anschlusskommunikation.“¹

Anschlusskommunikation und an die Rezeption anschließende Praktiken sind abhängig vom Fernsehprogramm, also der Rahmung des Sonntagskrimis durch Nachrichten und Polit-Talkshow, aber auch von situativen Kontexten. Diesen folgt auch

¹ Vgl. als Überblick über die Positionen zur Fernsehanalyse innerhalb der Cultural Studies unter besonderer Berücksichtigung der Perspektive von John Fiske „Fernsehen als Widerstand“, unter URL: <http://lostpointofview.wordpress.com/liesandvideotap/fernsehen-als-widerstand/> [11.2.2016]. Vgl. zur Programmgestaltung auch Williams 2010.

die Darstellung derselben im folgenden Kapitel, da diese Handlungsräume mit ihren assoziativen, technischen und strukturellen Vorgaben prägend auf Selbst- wie Fremdpositionierungen einwirken: Entscheidend für die Positionierungen sind neben der grundlegenden Frage, wer sich in welchen Situationen überhaupt über den Krimi austauscht (das Bedürfnis, über *Tatort* zu reden), auch Verhandlungen über den gesellschaftlich geteilten Wert des Wissens über *Tatort* und den von Fanprodukten (Koproduktion und Kreativität). Im Rahmen einer Face-to-Face-Interaktion verhält sich dieser Wert anders als im Austausch online, die Beziehungen zwischen beiden Kommunikationsräumen soll im Folgenden beschrieben werden. Ebenso wie die Darstellungen unter „Settings der *Tatort*-Rezeption“ sind die hiesigen Beschreibungen und Einordnungen zugleich als Grundlage der kulturellen Ordnungen zu verstehen, die im 6. Kapitel entlang binärer Oppositionen verfolgt werden.

4.1 Das Bedürfnis, über *Tatort* zu reden

Dass es nach der *Tatort*-Rezeption zu Anschlusspraktiken kommt, liegt vor allem darin begründet, dass Zuschauer_innen etwas am Gesehenen auch im Nachhinein noch beschäftigt. Persönliche Betroffenheit, Szenen, Situationen und Probleme, die ihnen bereits im eigenen Leben begegnet sind oder die sie auch sonst bewegen, gehen den Zuschauenden laut eigener Aussage nach.² Auch verfolgen die Zuschauer_innen eindringliche Darstellungen von Erschießung und Leichen sowie besonders von Gewaltverbrechen an Kindern noch über den Fernsehabend hinaus,³ bisweilen sogar bis in den Schlaf.⁴ Eigene Erfahrungen werden aber nur begrenzt mit den Bildern und Geschichten im Krimi abgeglichen. Dass Schreckensbilder, die im Fernsehen gezeigt werden, die eigene Erfahrung nie adäquat wiedergeben können – gerade dann, wenn es um das Erfahren von Gewaltverbrechen geht –, hat John Tulloch in *Watching Television Audiences*⁵ anhand der Zuschauerin ‚Lisa‘ belegt. Umgekehrt wird der *Tatort* als Krimi gelegentlich genutzt, um anderen eigene Erlebnisse zu verdeutlichen, indem das eigene Erleben mit den Darstellungen des Krimis gerahmt wird, um eine gute Geschichte daraus zu machen oder um zu illustrieren, wie unglaublich das Erlebte erschien.⁶ Die Rahmung von Gewalttaten durch den

² Vgl. das Interview mit Nora Isarmeyer und Konrad Heer. Vgl. dazu auch die Bemerkungen über das (Un-)wohlsein des *Tatort*-Publikums (laut Fragebogen) unmittelbar nach dem Film, wenn sie ein Problem persönlich betraf.

³ Vgl. beispielsweise die Interviews mit Richard Raulf und Ute Auerhahn. Siehe auch Bendix, Regina: „No children, please!“ Vortrag im Rahmen der EASA2012, W037 „Serial disquiet: criminal entertainment in times of global and private uncertainties“, Paris, 10.-13.7.2012. *Tatort*-Zuschauer_innen reagieren mit intensiven Gefühlen auf Kinder in der TV-Reihe: Wenn diese in Not geraten, geht ihnen das besonders nahe.

⁴ Vgl. das Interview mit Theresa Lottich und mit Richard Raulf.

⁵ Vgl. Tulloch 2000, S. 57.

⁶ Vgl. das Interview mit Axel Kern vom Einsatz- und Streifendienst.

Polizeikrimi schafft eine emotionale Distanz, die wichtig ist, um den Film als Unterhaltungsstoff wahrzunehmen und den Sonntag damit auszus schmücken.

Das Reden über den Krimi dient meist jedoch nicht der Verarbeitung; vielmehr ist die Kommunikation dem sozialen Kontakt verpflichtet. In medienwissenschaftlichen wie kulturwissenschaftlichen Analysen wurden die Verbindungen von Fernsehaneignung und Alltagsgesprächen⁷, von Medien als Stiftern oraler Kommunikation⁸ – und dies auch bezüglich serieller Narrative wie der *Lindenstraße* – bereits reflektiert.⁹ Dorothy Noyes sieht in der routinierten und teils ritualisierten Umgangsform vieler Nutzer_innen mit dem Sonntagskrimi *Tatort* Parallelen zum Kirchengang sowie der Rezeption von Abendnachrichten. Sie gebe den Leuten etwas, worüber sie sich austauschen können. Noyes argumentiert, *Tatort* könne als intellektuelles Mobiliar beschrieben werden, durch das verbindende Bezüge hergestellt werden, die sich mit gemeinsamen Erfahrungsräumen fassen ließen. Die *Tatort*-Rezeption gleiche damit dem Austausch von Witzen im Smalltalk im Sinne eines „testing ground“. Ein „comfortable social space“ könne mittels des Krimis errichtet werden, so Noyes.¹⁰ Das Fernsehprogramm fungiert dann auf Basis des Wissens, das die Zuschauer_innen dank des Krimis teilen, als niedrigschwelliger Zugang zum gemeinsamen Austausch, bei dem vorsichtig ausprobiert werden kann, ob weitere Gespräche – etwa zu politischen Debatten oder intimeren Thematiken – anknüpfbar sind. Der Serienforscher James Lull schrieb über die Kommunikation beim und nach dem Fernsehen: „[V]iewers become better acquainted but invest minimal personal risk.“¹¹

Wenn sich miteinander noch wenig vertraute Personen über eine just gesehene *Tatort*-Folge unterhalten, geht es zunächst einmal um Themen und Einschätzungen, bei denen die Teilnehmenden auf externes Wissen zurückgreifen. Man redet über Schauspieler_innen und darüber, wie *Tatort*-Folgen produziert werden. Dies sind Themen, über die es sich auch im öffentlichen Raum – etwa des Büros oder einer *Tatort*-Kneipe – gut sprechen lässt. Kommentare, die ich unmittelbar nach der Rezeption des Krimis aufschnappen konnte, drehten sich um Verständnisfragen, die Mördersuche, Abweichungen von andern Filmen der Reihe, Fehler in der Logik, Realitätsabgleiche, Gags, eklige Szenen, die Heftigkeit der Gewaltdarstellung sowie Sympathien und Antipathien gegenüber Ermittelnden. Die im Tonfall eher lapidar vorgetragenen Bewertungen des just Gesehenen wurden gerade von Personen, die den *Tatort* regelmäßig anschauen, selten auf solche Aspekte hin betrachtet, die

⁷ Vgl. Hepp 1998.

⁸ Vgl. Brednich 1991.

⁹ Untersuchungen über Kommunikationsgewohnheiten wie beispielsweise das Gespräch mit Arbeitskollegen über die neueste Folge der *Lindenstraße* versammelte Martin Jurga in einem Sammelband. Vgl. Jurga 1995.

¹⁰ Austausch mit Dorothy Noyes über ihre Gedanken zu meiner Dissertation im Institut für Kulturanthropologie/Europäische Georg-August-Universität, Göttingen, 22.2.2012.

¹¹ Lull 1990, S. 38.

emotional aufgeladen sind. Dennoch können zunächst oberflächlich anmutende Gespräche zu weiteren Debatten führen, die von den Teilnehmenden politische und persönliche Stellungnahmen abverlangen. Dazu kommt es häufiger, wenn auch Teile der Polit-Talkshow, die an den Sonntagskrimi anschließt, noch betrachtet werden, da dort das Thema des Krimis gelegentlich wieder aufgegriffen wird und die Form ‚Talkrunde‘ das Diskutieren auch im Publikum provoziert.

Sich über *Tatort*-Folgen auszutauschen, vor allem aber über die darin transportierten Inhalte zu diskutieren, ist nicht jedermanns Sache. Das enttäuscht und verärgert bisweilen diejenigen, die Wert auf die Debatte legen. Der 60-jährige Ingo Fuhrberg beispielsweise sieht sich *Tatort* gerne zusammen mit anderen, jüngeren Zuschauer_innen in einer Art offenen Sehgemeinschaft an, ohne sich dabei der Gruppe der Zuschauenden zugehörig zu fühlen. Er sieht in dem Krimi ein großes Potenzial, sogar zur gesellschaftlichen Veränderung. Dass es zu der erhofften gesellschaftlichen Transformation (hin zu mehr Mitbestimmung und freiem Denken) nicht komme, schreibt er dem Publikum zu: Er macht im Interview seine Enttäuschung darüber deutlich, dass er sich vom Public Viewing erwartet habe, mit den Anwesenden im Anschluss über die Themen, die im Film angesprochen wurden, diskutieren zu können, daraus sei aber fast noch nie etwas geworden. Mit der Verurteilung der anderen Zuschauer_innen als passive Konsument_innen, die nur auf Unterhaltung und Zerstreuung aus seien, positionierte er sich außerhalb derer, mit denen er zusammen den Krimi ansieht.¹² Zugleich räumte er ein, die Haltung – sich nicht mit den Problemen der Welt beschäftigen zu wollen und den Krimi als reine Unterhaltung aufzunehmen – auch von sich selbst zu kennen. Er wünschte sich aber, so sagte er, Leute zu finden, mit denen er montags über den *Tatort* reden könne, ein Ansinnen, das er mit seiner gesellschaftlichen Position verbindet:

„Ja, ich versuche das manchmal, aber mit wenig Erfolg. ((Pause)) Ich kenne Leute, die in einer Arbeitsstelle, auch in einer sozialen Einrichtung arbeiten, die machen das jeden Montag, regelmäßig in der Arbeit, diskutieren die darüber, was gerade am Sonntag im *Tatort* lief. Die Möglichkeit habe ich nicht.“¹³

Und in der Tat scheint es Gruppen zu geben, die lebhaft über den Krimi diskutieren.¹⁴ Doch häufig fällt die Nachbesprechung des Krimis knapp aus. Frau Dr. Unruh war gar der Ansicht, der *Tatort* sei nicht zur Anschlusskommunikation geeignet: „Ist ja an sich auch nicht unbedingt die gesprächsleitende @Serie@. Das ist eine Abschlaßsendung. Wenn man also keine Lust mehr hat, sich Gedanken zu machen über die @ernsten Dinge des Lebens@.“ Die betonte Lässigkeit dieser Zugangsweise, die darauf hindeutet, der *Tatort* müsse nicht allzu ernst genommen

¹² Vgl. ebd.

¹³ Interview mit Ingo Fuhrberg. Herr Fuhrberg ist seit geraumer Zeit stellungslos, arbeitet gelegentlich in einer sozialen Einrichtung, habe dort aber keine *Tatort*-Freunde finden können.

¹⁴ Vgl. Karsten im Interview mit der Sehgemeinschaft um Jule Deich.

werden, begegnete mir vornehmlich in Gesprächen mit solchen Befragten, die ihren Fernsehstil als lax beschrieben; Zuschauer_innen, die wie die Kioskverkäuferin Ute Auerhahn, der Monteur Klaus Ullrich oder der Stellungslose Ingo Fuhrberg ihre Aktivität beim Fernsehen betonten, ordneten den Krimi nicht abseits der „ernsten Dinge des Lebens“ ein.¹⁵

Auch mein Interviewpartner Nils Trautwein, ein 30-jähriger Konzernbilanzierer, fand, da sei – ähnlich wie bei anderen Serien – nicht viel, worüber man nach dem Krimi reden müsse. Dennoch spreche er gelegentlich mit seinem Kollegen im Büro über den *Tatort*:

„[A]b und zu reden wir halt über den *Tatort* montags im Büro, weil, meine beiden Kollegen, mit denen ich mir das Büro teile, gucken den auch relativ regelmäßig. ‚Na, wie fandest es gestern?‘ ‚Ja, war ... na ja, war öde,‘ oder: ‚War um neun schon klar, wer der Mörder ist,‘ oder so.“¹⁶

„Montags im Büro“ scheint zum Nachbesprechen des *Tatort* zentral zu sein. Auch ich konnte in montäglichen Mittagspausen in der Uni-Mensa häufig Gespräche mithören, die sich um den Krimi drehten, der Dienstag war bereits jüngeren Erlebnissen vorbehalten. Unter meinen Interviewpartner_innen fand ich auch solche, die sich mit Freund_innen, Verwandten oder Bekannten über den Krimi unterhalten, dies aber telefonisch, kurz nach der Ausstrahlung. Die Telefonate dienen – so beschrieb das beispielsweise Herr Tilemann – zuvorderst dem sozialen Kontakt: Er telefoniere, seit seine Tante ihn auf den Münster-*Tatort* aufmerksam machte, regelmäßig mit ihr:

„Also wir rufen uns dann an und sagen: ‚Hast Du das gesehen? Hast D- Wie meint der denn das? Und wie hat denn der das? Ist der nicht toll?‘ ((lacht)) Und [...] meistens lachen wir dann darüber. Ja, das ist echt ... Da wir uns selten sehen – sie wohnt da in N. [kleiner Ort] da oben –, ist das wirklich ... hat sich da so eine richtige Kommunikation entwickelt aufgrund des *Tatorts* und ihres Hinweises.“

Dass man *Tatort* nur ansehe, um mitreden zu können, wollten meine Interviewpartner_innen aber – anders als bei *Lindenstraße*¹⁷ oder damals bei *Dallas*¹⁸ – nicht bestätigen. Noch vor wenigen Jahren sei weniger über *Tatort* gesprochen worden, glaubt

¹⁵ Vgl. die Interviews mit Ute Auerhahn, Klaus Ullrich und Ingo Fuhrberg. Die Trennlinie bei der Selbstpositionierungen zwischen aktiver und passiver Rezeption erfolgte allerdings nicht streng entlang der Linie sozialer Unterschiede. Die Akademikerin und Kneipenwirtin Katja Tann betonte ebenfalls ihre mangelnde Aufmerksamkeit in Passagen des Krimis, und der Lehrer und Journalist Anton Hientz, der erklärt hatte, er komme aus einem akademischen Elternhaus, beharrte auf seiner völligen Konzentration beim *Tatort* Schauen.

¹⁶ Interview mit Nils Trautwein.

¹⁷ Vgl. das Interview mit Anton Hientz.

¹⁸ Vgl. das Interview mit Frau Dr. Arndt.

Tatort-Fan François Werner.¹⁹ Studentin Ina Obermann war der gleichen Ansicht: „Das war kein Thema in der Schule.“ Wie das Gespräch mit den Schülerinnen Babette und Dorothea Trebert zeigte, ist das Nachbesprechen von *Tatort*-Folgen immer noch nicht auf dem Schulhof angekommen, kann im Rahmen der Schule aber doch für Anerkennung sorgen.

4.2 Wissen über *Tatort*

Fragen nach Geschmack gehen enge Verbindungen mit Kennerschaft und dem Wissen über ein bestimmtes kulturelles Feld ein. Rezipierende von Serien legitimieren ihre Zugehörigkeit zu einer bestimmten ‚Klasse‘ durch ihre Fähigkeit, ästhetische Standards eines Medientextes wahrzunehmen und wertzuschätzen, schreibt Rhiannou Bury.²⁰ Dabei spielt das Wissen über die Reihe bzw. Serie, das die Zuschauenden aus dem gemeinsam Gesehenen beziehen, eine besondere Rolle und wird gerne miteinander bzw. mit anderen geteilt. Es wird so zum Insiderwissen einer Gruppe und kann das Gefühl der Zusammengehörigkeit provozieren, so die Serienforscherin Sarah Kumpf.²¹ Informationen, die eine langzeitige Rezeption der Reihe verlangen, sich auf externe Quellen beziehen, also über den einmaligen Krimispaß hinausgehen, sind vielfältiger Natur: Dazu gehören Fakten über die Geschichte und Zukunft der Reihe. Wissen über Ermittler_innen und Thematiken, die in der Folge angesprochen wurden, prägen das auf den Krimi bezogene Wissen ähnlich wie Erkenntnisse über das *Tatort*-Publikum, Produktionskosten, Informationen über Regie und Kameraführung, über das Alltagsleben der Schauspieler_innen und natürlich die sogenannten *Tatort*-‚Regeln‘.²² Es kommt vor allem dann zum Ausdruck, wenn Gäste neu zum *Tatort*-Schauen hinzukommen²³ oder wenn es einer Online-Community zur Verfügung gestellt wird.²⁴

Abfragbares Wissen über das Serienuniversum selbst solcher Interviewpartner_innen, die regelmäßig *Tatort* sehen, war in meinem Sample vergleichsweise

¹⁹ Vgl. Werner, Francois, interviewt von Mareike Lange in einem Café in Stuttgart, am 5.5.2010, S. 4.

²⁰ Bury 2008, S. 195. Der Klassenbegriff ist hier der Anlehnung an Bourdieu geschuldet.

²¹ Vgl. Kumpf 2011, S. 29.

²² Beispielhaft für einige dieser Logiken und deren Reflexion unter Zuschauer_innen steht ein *YouTube*-Clip, der von Fans kreiert und ins Netz gestellt wurde. Vgl. „Der typische *Tatort* in 123 Sekunden“, hochgeladen am 4.12.2011 auf *YouTube*, unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9QENcN-srE0> [11.2.2016].

²³ Jule Deich etwa teilte während der Rezeption gerne ihr Wissen über *Tatort*, um den Neankömmlingen in der Sehgemeinschaft den Zugang zum Stoff zu erleichtern. Zu diesem *Tatort*-Wissen im engeren Sinne gehört auch das Wissen über den Umgang der Gruppe mit der Reihe. Vgl. die Feldnotiz zum teilnehmenden Beobachten der Sehgemeinschaft um Jule Deich vom 16.10.2011.

²⁴ Vgl. dazu die Ausführungen zur Webseite *Tatort-Fundus* im Abschnitt „Kommunikation über *Tatort* online“ in diesem Kapitel.

beschränkt, nämlich auf die Lieblings-Binnenreihen. Informationen zu den übrigen Folgen bezogen sich auf einzelne Merkmale und nahmen häufig die Form von Anekdoten an. Dass meine Interviewpartner_innen sich an eine breite Palette von Namen der Ermittler_innen oder von Schauspieler_innen erinnerten, kam eher dann vor, wenn sie sich – wie sie mir sagten – entsprechend auf unser Treffen vorbereitet hatten.²⁵ Zum alltäglichen *Tatort*-Genuss reicht es, sich vorab knapp über das Team zu informieren und sich somit latent zu erinnern. Wo ein breites *Tatort*-Wissen vorhanden ist, kann es jedoch zu einer besonderen Position innerhalb einer interessierten Gruppe führen. Die Möglichkeit, sich eine gehobene Stellung über ein Wissensmonopol zu *Tatort*-Themen zu verschaffen, sind heutzutage aber reichlich beschränkt, sind doch meistens diejenigen am besten informiert, die schneller ‚gegoogelt‘ haben. Das Wissen, das Produzierende wie Rezipierende über die Reihe online zusammengetragen und somit bisweilen erst kreiern haben, ist äußerst breit und nimmt unterschiedliche Textformen an. John Fiske unterscheidet bei Texten zu Populärkultur off- und online die vertikale und horizontale Intertextualität.²⁶ Die vertikale Ebene umfasst Sekundärtexte wie Kritiken, Vorbesprechungen oder Programmankündigungen, die Kontextwissen zur Fernsehsendung liefern; tertiäre Texte sind beispielsweise Zuschriften von Zuschauer_innen. Sie sind das Ergebnis von Verstehens- und Aneignungsprozessen der Rezipient_innen. Auf horizontaler Ebene bilden andere Fernsehsendungen (primäre Texte) einen Verweisungszusammenhang, durch den favorisierte Leseweisen vorgegeben werden.²⁷ Das Internet bietet mit der Webseite *Tatort-Fundus*²⁸, dessen *Facebook*-Auftritt und dem dazugehörigen *Tatort-Forum*²⁹, mit der ARD-Seite³⁰, der ARD-*Facebook*-Seite³¹, mit *Tatort-Fans*³² und *Tatort-News*³³, *Tatort-Fandom*³⁴, *Twitter*³⁵, *Wikipedia*³⁶, *Tatort-Blog*³⁷,

²⁵ Sowohl Polizistin Bettina Leifeld als auch die pensionierte Lehrerin Dr. Elisa Unruh hatten vor dem Treffen die Namen eingeübt.

²⁶ Vgl. Fiske 1987, 1997.

²⁷ Grewenig 2000, S. 81.

²⁸ URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/startseite.html> [11.2.2016].

²⁹ URL: <http://www.tatort-forum.de/viewforum.php?f=8> [11.2.2016].

³⁰ URL: <http://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/index.html> [11.2.2016].

³¹ URL: <https://de-de.facebook.com/Tatort> [11.2.2016].

³² URL: <http://tatort-fans.de/> [11.2.2016].

³³ URL: <http://www.tatort-news.com/> [11.2.2016].

³⁴ URL: <http://tatort-fandom.livejournal.com/> [11.2.2016].

³⁵ *Zeit-Online* bietet eine *Tatort*-‚Twittkritik‘, in der Kommentare aus *Twitter* zusammengetragen und kommentiert werden. Vgl. Ströbele 2013.

³⁶ Im Vergleich zu anderen Serien-Wikis ist die *Tatort*-Seite auf *Wikipedia* noch recht beschränkt, vgl. URL: http://tatort.wikia.com/wiki/Tatort_Wiki [11.2.2016].

³⁷ Homepage *Tatort Blog* unter URL: <http://www.tatort-blog.de/> [11.2.2016].

*rubycon tatort*³⁸, und *Tatort-Wikia*³⁹, mit unzähligen *Facebook*-Seiten zu einzelnen *Tatort*-Binnenreihen und Charakteren sowie mit all den Informationen, die in Form von Rezensionen, Vor- und Nachbesprechungen in TV-Zeitschriften, wissenschaftlichen Publikationen, Radio-Interviews und Sonderbeilagen die Weiterentwicklung des Krimis begleiten, gute Möglichkeiten, sich über zentrale Elemente der Reihe zu informieren oder auszutauschen. Die drei Ebenen,⁴⁰ die Fiske ausgemacht hat, fusionieren dabei oftmals innerhalb einer Plattform. Diese breite Zugänglichkeit⁴¹ unterschiedlicher Wissensbestände über die Reihe hilft, die Hierarchien zwischen Expert_innen- und Laienkulturen verschwimmen zu lassen beziehungsweise zu verschieben.

Wissen über *Tatort* wird in unterschiedlichen Settings zugleich unterschiedlich bewertet und geachtet. Während Listen und Zusammenfassungen, die Fans online zugänglich machen, für Zuschauer_innen interessant sind, die sich auf der Suche nach einer bestimmten Folge befinden, erhalten andere Informationen über den Krimi lediglich als ‚unnützes Wissen‘ einen Wert, das allerdings in popkulturellen Kreisen als ‚Nerd-Wissen‘ eine Aufwertung erfahren kann. Das Erlernen einer Sensibilität für die je nach Medium oder Setting angebrachten Sprechweisen erleichtert die Teilnahme an den von den jeweiligen Expert_innen dominierten Foren. Die Durchsetzung der legitimen Sprache mit gleichzeitiger Abwertung anderer Sprachstile ließe sich mit Bourdieu fassen, der Sprechen als an den Habitus gebunden theoretisiert. Dessen prozesshafter Charakter macht das legitime Sprechen von Zeit abhängig.

„Was seit den fünfziger Jahren als abwertende Charakterisierung unsportlicher, unmodischer Streber galt, wurde in den Nullerjahren zum selbstgewählten Attribut jener Eigensinnigkeit, die ihre Fähigkeiten und Ausdauer nicht in verwertbaren ‚Best Practices‘ stilisiert sehen will.“⁴²

Zudem wird durch die anhaltende Kommunikation von *Tatort*-Fakten in Game-shows und anderen Sendungen das Wissen über den Krimi zunehmend in den Sektor der Allgemeinbildung überführt. Dass Wissen über Populärkultur anderen Regeln unterstellt ist als solche Kenntnisse, die etwa die Scientific Community produziert, führt bisweilen zu Ärgernissen seitens der Fans, die ihr Wissen mit ihrem

³⁸ *Rubycon tatort*, eine *Tatort*-Page, geleitet von Wolfgang Maisel, unter URL: <http://www.rubycon.de/tatort/> [11.2.2016].

³⁹ Vgl. URL: http://tatort.wikia.com/wiki/Tatort_Wiki [11.2.2016].

⁴⁰ So liefert *Tatort-Fundus* sowohl Besprechungen der einzelnen Folgen (sekundäre Texte) als auch Fotos aus den Folgen (Teile des Primärtextes) und Zuschauer_innen-Reaktionen (tertiäre Texte).

⁴¹ In diesem Zusammenhang ist auch häufig von einer Demokratisierung zu lesen. Vgl. Eisenlohr 2011b.

⁴² So steht es im Ankündigungstext eines transdisziplinären Symposiums der Heinrich-Böll-Stiftung, Berlin unter dem Titel „doing nerd“, das am 28.4.2013 stattfand.

Namen publizieren, aber nicht zitiert werden.⁴³ Die Regeln des höflichen Umgangs verlangen auch innerhalb des Online-Fandoms die Achtung der gemeinschaftlich oder individuell produzierten Bestände durch entsprechende Hinweise. Die online besonders aktiven Fans der Krimireihe sind gelegentlich miteinander bekannt und verweisen in kollegialer Manier aufeinander, wenn sie Informationen voneinander beziehen, wie *Tatort*-Fan Wolfgang Maisel es auf seiner Page tut:

„Ein Dankeschön an alle, die mich direkt oder indirekt bei diesem Projekt unterstützt haben: Gerhard Gehle für die Zusammenstellung der Personendaten; die hilfreichen Damen der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten für die Musik-Informationen; die Kommentare-Schreiber ... und schließlich Francois Werner, der mich im März 2002 (ohne es zu wissen) auf die Idee brachte, diese Seiten zu machen und mit dem *tatort-fundus* die Basisdaten lieferte.“⁴⁴

Auch einer meiner Interviewpartner stand eine Weile im E-Mail-Kontakt mit dem Administrator einer *Tatort*-Fanpage, um deren Daten zu korrigieren. Er ärgerte sich aber darüber, dass der Betreiber der Fanpage die Seite einstellte, weil die ARD sich geweigert habe, mit ihm zusammenzuarbeiten. Denn das treffe die Fans, also die falschen, fand Herr Raulf, schließlich müssten die Fans zusammenhalten: „Also sie kriegen keine Infos mehr von der ARD und dann bestrafen sie uns. Ne, das ist ein bisschen merkwürdig. Bestrafen ja nicht die ARD.“⁴⁵ Diese Verhaltensweise widerspricht also dem sonst eher kollegialen, einander unterstützenden Umgang, der unter Fans auch online zu herrschen habe. Denn Fancommunities funktionieren nach Regeln, die den Gegenstand der gemeinsamen Leidenschaft zum Thema haben sollen, nicht die eigenen kommerziellen oder auf Anerkennung ausgerichteten Interessen.

4.3 Koproduktion und Kreativität

Gemäß de Certeau ist ein „verbales oder ikonisches Zeichensystem ein Reservoir von Formen [...], die darauf warten, vom Leser ihre Bedeutung zu bekommen“⁴⁶, womit der oder die Lesende zum Koautor beziehungsweise zur Koautorin wird.⁴⁷ Das „Wildern“⁴⁸ in einem Text beschreibt er als aktiven und kreativen Umgang mit

⁴³ Dies beklagte etwa François Werner, der Administrator der Seite *Tatort-Fundus*, im Interview vom 15.3.2012.

⁴⁴ *Rubycon tatort*, URL: <http://www.rubycon.de/tatort/index.php> [11.2.2016].

⁴⁵ Interview mit Richard Raulf.

⁴⁶ De Certeau 1988, S. 300.

⁴⁷ Vgl. ebd., darin insb. das Kapitel „Lesen heißt wildern“, S. 293-311, S. 300. Auf Parallelen mit der durch Eliten geprägten Literaturkritik weist de Certeau hier bereits hin.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 306.

den Fragmenten des vorliegenden Textes. So ist es kein Wunder, dass Medienwissenschaftler Henry Jenkins den Begriff des „Wilderns“ in sein Konzept des „Textual Poachers“ überführte, mit dem er Fanpraktiken solcher TV-Zuschauer_innen fasst, die beispielsweise durch die Produktion von Fanfiction Versuche unternehmen, Einfluss auf die Weiterentwicklung von Fernsehsendungen auszuüben.⁴⁹ Jenkins beschreibt die TV-Rezeption als Teil der Produktion: Sein Begriff der „participatory culture“⁵⁰ fasst die ‚neuen‘ Konsument_innen von Medieninhalten als solche, die durch die „affective economies“⁵¹ von den Firmen, die an der Medienproduktion beteiligt sind, eingeladen werden, ihren Input in die weitere Produktion gerade serieller Erzeugnisse einzubringen.⁵² Dass in der Rezeption durch Fans (durch Fanfiction, dadurch, dass Medieninhalte neu kontextualisiert und Rückmeldungen in die Redaktionen zurückgetragen werden) hegemoniale Lesarten populärer Texte überschrieben werden, betrachtet Jenkins als unbestreitbar.⁵³ Durch ihre Partizipation am Produkt produzierten Zuschauer_innen einen kulturellen Wert,⁵⁴ der auf der Beteiligung an der Aushandlung von Bedeutungen basiere. Jenkins überträgt die Logik kapitalistischer Märkte auf die Aushandlung von Bedeutungen und sieht Wert erst dort, wo es zu einem Tausch kommt. Wert entstehe, wenn Rezipient_innen etwas für wert erachten, geteilt zu werden (spreading⁵⁵), ob als Geschenk oder als Ware. Ob es sich dabei um eine Kritik, einen Kommentar oder um Fanfiction handelt, soll zweitrangig behandelt werden. „Instead, we should value a range of participatory roles, including evaluation, appraisal, critique, and recirculation, and recognize that people play different roles in different media environments“⁵⁶, formuliert die Rezensentin Melissa A. Click stellvertretend für die Herausgeber von „Spreadable Media“.

Der aktive Umgang mit Medienprodukten wie dem *Tatort* wird aber – das zeigt die vorliegende Erhebung – nicht immer mit anderen geteilt. Nicht jedes Serien-

⁴⁹ Vgl. Jenkins 1992.

⁵⁰ Jenkins 2006a, S. 3.

⁵¹ Ebd., S. 20.

⁵² So mehren sich in jüngerer Zeit die Nebenschauplätze des *Tatort*, womit die Reihe vom Sonntagssetting abrückt und zusätzliche Zeit besetzt. Kai Pflaume sucht *Tatort*-Experten, heißt es in diesem über die ARD-*Tatort*-Seite veröffentlichten Aufruf, vgl. URL: <http://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/specials/tatort-experten-gesucht-100.html> [11.2.2016]. Interviewpartner Richard Raulf aber gibt zu bedenken: „Ganz viele von diesen interaktiven Sachen im Internet, die reizen mich sowieso gar nicht.“

⁵³ Vgl. Henry Jenkins' Kommentar in einer Gesprächsrunde mit der DFG-Forschergruppe „Ästhetik und Praxis populärer Serialität“ zu seinem Vortrag zu „stuff“, der Staffage im Comic, Lichtenbergkolleg, Göttingen, am 3.5.2012. Vgl. Jenkins/Ford/Green 2013, hier Kap. 3: „The Value of Media Engagement“.

⁵⁴ „Participatory“ geht bei Jenkins auf Tocquevilles Vorwort zu Demokratie als kollektiver Tätigkeit zurück, daher ist das Kollektive Bedingung der Wertschöpfung.

⁵⁵ Jenkins/Ford/Green 2013, S. 3.

⁵⁶ Click 2013.

Wissen wird kommuniziert, da es doch auch für dessen Kreateur bereits von Wert ist.⁵⁷ Die Theorie der Kreativität von Kulturwissenschaftler Andreas Reckwitz unterstützt die Betrachtung von Wert als Form der Kreation von etwas Neuem, das vom Dagewesenen abweicht. Reckwitz betont das Vergnügen, das sich beim Schaffenden im Prozess der Kreation einstellt: Das „Abweichende gegenüber dem Standard, das andere gegenüber dem Gleichen“⁵⁸ gefalle daran. Zum Vergnügen an der Kreativität schreibt Reckwitz:

„Das ästhetisch Neue wird mit Lebendigkeit und Experimentierfreude in Verbindung gebracht, und sein Hervorbringer erscheint als ein schöpferisches Selbst, das dem Künstler analog ist. Das Neuartige im Sinne des Kreativen ist dann nicht lediglich vorhanden wie eine technische Errungenschaft, es wird vom Betrachter und auch von dem, der es in die Welt setzt, als Selbstzweck sinnlich wahrgenommen, erlebt und genossen.“⁵⁹

Die Teilhabe bei der Aneignung kreativer Produkte kann auch seitens der Rezipient_innen als Möglichkeiten zu eigener genussvoller Aktivität empfunden werden.⁶⁰ Im Vergleich zu anderen Sendungen und Serien regt der *Tatort* die eigene Kreativität aber offenbar wenig an.⁶¹ Ein Großteil der Nutzer_innen von Online-Angeboten zum *Tatort* verhält sich ohnehin recht passiv und identifiziert sich nicht mit den Fans online.⁶² Auch dann, wenn *Tatort*-Fans – ein vergleichsweise seltenes Phänomen – Fanfiction schreiben⁶³, eine Idee für eine *Tatort*-Folge entwickeln, Daten über *Tatort* sammeln und ordnen oder sonstiges Wissen über den Krimi anhäufen, bleibt der Kreis der Nutznießer_innen oft ein kleiner.

⁵⁷ Zwar war sich Interviewpartner Richard Raulf unsicher, ob andere damit etwas anfangen könnten, er selbst aber investiere viel Zeit in seine *Tatort*-Datenbank und der Umgang damit schien ihm Freude zu bereiten.

⁵⁸ Reckwitz 2012, S. 10.

⁵⁹ Ebd. Vgl. zu Fragen nach Kreativität Löfgren 2000; Warneken 2006.

⁶⁰ Bettina Anders beschrieb diesen Prozess im Interview anhand einer seit Jahren gespeicherten Datei, in der sie und ihre Schwester sich über die gemeinsam gesehene Sendung austauschten.

⁶¹ Zwar hatten Polizisten einst die Titelmelodie des Krimis *Tatort* in eine Powerpoint-Präsentation integriert, andere hatten Gutscheine für einen *Tatort*-Abend im Public Viewing gebastelt, ein Freund erzählte mir seine Ideen zu einem *Tatort* in seiner Heimatstadt und ein paar wenige Fans teilen ihre Fanfiction zum *Tatort* online, doch über andere Serien wussten meine Interviewpartner_innen wesentlich mehr zu berichten. So hatte Klaus Ullrich beispielsweise einmal einen Entwurf zu einer Folge *Ein Herz und eine Seele* (BRD, 1973-1976) verfasst.

⁶² Wie viele andere User nutzt Konrad Heer die Online-Angebote zum *Tatort* als Informationsquelle. Er tritt als Lurker, also passiv und für die anderen nicht sichtbar, auf. Anders als User, die sich – wenn auch unter einem Nickname – aktiv in die Kommunikation über den Krimi einbringen, fühlt er sich nicht als Teil der Online-*Tatort*-Community.

⁶³ Die Seite *FanFiction.de* stellt eine Linksammlung von Fanfiction zum *Tatort* zusammen, unter URL: <http://www.fanfiktio.de/Tatort/c/101119000> [11.2.2016].

Dass dem so ist, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch *Tatort*-Fans kreativ sind und daraus Projekte entstehen, die über das bloße Konsumieren weit hinausgehen. Dementsprechend hat der soeben bereits erwähnte Zuschauer Richard Raulf eine umfangreiche Datenbank über die Krimi-Reihe angelegt, die er aber nie zuvor jemandem gezeigt hat. Die Datenbank umfasst Titel, Datum, Sendeanstalt, Ermittler, Drehbuchautor, Regie, Musik und Länge sowie personalisierte Informationen. Hier hat er zum Beispiel Bewertungen und Zusammenfassungen eingegeben und er kann einsehen, wie oft er die Folge bereits gesehen hat. Das sei aber „einfach Spielerei, das ist wirklich nur für mich“⁶⁴. Dass Fans Wissen über den *Tatort* anhäufen, dieses aber nicht in materiellen Wert transferiert wird, scheint mir in der *Tatort*-Rezeption der Normalfall zu sein. Die Tätigkeiten werden als Liebhaberei empfunden. Daraus Geld zu machen oder sich ihr Wissen irgendwie anerkennen zu lassen, kommt den wenigsten in den Sinn. Mit der Ökonomisierung der Fanpraktiken, dem Transferieren des immateriellen, nur in einer interessierten Kleingruppe als wertvoll betrachteten kulturellen Kapitals, also im Ausstieg aus dem Bereich des mit dem Wochenende, mit Gemütlichkeit und ein bisschen Passivität verknüpften Raumes, den der Sonntagskrimi so lange schon bereithält, könnte nämlich zugleich eine Verlusterfahrung spürbar werden: Wird der freizeitliche Sonntagskrimi in den Sektor einer Wertschöpfung verschoben, die sich in ihrem Tauschwert bemisst, droht die Erholungsqualität des Krimis zu sinken. Dass der *Tatort* von vielen Interviewten mit einem Vokabular versehen wird, das auf eine Verarbeitung der Freizeitpraxis hinweist (etwa indem man besonders konzentriert zuschaut), konnte im 2. Kapitel bereits herausgestellt werden, und auch im 6. Kapitel unter „Grundsätzlich dazwischen“ wird das Verhältnis von Arbeit und Freizeit beim *Tatort*-Schauen im Abschnitt zu „Aktiv – passiv“ weiter beleuchtet. Dabei fällt auf, dass die Zuschauenden zwar gelegentlich viel Energie in die Rezeption stecken, der Krimiabend aber dennoch – trotz Anstrengung – der Entspannung dient. Der Wert wird für sich produziert, nicht für einen externen Abnehmer.

Soweit mein Eindruck auf Basis der erhobenen Daten – denn die Perspektive auf die Geldgier der *Tatort*-Fans gestaltet sich auf Sender-Seite etwas anders: Melanie Wolber vom SWR bearbeitet seit Jahren die Zuschriften von Zuschauer_innen. Sie ist davon überzeugt, die Produzent_innen von Leserbriefen beziehungsweise -mails wollten zwar nicht ernstlich an der Produktion des Krimis mitwirken, forderten aber schon für die banalste Idee Geld ein. Ab und zu schreibe jemand: „Ich habe eine *Tatort*-Idee. Da schreibt der mir eine Szene, die zwei Sekunden dauern würde, und das ist dann die *Tatort*-Idee und die wollen sie verkaufen.“ Oder Leute erklären, sie hätten ein wichtiges Thema, das dringend mal bearbeitet werden sollte. „Aber da wir keine Ideen kaufen – und das ist immer die Intention, dass die Leute Geld verdienen wollen –, ist das indiskutabel“, verdeutlichte Melanie Wolber. Die am *Tatort* offiziell partizipierenden Sendeanstalten haben nach wie vor eine Hoheit über Wissen, Texte und Bilder, die sich auf den Sonntagskrimi beziehen. Die offiziellen Webseiten und

⁶⁴ Interview mit Richard Raulf.

ein paar wenige Fanpages, deren Aktivitäten von der ARD unterstützt werden, bestimmen den Online-Auftritt des Krimis und das Wissen, das darüber kursiert. Anders als in Science Fiction- und Cross-Genres üblich, wird das Serienuniversum in seinen Grundfesten von den offiziell dafür eingestellten Macher_innen bestimmt, nicht von den Zuschauer_innen.⁶⁵

4.4 Kommunikation über *Tatort* online

Dass auch die Kommunikation über den *Tatort* von der Digitalisierung unserer Alltags erreicht wurde, ist unübersehbar. Zuschauer_innen suchen online Informationen über kommende Folgen, sie informieren sich über Schauspieler_innen oder die Geschichte der Reihe. Sie lesen in Online-Zeitschriften über jüngste Entwicklungen und verabreden sich per E-Mail zum *Tatort*-Schauen. Nach der Sichtung einer neuen Folge wird online kommentiert. Zahlreiche Foren, Kommentarspalten und soziale Netzwerke stehen Fans dafür zur Verfügung, ihre Ansichten und Gefühle über den Krimi auszudrücken und mit anderen zu teilen. Eine besonders bekannte und viel genutzte Variante ist die Homepage *Tatort-Fundus*. Geleitet von Administrator François Werner, stellt die Webseite die bisher umfassendste Internetpräsenz über die Krimireihe dar; selbst die ARD hinkt mit ihrem Angebot etwas hinterher.⁶⁶ Das findet auch Zuschauerin Ina Obermann. Sie glaubt, man habe bei der ARD das Potenzial, das ein solcher Web-Auftritt birgt, erst sehr spät erkannt.⁶⁷ Froh sei man bei der ARD über die Fanpage trotzdem.⁶⁸ Auf *Tatort-Fundus* finden sich Zusammenfassungen und Informationen über alle Folgen. Die Webseite wird von einer Redaktion und weiteren Autor_innen begleitet, die ständig über Neuerungen, Publikationen, Events etc. informieren, wobei die Sendeanstalten dem Administrator Informationen und Fotos zur Verfügung stellen. Neben lexikalischen und tabellarischen Einträgen, den Auflistungen vergangener wie zukünftiger Sendertermine, einem Episodenguide⁶⁹, Informationen zu allen Ermittler_innen und einem Forum beherbergt die Page auch die *Tatort*-Rangliste. Die *Tatort*-Rangliste zeigt die Hitliste

⁶⁵ Zum Verhältnis von Produzierenden und Rezipierenden vgl. auch Bendix/Hämmerling 2014.

⁶⁶ So auch die Aussage von Werner im Interview – schließlich sei die ARD erst ein Jahr nach dem Fundus online gegangen und seine Page habe „150.000 unique visitors pro Monat“. Das *Tatort-Forum* zählte am 22.4.2014 2036 Mitglieder. Vgl. *Tatort-Forum*, unter URL: <http://www.tatort-forum.de/> [22.4.2014], im März 2016 lag die Ziffer bei 2493 Mitgliedern. Vgl. ebd. [1.3.2016].

⁶⁷ Vgl. das Interview mit Ina Obermann.

⁶⁸ Vgl. die Feldnotizen zum Gespräch mit Bernd Desinger und Matthias Knop im Filmmuseum Düsseldorf. Aus Anlass der *Tatort*-Ausstellung, die dort zu sehen war, habe ich den neuen Direktor des Instituts und den Kurator des Filmmuseums zu einem Interview getroffen.

⁶⁹ Werner berichtete, er habe mit dem ‚Episodenguide‘ angefangen, weil es keinen gegeben habe. Ähnlich wie mein Interviewpartner Richard Raulf erstellte er also für unzählige *Tatort*-Folgen Informationen. Dass er diese, anders als Herr Raulf, einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machte, beschrieb er im Interview als einen wenig reflektierten Schritt: „Ich hätte mir die Liste

aller *Tatort*-Folgen an. Sie basiert auf Benotungen, die angemeldete User auf sogenannten Bewertungsseiten abgeben, die es zu allen Folgen gibt. Da der Rangliste eine gewisse Popularität und Bedeutung zukommt, die Zahl der Teilnehmenden immer weiter anwächst und sich spezifische Modalitäten der Kommunikation wie des Umgangs mit Wissen über *Tatort* ausgebildet haben, die den Wert der Reihe als solcher, aber auch die Selbstpositionierung der User beeinflusst, sind die hier vorgestellten Forschungen zu Online-Fanpraktiken zum *Tatort* auf die Rangliste fokussiert.

„Depending on how we define our terms, there are at least 100 million and perhaps as many as a billion people around the world who participate in online communities as a regular, ongoing part of their social experience“⁷⁰, schrieb Internet-Forscher Kozinets 2010. „Netnography has been developed to help us understand their world.“⁷¹ Das vor Kurzem methodisch wie theoretisch noch wenig durchdrungene Forschen im Netz hat inzwischen viele Namen und wurde in den letzten Jahren intensiv ausgebaut. Nicht nur wurde eine dgv-Kommission zu „going digital – Digitalisierung im Alltag“⁷² eingerichtet, die sich mit dem Forschen on- und offline beschäftigt, auch zahlreiche Publikationen zur Übersetzung und Neuausrichtung ethnografischer Forschungsmethoden sind seither erschienen.⁷³ Die Ethnologin Birgit Bräuchler nennt das Forschen im Netz Cyberethnology:

„Unter Cyberethnologie, Cyberanthropologie oder Anthropologie des Cyberspace verstehe ich die Subdisziplin der Ethnologie, die sich mit kulturellen Ausprägungen im durch das Internet konstituierten sozialen Raum (Cyberspace) und seinem jeweiligen soziokulturellen Umfeld befasst.“⁷⁴

Wichtig ist ihr wie der Soziologin Christine Hine, die sich seit Jahren im Kontext der Science and Technology Studies mit Ethnografie im Netz beschäftigt, dass der Cyberspace nicht abgekoppelt von der übrigen sozialen Wirklichkeit betrachtet

ja auch für meinen eigenen Schreibtisch machen können. Ich hab's aber ins Internet gestellt, weil ich's mit anderen teilen wollte oder, keine Ahnung.“

⁷⁰ Kozinets 2010, S. 2.

⁷¹ Ebd.

⁷² Die Kommission hat inzwischen eine eigene Webseite: „going digital. Digitalisierung im Alltag“, unter URL: <http://www.goingdigital.de/beispiel-seite/> [11.2.2016].

⁷³ Vgl. etwa das E-Mail-Interview der Herausgeber_innen mit Hermann Bausinger, sowie den Aufsatz von Sanna Schondelmayer und von Christoph Bareither u.a. in Blask/Kallinich/Schondelmayer 2013; das Themenheft Hegner/Hemme 2011, das wichtige Autor_innen im deutschsprachigen Raum zusammenbringen konnte; den Überblick gebenden Aufsatz von Hengartner 2007; zuletzt die grundlegende Studie Hine 2000, auf der auch Kozinets 2010 und Bräuchler 2005 aufbauen. Methodische Reflexionen legten neben Miller 2011 und Horst/Miller 2012 auch Domínguez u.a. 2007 vor. Weitere Ansätze fassen Sigl 2009 und Knorr 2011 zusammen.

⁷⁴ Bräuchler 2005, S. 44.

werden kann.⁷⁵ Anders als noch in den 1990er-Jahren⁷⁶ wird heute vermehrt davor gewarnt, klassische Methoden eins zu eins auf Forschungen in Online-Welten zu übertragen. Bräuchler erklärt, es lohne sich, die Strukturierung der Cyberspaces⁷⁷, also derer Räume zu untersuchen, die durch das Aushandeln kultureller Phänomene in Cybercommunities entstehen. Dabei sei es laut Daniel Miller und Don Slater⁷⁸ wichtig, deren lokale, nicht-virtuelle Kontexte mit einfließen zu lassen. Um dieses Feld beobachten zu können – soweit darf die Begrifflichkeit der ethnologisch-kulturwissenschaftlichen Forschung in den Online-Kontext übertragen werden –, fordert Schwara die teilnehmende Beobachtung,⁷⁹ die laut Hine mit einer andauernden Präsenz des Ethnografen im zu untersuchenden Feld sowie mit der engagierten Beschäftigung mit den Alltagen der Akteur_innen kombiniert sein solle.⁸⁰ Je nach Fragestellung werden die Forschungsaktivitäten online jedoch unterschiedlich gewichtet.⁸¹

Weil die Aktivitäten der User im Rahmen der Rangliste auf der Fanpage *Tatort-Fundus* auf die Zeit unmittelbar nach der Ausstrahlung fokussiert – die meisten User posten ihre Bewertung der just ausgestrahlten Folge unmittelbar danach –, beschränkte ich meine Teilnahme auf denselben Zeitraum.⁸² Ich postete etwa ein Jahr lang recht regelmäßig unter einem Nickname mit, wie das für die User dort üblich zu sein scheint.⁸³ Um mich in das Kommentieren und Benoten hineinzuversetzen, fokussierte meine Forschung aber auf die Analyse der Rangliste einzelner *Tatort*-Folgen und auf Interviews mit einem User sowie mit dem Administrator der Page, François Werner. Die Analyse von Kommentaren, die *Tatort*-Fans im sozia-

⁷⁵ Vgl. Hine 2000, S. 65. Inzwischen beschäftigt sich Hine auch mit ethnografischen Zugängen zum Fernsehen in Online-Medien, vgl. Hine 2011.

⁷⁶ Bräuchler (2005) grenzt sich davon ab, dass Helmers u.a. (1996) noch ethnografische Methoden auf das Forschen online übertragen.

⁷⁷ Vgl. Bräuchler 2005, S. 45, mit Bezug auf Schwara 1999, S. 265.

⁷⁸ Vgl. Miller/Slater 2000.

⁷⁹ Schwara 1999, S. 271.

⁸⁰ Vgl. Hine 2000, S. 63-65. Bräuchler (2005, S. 49) möchte zudem die Online-Feldforschung durch eine Offline-Feldforschung ergänzen, „um ein besseres Verständnis des Erweiterungspotentials der Offline- durch die Online-Ebene zu erlangen“.

⁸¹ So unternahm beispielsweise Elisabeth Bird (2003) eine teilnehmende Beobachtung in Listen und Blogs, um Zuschauer_innenpraktiken zu differenzieren.

⁸² Der Ethnograf sei angehalten, sich an die Bedingungen im Feld anzulehnen, so Bräuchler (2005) gemäß den zehn Punkten der Online-Forschung nach Hine 2000, S. 47.

⁸³ Die Durchsicht der Bewertungen zu den Folgen „Stille Wasser“ (ARD/ORF, 13.2.2011), „Der schöne Schein“ (SWR/SRF, 16.1.2011), „Heimatfront“ (SR, 23.1.2011) und „Rendezvous mit dem Tod“ (MDR, 20.2.2011) erbringt, dass eine große Anzahl der User gleich mehrere, teils sogar alle dieser Folgen bewertet haben. Überwiegend geben die Bewertenden zusätzlich zur Notengebung, die zur Bewertung obligatorisch ist, auch Kommentare ab. Diese nehmen allerdings bei späteren Bewertungen leicht ab, so dass man annehmen könnte, dass die späteren Bewertenden den Eindruck haben, ihre Bewertungsargumentation sei in den Diskurs bereits eingeflossen, so dass sich das erübrige.

len Forum *Facebook* bei und nach der Ausstrahlung neuer Folgen hinterlassen, hat Regina Bendix im Kontext der gemeinsamen Forschungen über *Tatort* bereits begleitet, analysiert und auf Performanztheorien hin überprüft.⁸⁴ Die vorliegende Übersicht zu Kommentaren auf *Tatort-Fundus* ist als additives Gegenstück zu Bendix' Beobachtungen zu *Facebook* zu lesen. Ein Vergleich beider Kommunikationsorgane erfolgt innerhalb der folgenden Darstellung. Der Umgang von *Tatort*-Zuschauer_innen mit *Facebook* interessiert derweil auch weitere Kulturanthropolog_innen: Lena Griefshammer und Michael Hallermayer aus Augsburg untersuchen im Rahmen der dgv-Kommission ‚Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügungen‘ Fanktätigkeiten zum *Tatort* zwischen Fankneipe und *Facebook*-Diskurs.⁸⁵ Eine weitere, für diese Studie hilfreiche Betrachtung der Seite *Tatort-Fundus* bietet Björn Bollhöfer. Er untersucht die „Geographien“ des *Tatort* anhand der qualitativen Inhaltsanalyse und verschiedener Kommunikationszusammenhänge der Kölner Binnenreihe – unter anderem durch eine „Spurensuche“⁸⁶ entlang der Kommentare auf der Fanpage *Tatort-Fundus*.⁸⁷ Im Abschnitt „Auseinandersetzung einer Stadt mit dem Online-Forum einer Fanpage“⁸⁸ unter der Überschrift „Dekodierte Räume“ wird die ARD-autorisierte Fanpage genau beschrieben. Betont wird dabei die besondere Bedeutung des *Tatort* „in Abhängigkeit individueller Kontexte“⁸⁹. Bollhöfer macht darauf aufmerksam, dass den *Tatort*-Zuschauer_innen in dem Forum „nicht pauschal alle *Tatorte* gleich gut gefallen [...], dass sich die Filme erst in der Rezeption und Aneignung im Rahmen der Bedeutungen in individuellen, lebendweltlichen Kontexten realisiert [werden] und dass sie in verschiedenen Kontexten auch verschiedene Bedeutungen erlangen können“⁹⁰. Obwohl der fragende, kommentierende und kommunizierende Umgang derer, die sich im Forum äußern, nicht mit dem deckungsgleich ist, was aus den Bewertungsseiten der einzelnen *Tatort*-Folgen abzulesen ist, zeigt sich, dass wesentliche Merkmale, die Bollhöfer aus der Beobachtung der Kölner Binnenreihe aus dem Forum herausarbeiten konnte, auch auf andere Binnenreihen und auf die Bewertungen übertragbar sind, auf denen die Rangliste basiert. So spielen die Stichwörter „Realismus“ und „Authentizität“ immer eine bedeutende Rolle, die Rahmung auch der Bewertung der Folge wird mit Anmerkungen über die

⁸⁴ Bendix 2013.

⁸⁵ Vgl. Griefshammer, Lena/Hallermayer, Michael: „Kollektive Mördersuche. Der *Tatort* zwischen Fankneipe und Facebookdiskurs“. Vortrag im Rahmen der Tagung „Erschaffen, Erleben, Erinnern. Fankulturen als Akteure populärer Unterhaltung und Vergnügung“ der dgv-Kommission „Kulturen populärer Unterhaltung und Vergnügung (KPUV)“, Regensburg, 10.-12.10.2014.

⁸⁶ Bollhöfer 2007, S. 124.

⁸⁷ Bollhöfer untersuchte das Forum *Tatort-Fundus* im Zeitraum von Mai 2003 bis Oktober 2005, mit insgesamt 120 Einträgen, die sich auf die räumliche Gestaltung der Kölner *Tatort*-Binnenreihe beziehen.

⁸⁸ Vgl. Bollhöfer 2007, S. 209-219.

⁸⁹ Ebd., S. 210.

⁹⁰ Ebd., S. 211.

Rezeptionssituation verbunden,⁹¹ der Bezug auf Orte und Regionen wird vermerkt, wobei das Nahe und Bekannte hervorgehoben wird.

„Grundregeln für alle Benutzer der Rangliste

1. Jeder Ranglisten-Teilnehmer bemüht sich fair und ernsthaft zu bewerten.

Die Wertungen erfolgen nach bestem Gewissen und eigenen, möglichst nachvollziehbaren Kriterien (Spannung, Plot, Humor, Unterhaltung, Logik etc). Sie beziehen sich sowohl auf Erstsendungen als auch auf Wiederholungen. Die Bewertungsskala von 0 bis 10 soll die Wertungen des User vergleichbar machen. Ein Kommentar zur Wertung/Folge ist optional; wenn ein Kommentar erfolgt, sollte er keine strafrechtlich relevanten Inhalte (Beleidigungen, etc.) enthalten.

2. Jeder Teilnehmer der Rangliste wertet regelmäßig und kontinuierlich.

Die Teilnahme an der Rangliste setzt voraus, dass das Endziel eines Users ist, möglichst viele Folgen zu bewerten. Einmal- oder sporadische Wertungen sind nicht im Sinne der Rangliste. Pro Kalenderjahr müssen mindestens 20 Folgen bewertet werden. Wer länger als 90 Tage nicht aktiv an der Rangliste aktiv teilnimmt, wird gesperrt. Die Wertungen und Kommentare bleiben erhalten, gehen während der Zeit des inaktiven Status jedoch nicht in die Gesamtwertungen ein.

3. Das Wertungsverhalten eines Users ist ausgewogen.

Einseitige Wertungen (nur eines Teams, nur eines Senders) werden nicht geduldet. Wer nur seine Lieblingsfolgen bewertet und die Folgen außen vor lässt, die er nicht mag (und umgekehrt) verstößt damit explizit gegen die Grundidee der Rangliste.⁹²

Soweit die etwas rigiden Regeln der wohl bekanntesten Hitliste aller *Tatort*-Folgen. In dieser nach Noten von 0,0 bis 10,0 (inzwischen auf mehrere Nachkommastellen genau) aufgeschlüsselten Aufstellung können User beliebige Folgen der Krimireihe benoten und mit einem knappen Kommentar versehen. Die in Befehlstön formulierte Regeln, die User zu sehen bekommen, wenn sie sich auf der Page mit einem Nickname anmelden, entstanden in Folge andauernder Kontroversen über den Sinn

⁹¹ Erscheint ein Film als langweilig, posten die User gerne, dass sie ihm schon früh die Aufmerksamkeit entzogen hätten.

⁹² Die Grundregeln zum Bewerten auf *Tatort-Fundus*' Rangliste werden beim erstmaligen Einloggen aufgeführt, vgl. *Tatort-Fundus*, Rangliste, unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/rangliste/administration/benutzerregeln.html> [11.2.2016]. Hervorhebungen und Schreibweisen im Original.

wie den Missbrauch des Rankings im Forum.⁹³ Sie verdeutlichen mit Schärfe, mit welcher Ersthaftigkeit das Bewerten auch unter Fans verfolgt wird. Ein Bemühen um Objektivität, um den Ausschluss mangelhafter Kennerschaft aus der Gesamterhebung lässt sich daraus ablesen, aber auch der Versuch, unüberlegte Benotungen sowie die Häufung von guten oder schlechten Noten zu umgehen. Und tatsächlich ist die gehäufte Vergabe guter Noten ein Grund, aus der Liste entfernt zu werden.⁹⁴ Die Verfasser_innen der Regeln setzen ein „Endziel“ der User voraus: möglichst viele Folgen zu bewerten. Dies unterstellt ein gekonntes Bewerten bei höherer Bewertungserfahrung, bzw. mehr gesehenen Folgen. Auch die Androhung einer Sperre von Usern, die nur unregelmäßig Folgen bewerten, deutet darauf hin, dass Vollständigkeit angestrebt wird. Dass die Regeln Ergebnis aufwendiger Diskussionsprozesse im angegliederten *Tatort-Forum* sind, illustriert, dass neben dem Ranking des Sonntagskrimis auch ein Ranking unter den Fans über Ziele und Sinnhaftigkeit ihrer Fanaktivität ausgefochten wird. Die Regeln zur Bewertung auf der *Tatort*-Rangliste ist diesem Abschnitt vorangestellt, weil sie das Ausmaß des Administrationsbedarfs der Bewertung der Krimifolgen aufzeigen und zudem erahnen lassen, dass die angestrebte ‚Objektivität‘ des Rankings im Kontext der Fanpage nicht voraussetzungslos ist.

Worum handelt es sich also bei der Rangliste? Die bereits 1999 unter gut 30 Usern als Excel-Tabelle kursierende Liste wurde von Herbert Standke begonnen, dann von *Tatort*-Fan François Werner (der schon immer mit aktiv war) übernommen und im Herbst 2002 in die von ihm verwaltete Fanpage *Tatort-Fundus* eingepflegt.⁹⁵ Werner ist der wohl bekannteste *Tatort*-Fan. Dank seiner vielen Artikel zum *Tatort*, den guten Verbindungen zu den Sendeanstalten, gepaart mit seinen journalistischen Fähigkeiten, ist er, obwohl er die Ausstrahlung der ersten *Tatort*-Folgen 1970 noch nicht miterlebt haben dürfte, derjenige, der eingeladen wird, den *Tatort* beim 40-jährigen Jubiläum der Reihe zusammen mit Schauspieler_innen und *Tatort*-Koordinatoren in Beckmanns Fernsehstudio zu vertreten,⁹⁶ die Seite des Fandoms auf wissenschaftlichen Tagungen darzustellen⁹⁷ und Inhaltsangaben zu *Tatort*-Folgen für den DVD-Verkauf zu liefern.⁹⁸ „The circulation of media events“, so schreibt Henry Jenkins, „across different media systems, competing media economies, and national borders – depends heavily on consumers’ active participation. [...] And some consumers have greater abilities to participate in this emerging cul-

⁹³ Vgl. die Feldnotiz zum Gespräch mit François Werner. Die Regeln wurden erst ca. 2010 in die seit 2002 bestehende Webseite integriert, so dass User, die wie meine Interviewpartnerin Ina Obermann schon länger dabei sind, sie teils nicht kennen.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Auskunft über die Geschichte der Rangliste gibt Werner [2008] online.

⁹⁶ Vgl. Programm.ARD.de, 29.11.2010, 22:55 Uhr: Beckmann. Thema: 40 Jahre „Tatort“ – Fernsehkommissare treffen ihre realen Vorbilder.

⁹⁷ Vgl. etwa Werners Beitrag zur Tagung im Tagungsbericht Matuszkiewicz 2013.

⁹⁸ Vgl. das Interview mit François Werner.

ture than others.“⁹⁹ So ein besonders aktiver Fan ist mit Sicherheit François Werner. Obwohl er seine Tätigkeit bei aller Professionalität als Fanaktivität verstanden wissen will, nötigt ihm seine Stellung innerhalb der *Tatort*-Fangemeinschaft anhaltendes Engagement und häufig auch Zurückhaltung bezüglich seiner persönlichen Meinung ab. An der *Tatort*-Rangliste beteiligt er sich daher inzwischen nicht mehr.¹⁰⁰ Dennoch positioniert sich Werner als Kopf und Leiter der Webseite. Die langjährige Teilnahme und das gesammelte Wissen über die Krimireihe dienen ihm dabei zur Legitimation der besonderen Stellung, „Die Rangliste ist schon zu sehr großen Teilen auf meinem Mist gewachsen. Und es erfüllt mich auch mit einem gewissen Stolz, wenn ich das so sagen darf, weil sie tatsächlich offensichtlich sehr beliebt ist.“ Ja, beliebt ist sie, die Rangliste. Nicht nur melden sich täglich neue User an, um Bewertungen abzugeben, sondern die Aufstellung wird auch von den Macher_innen des *Tatort* beobachtet und genutzt. Werner schreibt online:

„Nicht nur, dass einige Macher (Autoren, Redakteure, Regisseure) ‚inkognito‘ mitwerten und sich ganz der Subjektivität in Sachen TATORT hingeben können – wenn ein TATORT die Ranglistenspitze erklimmt, wird dies auch intern kommuniziert. So geschehen im April 2008, als der BR-TATORT **Der oide Depp** die Rangliste erstürmte und seitdem immer wieder zwischen den Plätzen 1 bis 3 pendelt, wurde im internen Pressespiegel des Senders auf den ersten 8 Seiten jede Auswertung und jeder der zahlreichen Kommentare der User abgedruckt und so direkt an die Darsteller, Redaktion und Produktion weitergereicht.“¹⁰¹

Meine Interviewpartner_innen seitens Produktion, Redaktion und Drehbuch konnten dies bestätigen.¹⁰² Man wolle sich nicht blind danach richten, was Fans im Rahmen der Homepage forderten, da diese nicht das gesamte Publikum widerspiegeln,¹⁰³ doch sehen sich viele nach Ausstrahlung ‚ihrer‘ *Tatort*-Folge an, wie diese auf der Rangliste bewertet wurde. Wenn ihr dort ein besonders günstiger Platz zukommt, kann damit sogar für die eigene Arbeit geworben werden, bestätigte mir Drehbuchautor Michael Proehl,¹⁰⁴ dessen *Tatort* „Weil sie böse sind“ (HR,

⁹⁹ Jenkins 2006a, S. 3.

¹⁰⁰ Ein Ansporn, die Webseite *Tatort-Fundus* weiter zu betreiben, liegt für Werner gemäß seiner Aussage im Interview darin, *Tatort* als Gesamtwerk dokumentierend zu erfassen, sein „Baby“ sei die Page als solche, nicht die Rangliste.

¹⁰¹ Ebd. Hervorhebungen im Original.

¹⁰² Sowohl Producer Holger Ellermann als auch Programmchef Christian Granderath sprachen davon, die Seite „interessiert zur Kenntnis“ zu nehmen, schätzen deren Repräsentativität aber als begrenzt ein. Redakteurin Melanie Wolber kennt die Page, unterlässt es aber inzwischen, sich die Ergebnisse anzusehen.

¹⁰³ Vgl. das Interview mit NDR-Producer Holger Ellermann, mit SWR-Redakteurin Melanie Wolber sowie mit NDR-Programmchef Christian Granderath.

¹⁰⁴ Vgl. das Interview mit Drehbuchautor Michael Proehl. Nicht nur bezog sich Proehl auf die Webseite, wenn er sich für neue Aufträge bewarb, auch in Print- und anderen Medien wird die

3.1.2010) erst nach der Ausstrahlung der betont realistischen Folge „Gegen den Kopf“ (RBB, 8.9.2013) vom Platz 1 der Liste verdrängt wurde – 2014 aber stand sie wieder ganz oben.¹⁰⁵ Bei dem offensichtlichen Spaß der User am Bewerten konnte das Online-Tool zu einer öffentlichen Bedeutsamkeit kommen, die eingangs nicht zu erwarten war. User versuchen gar, das Ranking zu manipulieren und ihren favorisierten *Tatort* zu pushen, indem sie sich mehrfach anmelden. Besonders die Top Ten werden hart umkämpft, erzählte Herr Werner.¹⁰⁶ Bei der eingehenden Beobachtung der Liste fällt auf, dass nicht nur der jeweilige *Tatort* bewertet wird, sondern das Ranking auch zwischen den Bewertenden stattfindet. Die Page ist so angelegt, dass einsehbar ist, wer die meisten Folgen bewertet hat und wie man selbst dazu im Verhältnis steht. Auch, ob man mit der Note, die man der Folge gab, über oder unter dem Durchschnitt der Bewertenden liegt, wird erkenntlich. Sprachlich sind einige User, obwohl sie dort anonym agieren, darum bemüht, ihr Wissen vorteilhaft zur Schau zu tragen und sich somit von weniger informierten Fans zu distinguieren. Die Medienwissenschaftlerin T. L. Taylor argumentiert, die mediale Vielfalt trage dazu bei, dass Menschen sich immer neu erfinden müssten,¹⁰⁷ was sie dazu antreibe, auch ihre geschmacklichen Verortungen publik zu machen; dieses Erfordernis lässt sich nicht auf Social Networks reduzieren. Die Form der Liste bedingt ähnlich einem Thread¹⁰⁸ auf *Facebook* oder *Twitter* die Chronologie der Teilnahme und einen linearen Aufbau. Dies führt dazu, so Jason Mittell, dass sich argumentativ in der Kommentarkette zwei Pole bilden, eine narrative Struktur, die gemäß Regina Bendix ein „yearning for closure“ nahelegt, wobei die verschiedenen teilnehmenden User versuchen, das Ende nach ihrer Vorstellung zu gestalten.¹⁰⁹ Da die Rangliste zum *Tatort* auf das Bewerten von Folgen ausgerichtet ist, gibt es also Verteidiger_innen und Kritiker_innen – selbstverständlich enthält eine Bewertung oftmals sowohl Lob

Homepage zitiert, vgl. etwa Raab 2012, S. 26, auf der das Ranking abgedruckt ist.

¹⁰⁵ *Tatort-Fundus* Rangliste am 4.6.2014, unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/rangliste/folgen-wertungen/rangliste-auswertung/aktueller-zeitpunkt.html> [4.6.2014]. Die Folge „Weil sie böse sind“ (HR/ARD-DEGETO, 3.1.2010) stand auf den ersten Platz, den zweiten belegte „Gegen den Kopf“ (RBB, 8.9.2013) und den dritten „Nie wieder frei sein“ (BR, 19.12.2010) – allesamt Folgen aus den letzten paar Jahren. Lediglich „Kurzschluss“ (NDR, 7.12.1975) mit Kommissar Finke, „Morde ohne Leichen“ (ÖRF, 19.5.1997) mit Kommissar Kant und „Der oide Depp“ (BR, 27.4.2008) mit den Kommissaren Batic und Leitmayr gingen als etwas ältere Filme in die Top10 der Liste ein. „Reifezeugnis“ (NDR, 27.03.1977) hingegen hat es inzwischen wieder auf den 3. Platz geschafft und „Weil sie böse sind“ auf den 6. verdrängt, vgl. ebd. [1.3.2016].

¹⁰⁶ Vgl. die Feldnotiz zum Gespräch mit François Werner.

¹⁰⁷ Wesch 2011. Vgl. zudem Boellstorff/Nardi/Pearce/Taylor 2012.

¹⁰⁸ Ein Thread beschreibt die Abfolge von Diskussionsbeiträgen, insbesondere in Online-Foren.

¹⁰⁹ In Reaktion auf einen Vortrag von Ruth Pages (vgl. Pages, Ruth: „Social Media and Seriality: Examples from the case of Stephen Lawrence“. Vortrag im Rahmen des Workshops „Popular Seriality“, Göttingen, 8.-9.6.2012) hob Jason Mittell die „compelling narratives“ hervor, die Tendenz, im Thread eine pro und eine contra-Seite zu verteidigen. Regina Bendix verwies auf die narrative Struktur einer solchen Kommentarkette.

als auch Tadel. Das ausgewogene Urteil vermittelt den Eindruck des unparteiischen Beobachters und der höheren argumentativen Schlagkraft. Es verharret nicht im reinen Geschmack, nicht im Subjektiven.

4.4.1 Wissen zeigen, nicht teilen

Auf der Page kommt „ein Querschnitt durch die Gesellschaft“ zusammen, klärte mich Herr Werner auf, doch vom üblichen ARD-Publikum weichen die User von *Tatort-Fundus* ab. Die Zuschauer_innen der ARD sind laut François Werner im Schnitt „weiblich und 54 Jahre alt. [...] Das ist bei uns nicht der Fall. Bei uns sind natürlich durch die Affinität zum Internet, glaube ich, immer noch mehr Männer, und die sind auch deutlich jünger.“ Im Forum seien gar 75 % der User männlich und zwischen 30 und 35 Jahre alt.¹¹⁰ Ob jene männliche Dominanz darauf Einfluss nimmt, dass die Rangliste innerhalb der Webseite *Tatort-Fundus* so wesentlich von subtilen Vermittlungen der eigenen Kapitalien und weniger vom Prinzip des Wissensaustauschs, -abgleichs oder -transfers gekennzeichnet ist, kann ich anhand der mir vermittelten Daten aber nicht belegen.¹¹¹ Fest steht: Gegenseitige Hilfestellungen und Hinweise haben in der Liste keinen Platz – ihr Zweck ist ein anderer. Jenkins beschreibt Konsum, auch Fernsehkonsum, als einen kollektiven Prozess und verwendet dafür den Begriff „collective intelligence“, den er von Pierre Lévy, einem französischen Cybertheoretiker, ableitet.¹¹² Auch auf den Bewertungsseiten des *Tatort* wird diese kollektive Leistung sichtbar. Anders als auf der übrigen Fanpage der Fall setzt die Rangliste das Wissen der Teilnehmenden aber vielmehr voraus, als dass es geteilt würde. So ist es nicht verwunderlich, dass mir die Teilnahme beim Kommentieren auf der Rangliste eingangs schwerfiel und zudem Einfluss auf den Sehgenuss nahm. Offenbar erweckte der Duktus, in dem die anderen Bewertungen formuliert sind, bei mir als Teilnehmerin den Eindruck, es sei erforderlich, den Film professionell und in seinem Wert als Fernsehspielleistung und nicht rein subjektiv zu bewerten. Ich notierte im Feldtagebuch: *Außerdem will ich oft nur einen Tatort im Sinne eines Krimis sehen und erwarte zu einem Tatort-Genuss keine herausragende Fernsehspielleistung. Dann gebe ich Kommentare ab, die mir hinterher in der Regel peinlich sind, weil sie nach bemühtem Kritiker klingen. [...] Schon während ich jetzt einen Tatort sehe, habe ich das Gefühl, aufpassen zu müssen und mir merken zu müssen, wie denn die Farbgebung so war oder wie welcher Charakter heißt – was ich mir sonst niemals merke! – nur, um hinterher nicht extra recherchieren zu müssen und nicht sagen zu müssen: „die Frau mit dem Café“ oder so.*¹¹³

¹¹⁰ Vgl. Werner, François, interviewt von Mareike Lange, in einem Café in Stuttgart, am 5.5.2010, S. 12.

¹¹¹ Vgl. Bendix 2008, S. 97 zu gegenderten wissensmedialen Formaten.

¹¹² Vgl. Jenkins 2006a, S. 4.

¹¹³ Teilnehmende Beobachtung bei der *Tatort-Fundus*-Folgebewertung, Stand: 4.4.2011.

Mittels der Durchsicht der Kommentare von zunächst elf¹¹⁴, dann einiger weiterer Folgen, begann ich zu erahnen, dass es nicht nur mir so erging. Denn die Wortwahl in vielen Kommentaren lässt auf einen Anspruch professioneller Notenvergabe denken: Immer wieder wird die „schauspielerische Leistung“ bewertet und der Realismus der Folge eingeschätzt. Es ist die Rede vom „unrhythmische[n] Spannungsbogen“, der Film sei „wenig differenziert“ oder „solide erzählt“ worden, regelmäßig wird das Drehbuch bewertet („solide“, „konstruiert“, „vorhersehbar“, „dramaturgisch nicht nachvollziehbar“), als habe man es eingesehen. Immer wieder ist die Rede vom „Ensemble“, der Film sei „schauspielerisch glaubwürdig gespielt“, „dicht“ oder „real“ inszeniert. Man erkenne eine „Polarisierung durch Differenziertheit“, die Folge bewege „sich auf vielen Ebenen des Genres“ und so weiter. Die Kommentare sind dabei wie Schulnoten gestaltet: Die Punktabzüge werden erläutert – von manchen (wenigen) sehr ausführlich: „Zusammensetzung der Bewertung: Story=9.0; Spannung=9.0; Ermittler=8.0; Schauspieler=8.5; Umsetzung=8.0“. Auch gelobt wird in der Hochsprache: „grandios“, „intensiv“, „fesselnd“, „klasse“, „exzellent“, „gelingen“, „spektakulär“ oder „stark“ sei die Folge gewesen, wenn jemand „super“ schreibt, wirkt das schon vergleichsweise vulgär.¹¹⁵ Ablehnung wird mit „schwach“, „irreal“, „krude“, „langweilig“, „langatmig“ oder „vorhersehbar“¹¹⁶ Ausdruck verliehen. Das Sprechen über *Tatort* ist im Kontext seiner Evaluation auf der Ranking-Seite an die artistic cultures erstaunlich nah angelehnt. Der sprachliche Verweis auf diese widerspricht einer Herangehensweise, die für Populärkultur typisch ist, damit keineswegs. Kaspar Maase beschreibt die diskursiven Rahmungen beim Sprechen und Schreiben in Fankulturen wie folgt:

„Alle Beteiligten – kreative Produzenten wie kreative Publika – nutzen Verweise auf angrenzende oder konkurrierende Felder (insbesondere der Bildungs- und Repräsentationskultur) immer auch zur Selbstkonstituierung, Selbstgenuss und Selbstaufwertung als entschieden populäre Akteure.“¹¹⁷

In den Kommentaren wird vor allem Kritik geübt, oft in Form einer Metasprache: Man schreibt nicht einfach, dass man den Film spannend oder langweilig fand – das

¹¹⁴ Dies betrifft die Folgen „Nie wieder frei sein“ (BR, 19.12.2010), „Borowski und der vierte Mann“ (NDR, 26.12.2010), „Tödliche Ermittlungen“ (SWR, 2.1.2011), „Unter Druck“ (WDR, 9.1.2011), „Der schöne Schein“ (SWR/SF, 16.1.2011), „Heimatfront“ (SR/ARD-Degeto, 23.1.2011), „Stille Wasser“ (RB/WDR, 13.2.2011), „Rendezvous mit dem Tod“ (MDR, 20.2.2011), „Leben gegen Leben“ (NDR, 27.2.2011), „Vergeltung“ (ORF, 6.3.2011), allesamt Erstaussstrahlungen. Doch wurden die Bewertungsseiten aller weiteren Folgen seitdem bis zum 21.4.2014 beobachtet und in die Zusammenfassung einbezogen.

¹¹⁵ Alle Zitate bis hier sind den Kommentaren zur Folge „Nie wieder frei sein“ (BR, 19.12.2010) aus *Tatort-Fundus.de* entnommen. Die Münchner Folge steht im Ranking mit einer durchschnittlichen Bewertung von 8,82664 (Stand vom 24.4.2014) besonders gut da.

¹¹⁶ Diese Kommentare beziehen sich auf „Borowski und der vierte Mann“ (NDR, 26.12.2010) auf *Tatort-Fundus.de*, der durchschnittlich 6,87968 Punkte erhielt (Stand: 24.4.2014).

¹¹⁷ Maase 2013, S. 33.

ist die Ausnahme. Eher werden Einschränkungen vorgenommen: „Der Anfang war spannungsarm.“ So wird die Bewertung professionalisiert, der Bewertende objektiviert seine Meinung stilistisch. Von der Kritik betroffen sind häufig Storylines, die die Liebeleien der Ermittelnden betreffen, Töchter der Ermittelnden (Tschillers Tochter und die neu besetzte Claudia Eisner, Tochter des Wiener Kommissars Moritz Eisner), Nebendarsteller_innen, Unmoral, Klamauk (das betrifft jüngere Folgen aus Münster) Vorhersehbarkeit des Mörders sowie starke Dialekte (in Folgen aus der Schweiz, aus Bayern oder Österreich). Bemängelt wird, dass der Mörder, bzw. die Mörderin schon zu früh klar gewesen sei und dass die gleichen Villen wiederholt als Schauplätze benutzt würden. Kritik hält sich an mäßigen, nicht innovativen Drehbüchern und schlechten Dialogen auf. Zudem werden die zu hohe Dezibelzahl bei Musik-Einspielern, logische Fehler („Warum waren alle Türen offen?“; „Warum hat er ihn zu Fuß verfolgt?“), ‚Sparsamkeit‘ bei Dreharbeiten („[K]ein Geld für Statisten?“) und Klischees bemängelt. Viele Kommentare lassen eine Differenzierung in die Kategorien Schauspieler, Drehbücher, Regie, Charaktere etc. erkennen, die gerade zur Schuldzuweisung bei als misslungen empfundenen Folgen wichtig wird. Zudem drücken die Kommentator_innen ihre persönlich empfundene Spannung bei der Betrachtung des Krimis aus. Gelegentlich wird eine zu grausame Darstellungsweise kritisiert. Häufig beziehen sich die Kommentare auch darauf, ob das Handeln der Polizei gerechtfertigt sei. Gelegentlich werden die Namen einzelner Schauspieler_innen oder Regisseur_innen genannt, von denen man künftig nichts mehr oder im Gegenteil mehr sehen wolle – hier wird oft angemerkt, wie man allgemein zu dem Team steht. Mitgefühl mit Figuren, Sympathien und Antipathien spielen erst dann eine Rolle, wenn sie sich gegen Schauspieler_innen richten, oder aber Opfer wie Täter_innen betreffen, die es gemäß der Story besonders schwer haben. Kinder werden aufgrund ihrer schauspielerischen Leistung gerne lobend hervorgehoben. Werden Ermittelnde neu eingeführt, wird häufig zum „gelungenen Einstand“ gratuliert, verlässt ein_e Schauspieler_in den *Tatort*, wird das meist bedauert, und in kommenden Folgen wird er oder sie vermisst – so etwa die Schauspielerin Maren Eggert, die die Polizeipsychologin Dr. Frieda Jung im Kieler *Tatort* spielte.¹¹⁸

Wissen, das über die einzelne Folge hinausgeht, wird bei den Lesenden vorausgesetzt und präsentiert. Es umfasst häufig die Erwähnung der Namen von Schauspieler_innen oder Regisseur_innen, selten auch von Drehbuchvorlagen (Henning Mankell). Der *Tatort* wird mit früheren Folgen verglichen (ist er besser oder schlechter?), mit anderen *Tatort*-Binnenreihen, und ab und zu auch mit anderen Filmen (Rambo 1, Rosamunde Pilcher) und Genres, die eine qualitative Auf- oder Abwertung andeuten (abwertend etwa mit Agatha Christie oder dem ‚Whodunit‘).

¹¹⁸ Selbst einmalig auftretende Charaktere wie die Figur „Gisbert“ werden medial gepusht und führen dazu, dass Figuren, die ihm ähneln, medial mit der vermissten Figur parallelisiert werden. Vgl. dazu „die fiktionalen Anderen“ im 5. Kapitel.



Wertungen für die TATORT-Folge

Weil sie böse sind

(751, Dellwo)

Durchschnittliche Bewertung: 8.54320
bei 500 Bewertungen
Standardabweichung 1.94820 und Varianz 3.79549
Median 9.5
Gesamtplatz: 4

Selbst einen Kommentar abgeben [hier](#).

Name	Bewertung	Kommentar
Christian	9.0	Ungewöhnlich und überraschend. Mir gefallen die neuen Wege, eben weil es kein 'klassischer' Tatort ist. Musik gut gewählt, einige Szenen waren Weltklasse.
Slimandfast	10.0	
joas	5.0	
andkra67	3.6	zu viele Psychopathen in kurzer Zeit, incl. der Sänger - Dellwo die einzige Ausnahme, rettet aber den Gesamtplot nicht
karu17	8.0	vorhersehbare, konstruierte Geschichte mit Top Schauspielern !!
heroony	9.0	Eine sehr abstruse Geschichte. Utopisch, dass ein dreifacher Täter mit jeder Menge Spuren unerkannt bleibt. Aber unterhaltsam und überraschend, dazu mit sehr guten Darstellern.

Abb. 12: Tatort-Fundus: Die Bewertungsseite der Folge „Weil sie böse sind“, Screenshot, Stand: 6.5.2016.

Anhand der Folgen „Weil sie Böse sind“ (HR, 3.1.2010)¹¹⁹ und „Fluch der Mumie“ (WDR, 16.5.2010)¹²⁰ will ich einige solcher Abgleiche, Vergleiche und Abgrenzungen nennen, die sich unter den Kommentaren auf der Bewertungsseite finden. Wer beispielsweise wie User Torch schreibt: „Das Allegretto aus Beethovens Siebter verschleudert man nicht“, der verdeutlicht seine Wertschätzung klassischer Musik wie auch seine Kennerschaft derselben. Relationale Maßlosigkeit kritisiert User WalkerBoh, der nachsetzt: „[D]as actionlastige Ende ist übertrieben. Ansonsten eine nette ‚Der Richter und sein Henker‘-Adaption.“ Wieder hat jemand eine Anspielung an einen Text des literarischen Kanons erkannt. „Vielleicht das ‚Reifezeugnis‘ der 2000er Jahre“, vermutet User SebastianW und nennt eine legendäre *Tatort*-Folge der 1970er-Jahre. „Abzug für das Cobra-11-Auto“, rechtfertigt User Harry_Klein seine Benotung. Zwar deutet die Bemerkung darauf hin, dass der User auch *Alarm für Cobra 11* (BRD, seit 1996) ansieht, der Verweis dient aber zur Abwertung der Folge. Die Verknüpfung „Tatort meets The Talented mr Ripley...“ (User J:W:_Wilkens) stellt erneut die Reflexion einer literarischen wie filmhistorischen Anleihe dar, die die *Tatort*-Folge mit einem viel gelobten Kinofilm vergleicht und somit tendenziell aufwertet.

¹¹⁹ Vgl. die Kommentare auf *Tatort-Fundus* Bewertungsseite zu „Weil sie böse sind“, unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/rangliste/folgen-wertungen/rangliste-auswertung/nach-usern.html?folge=751&Nr=9> [6.5.2016].

¹²⁰ Vgl. ebd.

Die intertextuellen Verweise, die für die Bewertung der Münster-Folge „Fluch der Mumie“ herangezogen werden, schöpfen aus einem anderen Sektor und sind insgesamt rar: „Comedy statt Krimi“ kommentiert User flu, User Harry_Klein be ruft sich diesmal auf sein filmhistorisches Wissen und schreibt: „[S]olch Pennälerhu mor hat Didi Hallervorden schon vor 30 Jahren hingekriegt.“ User speedo_ quido macht seine Ablehnung mit der Bemerkung deutlich: „So ein Klamauk gehört in’s Vorabendprogramm.“ Wer hingegen eine Nähe zu „Slapstick“ (matthias und Roter_Affe) erkennt, benotet zugleich besser. Zumeist geben die Kommentator_in nen selbst an, wie der Bezug auf den Referenztext aussieht. Doch auch wo dies nicht geschieht, wirken insbesondere Referenztexte aus dem Bildungskanon auf die schreibende Person zurück. Die textuelle Rahmung lässt die Folgen im Vergleich entweder besser oder schlechter erscheinen. Richard Baumanns und Charles Briggs’ Konzept der „Neu-Kontextualisierung“¹²¹ durch die verschriftlichte Rahmung eines kulturellen Phänomens durch einen neuen Kontext kann auch auf das Veredeln wie Abwerten einzelner *Tatort*-Folgen in Sprechakten angewendet werden. Prozesse der kulturellen Aufwertung oder ‚Veredelung‘ dieser Art hat bereits Regina Bendix im Rahmen ihrer Studien zur Inwertsetzung von Kultur vorgeschlagen.¹²² Abgrenzun gen gelingen durch Filme und Genres außerhalb des *Tatort*, aber auch intern werden Grenzen gezogen: So zeigen sich die Aktiven auf *Tatort-Fundus* meist kritisch gegen über Folgen mit Til Schweiger, und auch *Münster*-Fans wird unterstellt, durch die Zugehörigkeit zum geschmacklichen Mainstream aus der Gruppe von *Tatort*-Ken ner_innen herauszufallen.

4.4.2 „So eine Note sagt ja schließlich auch was aus“¹²³ – über das Bewerten

Was veranlasst aber so viele Menschen, ihre Kritiken online auf *Tatort-Fundus* zu posten, und wie beschreiben angemeldete User den Umgang mit der Bewertung? Um diesen Fragen nachzugehen, interviewte ich eine Zuschauerin, die die Seite aktiv nutzt und sich zufällig in meinem Sample fand, ausführlich zu ihrem Eindruck von der *Tatort*-Rangliste.¹²⁴ Ina Obermann war schon vergleichsweise früh im Internet aktiv und hat auch die Seite *Tatort-Fundus* zeitig entdeckt. Sie schaut gewöhnlich darauf nach, wann *Tatort*-Folgen ausgestrahlt werden und was gerade gedreht wird, nutzt aber zudem weitere Hintergrundinformationen und beteiligt sich seit geraumer Zeit an der Rangliste. Gelegentlich schaut sie auch auf das Ranking, bevor sie eine Folge ansieht. „Also das hält mich jetzt nicht vom Gucken unbedingt ab, aber man hat irgendwie das Gefühl, @man weiß, was kommt@.“ Das Benoten des Krimis scheint ihr Freude zu machen und zum *Tatort* dazuzugehören. Darüber hinaus

¹²¹ Vgl. Bauman/Briggs 1990.

¹²² Vgl. Bendix 2015a.

¹²³ Interview mit Ina Obermann.

¹²⁴ Dieser Abschnitt stellt eine Weiterführung vorheriger Überlegungen zum Verhältnis von Wertzu messungen zwischen Produzierenden und Rezipierenden dar, vgl. Hämmerling 2014.

glaubt sie, dass die Seite von den Macher_innen des *Tatort* wahrgenommen wird, so dass sie auch an ihre Bewertungen die Hoffnung knüpft, registriert zu werden. Dass die „imagined audiences“¹²⁵ beim Posten im Rahmen der *Tatort-Fundus*-Rangliste die User an eine professionelle Leserschaft denken lassen, kann dazu beitragen, dass Ernsthaftigkeit, Ausgewogenheit, Nachvollziehbarkeit der Benotung, überhaupt Kritik und Empfehlungen, wie die Reihe sich weiterentwickeln solle, hier platziert werden. Ina Obermann weiß, dass sie mit ihren Noten die *Tatort*-Welt nicht ändern kann, die Hoffnung, dass dem doch so ist, bleibt aber bestehen:

„Aber das ist schon so der Reiz dran, dass man irgendwie loswerden will, was [...] man dazu irgendwie denkt. Und sei es halt nur durch eine Note. Ich mein, so eine Note sagt ja schließlich auch was aus. [...] Und das ist halt so für mich der Reiz, dass ich denke: Ich möchte [...] meinen Eintrag irgendwie loswerden.“

Frau Obermann benotet häufig, kommentiert aber nur selten auf *Tatort-Fundus*. Gelegentlich fühlt sie sich dazu animiert, sich doch zu Wort zu melden, wobei sie eine schlichtende Position einnimmt und demokratisierend auf den Diskurs einwirkt:

„[M]eine Kommentare gingen dann beide Male so in die Richtung: ‚Ja, nun warte doch mal ab, und alles ist auch immer individuell.‘ Und klar, subjektiv kann man sagen: ‚Ich finde die blöd!‘, aber deswegen muss man das ja nicht so:o vehement vertreten, dass das immer schlecht ist oder dass alle anderen das auch schlecht finden müssen.“

Generell bewertet sie gerne gut. Das geht so weit, dass sie Folgen, die ihr nicht gefielen, einfach nicht bewertet – womit sie natürlich gegen die ‚Regeln‘ verstößt. Folgen hingegen, die schlecht bewertet wurden, die sie „ok“ fand, bewertet sie hingegen auch gerne noch ein paar Tage später gut, um dem Film, wie sie lachend sagte, die „Ehre“ zu retten. Gelegentlich versucht sie dazu überzugehen, auch mal schlechtere Noten zu geben, da sie gesehen hat, dass sie mit ihren Noten fast immer über dem Durchschnitt liegt. „Also ich gehör eher zu den Hochwertern als zu den Niedrigwertern, ja.“ Obwohl sie sich oft bereits angesehen hat, wie andere User den Film bewertet haben, bevor sie ihre Note vergibt, versucht sie, sich davon nicht beeinflussen zu lassen.¹²⁶ Sie orientiert sich aber dennoch gewissermaßen an der – wie sie sagt – „Masse“: Sie bewertet nicht so, wie alle anderen, sondern eher etwas

¹²⁵ Hine (2000, S. 92f) meint damit Webmaster, die Überlegung ist aber auch auf andere User übertragbar.

¹²⁶ Dass die Bewertenden sich in ihren Notengebungen von den anderen Kommentatoren beeinflussen lassen, ist zwar naheliegend, geht aber aus den Noten allein nicht hervor. Die Kommentare beweisen eher das Gegenteil, indem sie sich immer wieder wiederholen. Unter den 446 Kommentaren zu „Stille Wasser“ (RB, 13.2.2011) reagiert keine Person explizit auf voranstehende Kommentare.

wohlwollender. Übertreiben darf man das aber nicht, fand sie, schließlich ermöglicht die Internetpräsenz insofern Formen der sozialen Kontrolle, als dass einsehbar ist, welcher User wie bewertet: „[D]u kannst die User ja auch aufrufen, da hast du ja Recht. Und dann steht da, ich weiß nicht, 10 *Tatorte* alle mit, puh, 9 Punkten da, @und dann denkt jemand anders ja: total bescheuert, ja@.“ Dort ist „farblich markiert, wenn man quasi ab einer gewissen Punktzahl über oder unter dem Durchschnitt liegt. Und das fällt natürlich auf, ne. Also schon ein bisschen sozialer Druck auch, dass man nicht @ganz@ frei blöd entscheidet“¹²⁷. Inzwischen nimmt sie das Bewerten nicht mehr allzu genau. Früher, so erzählte sie, habe sie länger über ihre Notenvergabe nachgedacht. Wenn sie sich heute nicht sicher ist, wie ihr ein Film gefallen hat, ihn aber dennoch bewerten will, erhält er eine 7,5. Diesen Aspekt empfinde ich als bemerkenswert. Das Benoten ist für Ina Obermann zur Routine geworden, es gehört offenbar zum dem dazu, was sie „will“, selbst dann, wenn sie nicht weiß, welche Nachricht sie damit auszusenden hofft.

Ina Obermann grenzte sich hier und da im Gespräch von denjenigen ab, die sehr viele Folgen bewerten – sie fragt sich dann, ob diejenigen nichts anderes zu tun haben –, aber auch von denen, die ihre Note mit allzu langen oder komplizierten Anmerkungen versehen:

„Ich glaube, manche machen da eine richtige Wissenschaft draus. Es gibt da so einen, der macht immer irgendwie so ... Ich glaub sogar zwei da machen halt so richtige Punkt ... Genau, die gehen dann @[von] so 200 Punkten aus und dann kommt am Ende ... ((lacht sehr)) Da sitz ich auch davor@ und denk mir: OK. Ja. Also so hardcore betreibe ich das nicht.“

Diese Abgrenzung vom intensiven Fandom ähnelt der in anderen Interviews:¹²⁸ Die eigenen Fanaktivitäten werden als beschränkt und somit als normal wahrgenommen. Schließlich erinnert ein ausgeprägtes Fansein noch immer den „Get a life!“-Vorwurf, den sich *Star Trek*-Fans einfliegen: Man habe mit seiner Zeit nichts Besseres zu tun und entfliehe der Realität.¹²⁹

4.4.3 Die ARD-Seite auf *Facebook* und *Tatort-Fundus* im Vergleich

Die exemplarische Gegenüberstellung der Kommentare in der Rangliste auf *Tatort-Fundus* und der Kommentare von Usern auf der ARD-*Tatort*-Seite im sozialen Netzwerk *Facebook* zu einzelnen Folgen des Krimis ergibt Unterschiede in der Nutzungspraxis, die auf den strukturellen Voreinstellungen der jeweiligen Webseite basieren: Während die Webseite *Tatort-Fundus* durch einen aktiven Administrator

¹²⁷ Liegt der User mit der Einzelnote über dem Schnitt, wird er grün, liegt er unterm Schnitt, wird er rot gekennzeichnet.

¹²⁸ Auch François Werner war es wichtig, mir zu vermitteln, dass er hauptberuflich etwas anderes mache und sein Hobby aus einem Pflichtgefühl heraus aufrechterhalte.

¹²⁹ Vgl. Shatner 1999.

gelenkt wird, Richtlinien zu Postings vorgegeben werden und die Textlänge innerhalb der Rangliste beschränkt ist, erfolgt auf *Facebook* ein vielseitiges Bewerten und Kommentieren, das die Sehsituation, den kommunikativen Austausch und *subjektive* Eindrücke provoziert.¹³⁰ Diese Differenzen sind selbstverständlich abgeschwächt, seit auch *Tatort-Fundus*-User die Fanpage nicht mehr direkt abrufen, sondern die neuere *Tatort-Fundus*-Seite innerhalb der Plattform *Facebook* zum Austausch wählen. Gerade im Vergleich zu den Threads, die sich auf der ARD-Seite zum *Tatort* im sozialen Netzwerk *Facebook* finden lassen, wird die eigenständige Homepage *Tatort-Fundus.de* aber als informativer, professioneller, ernsthafter und weniger offen beschrieben. Dafür eignet die Rangliste sich weniger für soziale und kommunikative Zwecke, so Ina Obermann, die beide Formate nutzt.¹³¹ Die *Facebook*-User sind anders als bei *Tatort-Fundus.de* auf ein Profil zurückverfolgbar und es besteht die – häufig ergriffene – Möglichkeit, mehrfach zu posten und so auch miteinander zu kommunizieren. Diese kommunikative Umgangsweise mit der Plattform, die auf *Facebook* schon vor der Ausstrahlung der betreffenden Folge beginnt und sich über die Ausstrahlung hinweg fortsetzt, folgt ähnlichen Merkmalen wie das *Tatort*-Schauen im Public Viewing.¹³² So wird nicht selten auch gepostet, dass das Schönste am *Tatort* der Austausch darüber auf *Facebook* sei. Das heißt aber nicht, dass auf den *Facebook*-Kommentarseiten zum *Tatort* nicht gelegentlich geprotzt und kritisiert wird. „Also viele bringen sich da ja schon in Position“, befand Zuschauerin Ina Obermann, da wolle sie nicht mitmachen. Das verleitet andere User dazu, sich von den Kritiker_innen und Connaisseur_innen abzugrenzen:

„Schon interessant, wieviele sich hier als *Tatort*-Spezialisten rühmen um ihn zu zerreißen, aber keine Ahnung haben was mit Frieda ist. Die letzte Folke von Borowski wohl verpasst ... Die Selbstherrlichkeit derer, die offensichtlich jeden Sonntag das Haar in der Suppe suchen ist kaum noch zu ertragen. Bildübergänge, Geschichte, Schauspieler – vor nichts wird halt gemacht! Mich würde interessieren an welcher Serie Ihr noch Spass habt und warum Ihr diese nicht zur Abwechslung mal ansieht ... October 25 at 9:07am · 6 people like this.“¹³³

Sowohl Spaß als auch Vorfreude, Verbalisierungen spontaner Gefühlszustände und erste Eindrücke werden auf *Facebook* deutlich häufiger, sprachlich weniger distingu-

¹³⁰ Die hier vorgestellten Kenntnisse über Kommentare innerhalb der *Facebook*-Community gehen wesentlich auf die Forschungen von Regina F. Bendix zurück, vgl. Bendix 2013.

¹³¹ Aus diesem Grund überlegte Herr Werner inzwischen, auch den *Tatort-Fundus*-Usern ein Profil zu ermöglichen.

¹³² Bendix zitiert den Kommentar von A.B.I.: „Ist ja schon fast wie Public Viewing hier ... ;)“ zur Folge „Altes Eisen (WDR, 4.9.2011) aus *Facebook*, vgl. Bendix 2013, S. 35.

¹³³ Post auf *Facebook*, weiblich, vom 25.10.2010, 9:07 Uhr zur *Tatort*-Folge „Borowski und eine Frage von reinem Geschmack“ (NDR, 25.10.2010), unter URL: <https://www.facebook.com/Tatort> [11.2.2016]. Zitate aus Online-Quellen wurden ohne Korrektur übernommen.

iert¹³⁴ und mit mehr Emicons versehen vermerkt als auf der Rangliste von *Tatort-Fundus*, bei der gerügt wird, wer bereits bewertet, obwohl die Folge noch nicht abgeschlossen ist.¹³⁵ Der *Facebook*-Thread ist eben nicht allein zum Benoten und Bewerten da.¹³⁶ Während sich Aktive auf der Rangliste von *Tatort-Fundus* oft auf den Schreibstil von Fernsehkritiker_innen einlassen, verbleiben die Aktiven auf *Facebook* im umgangssprachlichen Sprachstil, der sich für die Online-Kommunikation im Chat durchgesetzt hat.

Die Auswirkungen der unterschiedlichen Formstruktur betreffen aber nur begrenzt den Inhalt. Auch auf der ARD-*Tatort*-Seite von *Facebook* verlangen die User, wie auch die von *Tatort-Fundus*, einen „guten Krimi“, der handwerklichen Anforderungen genügt,¹³⁷ dessen Spannung vom Umschalten abhält und bei dem das Privatleben der ErmittlerInnen nicht die Krimihandlung überschattet. Zurechtweisungen unter den Usern sind auf *Tatort-Fundus* allerdings bedeutend seltener als auf *Facebook* zu lesen – sie finden im angegliederten *Tatort-Forum* ihren Platz.

¹³⁴ Schreibweisen, Orthografie und Grammatik unterscheiden sich online grundsätzlich vom Formulieren offline – sie werden hier daher nicht korrigiert.

¹³⁵ Vgl. die Kommentare zur Folge „Hochzeitsnacht“ (RB/WDR, 16.9.2011), in denen „brotkkoberla“ kommentiert: „Erstmal: Es ist eine Frechheit, eine Folge zu bewerten bevor sie zu Ende ist...Alle über mir...“.

¹³⁶ Die vielschichtigen Nutzungsweisen werden unter anderem von Daniel Miller (2012) nachvollzogen.

¹³⁷ Kommentare dieser Art finden sich allerdings häufiger auf der Webseite *Tatort-Fundus.de*.

5. Selbstpositionierung in Bezug zu und in Abgrenzung von Anderen

„[O]ften people speak about television, when they mean society in general“¹, schrieb Hermann Bausinger schon 1987. Auch Aussagen, die über Fernsehsendungen wie den *Tatort* getroffen werden, lassen gelegentlich Rückschlüsse darauf zu, wie die soziale Welt wahrgenommen wird. Positionierungen, die sich im Umgang mit dem *Tatort* im Alltag wie im Interviewgespräch ergeben, sind dabei – wie eingangs beschrieben – immer auf ein Gegenüber angewiesen. Mutmaßungen über die Mitmenschen und den Aufbau der sozialen Welt fungieren als Orientierungspunkte, wenn *Tatort*-Zuschauer_innen über ihr Verhältnis zu anderen sprechen – über andere Zuschauersegmente, über die, die ständig fernsehen, über Ermittlerfiguren, im *Tatort* repräsentierte Milieus, Minderheiten oder Berufsgruppen. Mit wem Zuschauer_innen sich überhaupt vergleichen, ist davon abhängig, wie sie sich selbst charakterlich, sozial, in Machtgefügen und Verantwortungen verorten.

Das erste Schlaglicht auf die ‚Anderen‘ im Rahmen der *Tatort*-Rezeption nimmt die anderen Zuschauer_innen in den Blick. In welcher Gemeinschaft wähen sich die Befragten und wie grenzen sie sich von Personen ab, von denen sie annehmen,

¹ Bausinger, Hermann: „Tolerant Partners: On the Interwining of Communication and Para-Communication“. Vortrag im Rahmen des Symposiums „Rethinking the Audience: New Tendencies in Television Research“, Blaubeuren 1997, S. 11, zit. nach Seiter u.a. 1989a, S. 1.

dass sie einen anderen Fernsehgeschmack ausgebildet haben? Ein Exkurs zum Begriff des ‚Unterschichtenfernsehens‘, der in diesem Zusammenhang häufig fiel, beleuchtet die soziale Seite der Distinktion entlang des Geschmacks. Ein zweites Schlaglicht wird auf die fiktionalen Anderen im *Tatort* geworfen: Ermittlende, Gerichtsmediziner_innen, Staatsanwält_innen und Sekretär_innen. Anhand von Erzählungen über die seriellen Fernsehfiguren können weitere Selbstverortungen ermittelt und zugleich Begrifflichkeiten der parasozialen Beziehungspflege und Identifikation überprüft und modifiziert werden. Unter dem Stichwort ‚Cross-Demographic Communication‘ wird ein drittes Schlaglicht auf den mutmaßlichen Wissenstransfer geworfen, der durch das geschützte Beobachten fremder Milieus im Fernsehkrimi vonstattengeht. Da *Tatort*-Zuschauer_innen den Sonntagskrimi auch dafür schätzen, dass darin Ausschnitte der Welt vermittelt werden, in die sie sonst keinen Einblick haben, findet bei der heimischen Sichtung des Krimis zugleich eine Reflexion oder Bestätigung der Bilder statt, die sich Fernsehzuschauer_innen von den im Krimi repräsentierten Gruppen oder Szenen machen. Manchmal gelingt es Autor_innen und Regisseur_innen, das Publikum für Lebensweisen und Probleme des Alltagslebens solcher Personen zu sensibilisieren, die den Zuschauer_innen fremd sind, manchmal werden Vorurteile hingegen noch verfestigt. Zwischen „people watching“ und „mitfühlender Rezeption“ bewegen sich die Auslegungen des Prozesses, innerhalb dessen soziale Positionierungen während der *Tatort*-Rezeption mitunter verschoben werden.

Eine Berufssparte, die sich im *Tatort* regelmäßig repräsentiert sieht, ist die Polizei. Ihr Zugang zum Sonntagskrimi ist von Ambivalenz, teils auch von heftiger Abneigung geprägt. Das private Sehvergnügen kann durch die Nähe zur fiktionalen Erzählung einerseits bestärkt, andererseits gemindert werden. In den Gesprächen mit Kommissar_innen und Polizisten vom Einsatz- und Streifendienst wurde nicht nur deutlich, dass der *Tatort* Polizeiarbeit selten ‚realistisch‘² darstellt, sondern auch, dass Probleme und Positionierungen, die die Befragten im Alltag beschäftigen, sich auf die abendliche Krimirezeption auswirken.

5.1 Wir und ihr: die anderen Zuschauer_innen

Nur selten reflektieren die Nutzer_innen einer TV-Reihe im Alltag, inwiefern sie sich von anderen abgrenzen oder aufeinander Bezug nehmen. Untersuchungen aus dem Umfeld der Cultural Studies wie aus der medienwissenschaftlich interessierten Forschung haben sich der Frage angenommen, inwiefern populäre Medienprodukte zu Vergemeinschaftungsprozessen innerhalb postmoderner Identitätsräume führen und wie sich der Begriff des Fans angesichts Beck'scher Individualisierungsprozesse in Zeiten identitärer Verunsicherung verändert – wie sich also der oder die einzel-

² Dieses Kapitel ist als Zulieferer zum im 6. Kapitel vorgestellten Binom „realistisch – unrealistisch“ zu lesen.

ne Rezipient_in als Teil einer rezipierenden Gruppe verortet. Bei der Durchsicht dieser Studien fiel mir auf, dass zumeist diejenigen Serien untersucht wurden, die durch das Genre (etwa Science Fiction), durch den gesamtgesellschaftlichen diskursiven Status der Serie (als minderwertig und randständig wie bei *Dallas* oder *Star Trek*) oder durch andere Faktoren (die Organisation von Conventions, die Eigenbenennung als Fan, das Ausbilden von Fanzines etc.) sowohl von außen als auch von innen heraus bereits als ‚Szenen‘ wahrgenommen werden, die durch die Serienrezeption miteinander in Verbindung stehen.³

Die etwas distanzierte Haltung der *Tatort*-Zuschauer_innen gegenüber ihnen unbekanntem anderen *Tatort*-Rezipient_innen ist nicht zuletzt auf die Struktur und die Sendepraxis der Erzählung zurückzuführen. Die Identifikation mit Serienfiguren und -charakteren ist ein zentraler Weg, über den sich die Nutzer_innen serieller Narrative mit anderen Nutzer_innen geschmacklich verbünden. Nun ist es diesbezüglich um den *Tatort* schlecht bestellt: Selbst Interviewpartner_innen, die regelmäßig den Sonntagskrimi verfolgen, distanzieren sich häufig von dem Format als einem Gesamtpaket. Anders als bei ‚richtigen‘ Serien ist der *Tatort* trotz seiner fast wöchentlichen Ausstrahlung ein vergleichsweise unzuverlässiger Partner. Der Fortfolgecharakter ist wegen der Abgeschlossenheit der Fälle und Folgen begrenzt. Bis die nächste Folge mit den Lieblingsermittler_innen ausgestrahlt wird, kann eine lange Zeit vergehen. Durch die ständig wechselnden Drehbuchautor_innen, Regisseur_innen und Nebendarsteller_innen verschwimmen die Grenzen zwischen Reihencharakter und Genrebindung. Der lange Ausstrahlungszeitraum hat zu einer starken Ausdifferenzierung der einzelnen Binnenreihen geführt, so dass Geschmacksurteile über die Reihe als Ganzes zurückhaltend formuliert werden. *Tatort*-Zuschauer_innen fällt es somit auch schwer, Aspekte an der Krimireihe auszumachen, die auf Gemeinsamkeiten mit den übrigen Zuschauer_innen hindeuten. So wird dem Krimi eine Breitentauglichkeit attestiert, die – und das ist typisch für Produkte der Populärkultur⁴ – eine soziale Indifferenz vermuten ließe: *Tatort* schaue doch eigentlich jeder und jede. Frau Dr. Leiter, 50, Ärztin, vermutete, dass der *Tatort* etwas sei, was „durch die Schichten“ gehe. Ähnliche Formulierungen verwendeten auch zahlreiche andere Interviewpartner_innen. Der Student Konrad Heer formulierte den Eindruck, der *Tatort* sei „schon für ein sehr, sehr breites Publikum geeignet“. Seine Bekannte Nora Isarmeyer schloss sich an: „Also es sind sehr unterschiedliche Leute die das gucken, junge Menschen, alte Menschen, Männer, Frauen aus allen möglichen Milieus.“ Tanja Licht, 47, Reinigungskraft, bestätigte dies aus eigener

³ Vgl. Wenger 2006. Ausgehend von Individualisierungsprozessen und Unsicherheiten der Alltagsmenschen in der Spätmoderne untersucht Wenger anhand des *Star Trek*-Fandoms mit ethnografischen und statistischen Methoden Wege der Vergemeinschaftung im Prozess der Konstruktion einer Fanszene.

⁴ Vgl. Fiske 1989. In seiner Einleitung zu *Understanding Popular Culture* analysiert John Fiske die Assoziationen zu Jeanshosen, die er seine Student_innen hat aufschreiben lassen. Das Ergebnis: Jeans würden von (jeder und) jedem getragen, so dass sie nicht mehr auf soziale Unterschiede verweisen könnten. Sie schienen den Studierenden somit soziokulturell neutral zu sein.

Erfahrung: „Also ich hab mit zehn Jahre oder 20 Jahre älteren Leuten zu tun, die genauso *Tatort* gucken wie so mit 20 Jahre jüngeren Leuten, die auch *Tatort* gucken.“ Und als *Tatort*-Fandom-Experte bestätigte auch François Werner: „Es ist der Hochschulprofessor genauso wie der Elektriker von nebenan.“

Die Produktion von Indifferenz gegenüber Geschmäckern kann dem *Tatort* dennoch nicht zugeschrieben werden. Unterschiede im Umgang mit der Reihe gibt es nämlich viele, auch dann, wenn diese nicht zwangsläufig auf Distinktionsbestrebungen zurückzuführen sind. Provoziert durch meine Anfrage, ‚typische‘ *Tatort*-Zuschauer_innen zu beschreiben (wobei viele Interviewte sinnvollerweise die Möglichkeit einer solchen Figur infrage stellten), wurden Anleihen zur Hand genommen, die den Interviewten halfen, ihr Wissen über das *Tatort*-Publikum mit ihren Alltagsvorstellungen zusammenzufügen. Typische *Tatort*-Zuschauer_innen wurden entlang signifikanter Anderer definiert:⁵ „Ich weiß, wer ‚ich‘ bin in Relation zu ‚dem Anderen‘ [...]“⁶, schreibt Stuart Hall in Anlehnung an den Linguisten Ferdinand de Saussure. Bei der sozialen Verortung des *Tatort* nahmen die Befragten Konstrukte zur Hand, die gelegentlich Klischees und Idealtypen, oft aber eher solche Figuren beinhalteten, wie sie Kulturwissenschaftler Moritz Ege untersucht.⁷ Ege schreibt: „Figuren dienen den Akteuren [...] als Medien der Selbst- und Fremddeutung.“⁸ Er betont, das Bilden von „sozialen Typen“ helfe den Akteur_innen beim „Navigieren durch instabile, dynamische Verhältnisse, wo ständig neue Erscheinungen zu vergegenwärtigen sind“⁹, weist aber zugleich darauf hin, dass stereotype Identitäts-Repräsentationen als Herrschaftsmittel fungieren. So sind sich die Befragten beim Beantworten der Frage, wie ein typischer *Tatort*-Zuschauer aussehe, darüber bewusst, dabei zu Klischees zu greifen und Personengruppen zu konstruieren. Dennoch helfen solcherlei Typenbildungen, die nicht nur im Interview, sondern auch im Alltagsleben herangezogen werden, Unwissenheit und Unübersichtlichkeit zu überbrücken.

Auf mein Nachfragen hin wurde die Reihe als vergleichsweise hochwertiges Fernsehen bezeichnet, womit der Kreis der Zuschauer_innen eingengt wurde. Bernhard Aster, 52, Richter, war der Ansicht, der *Tatort* sei „eher ein bisschen anspruchsvol-

⁵ Das Provozieren der Einordnung eines Teiles der sozialen Wirklichkeit in Typen oder Figuren im Interviewprozess läuft der ausdifferenzierten Selbst- und Fremdbetrachtung, die in demselben Interview anhand anderer Fragestellungen zu diesem Zeitpunkt schon seit über einer Stunde praktiziert wurde, in der Art entgegen, dass die Befragten sich der Verfänglichkeit der Typisierung durchaus bewusst zu sein schienen, jedoch darauf vertrauten, dass auch ich ein Bewusstsein dafür aufbringen könne. Demzufolge sind die sich daraus ergebenden Einordnungen unter besonderen Vorzeichen zu lesen.

⁶ Hall 1994, S. 196.

⁷ Vgl. Ege 2013, S. 28, zu Figurierungen weiterhin S. 36-74. Er nutzt dazu Konzepte von Richard Johnson und Paul Ricœur.

⁸ Ebd., S. 32.

⁹ Ebd., S. 41. Ege nimmt Bezug auf die „sozialen Typen“, wie sie in den Arbeiten der Chicago School of Sociology Verwendung fanden.

ler“. Es gebe Leute, die dann lieber RTL¹⁰ und RTL2 sähen, was vielleicht etwas flacher sei. RTL ist ein Sender, der häufig zur Abgrenzung herangezogen wird, etwa von *Facebook*-Usern: „[I]ch bin im Schock! Dachte gerade, dass ich RTL anhave. Warum schreien die sich eigentlich nur an? Und was sind das für schlimme ‚Schauspieler‘? Schalte jetzt um...“¹¹, schrieb eine Frau zur Dortmund-Folge „Mein Revier“ (WDR, 11.11.2012), und ein User kommentierte: „Wenn ich RTL sehen will drück ich auf meiner Fernbedienung die Taste 4 ...und nicht die 1 ! Grausam.“¹² Ein Großteil meiner Interviewpartner_innen erklärte, dass er öffentlich-rechtliche Sender den Privaten gegenüber vorziehe, weil es dort weniger Werbung gebe und weil es ihren „Ansprüchen eher gerecht [werde] als das Privatfernsehen“¹³. Die Vermutung, das öffentlich-rechtliche Fernsehen sei anspruchsvoller als die privaten Sender, teilen nicht nur *Tatort*-Zuschauer_innen. Auch der ehemalige *Tatort*-Schauspieler Gregor Weber ist sich sicher, dass sich RTL und *Tatort* gegenseitig ausschließen, was die Zielgruppe betrifft: „Und die acht bis zwölf Millionen Zuschauer, die der *Tatort* vor die Glotze lockt, haben eine gegen null tendierende Schnittmenge mit der Nachmittagsmeute vor RTL und Co. Will sagen, der *Tatort*-Zuschauer kann in der Regel Filme lesen und beurteilen.“¹⁴ Das kann das RTL-Publikum seiner Ansicht nach nicht. „So wird davon ausgegangen, dass ein Kulturmagazin, das auf einem öffentlich-rechtlichen Sender läuft, quasi naturmäßig qualitativ ist, während eine Reality-Show, die auf einem Privatsender gesendet wird, schnell das Label ‚Trash‘ aufgedrückt bekommt“¹⁵, hielt Lothar Mikos fest. Dass den auf privaten Sendern ausgestrahlten Sendungen eine Minderwertigkeit unterstellt wird, können auch *Tatort*-Macher_innen bestätigen. Drehbuchautor Michael Proehl erzählte, er habe früher eine Serie für Sat1 geschrieben, die aufgrund des Rufes des Senders nur wenig rezipiert worden sei:

„Und bei so was wie *Hannah Mangold* [& Lucy Palm (BRD, seit 2012)], ist ja für Sat1 gemacht worden [...], merke ich in meinem Umfeld wie so: ‚Wo läuft das? Sat1? Was soll das?‘ [...] Viele Zuschauer, die das interessiert, kriegen das gar nicht mit, weil sie gar nicht mehr Sat1 wahrnehmen [...] als Ort, wo vielleicht was läuft, was sie interessieren könnte.“

¹⁰ Auch im Interview mit Producer Holger Ellermann kam es zu diesem Abgleich mit RTL: „Also RTL beispielsweise ist in der Hinsicht gnadenlos. [...] *Bruder Esel* [...] hat den Grimme-Preis gekriegt und wurde super besprochen. Und RTL hat das sofort abgesetzt. Weil die Quote zu schlecht war, ganz einfach. Und die Werbekunden auch nicht so drauf reagiert haben, auf das Format. Es passte einfach nicht zu RTL.“

¹¹ Vgl. *Facebook*, unter URL: <https://www.facebook.com/Tatort?fref=ts> [11.2.2016].

¹² Ebd.

¹³ Interview mit Theresa Lottich.

¹⁴ Vgl. den beißenden Kommentar des ehemaligen *Tatort*-Schauspielers Gregor Weber, der im *Tatort*-Saarbrücken Stefan Deininger spielte, unter Weber 2012, S. 38.

¹⁵ Mikos 2011, S. 55.

Obwohl prinzipiell jeder und jede *Tatort*-Zuschauer_in sein könnte, wurde *Tatort* in fast allen Interviews mit Anspruch und Bildung in Verbindung gebracht. Der 26-jährige Student Konrad Heer leitete dies wie folgt ab:

„Ich würde mir dabei [beim typischen *Tatort*-Zuschauer] jemanden vorstellen, der Spaß an geistiger Aktivität hat, also jemanden, der meinerwegen gerne Kreuzworträtsel macht oder der auch irgendeinen fordernden Job hat und gerne liest. Also *Tatort* ist halt keine seichte Unterhaltung, *Tatort* ist auch irgendwie fordernd.“

Keine Bildung zu haben wurde dabei mal mehr, mal weniger vorsichtig mit Hauptschulen gleichgesetzt und mit weiteren Attributen und kulturellen Klischees kombiniert:¹⁶ Der Krimi erfordere das Mitdenken der Zuschauer_innen, Durchhaltevermögen für 90 Minuten und eine politische wie gesellschaftliche Informiertheit. Einige Personengruppen seien davon tendenziell ausgeschlossen: die Ungebildeten¹⁷, „Hauptschüler“¹⁸ und diejenigen, die RTL schauen¹⁹ oder geistig nicht mitkommen, zum Beispiel Alte²⁰. Die Binnenreihe mit Axel Prahl und Jan-Josef Liefers (Münster) wurde von manchen Befragten vom hohen Niveau der Reihe tendenziell ausgespart, so etwa von der Verwaltungsangestellten Theresa Lottich:

„[D]er ganz krasse Hauptschüler mit diesen ganz krassen Hartz IV und auch nie gearbeitet, ich glaub, der guckt auch keinen *Tatort* – @weil er es doch nicht versteht@. Da guckt der nur Münster. Nee, die gucken einfach kein ... Die gucken keine Öffentlich-Rechtlichen, gucken die ... Das haben die gar nicht einprogrammiert in ihrem Fernsehen.“

Dass *Tatort* und Bildung zusammengehören, wurde auch in der Zuschauer_innenforschung bereits besprochen, die aber differenziert: „Zwar sind Zuschauer mit einem hohen Bildungsniveau beim ‚Tatort‘ oder der ZDF-Sendung ‚Aspekte‘ überdurch-

¹⁶ Viele Interviewpartner_innen entschuldigten sich für diese Grenzziehung bei mir, betonten, dass sie es auch nicht genau wüssten oder erklärten, damit nicht prinzipiell etwas gegen Hauptschüler_innen sagen zu wollen. Vgl. beispielsweise das Interview mit François Werner.

¹⁷ Die Vorstellung, dass sich *Tatort*-Zuschauer_innen von anderen unterscheiden, wird meist zunächst über die Trennlinie Bildung ausgemacht. Sie nannten fast alle meine Interviewpartner_innen.

¹⁸ Vgl. das Interview mit Anton Hientz.

¹⁹ Manche kulturelle sozialpolitische Konfiguration erscheint fast schon als natürlich zusammengehörig, so hier die Konstellation, Bildung und *Tatort*, versus Nicht-Gebildet und RTL. Vgl. zu den sich solchermaßen aus der Stereotypenforschung ableitenden kulturellen Markierungen von ‚Unterschicht‘ Ege 2013, S. 69.

²⁰ Der Mutter von Luise Richard etwa sei es inzwischen unangenehm, den Sonntagskrimi zu sehen, weil sie nicht mehr mitkomme und sich vor einzelnen Szenen ängstige, erzählte mir ihre Tochter im Interview.

schnittlich vertreten, aber sie schrecken auch vor ‚Peep‘ oder der Mull-Serie ‚Dr. Stefan Frank – Der Arzt, dem die Frauen vertrauen‘ nicht zurück.“²¹

Neben dem Bildungsaspekt sind viele der Ansicht, *Tatort* sei eine Sendung für ältere Menschen, alleine schon, weil der Krimi bereits so lange läuft und weil sich die Reihe erst innerhalb der letzten zehn Jahre medial verjüngt habe. „Das urdeutsche Bild ist so“, erzählte die 24-jährige Studentin Bettina Anders:

„Ältere Herrschaften zu Hause in ihrem spießigen Wohnzimmer – *Tatort* – gucken ARD; sie Hausfrau, er Beamter. ((beide kichern)) [...] Oh, mit dieser Eichenfurnier-Einrichtung. Oh nee, ah, da krieg ich’s Grausen, wenn ich nur dran denke! Achtziger-Jahre-Sofa am besten. Ahh, nee. Ja, so stell ich’s mir vor ((beide lachen)).“

Später reflektierte sie nochmal über jüngere *Tatort*-Zuschauer_innen in ihrem Bekanntenkreis und bemerkte, dass auch sie eine Freundin habe, die den *Tatort* sehe: „[U]nd ich dachte: ‚Huch! Die guckt wirklich den *Tatort*, und zwar mit Begeisterung jeden Sonntag.‘ Und für mich war das vollkommen absurd. Ich hab da überhaupt nie drüber nachgedacht, dass *Tatort* auch jüngere Leute gucken.“

Einige meiner Interviewpartner_innen beschrieben ‚den typischen *Tatort*-Zuschauer‘ entlang der eigenen Person, wie beispielsweise der Lehrer und Journalist Anton Hientz. Herr Hientz verwies auf sein politisches Interesse, seine allgemein aktive Haltung im Leben und seinen Bildungsgrad:

„Also ich denke, ein *Tatort*-Zuschauer ist nicht ganz blöd. Ich denke schon, dass die Mehrheit der *Tatort*-Zuschauer gebildet [ist]; würde ich schon sagen. Also, sagen wir mal: Die Mehrheit der *Tatort*-Zuschauer [wird] ein abgeschlossenes Studium haben. So stelle ich mir einen *Tatort*-Zuschauer vor, der interessiert ist, der politisch interessiert ist. Das bin ich zum Beispiel auch. Der im Leben auch selbst was erlebt hat. Der also nicht so in der Weltgeschichte rumgeht und nichts in seinem Leben irgendwie geleistet hat oder so. Ein aktiver Mensch, der selbst sehr viele Sachen so macht, der Interesse an vielen anderen Dingen hat; so würde ich mir schon einen *Tatort*-Zuschauer vorstellen.“

Die Beschreibung der unbekanntenen Anderen entlang der eigenen Person fiel nicht immer so glänzend aus wie bei Herrn Hientz, doch ließ sich oft eine Tendenz dazu beobachten, diese in die eigenen Ordnungs- und Rechtsvorstellungen einzugemeinden. Denn häufig waren sich unterschiedliche Zuschauer_innen einer *Tatort*-Folge sicher, der Film habe eine besondere Botschaft übermitteln wollen, die ihrer eigenen Haltung nahekam, wobei die mir dann beschriebenen Botschaften nicht miteinander vereinbar waren. Die narrative Offenheit der Verhandlungsplattform *Tatort* (im Sinne Hickethiers) ließ so viel Raum für unterschiedliche ausgehandelte

²¹ Hammerstein 2000.

Lesarten, dass jed_e Leser_in den Eindruck haben konnte, der Ausgang des Krimis entspreche der eigenen Weltsicht und dem eigenen Wissen besonders gut.²²

Ein gewisser Anspruch und die Nähe zur Bildung wurde letztlich eher von denen betont, die sich selbst als gebildet und anspruchsvoll einstufen und die *Tatort*-sehenden Anderen nach ihrem Modell formten, während eher diejenigen den *Tatort* mit ‚Spießern‘²³ in Verbindung brachten, die den Krimi selten sehen oder sich lediglich als Fan einzelner Binnenreihen (oft bei jüngst eingeführten Teams oder den Münsteraner Ermittlern) verorten. Die Kriminalbeamtin Bettina Leifeld, die sich geschmacklich abseits des *Tatort* einstuft – er sei ihr „zu blöd“ –, betonte zugleich, weiter „versuchen“ zu wollen, ihn vorbehaltlos anzuschauen. Schließlich kenne auch sie Leute, die ihn sich ansähen: Das seien „ganz viele, [...] [d]as ist ein ganz normaler Mensch. Das sind nette Menschen“. In dieser betont gutwilligen Haltung gegenüber den mehr oder weniger unbekanntem Anderen offenbarte sie (ähnlich anderen Befragten, die den *Tatort* nicht ansehen) zugleich ihre Missachtung dessen, was der *Tatort* zu bieten habe. Innerhalb des Gesprächs grenzte Frau Leifeld den Sonntagskrimi, um dessen Harmlosigkeit zu unterstreichen, aber vom „Prekariatsfernsehen“ ab:

„@[D]iese@ ... diese Talkshow-Sendungen: ‚Ich finde, Du siehst scheiße aus‘, und zu diesem Thema @diskutieren wir dann mal und so, ne.@ ((CH lacht kurz, Frau Leifeld dann auch)) Oah! [im Folgenden wieder ernst] Und das ärgert mich, weil wir natürlich auch in unserem Beruf mitkriegen, wie ... dass das dann das ‚Bildungsfernsehen‘ ist, ne, und ((lacht)) und dass man sich eine Meinung daran bildet, an diesen Dingen. Und das ... das ist so furchtbar, ne.“

Die Kriminalpolizistin geht davon aus, dass Sendungen im beschriebenen Format als eine Art Bildungsquelle rezipiert werden und somit zur Reproduktion eines potenziell kriminellen Klientels der Polizei beitragen. Den *Tatort* beschrieb sie im Vergleich mit solch problematischen Fernsehsendungen zusammenfassend als „harmlos“ und „anständig“, wenn auch als ein Produkt, das ihr einfach immer wieder zu „dumm“ und zu unglaublich gestaltet sei. Der Abstand, den meine Interviewpartner_innen zwischen dem sogenannten ‚Unterschichtenfernsehen‘ oder ‚Prekariatsfernsehen‘ und dem eigenen Geschmack ausmachten, variierte von Gespräch zu Gespräch. Einig war man sich aber – auch wenn nicht alle die Einschätzung teilen, dass es sich beim *Tatort* um Fernsehen mit gehobenem Anspruch handele –, dass es mit dem ‚Unterschichtenfernsehen‘ immer noch etwas gebe, was schlechter sei und (das ist den Befragten wichtig) auch gefährlicher.

²² Vgl. Hickethier 2010.

²³ Vgl. das Interview mit Bettina Anders.

5.1.1 Exkurs: ‚Unterschichtenfernsehen‘

„Selbst das abfällige Wort von der Unterschichtenkultur kann wieder Anhänger finden, als [...] stünde die Minderwertigkeit von Werken, wenn sie nicht rein den Mittel- oder gar Oberschichten entspringen, nach wie vor fest,“²⁴ schreibt Popkulturforscher Thomas Hecken. Die Debatte um den Begriff „Unterschichtenfernsehen“²⁵ ist in ihrer Eigenart eine, die die Fernsehgeschichte seit jeher begleitete, im Frühjahr 2005 wurde sie allerdings besonders laut ausgetragen. Der Begriff dient all denjenigen, die sich davon abgrenzen wollen, als assoziatives Sammelbecken des Minderwertigen, das sich wie selbstverständlich mit mangelhafter schulischer Bildung, mit einer betonten sowie sexualisierten Körperlichkeit, mit Zügellosigkeit, lebensplanerischem Talentmangel, Arbeitslosigkeit und kultureller Verarmung eint.²⁶ Der Begriff des ‚Ober-‘ oder ‚Mittelschichtenfernsehens‘, von dem sich das Fernsehen der ‚Unterschicht‘ offenbar unterscheiden lässt, wird nicht ganz zufällig *nicht* verwendet.²⁷ Treffsicher verweist mein Interviewpartner Anton Hientz auf den „Ursprung“ des Begriffes „Unterschichtenfernsehen“: „Das meine ich jetzt gar nicht so despektierlich oder so abwertend, der Harald Schmidt hat diesen Begriff mal geprägt, ich weiß nicht, ob Sie das wissen ...“, und bezieht ihn auf die Sender Sat1 und RTL, die sich von ARD und ZDF abgrenzen ließen.²⁸ Besonders hasse er

„diese ganzen Talkshows am Nachmittag, im Unterschichtenfernsehen, ich sage immer bewusst Unterschichtenfernsehen, RTL, Sat1 und so ... Also meine Fernsehgewohnheiten beschränken sich meist auf die Sender ARD und ZDF, und arte und die dritten Programme.“

Anders als andere Gesprächspartner_innen, die den Begriff des ‚Unterschichtenfernsehens‘ ebenso anwenden, um ihr Fernsehverhalten davon abzugrenzen, dann

²⁴ Hecken 2012, S. 105.

²⁵ Eine kulturwissenschaftlich informierte Übersicht zur Begriffsgeschichte liefert Ege 2013, S. 314-318.

²⁶ Es verwundert vor diesem Hintergrund nicht weiter, dass die Binnenreihe mit Kommissar Schimanski, dessen Körperlichkeit eine Einbettung in Symboliken des Proletarischen erfuhr (als Prügelkommissar, der ständig „Scheiße“ sagte), in den 1980er-Jahren seitens derer, die *Tatort* selten sahen, so eng damit assoziiert wurde, dass der Ruf des Proletarischen bisweilen auf die gesamte Reihe übertragen wurde. Doch manche empfanden die Repräsentation des rüden Umgangs des im Dienst saufenden Polizisten, der sich im Rotlichtmilieu bestens auskannte, als ehrliche und sich gut in den Ruhrpott einfügende Konstruktion eines Mannes vom Typus ‚harte Schale, weicher Kern‘. Vgl. Herrn Richard im Interview mit Paul und Luise Richard sowie reflektierend Ellen Deichherr.

²⁷ Klaus/Röser 2008, S. 263.

²⁸ Klaus und Röser erinnern daran, dass Schmidt zwar den Auftakt für die Mediendebatte gab – in der ARD verwendete er den Begriff mehrfach, um seinen früheren Arbeitgeber Sat1 zu beschreiben –, sich dabei aber auf das Buch „Generation Reform“ des Soziologen Paul Nolte bezog, der argumentiert, dass nicht materielle, sondern kulturelle Verwahrlosung die Basis von Prekariat darstellt. Vgl. Klaus/Röser 2008, S. 264f.

aber anfügen: „Darfst ja nicht laut sagen“ (wie etwa die Studentin Bettina Anders), erläuterte der Lehrer Hientz selbstbewusst: „Ich sage bewusst Unterschichtenfernsehen, weil meine Hauptschüler diese Sendungen sehen. Also Hartz IV-Empfänger sind viele Eltern meiner Schüler – und das ist wirklich Unterschichtenfernsehen.“ Er stilisierte sich somit als einer, der nicht nur den Diskurskontext Harald Schmidt kennt, sondern auch deshalb weiß, wovon er spricht, weil er so nah an der betreffenden ‚Unterschicht‘ lebt. So erklärte er analog zu seinem Fernsehverhalten, warum er viel N-Joy-Radio höre: „Ich höre meist N-Joy, damit ich also auf dem neusten Musik-Stand meiner Schüler auch bin.“ Eigentlich liege ihm eher die Musik auf NDR2 oder Radio21, „aber es ist mir schon wichtig, mitreden zu können. Also das finde ich schon wichtig, dass die Schüler auch merken: Der interessiert sich noch für Sachen, die uns interessieren und ist nicht ganz abgehoben oder irgendwo ganz weit weg.“ „Abgehoben“ und „ganz weit weg“ seien demnach die Kulturprodukte, mit denen er sich *eigentlich* gerne beschäftigt. Diese Herleitung der Rezeption von ‚Unterschichtenfernsehen‘ begegnete mir noch in weiteren Gesprächen, und der Umgang damit wurde gerne als „Sozialstudie“ beschrieben.

Michael Thompsons „Theorie des Abfalls“²⁹ geht von einer grundlegenden Unterscheidung von Wert im Wandel der Zeit aus: Demnach gibt es Gegenstände mit abnehmendem Wert (Konsumgegenstände), den Abfall, der ohne Wert bleibt, und zudem sogenannte dauerhafte Gegenstände, die einen konstanten oder wachsenden Wert aufweisen.³⁰ Der Medienphilosoph Lorenz Engell bezieht sich auf die Theorie des Abfalls und wendet sie auf das Fernsehen an:³¹ „Die Aufmerksamkeit der Zuschauer stellt dann eine Wertressource des Fernsehens dar; sie wäre in Intensität, Dauer und Summe zu berechnen und ließe ästhetische, soziologische, psychologische und ökonomische Bestimmungen zu.“³² Die aufmerksame, dauerhafte Beschäftigung mit TV-Konsumgütern könnte diesen demnach zu einem Wertzuwachs verhelfen. Etwas Vergleichbares findet statt, wenn Zuschauer_innen ihre Rezeption als ‚Sozialstudien‘ titulieren. Accounter Nils Trautwein beschrieb das Fernsehverhalten seiner Frau, von der er sich ohnehin abgrenzte: „Sie ist Lehrerin, sie ist oft auch schon mittags zuhause und guckt auch nachmittags mal irgendwelche ‚Sozialstudien‘ – [so] nennt sie das. ((CH lacht)) @Unterschichtenfernsehen@. ((beide lachen)) So und das würde ich mir, könnte ich mir gar nicht angucken.“

Der Begriff der „sozialen Studien“ ist wohl gemerkt kein allzu neuer und zudem einer, der das Sprechen über soziale Differenz moralisch aufwerten möchte, ohne die Distanz zum sozial als anders Markierten zu verlieren. So rezipierte bereits Brecht zusammen mit seinem Freund Eisler in der Emigration in New York die doch eigentlich verhassten Produkte der Massenkultur wie Western- und Gangsterfilme und ließ sich davon inspirieren, beispielsweise in seiner Parallelisierung von Hitlers

²⁹ Thompson 1981.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Diese Unterscheidung entspricht nicht derjenigen in der vorliegenden Studie.

³² Engell 2000, S. 13.

Aufstieg mit der Gangsterkarriere Al Capones in „Der unaufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ von 1941. Eisler beschreibt den spezifischen Zugang, den die beiden Kritiker zu den Produkten der Massenkultur nahmen, als lügerisch:

„Wir besuchten Kinos, vor allem Gangsterfilme, um, wie wir uns beide lügerisch versicherten, soziale Studien zu betreiben. Brecht wohnte neben mir – er hatte eine Wohnung am selben Gang. Ich brauchte nur anzuklopfen und sagte: ‚Hör mal zu, wollen wir nicht ein bisschen soziale Studien betreiben?‘ Dann fuhren wir in die Zweiundvierzigste Straße und schauten uns die Gangsterfilme an mit diesem prachtvollen James Cagney, ‚Public Enemy Number One‘, und so. Das waren dann eben die sozialen Studien.“³³

Die hier selbstanalytisch entlarvte Sensationslust ist eine, die in den Interviews vornehmlich Frauen unterstellt wurde, wohingegen Privatgespräche außerhalb der formellen Interviewsituationen mir ein ausgewogeneres Bild der genderspezifischen Rezeption minderwertig konnotierter Fernsehkultur vermittelte. Der soeben genannte Nils Trautwein beschrieb die nachmittägliche Rezeptionspraxis seiner Frau als „Sensationslust an anderer Leute Leben oder Problemen“, für die er sich „null“ interessiere. Dabei verwiesen sowohl Nils Trautwein und Informatiker Paul Richard (der sich und seine Frau sonst vornehmlich im intellektuell-gebildeten Sektor vertortete) als auch die Verkäuferin Ute Auerhahn auf die anfängliche Rücksichtnahme des Mannes gegenüber der Frau, die zu Beginn der gemeinsamen Beziehung noch dazu geführt habe, gemeinsam das anzusehen, was die Frau gerne sehe. Inzwischen aber sei dies einem pragmatischeren Umgang mit der TV-Rezeption gewichen, der zu separaten Fernsehgeräten und dazu geführt habe, dass nun nur noch die Frauen ‚Unterschichtenfernsehen‘ schauen würden. Trautwein erzählte: „Vielleicht in den ersten ein, zwei Jahren hab ich auch noch mehr ihren Mist da mitgeguckt.“ Auch Paul Richard berichtete, der Geschmack seiner Frau sei nie mit seinem deckungsgleich gewesen, habe sich dann aber noch auseinanderentwickelt: „Also die Filme, die meiner Frau noch gefallen, da lauf ich dann nach der Hälfte der Zeit raus und sag dann: Nee, das ist mir zu blöd.“ Während geschmacklich begründete Abgrenzungen dieser Art im Privaten recht häufig vollzogen werden, stellt das aufgezeichnete Interview eine Situation her, die einen vorsichtigeren Umgang beim Sprechen über die unbekannteren Anderen befördert. Gemäß der *Theorie des sozialen Vergleichs*³⁴ nach Festinger fühlen Menschen sich besser, wenn sie sich selbst erhöhen, indem sie sich nach ‚unten‘ hin abgrenzen. Im Interview, das aufgezeichnet wird, wird aber mit Abgrenzungen nach ‚unten‘ hin vorsichtig umgegangen. Zudem kommt es auch im Verlauf des Interviews zu Irregularitäten, die Verschiebungen dessen nötig machen, was eingangs als kulturelle Wertung gesetzt wurde. Die Studentin Bettina Anders beispielsweise sprach zunächst noch vernichtend über „Unterschichtenfernsehen“, erklärte aber später, in welchen Situationen sie gerne „Trash“ sehe.

³³ Hanns Eislers Gespräch 1975 mit Hans Bunge ist zitiert nach Mühl-Benninghaus 2011, S. 50.

³⁴ Vgl. Gottberg 2011, S. 84, der sich auf Festinger 1954 bezieht.

5.2 Die fiktionalen Anderen: Identifikation und Engagement

Ob nun Manfred Krug, der den Hamburger Kriminalhauptkommissar Stoevers spielte, die politisch engagierte Kommissarin Inga Lürsen, ‚Schmuddel-Kommissar‘ Schimanski oder Nebenfiguren wie die Münsteraner Staatsanwältin Wilhelmine Klemm – das regelmäßige³⁵ Personal des *Tatort* hat es den Zuschauer_innen angetan. Wenn sie über die fiktionalen Charaktere der Krimireihe erzählten, Lieblingsfiguren nannten oder sich von deren Eigenarten abgrenzten, verkomplizierte sich das Bild davon, wo sie sich sozial, moralisch und politisch positionierten.

Die Bezugnahmen von Rezipient_innen auf die im *Tatort* dargestellten Serienfiguren sind von der Sehgewohnheit der Zuschauer_innen sowie von der Taktung der Ausstrahlung der jeweiligen Binnenreihe bestimmt. Serienfiguren sind sowohl von seriellen Figuren (die wie Batman mehrere Medien bespielen) als auch von Seriencharakteren zu unterscheiden, die wachsen und eine mehr oder weniger lineare Biografie ausbilden, argumentiert Serienforscherin Ruth Mayer.³⁶ Wer sich mit einer Kriminalhauptkommissarin Klara Blum identifiziert, hat es als Fan im Vergleich zum Umgang mit den meisten Seriencharakteren sendetechnisch schwerer: Das erlernbare Wissen über die Figur ist begrenzt, es ist leicht, eine Folge zu verpassen – insbesondere dann, wenn die Binnenreihe noch nicht auf DVD erhältlich ist –, und im Internet ist zu den Serienfiguren und ihren Lebensläufen um einiges weniger zu finden als zu Charakteren aus Erzählungen mit einem stärkeren Fortfolgecharakter. Die Handlungsstränge, in denen auf die Vorgeschichte der Ermittlenden verwiesen wird, nehmen allmählich zu, das Publikum zeigt sich aber vergleichsweise vergesslich. In jüngster Zeit sind auch häufiger Klagen zu vernehmen, man könne die vielen Teams nicht mehr auseinanderhalten.³⁷ Besonders markante Charakterzüge, Eigenschaften, die schon die Schauspieler_innen als solche mitbringen, aber auch moralische und politische Haltungen gerade der langlaufenden Ermittlenden bleiben den Befragten aber im Kopf und werden aktiviert, wenn es darum geht, sich über Sympathien und Antipathien gegenüber den Serienfiguren zu äußern.

Hans Robert Jauss charakterisierte die spezifische Art der Erfahrung bei der Rezeption „als ‚Erfahrung seiner selbst in der Erfahrung des anderen‘ und – pointiert formuliert – als ‚Selbstgenuss im Fremdgenuss‘“³⁸. Das Nachleben der Figuren im Alltag der Serienfans beschrieb schon Ien Ang in *Watching Dallas*, behauptete dabei aber mit Rückbezug auf Christine Geraghty,³⁹ dass gerade die Bedeutung, die der Zeitspanne zwischen den Folgen zukommt, erst bei Serien von Bedeutung sei, nicht bei Reihen:⁴⁰ „But in contrast to a series, in which the time in between two episodes is of no narrative importance, whatever, the time between two episodes in

³⁵ Kelleter 2011, S. 72.

³⁶ Vgl. Mayer 2012, S. 140f., mit Bezug auf Denson 2011; siehe auch Denson/Mayer 2012.

³⁷ Überblicksdarstellungen anhand von Deutschlandkarten verschaffen dann Abhilfe.

³⁸ Brandstätter 2012. Sie nimmt hier Bezug auf Jauss 1984, S. 681.

³⁹ Geraghty 1981, S. 10.

⁴⁰ Ang 1985, S. 52.

a serial does play a role – though merely an imaginary one – in the way in which viewers experience the narrative.“⁴¹ Wie erklärt es sich dann, dass Fans einer seltenen Binnenreihe des *Tatort* sich wünschen, bald wieder mehr von ihrem Lieblingsteam zu sehen? Definieren wir die Binnenreihen des *Tatort* als ‚Serien‘, wird deutlich, dass auch hier ein Bedürfnis besteht, bekannte ‚Charaktere‘ wiederzusehen, wie es beispielsweise die pensionierte Lehrerin Dr. Elisa Unruh erzählte: „Also eine Attraktion ist der Faktor Serie, dass die Leute, die ich da sehe, mir bekannt sind und ich gerne wie [bei] alte[n] Bekannte[n] mal gucke[n]: Was machen sie denn jetzt? Wie geht’s ihnen denn und wie haben sich denn ihre Beziehungen entwickelt?“ Auch die pensionierte Universitätsangehörige Frau Dr. Arndt beschrieb die Serienfiguren im *Tatort* als erweiterten Freundeskreis:

„Es ist ja, wie wenn man Bekannte inzwischen hat, wenn man das so oft sieht, nech? Wie geht’s denen jetzt? Also durchaus auch @Anteilnahme@, und was ist denn eigentlich aus der Tochter geworden? Solche Sachen schon. Es ist natürlich ein Ersatz für soziale Beziehungen, das ist mir auch klar, im Grunde hat man da einen großen ((klopft auf den Tisch)) Menschenkreis, an deren ((klopft auf den Tisch)) Schicksal oder ja, Ergehen man teilnimmt.“

Solche Bemerkungen binden sich an wiederkehrende Serienfiguren, die Kommissar_innen, Staatsanwält_innen, Gerichtsmediziner_innen, Chefs und Sekretär_innen. Doch gerade das Privatleben der Ermittelnden, das mit Kommissar Schimanski seit den 1980er-Jahren erst an Bedeutung gewann, da Schimanski sich selbst oft in den Fall, den er aufklären sollte, involviert wähnte,⁴² wurde sehr unterschiedlich bewertet. Während manche sich davon genervt zeigten⁴³ oder ihr Desinteresse an der Figurenentwicklung verdeutlichten, erhöhte das Ausschmücken von Plots, die sich auf die Ermittelnden beziehen und über mehrere Folgen hinweg getragen werden, aus Sicht anderer Zuschauer_innen die Bereitschaft, beim nächsten Mal wieder einzuschalten.⁴⁴ Interviewpartnerin Nora Isarmeyer differenzierte zwischen dem Interesse an der Weiterentwicklung des *Tatort* insgesamt und der Bindung an Serienfiguren:

„[B]ei dem Ballauf war jetzt letztens ja auch irgendwie Thema, dass er vielleicht irgendwie ein Kind hat, da mache ich mir schon Gedanken drüber, wie

⁴¹ Ebd.

⁴² Die persönliche Involvierung der Ermittelnden in den Fall kam erst mit Kommissar Schimanski in den 1980er-Jahren auf. Vgl. den Spiegel-Artikel „Laßt ihn doch schwul werden“. Spiegel-Interview mit Götz George über seinen Abgang als *Tatort*-Kommissar Schimanski. In: Der Spiegel 14, 1991, S. 248f.

⁴³ Charlotte Sänger in Leipzig habe beispielsweise immer mit sich selbst zu tun gehabt, sagten nicht nur Daban Cernic von der Kriminalpolizei und Ute Auerhahn im Interview.

⁴⁴ Zur kulturellen Abwertung von Soaps heißt es, soziale und politische Probleme würden im Narrativ vernachlässigt, da die Charaktere so sehr mit ihren eigenen Probleme beschäftigt seien, vgl. Ang 1985, S. 62.

das so weitergehen könnte. Aber jetzt so den *Tatort* als Serie wie es da weitergeht, °darüber mache ich mir nicht so viele Gedanken drüber.°“

Denn dass es im *Tatort* weitergeht, erscheint aufgrund der Stabilität des Sendeformats als naturgegeben. Gemessen an der Bedeutung, die den Cliffhanger in Serien zukommt, vermitteln die *Tatort*-Binnenreihen jedoch eine gemäßigte Variante der Beziehung zwischen Zuschauer_in und Serienfigur.⁴⁵ Der Konzernbilanzierer Nils Trautwein schätzt bei Serien besonders den Reiz der Fortfolge: „Ja, dann will man auch wissen, wie es weitergeht sozusagen.“ Doch den *Tatort* betrachtet er als Ansammlung eigenständiger Filme. Da sei es ihm egal, „ob die Maria Furtwängler jetzt irgendwann einen Mann kriegt oder ... ob, weiß ich nicht, die Tochter von der Lürsen da jetzt wieder ein Problem hat oder nicht“.

Obwohl sie mehr auf einzelne Merkmale als auf Entwicklung und Tiefe angelegt sind, suchen sich viele Zuschauer_innen Serienfiguren wie Freundeskreise aus, basierend auf Wertvorstellungen, Geschmack und sozialer Positionierung.⁴⁶ Lothar Mikos hat in seiner Arbeit über Fernsehserien im Alltag ihrer Zuschauer_innen⁴⁷ die innige parasoziale Beziehung, die diese auch zu Charakteren in Serien erhalten können, untersucht und beschrieben. Der Begriff der „parasocial interaction“ (parasoziale Interaktion) ist auf die US-Soziologen Donald Horton und R. Richard Wohl zurückzuführen, die ihn in einem Aufsatz in der Zeitschrift *Psychiary* 1956 (Nachdruck 1986) prägten und damit eine aktive Rolle der Zuschauenden betonten,⁴⁸ die Ähnlichkeit mit anderen, nicht-medialen Interaktionen herausstellten und sich auf Rollen und Rollenkonflikte bezogen. Statt von Interaktion spricht US-Fernsehforscher Jason Mittell zunächst mit Murray Smith von „engaging characters“. Bei denen gehe es um „recognition (differentiation and hierarchies)“, „alignment (attachment and subjective access)“ und „allegiance (moral evaluation and sympathies)“.⁴⁹ Diese drei Faktoren scheinen mir auch für die Beziehung der *Tatort*-Zuschauer_innen zu den Serienfiguren der einzelnen Binnenreihen markant zu sein. Situativ wie über das Einfühlen in unterschiedliche Lebenslagen und soziale Rollen kommt es zum Anschluss und Abgleich („alignment“) mit Facetten der Serienfiguren. Das Wiedererkennen spielt dabei eine wesentliche Rolle, und moralische wie auf Sympathien

⁴⁵ Selbst der Cliffhanger nach der Folge „Am Ende des Flurs“ (BR, 4.5.2014), in dem Kommissar Franz Leitmayr in Lebensgefahr schwebte, wurde schon kurz darauf aufgelöst. Dennoch folgten auf *Tatort-Blog* und anderen Fanseiten unverzüglich Debatten darüber, ob offene Enden zu begrüßen seien oder nicht.

⁴⁶ Ähnlich verhält es sich bei Olivia Lauterweg, die die Serie *Big Bang Theory* (USA, seit 2007) gerne anschaut, weil sie Freunde habe, die sie da einordnen könne.

⁴⁷ Mikos 1994; 1996.

⁴⁸ Schon die Anwesenheit und Wahrnehmung einer anderen Entität reichte ihnen, um von Interaktion zu sprechen (Schramm 2006, S. 248). Die Interaktion bleibt aufgrund des fehlenden Rücklaufs asymmetrisch (S. 249).

⁴⁹ Mittell, Jason: „Lengthy Interaction With Hideous Men. The Serial Poetics Of Television Anti-Heroes“. Vortrag im Rahmen des Workshops „Popular Seriality“, Göttingen, 8.-9.6.2012; Smith 1995.

basierende Allianzen sind besonders zentral,⁵⁰ wenn Zuschauer_innen auf *Tatort*-Figuren Bezug nehmen. Der Vergleich mit der Figur setzt dabei keine Identifikation und keine Übereinstimmung voraus. Selbst „Identifikation mit bestimmten Personen oder Szenen einer Sendung [bedeutet] jedoch in der Regel (von pathologischen Fällen abgesehen) nicht, dass sich die Menschen in der betreffenden Szene verliehen“⁵¹. Auch gegenüber Serienfiguren, deren Repräsentation den Zuschauenden nicht gefällt, können starke Gefühle entwickelt werden. Die Darstellungsweise wurde dann im Interview gelegentlich als unrealistisch gekennzeichnet.⁵² „Viewers had strong feelings about which interpretations dominated, as these became transferable truths about their lives.“⁵³ So beschrieben gleich mehrere weibliche Interviewpartner_innen den Umgang der Kommissarin Lindholm (Hannover) mit ihrem Kind (das sie immer wieder irgendwo vergisst) als „völlig unrealistisch“⁵⁴.

Bei diesen Annäherungen an fiktionale Andere werden Vergleiche und Selbstpositionierungen zentral.⁵⁵

„Media practices shape visions of imagined lives, places and futures on a global scale, as they create a global imagination as a screen of projection for comparison, with people you want to resemble and to be compared with, and those you don't want to be like (Appadurai 2006).“⁵⁶

Die Identifikation ist beim *Tatort*-Sehen aber eingeschränkt. Bernd Jürgen Warneken, der sich für die Freude der Ethnograf_innen an Widerstand und Gegenkultur interessiert, hat Studien gesammelt, die die kulturwissenschaftliche Forschung zum Umgang mit populärkulturellen Produkten seitens der Rezipient_innen hervorgebracht hat, und stellt diese in einer Abstufung verschiedener Formen der Identifikation dar. Unter „*spielerische[r] oder gebrochene[r] Identifikation*“⁵⁷ fasst Warneken solche Formen, bei denen sich Rezipient_innen auf Texte einlassen, deren Ideologien sie angeben durchschaut zu haben.⁵⁸ Diese Form der Identifikation ist an Angela Kepplers und Martin Seels Untersuchung zu Vereinnahmung und Distanzierung bei der Rezeption massenkultureller Phänomene angelehnt.⁵⁹ Einen solchen Zu-

⁵⁰ Interviewpartnerin Dr. Elisa Unruh schätzt sowohl bei Büchern als auch im *Tatort* die Charaktere, die ihr „halbwegs sympathisch“ sind.

⁵¹ Bausinger 2001, S. 8.

⁵² Vgl. zur Anrufung von Subjektpositionen durch die Reihe und die Verweigerung der Annahme den Abschnitt „Weiblich – männlich“ im 6. Kapitel.

⁵³ Rofel 1994, S. 703.

⁵⁴ Hier Dr. Heike Leiter. Auch Luise Richard und Gesa Kraut überzeugte die Darstellung der Mutterschaft von Kommissarin Lindholm nicht.

⁵⁵ Vgl. Rofel 1994, S. 714f.

⁵⁶ Eisenlohr 2011a, S. 49.

⁵⁷ Vgl. Warneken 2006, S. 301 (Hervorhebung im Original).

⁵⁸ Vgl. Keppler/Seel 1991.

⁵⁹ Vgl. ebd.

gang fand etwa Studentin Bettina Anders, die erzählte, dass sie sich gerne „schlechte Frauenserien“ ansehe. Im Umgang mit dem *Tatort* begegnete mir diese Variante der Identifikation aber nur selten. Lediglich die teilnehmende Beobachtung einer Sehgemeinschaft ließ mich die gebrochene Identifikation auch im Umgang mit dem Sonntagskrimi ausmachen: Dabei handelte es sich mehrheitlich um Studierende, die sich den Krimi regelmäßig ansehen, ihn aber mit einer Bürgerlichkeit assoziieren, die sie ablehnen. Sie hatten folglich Freude daran, dem Krimi mit ironischer Distanz zu begegnen.⁶⁰

Viel häufiger ist, wenn es um den *Tatort* geht, die „partielle Identifikation“⁶¹. Sie beschreibt eine Haltung, bei der Rezipierende an einer Sendung, die ihnen prinzipiell gefällt, Merkmale ausmachen, die sie stören. Diese Vorgehensweise ist für den Umgang mit *Tatort* schon deshalb elementar, weil aufgrund der Diversität von Ermittler_innen-Teams, Orten, Regisseur_innen etc. eine allzu egalisierende geschmackliche Herangehensweise an den Sonntagskrimi entweder die Unkenntnis seiner Struktur oder einen Mangel geschmacklicher Differenzierungsfähigkeit offenbaren würde. Die Anteilnahme an dem, was Fernsehfiguren im Krimi erleben, führt in aller Regel nicht zu einer Rollenübernahme. Immer wird die „Rollendistanz“ (Goffman) oder „Figurendistanz“ (Hannerz) beibehalten.⁶² Auch die Nähe von Polizist_innen zur Figur Schimanski⁶³ und die Identifikation mit sozialen Rollen, wie sie mir bei der Informatikerin Frau Richard begegnete, die sich aufgrund ihrer Ausrichtung auf die Familie mit der Figur Alfred („Freddy“) Schenk (Kölner *Tatort*) verglich, führen nicht zur Übernahme, aber doch zu Bezugnahmen und damit einhergehenden Positionierungen im sozialen Gefüge.

Der Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos schreibt, neuere Fernsehformate würden mit ihrem emotionalen Realismus „gewissermaßen eine Ratgeberfunktion zur Bewältigung alltäglicher Lebenssituationen“⁶⁴ mitliefern, auch wo diese funktional nicht im Vordergrund der jeweiligen Sendung stünde. Diese Ratgeberfunktion kann ich innerhalb meiner Feldnotizen, die ich zu einzelnen *Tatort*-Folgen verfasste, zwar beobachten (auch wenn sie wesentlich weniger ausgeprägt sind als bei Serien mit stärkerem Fortfolgecharakter);⁶⁵ in den Interviews hingegen wird die emotionale Ebene des *Tatort* erst da erwähnt, wo es um Spannung, Betroffenheit oder

⁶⁰ Vgl. die Ausführungen zu ironischer Distanz im 6. Kapitel im Rahmen der binären Opposition von „genüßlich – kritisch“.

⁶¹ Warneken 2006, S. 302.

⁶² Vgl. zu beiden Begriffen Hannerz 1980, S. 238.

⁶³ Vgl. den Abschnitt „Schimanski sein“ in diesem Kapitel.

⁶⁴ Mikos 2011, S. 58.

⁶⁵ Vgl. meine autoethnografischen Livestream-Mitschriebe zu den *Tatort*-Folgen „Im Netz der Lügen“ (SWR, 27.3.2011), „Ein ganz normaler Fall“ (BR/Telepool, 27.11.2011), „Verschleppt“ (SR/ARD-DEGETO, 22.1.2012) und *Gilmore Girls* (USA, 2000-2007) Staffel 4, Episode 12 sowie Staffel 1, Episode 3. Diese sind auf Anfrage bei mir einsehbar.

das Gefühl geht, etwas habe einen berührt.⁶⁶ Die Intimität mit Serienfiguren ist reizvoll, wird aber dem Populistischen zugeordnet und von *Tatort*-Zuschauer_innen als weitgehend irrelevant für ihre eigene Sehpraxis beschrieben. Dass dem so ist, darf nicht leichtfertig der Angst der Befragten zugeordnet werden, sich auf eine Ebene mit Soap-Opera-Fans zu begeben. Schließlich ist der Krimi meist so getaktet, dass Fragen nach der Aufklärung des Falls in den Vordergrund treten und emotionale Dilemmata behandelt werden, die mit gesamtgesellschaftlicher Bedeutung versehen sind. Ien Ang macht in *Watching Dallas* im Kapitel „Function of Characters“⁶⁷ auf den wesentlichen Unterschied zwischen Soaps und Polizeikrimis aufmerksam:

„This focusing on the area of the personal and on the problem of psychological well-being distinguishes the soap opera in a crucial way from other genres of popular television fiction such as the police or adventure series. These genres are preoccupied with overcoming a danger or an enemy, and there is usually little room there for emotional uncertainties or psychological conflicts relating to individual, personal existence. The (almost always male) hero is in this regard completely sure of himself. [...] He is not vulnerable.“⁶⁸

Die Helden im *Tatort* sind zwar heute nicht mehr zwangsläufig männlich und unverletzlich, doch das Genre Krimi hält manche Zuschauer_innen dazu an, sich darüber zu ärgern, wenn zu viel vom Privatleben der Ermittler_innen zu sehen ist.

5.2.1 Sympathie und Ähnlichkeit

Der Lieblingsermittler bzw. die Lieblingsermittlerin ‚der Deutschen‘ wird immer mal wieder erhoben.⁶⁹ Dabei wurde 2014 Kommissar Freddy Schenk, gespielt von Dietmar Bär, als beliebtester TV-Ermittler bestätigt. Den zweiten Platz (und den ersten unter den weiblichen Befragten) belegte Norddeutschland-*Tatort*-Kommissar Thorsten Falke (Wotan Wilke Möhring). Die ersten sechs Plätze hatten alleamt männliche *Tatort*-Ermittler inne (3. Kommissar Ballauf, 4. Pathologe Boerne, 5. Kommissar Thiel, 6. Kommissar Bootz aus Stuttgart). Anders sieht das Ranking der Fansite *Tatort-Fundus* aus, in dem die Beliebtheit allerdings sowohl unter aktuellen als auch ehemaligen *Tatort*-Ermittler_innen erhoben wird. Hier steht der ehemalige Ermittler Finke an erster Position, gefolgt von Franz Leitmayr, Frank

⁶⁶ Zu Spannung vgl. den Abschnitt „Spannend – entspannend“ im 6. Kapitel, zu Betroffenheit und dem Gefühl, gerührt zu sein vgl. das 3. Kapitel sowie die Anmerkungen zum *Tatort* als Vermittlungsorgan von Befindlichkeiten fremder Personengruppen in diesem Kapitel.

⁶⁷ Ang 1985, S. 28-34.

⁶⁸ Ebd., S. 68f.

⁶⁹ Vgl. beispielsweise Bogdon 2014, S. 18. Wissenschaftlichen Kriterien genügen diese Befragungen gewöhnlich nicht.

Thiel, Freddy Schenk, Karl Friedrich Boerne und Silke Haller („Alberich“).⁷⁰ Unter den derzeit ermittelnden Kommissar_innen belegt der Kieler Kommissar Borowski den ersten Platz.⁷¹

Da die Güte des *Tatort* ohnehin häufig bewertet wird, ist auch die Überlegung, welche Ermittler_innen einem gefallen, an die schauspielerische Leistung, zumindest aber an die Schauspieler_innen gebunden. So sieht die Studentin Bettina Anders den Münster-*Tatort* vor allem, weil ihr der Schauspieler Liefers gefällt. Und Servicemonteur Klaus Ullrich, der ohnehin dazu neigt, Fernsehen auf Basis schauspielerischer Leistungen zu bewerten, kam erst zum *Tatort*, weil der Schauspieler Manfred Krug, der wie er aus der DDR kommt, dort mitspielte. Die Parallelisierung von Figur und Schauspieler_in verhärtet sich bei langlaufenden Serienfiguren zusehends – gelegentlich zulasten der Schauspieler_innen. Stars können leicht mit der Medienperson verwechselt werden, weil sie bis auf die Filmmaske mit jener identisch zu sein scheinen, schreibt Hügel.⁷² Verwechslungen kamen in meinen Interviews nicht vor, aber Vergleiche wurden häufig hergestellt. So nahm meine Interviewpartnerin Tanja Licht die Gesichtszüge von Maria Furtwängler zum Anlass, auch die Figur Lindholm, die sie im *Tatort* spielt, als arrogant zu bezeichnen. Die Interviewpartner_innen sind sich durchaus bewusst, dass Unterschiede zwischen Schauspieler_innen und Figuren bestehen, argumentieren aber, dass es ihnen schwerfalle, eine Szene als glaubwürdig wahrzunehmen, wenn die Handlung weder zur soziokulturellen Herkunft der Figur noch zu derjenigen der Schauspielerin passe. Das „primitive“ Gebaren der Figur Lindholm, die mit ihrem Sohn ein Fußballspiel ansieht und grölt, wollte sich Frau Leifeld, die sich selbst für Fußball interessiert, aber offenbar deswegen nicht grölen würde, auch aus diesem Grund nicht weiter ansehen:

„Ich interessiere mich für Fußball. Ich habe auch Söhne. Wie soll ich sagen, aber ich glaube nicht, dass man sich so klischeehaft verliert. Das ist **primitiv**, primitiv! Das passt auch gar nicht zu ihrer sonstigen Art, ne, schon gar nicht @zu Frau Burda@ ((lacht)). Hab ich gedacht: Ist zu blöd.“

Die „Einheit von Image und Werk“⁷³ kann aufgebrochen werden, doch Stars, die Rollen darstellen, fällt dies schwerer als artistischen Stars. Deshalb distanzierte sich wohl auch Schauspieler Götz George von der Figur Schimanski.⁷⁴

⁷⁰ Diese Daten beziehen sich auf die Rangliste der Ermittler der Webseite *Tatort-Fundus.de* vom 5.1.2014, unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/rangliste/ermittler-wertungen/rangliste-auswertung/gesamt-rangliste-ermittler.html> [5.1.2014].

⁷¹ Vgl. Die beliebtesten aktiven Ermittler. In: *Tatort-Fundus.de* vom 6.5.2014, unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/rangliste/statistiken/die-beliebtesten-aktiven-ermittler.html> [6.5.2014].

⁷² Hügel 2007, S. 153.

⁷³ Ebd., S. 151-153.

⁷⁴ Vgl. den Artikel „Götz George ist nicht Horst Schimanski“. In: WAZ vom 9.11.2013, unter URL: <http://www.derwesten.de/staedte/duisburg/goetz-george-ist-nicht-horst-schimanski-aimp-id8649602.html> [11.2.2016].

Des Weiteren bindet sich Sympathie oft an Gemeinsamkeiten mit der eigenen Person, die mit Eigenschaften gepaart sind, die einem an Mitmenschen gut gefallen. Studentin Nora Isarmeyer überlegte:

„Also den Thiel mag ich deshalb gerne, glaube ich, weil der eigentlich auch aus Hamburg kommt und auch St. Pauli-Fan ist und einfach so was Nord-deutsches, Schnoddriges hat, was ich sehr gerne mag. Und den Ballauf mag ich einfach deshalb gerne, weil er einfach so ein, so ein korrekter, völlig ehrlicher Mensch ist, der sich dann auch mal, auch mal irgendwie aufregt über Sachen oder irgendwie ... Aber der halt immer trotzdem so das Herz irgendwie so trotzdem am rechten Fleck hat und immer ehrlich ist und so ein grund-bodenständiger Typ ist.“

Auch diejenigen, die für eine Sache eintreten, sind oft beliebt. So schätzt Konrad Heer am meisten die Staatsanwältin in Münster, die in ihrem Auftreten bestimmt sei, „aber nicht um ihrer Autorität willen, sondern immer um der Sache willen“. Dabei werden unerwartete Verbindungen zu früheren Erlebnissen gezogen. Konrad Heer erzählte nämlich weiter, dass sie ihn an „starke Frauen“ erinnere, die er aus seiner Kindheit kenne. Sie sehe aus wie seine Schulleiterin, „und die sah vielleicht beschissen aus und hat sich übertrieben geschminkt, um ihr Alter zu kaschieren, aber die hat sich um die Schule wirklich gekümmert“. Er überlegte weiter: „Sie hat einfach so eine verlässliche Art an sich. Man weiß bei ihr, woran man ist. Also ich denke, es ist eine Frau, mit der ich ... die ich auch gern ... die ich auch sehr gerne als Vorgesetzte hätte.“ Verlässlichkeit, Bodenständigkeit, Ehrlichkeit, Standhaftigkeit und Familiensinn sind besonders beliebt. Oft seien die Sympathischsten auch die Nebenfiguren⁷⁵ oder die Zweiten im Team⁷⁶. Wenig begeistert zeigten sich viele von der Frankfurter Ermittlerin Sänger,⁷⁷ aber auch von Kommissarin Sahlfeld in Leipzig.⁷⁸ Klara Blum in Konstanz und Inga Lürsen in Bremen gefielen aufgrund ihrer politischen Haltung,⁷⁹ ihrer geradlinigen Art⁸⁰ oder weil sie sympathisch⁸¹ wirkten. Kommissar Schimanski verstörte entweder, weil man sein Verhalten als moralisch fragwürdig einstufte,⁸² oder er wurde dafür gerühmt, als Idealist gegen

⁷⁵ Vgl. das Interview mit den Kindern Dorothea und Babette Trebert.

⁷⁶ Vgl. das Interview mit Dr. Elisa Unruh.

⁷⁷ Dr. Elisa Unruh hatte „wirklich Mühe“, sich die Schauspielerin Sawatzki anzugucken; das Ehepaar Leiter und Aster schaute sich die Folgen mit ihr gar nicht an. Lediglich Ina Obermann und Dr. Christa Arndt gefiel die Figur.

⁷⁸ Vgl. etwa das Interview mit Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster. Kommissarin Sänger wurde bereits abgesetzt, und auch Simone Thomalla (als Sahlfeld) und Martin Wuttke sollen von einem neuen Team ersetzt werden.

⁷⁹ Vgl. das Interview mit Richard Raulf.

⁸⁰ Vgl. das Interview mit Ellen Deichherr.

⁸¹ Vgl. das Interview mit Bernd Deuter.

⁸² Vgl. das Interview mit Ellen Deichherr.

Windmühlen zu kämpfen.⁸³ Dabei wurde er, wie auch Kommissar Borowski in Kiel, gleich von zwei weiblichen Befragten als „knuffig“⁸⁴ beschrieben.

Aussehen und Attraktivität werden sicher auch eine Rolle spielen, wurden aber selten genannt. Gerade bei den vielen hübschen Frauen im *Tatort* darf das verwundern – sympathischer waren hier diejenigen, die als weniger schön beschrieben wurden.⁸⁵ Lediglich die 24-jährige Gesa Kraut sagte über Mehmet Kurtuluş, den Schauspieler des verdeckten Ermittlers Cenk Batu: „Also der sieht ja auch gut aus und so, und ich glaub, deshalb mag ich den gerne.“ Der 27-jährigen Jule Deich gefiel Wotan Wilke Möhring. Der Beruf des Polizisten wurde bei der Entscheidung über Sympathien und Antipathien gelegentlich lieber außen vor gelassen, so etwa von Katja Tann: „Also wenn ich irgendjemanden da unsympathisch finde, dann nicht, weil er ein Bulle ist, sondern weil er irgendwie ein zwanghafter Typ ist.“ Schließlich waren viele der Ansicht, dass der *Tatort* den Menschen in der Uniform zeige. „Ich denke, dass der Polizist in vielen *Tatorten* eben auch als Mensch gezeigt wird“, argumentierte Herr Hientz. Dass die Mitarbeiter_innen der Polizei im Krimi grundsätzlich eher sympathisch dargestellt werden, ordnete die 13-jährige Dorothea Trebert als ideologisch bedingt ein: „Also die Polizisten sind schon sympathisch. So ist die Ideologie dahinter vielleicht auch.“

Doch nicht immer sind den Zuschauer_innen diejenigen Figuren, die sie gerne sehen, zugleich sympathisch. Viele Zuschauer_innen forderten beispielsweise die Reintegration der Figur Gisbert,⁸⁶ eines Kollegen der Münchner Ermittler, der nur in einer Folge zu sehen war und in dieser verstarb. Die Figur Gisbert war durch ihre besserwisserische Art bestimmt, die sich darin offenbarte, dass die Serienfiguren Batic und Leitmeyer sich von dem jungen Kollegen genervt zeigten. Ein paar Monate später war es soweit: Die Zeitungen meldeten, zwar nicht die Figur Gisbert, aber der Schauspieler werde in den *Tatort* zurückgeholt. Unter anderem in Reaktion auf den Erfolg in der Münchner Folge ‚ermittelt‘ Schauspieler Fabian Hinrichs inzwischen als Nürnberger Kriminalist. Auch der im Umgang als snobistisch präsentierte Pathologe Boerne, der sich seit 2002 in die Ermittlungen von Kommissar Thiel in Münster drängt, ist beim Publikum beliebt. Den Zuschauer_innen gefällt dabei besonders das zankende Zusammenspiel der Antagonisten, die eine Hassliebe verbindet.⁸⁷

Die Übergänge zwischen Lieblingsermittler_innen, sympathischen Ermittler_innen und angenommener Ähnlichkeit zur eigenen Person konnten alle Formen annehmen. Dazu aufgefordert, zu erzählen, welche Figur ihnen am ähnlichsten

⁸³ Vgl. Paul Richard im Interview mit Luise und Paul Richard.

⁸⁴ Interview mit Studentin Gesa Kraut und mit Bettina Leifeld von der Kriminalpolizei.

⁸⁵ Darunter fielen die Serienfiguren Inga Lürsen (Bremen), Klara Blum (Konstanz) und Staatsanwältin Wilhelmine Klemm (Münster).

⁸⁶ Vgl. den Artikel von Steinmetz 2013.

⁸⁷ Vgl. das Interview mit Bettina Anders.

ist, taten die Befragten sich meist schwer.⁸⁸ Sympathien, Charakterliches und moralische Haltungen wurden dazu herangezogen: etwa sich über Ungerechtigkeiten aufzuregen wie Inga Lürsen, außen hart, aber eigentlich doch einfühlsam zu sein wie Klaus Borowski oder immer noch das Menschliche auch im Bösen zu sehen wie Lena Odenthal. Hier zeigt sich eine Langzeitwirkung der geschmacklichen Orientierungsschemata, denn Geschmack gilt nicht in erster Linie als individuelle, ästhetische Größe, sondern als moralische und ethische Kategorie.⁸⁹

5.2.2 Ambivalente Charaktere

Die Sympathischsten waren dann meist auch die, die am liebsten angeschaut wurden. Das ändert sich aber derzeit mit den Figuren Faber und Tschiller, die noch nicht in die Reihe integriert waren, als ich die Interviews führte. „Sympathische Tatort-Kommissare gibt’s jawohl genug...! Das ist mal was erfrischend anderes. Bitte weiter so, Dortmund!!! Klasse Schauspieler, Drehbuch, Regie!“⁹⁰ schrieb ein User im sozialen Netzwerk *Facebook* in Reaktion auf die vielen Kommentator_innen, die sich darüber ärgerten, dass der neu eingeführte Kommissar Faber in Dortmund derart launisch und unsympathisch sei. Ambivalente Charaktere waren aber in einigen Interviews Thema, so dass ich sie hier kurz ansprechen will. Serienfiguren dürfen nach Ansicht von sogenannten Quality-Viewern nicht zu perfekt sein, schreibt Sarah Kumpf.⁹¹ Anders sehen das viele *Tatort*-Zuschauer_innen. Ellen Deichherr schätzt beispielsweise die moralische Klarheit, zumindest zum Schluss des Filmes: „Mord ist was Böses und der Mörder wird immer gefunden.“ Es gebe moralische Grauzonen, die sie gelegentlich interessant zu beleuchten finde, der Film solle aber einen befriedigenden Abschluss finden.⁹² Erzählungen, „wo der Held Antiheld ist“, widerstreben ihr. Solche Aussagen sind es wohl, die auch Wissenschaftler_innen annehmen lassen, dass die Reihe *Tatort* auf „Gutmenschentum“ aufbaue.⁹³ Die problematische Semantik, die mit diesem Kampfbegriff einhergeht, der aus der antisemitischen NS-Wochenzeitung *Der Stürmer*⁹⁴ entstammt, richtet sich in anti-huma-

⁸⁸ Dass einzelne Interviewpartner_innen wie der Kriminalbeamte Tim Eckbauer eine starke Ähnlichkeit zwischen sich und einer Figur ausmachten, stellte eher eine Ausnahme dar. Vgl. den Abschnitt „Schimanski sein“ in diesem Kapitel. Viele überraschte die Frage, eine Ähnlichkeit sahen beispielsweise die Geschwister Trebert schon deshalb nicht, weil sie keine Probleme hätten wie die Erwachsenen im Film.

⁸⁹ Vgl. König 2008, S. 425.

⁹⁰ So ein Kommentar auf *Facebook*, männlich, zum zweiten Fall des Dortmunder Teams mit Kommissar Faber am 11.11.2012, unter URL: <https://www.facebook.com/Tatort?fref=ts> [11.2.2016].

⁹¹ Vgl. Kumpf 2011, S. 24.

⁹² Der Film „Der talentierte Mr. Ripley“ (USA, 1999) habe sie aus diesem Grund nicht bis zum Ende verfolgt. Vgl. ebd.

⁹³ Vgl. Rehberg, Peter: „Gutmenschentum: Tatorts Impecable Heroines“. Vortrag im Panel „Zeitgeist of Murder – post 1945-Germany“. German Studies, Milwaukie, Oktober 2012.

⁹⁴ Vgl. die Ausgabe Streicher 1941.

nistischer Manier gegen den *Tatort* und sein Publikum, das sich selbst gelegentlich im Humanistischen verortet.⁹⁵ Dass die Gegner_innen darunter etwas ganz anderes verstehen als die Befürworter_innen, zeigt sich im folgenden Abschnitt.

Diejenige Position für seinen eigenen Geschmack zu vereinnahmen, die einem gefällt, und anderen Personen (oder Nationen) einen anderen Geschmack zuzuschreiben, stellte sich als verbreitet heraus. Eine Dichotomie zwischen Deutschen und US-Amerikaner_innen wurde gleich von mehreren Interviewpartner_innen – die offenbar den Hype um die HBO-Serien, die auf Antihelden setzen, verpasst hatten⁹⁶ – als kulturelle Begründung herangezogen, warum US-Filme immer schwarz/weiß malten, während deutsche (das sehe man am *Tatort*) in der humanistischen Tradition Kants dazu befähigt seien, auch das Böse im Guten, das Gute im Bösen und Grautöne zu zeichnen.⁹⁷ US-amerikanische Autor_innen schrieben Geschichten, in denen die Rollen immer nach dem Schema „wir die Guten, ihr die Bösen“ verteilt seien, konnte Bernhard Aster beobachten. Und auch das Ehepaar Paul und Luise Richard kam häufiger darauf zu sprechen, dass es „typisch deutsch“ sei, wie der *Tatort* die Zuschauer_innen auch an die Bösen herantühre. Als Beispiel diente den Richards die Folge „Borowski und die Frau am Fenster“ (NDR, 2.10.2011), in der eine psychopatische Mörderin dargestellt wurde:

„*Tatort* ist sehr deutsch. Das eine ist etwas, was ich persönlich in meinem Erleben gehabt habe: Wir Deutschen haben doch auch, ich sag mal, ein sehr typisch deutsches Empfinden dafür, was Gerechtigkeit ist oder was wir auch im Film als Gerechtigkeit zeigen: Der *Tatort*, immer, hat eine sehr hohe Empathie für den Täter. Also der *Tatort*, der gestern zum Beispiel gelaufen ist: Man konnte mit dieser Täterin sehr gut mitfühlen.“

Es sei zudem typisch für den *Tatort*, dass man als Zuschauer_in (mit den Ermittlern) nicht gegen das Böse gewinne:

„[G]erade [...] Schimanski ist ganz typisch dafür. Schimanski rennt ständig gegen Windmühlen an, gegen die großen Konzernbosse und so weiter. Er gewinnt nie. [...] Er kriegt nur einen Mörder. Den kriegt er, aber [...] die eigentlichen Strukturen, die eigentlich Mächtigen und häufig auch die eigentlichen Schuldigen, die kriegt er nicht.“

⁹⁵ Vgl. Hanisch/Jäger 2011; Finger 2007.

⁹⁶ Der amerikanische Journalist und Fernsehkritiker James Poniewozik hat zu Serien wie *Dexter*, *The Wire* oder *The Sopranos* einen Artikel in seiner Kolumne in der *TIME* veröffentlicht. Vgl. Poniewozik 2012.

⁹⁷ Vgl. das Interview mit Paul und Luise Richard sowie das Interview mit Konrad Heer und Nora Isarmeyer.

Seine Frau pflichtete ihm bei:

„Da muss man jetzt ‚deutsch‘ mal in Abgrenzung zu anderen Krimis sehen. In amerikanischen Krimivarianten spielt Vergeltung eine große Rolle, und auch die Parteinahme spielt eine große Rolle – aufseiten des Opfers. Es gibt klare Grenzen, es gibt klare Gegner. Und es gibt auch etwas, was böse ist.“

Auch ihr Mann ist dieser Ansicht: „Diese Ethik, auch diese Sichtweise auf Menschen ist schon etwas typisch Deutsches. Ja. Ich meine, der Humanismus ist in Deutschland entstanden. Das merkt man.“ Aus dieser Interviewpassage geht nun nicht hervor, dass Humanismus und Deutschsein miteinander und dann auch noch systematisch mit dem *Tatort* zusammenhängen, sie zeigt vielmehr ein weit verbreitetes Bedürfnis, ‚großen Sinn‘ zu erzeugen, die Güte des Krimis *Tatort* auch national festzumachen und die Frage nach dem Nationalen als eine Frage nach dem Eigenen und nach der Arbeit an der Identität aufzufassen. Auch der Lehrer Anton Hientz war sich sicher: „US-Krimis sind mir zu gelect.“ Dabei dachte er an Sendungen wie *CSI: Miami* (USA, 2002-2012), in denen

„auf der einen Seite das Gute und das Böse gezeigt wird, also schwarz/weiß. Es gibt keine Grautöne, die es beim *Tatort* und *Polizeiruf* gibt. [...] Das kenne ich bei US-Krimis eigentlich gar nicht, dass man mit dem Bösen oder mit dem Mörder oder mit irgendwem, also mit dem Kriminellen irgendwelche Sympathien hegt.“

Das aber sei beim *Tatort* gelegentlich der Fall. Offenbar wurde in diesen Gegenüberstellungen von deutschen und amerikanischen Filmen und Krimis, dass *Tatort* und auch *Polizeiruf 110* mit den *CSI*-Reihen sowie mit Blockbustern verglichen wurden, die die 1990er-Jahre hervorbrachten, und nicht mit Serien mit Antiheld_innen, deren Faszination auf die Zuschauer_innen Jason Mittell als „lengthy interaction with hideous men“ beschreibt.⁹⁸ Diejenigen Interviewpartner_innen, die beispielsweise *The Wire* (USA, 2002-2008), *Dexter* (USA, 2006-2013) oder *Breaking Bad* (USA, 2008-2013) kannten, sahen das anders.⁹⁹ Die Ambivalenzen, die sich in der Verhandlung der nationalen Zuordnung des Sonntagskrimis ergeben, sind nicht auf Fragen nach Serienfiguren beschränkt und werden daher im 6. Kapitel erneut aufgegriffen.¹⁰⁰

⁹⁸ Mittell, Jason: „Lengthy Interaction With Hideous Men: The Serial Poetics Of Television Anti-Heroes“. Vortrag im Rahmen des Workshops „Popular Seriality“, Göttingen, 8.-9.6.2012.

⁹⁹ Vgl. beispielsweise den Nachtrag zur Feldnotiz zur teilnehmenden Beobachtung in der Sehgemeinschaft um Jule Deich vom 16.10.2011.

¹⁰⁰ Vgl. den Abschnitt „Deutsch – nicht deutsch“ im 6. Kapitel.

5.3 Cross-Demographic Communication¹⁰¹

„Also, es geht mir, wenn ich *Tatort* gucke, auch eigentlich nicht darum, mein eigenes Leben nochmal auf der Leinwand zu sehen oder irgendwas, was mich daran erinnert, sondern einfach mal das Leben der anderen kennenzulernen“, erzählte der Student Konrad Heer. „Es ist natürlich auch oft Unsinn dabei, aber es ist ein Stück Welt, zu der ich sonst nicht so einen Zugang habe, und insofern, ja, sehe ich das auch [als] bildungsmäßig bereichernd“, befand auch Dr. Christa Arndt. Die Lust, über den sicheren Weg medialer Erfahrung beim Fernsehen den eigenen Horizont zu erweitern, ist weit verbreitet.¹⁰² Der Krimi *Tatort* will oft (aber längst nicht immer) einen Zugang zum ‚Anderen‘ ermöglichen. Im Sinne der „cross-demographic communication“¹⁰³ oder des „people watching“¹⁰⁴, auf die John Hartley und dann nochmal Kaspar Maase aufmerksam machten,¹⁰⁵ beobachten Zuschauer_innen ihnen aus dem Alltagsleben mehr oder weniger unbekannt soziale Gruppen. Hartley ist optimistisch und ermuntert zu Studien, die die Kommunikation via den Fernseher einfangen, durch die sonst distanzierte soziale Gruppen miteinander Kontakt halten: „TV studies can make a useful contribution to knowledge by investigating the way in which different populations with no necessary mutual affinity do produce and maintain knowledge about each other, communicate with each other, stay in touch.“¹⁰⁶ Der implizite Voyeurismus bzw. die sichere Distanz, mit der das *Tatort*-Publikum auf die ‚Anderen‘ blickt, ist aber von Ambivalenz gekennzeichnet. Das ‚Fremde‘ rückt zum einen ins eigene Wohnzimmer, wird nah, teils auch besser verständlich. Zum anderen ist die Repräsentation derer, die als die Fremden dargestellt werden, häufig problematisch. In Hartleys Betrachtung werden Unterschiede zwischen einer reziproken Interaktionen des Austausches und dem einseitigen Blick von Fernsehzuschauer_innen auf Fernsehfiguren bisweilen unter den Tisch gekehrt. Die soziale Positionierung erfolgt in Reaktion auf ein passives Gegenüber.

Recht konkret werden soziale Positionierungen dennoch in der „mitfühlenden Rezeption“¹⁰⁷ sozialer Gruppen, die als die ‚Anderen‘ inszeniert und wahrgenommen werden. Filme laden zur Identifikation mit dem Fremden ein, argumentiert Medienethiker und -pädagoge Joachim von Gottberg, Geschäftsführer der Freiwill-

¹⁰¹ Vgl. Hartley 1999, S. 32-34, insb. S. 32.

¹⁰² James Lull gibt an, er habe die Radiostation ‚Top Forty‘ gehört, um sich „free, sexy and connected to other places“ zu fühlen, vgl. Winter 2009, S. 158.

¹⁰³ Vgl. Hartley 1999, S. 32.

¹⁰⁴ Vgl. die Sichtweise Hartleys auf Fernsehen als Medium der Kommunikation über soziale Grenzen hinweg in Maase 2010, S. 57.

¹⁰⁵ Vgl. zur Polysemie visueller Texte und dem Vergnügen an Ästhetik ebd., S. 59-62; vgl. zu „people watching“ und zu „cross-demographic communication“ Hartley 1999, S. 154-165.

¹⁰⁶ Vgl. Hartley 1999, S. 32.

¹⁰⁷ Die „mitfühlende Rezeption“ ist auch ein Ort des Interesses in Laborstudien forschender Wissenschaft, vgl. Hofer 2011.

ligen Selbstkontrolle Fernsehen e.V.,¹⁰⁸ denn das Mitfühlen mit fiktionalen Charakteren erlaubt den Zuschauer_innen ein Probehandeln.¹⁰⁹ Die Begeisterung über die Repräsentation derer, die einem fremd sind, reichte in meinen Interviews vom Voyeurismus bis hin zu gesteigerter Empathie. Dass die Krimireihe *Tatort*, anders als andere Reihen, immer wieder andere Milieus in den Blick nimmt, freut meine Interviewpartner_innen besonders: Zuschauerin Katja Tann, 35, Kneipenwirtin, gefällt am *Tatort* das Gefühl, mit der Reihe soziokulturell auf Reisen gehen zu können. Wenn man beruflich wenig rumkomme, sei *Tatort*

„ein gutes Fernrohr sozusagen, durch das man Deutschland vermittelt bekommt. [...] Ich glaub nicht, dass da irgendwas verklärt wird oder so. Sondern die versuchen ... oder: geben sich schon Mühe, alle, alle – ja, von unterstem Unterschichtentum über Bildungsbürgertum bis hin in die, weiß ich auch nicht, verarmten Adelskreise, also je alles, alles mal mitzunehmen.“

Auch dem Lehrer Anton Hientz fiel am *Tatort* auf, dass er ein breiteres soziales Spektrum abdecke als beispielsweise *Der Alte* (BRD, seit 1976). „So *Der Alte* hatte immer in der Münchener Schickeria [...] seine Fälle zu lösen. Und *Tatort*: Schickeria manchmal, dann ganz unten Hartz-IV-Leute oder Arbeitslosen-Leute oder Arbeitslose“ – *Tatort* zeige sie alle.

Herr Hientz beschrieb den Zugang, den ihm der Krimi offeriert, als äußerst bereichernd für sein Leben: Zentral stellte er dabei die Funktion des Mitleids mit fiktionalen Charakteren, die Menschen in Situationen repräsentieren, die ihm aus dem eigenen Leben fremd sind, auch wenn er schon zuvor versuchte, Verständnis für deren Lage aufzubringen. Dass das Mitleiden von Zuschauer_innen mit Serienfiguren gesamtgesellschaftliche Auswirkungen auf die Sichtweise derer haben kann, die dieselbe Sendung betrachten, verdeutlichte schon Joachim Michael mit dem Begriff der „Tele-ImagiNation“¹¹⁰. Eine ganze Nation kann demzufolge ihre Sichtweise auf die sie umgebende Gesellschaft kollektiv imaginieren. Das Konzept findet seine Grenzen im alltäglichen Umgang miteinander, schon der gemeinschaftlich geteilte Glaube an eine derartige Funktion, die zur Sensibilisierung des Publikums beiträgt, erhöht jedoch die Wahrscheinlichkeit seiner Effizienz. Herr Hientz erzählte:

„[E]s gibt *Tatorte*, in denen Menschen richtiggehend leiden. Das sind manchmal die Leute, die einen Angehörigen verlieren, durch Mord. Das sind Typen, die in unserer Gesellschaft Abschaum darstellen. Das sind Menschen, die in unserer Gesellschaft ... denen es in unserer Gesellschaft sowieso scheiße geht, die dann nochmal einen auf den Deckel kriegen. Das ... ja, beschäftigt mich dann schon.“

¹⁰⁸ Vgl. Gottberg 2011, S. 89.

¹⁰⁹ Vgl. Bauer 2008.

¹¹⁰ Vgl. Michael 2010, S. 317-356, sowie die Rezension Hämmerling 2011.

Ihm kam dazu sofort die *Tatort*-Folge „Altes Eisen“ (WDR, 4.9.2011) in den Sinn, in dem Edgar Selge in der Rolle eines Transsexuellen zu sehen ist: „Wie er schikaniert wird, wie er zusammengeschlagen wird, das geht mir richtig an die Nieren dann. Ne? Das geht mir richtig an die Nieren, weil ich mir das auch in der Realität vorstellen könnte, dass es solche Leute gibt, denen sowas passiert.“ Herr Hientz sieht *Tatort* mit dem Effekt, dass er sich immer wieder Gedanken darüber macht, „dass man sensibel mit Menschen umgehen muss. Also der *Tatort* hat mich in vielen ... oder einige *Tatorte* haben mich auch richtig sensibilisiert.“ Die beschriebene Folge habe ihm

„ein ganz anderes Bild von einem Transsexuellen gezeigt. Ich habe bis heute nichts gegen Schwule, gegen Lesben, gegen Transsexuelle, ich bin ein sehr sehr ... sehr sehr liberaler und sehr offener Mensch und ich habe Freunde, die schwul sind ... ((lässt die Hände in den Schoß fallen)) und ... manchmal kann ich sogar verstehen ((klatscht in die Hände)), wenn Frauen ((klatscht in die Hände)) lesbisch werden oder Männer ((klatscht in die Hände)) schwul werden, aber dieser *Tatort* mit Edgar Selge als Transsexuellen hat mir ... hat mich sensibilisiert, was Transsexuelle anbetrifft, ne? Das kann ich ((klatscht in die Hände)), ja, kann ich so sagen. Der hat mich schon berührt ... in der Hinsicht, dass ich ein ganz anderes Bild jetzt von Transsexuellen habe. Also ich hatte schon immer ein normales Bild von Transsexuellen, aber das hat mir nochmal so gezeigt, wie schwer es manche Transsexuelle in unserer Gesellschaft haben, ne? Ja, so würde ich das sagen.“

Die filmische Nähe zur Figur, die Dramatik der Geschichte und die Eindringlichkeit, mit der Schauspieler Selge – den Hientz ohnehin schätzt – die Rolle spielt, hat dem Lehrer, der ein „normales“ Bild von Transsexuellen gehabt habe, deren „Leid“ nun besonders verdeutlicht. Szenen, in denen der ‚Fremde‘ „schikaniert und zusammengeschlagen“ wurde, erweckten bei ihm Verständnis durch Mitleid. Dass der Zugang zum Fremden über den Weg des Mitleids mit ‚Opfern der Gesellschaft‘ („Typen, die in unserer Gesellschaft Abschaum darstellen“) keinen Ort außerhalb von Heteronormativität und Zweigeschlechtlichkeit schaffen, sondern lediglich Subjektpositionen in der Alterität zulassen, machen sich die Zuschauer_innen nicht bewusst. Ihr Erleben ist von der Nähe zur betroffenen Figur (die sich oft in der Nähe der Kamera zeigt) geprägt. Das „Othering“¹¹¹, das sie dabei betreiben, changiert zwischen Reproduktion von Differenz und dem Hinterfragen gewohnter Ordnungen.

¹¹¹ Gingrich 2004.

5.4 Die Repräsentation von als fremd vermuteten Anderen

Die terminologische wie sachliche Unterscheidung zwischen der *Zielgruppe* als der Gruppe, die der Kommunikator mit seiner Sendung primär ansprechen will, der *Berichtgruppe*, also derjenigen, die zum Gegenstand der Sendung wird, und der *angesprochenen Gruppe*, die tatsächlich mit der Sendung erreicht wird, erweist sich in der Praxis als nicht abschließend bestimmbar. Dennoch kann sie helfen, die repräsentierte wie imaginierte Gruppe (die *Berichtgruppe*), zu fassen, deren Repräsentationsform so oft als Maßstab der Güte und des Realismus eines *Tatort* herangezogen wird.¹¹² Der Folge „Der Feinkosthändler“ (WDR, 10.9.1978) etwa seien so umfangreiche Milieustudien vorausgegangen, wie es sie heute nicht mehr gebe, erzählte man mir in der *Tatort*-Ausstellung am Filmmuseum Düsseldorf, um die Güte der Folge zu unterstreichen.¹¹³ Wichtig bei dieser terminologischen Unterscheidung ist die auch für den *Tatort* angenommene mangelnde Überlappung der Berichtgruppe mit der angesprochenen Gruppe: Zuschauende gehen ohne dies weiter zu reflektieren meist davon aus, dass das Milieu, das im Krimi dargestellt wird, ein ‚anderes‘ ist, nicht das eigene. Der Versuch des Wissenstransfers zwischen als unterschiedlich angenommenen Personengruppen wird sowohl innerhalb der Redaktionen als auch unter Zuschauenden des *Tatort* zentral gestellt. Diese Annahme einer Differenz hat Tradition, obwohl es natürlich gelegentlich zu Überlappungen kommen kann: Die Analyse von Leser_innenbriefen zur Reihe *Spielraum*, einer Sendung, bei der eine fernsehende Mehrheit über eine Minderheit aufgeklärt werden sollte, hat ergeben, dass „die Angehörigen der Gruppen, deren Probleme in den Sendungen behandelt werden, besonders intensiv angesprochen werden.“¹¹⁴

Die Erfahrungen identitärer Zugehörigkeit zu einer im Fernsehen repräsentierten Personengruppe macht jede_r Fernsehzuschauer_in irgendwann. Auch Mitglieder unserer Forschergruppe sind bereits dem Reiz erlegen, herauszuarbeiten, wie die eigene Gruppe – in diesem Fall die der Universitätsangehörigen und Wissenschaftler_innen – in der Reihe *Tatort* dargestellt werden.¹¹⁵ Da der Krimi den Ruf hat, soziale Wirklichkeit realistisch darstellen zu wollen, unterliegt die fiktive Krimierzählung zugleich oft dem Vorwurf, klischeehafte oder diffamierende Bilder zu zeichnen. Diejenigen, die von einer diskreditierenden Darstellungsweise betroffen sind, begegnen den verantwortlichen Sendeanstalten gegenüber gelegentlich mit öffentlichem Protest, wobei der Grad der institutionellen Organisation der im Krimi repräsentierten Gruppe darüber entscheidet, welche Öffentlichkeitswirksamkeit damit erreicht wird. Personen, die das Arbeitslosengeld II beziehen, sowie Kinder und Jugendliche sind beispielsweise schlechter organisiert als manche andere Gruppe.

¹¹² Vgl. Huth/Krzeminski 1981, S. 299. Diese Unterscheidung bezieht sich auf die Rezeption und anschließende Folgekommunikation einer Fernsehsendung im Reihenformat.

¹¹³ Vgl. die Feldnotizen zum Gespräch vom 9.11.2010 mit Bernd Desinger und Matthias Knop vom Filmmuseum Düsseldorf.

¹¹⁴ Huth/Krzeminski 1981, S. 299.

¹¹⁵ Vgl. Lorenz/Hißnauer 2013.

Das bekannteste Beispiel für einen solchen Protest ist der sogenannte ‚Aleviten-*Tatort*‘ „Wem Ehre gebührt“ (NDR, 23.12.2007) von Angelina Maccarone. Bereits vor der Ausstrahlung hatte es Demonstrationen gegeben. Bundespolitiker_innen positionierten sich dazu mit Statements, und Vertreter_innen der alevitischen Gemeinde stellten gegen den Norddeutschen Rundfunk (NDR) Strafanzeige, so informiert François Werner auf *Tatort-Fundus*.¹¹⁶ Der Sender versuchte auf die Proteste zu reagieren, indem auf die Fiktionalität des Krimis verwiesen wurde: Man strahlte – das ist nicht die Regel – vorab einen Hinweis aus, dass es sich um eine fiktive Geschichte handle.¹¹⁷ „Wem Ehre gebührt“ wurde somit einer der ‚Giftschrank-*Tatorte*‘, die nach einmaliger Ausstrahlung nicht mehr gezeigt wurden. Eine ähnliche Problematik bezüglich der stigmatisierenden Repräsentation einer Minderheit ergab sich bei zahlreichen weiteren Folgen.¹¹⁸ Gelegentlich werden die Verbände, die die im *Tatort* dargestellten Personengruppen vertreten, auch in die Stoffentwicklung integriert, um Protest und Kritik abzuwenden.¹¹⁹

Nicht nur ethnisch oder kulturell bestimmte Personengruppen organisieren Protest gegen *Tatort*-Folgen. Wie der NDR-Redakteur Christian Granderath im Interview schilderte, fühlen sich auch Regionen und Städte in ihrer Außendarstellung durch *Tatort*-Folgen geschädigt:

„Mein erster *Tatort* war ein *Tatort* von Nico Hofmann, ‚Tod im Häcksler‘, der spielte mit Ulrike Folkerts und Ben Becker in Rheinland-Pfalz auf dem Land und hat eine Protestwelle hervorgerufen, weil die Rheinland-Pfälzer da sich als hinterwäldlerisch erzählt bekommen haben und weil [...] in dem *Tatort* dreimal der Begriff fiel: ‚Ja, hier ist Pfälzisch-Sibirien.‘“

Das bekannteste Beispiel für eine solche Reaktion ist die Einstiegsfolge des Kommissars Schimanski. Die Provokation für die repräsentierte Region wurde hier bereits durch den Folgentitel „Duisburg-Ruhrort“ (WDR, 28.6.1981) vorweggenommen. Die Folge sorgte damals für große Ärgernisse in der Region, weil man sich nicht mit heruntergekommenen Wohnungen und den rauchenden Schloten industrieller Fabrikation repräsentiert sehen wollte.¹²⁰ Auch einen betont proletarischen Charakter in der wiederkehrenden Figur eines Ermittlenden zu sehen, der im Gegensatz zu seinem spießigen Kollegen Thanner ständig „Scheiße“ sagt, viel trinkt, mit Fäusten

¹¹⁶ Vgl. Werner/Pieper (zuletzt aktualisiert im Februar 2016).

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Die Repräsentation und diskursive Aushandlung einer angemessenen Darstellung von Minderheiten, insbesondere von Migrant_innen, wurde inzwischen auch in wissenschaftlichen Publikationen thematisiert. Vgl. Stockinger 2013a; Ortner 2007.

¹¹⁹ Während der Produktion versuche man zudem ab und zu, dargestellte Gruppen einzubinden, um Klischeebilder zu vermeiden, erklärte SWR-Redakteurin Melanie Wolber im Interview. Auch Sinti und Roma wurden bei einer *Tatort*-Folge in die Stoffentwicklung miteinbezogen, vgl. Fuchs 2008.

¹²⁰ Vgl. Scholz 2010.

kämpft und sich im Rotlichtmilieu auskennt, schockte damals das Publikum. Doch die Marginalen bleiben im *Tatort* meist die Anderen, die einmalig Portraitierten. Da sich ein breites Diskursfeld um Ermittelnde mit Migrationshintergrund rankt, wird dieser Aspekt der Repräsentation von als fremd markierten Anderen separat im Abschnitt „Deutsch – nicht deutsch“ im 6. Kapitel nachgezeichnet.

Eine Studie, die die Wahrnehmung von *Tatort*-Folgen durch die darin repräsentierte Berichtgruppe festhält, könnte im Kontext des Sonntagskrimis *Tatort* zu alternativen Ergebnissen führen als dies bei Untersuchungen der Cultural Studies zur gleichen Konstellation der Fall war. Im Kontext meiner Erhebung fiel auf, dass solche Gruppen, deren Repräsentation ich im Kontext der Krimireihe als häufig wahrnahm (beispielsweise ‚Hartz-IV-Milieus‘ oder Kinder), von denjenigen Interviewpartner_innen nicht thematisiert wurden, die Angehörige der Berichtgruppe wie auch der angesprochenen Gruppe sind oder waren. Weder kommentierten die Töchter Trebert die Repräsentation von Kindern und Jugendlichen noch diejenigen, die Arbeitslosengeld II beziehen oder längere Zeit bezogen, die Darstellung sogenannter ‚Hartz-IV-Milieus‘.¹²¹ Meiner Einschätzung nach fühlten sie sich schlicht nicht von der Darstellungsweise angesprochen. Die Student_innen, aus denen sich die Sehgemeinschaft um Jule Deich zusammensetzt, hingegen kommentierten das hohe Gehalt, das eine Wissenschaftliche Hilfskraft im Krimi bezog,¹²² und der Richter Bernhard Aster empfand die Bestechlichkeit von Richtern im *Tatort* als unrealistisch.

5.5 Profession als Identifikationsrahmen: (un)realistische Polizeiarbeit

In einer schon allein narrativ gesehen bessergestellten Position gegenüber vielen ‚Minderheiten‘, die als solche repräsentiert werden, sind diejenigen Gruppierungen, deren Fernseh-Repräsentant_innen in der Regel nicht unter Verdacht stehen, gemordet zu haben oder in sonstige kriminellen oder moralisch fragwürdigen Handlungen verwickelt zu sein: die Polizist_innen, Staatsanwält_innen und Gerichtsmediziner_innen. Eine beruflich bedingte Abneigung gegenüber Aspekten des *Tatort* begegneten mir innerhalb meiner Untersuchung dennoch zum ersten Mal in einem Gespräch mit einem Juristen: Fragen der realistischen Darstellungsweise trübten seine Sehfreude.

Den engen Verbindungslinien zwischen der Selbstwahrnehmung der eigenen Profession, ihrer antizipierten Außenwahrnehmung und der medialen Verschiebung dieses Verhältnisses durch Fernsehproduktionen wurde ethnografisch bereits anhand

¹²¹ Vgl. die Interviews mit Ute Auerhahn (die lange arbeitslos war), Richard Raulf und Ingo Fuhrberg (die jeweils zum Zeitpunkt des Interviews Arbeitslosengeld bezogen).

¹²² Vgl. die Feldnotiz zur teilnehmenden Beobachtung der Sehgemeinschaft um Jule Deich vom 26.9.2011.

anderer Berufsgruppen nachgegangen. So reflektierte Timothy R. Tangherlini in seiner Studie über die Erzählungen von Krankenwagenfahrern auch deren Bezüge zu TV-Images, die beispielsweise in der Serie *Emergency!* (USA, 1972-1977) transportiert wurden.¹²³ Die Krankenwagenfahrer entdecken in der Serie vermeintliche ‚Fehler‘, von denen sie befürchten, dass sie sich negativ auf ihre Arbeit auswirken, z.B. wenn die Leute meinen, Sanitäter_innen müssten immer rennen, wenn sie im Einsatz seien, weil die Krankenwagenfahrer_innen von *Emergency!*¹²⁴ das tun würden. Auch hierarchische Verhältnisse zwischen den Sanitäter_innen und Mitarbeiter_innen eines Krankenhauses stelle die Sendung falsch dar,¹²⁵ vergleichbare Ergebnisse brachte auch meine Erhebung zutage. Außerdem zeige man häufig auffallende und lang andauernde Tätigkeiten wie das Warten viel zu selten – auch hier liegt eine Parallele zur Repräsentation von Polizeiarbeit.¹²⁶ Tangherlini geht zudem der Identifikation der Krankenwagenfahrer mit Serienfiguren nach: Manche der Befragten nutzen die TV-Erzählung als Hilfestellung bei alltäglichen Problemen, von anderen wurde sie heftig kritisiert. Angestoßen von Tangherlinis Untersuchung gehe ich im folgenden Abschnitt solchen televisuellen Anleihen und Abgrenzungen nach, die sich für Beamte der (Kriminal-)Polizei durch den Fernsehkrimi *Tatort* ergeben. Dazu führte ich Interviews mit Polizist_innen bzw. Kommissar_innen zweier bundesdeutscher Polizeistationen (mehrheitlich Männer, darunter war nur eine Frau).¹²⁷ Die Anbahnung der Interviews über den „korrekten Dienstweg“¹²⁸ der Öffentlichkeitsabteilung schien einzelne Gesprächspartner dazu zu verpflichten, mit mir zu sprechen. Die Interviews – so privat auch ihr Inhalt sein konnte – wurden zumindest eingangs als mit dem Beruf in Zusammenhang stehend betrachtet, man fühlte sich als Expert_in und nicht zwangsläufig als *Tatort*-Zuschauer_in. So kam es, dass einige dieser Interviewten den *Tatort* nicht mochten: Während sich unter meinen Gesprächspartner_innen ein paar glühende *Münster*-Fans (vor allen Björn Tilemann) und Freunde der alten Schimanski-Binnenreihe fanden (Tim Eckbauer, Jakob Schreiber und Daban Cernic, bedingt auch Jens Tuhn¹²⁹ und Bettina Leifeld),

¹²³ Tangherlini 1998.

¹²⁴ Die Sendung *Emergency!* (USA, 1972-1977) stellt einen zentralen Bezugspunkt für die Geschichten der Krankenwagenfahrer in Tangherlinis Untersuchung dar. Vgl. ebd., S. XVII.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. XIXf.

¹²⁶ Vgl. ebd.

¹²⁷ Die Interviews wurden zwischen dem 18.5.2011 und dem 24.6.2011 sowohl in Cafés als auch in polizeilichen Dienstgebäuden durchgeführt.

¹²⁸ Ich hatte zunächst Flugblätter innerhalb eines Präsidiums beim Pförtner abgegeben, die offenbar für „einige Unruhe“ gesorgt hatten, weil ich damit nicht dem korrekten Dienstweg gefolgt war. Von hier an lief alles sehr offiziell und es dauerte drei Monate, bis es zum ersten Gespräch kam.

¹²⁹ Jens Tuhn, ein pensionierter Kommissar und Fahnder, versammelte unter dem Begriff ‚Tatort‘ alle möglichen deutschen Krimi-Produktionen und konnte sich namentlich nur an Götz George als *Tatort*-Schauspieler erinnern. Vgl. das Interview mit dem pensionierten Kommissar Jens Tuhn.

beschrieb sich Axel Kern geradezu als Gegner der Reihe, und auch Bettina Leifeld hat keinen rechten Gefallen am *Tatort* finden können.

5.5.1 Wie realistisch soll ein *Tatort* sein?

Grundsätzlich besteht unter *Tatort*-Zuschauer_innen ein hohes Interesse daran zu unterscheiden, was im *Tatort* realistisch ist und was nicht. Auch erscheinen immer wieder Zeitungsartikel, in denen Polizist_innen dazu befragt werden, wie realistisch der Krimi Polizeiarbeit darstellt – mit dem Ergebnis, dass da recht wenig stimme.¹³⁰ Durch Zuschauer_innen, die eine *Tatort*-Folge als unrealistisch bewerten, fühlen andere sich dazu angehalten, die Forderung des Realismus beim *Tatort* in Frage zu stellen. Ein User auf *Facebook* formulierte: „Es geht hier nicht darum Polizeiarbeit REALISTISCH darzustellen! Wer keine Klischees mag und etwas realistisches sehen will, kann ja einen Dokumentarfilm schauen!“¹³¹ Doch weitere Postings verraten, dass vielen ‚anständige‘ Polizeiarbeit auch im Fernsehen wichtig ist: „Der *Tatort* war gut, Faber ist ein super Schauspieler, aber kein Polizeibeamter benimmt sich so, ein bisschen mehr Realität bitte!“ Im Anschluss kommentierte ein User:

„Ein absolut dämlicher *Tatort*, so kann man einfach nicht die Polizei und deren Arbeit darstellen!!! Ein Kommissar psychisch krank, ausfällig gegen sich und Kollegen, gewalttätig, sturzbetrunken im Dienst, und der Rest der Kommissariatsgruppe ständig mit sexuellen Bedürfnissen beschäftigt ... Normalerweise müsste jeder anständige Polizist graue Haare bekommen und die Polizeigewerkschaft gegen solche Filme lautstark protestieren!!!“

Wenngleich die Reaktionen einzelner Polizist_innen auf *Tatort*-Folgen verärgert ausfallen, bescheinigten die Beamten, mit denen ich sprach, dem *Tatort* als Gesamtformat, dass Polizeiarbeit darin positiv dargestellt werde.

Geht es aber um die Ermittlungsmethoden, sind sich meine Befragten bei der Polizei einig: ‚Echte‘ Polizeiarbeit sieht anders aus. Der Kriminalbeamte Daban Cernic sieht schon seit Langem und häufig den *Tatort*, hat sich aber abgewöhnt, den Film mit seinem Beruf zu vergleichen, weil ihm das das Schvergnügen nehme:

„[W]ir arbeiten halt ganz professionell und wir können nicht jetzt mit zwei Leuten eine Woche oder zwei Wochen an einem ungeklärten Mordfall arbeiten, und machen das zu zweit, und dann ermitteln wir erstmal fünf Tage in eine Richtung und dann wird das nichts, dann ermitteln wir fünf Tage in die an-

¹³⁰ Vgl. beispielsweise Bielefeld 2010 oder den viel beachteten Leitartikel des ZEIT-Magazins von Rückert 2012. Eine Entsprechung gab es 2009 bereits in der Neuen Zürcher Zeitung, vgl. [Seifert] 2009.

¹³¹ Vgl. zu diesem und den folgenden Zitaten die *Facebook*-Kommentare zum Dortmund-*Tatort* am 11.11.2012, unter URL: <https://www.facebook.com/Tatort?fref=ts> [11.2.2016].

dere Richtung, wird das auch nichts ((CH lacht leise)), und am Ende haben wir den.“¹³²

Herr Cernic erläuterte, dass seine Sehfreude darauf beruhe, dass er den *Tatort* eben nicht als ‚realistisch‘ oder mit seinem Beruf zusammenhängend betrachte: „[W]enn man das über Jahre macht, sowohl die Arbeit als auch *Tatort*-Gucken, weiß man eben, dass das eine Unterhaltung ist, und das andere ist die professionelle Arbeit. Und das eine hat mit dem anderen überhaupt gar nichts zu tun.“ Hier stimmt er mit *Tatort*-Autor Proehl überein, der mir nachvollziehbar machte, dass eine ‚realistische‘ Darstellungsweise von Polizeiarbeit im Fernsehen viele Tücken mit sich bringt:

„Wenn du dich damit beschäftigst und Bücher liest oder Leute fragst, dann merkste: Mordkommission sind meistens SoKos mit ganz vielen Leuten. [...] [U]nd dann regen sich vielleicht auch die Schauspieler wieder auf, dass sie weniger Spielzeit haben. [...] Also eigentlich müssten sie auf dem *Tatort* alle mit den Anzügen rumrennen und so weiter, wegen den Spuren. Wird ja alles nicht gemacht. Wenn du alles realistisch machen würdest, glaube ich aber auch, dass die Polizisten, die entspannen wollen, es dann irgendwann auch langweilig fänden.“

Genau an dieser Stelle tun sich andere Beamte schwer. Im Gespräch mit Axel Kern kommt überaus deutlich zum Ausdruck, dass der Schutzpolizist sich – obwohl er die Nähe des im *Tatort* Dargestellten zu seiner Arbeit infrage stellt – mit dem Sonntagskrimi den Feierabend verderben würde, gerade *weil* er sich durch ihn an seine Arbeit erinnert fühlt bzw. er seine Arbeitszeit durch die Krimirezeption als verlängert wahrnimmt:

„Ich **vergleiche** halt, ne ... mit der Realität und dann denk ich mir, ne: ‚Das muss ich mir nicht antun!‘ Weil ich weiß gen- eigentlich wie es ... wie es in der Realität läuft, und dass es halt so überhaupt gar nicht ist. [...] Und weil ich das, wie gesagt, auch **in der Realität** habe. Und mitunter spannender als wenn ich mir das im Fernsehen anschau. Und ich muss auch, wenn ich hier ... wenn ich hier aus dem Gebäude komme, muss ich auch nichts mehr mit Polizei zu tun haben. Ich hab auch noch ein Privatleben und dann ist für mich auch wirklich Feierabend, [klingt genervt, gestresst] dann langt’s mir!“

Auch Kriminalkommissarin Bettina Leifeld ärgerte sich über die gelegentlich aufgestellte Behauptung, der *Tatort* zeige Polizeiarbeit realistisch:

„Die sagen ja immer: Wir danken denen und denen, die uns beraten haben und denen und denen, die uns beraten haben, aber die Filmemacher und

¹³² Auch Björn Tilemann von der Kriminalpolizei beschreibt diesen Aspekt: „Nicht gleich loslaufen, sondern erstmal überlegen“ sei wichtig bei ihrer Arbeit. Da müsse man auch mal einen oder zwei Schritte vorausdenken – ein Phänomen, das er bei *Tatort*-Kommissaren nicht beobachte.

vielleicht auch mancher Buchautor ist da beratungsresistent ((lacht)). Das muss nicht ... Das muss ja nicht so dargestellt werden, wie wir es machen, aber dann sollte man auch nicht den Anspruch erheben, irgendwelche Teile dann realistisch zeigen zu wollen.“

Diese halb-realistische Darstellungsweise langweile sie. Auch *Tatort*-Autor Thomas Bohn gab in einem Interview zu verstehen, dass er Polizist_innen gerne seine Drehbücher zu lesen gebe, allerdings nicht mit dem Ergebnis, dass er sie umschreibe, wenn etwas unrealistisch sei: „Die Kripo-Leute kritisieren die durchgängig zu dramatische Erzählweise. Würden wir das aber so langweilig aufschreiben, wie die Wirklichkeit oft ist, dann würde kein Mensch mehr meine ‚Tatorte‘ schauen. Das verstehen dann auch die Kommissare.“¹³³

Die Verbindungslinien, die bei der Polizei tätige *Tatort*-Zuschauer_innen zu ihrem Beruf ziehen, dehnen sich in eines der Herzstücke der Reihe aus: in die sozialkritische Note, die viele Folgen (etwa die aus Ludwigshafen oder Köln)¹³⁴ transportieren. Das ist nur so lange kein Problem, wie nicht auch hier Milieus und Problematiken thematisiert werden, die die Zuschauer_innen aus der eigenen Arbeit besonders gut zu kennen meinen. Dies ist nicht nur für den Polizeibeamten Björn Tilemann ein Grund, den Münsteraner *Tatort* vorzuziehen, der meist weniger sozialkritisch ausfällt:

„Sozialkritisch kann ich schon mal überhaupt nicht leiden, wenn da großartig nun über Lebensprobleme gesprochen wird, dann kriege ich persönlich eine Krise, das mag ich gar nicht. Wenn man da versucht, jetzt sage ich mal die Lebensszene zu erleuchten oder die Schwulenszene, dann, dann, dann ... Ich habe da nichts gegen, im Gegenteil, aber wenn man da versucht, das irgendwie als besonders gut oder schlecht oder als, als einen bestimmten Punkt im Leben versucht rüberzubringen, dann ist ein *Tatort* völlig geeignet, ungeeignet. In meinen Augen zumindest. Dass es sowas gibt, das leben wir jeden Tag mit, also das ist für mich ein ganz normaler Umgang, aber wenn man versucht, auf diese ... am *Tatort* ... oder mit diesem Krimi bestimmte Lebensweisheiten rüberzubringen, dann, weiß nicht, hat man das Ziel nicht erkannt, einen Krimi darzustellen und den für das Publikum, das breite Publikum interessant zu machen. Da gibt es mit Sicherheit andere Möglichkeiten, aber nicht einen Krimi.“¹³⁵

¹³³ Müller 2014.

¹³⁴ Vgl. die Repräsentation gesellschaftspolitischer Themen im *Tatort* bei Buhl 2006/07, 2013.

¹³⁵ Björn Tilemann bezieht sich hier auf den Krimi wie auf das thematisch gelegentlich anschließende Polit-Talk-Format *Anne Will* (BRD, seit 2007) zugleich. Welcher Art sein Missfallen an der Aushandlung der Thematik ist, erschloss sich mir nicht, es rührte aber von seiner beruflichen Erfahrung mit dem Sektor Prostitution her.

Auf mein Nachfragen hin erläuterte er, dass es ihn nicht prinzipiell stört, wenn aktuelle Thematiken aufgegriffen werden. Aber Probleme, die ihn auch im beruflichen Alltag beschäftigen, deren Breite und Schwierigkeit er also zu kennen meint, will er nicht im Format Krimi sehen. Ähnlich ist es auch seiner Vorgesetzten, Kriminalkommissarin Bettina Leifeld, ein Dorn im Auge, wie Krimis die Opfer von Gewaltdelikten beschreiben. Aktiv in einem Opferschutzbund, ärgert sich Frau Leifeld besonders, wenn sie bemerkt, dass sich etwa Frauen mit Erfahrungen häuslicher Gewalt vor einer Aussage ängstigen. Denn sie sieht diese Angst in unzulänglichen Darstellungen der Polizeiarbeit in Krimis (auch im *Tatort*) begründet. Wenn im *Tatort* jemand eine Aussage macht und Polizeischutz erhält, geht das schließlich nie gut, schloss sie. Jedoch ärgert man sich bei der Polizei auch, wenn die Arbeitsweise ‚zu realistisch‘ vermittelt wird, beispielsweise wenn Abhörmethoden ‚verraten‘ werden. Das habe der Polizeibeamte Björn Tilemann schon erlebt. Schließlich koche man bei der Polizei auch nur mit Wasser. Andererseits sind diejenigen Interviewpartner_innen, die den Sonntagskrimi gerne sehen, auch bereit, ihn dahingehend zu adeln, dass man da auch noch etwas lernen könne: Der *Tatort* sei in seiner Ausbildung nicht nur eingesetzt worden, um Sachverhalte zu verdeutlichen, sondern ebenso zum Erforschen der Täterpsychologie. Auch um zu üben, „mal andere Fragen zu stellen“, helfe es, sich Krimis wie den *Tatort* anzusehen, hielt Herr Tilemann fest. Er war sich sicher: „Man kann auch was lernen!“

5.5.2 Hierarchien im Polizeidienst

Einen immer wieder betonten – und scheinbar wesentlichen, weil im Alltag spürbaren – ‚Fehler‘ in der Darstellung von Polizeiarbeit in Fernsehkrimis sahen meine Gesprächspartner_innen in der Gegenüberstellung von Schutz- und Kriminalpolizei. Die Beamt_innen in Uniform stelle das Fernsehen als unvermögend dar; sie hielten den Kriminolog_innen das Absperrband hoch, wenn diese ohne Schutzkleidung im *Tatort* „rumplanschten“¹³⁶, und ihre Kommunikationsbegabung werde auf „Jawoll, Herr Kommissar!“¹³⁷ reduziert. Gezeichnet werde das Bild des „Harry“, der dem Kommissar den Wagen hole, wie ein Polizeibeamter einen bekannten Fernsehkrimi-Spruch zitierte.¹³⁸

Während der (uniformierte) Einsatz- und Streifendienstbeamte Herr Kern über seine Arbeit berichtete, fiel auf, dass er das „wir“ der gesamten Polizei hervorhob, und zwar so sehr, dass er mehrfach erst „wir“ sagte, wenn das Beschriebene nur ihn

¹³⁶ Interview mit Bettina Leifeld von der Kriminalpolizei.

¹³⁷ So der Fernseh-Kommentar, der im Rahmen der Tagung „Fernsehkrimi und Wirklichkeit“, die im Folgenden noch thematisiert wird, oft zitiert wurde.

¹³⁸ „Harry, hol schon mal den Wagen“ hat sich zu einem geflügelten Wort entwickelt, das auf den deutschen Fernsehkrimi *Derrick* (BRD, 1973-1997) Bezug nimmt, obwohl sich das Zitat aus diesem nicht entnehmen lässt. Die User von *Wikipedia* weisen im Artikel „Derrick“ darauf hin, dass der Spruch aus *Der Kommissar* (BRD, 1968-1975) abgeleitet sein könne, aber in *Derrick* nie in dem Wortlaut Verwendung gefunden habe.

betrifft: „Das haben wir dann ... oder das hab ich dann auch schon gemacht.“ Auch bezüglich des Aufbaus des Zentralen Kriminaldienstes, also der Abteilung, die sich mit Tötungsdelikten beschäftigt, betonte er das „wir“ von Polizei- und Kriminalbeamten_innen. Immerhin umfasse auch der Zentrale Kriminaldienst nicht nur „Kollegen“ von der Kriminalpolizei, sondern auch von der „Schutzpolizei, die dann keine Uniform tragen“. Dass die einen überhaupt in Uniform arbeiten und die anderen nicht, sei lediglich thematisch-inhaltlich bedingt und sinnvoll, sage aber nichts über Qualifikationen aus, erklärte die Fachkommissariatsleiterin Bettina Leifeld: „Für uns ist es wichtig, dass wir in Zivil sind. Nicht der Dienstgrad ist entscheidend. [...] Wenn wir Zeugen vernehmen wollen, wenn wir auch gegen Beschuldigte Maßnahmen treffen wollen, muss ja nicht die ganze Nachbarschaft das immer mitkriegen.“ Sie betonte immer wieder die Bedeutung des Teams, die Leistung der Mitarbeiter_innen und so auch ihre Gleichheit: „Also ich bin ja ne Beamtin wie jeder Polizeibeamter.“ Ihr Kollege Björn Tilemann erzählte zwar, wie wichtig es für das Team sei, Hierarchien zu achten, doch im gegenseitigen Umgang müsse das Verbindende betont werden:

„Wir duzen uns hier alle. Jetzt bin ich der Chef und trotzdem, wissen sie, wenn ich sage: ‚Und ihr beide fahrt jetzt raus‘, dann fahren sie raus und dann erledigen sie den Job. Und das ist – in in *Tatort* schon so ein bisschen Mobbing, sag ich mal, wenn es heißt: [imitiert rüde Aussprache] ‚Ihr beiden, kommt mal her, ihr beiden Grünen da, jetzt haltet die mal fest!‘ Das soll mir mal einer hier machen! Ich meine, wir hatten mal einen Praktikanten, das ist schon Jahre her, der hat das mal versucht. Der hat das nie wieder gemacht. Dem hab ich erstmal unter vier Augen ein paar Takte erzählt.“

Er mühe sich, im Team eine gute Stimmung zu verbreiten, „und das macht kein *Tatort*-Kommissar, verbreitet gute Stimmung“. Fernseh-Kommissar_innen „würden diesen Laden hier kaputt machen“. Immerhin gelte es, gerade bei der Ermittlung in Mordfällen, rund um die Uhr in großen Teams (je nach Fall zwischen 20 und 30 Personen) zusammenzuarbeiten. Gewöhnlich übernimmt Frau Leifeld die Leitung der Mordkommission. Zudem muss ein Hauptsachbearbeiter bestimmt werden. Beide zusammen entscheiden, in welche Richtung ermittelt wird, und kümmern sich um den Aktenaufbau, „immer im Einklang mit den geltenden Gesetzen“, sagte Herr Tilemann, wohl um mich auf den Unterschied zu *Tatort*-Ermittlungen aufmerksam zu machen.

Das bessere Image der Kriminalbeamten_innen gegenüber der Schutzpolizei begründete Bettina Leifeld mit der Darstellung in ‚den Medien‘ – aus sich heraus ließe sich das nicht erklären: „Das wird sehr durch Fernsehen geschürt, sag ich mal. [...] Es ist: ‚Die Zivilen ermitteln und die Uniformierten halten die Türen auf und führen die Verdächtigen zu oder ab‘, ne. Und das sind natürlich auch Klischees, die unseren uniformierten Kollegen wehtun.“ Dies unterstrich auch der uniformierte Polizist Axel Kern. Die Schutzpolizei werde mit Sicherheit nicht von der Kriminal-

polizei zum Kaffee holen geschickt, wie man das im Fernsehen sehe. Bürger_innen wie Zuschauer_innen von *Tatort*-Folgen würden durch die Fernsehdarstellung bezüglich der Aufgabenbereiche innerhalb der Polizei irritiert, verdeutlichte mir auch Jakob Schreiber vom Einsatz- und Streifendienst:

„Das ist auch bei vielen Zuschauern so, und auch bei vielen Bürgern so, dass sie einfach sehen: Ich bin uniformiert: [verstellte Stimme] ‚Wann kommen denn die jetzt von der Kripo?‘ [wieder normale Stimme] Ich bin aber auch ein Polizeikommissar, ne, ich bin auch Polizeikommissar. Ich bin genauso studiert wie die auch. Ja, die sehen aber nur dieses: [verstellte Stimme] ‚Am Tatort ... den Tatort sichern, jawohl Herr Kommissar.‘ ((CH lacht)) Ist ja Blödsinn.“

Zugleich machte Herr Schreiber deutlich, dass diejenige professionelle Funktion, mit der er sich im Fernsehkrimi *Tatort* identifiziert, nicht die des Ermittlenden ist: „Aber ich bin ja eher dann in der Rolle eines, ja: eines normalen Polizeibeamten, der neben Frau Lindholm vielleicht irgendwo eine kleine Station hat oder so. Ich denke, ich würde mich jetzt mit keinem Ermittler vergleichen wollen. Weil ich das nicht bin.“ Nicht nur festigen die Rollen, die in Fernsehsendungen symbolisiert werden, die Rollen der Zuschauenden,¹³⁹ Jakob Schreiber macht hier zudem deutlich, dass es als unanständig gilt, sich mit einer Person, die eine höhere Stellung besetzt, zu identifizieren, selbst dann, wenn es sich ‚nur‘ um ein fiktionales TV-Format handelt.

Ähnlich wie seine Vorgesetzte Frau Leifeld, die die Bedeutung eines stabilen häuslichen Umfeldes hervorhob und die Mitarbeiter_innen des Ersten Fachkommissariats mit „hochgezüchteten Rennpferden“ verglich, war auch Björn Tilemann der Ansicht, dass man nicht allzu empfindlich sein solle, wenn man diese Tätigkeit ausüben wolle. Danach gefragt, ob es schon Fälle gab, die ihn persönlich mitgenommen hätten, erzählte er mir, dass er die Bilder dreier Personen, die bei der Entschärfung einer Bombe ums Leben gekommen waren, nie vergessen werde, doch betonte er zugleich:

„Aber deshalb mach ich mir jetzt keine Gedanken oder muss irgendwie betreut werden. Aber das wird ewig so im Kopf bleiben, wenn ich darüber spreche. Ansonsten, ja, hmm, ich glaube, wenn man darüber ((mmh)) sehr stark nachdenkt, dann ist das hier der falsche Job, dann sollte man woanders hingehen.“

Da ich von einem Interviewpartner vom Einsatz- und Streifendienst bereits über die Möglichkeiten psychologischer Betreuung nach Einsätzen durch eine spezifische Abteilung aufmerksam gemacht worden war – der Interviewte hatte den Dienst einmal sehr gewinnbringend in Anspruch genommen¹⁴⁰ –, und ‚der Polizeipsychologe‘

¹³⁹ Vgl. Lull 1990, S. 42.

¹⁴⁰ Vgl. das Interview mit Norbert Achenbach vom Einsatz- und Streifendienst.

auch gelegentlich eine prominente Figur im *Tatort* belegt,¹⁴¹ fragte ich auch Herrn Tilemann danach. Obwohl er die Nähe zum Einsatz- und Streifendienst und somit wie viele weitere Befragte das Modell der „einen Polizei“¹⁴² betonte, erfuhr das Bild der Gleichheit aller Polizist_innen und Kriminalbeamte_innen hier eine Korrektur, denn er möchte die psychologisch betreuende Gruppe in seiner Abteilung lieber nicht sehen:

„Also, äh, der ESD [Einsatz- und Streifendienst] zum Beispiel, also, die, die Streife fahren, die, die machen das. Ich ... Bei den MoKos und noch bei der Bombe waren die auch hier. Also ich möchte, dass die hier **nicht** auftauchen. Die stören den ... meinen Dienstbetrieb hier.“¹⁴³

Kurz darauf ging er einen Schritt zurück und sprach vom „Fingerspitzengefühl“, dass man in solchen Fragen brauche, um einschätzen zu können, ob nicht doch jemand im Team Unterstützung benötige. Hier und in vielen weiteren Momenten betonte Björn Tilemann die Bedeutung der Menschenkenntnis. Diese brauche er in Gesprächen mit Opfern einer Gewalttat, beim Verteilen von Aufgaben im Team und als jemand, der sich Fragen überlegen muss, um in einem Verhör die Psychologie der Täter_innen zu durchdringen. Wie auch meine übrigen Gesprächspartner_innen, die in Mordkommissionen arbeiten, schrieb er sich implizit die dazu notwendigen Eigenschaften zu. Frau Leifeld nutzte dabei den Vergleich ihrer Arbeit mit der meinen im Interview: Zuhören können, ausreden lassen und dann die richtigen Fragen zu stellen sei dabei zentral. Der Fernsehdarstellung, die in der Wahrnehmung der Betroffenen zu einem einheitlichen Gebilde wächst, steht die kooperative wie gleichberechtigte Zusammenarbeit der Beamten unterschiedlicher Dienstgrade gegenüber: „Das ist mehr kooperatives Verhalten als diese strikte Trennung zwischen: Das sind die Schupos [Schutzpolizisten] und wir sind die ‚großen‘ Kriminalisten.“ Tilemann fügte hinzu: „Das **wird** man im Laufe der Zeit“, also zum „großen“ Kriminalisten. Eine hierarchische Ordnung gibt es also auch in seiner Erzählung. Sie leitet sich aber nicht vom Dienstgrad ab, sondern von der Erfahrung, den Jahren, die man im jeweiligen Beruf verbracht hat – und von der Teilnahme an Fortbildungen. In seiner Abteilung sei daher nicht die Unterscheidung Polizeidienstgrad oder Kriminaldienstgrad entscheidend, sondern das Können. Ähnlich erläuterte mir das der pensionierte Kriminalbeamte und Fahnder Jens Tuhn. Nachdem er davon sprach, dass die Polizei eine Einheit darstelle, entwarf er ähnlich den übrigen Befragten eine Art Stufenleitermodell, das aber letztendlich eine Vorrangstellung der Kriminalbeamte_innen zur Voraussetzung hat.

Die soeben thematisierten Image-Unterschiede zwischen Beamte_innen im Streifendienst und solchen in Mordkommissionen waren besonders meinen Gesprächs-

¹⁴¹ Polizeipsycholog_innen spielen etwa im Frankfurter *Tatort* oder mit der Figur Frida Jung, die den Kieler Kommissar Borowski lange begleitete, eine wichtige Rolle.

¹⁴² Interview mit Tim Eckbauer von der Kriminalpolizei.

¹⁴³ Interview mit dem Polizeibeamten Björn Tilemann.

partnern vom Einsatz- und Streifendienst ein Anliegen, wurden aber – hier scheint es intensiv geführte interne Auseinandersetzungen zu geben – zugleich von allen anderen Gesprächspartner_innen thematisiert, auch ohne dass ich sie darauf ansprach. Sie waren auch Gegenstand der Tagung „Polizeikrimi und Wirklichkeit“, die Mitarbeitende der Fachhochschule für Verwaltung und Dienstleistung in Kiel organisiert hatten und zu deren Durchführung von den Polizist_innen und Kriminalbeamten neben uns Mitarbeiter_innen an der DFG-Forschergruppe zu populärer Serialität auch *Tatort*-Autor_innen und -Redakteur_innen eingeladen waren.¹⁴⁴ Es zeigt sich hier, dass die fiktionale Erzählung *Tatort* einen innerhalb der Polizei ohnehin sensiblen Diskursstrang aufgreift und bisweilen für Aspekte kritisiert wird, die von unsicheren Positionierungen innerhalb der doch nicht nur funktional, sondern auch hierarchisch gegliederten Berufswelt Polizei herrühren. Sensibilität gegenüber der Repräsentationsweise im fiktionalen Fernsehen ergibt sich hier also in einem Feld, in dem soziale Positionen ohnehin in der diskursiven Aushandlung begriffen sind.

Die Beziehungen der ermittelnden Kommissar_innen zu Vorgesetzten, zur Gerichtsmedizin oder zur Staatsanwaltschaft ist folglich ein Aspekt, der die Gemüter bewegt, wenn Polizist_innen *Tatort* schauen. Wie sich im Laufe des Gesprächs deutlich herausstellte, sieht sich Herr Tilemann im Gegensatz zu anderen *Tatort*-Binnenreihen ausgesprochen gerne den Münster-*Tatort* an, in dem das Verhältnis des Ermittlenden Kriminalbeamten Thiel sowohl zum Pathologen Boerne als auch zur Staatsanwältin ein ausgesprochen enges ist:

„Und diese Staatsanwältin dazu [...] mit der Beziehung zu seinem Vater, und das ist einfach so bescheuert gut gemacht. Das ist einfach nur klasse! Das find ich so klasse, ne. Also w- ja heute um 13:00 Uhr zum Beispiel hab ich heut einen Termin beim Staatsanwalt. [...] Und **da** [im *Tatort*] ist immer die Staatsanwältin dabei! [...] Sie ist **immer** dabei, ist **immer** dabei. Neulich hat die ja mit ihm, mit dem einen da immer Kaffee getrunken und das, das machen wir nie! Ich hab, ich hab den noch nie gesehen. Da geh ich heute das erste Mal hin. [...] Das ist das, das muss ... so:o ist es. So:o ist es ((lacht)) – nicht! [...] Das ist so:o übertrieben, dass es irgendwie gut ist. Aber es **könnte** so sein!“

Die Begeisterung über die offenbar unrealistische Zusammenarbeit und Komplizenschaft der Staatsanwältin mit dem Pathologen und dem leitenden Ermittler, wie sie das *Tatort*-Münster-Team repräsentiert, übt auf viele Polizist_innen eine enorme Faszination aus. Diese beruht auf dem Wechselspiel zwischen Wunschbild und eigenem Berufsalltag. Der Reiz dieses besonderen *Tatort*-Teams¹⁴⁵ liegt offenbar für viele Polizist_innen darin, dass er auch vom unwissenden Publikum nicht als gänzlich

¹⁴⁴ Vgl. die Tagung „Fernsehkrimi und Wirklichkeit: Wie wirkt sich die Darstellung der Polizeiarbeit in Unterhaltungsmedien aus?“ an der Fachhochschule für Verwaltung und Dienstleistung (FHVD) in Altenholz (Schleswig-Holstein), Kiel, am 31.1.2012.

¹⁴⁵ Vgl. Heinemann 2009. Die Binnenreihe aus Münster, heißt es dort, sei unter Polizist_innen am beliebtesten.

realistisch verkannt werden kann. „Because it does not pretend to be anything other than fiction, the television show paradoxically offers an acceptable representation of the profession“¹⁴⁶, formuliert Tangherlini zu diesem Verhältnis. Ähnlich wie die Schimanski-Binnenreihe oder die Folgen mit Kommissar Tschiller lässt auch der Münster-*Tatort* Überschreitungen zu, die im beruflichen Alltag nicht gängig sind.

So wird verständlich, warum Björn Tilemann sich gelegentlich widersprach, als er erzählte, der *Tatort* sei „[s]o unrealistisch, dann klick ich's weg“. Mein Einwand, „aber im *Münsteraner* ist es jetzt ja nicht realistischer“, wurde freudig beantwortet: „Nee, absolut nicht. Aber das ist eben was anderes! Also das trifft so meine Entspannung. Das ist einfach nur genial, egal.“ Denn schon, sich im Fernsehen anzusehen, dass eine Serienfigur sich Freiheiten gegenüber dem Vorgesetzten erkämpft, birgt einen besonderen Sehgenuss. Herr Tilemann ist begeistert davon, was sich *Tatort*-Kommissar_innen gegenüber Vorgesetzten rausnehmen können, auch wenn er sich in seinem Arbeitsalltag über die angenehme Teamarbeit besonders freut:

„Und wenn der dann zu seinem Chef sagt: ‚Du Pfeife‘, oder als Beispiel irgend so etwas, ne. Ich sage: ‚Das soll ich mal zu meinem Chef sagen.‘ ((beide lachen)) Dann ist was los. [...] Das möchte ich zu dem auch mal sagen. Neulich hat der mich auch wieder so geärgert. Und da wird ja der Frust, sag ich mal, so richtig raus gelassen. Das find ich einfach genial, das ist toll.“

Auch Schimanski habe diese Wirkung auf ihn: „[G]enau das, was man alles nicht machen kann, macht der. Ist einfach ein schönes Leben ((lacht)), wenn das so einfach wäre, dann würde ich jetzt erstmal ein Glas Hefeweizen trinken ((lacht)).“

5.5.3 Schimanski sein: Grenzen überschreiten

In Herrn Tilemanns Darstellung des Polizeialltags wird somit auf ein weiteres Fernsichtbild eingegangen, von dem er sich wiederholt abgrenzt: die Überschreitung von Grenzen. „[D]er in Uniform, der hält den Festgenommenen fest, und der Kriminalbeamte, der haut dem ein in die Schnauze ((lacht)) @oder stellt da drei pfeffrige Fragen@. So geht's schon mal gar nicht“, berichtete Björn Tilemann – als gäbe es in Deutschland Polizeigewalt nur im Fernsehen.¹⁴⁷ Das Lachen über solche Film-

¹⁴⁶ Tangherlini 1998, S. XVIII.

¹⁴⁷ Dass auch im ‚echten Leben‘ Gewalt von Polizei ausgehen kann, hat der jüngste Bericht von Amnesty International über Polizeigewalt in Deutschland gezeigt. Vgl. den Bericht Amnesty International 2010. Im Rahmen meiner Interviews wurde das gewaltfreie Umgehen mit jeglichen Gruppen immer wieder betont. Vielmehr beschrieben die teilnehmenden Polizeibeamten der Tagung „Polizeikrimi und Wirklichkeit“ die Problematik, dass ihre Auszubildenden sich oftmals ein vermeintlich falsches Bild vom Polizeidienst machten. Eine Studie der Uni Münster, in der nach dem Einfluss von Fernsehserien auf die Berufswahl von Schüler_innen gefragt wurde, bestätigt allerdings keinen statistischen Zusammenhang zwischen der Kenntnis einzelner TV-Serien zu „Polizei- und Justizarbeit“ und den Berufswünschen der Befragten. Vgl. Gehrau/Jo vom Hofe 2011, S. 5.

passagen, in denen die *Tatort*-Beamt_innen den Weg der Selbstjustiz wählen, und der Spaß an Fernsehkommissar_innen, die auch mal handgreiflich werden, verdeutlicht, dass das Sehvergnügen wesentlich von der Abweichung eigener Erfahrung vom Fernsehkrimi herrührt. Mitunter kommt es also zu positiven Bezugnahmen gegenüber den im *Tatort* Ermittelnden, vorausgesetzt, die Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fernsehkrimi bleibt bestehen und wird auch von angenommenen anderen Zuschauenden realisiert. „Das weiß man halt, dass es nicht so ist, und das weiß auch dann die, der Rest der Fernseher. Das ist ok, das Image [der Polizei]“, summiert Björn Tilemann.

Die ‚Selbstmystifizierung‘ von Berufssparten ist nicht nur Krankenwagenfahrer_innen bekannt, auch die positive Bezugnahme von Polizist_innen auf medial vermittelte ‚Mythen‘ kann in deren berufliches Selbstverständnis integriert werden, streicht Jo Reichertz heraus.¹⁴⁸ Es gilt dabei, die Fernsehfigur möglichst authentisch zu verkörpern, zumindest bezüglich der Eigenschaften, auf die man sich gerne beziehen möchte. Der Medienwissenschaftler Lothar Mikos geht Fragen nach dem Verhältnis von Authentizität und Fiktionalität beim Reality-TV-Format *Big Brother* (BRD, 2000–2011, 2015) nach. Die Kandidaten_innen würden hier als authentisch inszeniert, zugleich aber fiktionalisiert, insofern als sie innerhalb des Figurenensembles eine Stigmatisierung erfahren.¹⁴⁹ Diese Argumentation folgt Angela Keplers Definition von ‚Personen‘, die sich in der medialen Inszenierung ihrer selbst nicht mehr als Personen beschreiben lassen, da die Möglichkeit reziproker Kommunikation mit der medial vermittelten Person eingeschränkt sei.¹⁵⁰ Diese Unterscheidung sollte allerdings verhandelbar bleiben, schließlich empfiehlt es sich, auch dann noch über ‚Personen‘ sprechen zu können, wenn sich eine Person entlang fiktionaler Charaktere selbst inszeniert. Solch eine Vermengung identitärer Anleihen bei fiktionalen Charakteren begegnete mir im Gespräch mit Kommissar Tim Eckbauer, der in einem anderen Kommissariat als Frau Leifeld und Herr Tilemann tätig ist. Herr Eckbauer inszenierte sich entlang seiner Pinnwand medial als Gandalf- und Bruce-Lee-Fan und gegenüber Verdächtigen und Kollegen als Schimanski-Typ.¹⁵¹

Unter den Begriff der „Selbst-Figurierung“¹⁵² fasst Moritz Ege Praktiken der Stilisierung, bei denen sich Akteur_innen im Sinne „bestimmter medial und/oder nahweltlich zirkulierender Figuren [...] inszenieren, von deren Gestalt sie sich im Sinne einer imaginären Identifikation angesprochen und angezogen fühlen“¹⁵³. Tim Eckbauer hat sich ein Image zugelegt, an dem er seit vielen Jahren schon festhält.

¹⁴⁸ Vgl. Reichertz 2003.

¹⁴⁹ Vgl. Mikos u.a. 2000, S. 81.

¹⁵⁰ Vgl. Kepler 1996, S. 11.

¹⁵¹ Auf der anderen Seite bleibt Schimanski eine Figur, auch wenn sich Schauspieler Götz George, der sich offenbar mit seiner langjährigen Rolle als *Tatort*-(Spinoff)-Kommissar identifizierte, sie bei öffentlichen Auftritten oder gegenüber der Presse als zu ihm zugehörig darstellte.

¹⁵² Ege 2013, S. 63.

¹⁵³ Ebd.



Abb. 13 und 14: Die Pinnwand von Kriminalpolizist Tim Eckbauer: „Gandalf“, der Zauberer aus der Trilogie „Der Herr der Ringe“, und das Grab von Bruce Lee, eigene Aufnahmen, 2011.

Diese Selbstverortung ist an plurale fiktionale Charaktere angelehnt.¹⁵⁴ Er wird aber, da seine Alltagshandlungen mit den Merkmalen der Figuren konform gehen, auch von Kolleg_innen und Freund_innen als jemand akzeptiert, der diese authentisch in sich trage.¹⁵⁵ Die Trennlinie zwischen der Selbstinszenierung als die Person, die man sein möchte, und der Person, die man ist, verschwimmt in der Alltagspraxis. Er erzählte, dass er sich, als er bei der Polizei anfing, an der Fernsehfigur Schimanski orientierte. Er rezitierte Sprüche und trug eine Schimanski-Jacke.¹⁵⁶ „Irgendwann wird man ja erwachsen, da macht man das nicht mehr so“, sagte er, kam aber zugleich darauf zurück, dass sein Charakter dem der Serienfigur ohnehin gleiche. „Durch [seine] große Klappe“ konnte er sich bei Verhören auf das sprachliche Niveau des „Klientels“ einstellen und somit Verdächtige zu Aussagen bewegen. Er erklärte:

¹⁵⁴ Noch heute bewahrt er seine Comic-Sammlung zu *Das Phantom* (USA, seit 1936) auf und trägt täglich einen Ring, auf dem sich dessen Logo findet. Seine Pinnwand zeigt zudem das Grab von Bruce Lee und ein Bild der „Der Herr der Ringe“-Figur Gandalf im Kampfe.

¹⁵⁵ Die auf Authentizität bedachte Ader Herrn Eckbauers drückte sich schon während der Anbahnung des Interviews in der seinerseits betonten Nähe zwischen uns und im flüssigen Übergehen zum „Du“ aus. Vgl. das Interview mit Tim Eckbauer von der Kriminalpolizei sowie die dazugehörige Feldnotiz.

¹⁵⁶ Die Serienfigur Schimanski muss auch Herrn Schreiber von der Schutzpolizei begeistert haben, als er noch jünger war. „Er war cool damals“, sagte er und zeigte mir auf *Amazon* die Schimanski-Jacke, die er sich damals auch gerne geholt hätte, wäre sie nicht zu teuer gewesen. Vgl. die Feldnotiz zum Gespräch mit Jakob Schreiber vom Einsatz- und Streifendienst.

„Ich versuch mich auf die Ebene von denen zu [be]geben. Und das ist dann manchmal diese Sprache, die dann halt bei Schimanski rüberkam. Ich kann mit, klar, mit Leuten bei ... bei Direktoren oder mit irgendwelchen Firmenchefs kann ich so natürlich nicht reden, das ist klar. Aber das Klientel sonst, das funktioniert. Ich kann mich schon auf jede Ebene, sag ich mal, irgendwo einlassen.“

Diesen besonderen Draht zu Verdächtigen leitet er von seiner sozialen Herkunft ab, da er – ähnlich wie Kommissar Schimanski, aber anders als seine Kolleg_innen – zunächst eine KFZ-Schlosser-Ausbildung gemacht hat und erst später zum Polizeidienst kam.¹⁵⁷ Dennoch musste er in der Polizei-Ausbildung lernen, dass große Unterschiede zwischen Schimanskis Arbeit und seinem Berufsalltag bestehen.

¹⁵⁷ Die Biografie der Figur Horst Schimanski ist widersprüchlich, eine Schlosser-Ausbildung kommt darin nicht vor, vielmehr ist es ein soziales Milieu, in dem beide – mein Interviewpartner Eckbauer und die Figur – sich auskennen.

6. Grundsätzlich dazwischen – zur geschmacklichen Positionierung

Der *Tatort* stellt eine Art kleinsten gemeinsamen Nenner geschmacklicher Orientierung meiner Interviewpartner_innen dar – darüber hinausreichende Charakteristika werden kaum von allen geteilt. Dennoch sind Parallelen in den Zugangsweisen zum Sonntagskrimi auszumachen, die gewissermaßen allen Interviews und Beobachtungen unterliegen: Rückgriffe auf eine Reihe von Gegensatzpaaren zeigen sich als diskursbestimmend. Sie werden im Alltag wie im Interview zur Hand genommen, um sich mir und anderen Anwesenden verständlich zu machen. Sie fungieren als gemeinsam geteilte Vorannahmen darüber, wie die Welt des Geschmacks aufgebaut ist, auch wenn die Selbstpositionierungen der befragten und beobachteten Akteur_innen vielfach von ihnen abweichen.

Kritik zielt nach Foucault darauf ab, herauszuarbeiten, „wie das Feld des Wissens geordnet ist“, das heißt, „das System der Bewertungen selbst“ sowie das zu Grunde liegende Kategoriensystem zu hinterfragen und das Verhältnis zwischen Wissen und Macht herauszuarbeiten“¹, schreiben Beate Binder und Sabine Hess. In diesem Kapitel begeben mich auf die Suche nach Kategorien, die den alltäglichen Handlungsweisen und Bewertungspraktiken der *Tatort*-Zuschauer_innen unterliegen. Die Ausrichtung an bipolaren Kategorien hilft zum einen dabei, komplexe Assozia-

¹ Binder/Hess 2013, S. 39.

tionen anschaulich nachzuzeichnen, zum anderen findet darin die Beobachtung ihren Ausdruck, dass einige Gegensatzpaare, die den Zugang zu Populärkultur schon lange bestimmen, auch das heutige Sprechen über Selbstpositionierungen noch prägen. Der Nachvollzug kultureller Ordnungen, die das Positionieren im Umgang mit *Tatort* strukturieren, soll dem weiteren Festschreiben derselben entgegenwirken und aufzeigen, dass im Umgang mit dem Sonntagskrimi auch Alternativen zu dichotomen Kategorien gefunden werden. Denn die teilnehmende Beobachtung zahlreicher Rezeptionssituationen ließ mich erkennen, dass in alltäglichen, weniger von Reflexion geprägten Zugängen zur Krimireihe *Tatort* manche Gegenüberstellung aufgehoben wurde oder zumindest eine Verschiebung erfuhr. Viele Interviewte positionierten sich also „dazwischen“. Das „Dazwischen“ betrifft zum einen die Querlage der binären Gebilde zueinander. „Dazwischen“ beschreibt zudem solche Positionen, die *zwischen* begrifflich voneinander geschiedenen Binomen liegen und die mit deren Trennungslogik bisweilen brechen. Hier werden Bewegungspotenziale im sozialen Gefüge der Relationen sichtbar, die ich auch bei der Alltagsintegration anderer serieller Narrative vermute, wenn sie dort auch andere Konstellationen hervorbringen. Es zeigt sich, dass Sprechweisen und Disziplinierungsunternehmungen von Zuschauer_innen nach wie vor von der Gegenüberstellung von Hoch- und Populärkultur geprägt sind, die Praktiken des Umgangs mit dem Sonntagskrimi aber ergeben sich quer zu diesen. Sie sind biografisch vorgeformt, zutiefst sozial geprägt und von der jeweiligen (seriell strukturierten) Situation abhängig.

Die Überschrift „Grundsätzlich dazwischen“ ist folglich als Richtungsweiser gedacht: Das Schreiben über kulturelle Grenzziehungen entlang binärer Oppositionen ist nicht mit der Reproduktion derselben gleichzusetzen. Der Empirische Kulturwissenschaftler Kaspar Maase warnt

„vor binärer Entgegensetzung von populär und hoch und erinnert daran, dass die typisierend herausgearbeiteten Dynamiken sich empirisch auf höchst komplexe Weise zeigen und gegenüber dem historisch – und das heißt immer auch: kontingent! – sich formierenden Interaktionssystem der modernen PK [Populärkultur] keineswegs als Checkliste zum Abhaken gedacht sind“².

Angesichts der Reflexion von Vorannahmen in der sozialwissenschaftlichen Forschung sind binäre Grenzziehungen als Beschreibungen kultureller Prozesse problematisch: Aus Perspektive der Akteur-Netzwerk-Theorie erweisen sich Dualismen wie die von Subjekt und Objekt, Natur und Gesellschaft oder Zeichen und Gegenstand als fragwürdig, da mit ihnen die Vielheit der Verflechtungen zwischen beiden Polen ausgeklammert wird.³ Schon John Fiske wurde der Vorwurf gemacht, in seinen Analysen binäre Oppositionen aufzustellen: Er modelliere Texte nach diesen Gegensätzen, obwohl er selbst darauf hinwies, dass es in unseren Gesellschaften keine einfachen

² Vgl. Maase 2013, S. 34.

³ Die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) schlägt stattdessen eine assoziations-theoretische Perspektive vor. Vgl. zu den fragwürdigen Grenzziehungen Kneer 2009, S. 20f.; Latour 2007.

Oppositionen mehr gebe.⁴ Fiske reagierte auf diesen Vorwurf mit einem Verweis auf die Schwierigkeit, soziale Wirklichkeit in ihrer Komplexität in Texte zu überführen. Er räumte ein, die Vorteile davon zu kennen, sich von binären Oppositionen loszusagen, fügte aber hinzu:

„[I]n der Praxis ist es extrem schwierig, auf eine Weise zu denken, zu schreiben oder zu sprechen, die nicht doch auf irgendeiner tiefen Ebene noch von binären Oppositionen geprägt ist [...]. Wenn binäre Oppositionen, diese entgegengesetzten Kräfte eine Art gemeinsame Bedeutungsstruktur in der Gesellschaft ausmachen, wenn Menschen die Konflikte ihres Alltagslebens in diesen Oppositionen erfahren, dann sollten sie vielleicht auch die Struktur der Analyse hergeben, die ihnen angemessen ist.“⁵

Da *Tatort*-Zuschauer_innen in den Interviews, vor allem aber in ihren Äußerungen in situ beim Fernsehen oder im Alltag immer wieder auf binäre Oppositionen zurückgriffen, um sich anderen gegenüber verständlich zu machen, können die kulturellen Grenzziehungen nicht ignoriert werden.

Dieses Kapitel bietet, dem Rechnung tragend, einen Überblick über die Praxis- und Diskursfelder, in die die *Tatort*-Rezeption eingebunden ist. Ihm folgt im 7. Kapitel eine Zusammenführung der Ergebnisse der vorliegenden Studie. Die Zugänge werden dort aufeinander bezogen, mit den dargelegten Einflussfaktoren der seriellen Krimirezeption in Verbindung gebracht und zu den hier vorgestellten Diskursordnungen in Bezug gesetzt.

Die Beschreibung der Bewegungen im Sprach- und Handlungsraum der *Tatort*-Zuschauer_innen beginnt mit Verortungen zwischen *aktiv* und *passiv*. Dem Krimi aufmerksam zu folgen, zugleich am Sonntag zu pausieren, um die Arbeitskraft zu reproduzieren, also passiv sein zu dürfen und sich zugleich aktiv mit Problemen unserer Gesellschaft auseinanderzusetzen, Lebensenergie und -zeit in die Rezeption zu investieren und doch davon überzeugt zu sein, dass Fernsehen Konsum bedeute – das sind Widersprüche, die im ersten Abschnitt dargestellt und mit theoretischen Debatten abgeglichen werden, mit denen offenbar Wechselwirkungen bestehen. Verfolgt wird dieser diskursive ‚Gegensatz‘ entlang der Konzepte der Verarbeitlichkeit, der Arbeit am Selbst und an seinen sozialen Beziehungen, sowie der ‚participatory culture‘. Hier schließt eine Diskussion über die Wertproduktion bei der Aneignung von populären Lesestoffen an, die von Henry Jenkins angestoßen wurde.

Die Orientierung an Aktivität und Passivität in einer von Arbeit geprägten Gesellschaft, in der der aktive Mensch der bessere – wenn auch nicht sympathischere – ist, wirkt sich zugleich auf das Verhältnis von *Genuss* und *Kritik* aus. Wo die kritische Distanz zu Produkten der Populärkultur distinktives Potenzial in sich birgt und das Lachen der Massen unter Verdacht steht, wird Kritik als aktiv, Lachen und Zustimmung hingegen als passiv gedeutet. Die Eindeutigkeit dieser Ordnung wird im

⁴ Fiske 1993, S. 14.

⁵ Ebd.

alltäglichen Umgang mit dem *Tatort* aber infrage gestellt: Lachen ermöglicht wechselnde Allianzen unter Zuschauenden wie in der parasozialen Beziehung zu Serienfiguren. Wer sich mit seiner Kritik am Sonntagskrimi (online) in die Öffentlichkeit wagt, unterliegt dort – je nach Forum oder Kommentarspalte – unterschiedlichen Ansprüchen an den Gehalt seines oder ihres Kommentars. Wer kritisieren darf und wer nicht, wird im Netz zuvorderst an der Kennerschaft festgemacht. Der Glaube an die Güte der Reihe *Tatort* basiert auf der Vorstellung, dass dem Krimi eine gesellschaftskritische Note bereits inhärent sei.⁶ Zuschauer_innen, die diese Gesellschaftskritik als systemstabilisierend und oberflächlich einordnen, entwickeln eine besondere Freude an der gemeinsamen Verachtung gegenüber dem Format. Für sie ist *Tatort* dann „the TV-show I love to hate“⁷ – zumindest bis Kinder in Gefahr geraten und Böse sich als besonders böse zeigen – kurz: wenn es richtig spannend wird. Dann fiebern auch die Kritiker_innen wieder mit.

Die Debatte, die sich an dem Gegensatzpaar *spannend* – *entspannend* entzündet, steht eng mit dem Genre Krimi in Zusammenhang. *Tatort*-Fans erwarten von einem gelungenen *Tatort*-Abend einen spannenden Krimi und zugleich Entspannung. Sie wollen einen Mord sehen, vor einem Rätsel stehen, und auch Spannung wollen sie verspüren – so lange nach 90 Minuten wieder alles aufgelöst wird und die Geschichte zu einem befriedigenden Ende kommt. Dabei soll es um unsere Gesellschaft gehen, um deutsche, schweizerische, österreichische Normalzustände und deren temporären Zusammenbruch. Der Staat greift ein und stellt Ordnung her. Und weil der Staat von potenten und mehrheitlich sympathischen Typen vertreten wird, kann daraus ein gemütlicher, unterhaltsamer Abend werden. Dass die Entspannung dabei gegenüber der Spannung (meist) überwiegt, ist zudem der sozialen Konstellation der Mit-Zuschauenden und der gemütlichen Wohnzimmeratmosphäre geschuldet.

Mit der für einen *Tatort* zentralen Frage, ob eine Folge *realistisch* oder *unrealistisch* war, wird die Bedeutung von innerer Logik sowie die Vergleichbarkeit mit der Alltagswelt überprüft. Sie wird immer dann zentral, wenn Zuschauer_innen sich oder andere falsch repräsentiert sehen. Schließlich lebt der Sonntagskrimi von dem guten Ruf, unserer Gesellschaft als Spiegel zu dienen. Realismus stellt hier ein Phänomen dar, das im Kontrast zu Romance-Genres als nicht-weiblich assoziiert wird, da Weiblichkeit auf Eskapismus und Emotionalität, Männlichkeit aber auf die Ratio verweise. Empfindlichkeiten gegenüber ‚unrealistischen‘ Darstellungsweisen zeigen zugleich, welche Vorstellungen sich Zuschauer_innen von der sozialen Welt machen und welche Rollen sie sich darin zuschreiben. Die Gespräche mit Polizist_innen verdeutlichten die oft widersprüchlichen Positionierungen, denn gerade weil sie keine realistische Polizeiarbeit zeigt, gefällt den Kriminalist_innen die Münsteraner Binnenreihe besonders gut.

⁶ Fernsehwissenschaftler Hickethier schreibt, einige Serien wollten die Gesellschaft „nicht nur abbilden sondern auch verändern“, vgl. Hickethier 2010, S. 44.

⁷ Vgl. Bergermann/Winkler 2000.

Dass der Eskapismus-Vorwurf die *Tatort*-Fans nicht trifft, liegt unter anderem darin begründet, dass viele Zuschauer_innen der Ansicht sind, *Tatort* sei eigentlich keine *Unterhaltungssendung*, sondern *informiere* sie. Die Reihe dient der Reflexion und wird – ähnlich den Nachrichten – als ‚Neues aus der Welt‘ aufgenommen. Ihre Rezeption wird von einigen Zuschauer_innen gar als erster Schritt zur politischen Partizipation aufgefasst. Dass das *Tatort*-Publikum sich dennoch unterhalten fühlt, liegt entweder an der Beschaffenheit der Binnenreihe oder daran, dass den *Tatort*-Rezipient_innen das gefällt, was *mehr* als Unterhaltung ist. Denn der Begriff der Unterhaltung hat kein gutes Image, sofern er nicht mit Intelligenz oder Anspruch gepaart ist. Die Aussagen, die ich aus Interviews mit *Tatort*-Zuschauer_innen bezog, standen bisweilen im Kontrast zu meinen Beobachtungen von Rezeptionssituationen und den Notizen, die Zuschauer_innen auf Fragebögen direkt nach der Ausstrahlung festhielten. Den Beobachtungen und Fragebögen zufolge gilt: Wenn eine Folge die Zuschauer_innen unterhalten hat, ohne dabei besonders innovativ zu sein oder eine Milieustudie mitzuliefern, ist das vielen Zuschauer_innen letztendlich doch genug für einen Sonntagabend.

Eine binäre Opposition, die sich als besonders wirkmächtig zeigte, wurde von den Befragten zunächst als irrelevant eingeschätzt: die binäre *Unterscheidung der Geschlechter*. Sie verfolgte ich in diesem Kapitel im Kontext der ermittelnden Figuren sowie hinsichtlich der Selbst- und Fremdverortungen meiner Interviewpartner_innen in ihrem Zusammenspiel mit der Opposition ‚Kritik und Genuss‘. Nicht nur werden weibliche Figuren im *Tatort* wesentlich öfter kritisiert, auch die Freude an minderwertigen, als schlecht benannten und im Seichten verharrenden Sendungen, die Zuschauer_innen ‚beider Geschlechter‘ zur Hand nehmen, um den *Tatort* und ihren Geschmack davon abzugrenzen, werden als weiblich festgeschrieben. Hier ergeben sich mehrere Schnittstellen zu anderen binären diskursiven Gefügen wie emotional/rational, unterhaltend/informierend und realistisch/unrealistisch, auf die sich sowohl männlich als auch weiblich sozialisierte Interviewte bezogen – meist ohne sich dabei derjenigen Seite zuzuordnen, die entsprechend ‚ihres‘ Geschlechts zugeordnet wird.

Die föderale Struktur der Krimireihe, die pluralen Schauplätze im deutschsprachigen Raum und die Orientierung an Themen, die man aus dem eigenen Leben kennt, ließen manche meiner Interviewpartner_innen den Krimi *Tatort* mit *Heimat und Deutschland* in Verbindung bringen und somit vom *Ausland* abgrenzen; Österreich und die Schweiz wurden oft vergessen oder ‚ingedeutscht‘. Heimatlich und heimelig erschien ihnen der Krimi, weil sie ihn schon so lange in ihre Biografien aufgenommen hatten, weil deutsche, bekannte Schauspieler sich in die Reihe einbringen und weil viel Deutschland zu sehen ist. Die Wohnzimmeratmosphäre tat das ihre dazu, sodass viele berichteten, bei längeren Auslandsaufenthalten dazu übergegangen zu sein, den *Tatort* in ihr Sonntagsprogramm einzugliedern, weil sie dies an ihr Zuhause erinnere. Nicht nur beschrieben manche die Erzählweise im *Tatort* als typisch deutsch, sondern auch der vielschichtige Blick auf die ‚Bösen‘, der Raum

für Verständnis offen lasse, erschien manchen im Gegensatz zu US-Produktionen als Kennzeichen deutscher und damit humanistischer Tradition. Was es aber bedeutet, wenn etwas „typisch deutsch“ ist, blieb unklar; auch wollten sich die meisten meiner Gesprächspartner_innen nicht allzu eng mit dem Deutschsein identifizieren. Zugänge zur Bundesrepublik und zu ihrer Struktur boten sozialpolitische Konflikte, die der Krimi aufgreife, sowie eine als deutsch empfundene Ästhetik der Hässlichkeit und des Realismus.

Weitere binäre Ordnungen, die das Diskursfeld um den *Tatort* bestimmen, werden hier nur angedeutet. So wurde die Relevanz des Binoms ‚gebildet versus ungebildet‘ im Rahmen der Medienbiografien (2. Kapitel) bereits herausgearbeitet, ebenso wie die Orientierung an der Gegenüberstellung von sozialer Integration und dem Alleinsein, die sich auf die Mediennutzung auswirke (‚mit anderen draußen spielen‘ bzw. ‚ausgehen versus lesen‘ bzw. ‚fernsehen‘?). Die Nachbesprechung der sonntäglichen *Tatort*-Folge ist darüber hinaus an ethische Fragen geknüpft, die sich sprachlich in Überlegungen verfestigen, ob es denn passend oder unpassend, angemessen oder unangemessen sei, ein kulturelles Phänomen oder eine soziale Gruppe in dieser Art darzustellen – meist eine Frage nach der Positionierung des Krimis zwischen Ernst und Unterhaltung. Weiterhin stellen die Paare ‚banal versus komplex‘, ‚eindeutig versus uneindeutig‘ sowie ‚flach versus tief‘ Gegenüberstellungen dar, die in den Interviews wiederholt auftauchen und sich wie selbstverständlich mit anderen Oppositionen, beispielsweise mit ‚weiblich versus männlich‘, ‚passiv versus aktiv‘ sowie mit ‚nicht-deutsch versus deutsch‘ oder mit ‚unrealistisch versus realistisch‘ verbanden: Das Banale vereint sich demnach mit dem Eindeutigen, dem Flachem, dem Weiblichen, dem Passiven und dem Nicht-Deutschen und wird im Sinne des Hochkulturschemas als minderwertig gekennzeichnet, während das Wichtige sich mit dem Komplexen, dem Tiefen, dem Männlichen, dem Aktiven und dem Deutschen in Verbindung bringen lässt. Die zahlreichen Brechungen und Uneindeutigkeiten solcher Ordnungen aber, die sich in der alltäglichen Nutzungspraxis ergeben, verkomplizieren das Bild erheblich.

6.1 Aktiv – passiv

„Ein aktiver Mensch, der selbst sehr viele Sachen so macht,
der Interesse an vielen anderen Dingen hat;
so würde ich mir schon einen *Tatort*-Zuschauer vorstellen.“
(*Tatort*-Zuschauer Anton Hientz, 2011)

Nach wie vor sind bestimmte Tätigkeiten mit Aktivität assoziiert, während andere mit Passivität verbunden werden: Kaspar Maase erklärt, auf der einen Seite stehe die

„private Rezeption von Präsentationen, auf der anderen eigene Performanz in populärkultureller Rahmung. Filme schauen, Musik hören, Sportevents beobachten usw. versus Tanzen in der Disco, Musizieren in der Band, ein YouTube-Video produzieren, Kirmesbesuch. Ganz plakativ: körperlich passiv versus körperlich aktiv; noch plakativer: ‚Konsum‘ versus Eigenaktivität. Natürlich sind Unterschiede und Mischungen graduell abschattiert.“⁸

Fernsehen, das ist etwas Passives. Anders als das Lesen von Büchern wird die ‚Flimmerkiste‘ mit Konsum assoziiert – und Konsum steht in der Kritik, sollte also zumindest gemäßigt werden.⁹ Schon die Analyse der Medienbiografien der befragten *Tatort*-Zuschauer_innen verdeutlicht, dass Fernsehkonsum einem erhöhten Legitimationsdruck unterliegt. Mitdenken, miträtseln, sich konzentrieren, kritisieren, sich auch in der Freizeit noch intellektuell fordern, Neues kennenlernen wollen, sich an Komplexität erfreuen, das Tiefe gegenüber dem Flachen präferieren – das alles sind Selbstbeschreibungen der eigenen Fernsehpraxis, die mir in den Gesprächen über den *Tatort* wieder und wieder begegneten und vor allem eines verdeutlichen: die Annahme, eine aktive Fernsehhaltung sei einer passiven vorzuziehen. Ganz so, als gelte es beim Fernsehen einen Wert zu kreieren, produktiv zu sein oder doch wenigstens Kontrolle walten zu lassen, als würde man dafür bezahlt oder danach gerichtet, wieviel Arbeit in die Sehsituation gesteckt wurde. Die jeweilige Folge muss die investierte Energie und Lebenszeit allerdings (durch innere Stringenz und Logik) auszahlen und genug beisteuern, sodass der Aufwand sich lohnt.

Aktive und passive Fernsehhaltungen seitens der Zuschauer_innen stehen nicht trennscharf zueinander, doch die Festlegung auf Formen von Aktivität hilft dabei, die Art der Teilnahme der Zuschauer_innen zu spezifizieren: Die Beschränkung der körperlichen Aktivität beim *Tatort*-Schauen betrachteten die Befragten als Hinweis für ihre Passivität; die Bemerkung „passiv [...] bis aufs Weinglas hochhalten“ veranschaulicht den leiblichen Zugang zur Selbstpositionierung zwischen aktiv und passiv in der Selbstbeschreibung von Dr. Heike Leiter. Dass auch das Stillsitzen (etwa im Public Viewing) vom Publikum körperliche Selbstkontrolle, eine andere Form der Aktivität, abverlangt, zeigt die teilnehmende Beobachtung dieser Rezeptions-

⁸ Maase 2013, S. 27.

⁹ Vgl. das Kapitel „Television and Consumption“ (S. 104-131) in Silverstone 1994.

form.¹⁰ Die kognitive Aktivität hingegen, die von Fans als Teil ihres Sehvergnügens beschrieben wird, ergibt sich – ist der Krimi spannend – wie von selbst. Dennoch ist der kognitive Aufwand sozial kodiert: Nicht alle Befragten sahen sich gleichermaßen dazu angehalten, ihren Fernsehkonsum mit denkender Eigenaktivität zu legitimieren. Durch Hinweise auf den Mehrwert der genauen Beobachtung des Krimis wurde das Produkt als solches zugleich aufgewertet und die darauf verwandte Lebenszeit gerechtfertigt.¹¹ Aktivitäten zwischen Kommentar, Kritik, Leserbrief und Koproduktion werden seitens des befragten *Tatort*-Publikums als wesentlich weniger beachtenswert eingestuft als in aktuellen medientheoretischen Debatten.¹² Im Sektor des (ko-)kreativen Fanseins ist Aktivität längst nicht so positiv konnotiert wie in anderen Bereichen der Rezeption.¹³ Lediglich die umfassende Kritik der einzelnen Folgen wird recht ernst genommen, zumindest von denen, die sich daran beteiligen.¹⁴

6.1.1 Verarbeitung

Dass meine Gegenüber sich entlang der Opposition von aktiver und passiver TV-Rezeption verorten und dabei dem Aktivsein eine gesellschaftlich anerkannte Stellung zuschreiben, wird heute nicht verwundern. Die Verarbeitung¹⁵ auch solcher Lebensbereiche, die dem Privaten und der Freizeit zugeordnet werden, ist schließlich im neoliberalen Gefüge weit verbreitet.¹⁶ Dass das arbeitsbedingte Zeitbudget den *Tatort*- und TV-Konsum einschränkt oder zumindest bedingt, hat die Medienbiografie der interviewten *Tatort*-Zuschauer_innen verdeutlicht. Doch der Faktor Arbeit wirkt noch etwas weiter in die Krimi-Rezeption hinein. So wurde das Rezipieren des *Tatort* mit einem Vokabular versehen, das auf die Arbeitsleistung des Rezipierenden aufmerksam werden lässt. Wenn die Sehgemeinschaft um Jule Deich einmal ausfällt, sagte sie, sie „macht“ diesen Sonntag keinen *Tatort*.¹⁷ Ebenso erzählten zahlreiche Interviewpartner_innen, dass sie den *Tatort* als Lebens-

¹⁰ Vgl. das 4. Kapitel.

¹¹ Besonders deutlich im Interview mit Klaus Ullrich.

¹² Vgl. Jenkins 1992; Bruns 2008.

¹³ Die Befragten grenzen sich vom Begriff des Fans ab, vgl. Bendix u.a. 2012, S. 309.

¹⁴ Vgl. die Beobachtungen zum Online-Fandom im 4. Kapitel.

¹⁵ Moritz Ege (2013, S. 48) macht zu Recht darauf aufmerksam, dass der Begriff der Verarbeitung bisweilen zu weit getragen wird. Oftmals kann etwa das, was Zuschauende mit einer Serie machen, weniger treffend als Arbeit an sich selbst denn als Beschäftigung mit sich selbst erfasst werden.

¹⁶ Voß 2010; Hämmerling 2012, zu kulturwissenschaftlichen und historischen Perspektiven auf Freizeit insb. S. 16-33, zum Verhältnis von Freizeit und Arbeit S. 114-120.

¹⁷ Vgl. den Nachtrag zur Feldnotiz zur teilnehmenden Beobachtung der Sehgemeinschaft um Jule Deich.

zeit beziehungsweise „Energie“ betrachten, die sie in ihn investierten.¹⁸ Auch, dass sich der *Tatort* gut in Gesellschaft anschauen lässt, wurde als Arbeit an den eigenen sozialen Beziehungen gedeutet.¹⁹ Arbeit, die Rezipient_innen in Serien stecken, hat Mirjam Gothe bereits in der Analyse von Online-Serien-Foren nachgewiesen.²⁰ Auch Mirjam Nast zeigte die Arbeit auf, die Fans in die Aneignung von Heftromanserien investieren.²¹ Zusätzlich stellen sich *Tatort*-Zuschauer_innen unter anderen *Tatort*-Zuschauer_innen meist Personen vor, die vielseitig interessiert seien und im Interview als aktive Menschen beschrieben wurden.²² Die Fernsehhaltung war dann Indikator für eine ganze Lebensweise.

6.1.2 Sich berieseln lassen

Die Gelegenheit, sich bei der Krimirezeption passiv zu verhalten, kommt durch die Methode der teilnehmenden Beobachtung, durch die Fragebögen und durch die detaillierten Beschreibung der Sehsituation im Interview deutlicher zum Vorschein als in zusammenfassenden Aussagen der Zuschauer_innen. Auch machten sich die Zuschauer_innen nur selten wie die Verwaltungsangestellte Theresa Lottich die Themensetzungsfunktion der Sendeanstalten bewusst: „Ich gucke allerdings auch nicht immer nur Sachen, die ich mir überlegt habe zu gucken. Sondern ich gucke natürlich auch manche Sachen, die sich das @Fernsehen für mich überlegt hat@, damit ich was zu tun habe.“

Nicht nur meine Anwesenheit in Situationen, in denen Zuschauer_innen ihre ‚Kontrolle abgaben‘, indem sie einschließen, sondern bereits die Erzählungen darüber vermittelten mir ein Gefühl des Zuwachses persönlicher Nähe zu den Interviewten.²³ Dem Gegenüber anzuzeigen, dass man sich in seiner Gegenwart entspannen kann, gewinnt in manchen Konstellationen (Paare²⁴, Familien²⁵) einen eigenen

¹⁸ Vgl. zu „Energie“ das Interview mit Björn Tilemann von der Kriminalpolizei und zu investierter Lebenszeit mit Luise und Paul Richard. Auch die Zugangs- und Sprechweisen von Klaus Ullrich und Richard Raulf lassen auf die Kontextualisierung des *Tatort*-Konsums mit Arbeit schließen. Ähnliche Sprechweisen wurden im 2. Kapitel (Medienbiografien) bereits bezüglich der Sichtung von Serien belegt.

¹⁹ Vgl. die Anmerkungen zu Verarbeitung in der Darstellung des Public Viewing unter Studierenden im 3. Kapitel.

²⁰ Vgl. Gothe 2012, S. 216.

²¹ Vgl. Nast 2013b.

²² Vgl. beispielsweise das Interview mit Anton Hientz, mit Konrad Heer und Nora Isarmeyer, sowie mit Dr. Christa Arndt.

²³ Dass Teilnehmer_innen einschließen, erlebte ich nie in *Tatort*-Kneipen und auch nicht bei Besuchen von Sehgemeinschaften, deren Teilnehmer_innen wussten, dass ich zum Forschen dort war. Erst an solchen Orten, an denen ich ein vertrauter Gast war, kam es dazu.

²⁴ Vgl. das Interview mit Katja Tann, in dem sie erzählte, dass sie ihrem Partner noch beibringe, wie man beim Fernsehen gemeinsam entspanne.

²⁵ Bettina Anders erinnerte sich besonders gerne an die Fernsehsituationen mit ihrer Großmutter, bei der diese eingeschlafen sei, während die beiden *Mord ist ihr Hobby* (USA, in Deutschland

Wert. In den Interviews waren die passiven Zuschauer_innen meist die Anderen: beim *Tatort* einschlafende Freund_innen²⁶, Gäste der Sehgemeinschaft, die zu spät kommen,²⁷ oder alte Menschen²⁸. Die passiven Fernsehzuschauer_innen waren eher da zu finden, wo die Reihe nicht alleine verfolgt wird und Nebenbeschäftigungen – Stricken, Essen, Kuscheln – das Sehen begleiten; dort also, wo das soziale Ereignis im Vordergrund steht²⁹ und eine lange Beziehung oder schlicht die Arbeitsbelastung einen eher passiven Fernsehritus begünstigen. Kamen wir im Interview auf die Beschreibung der tatsächlichen Sehsituation zu sprechen, wurden meine Befragten gewahr, dass der Entspannung und Passivität doch ein wesentlicher Anteil bei der Krimirezeption zukommt.

Sarah Cardwell ist der Ansicht, dass Zuschauer_innen von ‚Quality TV‘ sich mehr mit dem Programm beschäftigen als solche, die ‚Non-Quality TV‘ rezipieren.³⁰ Die Interviewpartner_innen betonen, wie wichtig ihnen eine aktive Haltung beim Fernsehen sei, schreibt auch Sarah Kumpf über „Quality Viewer“.³¹ Sich mit der Serie oder Reihe zu beschäftigen und dabei selbst aktiv zu sein, wurde auch in meinen Interviews als Bedingung des Vergnügens bei der Rezeption herausgestellt. Als besonders aktiv und aufmerksam gegenüber dem *Tatort* (nicht allen Fernsehsendungen) beschrieben sich aber diejenigen, die ihre Bildung nicht mit Titel, Beruf oder Abschluss belegen konnten: Ingo Fuhrberg, Klaus Ullrich und Ute Auerhahn.³² Servicemonteur Klaus Ullrich sah sich als einen Zuschauer, der sich zumindest bei der Erstrezeption eines Filmes oder einer Serie nicht davon „besudeln“ lasse, sondern ganz aufmerksam sei. Dass er versehentlich nicht „berieseln“, sondern „besudeln“ sagte, könnte darauf hinweisen, dass er den reinen Konsum spontan negativ assoziierte. Er entspanne beim Fernsehen körperlich, doch lasse das nicht darauf schließen, dass er passiv rezipiere. Vielmehr habe er in der Familie den Ruf eines genauen Beobachters und Kritikers: „[W]enn ich mir einen Film angucke, das klingt jetzt vielleicht ein bisschen so hochtrabend, aber [es] ist wirklich so,

1988-2001) schauen.

²⁶ Das Schlafverhalten der Partnerin wurde übrigens zu einem Indikator für die Güte der betroffenen Folge. So notierte ich mir Nils Trautweins Aussage über seine Frau im Feldtagebuch: *Wenn sie beim Tatort wach bleibe, sei der Tatort ein guter.*

²⁷ Vgl. das Interview mit der Sehgemeinschaft um Jule Deich.

²⁸ Vgl. das Interview mit Luise und Paul Richard, die über Frau Richards Mutter sprachen.

²⁹ In der Sehgemeinschaft um Jule Deich ist die Kommunikation innerhalb der Gruppe wichtiger als die Aufmerksamkeit gegenüber dem *Tatort*, vgl. sowohl die teilnehmende Beobachtung als auch das Interview.

³⁰ Cardwell 2007.

³¹ Kumpf 2011, S. 19.

³² Ingo Fuhrberg kommt aus einer „Arbeiterfamilie“, ist ehrenamtlich tätig, aber schon viele Jahre arbeitslos und hat keinen Gymnasialschulabschluss machen können; Klaus Ullrich hat mit 16 Jahren die Schule verlassen und eine Lehre gemacht, jetzt arbeitet er als Servicemonteur; Ute Auerhahn ist auf einem Bauernhof aufgewachsen und hat eine bewegte Familiengeschichte hinter sich. Sie war ein paar Jahre arbeitslos, hat nun aber einen festen Job als Kioskverkäuferin.

dass ich auch die schauspielerischen Leistungen mir dort genauer angucke.“³³ Herr Ullrich verband seine aufmerksame, evaluierende Fernsehhaltung mit der Befürchtung, hochtrabend zu wirken. Doch will ich mich hüten, die besondere Freude an einer aktiven und kritischen Rezeptionsweise des *Tatort* allein auf den Positionierungsdurst der Befragten zurückzuführen. Schließlich gibt es Geschichten, die zum Mitdenken und Mitfühlen anregen.

Oftmals wurde die aktive Rezeptionsweise des Sonntagskrimis als Tatsachenbericht vorgetragen, wie von der Kioskverkäuferin Ute Auerhahn: „Andere Leute schlafen beim Fernsehen ein, also ich nicht. Wenn ich einen spannenden Film gucke oder so, dann kann ich noch so müde sein, dann bin ich wach, dann guck ich den auch zu Ende.“ Die ausschweifenden Anschlussstätigkeiten und -kommunikationen meiner Befragten im Anschluss an die Rezeption von ‚Trash TV‘ zeugen davon, dass die These, ‚Quality-Viewer‘ würden sich aktiver mit dem Gesehenen beschäftigen, überdacht beziehungsweise differenziert werden sollte: Die Zuschauer_innen fühlen sich durch die Serien dazu animiert, sich mit dem Programm näher zu beschäftigen, um Wahrheiten über das Leben und die Gesellschaft zu finden, schreibt Cardwell über Zuschauer_innen von ‚Quality TV‘-Serien.³⁴ „Diese Qualitäten spricht Sarah Cardwell anderen Fernsehtexten wie Soap-Operas oder Sitcoms ab“³⁵, so Sarah Kumpf. Allerdings hatte zum *Tatort* keine_r der Befragten bei der Rezeption Kommentare verfasst, zu *Germany’s Next Topmodel* schon.³⁶ Auch kämen meine Befragten nicht auf die Idee, Filmszenen nachzustellen, bei der soeben genannten Casting-Show ist das anders.³⁷ Teilnehmende von Sehgemeinschaften stellten fest, dass sie sich mehr zum Austausch angeregt fühlten, wenn eine *Tatort*-Folge minderwertig sei – kommunikative Beschäftigungsformen nehmen also zumindest während der Rezeption potenziell zu, wenn der Wert, der dem Text als solchem zugeschrieben wird, sinkt.³⁸

Diejenigen, die von vorneherein ihre Passivität beim *Tatort*-Schauen betonten, hatten zumeist schon in früheren Gesprächsabschnitten erzählt, wie hoch ihre Belastung durch Arbeit und Verantwortung sei. Student_innen und Akademiker_innen waren in dieser Gruppe besonders häufig vertreten. Man erfreue sich dann daran, Verantwortung an den Film abgeben zu können. Konrad Heer erzählte: „Die Lösung sehr vieler Probleme [liegt] in meiner Verantwortung so im Laufe der Woche. Und

³³ Praktisch sei es, die Serie oder Reihe auf DVD zu haben, bemerkten neben Klaus Ullrich auch Nils Trautwein und Richard Raulf, denn dann könne man beim ‚Rewatching‘ auf immer neue Dinge aufmerksam werden, den Film anhalten und die Szene erneut ansehen.

³⁴ Vgl. Cardwell 2007, S. 26.

³⁵ Sarah Kumpf 2011, S. 23.

³⁶ Bettina Anders und ihre Schwester hatten einst eine Folge der Casting-Show schriftlich im Chat kommentiert. Da die Kommentierung von eigenem Wert sei, las Bettina Anders den Austausch gerne später noch einmal durch, erzählte sie im Interview.

³⁷ Vgl. den Abschnitt zur Rezeption von *GNTM* durch Dorothea Trebert und ihre Freundin im 2. Kapitel. Auch Katja Tann berichtete, als Kind Szenen aus Serien nachgestellt zu haben.

³⁸ Vgl. Karsten im Interview mit der Sehgemeinschaft um Jule Deich.

wenn das dann mal ein Problem ist, was nicht in meinen Händen liegt, das ist schon sehr gut.“ Da tue es gut, zu entspannen: „Ich will mich manchmal eigentlich auch nur berieseln lassen. Soll dann gar nicht groß nachdenken **müssen**, sondern so ein bisschen was Seichtes, so ein[en] Wochenausklang“³⁹, erhoffte sich auch der Student Karsten aus Jule Deichs Sehgemeinschaft vom Sonntagskrimi.

Die Platzierung des Krimis am Sonntagabend hilft, den Anspruch, ein aktiver Mensch zu sein, temporal zu relativieren. Der Sonntagabend macht die Reihe zu einem Strukturelement im Wochenablauf des Publikums,⁴⁰ denn Zuschauer_innen nutzen Fernsehangebote in der Regel zu immer den gleichen Tageszeiten.⁴¹ Einige Interviewte erzählten, als sie einen typischen *Tatort*-Abend beschrieben, sie seien vorher einer Sonntagsaktivität nachgegangen: Sie waren spazieren, im Garten oder haben einen Ausflug gemacht. Der Sonntag diene ihnen als Verweis auf Regelungen der Arbeitszeit und als Legitimation zum Faulenzen.⁴²

6.1.3 Aktiv und widerständig? – Wechselwirkungen von Theorie und Empirie

Dass Zuschauer_innen darüber sinnieren, inwiefern sie beim Fernsehen eigenständig tätig sind – der ganz individuelle Zugang zum Fernsehstoff gilt meinen Befragten als Selbstverständlichkeit –, stellt eine Parallelentwicklung von theoretischen Zugangsweisen zu Medienrezeption und Kreativität dar.

Geht es um den Anteil von Zuschauer_innen an der Aushandlung kultureller Bedeutungen von populären Texten, wird nach deren ‚agency‘ gefragt. Man nimmt an, dass mediale Texte wie zum Beispiel der *Tatort* Narrative darstellen, die eine bestimmte Lesart nahelegen (die hegemoniale Lesart). Aber die unterschiedlichen Positionierungen der Lesenden im sozialen Ganzen ermöglichen neben dieser Vorzugslesart noch weitere, ausgehandelte oder gar widerständige Lesarten.

„Die Bedeutungsangebote der Krimis treffen in der Rezeption auf die Alltagsdiskurse der Rezipienten. Die Taktiken der Zuschauer beim Umgang mit diesen konventionalisierten Inszenierungsstrategien sind als kreative und aktive Sinnkonstruktionen auf der Basis lebensweltlicher Bezugnahmen und umfassender Genrekenntnisse zu begreifen.“⁴³

So schreibt Medienwissenschaftler Hendrik Buhl, der sich im Rahmen seiner Magisterarbeit der Reihe *Tatort* angenommen hat, und bestimmt den alltäglichen Umgang mit dem Krimi als eine ausgehandelte Lesart konventionalisierter Inszenierungsstrategien. Nicht nur die, die über den *Tatort* forschen, betonen gerne die

³⁹ Interview mit der Sehgemeinschaft um Jule Deich.

⁴⁰ Schanze 2003.

⁴¹ Vgl. Gehrau 2008, S. 123.

⁴² Vgl. zur kulturwissenschaftlichen Erfassung von Sonntäglichkeiten Bimmer 2001; Fendl 1995.

⁴³ Buhl (2006/07, S. 133) fragt in seiner Arbeit über den Umgang mit dem *Tatort* nach dem Vergnügen bei der Rezeption.

eigenwillige und durch soziale Kontexte bestimmte Zugangsweise von Rezipierenden, auch die Zuschauer_innen verstehen sich selbst als „meaning-giving subjects“: „[T]hey make their ‚own‘ meanings and put them to their ‚own‘ uses“⁴⁴, kommentiert Rofel. Sie genießen es, ein fertiges Produkt zu konsumieren, wissen aber aus Erfahrung, dass andere Zuschauer_innen den gleichen Film anders sehen und einordnen werden als sie es tun. Nur so ergibt es Sinn, sich im Nachhinein mit anderen – beispielsweise online – über die Seherfahrung auszutauschen und für seine Sichtweise zu argumentieren. Dass dabei im Austausch zwischen Bekannten nicht immer am Wichtigsten ist, sich und seine Sichtweise durchzusetzen, sondern auch dem Konsens und der emotionalen Vergemeinschaftung eine wesentliche Rolle zukommt, hat die Überschau von Rezeptionsformen in der Gruppe gezeigt.⁴⁵

Doch manchen ist die Debatte lieber als der freundschaftliche Austausch gegenseitiger Bestätigung. Weil ich es mit einem Feld zu tun habe, das Theodor W. Adorno und Max Horkheimer noch nicht vergessen hat⁴⁶, und weil ich die Ansicht vertrete, dass der Text „Kulturindustrie“⁴⁷ nicht auf einen „Verblendungszusammenhang“⁴⁸ reduziert werden sollte,⁴⁹ werde ich hier in knappen Worten wiedergeben, welche Bezüge zwischen systemkritischen Kontroversen um Massenfabrikate einer kapitalisierten Welt auf der einen und Widerstandsopportunismus der Cultural Studies auf der anderen Seite noch in die heutige *Tatort*-Rezeption und -Produktion hineinwirken. Dabei will ich mich an Huimin Jins Zugang zum Konzept der „active audience“⁵⁰ der britischen Cultural Studies orientieren, der schrieb:

„We do not have to cancel the notion of ‚culture industry‘ by wholesale, but we will insist that without active audience theory, the ‚cognitive mapping‘ (Fredric Jameson) of mass culture would be incomplete and insufficient.

⁴⁴ Rofel 1994, S. 702.

⁴⁵ Vgl. das 3. Kapitel.

⁴⁶ Vgl. das Interview mit Ingo Fuhrberg.

⁴⁷ Vgl. Horkheimer/Adorno 2010, S. 128-152.

⁴⁸ Der Begriff wird oft mit den Kapitel „Kulturindustrie“ in Zusammenhang gebracht, dort sind allerdings andere Begrifflichkeiten beherrschend, etwa beeinflusst der „Schein der Konkurrenz“ (S. 131) im „Amüsierbetrieb“ (S. 144) im Rahmen der „Kulturindustrie“ (S. 137) die „betrogenen Massen“ (S. 142) zu dem Empfinden, sich über den Kapitalismus bereits zu entrüsten (S. 150), vgl. ebd.

⁴⁹ Lothar Mikos (1994, S. 52) ist einer der vielen Autor_innen, die die Manipulationsthese nach Adorno und Horkheimer auf ein „einfach zu manipulieren“ beschränken, ohne die Kontextualisierung der Schrift mitzureflekieren und den Kontext der Entstehung, die die Autoren in den Neuausgaben im Vorwort selbst thematisieren, in Betracht zu ziehen, wenn er formuliert: „Populäre Kultur geht auf die Bedürfnisse, Wünsche und Sehnsüchte, wie vermittelt sie auch immer erscheinen mögen, der Menschen ein, ohne sie einfach zu manipulieren.“

⁵⁰ Jin 2012.

Both ‚active audiences‘ and ‚culture industry‘ are needed, and they will make ‚supplément‘ (Jacques Derrida) to, but not substitute, each other.⁵¹

Der 60-jährige Ingo Fuhrberg berichtete im Interview, er lese mit Vorliebe Texte des Psychoanalytikers Jung, interessiere sich für die kritische Theorie und habe sich daher auch mit Adorno vertraut gemacht. Aus der Rezeption dieser Texte zieht er allerdings nicht den Schluss, dass alle Fernsehsendungen der Kulturindustrie zuzuordnen sind. Der *Tatort* – die einzige Sendung, die er sich ansieht, einen Fernseher hat er nicht in Gebrauch – stellt seiner Ansicht nach vielmehr einen „Lichtblick“ innerhalb der systemischen Zusammenhänge dar, in denen wir alle nur „kleine Rädchen“ seien. Die anderen Zuschauenden des *Tatort* sind seiner Erfahrung zufolge nicht daran interessiert, sich mit den politischen Thematiken auseinanderzusetzen, die der *Tatort* offeriert. Das betrübte ihn merklich.⁵² Die eigenwillige Auslegung der Medientheorie nach Adorno und Horkheimer durch Herrn Fuhrberg zeigt das Bedürfnis der Rezipient_innen, zumindest sich selbst noch als denk- und kritikfähig außerhalb verblendeter Grenzen zu betrachten.

Um dem Medienpessimismus und der Passivität von Rezipient_innen theoretisch entgegenzuwirken, wurde und wird seitens der Cultural Studies⁵³ die „Offenheit“⁵⁴ auch industriell produzierter Texte betont. Autor_innen wie Stuart Hall⁵⁵ und John Fiske⁵⁶ sowie David Morley⁵⁷ und Ien Ang⁵⁸ setzten sich für eine Unterscheidung verschiedener Lesarten ein (Hall), halfen, diese weiter zu differenzieren (Morley),⁵⁹ darin politische Widerstandspotenziale zu verorten (Fiske) und an empirischen Daten zu belegen (Ang). Durch die Betonung der agency von Publika werden die massenmedial verbreiteten Produkte an sich zunehmend relegitimiert, argumentiert Serienforscher Frank Kelleter.⁶⁰ Zwar sind es immer nur besondere Sendungen, die als ideologiefrei empfunden werden, aber im Vergleich zu *Germany's Next Topmodel*, *CSI*, Rosamunde-Pilcher-Filmen und RTL-Produktionen erscheint

⁵¹ Ebd., S. 16f., mit Bezug auf Halls (1999b) Aufsatz Kodieren/Dekodieren und Morleys Zuschauer_innenforschung.

⁵² In mir sah er ein Gegenüber, das endlich zu einer Debatte über *Tatort*-Inhalte bereit war; so schickte er mir im Anschluss an das Gespräch immer mal wieder Hinweise zu Zeitungsartikeln und Ähnlichem.

⁵³ Vgl. Hall 2000; Hepp/Krotz/Thomas 2009.

⁵⁴ Zu dem Begriff siehe Eco 1989, S. 115, S. 190.

⁵⁵ Vgl. Hall 1999b.

⁵⁶ Vgl. Fiske 1989, S. 23f. Hier heißt es: „Popular Culture is always part of power relations [...]. Popular Culture is made by the people, not imposed upon them; it stems from within, from below, not from above. Popular culture is the art of making do with what the system provides.“

⁵⁷ Vgl. Morley 1980.

⁵⁸ Vgl. Ang 1991; 1992.

⁵⁹ Röser 2009, S. 279: „Morleys Befunde zeigen, dass Halls drei Lesarten zu eindimensional sind, um Dekodierungsprozesse adäquat zu erfassen.“

⁶⁰ Vgl. Kelleter 2012a, S. 19.

die Reihe *Tatort* einem großen Teil seines Publikums als zu kritisch und plural argumentierend⁶¹, um ideologische Inhalte verbreiten zu können. Ausnahmen stellen Theresa Lottich und eine einzelne Sehgemeinschaft dar: Während Frau Lottich den Krimi nun nicht mehr ansieht, weil er ihr zu links und redundant erscheint,⁶² sieht sich eine Wohngemeinschaft, die sich als linksradikal verortet, die Reihe nach wie vor an, aber immer mit ironischer Distanz.⁶³ Obwohl sich das Publikum der Krimireihe *Tatort* vornehmlich aus der ‚Mitte der Gesellschaft‘ speist, grenzen sich *Tatort*-Zuschauer_innen mit ihrem gesteigerten Interesse an Debatte und Politik von der Figur des Kleinbürgers ab. Berthold Franke führte 1988 den Begriff der „Kultur der Normalität“ ein, mit dem insbesondere ein kleinbürgerlicher Lebensstil verortbar gemacht werden sollte. Normalität geht hier mit einer apolitischen Haltung einher. Kurt Luger fasst Franke in seinen Überlegungen zu Medien als Lebensstil-Kolporteursen wie folgt zusammen:

„[Des Kleinbürgers] Zuhause ist das Reich der apolitischen Normalität. [...] Alle seine Aktionen stehen im Dienste des Allgemeinen, des Sittlichen und ‚Natürlichen‘, immer im Namen der Mitte und des Durchschnitts, als derer Inkarnation er sich sieht. [...] In der Ablehnung des Fremden artikuliert sich auch ein ‚Extremismus der Mittelschichten‘.“⁶⁴

Weitgehend akzeptiert und begrüßt wird hingegen die Perspektive auf den *Tatort* als einem „kulturellen Forum“⁶⁵, wie Fernsehwissenschaftler Knut Hickethier die Reihe benannt hat. Das Forum basiert auf der Vorstellung, dass die serielle Erzählung ein Problem zeigt und die Zuschauer_innen hinterher darüber reden.⁶⁶ Darin liege eine systemstabilisierende Wirkung des *Tatort*.⁶⁷ „Was zustimmungsfähig und -pflichtig ist, findet sich im ‚Tatort‘ definiert und seltener kontrovers diskutiert“⁶⁸, argumentiert hingegen Medienwissenschaftler Hendrik Buhl, der im *Tatort* nicht ein „Forum“, sondern eine „Konsensmaschine“⁶⁹ sieht.

Die Annahme einer ideologiefreien Medienlandschaft muss mit Bernd Jürgen Warneken als „nahtlos anschlussfähig an die neoliberale Ideologie vom souveränen Käufer, der auf dem freien Markt alles finde, was er brauche“⁷⁰, betrachtet werden.

⁶¹ Vgl. dazu die Ausführungen von Fernsehwissenschaftler Knut Hickethier (1995) zum *Tatort* als einem kulturellen Forum sowie das folgende Unterkapitel „Genießend – kritisch“.

⁶² Vgl. das Interview mit Theresa Lottich sowie den Nachtrag zur Feldnotiz zum Interview.

⁶³ Vgl. den Abschnitt zu ironischer Distanz im Unterkapitel „Genießend – kritisch“ in diesem Kapitel.

⁶⁴ Luger 1994, S. 187.

⁶⁵ Hickethier 2010.

⁶⁶ Ebd., S. 42.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Buhl 2013, S. 304.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Warneken 2006, S. 306, mit einem Verweis auf McGuigan 1997, S. 139.

Die (Selbst-)Kritik am Opportunismus in Teilen der Cultural Studies ist inzwischen weit fortgeschritten: Meaghan Morris kritisierte als Erste⁷¹, dass das Paradigma der Cultural Studies zu einem poptheoretischen Mantra der Populärkulturforschung verkommen sei. Angela McRobbie konstatiert, dass das Interesse an aktiven Rezipient_innen neben hochintelligenten Studien auch problematische Arbeiten hervorgebracht habe, die selbst das Abschalten des Fernseher und das Einschlafen bei laufendem Programm zu Ausdrucksformen von Konsumwiderstand erklärten.⁷² Als verbreitet stellte sich jedoch auch in meinen Interviews das Bedürfnis heraus, irgendwie auf das gesehene Produkt zu reagieren, etwa indem man umschaltet, hörbar Kritik äußert oder Folgen online lobt oder kritisiert.⁷³ Nur die Regeln des guten Benehmens halten Zuschauer_innen davon ab, gemeinschaftliche TV-Rezeptions-situationen frühzeitig zu verlassen.⁷⁴ Dass diese Formen der Reaktion aber für künftige Krimi-Produktionen weitgehend wirkungslos bleiben, wurde meist nicht weiter reflektiert. Was zählt, ist vor allem die Reaktion sich selbst und dem Bekanntenkreis gegenüber.⁷⁵

6.1.4 Participatory Culture?

Durch Rückmeldungen an die Redaktionen können Zuschauer_innen sich in die Weiterentwicklung von seriellen Narrativen einschreiben, so argumentieren Medienwissenschaftler Axel Bruns mit seinem Konzept vom „Producer“⁷⁶, einer Fusion von „Producer“ und „User“, sowie Henry Jenkins mit der Anleihe vom „textual poaching“⁷⁷. Beide Zugänge stellen Überlegungen zur Einflussnahme von Rezipient_innen auf Fernsehprodukte dar, die auf Theoriegebäude zur Aktivität der Lesenden zurückgreifen, welche sich auf Jauß Ausführungen zurückführen lassen.⁷⁸ Denn in der Rezeptionstheorie nach Hans Robert Jauß wird bereits auf die vielfältigen Versuche eingegangen, den Anteil der Rezipierenden an der Textproduktion herzuleiten und theologisch wie philosophisch zu reflektieren. Jauß greift dabei auf Diskussionen um Auslegungen Homers wie auf die Bibelexegese zurück, bezieht sich also nicht allein auf „receptio“ als Begriff, sondern auch auf das hermeneutische Problem des Lesens. Er zitiert Autoren von Spinoza über Lessing und Schlegel bis

⁷¹ Vgl. Krönert 2009, S. 54. Vgl. Morris 2003, S. 66f., S. 72, sowie Morley 2003, S. 131.

⁷² Vgl. McRobbie 1995, S. 109.

⁷³ Ingo Fuhrberg weiß beispielsweise schon nach fünf Minuten, ob ein Film sehenswert ist oder nicht, und sieht gegebenenfalls nicht weiter zu.

⁷⁴ Vgl. die Regeln und Normen beim Public Viewing, dargelegt im 3. Kapitel.

⁷⁵ Vgl. das 4. Kapitel.

⁷⁶ Bruns (2008) argumentiert, dass Rezipient_innen durch ihr (Online-)Fandom mal mehr, mal weniger direkt Einfluss darauf nehmen, wie die Produktion serieller Erzählungen sich entwickeln.

⁷⁷ Jenkins 1992.

⁷⁸ Michel de Certeau (1988, S. 301) bezieht sich auf Jauß, etwa in seinem vielrezipierten Text „Lesen heißt Wildern“.

hin zu Hegel und den für die spätere Rezeptionstheorie bedeutenden Vertretern der „Konstanzer Schule“. Die Arbeit des Lesenden bedeutet eine Erneuerung des Textes.⁷⁹

„Es begann damit, daß die Tagespresse ihnen [den Lesenden] ihren ‚Briefkasten‘ eröffnete [...]. Damit ist die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum im Begriff, ihren grundsätzlichen Charakter zu verlieren. Sie wird eine funktionelle, von Fall zu Fall so oder anders verlaufende. Der Lesende ist jederzeit bereit, ein Schreibender zu werden“⁸⁰,

erklärte Walter Benjamin bereits 1936 in seinem Kunstwerk-Aufsatz. Wie die folgenden Ausführungen zeigen, bleiben die Opposition und Hierarchisierung von Produktion und Rezeption im Sektor *Tatort* aufgrund der technisch-medialen Ausgestaltung des Fernsehens aber weitgehend erhalten.⁸¹ Der Fall *Tatort*, eingekleidet ins Medium Fernsehen, ist einer, der die Schranke zwischen Lesenden und Schreibenden bzw. Produzierenden und Rezipierenden beibehalten hat.⁸² Die Koproduktion von Fans beschränkt sich auf den privaten Bereich.⁸³ Kreativität ist auch im Umgang mit *Tatort* zu beobachten, der primäre Zugang zum Krimi ist dennoch konsumorientiert. Anfragen von Zuschauer_innen bei den Sendern betreffen neben Musik, die unabhängig vom *Tatort* zu einer längeren Halbwertszeit kommt, Mode⁸⁴ und andere Konsumgüter⁸⁵, die in den Folgen zu sehen sind. Auch François Werner, der in seine Fanpage *Tatort-Fundus* eine Frageliste integriert hat, erzählte, die meisten wollten Dinge wissen wie: „Wo hat Frau Lindholm ihren Schal her? [...] Welches Auto fuhr der Boerne gestern Abend? Wie hieß das Lied?“ Viele wollten auch eine Leiche oder sonst eine Statistenrolle im *Tatort* spielen oder suchten einen Mitschnitt einer spezifischen Folge. Die Anfragen seien also auf Partizipation im

⁷⁹ Vgl. Jauss 1987.

⁸⁰ Benjamin 1977, S. 32f.

⁸¹ Vgl. De Certeau 1988, S. 306, sowie S. 299.

⁸² Vgl. dazu die Aufsätze, die im Rahmen unserer Forschergruppe entstanden, etwa Hämmerling/Bendix 2014, Bendix 2013 sowie Hämmerling/Nast vorauss. 2017, in denen jeweils aus unterschiedlicher Perspektive gezeigt wird, dass *Tatort*-Zuschauer_innen zwar äußerst kreativ mit der Erzählung *Tatort* umgehen, die Ko-Kreativität aber nur höchst begrenzten Eingang in das weitere Serienschaffen hat, sieht man einmal davon ab, dass aufgrund der langen Laufzeit der Reihe ohnehin die meisten *Tatort*-Macher_innen einst Zuschauer_innen waren.

⁸³ Vgl. den Abschnitt zu „Koproduktion und Kreativität“ im 4. Kapitel.

⁸⁴ Das Merchandising ist im Krimi-Genre begrenzt. Obwohl das Angebot in den letzten paar Jahren erweitert wurde, werden nur wenige Artikel angenommen, darunter der *Tatort*-Klingelton, *Tatort*-Tassen und *Tatort*-Gesellschaftsspiele. Schimanski-Postkarten, Schimanski-Jacken und -Schuhe, *Tatort*-Wecker und vieles mehr werden nur wenig nachgefragt. Um sich in Modefragen zu orientieren, greifen die Zuschauer_innen lieber auf andere Serien zurück.

⁸⁵ Norbert Bolz und David Bosshart (1995) entwickelten das Konzept des „Kult-Marketing“, das sich auf Serienfiguren bezieht und Rezipient_innen via Moden, Stils, Trends und Symbole an diese bindet. Vgl. auch Nieland 2011, S. 162; 2010.

Sinne von Teilhabe ausgerichtet, aber eher dem Sektor Konsum zuzuordnen als dem der Koproduktion.

6.2 Genießend – kritisch

„[I]ch kritisiere aber auch. Ja, keine Frage. Also so unkritisch sehe ich den *Tatort* nicht.“
(*Tatort*-Zuschauer Anton Hientz, 2011)

Genuss und Kritik bilden die zwei Enden der folgenden binär organisierten Konstellation. Müsste sich da nicht Genießbares und Ungenießbares gegenüberstehen, oder Zustimmung und Kritik? Die Verschränkung von Genuss und Kritik folgt dem Eindruck, dass nicht mit Lob am *Tatort* gespart wird (die Kritiken fallen vielfach gut aus und auch Online-Fans bezeugen, wie sehr sie sich auf den *Tatort*-Abend freuen).⁸⁶ Das Kritisieren, Einordnen, Relativieren und Bewerten stellt andererseits einen ebenso wichtigen Aspekt im Umgang mit dem Sonntagskrimi dar. Dabei ist das Bewerten und Kritisieren meist in den Sehgenuss eingebunden. Es befördert die Kommunikation und die Tätigkeiten in Online-Foren. Kritik ist folglich eine Vokabel und eine Haltung, die sich mit dem *Tatort* im Guten wie im Schlechten verbindet. Sie verrät die Kennerschaft; die kritische Fernsehhaltung markiert geradezu das Selbstbild der *Tatort*-Zuschauer_innen als Personen, die nicht alles über einen Kamm scheren. Kritik scheint ihnen Spaß zu bereiten, und erst die Kritik an einzelnen Folgen lässt andere umso besser dastehen. Anders als bei Ien Angs Gegenüberstellung von *Dallas*-Liebe und *Dallas*-Hass⁸⁷ steht der *Tatort*-Genuss (in den ich Spaß, Vergnügen, Lust und ‚Pleasure‘ integriert wissen möchte, wenn die Begriffe auch andere Schwerpunkte setzen) hier nicht einer angewiderten Haltung oder gar dem *Tatort*-Hass gegenüber, sondern der Kritik am *Tatort*. Eine Umfrage unter Personen, die keinen *Tatort* schauen, sowie Gespräche mit Personen, die sich inzwischen vom Sonntagskrimi abgewandt haben, zeigten eher die Präferenz anderer Beschäftigungen, bzw. den allgemeinen Freizeitmangel als die grundständige Ablehnung der Reihe an.⁸⁸

⁸⁶ „*freuuu*“, „Freu mich schon!“ und „Bin dabei!“ posten die Fans schon Stunden bevor der Film ausgestrahlt wird auf *Facebook*, vgl. beispielsweise die Münchner Folge „Am Ende des Flurs“ (BR, 4.5.2014), die wie inzwischen üblich über 600 Kommentare und bisher 3.971 „Likes“ einbrachte, vgl. *Facebook*, unter URL: <https://www.facebook.com/Tatort?fref=ts> [11.2.2016], siehe auch Bendix 2013, S. 34.

⁸⁷ Vgl. Ang 1985, S. 89-92.

⁸⁸ Vgl. die Umfrage unter 21 Personen, die nicht oder nur selten *Tatort* schauen, durchgeführt von Verena Pohl, Hilfskraft im Teilprojekt unserer Forschergruppe, vom 2.11.2011.

6.2.1 Genuss: Vergnügen am *Tatort*

„Pleasure“, bzw. Lust, ist der Begriff, der seit Roland Barthes Aufsatz „The Pleasure of the Text“⁸⁹ immer wieder ge- und untersucht wurde. Darunter wird eine quasi-affektive und damit potenziell widerständige Zugangsweise zu Texten aller Art gefasst. Auch Kulturwissenschaftlerin Ute Bechdolf bestimmt: „Zuhörer nehmen hauptsächlich auf jene Bedeutungen Bezug, die ihnen jeweils am meisten Lust, Vergnügen, Spaß bereiten.“⁹⁰ Wenn die *Tatort*-Rezeption auch viel Kritik provoziert, ist der Umgang mit dem Krimi während des Schauens doch zuvorderst von Aufmerksamkeit und Spaß an der Sehsituation geprägt.⁹¹ Die ‚Lust‘ am Text eignet sich allerdings nur bedingt zum nachträglichen Beschreiben, denn Vergnügen wird als selbstevident betrachtet, als ein spontanes „feeling of well-being“⁹². Dass das Vergnügen bei der *Tatort*-Rezeption nicht allein auf den *Tatort* als Text zurückzuführen sondern vielmehr in soziale Bezüge, Familientraditionen, Konstellationen während der Rezeption sowie in Technologien des Online-Fandoms eingebettet ist, zeigen die voranstehenden Kapitel. Wie das Interview mit den Geschwistern Trebert verdeutlicht, entwickeln Kinder schon früh geschmackliche Präferenzen. In ihrem gemeinsamen Begehren, den Krimi für Erwachsene ansehen zu dürfen, vereinten sie sich, auch wenn sie sich innerhalb der Reihe voneinander abgrenzten und nicht mit Kritik sparten. Vor allem, wenn etwas ihnen unrealistisch erschien, wiesen sie mich darauf hin; im Übrigen sollte der Krimi möglichst spannend sein – in diesen beiden Punkten zeigten die Geschwister eine Deckungsgleichheit mit der Kritik vieler weiterer *Tatort*-Zuschauer_innen.

Der Überblick über die verschiedenen Rezeptionssituationen verdeutlicht eine Vielzahl an Faktoren, die zusammenkommen müssen, um den Abend genüsslich zu gestalten. Während einige die konzertierte und ungestörte Sehsituation präferieren, ist anderen der soziale Aspekt des Fernsehrituals besonders wichtig. Begeisterung für den Krimi kann sich in der Rezeptionssituation sehr unterschiedlich ausdrücken. Während manche Folgen die Zuschauer_innen 90 Minuten mit ernstem Blick auf den Bildschirm starren lassen, verleiten andere die Rezipient_innen dazu, viel zu lachen und sich nach den Sitznachbar_innen umzusehen, um die Emotion mit ihnen zu teilen.

Das Lachen über Produkte der Massenfabrikation gilt als politischer Aushandlungsakt und stellt – mal als Zeichen mangelnder Reflexion, mal als Distanzierung vom Ideologischen – ein Kulturphänomen dar, das der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit bedarf: Während Walter Benjamin die massenpsychologisch befreiende bzw. therapeutische Wirkung von Disney-Produktionen und amerikanischen

⁸⁹ Barthes 1976, S. 11f.

⁹⁰ Bechdolf 2008, S. 494.

⁹¹ Besonders eindrücklich bei den Kommissaren Thiel und Boerne in der Münsteraner Binnenreihe.

⁹² Ang 1985, S. 86.

Groteskfilmen im „kollektiven Gelächter“⁹³ ermöglicht sah, stellten Horkheimer und Adorno Humor und Lachen in den Kontext der Schadenfreude: Gelacht werde schließlich nur darüber, dass es nichts zu lachen gebe.⁹⁴ „In der falschen Gesellschaft hat Lachen als Krankheit das Glück befallen“⁹⁵, befinden die Autoren angesichts der Erfahrung der Rolle von Rundfunk und Fernsehen im Faschismus sowie in der konsumorientierten Fernsehkultur der USA der 1940er-Jahre. Doch auch noch in den 1980er-Jahren behauptete Neil Postman, wir amüsierten uns zu Tode.⁹⁶ Die Erforschung der Lachkultur kulturanthropologisch-volkskundlich Provenienz hat sich in den 1980er-Jahren zunehmend von kulturpessimistischen Lesarten abgewandt. Helga Kotthoff, die Bernd Jürgen Warneken die „beste deutsche Kennerin der deutschen ‚Lachkultur‘“⁹⁷ nennt, hat sich Schicht- und Altersunterschiede beim Lachen angesehen:⁹⁸ „Es herrschen Gruppenkulturen vor, Differenzen zwischen Alt und Jung, Weiblich und Männlich, Rechts und Links, Grün und Schwarz, Oben und Unten.“⁹⁹ „Die Gruppe oder das Kollektiv können dem Genuss etwa mit einem ‚ansteckenden Gelächter‘ nur den Boden bereiten. Das Lachen selbst ist aber individueller Genuss oder Selbstgenuss des Einzelnen.“¹⁰⁰ Auch in vorwiegend ernsthaften Folgen des Krimis suchen die Zuschauenden geradezu nach dem comic relief.¹⁰¹ Selbst tragische Szenen, in denen Erniedrigung, Bedrohung und Gewalt gezeigt werden, kann eine Gruppe mit ihrem Lachen ironisieren, umdeuten oder entstellen – dies ist nicht als Kennzeichen mangelnden Verständnisses zu deuten, scheint aber bisweilen eine kompensatorische Funktion zu erfüllen.¹⁰² Helga Kotthoff schreibt, das Lachen „funktioniert oft auch als Komischmacher“¹⁰³. So wurde beispielsweise eine Vergewaltigung im *Schimanski*-Krimi „*Loverboy*“ (WDR, 9.11.2013) von vier Zuschauerinnen auf dem Weg von der *Tatort*-Kneipe nach Hause in die Welt der Komik verschoben, indem sich über die spezifische Technik des Vergewaltigers lustig gemacht wurde, mit der er die Wäsche eines Mädchens entfernte.¹⁰⁴ Zuschauerin

⁹³ Benjamin 2010, VII. 1, S. 377.

⁹⁴ Horkheimer/Adorno 2010, S. 148f.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Postman 1991.

⁹⁷ Warneken 2006, S. 199.

⁹⁸ Vgl. Kottloff 2003.

⁹⁹ Ebd., S. 1f.

¹⁰⁰ Mühl-Benninghaus 2011, S. 48.

¹⁰¹ Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing in der CC vom 3.10.2010 sowie die Anmerkungen zum „Public Viewing“ im 4. Kapitel.

¹⁰² Vergnügen lasse sich ohne Moral nicht denken, behauptet Schiller in seiner Schrift „Vergnügen an tragischen Gegenständen“, vgl. Mühl-Benninghaus 2011, S. 48f.

¹⁰³ Kottloff 2003, S. 4.

¹⁰⁴ Ähnliche Umgangsweisen sind aus Rezeptionsprotokollen von Public Viewings dokumentiert: „Die Folge handelt von einem Mord an einer Prostituierten. In einer Szene macht ein Kommissar einen Witz im Zusammenhang mit der Laboranalyse der Körperflüssigkeiten vieler verschiedener Männer, die in dem Zimmer des Mordes gefunden wurden. Zwei Frauen im Publikum brechen dar-

1: „Die muss so eine Kreppland-Unterhose angehabt haben ...“ Zuschauerin 2: „Nee, der Typ war so stark, dass er das mit einem Finger durchgekriegt hat!“ Alle vier Freundinnen lachten. In dieser Gesprächssequenz wird mit dem Hinweis auf die ‚unrealistische‘ Darstellungsweise eine überaus gewaltvolle Filmszene auf ihre mangelhafte Qualität hin rezipiert, die eine Ebene der kritischen Distanz ermöglicht. Mit Jason Mittells Begriff der „operational aesthetics“, den Mittell von John Bergers *Ways of Seeing* entlehnt, ließe sich diese Form der Distanz deuten. Mittell erläutert:

„I argue that one of narrative complexity’s chief pleasures is an ‚operational aesthetic‘, calling attention to how the machinery of storytelling works as an additional level of engagement beyond the storyworld itself. [...] The key question isn’t ‚what will happen?‘ [...] but ‚how will they tell us what happens?‘“¹⁰⁵

Schließlich stellt die Begeisterung von Zuschauer_innen für die Form der Ästhetik, die sich der Frage ‚Wie?‘ zuwendet, nicht nur eine zusätzliche Möglichkeit dar, Lust am Text zu verspüren, sondern auch eine Gelegenheit, besonders gruselige oder brutale Szenen zu verkraften, indem man sich fragt, *wie* die Szene gemacht wurde bzw. ob sie nicht unrealistisch gestaltet sei.¹⁰⁶

6.2.2 Spaß daran, Kritik zu üben

Fan-Sein ist laut Henry Jenkins ein Pendeln zwischen emotionaler Nähe und kritischer Distanz.¹⁰⁷ Viele meiner Interviewpartner_innen grenzten sich vom ‚bloßen‘ Konsum durch die Betonung ihrer besonders kritischen und tiefgehenden Auseinandersetzung mit dem Krimistoff ab. *Tatort*-Zuschauer_innen stellen in ihren Erzählungen den Genuss nicht über die Kritik. Die „Lust am Schauen und am Erleben“ geht bei vielen entsprechend der Benjamin’schen Beschreibung des Kinobesuchs mit einer unmittelbaren und innigen Verbindung mit der Haltung des fachmännischen Beurteilers einher. Im Kino, so Benjamin, fallen die kritische und die genießende Haltung des Publikums zusammen.¹⁰⁸ Die freudvolle und dabei kritische Rezeptionsweise war in vielen Varianten der *Tatort*-Rezeption verbreitet, ob

aufhin in schallendes Gelächter aus, während der Rest des Publikums kaum Reaktionen zeigt.“

So in der Feldnotiz zur teilnehmenden Beobachtung des *Tatort*-Public Viewing in der CC zu „Das Mädchen Galina“ vom 21.6.2009.

¹⁰⁵ Mittell 2009.

¹⁰⁶ Vgl. Berger 2008.

¹⁰⁷ Vgl. Jenkins 1992.

¹⁰⁸ Vgl. Benjamin 1977, S. 37.

beim Public Viewing,¹⁰⁹ in Online-Foren¹¹⁰, bei Zuschauer_innen, die den Krimi am liebsten alleine sehen, oder in Sehgemeinschaften.¹¹¹

Einige meiner Interviewpartner_innen erzählten mir, welche Programme, Sendungen oder auch *Tatort*-Folgen sie verschmähten, als hätte ihre Fernsehhandlung direkte Auswirkungen auf die weitere Programmgestaltung.¹¹² Oftmals war ihre Strenge in der Unterscheidung von gutem und schlechtem Fernsehen einer politisch, ethisch oder moralisch begründeten Haltung geschuldet. Die Vehemenz, mit der vorgetragen wurde, wie gründlich die Auswahl funktioniere, will ich hier an ein paar Beispielen illustrieren: Verwaltungsangestellte Theresa Lottich, von der ich schon berichtete, dass sie inzwischen gar keinen *Tatort* mehr ansieht, weil sie so kritisch geworden sei, sagte im Interview: „Also ich gucke **nichts**, wenn’s mir nicht gefällt.“ Ingo Fuhrberg erklärte mir, dass er binnen weniger Minuten erkenne, ob es sich lohne, weiter zuzuschauen oder nicht, und auch Babette und Dorothea Trebert differenzierten, welche Binnenreihen sehenswert seien und welche nicht. Dass einige nicht wieder einschalten, wenn ein ungeliebtes Team zu erwarten ist, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass viele *Tatort*-Fans auch bei Binnenreihen, die sie heftig kritisieren, immer wieder zuschauen. „Produktionskritische oder nicht-identifikatorische Haltungen äußern sich [...] nicht in einem Einmal und nie wieder, sondern können mit der Treue zu einem Fortsetzungsroman oder einer Fernsehserie zusammengehen“¹¹³, schreibt Bernd Jürgen Warneken über den Umgang mit populären, insbesondere seriell strukturierten Lesestoffen. Vielen macht das Kritisieren schlicht Spaß, vor allem in der Gruppe. Als Olivia Lauterweg erzählte, was ihr am gemeinsamen *Tatort*-Abend gefalle, schloss sie das gemeinsame Kritisieren mit ein: „[A]lso eigentlich finde ich es schon schöner, das zusammen zu gucken und dass man darüber reden kann ... so, sich ein bisschen darüber @aufregen kann@.“ Wenn sie den Krimi gerade viel gelobt hatten, erzählten Interviewte meist im Anschluss, dass sie auch zu Kritik an der Sendung fähig seien, wie z.B. Anton Hientz:

„Ich gehe nicht unkritisch mit dem *Tatort* um! Also ich bin schon sehr kritisch, und manche *Tatorte* fand ich einfach scheiße, da hab ich mir auch gesagt: ‚Mensch, [Anton], die Zeit hättest Du, was anderes machen können.‘ Aber in den seltensten Fällen ist das der Fall, dass ich sage, ich ärgere mich, den *Tatort* gesehen zu haben. Auch ein schlechter *Tatort* ist letztlich ein *Tatort*, und ich kritisiere aber auch. Ja, keine Frage. Also so unkritisch sehe ich den *Tatort* nicht.“

¹⁰⁹ Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing im Q vom 3.2.2013.

¹¹⁰ Administrator Werner zeigte sich im Interview genervt von den Besserwisser_innen im Forum, die anmerkten, dass etwas Dargestelltes so nicht funktionieren könne.

¹¹¹ Vgl. dazu den Abschnitt „Ironische Distanz“ in diesem Kapitel.

¹¹² Vgl. die Opposition zwischen „aktiv und passiv“ in diesem Kapitel.

¹¹³ Warneken 2006, S. 301, vgl. auch Willis 1991, S. 76f.

Nur wenige sagten wie Konrad Heer: „Wenn ich generell sofort was zu kritisieren wüsste, dann würde ich mir den nicht jeden Sonntag angucken.“

Was aber wird kritisiert? Meine Befragungen ergaben, dass viele Zuschauer_innen sich ärgern, wenn ihnen etwas unrealistisch zu sein schien und wenn die Geschichte vorhersehbar oder konstruiert wirkte. Sie kritisierten oftmals das Aussehen oder die Verhaltensweisen von weiblichen Figuren.¹¹⁴ Spontan zeigten sie ihren Ärger, wenn Ermittler Fehler begingen und Unschuldigen Leid zugefügt wurde, wenn Missstände gezeigt wurden oder Verbrechen ungesühnt blieben – in all solchen Fällen also, in denen keine Kritik am *Tatort* selbst formuliert wurde. Anders verhält es sich bei Repräsentationen, die als politisch, moralisch oder sonst irgendwie fragwürdig eingestuft wurden.¹¹⁵

In Online-Foren, in denen Wissen über die Krimireihe als Währung fungiert, wird die hierarchische Ordnung unter den Kritiker_innen deutlich: Kritisieren darf nur diejenige Person, die auch Ahnung hat, finden viele. Servicemonteur Klaus Ullrich wünscht sich professionelle *Tatort*-Kritiker, die sich durch langjährige Kennerchaft der Reihe auszeichnen:

„Ich würde mir beispielsweise wünschen, dass man den Sonntags-*Tatort* von gewissen, nicht von allen x-beliebigen, nicht dass jeder da reinklicken kann, dass jeder das bewerten kann – das halte ich für falsch, weil da könnte jeder Vollidiot irgendwas mit machen, jeder Spinner mit 16 Jahren, ohne es gesehen zu haben, sondern dass man sich vielleicht einen gewissen Kreis von Leuten aussucht, durch Befragung oder wie auch immer über Internet, die das regelmäßig gucken, die man das bewerten lässt.“

Es kritisieren aber selbstverständlich auch viele, die wenig Ahnung (vom *Tatort*, von dem, was darin repräsentiert wird, von Cineastik oder Filmgeschichte) haben – denn zum Beispiel die Kommentarfunktion auf *Facebook* wird als niedrigschwellig empfunden.¹¹⁶ Kaspar Maase wies 2002 darauf hin, dass man populäre Kulturwaren selten einer Kritik würdige.¹¹⁷ Für Online-Kritiken und Bewertungen gilt dies nicht – sie sind vielmehr Teil populärkultureller Praxis. Der Eindruck, sich besser auszukennen als die *Tatort*-Macher_innen, ist weit verbreitet: Schließlich implizieren alle, die etwas im *Tatort* als ‚unrealistisch‘ beschreiben, Kenner_innen des ‚unrealistischen‘ Sektors zu sein. Da ist es naheliegend, die Unterhaltungsfunktion des Krimis mit in den Blick zu nehmen: „Unterhaltungsqualität bestimmt sich durch die Sozialverträglichkeit des Dargebotenen und dadurch, welchen Beitrag sie zur Verbesserung des sozialen Miteinanders leistet“¹¹⁸, formuliert Knut Hickethier.

¹¹⁴ Vgl. den Abschnitt „Weiblich – männlich“ in diesem Kapitel.

¹¹⁵ Vgl. den Abschnitt „Cross-Demographic Communication“ im 5. Kapitel.

¹¹⁶ Vgl. das Interview mit Ina Obermann.

¹¹⁷ Maase 2002, S. 216.

¹¹⁸ Hickethier 2011, S. 109.

Kritisieren wird häufig von Denkfiguren angeleitet, die ihrerseits exkludierende und normierende Effekte haben, schreiben Beate Binder und Sabine Hess in Anlehnung an Judith Butler in der Einleitung des Bandes *Eingreifen, Kritisieren, Verändern!*¹¹⁹ und nennen als Beispiele Individualität und Demokratie.¹²⁰ Beides, Individualität und Demokratie, sind Konzepte, die sich in meinen Interviews dort deutlich widerspiegeln, wo der betont eigene Zugang zum Krimi sowie die Parallelisierung von *Tatort* und Nachrichten herausgestellt wurden. Die Assoziation zu Demokratie verläuft über den Ruf des Krimis, demokratisierend in sozialpolitische Debatten einzugreifen¹²¹ bzw. diese vielschichtig darzustellen. Die Kritik wird sozusagen ins Programm hineingeholt und der Eindruck entsteht, die Zuschauer_innen könnten ihre Verantwortung zur Kritik an die Sendung abgeben oder doch zumindest mit ihr teilen.¹²² Diejenigen, die ihre *Tatort*-Rezeption in die Sphäre von Humanismus¹²³, Kant¹²⁴ und Aufklärung¹²⁵ der Verhältnisse erheben, erfahren damit zugleich eine Form der Subjektwerdung. Gemäß Foucault habe Kritik „immer auch etwas mit der Subjektwerdung, mit der Herausbildung des Selbst zu tun“¹²⁶. „Zudem besteht die Hauptaufgabe der Kritik nicht darin zu bewerten, ob ihre Gegenstände – gesellschaftliche Bedingungen, Praktiken, Wissensformen, Macht und Diskurs – gut oder schlecht, hoch oder niedrig geschätzt sind; vielmehr soll die Kritik das System der Bewertung selbst herausarbeiten“¹²⁷, so Judith Butler. Mit der Betonung von Pluralismus, Humanismus und Aufklärung erfahren diese westlich geprägten Konzepte selbst eine Bedeutungszufuhr.

6.2.3 Kritik und Massenpublikum

Während Personen, die ihr Missfallen an der Serie *Dallas* beschreiben, Ausdrucksweisen verwenden, die andeuten, dass sie sich mit ihrer ablehnenden Haltung von unbekanntem Dritten bestätigt wähnen,¹²⁸ sehen sich Personen, die den *Tatort* kritisieren, eher dazu veranlasst, ihr Missfallen zu erklären. Sie nehmen nicht automatisch an, dass die Minderwertigkeit der Reihe allgemein anerkannt ist. Ein anderes Bild zeigt sich, wenn über die Güte der Binnenreihe aus Münster gesprochen oder online geschrieben wird. 2011, als ich einen Großteil der Interviews führte, waren

¹¹⁹ Vgl. Binder/Hess 2013, S. 30.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 31.

¹²¹ Vgl. das Interview mit *Tatort*-Fan und Fanpageadministrator Werner.

¹²² Vgl. den Abschnitt „Realistisch – unrealistisch“ in diesem Kapitel.

¹²³ Wörtlich in den Interviews mit Luise und Paul Richard sowie im Gespräch mit Konrad Heer.

¹²⁴ Interview mit Luise und Paul Richard.

¹²⁵ Interview mit Ingo Fuhrberg.

¹²⁶ Binder/Hess 2013, S. 38.

¹²⁷ Vgl. Butler 2001.

¹²⁸ Ang (1985, S. 90-92) schreibt, die Kritik an der Serie gebe ihnen ein „feeling of security“ (S. 92), die Kritiker_innen schrieben an Ang, „it is simply“, „it is just“ oder „of cause“, wenn sie die Serie *Dallas* (USA, 1978-1991) als minderwertig beschrieben.

noch viele Interviewpartner_innen von dem Team begeistert. Fans begrüßten es zu wissen, was sie erwartet, und die selbstreflexive Umgangsweise mit Wiederholungen innerhalb der Binnenreihe konnte als Selbstzitat gewertet werden.¹²⁹ Inzwischen aber steht die Güte der Münsteraner Folgen infrage. Kommentare auf *Facebook* zeigen an, dass sich dort viele auf das Team aus Münster freuen, während Kommentare auf der *Tatort-Fundus*-Bewertungsseite erahnen lassen, dass die Münsteraner Folgen inzwischen weniger geschätzt werden. Die Redundanz überwiegt gegenüber der Innovation in der Wahrnehmung derer, die die Binnenreihe kritisieren: Ellen Deichherr erzählte, sie habe die Folgen eine Zeit lang gerne gesehen, ihr Mann möge sie immer noch. Ihr sei das aber inzwischen „zu viel Klamauk [...], und es gab ein paar Folgen mit richtig ernstern Themen und dann mit dem Klamauk und das fand ich, ging gar nicht“. Ein weiterer Grund dafür, dass gerade diejenigen diese Binnenreihe gelegentlich schmähen, die sich intensiv mit *Tatort* auseinandersetzen, liegt in der hohen Zuschauer_innenquote begründet. Der Geschmack des „Mainstream[s]“¹³⁰ kann nicht allzu gut sein, ebenso wie echte Güte vom Mainstream nicht erkannt werde. „Ein Spitzen-Tatort, versteht nur leider nicht jeder hier, weil es mal nicht ‚Mainstream‘ ist“, schrieb ein weiblicher User auf *Facebook* über eine kontrovers diskutierte Folge aus Dortmund.¹³¹ Was als gut bezeichnet wird, richtet sich nicht allein am persönlichen Sehvergnügen aus, sondern zugleich an Kategorien der Kunstbetrachtung. Die einzelnen Folgen der Binnenreihe seien einander zu ähnlich, die Witze werden als Klamauk beschrieben und damit dem proletarischen Vergnügen zugeordnet. Die Macher_innen des *Tatort*, mit denen ich sprach (keine_r von ihnen arbeitet beim WDR), waren sich einig, dass mit dem Massenpublikum zwar nicht zwangsläufig die Güte, aber doch die Bereitschaft sinke, etwas weniger Heiteres und stärker von der Norm Abweichendes zu goutieren. Hier gilt, was Ludgera Vogt am Beispiel der Aushandlung zwischen Kunst und Kitsch ausführlich beschrieben hat: „Kunst gilt automatisch dann nicht mehr als modern, avantgardistisch und somit hochwertig, wenn viele Menschen sie schätzen.“¹³² Raymond Williams war 1972 einer der ersten Medientheoretiker_innen, die auf die problematische Verwendung des Begriffes der ‚Massen‘ innerhalb der medienwissenschaftlichen Forschung aufmerksam machten: „There are in fact no masses; there are only possibilities of viewing people as the masses.“¹³³ Gruppenbezogene Vorurteile würden aber immer wieder mit ‚Massen‘ assoziiert¹³⁴ und darüber hinaus mit kritikloser Heiterkeit beim

¹²⁹ Vgl. das Interview mit Olivia Lauterweg, die das „Schema F“ schätzt, und zur Aufwertung von populären seriellen Texten durch intertextuelle Bezüge vgl. Kelleter 2011.

¹³⁰ Der Münster-*Tatort* und der mit Til Schweiger (Hamburg) wurde geschmacklich im „Mainstream“ verortet, vgl. das Interview mit SWR-Redakteurin Melanie Wolber.

¹³¹ Kommentar auf *Facebook*, zum Dortmund-*Tatort* am 11.11.2012, unter URL: <https://de-de.facebook.com/Tatort> [11.2.2016].

¹³² Vgl. Vogt 1994. In Anlehnung an Bourdieu zu Geschmack, Zuschauermassen und Bewertungen kultureller Artefakte hier S. 378.

¹³³ Williams 1972, S. 359.

¹³⁴ Vgl. Dracklé 2005, S. 3.

Rezeptionsvorgang. Zuschauer_innen der weniger mit ‚Massen‘ assoziierten sogenannten ‚Quality TV‘-Serien legen im Gegenzug besonders viel Wert darauf, Serien kritisch zu beurteilen, schreibt Sarah Kumpf: Serien sollten „thematisch besonders, emotional realistisch, intelligent witzig, erzählerisch überraschend und ästhetisch anspruchsvoll“¹³⁵ sein, und es müsse etwas geben, worüber man nachdenken könne. Der Humor möge bitte „halt so ein bisschen anders“¹³⁶ sein, erläutert beispielsweise ein 23-jähriger Physikstudent, anders als Mainstream nämlich. Denn immerhin schließen sich Quality-TV und Mainstream-Fernsehen schon begriffshistorisch aus. Der Begriff des ‚Quality Television‘ geht, das haben Hißnauer und Klein nachvollzogen, nämlich nicht erstmalig auf Robert J. Thompson zurück,¹³⁷ sondern schon Jane Feuer hatte ihn in einer Publikation von 1984, die sich auf US-Sitcoms und drama series der 1970er- und 1980er-Jahre bezog, von den „quality demographics“ abgeleitet und als ökonomische Strategie gekennzeichnet, die darauf abziele, „junge, urbane, gut verdienende Zielgruppen zu adressieren“¹³⁸.

Ob in Münster oder im Saarland – der *Tatort* ist auf Dauer als „Nischenprogramm“¹³⁹ nicht haltbar. Der Krimi unterliegt einer ökonomisch-orientierten, also auch quotenorientierten freiwilligen Selbstkontrolle.¹⁴⁰ Wie sehr ein öffentlich-rechtlicher Sender sich an der sogenannten Quote orientieren soll, ist immer wieder Anlass für Diskussionen: Geger Weber, ein ehemaliger *Tatort*-Kommissar (Kommissar Deininger im Saarland) und Autor, reflektierte – und polemisierte – über die Quotenbindung beim *Tatort*:

„Nein, Redaktion und Produktionsfirma brauchen die Quote als Nachweis, dass sie erfolgreich gearbeitet und die richtigen Entscheidungen getroffen haben. [...] Und wenn man sie zum Maßstab macht, enthebt einen das von jeder Reflexion über das Produkt. Es hat sich gut verkauft, also ist es gut.“¹⁴¹

Dass die Quote jeder *Tatort*-Folge veröffentlicht und diskutiert wird, schätzten viele als problematisch ein. „Ist die Quote hoch, ist alles gut, bzw. war es eben etwas für die breite Masse. Ist sie niedrig, hat’s das Publikum nicht verstanden, aber die Qualität hat gestimmt.“¹⁴² Auf diese Logik unter Medienschaffenden verweist Joachim Kosack, selbst Fernsehmacher und Produzent, heute Leiter der UFA. Dabei ist die Medienwissenschaft längst auf die Problematik dieser Konstellation aufmerksam geworden: Uwe Hasebrink vom Hans-Bredow-Institut will dem Vorurteil entge-

¹³⁵ Kumpf 2011, S. 23.

¹³⁶ Ebd., S. 24.

¹³⁷ Vgl. Thompson 1996.

¹³⁸ Feuer/Kerr/Vahimagi 1984, S. 4, S. 17.

¹³⁹ Zur Verschiebung des Massenpublikums zum Nischenprogramm vgl. Nelson 2007, S. 44.

¹⁴⁰ Vgl. Horkheimer/Adorno 2010, S. 2.

¹⁴¹ Weber 2012, S. 38.

¹⁴² Kosack 2011, S. 143.

genwirken, dass Qualität und Quote sich ausschließen.¹⁴³ Doch auch die *Tatort*-Macher_innen, die ich interviewte, beschrieben das Verhältnis von Qualität und Quote nicht als Widerspruch. Vielmehr betonte etwa NDR-Programmchef Granderath, man könne auch auf „originelle, intelligente und schöne Art und Weise“ ein breites Publikum unterhalten. Zugleich sprach auch er von einem „schwer zu vermeidenden Spagat, den man da zwischen Anspruch und Quote oder Kunst und Quote“ aushalten müsse. Schließlich verpflichte die Gebühreneinnahme die ARD, Fernsehen zu machen, das nicht „nur ein paar ‚happy few‘“ anspreche.¹⁴⁴ In Hinblick auf die soziale und handlungsanleitende Bedeutung von Messinstrumenten, wie sie mit der Fernsehquote vorliegen, wird zugleich evident, dass nicht nur die Macher_innen und Rezipient_innen bestimmen, was als gefällig oder gut erscheint, sondern auch die Techniken und Medien der Wissensvermittlung als solche zu wirkmächtigen Akteur_innen im Akteur-Netzwerk der TV-Rezeption geworden sind.¹⁴⁵ In Anbetracht der Bedeutung von Messverfahren kommen Fragen nach Methoden der Erhebung auf, und die Angebote zur Aufschlüsselung der Fernsehquote wurden erweitert: Die Zuschauer_innenforschung der Gesellschaft für Konsumforschung misst nicht nur „das Ein- und Umschalten einer für repräsentativ erachteten Gruppe von ca. 5 000 Zuschauern“¹⁴⁶. Vielmehr wird dort auch der genaue Zeitpunkt des Umschaltens erhoben. Auf Anfrage und gegen Bezahlung gibt die GfK zudem genaue Minutenprotokolle an die Sender weiter, die Aufschluss darüber geben, welche Teile des Publikums bei welcher Sequenz im Film wegschaltete. Im Übrigen muss dem Hinweis von Dietrich Leder von der Kunsthochschule für Medien in Köln zugestimmt werden, dass die so ermittelte Quote keine Aussagen darüber zulässt, wie die Fernsehsituation aussieht oder ob sich die Zuschauenden denn unterhalten fühlten.

6.2.4 Die Mündigkeit der Massen

Um die fiktive Realität einer Serie in ihrer Bedeutung für das Leben der Rezipierenden zu evaluieren, muss das Verhältnis, in dem beide zueinander stehen, gedeutet und damit zugleich ausgelotet werden, ob die Rezipierenden sich gegenseitig als *mündig* einstufen, verantwortungsvoll und reflektiert mit Informationen und Repräsentationen fiktionaler TV-Formate umzugehen. In seiner Theoretisierung des Verhältnisses verschiedener Welten (Traum, Tagtraum, fiktive Erzählung, Wachzustand etc.), in denen wir leben, kommt Robert Pfaller auf die Repräsentation des ‚Schlechten‘ in der Kunst und dessen Auswirkungen auf das Leben zu sprechen:

¹⁴³ Vgl. Hasebrink 1997.

¹⁴⁴ Vgl. zu den voranstehenden Zitaten das Interview mit NDR-Programmchef Christian Granderath.

¹⁴⁵ Vgl. Wieser 2013, insb. S. 239.

¹⁴⁶ Leder 2011, S. 43.

„Das Schlimme muss in der zweiten Welt, der Welt der Kunst, hervorgebracht werden, damit es nicht in der ersten Welt in Erscheinung tritt – beziehungsweise damit es von dort, wo es schon störend steckengeblieben war, wieder weggebracht werden kann. Daraus ergibt sich eine methodische Regel für die Kulturanalyse: Wenn wir begreifen und wirksam intervenieren wollen, dann dürfen wir nicht einfach nur reflexartig ‚Pfuil‘ und ‚Polizei!‘ rufen, wenn irgendwo etwas auftaucht, das uns nicht gefällt. Vielmehr müssen wir zuerst untersuchen, zu welcher Welt dieses Ungute gehört und in welchem Verhältnis diese Welt zu jener steht, die uns interessiert.“¹⁴⁷

Einer ähnlichen Argumentationsweise folgten einige meiner Interviewpartner_innen, als sie über die Zumutbarkeit der Darstellung von rechtlich inkorrektem Verhalten und Gewalt im *Tatort* nachdachten. Dabei orientierten sie sich allerdings nicht allein am eigenen Seherlebnis. Sie vermuteten, dass es Zuschauer_innen gebe, die mit der Einordnung des Geschehenen Probleme hätten. Einen ‚third person-effect‘ kennt also auch das *Tatort*-Publikum. „The editorials have little effect on people like you and me, but the ordinary reader is likely to be influenced quite a lot“¹⁴⁸, fasst der Soziologe W. Phillips Davison diesen zusammen und führt aus:

„[P]eople will tend to overestimate the influence that mass communications have on the attitudes and behaviour of others. More specifically, individuals who are members of an audience that is exposed to a persuasive communication (whether or not this communication is intended to be persuasive) will expect the communication to have a greater effect on others than on themselves. And whether or not these individuals are among the ostensible audience for the message, the impact that they expect this communication to have on others may lead them to take some action. Any effect that the communication achieves may thus be due not to the reaction of the ostensible audience but rather to the behaviour of those who anticipate, or think they perceive, some reaction on the part of others.“¹⁴⁹

So verhält es sich auch mit dem Fernsehen: „Television zombies“¹⁵⁰ seien, so David Morley, immer die Anderen. Auch Frank Nestmanns bestätigt, dass „der Fernseh-zuschauer das Ausagieren seiner Rezipienten-Rolle als relativ kritischer und ‚mündiger‘ abhebt von der ‚Masse der Zuschauer“¹⁵¹. Die Zuschauenden konstruieren einen „Durchschnittsrezipienten“, von dem man sich zugleich, um Betroffenheit zu

¹⁴⁷ Pfaller 2012, S. 27.

¹⁴⁸ Davison 1983, S. 3.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Vgl. Morley 1980, erstes Kapitel.

¹⁵¹ Nestmann fragt nach der Wirkung sogenannter fernsehkritischer und fernsehkundlicher Sendungen auf die weitere TV-Rezeption. Vgl. Nestmann 1980, S. Vf.

meiden, distanziert.¹⁵² Hier stehen Mündigkeit und Vorstellungen, die sich Rezipierende von anderen Zuschauenden machen, in einem sehr engen Verhältnis. Der Rückgriff auf den Begriff der Masse gerät zum kulturpolitischen Kampfbegriff.¹⁵³ Und tatsächlich spielt die Figur der gefährdeten ‚dritten Person‘ in Gesprächen über *Tatort*-Folgen, die sich von vorbildlichem Verhalten abgewendet haben, immer wieder eine Rolle. Meine Interviewpartner_innen nahmen den Begriff der Masse dabei kaum in den Mund. Die von mir angestoßenen Überlegungen, wie typische *Tatort*-Zuschauer_innen denn aussähen, zeigten zuvorderst, dass die Interviewten sich mit Urteilen über die vielen Anderen stärker zurückhielten als bei Urteilen über bekannte oder sozial spezifizierte Andere, wie etwa die Freundin und ihren schlechten Geschmack oder das RTL-Publikum.¹⁵⁴

6.2.5 Ironische Distanz

Ironische Distanz wird medientheoretisch wie kulturanthropologisch, angespornt durch Arbeiten aus den Cultural Studies,¹⁵⁵ vor allem bei Formaten untersucht, die einer weit verbreiteten Ablehnung ausgesetzt sind, aber doch von vielen rezipiert werden. So beschrieben *Dallas*-Zuschauer_innen ihre Rezeptionsweise als von Ironie durchdrungen:

„An important element of this ironical viewing attitude is the supplying of commentary. According to Michel Foucault commentary is a type of discourse that has the aim of dominating the object: by supplying commentary to something one affirms a superior relation to that object.“¹⁵⁶

Ironie geht folglich mit dem Versuch der Überlegenheit einher – das berichten selbst diejenigen, die sich dieser Fernsehhaltung zuordnen: „My feelings are mostly very superior, such as: what a lot of idiots. And I can laugh at it.“ (letter 29)¹⁵⁷. Ludgera Vogt beschrieb diese doppelte Kritik als typisch für Grenzmarkierungen seitens Intellektueller: „Gerade Intellektuelle eignen sich literarische wie nicht-literarische Kitschprodukte an und stehen auch öffentlich zu ihren ästhetischen Präferenzen.“¹⁵⁸

Auch Umberto Eco erkannte, dass das Beschäftigungsobjekt der gehobenen Klassen neben der Avantgardeliteratur immer öfter die sogenannte Unterhaltungsliteratur ist.¹⁵⁹ „Auf jeden Fall können sie allein es sich erlauben in einer Art Ge-

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. Williams 1983, S. 298.

¹⁵⁴ Vgl. das 5. Kapitel.

¹⁵⁵ Vgl. Lünenborg 2007, S. 78.

¹⁵⁶ Ang 1985, S. 97, mit einem Hinweis auf Foucault 1971.

¹⁵⁷ Ang 1985, S. 99.

¹⁵⁸ Vogt 1994, S. 377.

¹⁵⁹ Vgl. Eco 1984, vgl. zum Verhältnis von Kulturkritik und Cultural Studies insb. die Einleitung S. 15-35, S. 52.

waltstreich in Ablehnung aller Ablehnungen auch die vom Ästhetizismus niederer Stufe geschmähten Objekte parodistisch oder durch Resublimierung neuerlich zu verwerten¹⁶⁰, schreibt Bourdieu über den Genuss der gehobenen Schichten am Kitsch – entlang der doppelten Negation.¹⁶¹ Doch nicht nur gebildete Schichten nutzen diesen Zugang zur Populärkultur: „Dass bei eher stereotypen Produkten der Kulturindustrie wie den genannten Fernsehserien eine distanzierte Aufnahme nicht allein (unter den Gebildeten) möglich, sondern durchaus (im Volk) verbreitet ist, lässt sich empirisch recht gut belegen.“¹⁶² Bezüglich der Sendung *Germany's Next Topmodel* (die auch in vielen Interviews eine Rolle spielte) wurde der ironische Zugang des Publikums durch medienwissenschaftliche Analysen als typisch, aber nicht zwangsläufig als systemkritisch beschrieben.¹⁶³ Dabei zeigen sich die Zuschauer_innen in meinem Sample oftmals schlicht als Fans, wie es bei Dorothea Trebert der Fall war.¹⁶⁴

In der Gruppenrezeption ist die ironische Haltung besonders verbreitet¹⁶⁵ und befördert den Spaß an der Sehsituation. Dass auch der *Tatort* – eine Sendung, die durch ihre Verankerung im Bildungsbürgerlichen eine gehobene Stellung im sozialen Feld einnimmt – mit ironischer Distanz goutiert wird, verdeutlicht eine weitere Variante der Distinktion. Neben der mit Ironie oftmals vermittelten elitistischen Herangehensweise ermöglicht die ironische Distanz zum *Tatort* zugleich einen entspannten Umgang mit Spannungsmomenten im Film. Gerade bei Fernsehgenres, die mit Spannung operieren, kann die distanzierte Rezeption, die auf Kritik oder auf einer ironischen Zugangsweise zum Narrativ beruht, dazu führen, dass der Fernsehstoff leichter verarbeitet werden kann.¹⁶⁶ Die ironische Fernsehhaltung irritiert darüber hinaus das Bild einer allzu definitiven Positionierung der Zuschauer_innen. Es besteht Unsicherheit: Lachen wir mit dem oder über den *Tatort*?

Diese Frage stellte sich mir bei der teilnehmenden Beobachtung im Kontext einer studentischen Sehgemeinschaft von acht Personen, die sich aus einer Groß-WG und Freund_innen der Bewohner_innen zusammensetzte.¹⁶⁷ Und mein Eindruck ist, dass sie nicht abschließend beantwortet werden kann. Dieses Fernsehsetting illustriert das Oszillieren zwischen Nähe und Distanz sowie zwischen Ironie und Mitgefühl. Das zeigte sich bereits mit den dem *Tatort* vorgeschalteten Nachrichten. So wurde in der Sehgemeinschaft kein Nachrichtenbeitrag als solcher verhandelt,

¹⁶⁰ Bourdieu 1987, S. 115.

¹⁶¹ Vgl. Vogt 1994, S. 377.

¹⁶² Keppler 1994, S. 31.

¹⁶³ Vgl. Brunner/Jahn-Sudmann 2009.

¹⁶⁴ Vgl. die Bedeutung der Sendung *Germany's Next Topmodel* für Dorothea Trebert und ihre Freundin im 2. Kapitel.

¹⁶⁵ Vgl. Ang 1985, S. 108.

¹⁶⁶ Vgl. Dorr/Doubleday/Kovacic 1984, S. 116.

¹⁶⁷ Vgl. für den folgenden Abschnitt die Feldnotiz zur teilnehmenden Beobachtung einer Sehgemeinschaft vom 11.12.2011.

sondern drei die Kommunikation dominierende Personen, die auch mit entsprechend Schwung in den Raum kamen und für gute Stimmung sorgten (sie machten viele Späße), bestimmten implizit den Bereich des Sagbaren. Das störte nicht, vielmehr wurde es uns Anwesenden erst in dieser Atmosphäre gemütlich. Ihre implizite Dominanz erschwerte es anderen Teilnehmenden allerdings, Kommentare einzubringen, die weniger Distanz zwischen sich und den Nachrichten (oder später dem *Tatort*) herstellten, schließlich wurde der Krimi als „mega-spießig“ bezeichnet. Wie nirgendwo sonst wurde in diesem Setting deutlich, dass die Haltung, die eine fernsehende Gruppe gegenüber einer Sendung situativ ausbildet, von Faktoren vorgeprägt ist, die über die Ausstrahlung der Sendung weit hinausreichen. Und trotz der multiplen Kennzeichen zur gemeinsamen, auf Ironie basierenden Positionierung blieb der situative und emotionale Zugang zum *Tatort* doch einer, der nicht ausschließlich als ironisch oder distanziert eingeordnet werden kann.

Der Abend begann also mit der *Tagesschau*. Ein Bericht über die Deutsche Bahn, die ihre Preise anhub, wurde zum Anlass genommen, sich über die Kritiker_innen der Bahn auszutauschen, die fortan als „Wutbürger“ bezeichnet und somit politisch verortet wurden.¹⁶⁸ Mit der ironischen Distanz gegenüber dieser Figur wurde im konkreten, sozialen und politischen Raum des Wohnzimmers Position bezogen – ein Vorgang, der bestens in den materiell und sprachlich vorgestalteten Raum passte. Denn die ironische Metakritik wurde zugleich in der Wohnungseinrichtung und in Praktiken, die den Krimiabend rahmten, deutlich: Da Vorweihnachtszeit war, waren im Wohnzimmer zwei Tannenbäume aufgestellt. Der Umgang mit diesen wurde mir sofort erklärt und von allen neu Dazukommenden kommentiert: Während die eine Tanne schön geschmückt werden sollte (noch nicht geschehen), wurde die andere mit Abfall (Teebeuten, Plastikbehältern etc.) dekoriert. Auf sie war man stolz. Symbole des Bürgerlichen (Plätzchen, Tannenbaum, Kaminduft-Tee, Gartenzwerge) wurden ins Haus getragen und zentral positioniert, um dann distanziert damit umzugehen und zugleich Gefallen daran zu finden. Die bürgerliche Symbolik wurde im Wohnzimmer durch eine anti-bürgerliche kontrastiert: Es lagen Zeitschriften der „Phase 2“ (das Magazin ist mit „Zeitschrift gegen die Realität“ untertitelt) aus, zentral waren das Plakat „heterosexuality is so last year“ und ein Poster der Gender-Theoretikerin Judith Butler platziert. In ironischem Tonfall wurde von mehreren Anwesenden „Erst wenn der letzte Baum gefällt und der letzte Fisch gefischt ist ... werdet ihr begreifen, dass man Geld nicht essen kann“ rezitiert – offensichtlich ein Leitspruch, mit dem man aufgewachsen war und den man auswendig gelernt hatte,

¹⁶⁸ Denn der Begriff „Wutbürger“ wurde 2010 im Kontext der Debatten um den Bau des Bahnhofs in Stuttgart unter dem Schlagwort ‚Stuttgart 21‘ geprägt: „Eine neue Gestalt macht sich wichtig in der deutschen Gesellschaft: Das ist der Wutbürger. Er bricht mit der bürgerlichen Tradition, dass zur politischen Mitte auch eine innere Mitte gehört, also Gelassenheit, Contenance. Der Wutbürger buht, schreit, hasst. Er ist konservativ, wohlhabend und nicht mehr jung. Früher war er staatstragend, jetzt ist er zutiefst empört über die Politiker. Er zeigt sich bei Veranstaltungen mit Thilo Sarrazin und bei Demonstrationen gegen das Bahnhofprojekt Stuttgart 21.“ Vgl. Kurbjuweit 2010.

über den man aber nun lacht. Gesten und Sprechweisen imitierten allgemeine Andere des öffentlichen Lebens, womit Kompetenzen im politisch-öffentlichen, aber auch im populärkulturellen Sektor gekennzeichnet wurden.¹⁶⁹

Die Folge, die wir gemeinsam ansahen, hieß „Schwarzer Tiger, weiße Löwen“ (NDR, 11.12.2011): Kommissarin Lindholm ermittelt im Raum Hannover in einem Fall, der sich um Kindesmisshandlung dreht. Wie in Sehgemeinschaften üblich, kommentierten die Anwesenden zu Beginn des Filmes besonders scherzhaft und viel. Selbst Schreckmomente, die als solche von der Sehgemeinschaft erfahren wurden (man zuckte und machte Geräusche), wurden verbal ironisiert. Deutlich trat die Haltung hervor: Von einem *Tatort* kann man sich nicht ernsthaft erschrecken lassen. Hier galten nicht nur Regeln des Sagbaren, sondern auch die „feeling rules about what is supposed to be felt in a situation“¹⁷⁰, die sich aus Goffmans Theorie ableiten lassen. Diese Haltung wirkte auf mich als Beobachterin an einigen Stellen verstörend: Welche Kommentare waren noch ernst gemeint, welche nicht mehr? Auch sich auf Fernsehfiguren beziehende Parteinahmen wurden damit verunsichert. Im Nachhinein fiel mir auf, dass auch Kommentare, die ironisch geklungen hatten, nicht allein Mittel zur Distanzierung darstellten. So hatten die Solidaritätsbekundungen gegenüber der Ermittlerin Lindholm, die von einem Mann sitzen gelassen worden war, zwar belustigt geklungen, doch war die Kommissarin zugleich von der Sehgemeinschaft verteidigt worden.

Die 90 Minuten Spielzeit veränderten also den Zugang der Gruppe zum Film graduell. Dadurch, dass eine Teilnehmerin bemerkte, sie habe den *YouTube*-Clip „Tatort in 123 Sekunden“¹⁷¹ zugeschickt bekommen, deutete sie ihre Kennerschaft gegenüber dem Sonntagskrimi und somit ihre Nähe zu dem Format an. Fortan füllte sie diese Rolle weiter aus und half anderen Zuschauer_innen, den *Tatort* zu dekodieren, indem sie beispielsweise bemerkte, dass sie es der *Tatort*-Logik entnehme, in der Folge müsse es sich um sexuelle Kindesmisshandlung drehen, da die Kommissarin in einer Waldhütte Kinderzeichnungen fand: „Das heißt auf *Tatort*, dass der pädophil ist!“, rief sie in die Runde.

Der Film wurde etwa nach 45 Minuten sehr grausam: Eine Luke führte in ein beengtes Kellerverlies, in dem tatsächlich Kinder gefangen gehalten wurden. Die Sehgemeinschaft verhielt sich nun zurückhaltender. Die Grenze zwischen Ironie und Ernst, zwischen Distanz und Empathie verschwamm. Ironische Kommentare wären irgendwann unpassend gewesen. Erst mit dem Abspann kam wieder Bewegung in den Raum. Meine Bekannte wollte nach dem Film schnell gehen, denn ihr war der Krimi nahe gegangen und sie hatte Redebedarf, den sie in der Gruppe nicht stillen konnte. Vielleicht lag es auch daran, dass sie wenig Erfahrung mit der

¹⁶⁹ Lull (1990, S. 43) beschreibt dies als Mittel, Dominanz gegenüber anderen Familienmitgliedern auszudrücken.

¹⁷⁰ Turner 2009, S. 346. Turner bezieht sich auf Goffman 1974.

¹⁷¹ Einzusehen unter *YouTube*, URL: http://www.youtube.com/watch?v=9QENcN-srE0&feature=results_video&playnext=1&list=PLDD77E2E7A61B7AD8 [11.2.2016].

Tatort-Routine hatte, schließlich dauert es immer ein wenig, bis doch noch ernsthaft über den Film gesprochen wird. Denn über das Verhältnis von Nähe und Distanz zum Krimi entscheiden nicht allein die 90 Minuten Sendezeit.

6.3 Spannend – entspannend

„Also, ich weiß jetzt nicht, ob’s Anspannung oder Entspannung ist.“¹⁷²
(*Tatort*-Zuschauerin Dr. Christa Arndt, 2011)

Einen guten *Tatort*-Abend macht das richtige „Verhältnis zwischen Spannung und Entspannung“ aus, erzählte Nora Isarmeyer, die sich die Reihe zusammen mit einem Freund in einer Kneipe ansieht.¹⁷³ Einerseits wollen die Zuschauer_innen sich mit der TV-Reihe noch einmal schön entspannen, bevor am Montag die Arbeitswoche losgeht. „Die Lage ist doch zu gemütlich, in der Detektivgeschichten am liebsten genossen werden. Im bequemen Sessel, unter der abendlichen Stehlampe, mit Tee, Rum und Tabak, persönlich gut gesichert und ruhevoll in gefährliche Dinge vertieft, die flach sind.“¹⁷⁴ So beschreibt Ernst Bloch in seinem Aufsatz „Philosophische Ansicht des Detektivromans“ das ambivalente Setting der Krimirezeption. Die Bedeutung, die der Gemütlichkeit sowie der Wohnzimmeratmosphäre zukommt, konnte bereits herausgearbeitet werden.¹⁷⁵ Frau Dr. Arndt, die fast täglich *Tatort* schaut, hatte sich zum Interview ihren Hausanzug angezogen, damit ich sehen könne, was sie trage, wenn sie den *Tatort* schaue: „Ja, ich zieh mich dann bequem an, warm an, vor allen Dingen, weil ich wenig oder gar nicht heize, und dann pull ich mich ein und ... ja, sitze da sehr gemütlich.“

Dabei ist dem *Tatort*-Publikum Spannung wichtig. An das Unterhaltungsgenre Krimi ist das Verhältnis von Spannung und Entspannung eng gebunden. Literaturwissenschaftler Peter Nusser unterscheidet im Krimi zwei verschiedene Spannungsformen: Die Rätselspannung (Wer war es?) und die Zukunftsspannung, mit der im Thriller gespielt wird.¹⁷⁶ Sie entsteht, wenn schon zu erwarten ist, was passiert, aber der Zeitpunkt und das ‚Wie?‘ unklar bleiben. Babette und Dorothea Trebert bewiesen sich mir gegenüber als Kennerinnen des Genres, als sie erzählten, dass sie die Spannung im Krimi schätzten. Dorothea sagte:

„Also ich finde es auch immer sehr ... ja, befriedigend, wenn man zum Beispiel am Anfang die ersten paar Szenen, oder die erste Szene, wo irgendeine

¹⁷² So antwortete Dr. Christa Arndt auf meine allgemeine Frage, was sie entspanne. Die erwähnte diesbezüglich nicht nur den Krimi, sondern auch Gartenarbeit etc., also Tätigkeiten, die auch eine Eigenaktivität mit sich bringen.

¹⁷³ Vgl. zum Paradox der Spannung auch Carroll 1996.

¹⁷⁴ Bloch 1971, S. 111.

¹⁷⁵ Vgl. den Abschnitt „Der *Tatort* im Wohnzimmer“ im 3. Kapitel.

¹⁷⁶ Typologie nach Nusser (1992, S. 26-71). Die Spannung im Thriller ist auf die Zukunft bezogen.

Person, die nicht irgendeine Polizeikommissarin ist oder so – die kennt man ja sonst immer – irgendwas macht, dann weiß man meistens immer: Ja:a, die stirbt wahrscheinlich gleich.“

Und Babette stimmte ein: „Ja, das sieht man ... Das sieht man auch dann immer meistens dann. Dann sieht man immer eine Person, vielleicht die ersten paar Szenen, die läuft irgendwo herum oder so. Und dann denkt, dann weiß man schon: Die stirbt jetzt wirklich gleich.“ Auch bei der Mörder_innensuche Recht gehabt und gleichsam Spannung verspürt zu haben, war bei vielen Zuschauer_innen beliebt.

Die Zuschauer_innen differenzierten allerdings nicht zwischen verschiedenen Formen von Spannung. Meist bemaßen sie die Spannung an der verspürten Langeweile:¹⁷⁷ War der Film langweilig, war er eben nicht spannend. Zuschauerin Ute Auerhahn versuchte, mir die Spannungskurve des *Tatort* innerhalb der letzten Jahre zu verdeutlichen, die Darstellung blieb aber schematisch:

„Erst war er sehr spannend, dann kam mal eine Zeit, wo er wirklich nicht so spannend war, wo sie die Spannung so ein bisschen rausgenommen haben, was jetzt aber wieder da ist. Ich fand, eine Zeit lang waren die mal nicht so spannend, dass man gesagt hat: ‚Na, meine Güte, die können sich auch mal wieder was einfallen lassen, um das mal wieder ein bisschen spannender zu machen.‘“

Laut Thomas Anz gelten ‚Texte‘ dann als ‚spannend‘, „wenn sie aufgrund verschiedener Qualitäten ein hohes Maß an Aufmerksamkeit und emotionaler Erregung an sich binden“¹⁷⁸. Die Erwartung, einen spannenden Film zu sehen, ist groß, da im seriellen Verlauf der Ausstrahlung nicht nur Spannung innerhalb der Folge hervorgerufen wird, sondern auch die Erwartungshaltung zwischen den Folgen Spannung evoziert.¹⁷⁹

Bleibe die Darstellung hier stehen, könnte sie den Eindruck erwecken, *Tatort* sei ein gemütlicher Krimi: Da gibt es die guten alten, aus heutiger Perspektive etwas lahmen Folgen aus den 1970er- und 1980er-Jahren, die spaßigen Hamburger Brockmüller und Stoeber, den gewitzten Bienzle, Kölner Fälle, die an der Wurstbude enden, die lustige Binnenreihe mit Thiel und Boerne, die actionreiche mit Cenk Batu und jetzt mit Til Schweiger, ein paar Redekrimis mit „verkrampte[m] sozialkritische[n] Einschlag“¹⁸⁰ und gelegentliche Milieustudien. Doch basiert die Spannung in *Tatort*-Folgen auch auf Gewaltdarstellungen. Junge Mädchen, die in Containern verschifft und ermordet werden, rituelle Vergewaltigungen, aufgeschlitzte, aufge-

¹⁷⁷ Auch das Reallexikon kennt die Bestimmung der Spannung als Gegenstück zur Langeweile, vgl. Anz 2003, S. 464.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Vgl. Türschmann 2007.

¹⁸⁰ „Der typische Tatort in 123 Sekunden“, hochgeladen am 4.12.2011 auf *YouTube*, unter URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9QENcN-srE0> [11.2.2016].

spießte, gefoltete Körper stellen im *Tatort* keine Seltenheit dar. So kommt es, dass manche Folgen um 20:15 Uhr noch nicht ausgestrahlt werden dürfen. Neben den Filmen, die den Zuschauer_innen wegen ästhetischer oder anderer Besonderheiten im Gedächtnis blieben, erinnerten sich manche Interviewpartner_innen noch lange an Szenen mit ausgeprägten und vor allem ungesühnten Gewaltdarstellungen.¹⁸¹ Ihretwegen schalten manche lieber gar nicht erst ein oder verlassen das Fernsehzimmer.¹⁸² Viele orientieren sich an Vorbesprechungen oder am Ruf der Binnenreihe, um zu entscheiden, ob sie einen Film sehen wollen oder nicht. *Tatort*-Münster-Fan Bettina Anders sagte beispielsweise, sie sehe die Figuren gerne beim Ermitteln, weniger schätze sie Gewaltszenen.

Zugleich fällt auf, dass in den Interviews immer über Spannung, nie über beim Fernsehen verspürte Angst gesprochen wurde (einzig Schülerin Dorothea Trebert erzählte, sie wolle beim *Tatort* auch ein bisschen Angst haben, dass jemand ermordet werde). Die Rahmung, die der Sonntagskrimi als eine rituelle Institution liefert, ermöglicht mitunter einen derart gemütlichen Zugang zum Dargebotenen, dass auch Bedrohungsszenarien keine Angst mehr hervorrufen. Um den Krimi genießen zu können, muss die Echtheitserfahrung beim Publikum beschränkt bleiben. Erst gerahmt durch eine Erzählung werden die Schrecken und Spannungsmomente des Krimis ertrag- und genießbar.¹⁸³ Eine teilnehmende Beobachtung bei einem Münsteraner Stadtpaziergang für Krimifans und Tourist_innen, auf dem sowohl *Tatort*-Drehorte als auch Schauplätze von historischen Gewaltverbrechen aufgesucht wurden,¹⁸⁴ zeigte, dass auch reale Mordfälle richtig erzählt zum Vergnügen der Rezipient_innen beitragen. Andererseits kann die Darstellungsweise von Gewalt im Narrativ ein Unwohlsein hervorrufen, das darin begründet ist, dass das Erzählte als möglich eingestuft wird: „Wie das [ein Mann, der eine Frau vergewaltigt hatte, kam im Prozess davon] in Szene gesetzt wurde, das ... das hat mich noch wochenlang beschäftigt“, berichtete Zuschauer Richard Raulf über eine Krimifolge.

6.3.1 Krimi als Genre

Wie Jason Mittell in „Genre Theory“¹⁸⁵ verstehe auch ich den Begriff des Genres als prozesshaft und diskursiv. Das Genre Krimi gibt dem *Tatort* wesentliche Merkmale seiner Struktur und der Nutzungsmöglichkeiten vor, obwohl er als eigenes Format

¹⁸¹ Vgl. das Interview mit Richard Raulf.

¹⁸² Wegen Darstellungen von Gewalt könne die Mutter von Luise Richard den *Tatort* nicht mehr mit ansehen, berichtete sie im Interview. Bei der Teilnahme an Rezeptionssituationen in privaten Settings konnte ich beobachten, wie Personen wegen Gewaltszenen den Raum verließen.

¹⁸³ Orte des Schreckens aufzusuchen, kann nur durch die narrative Rahmung ertragen werden, die eine Distanz zwischen Geschehnis und Publikum schafft. Vgl. Sniekers/Reijnders 2010.

¹⁸⁴ Vgl. die Feldnotiz zur Münsteraner KrimiTour.

¹⁸⁵ Vgl. Mittell 2001, aber auch Joachim Michael (2010, S. 43-90) mit seinen Ausführungen zu Gattungspassagen.

innerhalb des Subgenres „Polizeikrimi“¹⁸⁶ strengeren Regeln folgt. *Tatort*-Zuschauer_innen reagieren auf das Verlassen der spezifischen *Tatort*-Ästhetik gereizt.¹⁸⁷ Schließlich schätzen sie das Bekannte, wie Lothar Mikos beschreibt:

„Wenn man Qualität aus der Perspektive der Fernsehzuschauer betrachtet, hängt z.B. die Qualität einer Sendung davon ab, ob sie die Erwartungen ihrer Zuschauer erfüllt. Ein Krimi hat in diesem Sinne Qualität, wenn er die Spannung, die er den Zuschauern verspricht, auch einlöst.“¹⁸⁸

Bei meinen Interviewpartner_innen war die Basis für ihr Interesse an *Tatort* eine allgemeine Freude an Krimis. Krimis zählten in Deutschland lange nicht zu den anerkannten literarischen Genres,¹⁸⁹ auch wenn bereits Brecht zumindest den Detektivroman gerade aufgrund des engen Verhältnisses von Variation und Schema, das sonst oft kritisiert wird, adelte: „Die Tatsache, daß ein Charakteristikum des Kriminalromans in der Variation mehr oder weniger festgelegter Elemente liegt, verleiht dem ganzen Genre sogar das ästhetische Niveau. Es ist eines der Merkmale eines kultivierten Literaturzweigs.“¹⁹⁰ Heutzutage kann Wissen über Krimis und ihre Genre Grenzen Status anzeigen.¹⁹¹ Trotz der niedrigen rewatchability füttert das Genre Krimi das distinktive Potenzial des *Tatort*: Krimis fordern den Intellekt ihrer Zuschauer_innen heraus. Um Spaß an einem Krimi zu haben, muss man miträtseln. Somit erhebt das Genre seine Repräsentanten in die Welt des Kognitiven, Fordernden, Rationalen, Aktiven und Intellektuellen. Typisch für Krimis ist zudem die Darstellung historischer wie aktueller Realitäten und gesellschaftlicher Problemstellungen. In diesem Sinne ist *Tatort* eine Form der Gesellschaftskritik, die Vorteile bei sozialen Positionierungen mit sich bringt.

Das Subgenre Polizeikrimi lässt die Zuschauer_innen zwischen einzelnen, oft als sympathisch beschriebenen Serienfiguren (den Ermittelnden und ihren Freund_innen und Familienangehörigen) und dem Polizeiapparat unterscheiden.¹⁹² Das Kapitalverbrechen legitimiert den Eingriff des Staates noch in die privatesten Lebensbereiche und mit ‚Gefahr in Verzug‘ kommt zusätzliche Spannung auf; besonders schätzen viele Zuschauer_innen es aber, wenn die Beamt_innen auf eigene Faust, aus eigenem moralischen Antrieb heraus, quasi gegen das System ermitteln. Häufig werden *Tatort*-Ermittler_innen aus ‚politischen Gründen‘ vom Dienst suspendiert

¹⁸⁶ Laut Seeßlen (1998; 1999) habe sich im Sektor Kino die Differenzierung zwischen Polizei- und Detektivkrimi durchgesetzt, während das Fernsehen noch weitere Differenzierungen hervorgebracht habe.

¹⁸⁷ Vgl. dazu die Analyse zur diskursiven Umrahmung der Folge „Das Dorf“ mit Ulrich Tukur (HR, 4.12.2011) im Abschnitt „Realistisch – unrealistisch“ in diesem Kapitel.

¹⁸⁸ Mikos 2011, S. 56.

¹⁸⁹ Vgl. Vogt 1998; Schädel 2006.

¹⁹⁰ Brecht 1971, S. 97f.

¹⁹¹ Vgl. Ganz-Blättler 2000.

¹⁹² Vgl. die Ausführungen zu „Sympathie und Ähnlichkeit“ im 5. Kapitel.

und begeben sich in brenzlige Situationen, um Gerechtigkeit herzustellen. Das Publikum unterscheidet zwischen dem, was es im Krimi schätzt und was es von der Polizei als Behörde im Alltag erwartet, denn ein Mehr an Spannung legitimiert auch Vorgehensweisen in der TV-Geschichte, die im Alltag einer aufwendigen Begründung bedürften. Die Orientierung am Realismus wird für die Steigerung der Spannung bisweilen aufgegeben.

6.3.2 Der richtige Abschluss

Von einem gemütlichen Krimi erhoffen sich Fernsehzuschauer_innen einen befriedigenden Abschluss. Dieser ist aus Sicht meiner Befragten meist dann erfüllt, wenn der Täter oder die Täterin überführt wurde, was auch gewöhnlich der Fall ist.¹⁹³ Das Bedürfnis nach Vergeltung durch Strafe ist insbesondere dann ausgeprägt, wenn Kinder unter den Opfern waren, obwohl Gerichtsverhandlungen und Strafvollzug im *Tatort* nur selten gezeigt werden: Frau Licht beispielsweise hofft, dass der Täter geschnappt und auch bestraft wird. Die Vergeltung ist ihr besonders wichtig, da sie die repräsentierte Ungerechtigkeit im *Tatort* mit Unrecht, von dem sie aus den Medien weiß, in Verbindung bringt:

„Nee, ich denk mir dann nur in dem Moment: ‚Hmm, hoffentlich haben sie den bald‘, oder: ‚Hoffentlich schnappen sie den jetzt!‘, ne. Sollen die den mal zu mir schicken, ich klatsch den noch mit einem Hunderter-Nagel in die Wand. Habe ich kein Problem mit. Ja. Und so wie jetzt die Situation mit den Kindern ... Was jetzt durch die Medien ging.^[194] [...] Wenn so eine Handlung sich im *Tatort* wiederholt, dann denk ich: OK, den Täter haben sie gepackt. Na hoffentlich habt ihr den bald. Und dann: ‚Gut, wenn sie den dann haben.‘“

Das bloße Wissen darum, wer gemordet hat, hinterlässt bei vielen den Eindruck, das Unrecht sei noch nicht ausgeglichen, obwohl *Tatort*-Zuschauer_innen nur selten darüber reflektieren, welche juristischen Konsequenzen einer Tat folgen, wenn diese nicht bereits im Film angesprochen wurden. Es verkündeten viele, dass sie zufrieden ins Bett gingen, sobald der Täter gefunden sei.¹⁹⁵ Doch beschrieben einzelne Interviewpartner_innen ein ambivalentes Gefühl, das sie selbst dann überkomme, wenn der Täter oder die Täterin gefasst wurde. Anton Hientz überlegte:

„[I]ch finde es manchmal komisch und spannungsmäßig ein bisschen seltsam, [...] dass man irgendwie Teile der Tat verstehen kann und so weiter und dass das alles so sehr differenziert dargestellt wird, dass aber letztendlich dann irgendwie das beruhigende Gefühl beim Zuschauer schon eintritt, wenn nur

¹⁹³ Vgl. das Interview mit Ute Auerhahn.

¹⁹⁴ Frau Licht spricht damit den Missbrauchsskandal in der katholischen Kirche 2010 an.

¹⁹⁵ Werner, Francois, interviewt von Mareike Lange, in einem Café in Stuttgart, am 5.5.2010, S. 6.

der Täter einfach gefasst ist, obwohl für das Opfer oder die Angehörigen dadurch eigentlich ja sich wirklich ... also so praktisch nicht so sehr viel unbedingt ändert und man auch nicht weiß, was jetzt mit dem passiert und so. Das finde ich manchmal faszinierend. Aber es geht fast allen so. Also, es ist halt auch eben so gebastelt, dass man eben die Ermittler verfolgt in dem, was sie als Aufgabe haben. Und wenn sie dann ihre Aufgabe gelöst haben, ist es gut, irgendwie.“

Denn darin unterscheiden sich viele *Tatort*-Folgen von den sogenannten „Feelgood Movies“, die Medientheoretiker Georg Seeßlen analysiert: „In einem Feelgood Movie kommen Konflikte zu einer Lösung, erweisen sich Menschen als lernfähig [...]. Ein Feelgood Movie lässt den Zuschauer sich selbst als besseren Menschen erleben.“¹⁹⁶ So geht es dem *Tatort*-Publikum nicht. Ein bedrückendes Ende ist nicht selten, selbst wenn Täter_innen überführt wurden. Der Sehgenuss wird dadurch aber nicht zwangsläufig eingeschränkt. Vielmehr haben die Zuschauer_innen bei tragischen Enden eher den Eindruck, einen ‚realistischen‘ Film gesehen zu haben. Man kenne das aus dem eigenen Leben, dass am Ende nicht immer alles gut sei, war sich das Ehepaar Dr. Leiter und Aster einig.

Wie das Ende des Krimis empfunden wird, hängt zudem von den Erwartungen der Zuschauer_innen an die Binnenreihe oder das Sendeformat ab. Studentin Bettina Anders beispielsweise überlegte, sie würde sich nicht daran stören, wenn *Münster*-Folgen offen ausgingen, weil ihr das Zusammenspiel von Kommissar und Gerichtsmediziner ohnehin wichtiger sei. Bei anderen Teams sei das anders, da wolle sie auch wissen, wer der Mörder ist. Analog dazu verdeutlichte Dr. Heike Leiter die Bedeutung der Erwartung an das Genre: Sie erwarte von einer Rosamunde-Pilcher-Produktion ein befriedigendes Ende, vom *Tatort* aber nicht. Obwohl das offene Ende ein unbefriedigendes Gefühl hervorrufen kann, beschrieben es einige *Tatort*-Rezipient_innen als das bessere Ende. Schließlich liegt ein Reiz darin, kein befriedigendes Gefühl beim Fernsehen zu erhalten. „Warum [...] sehen Kinder und Jugendliche so gerne Sendungen, bei denen sie sich ausgesprochen ungut fühlen?“¹⁹⁷, fragten Aimeé Dorr, Catharine Doubleday und Peter Kovaric in ihrer Empfehlung zur TV-Programmgestaltung und kamen zu dem Schluss, dass der Gefallen an negativen Emotionen bei der Rezeption davon abhängig ist, wie diese narrativ aufgelöst werden. Das trifft sicherlich auch auf den Umgang von Erwachsenen mit solchen Emotionen beim Fernsehen zu. Neben der Frage nach der narrativen Auflösung spielt auch die Möglichkeit für das Publikum eine Rolle, nach dem Film mit anderen über das Gesehene zu debattieren.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Seeßlen 2012, S. 16.

¹⁹⁷ Dorr/Doubleday/Kovaric 1984, S. 95.

¹⁹⁸ Vgl. das Interview mit Ingo Fuhrberg, den Abschnitt „Das Bedürfnis, über *Tatort* zu reden“ im 4. Kapitel sowie den Abschnitt „Ironische Distanz“ in diesem Kapitel.

Narrative Abschlüsse sind zudem kulturell kodiert: Dem ‚Happy End‘ hängt der Ruf des Populären und Minderwertigen an. Das populäre Publikum erfreue sich an logisch und chronologisch auf ein ‚Happy End‘ hin angelegten Intrigen, schrieb Bourdieu.¹⁹⁹ In einem Fragebogen notierte eine 56-jährige Hochschullehrerin, sie sei davon angetan, dass das Ende der just gesehenen *Tatort*-Folge offengelassen wurde und es keine Verhaftung gab. Ebenso ging es ihrem Partner, einem 60-jährigen Softwareentwickler, der sich nach dem *Tatort* „zufrieden“ gefühlt habe, weil das Ende offen blieb. Ein unbefriedigendes Ende und Unsicherheit führen zu mehr Gesprächen nach dem *Tatort*, was Zuschauer Konrad Heer besonders gefällt. Und tatsächlich führen offene Enden zu vermehrten Rückmeldungen an die Redaktionen.²⁰⁰ Dass die Zuschauenden am Ende des *Tatort* mehrheitlich wissen wollen, wer ‚der Mörder‘ war, sieht *Tatort*-Zuschauer Paul Richard als Indiz dafür, dass das eben Leute seien, die ein hohes Sicherheitsbedürfnis verspürten. Seine Frau, die darauf verwies, selbst so eine zu sein, die den Mörder gefasst sehen wolle, stellte eine weitere These dazu auf. Sie deutet die Art, mit der in US-Filmen Gerechtigkeit hergestellt wird, als ein Indiz für ein erhöhtes Sicherheitsbedürfnis (der Amerikaner_innen),²⁰¹ der Umgang mit Gerechtigkeit im *Tatort* sei aber ein anderer: Die Welt sei durch den Mord in „Unordnung“ geraten – das bringe das Genre mit sich –, im *Tatort* werde diese Ordnung nun aber nicht einfach wieder hergestellt, sondern die Zuschauer_innen erführen, was alles auch schon vorher in Unordnung war. Ein komplexes Bild von Milieus werde gezeichnet, so dass es befriedige, wenn man am Ende wisse, wer der Mörder war. Dies geschehe aber nicht, weil dann alles wieder gut sei, sondern weil man etwas verstanden habe.²⁰²

Im *Tatort-Forum*, einer in die Webseite *Tatort-Fundus* integrierten Austauschplattform für eingetragene User und *Tatort*-Fans, fragte User „constantin“: „Muss der Mörder gefunden werden?“²⁰³ „Tatort_Celerina“ antwortete, dass er oder sie nach einem *Tatort* lieber „entspannt ins Bett gehen“ wolle und nicht „verärgert, weil es nicht zum Abschluss gekommen ist“. Er oder sie erinnerte sich noch an die *Tatort*-Folge „Scheherazade“ (RB, 5.6.2005) mit Inga Lürsen und Stedefreund, die nicht zu einem Abschluss kam, was sehr verärgert habe. An späterer Stelle führte der (sehr aktive) User „Saarländer“ fort, das Bedürfnis, den Fall im *Tatort* als abgeschlossen zu betrachten, sei ein Grund dafür, dass die Frankfurter Binnenreihe mit Charlotte Sänger weniger populär sei als andere: „[D]er Mörder mag gefasst sein, aber es wird immer auch gezeigt, dass es im ‚großen Rahmen‘ weitergeht, es bleibt

¹⁹⁹ Vgl. Bourdieu 1987, S. 64.

²⁰⁰ Vgl. Hildbrandt 2010: Drehbuchautor Christian Jeltsch, der einen *Tatort* mit offenem Ende schrieb, löste damit viel Aufregung aus; NDR-Programmchef Granderath bestätigt, es gebe ein starkes Bedürfnis, dass am Ende von 90 Minuten *Tatort* der Bösewicht in Ketten hinter Gittern sitze.

²⁰¹ Vgl. den Abschnitt „Ambivalente Charaktere“ im 5. Kapitel.

²⁰² Vgl. zum Verhältnis von Filmrezeption und Unsicherheit Gehrau 2003.

²⁰³ *Tatort-Forum*. Diskussion zu der Frage „Muss der Mörder gefunden werden?“ vom 30.09.2008.

ein Unbehagen zurück, ein Gefühl der ‚Unzufriedenheit‘.“ Dieses stellten einige meiner Interviewpartner_innen als spezifisches Signal für Güte heraus. Wie genau der erfolgreiche Abschluss im *Tatort* erkenntlich wird, bleibt unklar: „[Ü]berführt, verhaftet, gefunden, benannt, bestraft und sonstwas“ müsse der Täter oder die Täterin eben werden. Um die Qualität des *Tatort* per Realismus zu steigern, müsse allerdings hingenommen werden, dass nicht jeder Täter überführt werde: „Wenn man ihn mangels Beweisen nicht überführen kann, dann mag das zwar für das Gerechtigkeitsempfinden nicht so schön sein, realistisch ist das aber allemal“, räumt „Sickboy“ ein. Wie häufig in derlei Diskussionen werden nicht nur Kriterien des Realismus angesetzt, sondern auch künstlerisch-erzählerische Herausforderungen und Abweichungen vom Normalen, Gemütlichen und Gewohnten als wertvoller konstruiert. Viele Zuschauer_innen sagen, dass sie den abgeschlossenen Krimi dem offenen Ende persönlich vorziehen, dem offenen Ende wird aber ein erhöhter kultureller Wert zugeschrieben. Und dieser liegt im Realismus.

6.4 Realistisch – unrealistisch

„Wenn schon unglaublich, dann doch gleich Till.“²⁰⁴
(Kommentar auf *Tatort-Fundus*, 2014)

Das Stichwort ‚Realismus‘ ist den Lesenden bereits in vorangegangenen Kapiteln mehrfach begegnet. Die Vorstellung, was der Krimi zeige, sei realistisch im Sinne von glaubwürdig und logisch, ist für das Publikum elementar.²⁰⁵ So verwundert es nicht, dass sich *Tatort*-Fans nach den Folgen mit Vorliebe online oder gegenüber Freund_innen darüber auslassen, für wie realistisch sie das Gesehene einschätzen, wenn sie auch wissen, dass der Krimi auf fiktionalem Erzählen aufbaut.

Viele Zuschauenden betrachten den *Tatort* als einen Spiegel der Gesellschaft.²⁰⁶ Durch die Nähe des Krimis zu *Tagesschau* und Polittalk im Programmverlauf erhält der Krimi einen Nachrichtencharakter.²⁰⁷ Durch ihn können sonst mit dem Fernsehkonsum assoziierte Anfeindungen, die sich an den Kampfbegriffen „Eskapismus“²⁰⁸

²⁰⁴ Online-Kommentar von User „butterchicken“ zur Folge „Kaltstart“ (NDR, 27.4.2014) mit Kommissar Falke auf der Auswertungsseite der *Tatort*-Rangliste. Mit „Till“ [sic!] ist der neu eingeführte Kommissar Tschiller aus Hamburg gemeint, der von Til Schweiger gespielt wird.

²⁰⁵ Vgl. Buhl 2013, S. 34-37.

²⁰⁶ Vgl. dazu die Ausführungen zu „Cross-Demographic Communication“ im 5. Kapitel.

²⁰⁷ Vgl. Grewenig 2000, S. 76f. Siehe auch den Abschnitt „Unterhaltend – informierend“ in diesem Kapitel.

²⁰⁸ In der medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung über den Begriff des Eskapismus zeigt sich seit den 1980er-Jahren eine Tendenz, Hinweise auf Eskapismus als vorwissenschaftlich zu beschreiben und den Bedarf zum Rückzug aus alltäglichen Lebenswelten durch den Umgang mit Serien seitens der Zuschauenden infrage zu stellen, wissen wir doch, dass Rezeption geistige Aktivität und Umgang mit dem eigenen Dasein zur Voraussetzung hat. Dass es dennoch Serien

und „Kompensationsfunktion“²⁰⁹ aufhängen, aus dem Weg geräumt werden. Der *Tatort* sei so eine TV-Sendung, die die Zuschauenden in ihrer Lebenswelt abhole, „ohne sie in eine Traumwelt zu entführen“²¹⁰. Realismus steht in dieser Argumentation für Ehrlichkeit und Konfrontation mit dem Leben, Fiktion für Rückzug und Selbstbetrug.²¹¹ Auch wenn Interviewpartner_innen den Wunsch äußerten, sie wollten durch *Tatort* etwas lernen,²¹² Neues erfahren²¹³ oder Einblicke in Problemlagen erhalten²¹⁴, wurden einzelne Aspekte aus dem Krimi gelöst und mit Kategorien bemessen, die nicht einer fiktionalen Erzählung, sondern vielmehr einem Bericht in den Nachrichten entsprachen. Da die Grenze zwischen Dokumentation und fiktionalen Genres ohnehin nicht trennscharf ist, sollte diese Vorgehensweise nicht als naiv abgetan werden. Wie also lässt sich Realismus im Film fassen und welche kulturelle Bedeutung kommt dem Begriff in den Aushandlungsprozessen im Kontext der *Tatort*-Rezeption zu?

Ien Ang schlägt eine Einteilung der Realismus-Begriffe von Serienpublika in empirischen Realismus und emotionalen Realismus (der sich für *Dallas*-Zuschauerinnen als elementar herausstellt, beim *Tatort* aber selten erwähnt wurde) vor.²¹⁵ Der empirische Realismus ist beim Sprechen über *Tatort* weitaus häufiger präsent als der emotionale, obwohl auch *Tatort*-Zuschauer_innen eine Glaubwürdigkeit der Gefühlswelt der Opfer, Täter_innen und Ermittelnden wichtig ist. Die häufigste Verwendung des Begriffs ‚realistisch‘ bezog sich also auf einen empirischen Realismus:²¹⁶ Die Welt ‚in‘ der Erzählung wird mit der Welt ‚außerhalb‘ der Erzählung verglichen. Wie Ien Ang festhält, unterliegt der Argumentation mit dieser Form des Realismus oft eine ideologische Filmkritik.²¹⁷ Der *Tatort* solle die Welt so dar-

gibt, die zum Eskapismus verleiten, will man sich lieber nicht bezüglich der eigenen Gesellschaft vorstellen. Die wissenschaftliche Analyse der Funktion von Serien in nicht-demokratischen Systemen bezieht sich weit freizügiger auf den Begriff: Die wichtigste Funktion von fiktionalen TV-Serien in Tschechien zur Zeit der „Normalisierung“ sei es gewesen, den Zuschauenden „Asyl vor der Wirklichkeit“ zu geben, so die Serienforscherin Irena Reifová (2002, S. 170).

²⁰⁹ Die medienwissenschaftliche Deutung ist selbst eingebunden in ein Feld der gesellschaftspolitischen Aushandlung. Wird Rezeption als eskapistisch beschrieben, wirkt dies zugleich als Verweis auf den Bedarf zur Flucht aus dem Alltag (aufgrund unschöner gesellschaftlicher Umstände) sowie auf eine Haltung derer, die flüchten (zumeist eine Frauen zugeschriebene Umgangsweise mit dem Leben). Vgl. zu Angs Kritik an Radways „Reading the Romance“ (Radway 1984) Klaus 2009, S. 294.

²¹⁰ Burmester 2011, S. 138f.

²¹¹ Vgl. Ang 1985, S. 34.

²¹² Darauf, dass man aus dem *Tatort* lernen könne, einigte sich die Sehgemeinschaft um Jule Deich; dass man sich mit *Tatort* informieren kann, betonte Dr. Christa Arndt. Vgl. dazu den Abschnitt „Cross-Demographic Communication“ im 5. Kapitel.

²¹³ Vgl. das Interview mit Theresa Lottich.

²¹⁴ Vgl. das Interview mit Klaus Ullrich.

²¹⁵ Vgl. Ang 1985, S. 34-50.

²¹⁶ Zu ‚empirical realism‘ vgl. MacCabe 1976.

²¹⁷ Ang 1985, S. 36.

stellen, dass die Zuschauenden glauben können, dass das Geschehen sich auch in ihrem Alltag so zutragen könnte.²¹⁸ Die Befragten wiesen mich darauf hin, wenn die Schauspieler_innen ihre Rolle unglaubwürdig spielten,²¹⁹ Lebenswelten so präsentiert wurden, wie es im Soziologiebuch beschrieben werden könnte,²²⁰ oder sie den Eindruck gewannen, die Macher_innen des *Tatort* wollten eine politische ‚Message‘ loswerden.²²¹

Auch Probleme und Lebenssituationen, in die sich Zuschauer_innen hineinversetzen können, werden auf Realismus hin geprüft: „*Tatorte* arbeiten nicht unbedingt mit Fiktion, sondern mit Lebenssituationen, die es in der Nachbarschaft geben könnte, ne? Und das finde ich, also diese Identität, die ist für mich auch ganz wichtig. Ich kann mich mit dem *Tatort* auch identifizieren.“²²² Diese Betrachtungsweise kann mit Ien Ang als ‚sozialer Realismus‘ beschrieben werden: Realistisch ist dann die Darstellungsweise sozialer Probleme.²²³ Aus diesem Grund argumentiert auch Zuschauer Klaus Ullrich, der *Tatort* zeige wie keine andere Sendung im deutschen Fernsehen die Probleme des deutschen Volkes.

In Ausnahmefällen kann das der Reihe zugestandene Charakteristikum des realitätsnahen Erzählens der Ausstrahlung im Wege stehen. So wurde die für den 22. November 2015 geplante Ausstrahlung einer *Tatort*-Folge mit Til Schweiger und Helene Fischer aufgrund terroristischer Anschläge in Paris verschoben: Frank Beckmann, der NDR-Programmdirektor Fernsehen, formulierte zur Begründung: „Es passt einfach nicht in diese Wochen [sic!], eine Krimireihe zu zeigen, in der es auch um einen terroristischen Angriff geht.“²²⁴ Es hat sich somit eine thematische Nähe, eine Art des Realismus ergeben, die sich im Verhältnis von Unterhaltung, Fiktion und Realität als kritisch darstellte.

Ang geht in ihrer Typologie des Realismus nur begrenzt auf die sozialen Positionen ein, die die Zuschauer_innen sich zuschreiben, wenn sie darüber reflektieren, wie sie sich in einer dargestellten Situation verhalten würden. Die Identifikation mit Serienfiguren aufgrund der eigenen Profession, die ich im 5. Kapitel anhand von Polizist_innen verfolgte, konnte zeigen, dass der Eindruck, die eigene Rolle werde in einem Fernsehfilm dargestellt, die Sensibilität gegenüber Abweichungen davon zu steigern half, was die Zuschauer_innen als ‚reale‘ Welt außerhalb des Textes fassten.

²¹⁸ So definieren Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster ‚Realismus‘.

²¹⁹ Vgl. das Interview mit Klaus Ullrich.

²²⁰ Vgl. das Interview mit Dr. Elisa Unruh.

²²¹ Vgl. das Interview mit Theresa Lottich.

²²² Interview mit Anton Hientz. Diese Form der Identifikation beschrieben auch Ute Auerhahn und Tanja Licht.

²²³ Vgl. Ang 1985, S. 35.

²²⁴ kae/dpa 2015.

6.4.1 Realismus in fiktionalen seriellen Narrativen

Die Frage danach, wie realistisch eine Fernsehsendung die bundesdeutsche Gesellschaft wiedergibt, wird besonders häufig entlang serieller Narrative eruiert, hierzu-lande etwa am Beispiel der *Lindenstraße*, hatte doch Regisseur Hans W. Geißendörfer öffentlich auf seinen Anspruch hingewiesen, den Alltag bundesdeutscher Wirklichkeit darzustellen.²²⁵ Serienerzeugnisse wie *The Wire* vom amerikanischen Sender HBO machen selbst noch dem *Tatort* in Sachen Realismus und guter Recherche Konkurrenz.²²⁶ Medienwissenschaftlerin Angela Keppler argumentiert nun ausgerechnet mit der Abgeschlossenheit der Systeme der Narrative *gegen* die Möglichkeit der wirklichkeitstgetreuen Abbildung bundesdeutscher oder sonst einer Realität. Doch stimmt Keppler auch mit anderen Fernsehwissenschaftler_innen wie Knut Hickethier überein, wenn sie schreibt, das Eintauchen in den Fernsehstoff gelinge gerade dadurch, dass es sich um eine ‚andere‘ Welt handle. Nicht allein im Realismus des Dargestellten liegt der Reiz des Krimis, sondern auch in seiner Distanz zur Lebenswelt der Rezipient_innen. Knut Hickethier schreibt:

„Gerade weil [...] der Schauspieler, der im ‚Tatort‘ den Mörder gibt, nicht wirklich ein Täter ist, sondern diesen nur spielt, nur so tut als ob, kann eine solche Tat überhaupt dargestellt werden, können sich die Zuschauer davon unterhalten lassen und sich darüber unterhalten, sich also verständigen darüber, wie Gesellschaft funktioniert und wie sie vielleicht besser anders funktionieren sollte.“²²⁷

Das Genre Krimi, das sich zum Verhandeln von Normen und Vorstellungen von Gerechtigkeit besonders anbietet,²²⁸ verleitet dazu, Fragen nach Realismus sowie nach den Auswirkungen von unrealistischen Darstellungsweisen zu stellen.²²⁹

6.4.2 *Tatort* ist nicht gleich *Tatort*

Die voranstehenden Kapitel haben gezeigt, dass nicht an allen Orten, an denen über *Tatort* gesprochen und geschrieben wird, die gleichen Maßstäbe an die Reihe angelegt werden. Und auch nicht alle Binnenreihen lassen ihr Publikum den gleichen Grad an Realismus erwarten. Dass die Münsteraner-Binnenreihe wie auch Folgen mit Kommissar Tschiller hier eine Sonderstellung einnehmen, haben sowohl die Interviews mit Polizist_innen als auch das Gespräch mit Studentin Bettina Anders, die nur den Münster-*Tatort* ansieht, bewiesen.²³⁰ Eine weitere Abweichung vom

²²⁵ Vgl. Keppler 1994, S. 28.

²²⁶ Vgl. den Hinweis des Studenten Karsten im Interview mit der Sehgemeinschaft um Jule Deich.

²²⁷ Hickethier 2011, S. 107.

²²⁸ Vgl. Hickethier 2010.

²²⁹ Vgl. Bauer 1992.

²³⁰ Vgl. den Abschnitt „Profession als Identifikationsrahmen: (un)realistische Polizeiarbeit“ im 5.Kapitel sowie das Interview mit Bettina Anders. Vgl. zur Binnenreihe aus Hamburg auch das

‚Realistischen‘ kam mit Kommissar Felix Murot in die Reihe, der in Hessen ermittelt und dessen Tumor ‚Lilly‘ ihn in Traumsequenzen eintauchen lässt, die das *Tatort*-Publikum merklich verstören. Die Folge „Das Dorf“ (HR, 4.12.2011), die mit zahlreichen Zitaten spielte und sogar den bekannten *Tatort*-Vorspann um eine eigene Variante ergänzte, wurde schon in den Vorbereitungen als Ausnahme deklariert: Dieser *Tatort* sei anders, hieß es im Hessischen Rundfunk.²³¹ Und nach der Ausstrahlung, der ich im Berliner Public Viewing beiwohnte, hörte ich eine Besucherin ausrufen: „Also das war auf jeden Fall der abstruseste *Tatort*, den ich je gesehen habe.“²³² Nicht nur beim Public Screening, sondern auch online sorgte „Das Dorf“ für Redebedarf. Ganze 447 Kommentare folgen der Ausstrahlung auf *Tatort-Fundus*‘ Rangliste, wobei die durchschnittliche (eher mäßige) Bewertung von 5,69530 erst zusammen mit der (vergleichsweise hohen) Varianz von 10,26309 verdeutlicht, dass die Meinungen der User zu dieser Folge weit auseinandergingen. Auch ein Blick auf die eigens zu dieser Folge angelegte Seite auf der Plattform Wikipedia verdeutlicht die Uneinigkeit im Publikum, die nicht zuletzt daher rührt, dass man sich nicht entscheiden konnte, ob man es noch mit einem *Tatort* zu tun hatte: „Schräg ist der Film von Justus von Dohnányi allemal, ein ‚Tatort‘ aber eher nicht“²³³, bemerkte Jochen Hieber in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Zu wenig realistisch war seine Anmutung.

Als innovative Abweichungen vom Schema kann auch weniger ‚realistischen‘ Darstellungsweisen im *Tatort* eine besondere Stellung zukommen.²³⁴ Einzelne Folgen arbeiten mit einer Ästhetik, die sich bei experimentell-künstlerischen Stilen bedient, sodass die sonst für die Krimireihe übliche Orientierung an ‚realistischen‘ Genres übergangen wird. Manch eine Folge geriet dadurch zu einer bildästhetischen Fülle, die weder deutschem Dokumentarismus noch der klassischen *Tatort*-Bildwelt entspricht. Von solchen Abweichungen ist das breite Publikum meist nicht begeistert. Denn *Tatort*-Zuschauer_innen empfinden es als einen Mehrwert, dass der Krimi nicht das Schöne in den Vordergrund stellt, wie man das aus amerikanischen Produktionen kenne, sondern das ‚Echte‘ und ‚Hässliche‘. *Tatort*-Rezipient Ingo Fuhrberg assoziierte das Schöne mit Verblendung, das Hässliche aber mit Wahrheit und Realität: „[D]urch die Medien sind wir gewöhnt, überall das Schöne zu sehen und den Weihnachtsmann und die Engelchen, und der *Tatort* zeigt eben noch was anderes“, argumentierte er, wies mich aber zugleich darauf hin, dass sich nicht alle Binnenreihen abseits des Schönen zu finden seien: „Also, wenn er aus München

einleitende Zitat aus einer Kommentarspalte auf *Facebook*.

²³¹ Vgl. die Sendung zum *Tatort* aus „Hauptsache Kultur“ des Hessischen Rundfunks vom 24.1.2011.

²³² Vgl. die Feldnotiz zur teilnehmenden Beobachtung eines *Tatort*-Public-Viewings in der *Volksbar*, Berlin, am 4.12.2011.

²³³ Hieber 2011.

²³⁴ Vgl. neben „Das Dorf“ auch die *Tatort*-Folge „Tod im All“ (Südwestfunk, 12.1.1997), die meine Interviewpartnerin Ellen Deichherr besonders faszinierte und dazu bewog, weitere Folgen zu schauen.

kommt ... Der *Tatort* ist sowas von miserabel gemacht! Es ist einfach nur Effekthascherei! Das fängt schon mit Effekthascherei an!“, kommentierte er die Folge, die passenderweise „Der schöne Schein“ (SWR/SF, 16.1.2011) hieß.

Der Produzent der Kieler Binnenreihe, Holger Ellermann, erklärte mir im Interview die Anmutung des Realismus im Sonntagskrimi als eine ästhetische Verortung zwischen Sendeanstalten, länderspezifischen Traditionen, Genrekonventionen und der Unterscheidung von Kino und Fernsehen:

„Also beispielsweise hat Sat1 sich immer sehr stark orientiert an der US-Optik. Das passt nicht unbedingt immer zu dieser Tradition des Erzählens, wie es beim *Tatort* ist, denn der *Tatort* ist im Kern doch ein realistisches Genre. Also wo eher so aus einer skandinavischen Tradition ... also viel auch Sozialdrama. Und dass im *Tatort* Themenfelder aufgegriffen werden, die man auch von der Zeitung her kennt, ne? Also eine bestimmte soziale Brisanz auch miterzählen ... und das verträgt sich nicht unbedingt immer mit so einer Kino-Optik. Deswegen glaube ich, ist es ganz gut, wenn es etwas härter und realistischer in der Anmutung dann ist. [...] [G]rundsätzlich [...] kann man auch nicht, so wie es RTL gemacht hat, die haben das immer sehr bunt gemacht, so knallig, ne? So ein bisschen boulevardhafter, ne? Und ... und das würde für den *Tatort* überhaupt nicht passen.“

Drehbuchautor Michael Proehl, der bereits mehrere *Tatort*-Drehbücher geschrieben hat und mit „Weil sie böse sind“ (HR/ARD-DEGETO, 3.1.2010) die Grundlage für eine der erfolgreichsten *Tatort*-Folgen lieferte, sieht in der Orientierung am Realismus ein Problem im deutschen Film: Wenn ein schweres Thema angerissen werde, habe man „oft das Gefühl, auch in der Machart [...]: Jeder Punkt muss berücksichtigt werden und sauber erzählt werden.“ Dann frage er sich: „Warum guck ich mir jetzt keinen Dokumentarfilm eigentlich an?“ So muss ein guter *Tatort* die Waage zwischen realistischer Darstellungsweise und fiktionaler Spannung finden, schließlich produziere man in einer Branche, „die die große Überschrift trägt: ‚Du sollst nicht langweilen‘“, argumentiert Producer Ellermann vom Studio Hamburg. Bei der Abnahme einer neuen *Tatort*-Folge überlege man sich in der Redaktionssitzung, „was funktioniert hat, was nicht funktioniert, wo man sich gelangweilt hat, wo man aus der Illusion herausgetragen wird, weil: Man verkauft ja 90 Minuten Illusion“, erklärte NDR-Programmchef Christian Granderath. Die Zuschauer_innen bestätigten trotz aller Liebe zum Realismus diese Erzählweise: Man wolle in den Fernsehstoff eintauchen können.²³⁵ Man falle aber raus, sobald etwas in der Erzählung nicht stimmig, unlogisch, unrealistisch sei. Mit realistisch sind auch Fehler angesprochen, meist aber meinen die Zuschauer_innen mit ihrem Wunsch nach einem realistischen Ende, dass die Handlungen aus der Erzählung heraus nachvollziehbar zu sein haben und von den Schauspieler_innen glaubwürdig dargestellt

²³⁵ Vgl. das Interview mit Theresa Lottich.

werden müssen. Wenn dann auch noch die Polizeiarbeit als realistisch empfunden wird – wie bei der hochgelobten Berliner *Tatort*-Folge „Gegen den Kopf“ (RBB, 8.9.2013) – rangiert die Folge zumindest auf der *Tatort-Fundus*-Rangliste, deren User viel Wert auf Realismus legen, weit oben.

6.5 Unterhaltend – informierend

„Also *Tatort* ist [...] für mich keine Unterhaltungssendung.“
(*Tatort*-Zuschauer Ingo Fuhrberg, 2011)

Die Krimireihe *Tatort* zählt juristisch gesehen zum Unterhaltungsprogramm,²³⁶ die Zuschauenden wollen ihn aber in dieser Funktion nur bedingt akzeptieren. Sicher, sie erhoffen sich einen spannenden Krimi, manchmal sogar einen lustigen, doch müsse er auch ihren Ansprüchen genügen.²³⁷ Dass dem so ist, liegt nicht zuletzt an der mangelhaften Ausdifferenzierung dessen, wofür Unterhaltung steht.²³⁸ Denn

„[...] Unterhaltung hat keinen guten Ruf, ihr haftet der Makel des Minderwertigen an – zumindest bei denjenigen, die in Paralleluniversen wie dem vermeintlich kritischen Journalismus, der cineastisch geprägten Filmkultur oder dem auf kulturellen Anspruch bedachten Bildungsbürgertum leben. In diesen Universen wird der Unterhaltung ein gerüttelt Maß an Verachtung zuteil – und diese Verachtung dringt in zahlreiche öffentliche Diskurse ein.“²³⁹

²³⁶ Wolfgang Thaenert fasst die juristischen Regelungen zum Verhältnis von Information und Unterhaltung zusammen. Seitens der Zuschauer_innen werden diese aber als fluide erlebt. „Unter ‚Information‘ werden ‚Nachrichten und Zeitgeschehen, politische Information, Wirtschaft, Auslandsberichte, Religiöses, Sport, Regionales, Gesellschaftliches, Service und Zeitgeschichtliches‘ (§ 2 Abs. 2 Nr. 15 RStV) verstanden. Unterhaltung wird mit den Begriffen ‚Kabarett und Comedy, Filme, Serien, Shows, Talk-Shows, Spiele, Musik‘ (§ 2 Abs. 2 Nr. 18 RStV) definiert.“ Vgl. Thaenert 2011, S. 99.

²³⁷ Auf der Seite der Produktion des *Tatort* ist man sich einig, dass auch Unterhaltung anspruchsvoll gelingen könne. Neben dieser gebe es zudem „gute leichte Unterhaltung“ – mit der vielleicht noch einzelne *Tatort*-Folgen, aber nicht das Gros der Reihe verbunden wird. Denn an Filmen zu arbeiten, die der leichten Unterhaltung dienen sollen, diene nicht gerade der Profilierung gegenüber den Kolleg_innen: „Das macht man nicht. Das tut man nicht. Da arbeitet man nicht. Das ist nicht intellektuell anspruchsvoll.“ Vgl. das Interview mit SWR-Redakteurin Melanie Wolber, die auch an DEGETO-Produktionen für anderen Genres mitgearbeitet hat und das sehr genossen habe.

²³⁸ Die wissenschaftliche Annäherung an den Begriff führte zu vielerlei Publikationen, die aus kulturwissenschaftlicher Perspektive versuchen, den Artefakten, den Nutzer_innen und Produzierenden von Unterhaltungsangeboten näher zu kommen, vgl. etwa Frizzoni/Tomkowiak 2006; Frizzoni/Hügel 2010.

²³⁹ Mikos 2011, S. 55.

Wie Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos das im Zitat schon anspricht, dienen die Begriffe Information und Unterhaltung dazu, gesellschaftliche und soziale Abgrenzungen vorzunehmen.²⁴⁰ Die Vorstellung, Unterhaltung habe keinen Eigenwert und was ‚gut‘ sei, sei „mehr als Unterhaltung“, sind weit verbreitet, argumentiert Gerd Hallenberger von der Hamburg Media School. Unter der Leitfrage „Was verstehen Sie unter ‚guter‘ Unterhaltung?“ versammelt er die Stimmen unterschiedlicher Expert_innen des Unterhaltungssektors zu einer „Unterhaltungs- und Qualitätsdiskussion“. Gleich im Vorwort bemerkt er, dass fast alle Kommentare zu der vorgegebenen Fragestellung eine These verbindet, und zwar die, „dass ‚Unterhaltung‘ vor allem etwas ist, das Fernsehzuschauerinnen und -zuschauer selbst herstellen“²⁴¹. Populärkulturforscher Hügel weist auf die Kehrseite dieser Betrachtung hin, die er darin sieht, dass in Forschungen, die auf Rezeption fokussieren, den Rezipient_innen überlassen werde zu entscheiden, was unterhaltsam sei. Damit würden Unterschiede in den Artefakten ausgeblendet.²⁴² Dass die These, Unterhaltung werde von den Rezipient_innen selbst hergestellt, zudem erneut das Binom ‚aktiv – passiv‘ auf den Plan ruft, ist nicht zu übersehen.

Obwohl bloße Unterhaltung also einem aufgeklärten Menschen nicht genug sein kann, da sie mit naiver Leichtigkeit und Passivität seitens der Konsument_innen sowie mit „Ablenkung vom Eigentlichen“²⁴³ und mit seichten Emotionen assoziiert wird, kennen wir aus dem Alltagsleben vielerlei positive Verweise auf Unterhaltungskultur. Und einige Interviewte – vornehmlich die sozial bessergestellten – gaben an, nicht mehr als Spannung und Unterhaltung vom *Tatort* zu erwarten: „Also ich will unterhalten werden und aber mehr nicht“, sagte Ellen Deichherr. Auch Dr. Christa Arndt erzählte: „Ach, eigentlich will ich gut unterhalten werden, ne? Mehr will ich nicht.“ Angenommene Ziele von Unterhaltung beschreibt Gottberg, der seit 1994 Geschäftsführer der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF) ist, folgendermaßen: „Als ‚gut‘ würde der Rezipient die Unterhaltung dann bewerten, wenn er subjektiv das Gefühl hat, dass der beabsichtigte Effekt des Zeitvertreibs, der Spannung und Entspannung eingetreten ist.“²⁴⁴ Seitens des Fernsehwissenschaftlers Knut Hickethier wird sich gut unterhalten zu fühlen mit dem Begriff des „flow“²⁴⁵

²⁴⁰ Vgl. auch Mikos 2010.

²⁴¹ Zu den voranstehenden Zitaten vgl. Hallenberger 2011a, S. 7-12.

²⁴² Vgl. Hügel 1993.

²⁴³ Vgl. Burmester 2011, S. 135.

²⁴⁴ Gottberg 2011, S. 83.

²⁴⁵ Csikszentmihalyi (1990) fragt nach Wegen zum Glücklichein und nach dem, was uns antreibt. „Flow“ sieht er etwa in der Kontemplation, die uns in einem Gedicht versinken lässt. Im Flow zu sein bedeute, in dem, was man mache, völlig aufzugehen. Man fühle sich zeitlos, völlig auf die Gegenwart fokussiert, erlebe eine intrinsische Motivation. In seinem Diagramm steht „flow“ der „apathy“ gegenüber und grenzt sich seitlich von „arousal“ und „control“ ab. Während der Zustand der Apathie mit dem TV-Konsum veranschaulicht wird, schränkt er ein, dass Fernsehen zu schauen dennoch den Zustand des Flow begünstigen könne, wenn man etwas unbedingt sehen wolle.

von Mihaly Csikszentmihalyi kontextualisiert: „Dessen Kern besteht in einem Aufgehen des Einzelnen in der gerade betriebenen Tätigkeit, also im Spiel, in einem Übereinstimmen des Denkens, Wollens und Fühlens mit diesem Tun.“²⁴⁶ Der Flow stelle eine „wesentliche Voraussetzung für das Gelingen von Unterhaltung dar“²⁴⁷, so Hickethier. Das Gefühl, gut unterhalten zu werden, erbrachten und erbringen (gemäß der unterschiedlichen Konzeption der Binnenreihen) vor allem die Ermittler Stoeber und Brockmüller in Hamburg, Kommissar Schimanski in Duisburg, in besonderem Maße auch die Folgen aus Münster mit Kommissar Thiel und Pathologe Boerne. Nicht nur Polizist Tilemann erwartet von einem Münster-*Tatort* köstlich unterhalten zu werden, auch Bettina Anders erzählte, dass die Binnenreihe ihr über die Unterhaltung hinaus ein beschwingtes Gefühl vermittele:

„[I]ch denke: ‚Es war gute Unterhaltung. Für 90 Minuten.‘ Und mehr: Jetzt kann ich ins Bett gehen, quasi. Also zum Abschalten ist es n- ... Ich fühl mich nicht irgendwie aufgewühlt oder so. Sondern sie bringen es ja auch immer zu einem schönen Abschluss. Sondern ich fühl mich so leicht beschwingt. Also ich bin dann ... Ich bin gut drauf danach. Weil es mir einfach Spaß macht.“

Gerade das Zusammenspiel der Ermittelnden wurde öfters als unterhaltsam charakterisiert.²⁴⁸ Die Stimmungslage der Zuschauer_innen in Erwartung eines Münsteraner *Tatort* zeigt sich daher auch deutlich anders als vor einem *Tatort* mit Dellwo und Sänger: Die Nutzer_innen des Angebots verwendeten ihre Kenntnis über die Binnenreihen, um die Stimmung vorab auf das Programm einzustellen. Denn implizit ist auch den Rezipient_innen klar: „Unterhaltung ist bestimmt durch eine sozial und kommunikativ gerahmte Situation“²⁴⁹.

Nicht jedes Thema eignet sich gleichermaßen zur unterhaltsamen Aufbereitung. Das sahen auch einige meiner Befragten so. Monteur Klaus Ullrich verdeutlichte an der Folge „Nie wieder frei sein“ (BR, 19.12.2010) mit den Kommissaren Batic und Leitmayr, dass nicht jede Thematik sich für jedes Ermittlerteam eigne:

„‚Nie wieder frei sein‘. Könnte ich mir nicht vorstellen, dass dieses hochsensible Thema bei meinem Lieblingsteam aus Münster ... dass die das so hätten überbringen können, wie es dort gewirkt hat – wie mit dem Ermittlerteam Batic/Leitmayr. Weil, das passt charakterlich einfach nicht. Das ist ... Der Boerne ist eben so ein witziger Typ und das Thema ist viel zu sensibel, als dass man das in die komödiantische Ecke irgendwie abtun könnte.“

Auch Dr. Elisa Unruh stellte sich im Interview die Frage, ob es nicht eigentlich problematisch sei, ernste Themen für Unterhaltung zu „verbraten“, Dinge, „die einfach

²⁴⁶ Hickethier 2011, S. 105.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Vgl. etwa das Interview mit Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster.

²⁴⁹ So lautet die siebte der sieben Thesen Hügels (2006, S. 39) zur Unterhaltungsforschung.

zu schlimm für diese Art Unterhaltung sind“. Sie habe gelernt, das von sich abzuspalten: „Kann ich auch gut, deshalb kann ich auch so viele Krimis lesen.“ Doch sei im Grunde die Grenze durchlässig zwischen „den fürchterlichen Sachen, die die da thematisieren, und der Tatsache, dass ich hier zur Gestaltung meines Sonntagabends mir das reinziehe“. Die Praxis scheint es zu legitimieren: „Da ich es ja die ganze Zeit konsumiere, scheine ich in der Regel zu entscheiden, dass man's **darf**, aber es kommt ganz selten vor, dass ich den ... dass der Gedanke mich streift, dass das vielleicht nicht zulässig wäre.“ Dieses Gefühl solle sie beim *Tatort* lieber nicht streifen, schloss sie. Dabei ist die Fusion nicht nur informativer, sondern auch politischer Sektoren mit dem der Unterhaltung so weit verbreitet, dass sich ein eigenes Genre daraus gebildet hat. „Im Übergang von nicht ganz politischer Unterhaltung zu unterhaltsamer Politik erleben wir die beiden Grundformen des Politainment.“²⁵⁰ Psychologisch gesehen fungiert der Krimi *Tatort*, der den Nachrichten folgt und an den die Polit-Talkshow anschließt, als Übergangsobjekt, das die Zuschauer_innen vom eher realitätsfernen und von Unterhaltung bestimmten Wochenende in die Welt der harten Tatsachen (seien sie fiktional oder faktual) zurückführt, argumentiert Jochen Vogt, der über Gesellschaftskritik in der TV-Reihe forscht.²⁵¹ Der rituelle Turnus, der mit der Krimireihe assoziiert wird, begünstigt das Verschwimmen von Nachricht und Drama und somit zudem die sozialen Rollen, die sich seine Rezipient_innen zuschreiben: „Under a ritual view, then, news is not information but drama. It does not describe the world but portrays an area of dramatic forces and action; [...] and it invites our participation on the basis of our assuming, often vicariously, social roles within it.“²⁵² Und schließlich ist das Oszillieren zwischen Ernst und Belanglosigkeit (die sich durch Unterhaltung einstellen kann) typisch für Populärkultur.²⁵³

6.5.1 „Vermittlung von Welt“ durch Unterhaltung

Ein Bewusstsein über die Teilnahme an einem politischen Prozess der Bedeutungsaushandlung durch Rezeption von *Tatort*-Folgen war in Sprechweisen über den Krimi überraschend weit verbreitet.²⁵⁴ Nicht nur gefallen den Zuschauer_innen die sozialpolitischen Thematiken, die in der Reihe angesprochen werden, sondern auch die Platzierung des Krimis zwischen Nachrichten und Polittalk wurde – wenn auch im Spaß – als Hinweis aufgefasst, dass die Krimi-Rezeption als politischer Akt gelten könne: „Das war ja so wunderbar eingebettet zwischen Nachrichten und Polittalk“,

²⁵⁰ Vogt 2005, S. 112.

²⁵¹ Vgl. ebd.

²⁵² Carey 1989, S. 21.

²⁵³ Vgl. Hügel 1993.

²⁵⁴ Das Ehepaar Richard rezipiert eine Unzahl unterschiedlicher Zeitungen und erläuterte im Interview, dass zum einen ihr Interesse an Geschehnissen in der Welt sie dazu verführe, dies aber zudem notwendig zum Funktionieren der Demokratie sei. Analog dazu beschrieben beide den *Tatort* als eine Variante der Information über Dinge, die in Deutschland vor sich gingen.

erinnerte sich die 24-jährige Bettina Anders. In der Fernsehwissenschaft sieht man das ähnlich: „Da das Fernsehen immer noch das zentrale Medium der gesellschaftlichen Selbstverständigung darstellt [...], hat auch Unterhaltung zur Vermittlung von Welt beizutragen.“²⁵⁵ Dies geschehe immer innerhalb eines spezifischen Modus, so Knut Hickethier. Dass ein Krimi Welt nur innerhalb erzählerischer Grenzen vermitteln kann, wissen auch die Zuschauer_innen – und verstehen dies als Einschränkung des Lerneffekts. Wenn sie erzählten, sie wollten beim *Tatort* auch etwas lernen, lachten sie zugleich.²⁵⁶ Die Wendung vom ‚Spiegel der Gesellschaft‘ hat sich mit der Zeit, bei aller Verzerrung, die der Spiegeleffekt mit sich bringt, dennoch weit verbreitet. Dass das Medium der Vermittlung hinter den vermittelten Inhalten unsichtbar wird, sollte dabei nicht in Vergessenheit geraten.²⁵⁷

Die Ernsthaftigkeit, die das Sprechen über *Tatort* in vielen Interviews ausmachte, zeigte sich in der Selbstverortung aufseiten jener Sendeformate, die bilden, niveauvoll sind und informieren. Die Möglichkeit, Neues auszuprobieren, bringe auch Qualität, argumentierte Melanie Wolber vom SWR. Das Fernsehen „ist für mich ein Informationsmedium im weitesten Sinne, weniger ein Spielzeug“, sagte Theresa Lottich, die damit ihren Anspruch, immer Neues erfahren zu wollen, kontextualisierte. „Ich mag es nicht, in einem Buch etwas zu finden, was ich sowieso schon kenne“, erzählte Luise Richard, und auch Anton Hientz sah das ähnlich: „Ich guck nicht der Unterhaltung wegen, natürlich auch der Unterhaltung wegen, gerade beim *Tatort*, aber ansonsten suche ich mir schon gezielt Sendungen aus, ne?“ Er ergänzte später: „*Tatort* ist nicht immer Unterhaltung, sondern auch ein Spiegel unserer Gesellschaft.“ Analog zu der Tendenz, *Tatort* mit Kritik, Demokratie und Humanismus in Verbindung zu bringen und damit vom reinen Genuss zu unterscheiden,²⁵⁸ erbringt die Kontextualisierung des Krimis im Sektor von Informationssendungen anstatt der Unterhaltung eine Aufwertung.

„Allen deskriptiven und empirisch ermittelbaren individuellen Bewertungen von Unterhaltung liegen zudem implizit oder explizit gesellschaftliche Normvorstellungen zugrunde, die sich kulturell vermittelt und habituell verankert haben. Diese stellen sich im Diskurs über das Fernsehen dar und erheben den Anspruch einer allgemeinen Bestimmung von Unterhaltungsqualität. Die empirisch ermittelten Qualitätsurteile spiegeln deshalb – direkt oder indirekt – die im gesellschaftlichen Diskurs über das Fernsehen verankerten normativen Qualitätsmaßstäbe.“²⁵⁹

Dabei wird auf den sprachgeschichtlichen Ursprung des Wortes Unterhaltung verwiesen, womit (ähnlich wie beim Begriff des Vergnügens) Machtgefüge ange-

²⁵⁵ Hickethier 2011, S. 110.

²⁵⁶ Vgl. Jule und Niklas im Interview mit der Sehgemeinschaft um Jule Deich.

²⁵⁷ Vgl. zur „immediacy“ von Medien Meyer 2011.

²⁵⁸ Vgl. die binäre Opposition „genießend – kritisch“ in diesem Kapitel.

²⁵⁹ Hickethier 2011, S. 103.

sprochen sind.²⁶⁰ Der Blick in die Vergangenheit lässt erkennen, warum das Unterhaltenwerden noch heute mit Passivität und Indoktrination assoziiert wird. Hermann Bausinger zeichnet in seinem Aufsatz „Zur Karriere der Unterhaltung“ nicht nur dessen Aufstieg, sondern auch dessen Rufverlust nach: „Was ich in knappen Strichen zu skizzieren versuchte, sind Stationen und Facetten des Rufmords an der Unterhaltung.“²⁶¹ Die semantische Verbindung von Unterhaltung und Unterhalt²⁶² wurde und wird zumindest im kritischen Diskurs über Unterhaltungskultur – nicht einmal ganz ohne Grund – zusammengedacht: „Die massenhaft verbreiteten Lese- stoffe sind Herrschaftsinstrumente, die teils didaktisch, indoktrinierend, teils therapeutisch, beruhigend operieren; autoritär, aber väterlich, wenn man so will“²⁶³, schrieb Rudolf Schenda 1971 zeitgemäß in seinem an Marx erinnernden Aufsatz. „Die Lese- stoffe der Beherrschten sind die herrschende Literatur.“²⁶⁴ Dietrich Leder weist darauf hin, dass auch die heutige Fernsehunterhaltung noch Aspekte der Machtpositionen mit sich führt, die sich aus der Herkunft des Wortes Unterhaltung ableiten lassen: „Fernsehunterhaltung ist stets Herrschaft eingeschrieben: Jemand unterhält einen anderen, während sich dieser unterhalten lässt.“²⁶⁵ Auch in anderen Darstellungen wird auf die Kehrseite der Unterhaltung hingewiesen. Die Schere zwischen den im wissenschaftlichen Diskurs und in den Interviews eingefangenen Haltungen gegenüber dem Gegensatzpaar Unterhaltung – Information findet ihren Niederschlag auch in Reaktionen der Zuschauer_innen im Alltagsleben. Die Teilnahme an sonntäglichen Fernsehenden (ob in Privaträumen oder in Kneipen) ließe sich schon aufgrund der sozialen Konstellationen, die dabei entstehen, treffender als unterhaltsam denn als informierend beschreiben. Zugleich kennen *Tatort*-Zuschauer_innen das Vergnügen an Kritik, Distanz und Evaluation, die den Abgleich mit ihrer alltäglichen politischen, sozialen und kulturellen Realität zur Basis hat. Beim Bewerten (z.B. unter Freund_innen, in der *Facebook*-Gemeinde oder auf *Tatort-Fundus*) fallen Information und Unterhaltung, Kritik und Lob dann gelegentlich zusammen. Schon während der Rezeption liegt ein wesentlicher Faktor der Unterhaltung darin, dass nicht nur Seichtes und Leichtigkeit, sondern auch Anteilnahme, Leid und Mitleid in den Zuschauer_innen hervorgerufen wird.²⁶⁶ Das Gefühl der Betroffenheit hängt daher (gemäß der Befragung mit Fragebögen) eng mit der guten Gesamtbewertung der *Tatort*-Folge zusammen. Kein Wunder,

²⁶⁰ Jens Wietschorke (2013) beobachtet die Geschichte des Begriffes „Vergnügen“ und dessen Wechselwirkungen mit dem Bildungsbürgertum. Er konstatiert, Vergnügen sei immer schon von binären Oppositionen gerahmt gewesen.

²⁶¹ Bausinger 2013, S. 46.

²⁶² Leder 2011, S. 33f.

²⁶³ Schenda 2008, S. 570; vgl. auch Schendas weitere Studien zum Verhältnis von Trivalliteratur und Schicht bzw. Klasse, etwa Schenda 1976; 1988.

²⁶⁴ Schenda 2008.

²⁶⁵ Leder 2011, S. 37.

²⁶⁶ Die Ergebnisse bekräftigen damit Vorderers (2006, S. 71) Thesen zur Unterhaltung.

dass in einem unter dieser Prämisse strukturierten Diskursfeld das Abgleichen der Krimierzählung *Tatort* mit der Realität eine zentrale Rolle spielt. Schließlich setzt Unterhaltung Information voraus.²⁶⁷

6.6 Weiblich – männlich

„[N]a ja im playboy hat sie mir besser gefallen.“²⁶⁸
(Kommentar über Simone Thomalla auf *Facebook*, 2012)

Die Hinwendung der Gender Studies zur Populärkulturforchung wurde mehrheitlich aus dem angloamerikanischen Raum angestoßen, führte aber auch in Deutschland zu grundlegenden Paradigmenwechseln.²⁶⁹ Während sich die an Geschlecht interessierten Untersuchungen in den 1970er- und 1980er-Jahren primär der Medien-Inhaltsanalyse widmeten, also die Repräsentation von Frauen im Fernsehen quantitativ wie qualitativ zu zählen, zu entlarven oder zu dekonstruieren suchten, verdeutlichten Arbeiten aus der Soap-Opera-Forschung aktive und bisweilen widerspenstige Rezeptionsweisen durch Fernsehen schauende Frauen.²⁷⁰ David Morley war es dann, der 1986 mit seiner Studie *Family Television*²⁷¹ gegenderte Alltagsroutinen in Bezug auf die Fernsichtnutzung untersuchte. Er beschrieb das Fortwirken männlicher Dominanz beim heimischen Fernsehen in Arbeiter-Haushalten und beobachtete deutliche Differenzen im Umgang mit der Fernsehtechnik (Bereich des Mannes) sowie in der symbolischen und alltagsstrukturierenden Bedeutung des Fernsehens: Für Männer war das Fernsehen demnach freizeithlich konnotiert und stellte einen Ort der Entspannung dar, während Frauen auch parallel zur Haushaltsarbeit, also weniger konzentriert fernsahen. James Lull erweiterte 1990 mit *Inside Family Viewing* den analytischen Zugriff zur Rezeptionsforschung, indem er die Lust am Fernsehen, den kulturellen Kontext der Rezeptionssituation sowie die Aufmerksamkeit der Fernsehenden in seine Ethnografie miteinbezog.²⁷² Eine Hinwen-

²⁶⁷ Vgl. ebd.

²⁶⁸ Vgl. die Posts auf der ARD-*Tatort*-Seite in *Facebook* vom 2.12.2012 zu „Todesschütze“ (MDR, 2.12.2012), unter URL: [https://www.facebook.com/Tatort?fref=\[11.2.2016\]](https://www.facebook.com/Tatort?fref=[11.2.2016]). Die Schauspielerin war im Februar 2010 auf der Titelseite des Magazins zu sehen.

²⁶⁹ Vgl. Wagner 2008. Ute Bechdorf kritisierte 1997 (in Bechdorf 2008), dass die von Hall hervor gehobene Bedeutung von Gender Studies innerhalb der internationalen Cultural Studies in Deutschland nur unzureichend Fuß gefasst habe, vgl. Hall 1994, S. 26-43.

²⁷⁰ Dass Soap-Operas als „typisch weibliches Format“ verhandelt wurden und werden und damit eine Abwertung erfahren, zeigt auch Röser 2009, S. 283. Zur Trias ‚race – class – gender‘ vgl. Dorer/Geiger 2002; Röser 2000; Bechdorf 1999; Klaus 1998; Angerer/Dorer 1994.

²⁷¹ Morley 1986.

²⁷² Lull 1990, S. 164-168. Darauf folgten weitere Studien, die die geschlechtsspezifischen Medienpräferenzen in den Blick nahmen. Vgl. Cornelißen 1998; Klaus/Röser 1996.

dung zum „Doing Gender“²⁷³ in der Medienrezeption erfolgte ausgehend von einer Studie Ien Angs und Joke Hermes²⁷⁴, in der die beiden Autor_innen zeigten, dass Geschlechterpositionen keine fixen Entitäten darstellen, sondern in der Rezeption, sprich abhängig von Kontexten ausgehandelt, eingenommen oder verweigert werden.²⁷⁵ Jutta Röser und Ulla Wischermann fassen die aktuelle Betrachtung medien-theoretischer Genderforschung folgendermaßen zusammen:

„Weil Medienhandeln soziales Handeln gesellschaftlich positionierter Subjekte ist, bekommen Massenmedien ihre Bedeutung im Prozess der Aneignung zugewiesen. Dies geschieht jedoch nicht in autonomen Räumen, sondern in gesellschaftlichen, kulturellen und situativen Kontexten, die immer auch hierarchisch strukturiert und einem *gendering* unterworfen sind.“²⁷⁶

Geordnet ist demnach auch die kategoriale Welt der Medien- und Kommunikationswissenschaft entlang von Oppositionen, die Parallelen zwischen den hierarchisch positionierten Gegenüberstellungen von emotional versus rational und von Trivial-versus Hochkultur mit der Gegenüberstellung von männlich und weiblich provozieren, wenn auch die Massenmedien die „gängigen Dichotomien längst obsolet“²⁷⁷ haben werden lassen, so Röser und Wischermann.

6.6.1 Ist die *Tatort*-Nutzung geschlechtsneutral?

Eine gelegentliche Verschiebung und Überschreitung binärer Oppositionen durch die Weiterentwicklung der Massenmedien, insbesondere in ihrer zunehmend partizipativen Spielart,²⁷⁸ die User-Kommentare, *Twitter*, Fanfiction und weitere Nutzungserweiterungen begünstigt, ist auch beim *Tatort* zu beobachten. Davon, dass jene „obsolet“²⁷⁹ geworden seien, kann deshalb aber noch nicht die Rede sein.²⁸⁰ Die vergeschlechtlichten Wertungsprozesse sind in den Interviews meist recht implizit, sie durchdringen als eine der drei Basiskategorien ‚race – class – gender‘ die Umgangs-

²⁷³ Vgl. zu der Begrifflichkeit Gildemeister 2004.

²⁷⁴ Vgl. Ang/Hermes 1991.

²⁷⁵ Vgl. Dorer/Geiger 2002. Auch die die feministische Medienforschung der 1980er-Jahre überprüfende Studie von Charlotte Brunsdon kritisierte die Reproduktion der Kategorie Frau als essentialistisch, vgl. Brunsdon 1993. Ang hatte später (1996) erneut auf die Bedeutung der Inklusion postmodernistischer Denkweisen in medienpraktische Untersuchungen hingewiesen.

²⁷⁶ Röser/Wischermann 2010, S. 635.

²⁷⁷ Ebd., S. 636.

²⁷⁸ Vgl. dazu Jenkins' (2006a, S. 1-24) Beobachtungen von Kulturen der Konvergenz und der Partizipation im Zusammenspiel sogenannter alter und neuer Medien.

²⁷⁹ Röser/Wischermann 2010, S. 635.

²⁸⁰ Tina Sahlmann sagte im Interview, sie könne sich nicht mit einem Mann vergleichen, Dr. Christa Arndt verglich sich nur deswegen mit einer männlichen Figur, da auch diese mit dem Verhältnis von Beruf und Familie zu schaffen habe.

weisen mit dem Fernsehkrimi nachhaltig.²⁸¹ „Frauen und Männer werden in den meisten Gesellschaften der Gegenwart als dichotome Geschlechter behandelt, gelten jedoch keineswegs immer als gleichwertig“²⁸², schreibt Thomas Alkemeyer. Die Selbst- und Fremdverortung anhand des Geschlechts und damit assoziierter Eigenschaften zeigte sich im Umgang mit dem Krimi *Tatort* in einer weiten Facettenbreite.

Die Mediennutzungsforschung kennt typisch weibliche und typisch männliche Umgangsweisen mit Medien und der dazugehörigen Technik, es war jedoch geradezu auffällig, dass sich die Interviewten nicht auf solche Unterscheidungen bezogen.²⁸³ Eine derart strikte Differenzierung von weiblichen und männlichen Zugangsweisen zu Technik und zum Fernsehen, wie David Morley sie in seiner Studie festhält,²⁸⁴ ist im Feld der *Tatort*-Rezeption nicht zu beobachten. Die interviewten Frauen gingen ebenso einer Erwerbstätigkeit nach wie die befragten Männer. Auch Männer bügeln ihre Hemden beim Fernsehen,²⁸⁵ doch berichteten Frauen häufiger, dass sie Tätigkeiten im Haushalt erledigen, während der Fernseher läuft, wenn sie von der Arbeit kommen. Beim *Tatort* hingegen schränken alle die Nebentätigkeiten ein, das vermittelt den Teilnehmenden den Eindruck, geschlechterspezifische Sphären seien nicht mehr existent. Der Umgang mit Technik, in dem weibliche Interviewte oft äußert versiert waren, wurde von ihnen nicht genutzt, um sich vom Klischee des mangelnden Technikverständnisses von Frauen abzugrenzen. Die aufwendige Anwendung ihres digitalen Receivers beschrieb beispielsweise Frau Auerhahn als „ganz einfach“. Die Ergebnisse von James Lulls Studie weisen wesentliche Parallelen zur vorliegenden Untersuchung auf.²⁸⁶ Fernsehen am Nachmittag ist nach wie vor negativ konnotiert; diejenigen, die den Fernseher nachmittags laufen haben, sind unter den befragten *Tatort*-Zuschauer_innen zugleich häufig weiblich.

An Geschlecht gebundene Ordnungen der Welt des Geschmacks zeigten sich deutlich in der Programmauswahl. Viele Interviewte erzählten ihre geschmacklichen Vorlieben zwischen Soap und Dokumentation, zwischen Trash- und Quality-TV, zwischen Rosamunde-Pilcher-Filmen und *Tatort* unter Zuhilfenahme genderspezifischer Ordnungen. Die Beweisführung der gegenderten Unterschiede beschrieben männlich sozialisierte Interviewte, indem sie ihre Vorlieben im Kontrast zu weiblichen Bekannten illustrierten.²⁸⁷ Und auch weiblich sozialisierte Interviewte setzten voraus, dass Genres und Fernsehproduktionen, die sie weiblich genderten, minder-

²⁸¹ Es verhält sich hier ähnlich wie bei Bechdolf 2008, S. 496.

²⁸² Alkemeyer 2000, S. 168f.

²⁸³ Multitasking etwa gilt gemeinhin als etwas, das Männer nicht ‚können‘. Dies wurde in den Gesprächen aber lediglich von Alter und Wachsamkeit hergeleitet. Vgl. den Abschnitt „Selektives Fernsehen“ im 2. Kapitel.

²⁸⁴ Vgl. Morley 1986.

²⁸⁵ Vgl. das Interview mit Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster.

²⁸⁶ Vgl. Lull 1990.

²⁸⁷ Vgl. die Ausführungen zu „Unterschichtenfernsehen“ im 5. Kapitel sowie „Zeit fürs Fernsehen? Arbeit, Freizeit und Sozialkontakte“ im 2. Kapitel.

wertig seien – auch, wenn sie Spaß daran hatten, sie anzusehen. Was die diskursive Verhandlung des Genres Krimi angeht, so hat sich Brigitte Frizzoni bereits der gegenderten Wahrnehmung angenommen, wie sie anhand von Autor_innen, Kritiker_innen, Figuren und Genremerkmalen konstituiert wird: Der Rätselkrimi wird demzufolge nach wie vor als weibliches Genre verortet, während ‚Hard-boiled detective‘-Krimis (trotz der zahlreichen Interventionen durch weibliche Autor_innen und Figuren) eher als männlich besprochen werden.²⁸⁸ So ist es auch herzuweisen, dass Jen Ang ‚detective stories‘ als männliches Genre einstuft und sie damit als kulturell hochwertig thematisiert:

„According to the normative parameters of the ideology of mass culture, ‚female‘ forms are ‚mass culture‘ such as soap operas and popular romances are the lowest of the low, while ‚male‘ genres such as detective and science fiction are considered able to rise above the low level of ‚mass culture‘.“²⁸⁹

Das Weibliche wurde durch den Rückgriff auf Rosamunde-Pilcher-Filme mit Romantik und Happy Ends²⁹⁰ sowie mit dem Verweis auf Reality-TV-Shows wie *Schwiegertochter gesucht* (BRD, seit 2007) und *Die Super Nanny* (BRD, 2004-2012) als „blöd“ und „uninteressant“,²⁹¹ durch Vergleiche mit *Doctor's Diary* (BRD/A, 2008-2011) und Romantic Comedies mit Schnulz und Schmalz²⁹² und durch den Abgleich mit *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (BRD, seit 1992) mit Niveaulosigkeit verbunden.²⁹³

Frauen, die niveaulose Sendungen sehen, wissen, dass diese „schlecht“²⁹⁴ sind, doch haben sie einen besonderen Hang dazu, sie anzusehen, argumentierte beispielsweise Klaus Ullrich. Die Medienbiografien meiner Befragten ergaben allerdings, dass Sendungen, die einem weiblichen Publikum zugeordnet werden, auch von Männern angesehen werden, wie dies auch Hermann Bausinger in einem Essay anhand der Serie *Lindenstraße* beschrieb.²⁹⁵ Meine Interviewpartnerin Katja Tann nannte die *Lindenstraße* ein „billiges Schmonzetten-Setup“, und obwohl sie sie gemeinsam mit ihrer Mutter ansah, fügte sie hinzu: „Mein Vater und mein großer Bruder haben sich immer lustig drüber gemacht, aber sind trotzdem hingengeblieben. Aber hätten nie zugegeben, dass es sie interessiert.“ Studentin Bettina Anders differenzierte zwischen „Trash“ und Fernsehsendungen, bei denen es ihr

²⁸⁸ Vgl. Frizzoni 2009.

²⁸⁹ Ang 1985, S. 119.

²⁹⁰ Vgl. das Interview mit Dr. Heike Leiter und Bernhard Aster.

²⁹¹ Vgl. das Interview mit Nils Trautwein, der so die Sendungen beschrieb, die seine Partnerin gerne sieht.

²⁹² Vgl. das Interview mit Bettina Anders und mit Dr. Heike Leiter.

²⁹³ Vgl. das Interview mit Klaus Ullrich.

²⁹⁴ Interview mit Bettina Anders.

²⁹⁵ Vgl. Bausinger 2011, darin der Essay „Das falsche Leben“, S. 174-187. Vgl. das Interview mit Katja Tann und mit Olivia Lauterweg.

nicht peinlich sei, sie an der Theke zu kaufen. Dabei erklärte sie einerseits, dass sie eine Abneigung gegen das „Schlechte“ habe, dies aber andererseits mit Weiblichkeit assoziiere und deshalb die Sendung besonders genießen könne: Zusammen mit ihrer besten Freundin sehe sie sich gerne „schlechte Frauenserien an, trinke[n] Prosecco und esse[n] Eis dazu, wie ein wandelndes Klischee“. Der Begriff des „Trash“ ist hier eng mit einer semi-distanzierten Rezeptionsweise assoziiert.²⁹⁶ Das Fallbeispiel „Lisa“ in Ute Bechdolds Aufsatz über die Rezeption von Musikvideos durch Jugendliche verdeutlicht, dass es gerade für Produkte der Populärkultur (wie Popmusik gegenüber der von Lisa als wertvoller angesehenen Rockmusik) üblich ist, Vergnügen an dem zu empfinden, was man für schlecht hält.²⁹⁷ Die Serien, die Bettina Anders zur Zeit des Interviews ansah, seien „die @ganzen peinlichen@“. Der *Tatort* galt den meisten Interviewten im Gegenzug eben dadurch, dass er für sie nicht an das weibliche Geschlecht gebunden ist, als weniger peinlich. Frauen, so nahmen männliche Interviewte an, würden übersehen, wie unrealistisch die Sendungen seien, die sie sich ansähen. So vermutete mein Interviewpartner Klaus Ullrich über seine Frau, die gern *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* schaue, das er für minderwertig hält: „Sie weiß, dass ich Recht habe. Und sie selbst sagt das auch, ja. Aber sie ist immer ergriffen von den Geschichten. Ich sag aber: Es ist ja ... es ist ja dermaßen unrealistisch, teilweise, ja.“ Auch Dr. Heike Leiter war der Ansicht, in Pilcher-Filmen erkenne man an der Kleidung, ob jemand gut oder böse sei, die Darstellungsweise sei also unrealistisch. Da der *Tatort* dagegen als realistisch eingestuft wird, nur einzelne Szenen als „schnulzig“ markiert werden und nicht jede Folge gut ausgeht, wird *Tatort* als genderneutral (heißt: nicht weiblich) empfunden. Personen, die bei der Polizei arbeiten, stellen den Realismus des Krimis hingegen infrage, zumindest was die Repräsentation von Polizeiarbeit betrifft.²⁹⁸ Das zeigt sich beispielsweise daran, dass es im *Tatort* so viele Kommissarinnen gibt: „Da gibt’s ja fast Gleichberechtigung“, freute sich Kriminalkommissarin Bettina Leifeld im Interview.

6.6.2 Exkurs: Kommissarinnen

„Im Jahr 2004 steht in Deutschland kaum eine Frau der Mordkommission vor. [...] Im TATORT befinden sich dagegen in 16 Kommissariaten fünf Frauen in führender Position“²⁹⁹, heißt es in Gabriele Dietzes Aufsatz „Die Kommissarin: eine deutsche Medienkarriere“, der sich mit dem Verhältnis zwischen weiblicher Repräsentanz im Polizeiberuf und im Fernsehfilm auseinandersetzt. Erst 1978 habe sich das westdeutsche Fernsehen zu einer Kommissarin entschließen können,³⁰⁰ aller-

²⁹⁶ Vgl. Bergermann/Winkler 2000.

²⁹⁷ Vgl. Bechdorf 2008, S. 497f.

²⁹⁸ Vgl. den Abschnitt „Profession als Identifikationsrahmen: (un)realistische Polizeiarbeit“ im 5. Kapitel.

²⁹⁹ Dietze 2004, S. 119.

³⁰⁰ Vgl. ebd., S. 120.

dings geschah dies – darauf machte mich Melanie Wolber vom SWR-*Tatort* aufmerksam – noch bevor die Kommissariatsleitung de facto rechtlich und praktisch eine berufliche Option für westdeutsche Frauen darstellte.³⁰¹ Dietze untersuchte unterschiedliche deutsche Krimireihen und -serien, fokussierte dabei auch auf den *Tatort*. Sie teilte die Frauenbilder im *Tatort* idealtypisch in präfeministische (die ersten *Tatort*-Kommissarinnen), feministische (Lena Odenthal, angedeutet auch bei Lürsen) und postfeministische (Lindholm) Rollen ein und stellte dabei die Schwierigkeit heraus, weibliche Ermittlerinnen in die Geschichte einzuführen, ohne auf Alltagssexismen einzugehen. Dementsprechend wurden sowohl Kommissarin Andrea Sawatzki als auch ihre ‚Kollegin‘ Klara Blum jeweils in Situationen eingeführt, die verdeutlichen, dass sie ein patriarchal bestimmtes, sexistisches Umfeld erwartet.³⁰² Die Kommissarinnen stünden außerdem oft unter dem Verdacht, dem Landhauskrimi anzugehören und würden im Mediendiskurs schnell nach sexistisch-körperlichen Kriterien beurteilt: So lese man etwa im Playboy, Nr. 4 von 2003, dass Kommissarin Sawatzki weg von ihrem unerotischen Image geholt werden solle und sich freuen werde, eine Frau zu sein.³⁰³

In ihrem Kommissariat seien sie acht Frauen gegenüber zwölf Männern und damit die Dienststelle mit dem höchsten Frauenanteil, erzählte mir Bettina Leifeld, eine der wenigen weiblichen Leiter_innen von Mordkommissionen in Deutschland.³⁰⁴ Dagegen sehe man im *Tatort* „erstaunlich viele Frauen“, was die Kommissarin auch als positiv empfinde, „weil dadurch ja suggeriert wird – der breiten Bevölkerung: Es gibt ganz viele Frauen da.“ Das mache den hohen Frauenanteil bei der Polizei in gehobener Position „ja fast zu einer Normalität, die es @nicht ist@, ne ((lacht)). Aber also, da muss ich ja sagen, da gibt’s ja fast Gleichberechtigung im Fernsehen, ne. Ist ja nicht das Schlechteste, wenn Medien da auch mal etwas suggerieren.“ Dass Frauen in ihrer Position selten sind, verleitet Frau Leifeld dazu, gelegentlich „weibliche Seiten“ gegenüber den männlichen Kollegen zu zeigen, mit denen sie „kokettier[e]“, man müsse „ja auch mal die naive Seite zeigen“, sagte sie im Interview und lachte. Sie erzähle ihren Kollegen dann, dass sie gerne „Der kleine Lord“ (GB, 1980) oder „Grüne Tomaten“ (USA, 1991) sehe, die sie „**einfache** Sendungen“ nannte. Das seien „ganz weiche Seiten [an ihr], einfach frauliche Seiten gibt es auch, ja, also das will ich nicht verteufeln.“ Die Assoziation von Leadership und Männlichkeit einerseits sowie die von einfachen Sendungen, weiblichen Seiten und Naivität andererseits setzt Frau Leifeld demnach als in ihrem Umfeld gegeben voraus und arbeitet taktisch mit diesen Oppositionen, um keine Verstärkungen unter ihren Kollegen hervorzurufen.

³⁰¹ Vgl. zur Chance auf einen höheren Dienstgrad Tondorf/Jochmann-Döll 2013, und zur Zulassung von Frauen in den Polizeidienst in den 1980er-Jahren Pluta 2010, S. 11f.

³⁰² Vgl. Dietze 2004, S. 132.

³⁰³ Vgl. ebd.

³⁰⁴ Vgl. zu den folgenden Zitaten das Interview mit Bettina Leifeld von der Kriminalpolizei.

6.6.3 Kritik an Frauen im *Tatort*

Die geschlechtsspezifischen Rezeptionsweisen beim *Tatort* interessierten bereits eine ganze Reihe von Autor_innen. Lisa Dressler untersucht in ihrer Examensarbeit Geschlechterkonstruktionen im *Tatort*.³⁰⁵ Imke Schilter analysiert Fernsehkrimis mit der Frage, welchem Geschlecht diese zuzuordnen seien,³⁰⁶ und Arne Freya Zillich behandelt die Krimireihe in ihrer Dissertation hinsichtlich des Eventcharakters der Krimirezeption.³⁰⁷ Dass daraus gerade der Passus über gegenderte Rezeptionsweisen bei der Sichtung von *Tatort*-Münster-Folgen den Weg in die Presse fand, verwundert nicht: Das Akzentuieren von Unterschieden zwischen Männern und Frauen erfreut sich in der breiten Öffentlichkeit einiger Beliebtheit. So wird im Artikel „Männer schweigen, Frauen tratschen beim *Tatort*“ die Darstellungsweise der von Zillich herausdestillierten drei Typen der Fernsehrezeption insofern verkürzt, als dass der Eindruck bei der bloßen Deskription stehenbleibt. Der erste Typ sei demnach

„stärker auf den Fernsehinhalt und nicht auf die Mitzuschauer gerichtet“. Das Bedürfnis, sich über die Figuren zu unterhalten, war kaum entwickelt. Und oh Wunder, es sind vor allem Männer, die dieser Gruppe angehören. **Typ zwei** hingegen kommentiert das Krimigeschehen ausführlich und das meist ironisch-distanziert. Wissenschaftlich hört sich das so an: ‚So wird die sprachliche Interaktion dieser Gruppe verhältnismäßig stark durch tratschende Äußerungen bestimmt.‘ Der Wissenschaftlerin zufolge sind es vor allem Frauen, die tratschen und den Krimi häufig als Steilvorlage für angeregte und ausgiebige Lästereien über ‚das Liebesleben der Figuren, ihr äußeres Erscheinungsbild und ihre Charaktereigenschaften‘ nutzen. Und **Typ drei**? Der ist eine Variante von Typ 2, ebenfalls weiblich und neigt dazu, den Krimi vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen heftig zu erörtern.“³⁰⁸

Anstatt hier also die erhöhte Belastung der fernsehenden Frauen durch den ständigen Abgleich mit den Vorzügen und Nachteilen der fiktiven Ermittlerinnen zu thematisieren, wird das Tratschen als weibliche Grundkonstante wiedergegeben. Dass indessen die Kritik von Frauen an Frauenbildern in einem weiteren gesellschaftlichen Kontext steht, zeigt der folgende Abschnitt. Er bestätigt Zillichs Ergebnis, nach dem es vorkommt, dass Frauen über Frauen ‚tratschen‘ und die Darstellungsweisen von Frauen vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen erörtern; mein Interesse an geschmacklichen Divergenzen, die sich aus Selbst- und Fremdpositionierungen ergeben, verdeutlicht aber zugleich, dass die Kritik an weiblichen Fernsehfiguren zwischen den Geschlechtern ungleich bewertet wird.

³⁰⁵ Vgl. Dressler 2007.

³⁰⁶ Vgl. Schilter 2000.

³⁰⁷ Zillich 2013a.

³⁰⁸ Brams 2013.

Auch wenn es Zuschauer_innen gibt, die sich weibliche Charaktere gerne ansehen, die im *Tatort* aktiv sind,³⁰⁹ werden Frauenrollen innerhalb der Krimireihe kritischer kommentiert als Männerrollen – und dies gerade von Frauen. Weibliche *Tatort*-Ermittler_innen haben schon immer schnell angeeckt, fasst Gabriele Dietze ihre Forschungen zusammen.³¹⁰ Wie ist dies zu erklären? Der Serienforscher James Lull stellt die These auf, dass die Repräsentation von Rollen im Fernsehen oft eine Verfestigung derselben im Alltagsleben der Zuschauer_innen bedeute: „The symbolic portrayal of roles by television characters may confirm similar roles which are undertaken by different audience members.“³¹¹ Dass dem so ist, scheinen die Interviewten zumindest zu befürchten.

Das Verhältnis von Zuschauer_innen zu weiblichen Ermittler_innenfiguren ist von der Kategorie Geschlecht bestimmt. Es weist auf die Platzierung des Weiblichen als eines zweiten, anderen Geschlechtes hin: Während der männliche Kommissar als Norm verstanden wird, als jemand, der zuerst die Rolle des Ermittlenden innehat und erst nachrangig als Mann gesehen wird, wird eine weibliche Ermittlende insbesondere von Frauen zuerst als Frau und erst in einem zweiten Schritt als Ermittlende rezipiert, da weibliche Zuschauerinnen die Repräsentation ihrer sozialen Rolle als Frau als eine Bedrohung empfinden können. Ein männlicher Ermittlender kann dementsprechend sexuell so freizügig auftreten wie er will, er kann schrullig und einzelgängerisch sein, ohne weiter kommentiert zu werden, während Attribute einer weiblichen Ermittlerfigur kritischen Kommentaren ausgesetzt sind. Dieser Vorgang läuft gewöhnlich nicht auf eine Kritik an gesellschaftlichen Unverhältnismäßigkeiten oder an deren Darstellungsweise hinaus, sondern auf eine Kritik an der Schauspielerin und der Figur. Kritisiert werden ihre Körperlichkeit, ihre enge Kleidung, ihre mangelnde Mutterliebe oder ihre Sexualmoral, dass sie zu perfekt sei oder zu schön.

Dass die weiblichen Ermittlenden deutlich heftiger kritisiert werden als die männlichen, hat schon Regina F. Bendix in ihrem Aufsatz über Reaktionen auf den Krimi *Tatort* im Netzwerk *Facebook* festgehalten. Sie formuliert:

„Kritik vor allem am Äußeren, aber auch an der Handlungsweise von Kommissarinnen – sei dies Lürsen in Bremen, Charlotte Lindholm in Hannover oder Klara Blum am Bodensee (Lena Odenthal in Ludwigshafen dagegen wird nicht in gleicher Weise kritisiert) – ist häufig festzustellen, männlichen Kommissaren bleibt dies fast durchgängig erspart.“³¹²

³⁰⁹ Autor Harald Braun sitze sonntags wegen der Frauen im Krimi vorm Fernseher, vgl. Braun 2011.

³¹⁰ Dietze 2004, S. 121.

³¹¹ Lull 1990, S. 42.

³¹² Bendix 2013, S. 38.

Auch ich konnte zahlreiche Beleidigungen in Foren lesen, die klar gegendert waren. Der Administrator Werner der Webseite *Tatort-Fundus* bestätigte diese Auffälligkeit mit einiger Vehemenz:

„Ganz offensichtlich richtet sich das nur gegen Frauen. Auch bei der ... bei der Inga Lürsen, bei der Sabine Postel; nicht in dem Maße, aber auch da. Also auf ... auf Frauen als Kommissarinnen wird seit jeher irgendwie hemmungsloser eingedroschen. Und auf eine ganz diffamierende, unmenschliche, unsachliche Art und Weise.“

Offene Sexismen sind im sozialen Netzwerk *Facebook* weit verbreitet. Das zeigen Posts, in denen User beider Geschlechts sich über Schauspielerin Simone Thomalla mokieren:

„[Männlich]: na ja im playboy hat sie mir besser gefallen.

[...]

[Weiblich]: Ich weiss nicht, wie man so etwas noch als Schauspielerin arbeiten lassen kann!??? Vor lauter Botox oder was immer Sie sich angetan hat, keine Regung und Ausdruck mehr im Gesicht. :(“³¹³

Die Verwendung von Botox³¹⁴, das Tragen von Kleidung, die als sexy etikettiert wird, dass Kommissarinnen weinen, aber auch dass sie Härte zeigen, alles wird kritisiert. Da machen nicht alle Schauspielerinnen auf Dauer mit.

„Nachdem bekannt wurde, dass Nina Kunzendorf nach nur fünf ‚Tatort‘-Einsätzen aussteigt, sprach die Schauspielerin jetzt in einem Interview über ihre Beweggründe. Sie sei mit der inhaltlichen Gestaltung der Rolle unzufrieden und es leid nur noch auf ihr ‚Tussi-Image‘ reduziert zu werden. In ihrer Rolle als Conny Mey blieb sie vielen Zuschauern vor allem durch enge Jeans, Cowboystiefel und tiefe Ausschnitte im Gedächtnis.“³¹⁵

Auch die offenen Kommentarspalten von Online-Zeitungen sind beliebte Orte, um Beleidigungen und antifeministische Kommentare loszuwerden, wie die Aneinanderreihung von Postings unter einer Vorrezension in der Online-Ausgabe von *Die Welt* belegt, in der eine Folge mit Ulrike Folkerts kommentiert wird:

³¹³ Vgl. die Posts auf der ARD-*Tatort*-Seite auf *Facebook* vom 2.12.2012 zu „Todesschütze“ (MDR, 2.12.2012), unter URL: <https://www.facebook.com/Tatort?fref=> [11.2.2016].

³¹⁴ Zur Diskussion im *Tatort Forum* der ARD-Seite über die Botox-Nutzung von Eva Sahlfeld vgl. <http://forum.daserste.de/showthread.php?t=1271632> [11.2.2016].

³¹⁵ Vgl. Pohlmann, Sonja: Nina Kunzendorf verlässt *Tatort*. In: *Tagesspiegel.de* vom 25.10.2012, unter URL: <http://www.tagesspiegel.de/medien/kommissarin-conny-mey-nina-kunzendorf-verlaesst-tatort/7296670.html> [11.2.2016]. Kunzendorf habe selbst von dem ihr angehängten „Tussen-Image“ gesprochen, heißt es in einer Flut von Nachrichtenformaten, die sich anschließend mit der Thematik befassten.

„Ödental und die anderen verbiesterten Quoten-Aufklärerinnen sehe ich mir aus Prinzip nicht an. Das ist bei mir dasselbe wie Frauen-Fußball, einfach nur schlecht.“

„Und Frauenfußball ist wie Pferderennen mit Eseln.“

„Ihr Bruder bekam auch was ab, schlug später aber seine Frau, weshalb sie Polizistin wurde.‘ Die bösen Männer mal wieder. Frauen hauen nie. Nie ihre Kinder, nie ihren Mann.“

„In der Zeit wurde unlängst ein Odenthal-Tatort als feministisches Gesinnungsstück bezeichnet. Ich schaue lieber englische Krimis. Die sind nicht so durchgegendert (Mann = Gewalt = böse, Frau = Opfer = gut) sondern lebensnäher.“³¹⁶

In den Kritiken an weiblichen Ermittlerinnen kam zumindest die frühe Lena Odenthal etwas besser weg. Auch Schauspielerin Ulrike Folkerts ist nach wie vor recht beliebt. Dies erklärte mir Interviewpartnerin Bettina Anders damit, dass sie doch schließlich „etwas sehr Männliches“ an sich habe. Sonst sei auch sie nicht „so ein Fan von Frauen als Ermittlern“.³¹⁷

Die Redakteurin der Binnenreihe mit Kommissarin Odenthal, Melanie Wolber, sprach mit mir im Interview über ihre Sicht auf die Darstellung von Frauen im *Tatort*. Ihr sei vor ein paar Jahren aufgefallen, wie veraltet, klischeehaft und einseitig das *Tatort*-Frauenbild sei: „Das ist ja grauenvoll, wie wir Frauen erzählen! [...] Die sind einsam und alleine, haben keine Familie, keine Kinder.“ Inzwischen zeige man mit Sarah Brandt (*Tatort* Kiel) zwar eine neue Figur, die aber wieder alleinstehend sei, wenn auch fit im Computerbereich. Nina Kunzendorf (*Tatort* in Hessen) ginge für sie schon eher in die gewünschte Richtung, nämlich: Frau bestimmt sich und ihr Leben selbst, spielt mit ihren Reizen.³¹⁸ Lieber wäre ihr noch, wenn auch mal eine Ermittlerin mit Familie dargestellt würde, die zeige, dass man Beruf und Privatleben vereinbaren kann. Frau Wolber erzählte, dass unter der Zuschauerpost ab und zu Mails von Männern sind, die sich beschwerten, dass die weiblichen Kommissar_innen-Figuren zu gut dargestellt würden, dass sie wohl nur Frauen in der Redaktion hätten und deshalb so über Männer herzögen. Das belustigt Frau Wolber. Ihr ist

³¹⁶ So liest sich eine Aneinanderreihung von Kommentaren unter einer Vorrezension zum Odenthal-*Tatort* „Der Wald steht schwarz und schweigt“ (SWR, 13.5.2012) in Die Welt Online, unter URL: <http://www.welt.de/fernsehen/article106291715/Lena-Odenthal-und-der-gruselige-Waldkindergarten.html> [11.2.2016].

³¹⁷ Doch fanden sich unter meinen Befragten auch einige, die erklärten, mit Lena Odenthal aufgewachsen zu sein, so etwa Olivia Lauterweg. Interviewpartner Richard Raulf hatte sogar seine Tochter nach der Figur Lena genannt. Und wie der Abschnitt „Sympathie und Ähnlichkeit mit den Ermittlerinnen“ im 5. Kapitel zeigt, konnten auch starke Frauen bisweilen sehr geschätzt werden.

³¹⁸ Vgl. dazu die Kritik an der Rolle und der Schauspielerin, die sich inzwischen wieder vom *Tatort* abgewendet hat.

es wichtig, die Frauenperspektive zu normalisieren. Schließlich sei es immer noch nicht normal, eine Geschichte aus der Frauenperspektive zu erzählen. Bei diesen Dingen muss sie als Frau und Redakteurin aufpassen, nicht als Emanze diskreditiert zu werden, sagte sie. Trotzdem achtet Frau Wolber auf Genderfragen, etwa beim Lesen von Exposés – in denen z.B. oft zu wenige Frauenfiguren vorkämen, oder sie seien nach stereotypen Geschlechterbildern verfasst: Dann sei die Psychologin von einer Frau besetzt.

Die Sichtung einer Debatte über weibliche Ermittler, die im Kontext des Interviews mit der Sehgemeinschaft um Studentin Jule Deich entstand, hilft nachzuvollziehen, warum TV-Kommissarinnen auch von Frauen im Publikum häufig angefeindet werden.³¹⁹ Wir kamen auf Geschlechter zu sprechen, als die Gruppe überlegte, wem welche Teams gefallen.³²⁰ Die zwei männlichen Interviewten nahmen in der Debatte die Rolle von objektiven, unabhängigen Beobachtern ein, während die weiblichen Befragten trotz anfänglicher Zustimmung versuchten, sowohl die im *Tatort* repräsentierten Frauenrollen als auch die ihnen in der Gesprächssituation selbst zugeordnete Rolle als der Frau, die sich gegen andere Frauen wendet, abzulehnen, ohne dabei die Selbstreflexion aufzugeben:

Jule: „Leipzig mögen wir überhaupt nicht. ((Lachen))“

Melanie: „Nee, uäh! ((Würgegeräusch))“

Brigitte: „Wegen dieser Tussi. ((Lachen))“

Jule: „Und Hannover ist auch mehr so so öh ((Gelangweilt-Geräusch)).“

Brigitte: „Das ist die blonde Frau, ne?“

Karsten: „Das hat mehr so so ...“

Jule: „Ja.“ [zu der Frau]

Interviewerin: „Und woran liegt das dann, ob ein *Tatort* gefällt oder nicht gefällt?“

Niklas: „Meistens an der Hauptdarstellerin.“

Brigitte: „@Ja!@“

Jule: „@Ja.@ ((Lachen))“

Niklas: „Das ist so, oder?“

Brigitte: „@Ja@“

Jule: „@Zss@.“

³¹⁹ Vgl. zu den folgenden Zitaten aus der Sehgemeinschaft das Interview mit der Sehgemeinschaft um Jule Deich.

³²⁰ Während Jules Sehgemeinschaft Folgen aus Münster, Köln, Hamburg (mit Batu) und Kiel sehr schätzt, gefallen der Gruppe die Folgen aus Leipzig und Hannover nicht.

Niklas: „*Tatort* gefällt, weil irgendwie die Schauspieler gut sind oder er gefällt nicht, weil die Kommissarin halt irgendwie dumm ist.“

Karsten: „Manchmal ist auch ...“

Interviewerin: „Die Kommissarin?“

Niklas: „Jaja. Die Hauptdarstellerin.“

Melanie: „Das hab ich auch gerade gedacht, aber ...“

Interviewerin: „Ja.“

Melanie: „... äh ...“

Niklas: „Es geht nicht um ...“

Melanie: „... ja, also ich meine bei bei bei – was ist das? – Was ist das jetzt, Leipzig ...“

Jule: „Ja, stimmt, das ist ...“

Brigitte: „Leipzig.“

Melanie: „... und Hannover liegt's beides @an den@ ...“

Jule: „Ja, tatsächlich an den Frauen“

Melanie: „... sind beides Kommissarinnen.“

Niklas: „Ja genau, jaja.“

Jule: „Ja. Komisch.“

So stimmten die Frauen in der Gruppe nach und nach der These zu, sie fänden keinen Gefallen an Ermittlerinnen, und erörterten im kommenden Wortwechsel, warum dem so ist. Im Zuge dessen kamen sie darauf, dass ihnen weniger die Figuren an sich missfielen, als die Darstellungsweise derselben und der Anspruch der Reihe, das wahre Leben zu zeigen:

Brigitte: „Ja, mich nervt immer, wenn die Frauen zu perfekt sind.“

Jule: „Ja.“

Brigitte: „Gerade bei Leipzig nervt mich das. Diese ...“

Melanie: „Oah, diese perfekte Angelina Jolie da! ((lacht kurz)) Und dann halt diese also ja, weiß nicht so ...“

Interviewerin: „Wo nervt dich das?“

Brigitte: „In Leipzig ist das doch, ne, diese ...“

Jule: „Ja, wie heißt sie?“

Britta: „Thomalla.“

Karsten: „Generell so so Modepüppchen werden abgestraft.“ ((Alle lachen))

Niklas ruft laut rein: „Ja, eigentlich wird doch jede Frau abgestraft im *Tatort*, also ...“

Melanie: „Ach quatsch!“

Brigitte: „Ne:in!“

Jule: „Ne:in!“

Niklas: „Doch, entweder ist sie zu übertrieben sportlich oder zu übertrieben schön oder ...“

Jule: „Ja, die **Darstellung** wird abgestraft.“

Niklas: „... zu übertrieben fürsorglich für ihr Kind oder zu übertrieben unfürsorglich für ihr Kind ...“

Brigitte schmunzelt.

Melanie: „Hä?!“

Niklas (es ist ihm ernst): „Es gibt eigentlich immer was zum Aussetzen.“

Jule: „Neel!“

Brigitte: „Nee, das würd ich gar nicht so sehen.“

Jule: „Also die **Darstellung** der Frauen ...“

Niklas: „Genau.“

Jule: „Also was zum Beispiel auffällt, ist, dass Lena Odenthal immer joggen muss und dass Anneke Kim Sarnau, die in Rostock, immer joggen muss. [321] Also **das** wurde, das hat mich immer genervt. Und zum Beispiel Lena Odenthal muss auch immer in Unterwäsche durch die Wohnung latschen, weil sie irgendwie ...“

Brigitte lacht kurz.

Jule: „... einen muskulösen geilen @Körper@ hat und ja, halt sowas.“

Kurz darauf griff Jule die Thematik wieder auf. Die Gruppe kam nun auf den Gedanken, dass an Frauen im *Tatort* immer „irgendwas *dargestellt* werden soll“. Die Rezeption der Repräsentation weiblicher Geschlechterrollen basiert aus feministischer Perspektive nie auf Lust an der Repräsentation (*pleasure*). Feminismus an sich impliziert die Rezeption existenter sozialer Ordnungen vielmehr als nicht lustvoll (*unpleasurable*). Daher sind selbst feministische Repräsentationen von Geschlecht mit Frustration, Wut und Schmerz verbunden, argumentiert Ien Ang.³²²

³²¹ SchauspielerIn Anneke Kim Sarnau spielt im *Polizeiruf 110*. Hier stimmt die Zuschauerin mit der Plattform Stupidedia überein, wo es heißt: „Im Gegensatz zum männlichen Chefermittler treibt sie Sport und läuft den Tätern selbst hinterher.“ Vgl. „Tatort (Serie)“. In: Stupidedia. Die sinnfreie Enzyklopädie, unter URL: http://www.stupidedia.org/stupi/Tatort_%28Serie%29 [11.2.2016].

³²² Vgl. Ang 1985, S. 133.

Dies drückt sich auch in der Kritik von Frauen an Darstellungen von Frauen im *Tatort* aus:

Jule: „Mir ist das nicht aufgefallen, dass wir die Männer weniger kritisieren.“

Niklas: „Doch, eindeutig.“

Jule: „Ja?“

Niklas: „Das Problem ist sicher, dass *Tatort* versucht, ein reales Frauenbild darzustellen, was aber dann irgendwie zu klischeemäßig ist in eine Richtung und das wird dann kritisiert.“

Britta: „Vielleicht ist es echt so, dass bei den Frauenfiguren dann doch immer eher noch irgendwas versucht wird, dass man in ner bestimmten Richtung, m- dass dann irgendwas **dargestellt** werden soll an dieser Figur.“

Niklas: „Die brauchen halt irgendein **Profil**, und ein Mann kann einfach nur saufen und seine Arbeit machen, das ist in Ordnung.“

Karsten und Melanie schmunzeln, dann auch Brigitte.

Niklas: „Aber diese Kommissarinnen, da ist man ein bisschen mehr dabei.“

Jule: „Ja, stimmt, das ist auch in Hannover immer ... wie dieses Kind so nebenbei ne Rolle spielt und irgendwie mal nicht ... ne Folge fast kaum auftaucht und sofort zur Oma abgeschoben wird. Und dann, stimmt, daran kann ich mich auch erinnern. Aber die ... die Frauen werden **besser**, also die Frauenrollen, würd ich jetzt mal behaupten, also die neuen.“

Mit „neuen Frauen“ meinte sie Frauen wie Nina Kunzendorf, die inzwischen wieder abgetreten ist. Während der Teilnahme an *Tatort*-Abenden mit der zitierten Gruppe konnte ich das häufige Thematisieren von Frauenrollen und deren Darstellung beobachten.³²³ Dass es hier mit Niklas eine männlich sozialisierte Person ist, die die Frauen darauf hinweist, dass ihre Kritik an Ermittelnden im *Tatort* gegendert ist, erschwerte den Umgang damit. Mir als weiblicher Interviewerin gegenüber präsentierten sich männliche *Tatort*-Zuschauer häufig als für Genderfragen sensibilisiert (Konrad Heer, der eben genannte Niklas, Ingo Fuhrberg und Klaus Ullrich) oder stellten eine Ähnlichkeit zwischen sich und weiblichen Ermittelnden fest (Richard Raulf und Anton Hientz).³²⁴ Dabei fiel mir ein Ungleichgewicht darin auf, welche

³²³ Vgl. die Feldnotiz zur teilnehmenden Beobachtung der Sehgemeinschaft um Jule Deich vom 16.10.2011.

³²⁴ Richard Raulf und Anton Hientz nannten beide Kommissarin Lürsen als eine Person, die ihnen ähnlich sei, Herr Hientz erklärte, die Kommissarin sei ähnlich emotional wie er, Herr Raulf sah eine Nähe, weil auch Lürsen „politische Sachen im Kopf“ habe; Konrad Heer bezog sich äußerst positiv auf Frauen, die die Generation seiner Eltern vertreten, vgl. dazu auch das 5. Kapitel; Ingo Fuhrberg sprach mich bei einem zufälligen Treffen nach dem Interview darauf an, dass er die Darstellung der Kommissarin Mey (gespielt von Nina Kunzendorf) als sexistisch empfinde. Als sexistisch empfand er allerdings, dass die Kommissarin sich auf das Niveau von Männern herab-

Erwartungen an Männer und Frauen herangetragen werden, wenn es um das Sprechen über Frauen geht: In vielen Kontexten, in denen Frauen anwesend sind, sind offene Sexismen verpönt – so zumindest im Kontext der Gruppen, die ich auf den *Tatort* hin befragte. Enthält sich ein Mann sexistischer Sprechweisen oder weist er gar auf solche hin, wird das seitens der anwesenden Frauen positiv gedeutet: Der Mann gewinnt an Sympathie. Dass sich Frauen frauenfeindlicher Sprechweisen enthalten, wird vorausgesetzt. Kritisieren Frauen Frauendarstellungen, wird die Kritik als Tratschen gefasst. Die Kontextualisierung der Repräsentation durch das Standing von Frauen als „zweitem Geschlecht“ wird ausgeblendet.

6.7 Deutsch – nicht deutsch

„Das sind die Themen, die aus dem Volk sprechen, die das Volk ansprechen, wo das Volk sagt: Das sind die Probleme, die hier tatsächlich sind. [...] Und deswegen gehört *Tatort* für mich zu Deutschland, wie sonst nichts anderes im Fernsehen.“
(*Tatort*-Zuschauer Klaus Ullrich, 2011)

Das Bewusstsein der *Tatort*-Zuschauer_innen, Teil eines riesigen Publikums zu sein, wird medial durch die Veröffentlichung der TV-Quote und durch Artikel, die die ‚Lieblingskommissare der Deutschen‘ und Ähnliches vorstellen, provoziert. „Die ‚Tatort‘-Republik. Warum Deutschland jeden Sonntag einen Mord braucht“ titelte im Juni 2014 die Zeitschrift *Der Spiegel*.³²⁵ Und es stimmt: Der *Tatort* zeigt viele deutsche Städte und Landschaften, er repräsentiert die Funktionsweise deutscher Polizeiarbeit, und Zuschauer_innen, die sich fern der deutschen ‚Heimat‘ befinden, greifen oft auf den Krimi zurück, um an einem Erlebnisraum Anteil zu haben, der sich synchron mit anderen Personen aus ihrem gewohnten Umfeld konstituiert und somit Heimatgefühle aufkommen lässt.³²⁶ Viele Interviewpartner_innen bezogen das typisch Deutsche am *Tatort* aber lediglich auf die verbreitete Praxis, sonntags einen Krimi zu schauen. Von weiteren Gemeinsamkeiten mit deutscher Kultur grenzten sich manche explizit ab³²⁷ oder stellten infrage, was es heiÙe, deutsch zu sein.³²⁸ Ein

lasse, da eine Folge gezeigt hatte, dass die Kommissarin mit einem Mann schlief, um Informationen von ihm zu erhalten; Klaus Ullrich verdeutlichte mir, dass sensible Themen wie die einer Vergewaltigung eher von Kommissarin Odenthal behandelt werden sollten als von den Münsteraner Ermittlern: „Weil die als Frau das ja nochmal aus einer anderen Sichtweise, nämlich aus der Sichtweise einer Frau – und das Opfer war ja auch eine Frau – nochmal gesehen hätte.“

³²⁵ Vgl. *Der Spiegel* vom 2.6.2014, 2014, H. 23.

³²⁶ Dies gilt beispielsweise für Jule Deich und Melanie (Interview mit der Sehgemeinschaft um Jule Deich), für den Vater der Geschwister Trebert und für Ina Obermann.

³²⁷ Vgl. das Interview mit Ingo Fuhrberg, der sich lieber als „Weltbürger“ sieht.

³²⁸ Vgl. das Interview mit François Werner. Vgl. auch den Abschnitt „Ambivalente Charaktere“ im 5. Kapitel.

Großteil von ihnen hatte Freude daran, Städte und Landschaften im *Tatort* wiederzuerkennen, es sei „ganz nett“³²⁹, das Lokalkolorit zu sehen. Heimatgefühle wurden aber angezweifelt.³³⁰ Viele vermuteten, dass sie selbst keine Heimatgefühle zur Reihe aufbauten, andere das aber täten.³³¹ Dass *Tatort*-Zuschauer_innen gerne den Ort im Krimi sehen, den sie bewohnen und kennen, zeigte sich an erhöhten Publikumszahlen in Kneipen in den Städten, die ein ‚eigenes‘ *Tatort*-Team aufweisen. Heimatliche Gefühle kamen dabei aber weniger auf. Vielen Zuschauer_innen reicht es – so stellt sich das in den Interviews sowie in Sara Mouslys Studie über Heimatgefühle bei der *Tatort*-Rezeption dar – nicht aus, einen Film zu sehen, der die eigene Stadt zeigt, um an Heimat zu denken, sondern andere Faktoren müssen dazu kommen. Wie soeben erwähnt hat Sara Mously bereits 2007 eine medienpsychologische Untersuchung über „Heimat im Fernsehen“ anhand des Krimis *Tatort* durchgeführt. Sie geht vom ‚uses-and-gratification‘- und dem ‚mood-management‘-Ansatz aus und bindet Identitätstheorien (Ortsidentität und soziale Identität) in ihre Studie ein, um an 154 Proband_innen ihre Hypothesen zu überprüfen. Sie untersucht den Effekt, den Straubhaar 1991 als „Cultural Proximity“³³² beschrieb, nämlich dass Menschen bevorzugt solche Medieninhalte auswählen, die sie als ihrer eigenen Nation, Region oder sozialen Gruppe zugehörig erkennen können. Nachdem sie allen Proband_innen einen Ausschnitt aus einer von zwei *Tatort*-Binnenreihen gezeigt hatte, kontrollierte sie mittels einer „Eigenzustandsskala“ den „Persistenzwunsch“ und die „Filmbewertung“. Die Untersuchung ergab, „dass *Identifikation mit der Stadt* als alleinige Identitätsdimension nicht ausreicht, um die Bevorzugung stadtbezogener Fernsehfilme zu erklären“³³³. Da sich die beschriebene Untersuchung dem Phänomen der *Tatort*-Rezeption auf fachlich ganz andere Weise nähert, als das in der vorliegenden Studie der Fall ist, sehe ich noch Potenzial in der Vertiefung von Fragestellungen zum Zusammenhang zwischen raumgebundenen Zugehörigkeitsgefühlen und der Rezeption. So will ich mich im Folgenden über die ästhetisch-kognitiven Anknüpfungspunkte hinaus sozialen Rahmungen der Rezeption zuwenden, da diese das Gefühlsleben der Fernsehenden gerade bei serieller Rezeption beeinflussen können. Daran anschließend wende ich mich den Schnittstellen zwischen Heimat als Imaginationsraum und imaginiertem Deutschsein zu, einer Gemengelage von hoher Undurchsichtigkeit.

Heimatgefühle gegenüber dem Krimi vermitteln sich neben ästhetischen und thematischen Faktoren über die Kenntnis der Normen und Regeln bei der Rezeption. Bei der Sichtung neuer Folgen fühlten sich manche *Tatort*-Zuschauer_innen an frühere Sehsituationen mit Eltern oder Freund_innen erinnert. Dass es Personen und Orte gibt, deren Sprechweisen und Regularien dem erlernten Verhalten auf

³²⁹ Interview mit Bernhard Aster.

³³⁰ Beispielsweise von Tina Sahlmann.

³³¹ Vgl. differenzierend das Interview mit Konrad Heer und Nora Isarmeyer.

³³² Straubhaar 1991.

³³³ Mously 2007, S. 5.

„natürliche“ Art und Weise entsprechen, ließ dann ein Zugehörigkeitsgefühl aufkommen. Folglich fühlen sie sich nicht allein durch das Wiedererkennen bekannter Städte ‚zu Hause‘, sondern erst Rezeptionssituationen, die ihnen vertraut erschienen, ließen Gefühle der sozialen wie emotionalen Zugehörigkeit („emotional communities“³³⁴) aufkommen, die ex post noch deutlicher zum Vorschein treten als in der Zeit, in der sie sich einstellen.³³⁵ Ein in ungemütlicher Umgebung angeschauter Krimi aus der Heimatstadt hingegen weckt bestenfalls Sehnsucht.

Die Grenzen zwischen Heimat und Nation verschwimmen in den Aussagen der Zuschauer_innen, aber auch in Paratexten zum *Tatort* und zu Produktionen, die sich an den Krimi anlehnen: Dass die ARD-Doku-Reihe „16 x Deutschland“ (ARD, 2013), in der 16 Autor_innen, Regisseur_innen und Schauspieler_innen in jeweils einem Bundesland der Frage nachgehen, was dort Heimat sei, zur Repräsentation Bayerns und Mecklenburg-Vorpommerns je einen *Tatort*- bzw. *Polizeiruf*-Kommissar wählte, wird kein Zufall sein.³³⁶ Die Außengrenzen der Konstrukte, in denen Heimat und Nation verschränkt sind, verlaufen entlang der Trennlinie Eigenes/Fremdes. Österreich und die Schweiz werden eingemeindet, oder im Sinne eines Kulturkonzeptes, das auf die bunte Mischung in sich homogener Kulturen setzt, als zusammengehörig betrachtet.³³⁷ Interviewpartner_innen empfanden Österreich und die Schweiz dementsprechend nicht als „Ausland“.³³⁸ Da ein Großteil der Befragten *Tatort* als typisch deutsch verortete, vergaßen viele spontan, dass zu der Krimireihe auch Filme aus Luzern oder Wien gehören.³³⁹ Abgegrenzt wird der *Tatort* zudem von US-Produktionen und schwedischen Krimis, inhaltlich zudem von Migrant_innen und denjenigen, die nicht zum „Volk“³⁴⁰ gehören, dessen Probleme im *Tatort* angegangen werden. Denn mit Deutschland, fand Herr Ullrich, stehe die Krimireihe in näherem Zusammenhang, als dass keine andere Sendung nationale Probleme so umfassend vermittele wie der *Tatort*. Am Beispiel einer Berliner Folge, die das deutsche Gesundheitssystem thematisierte – seine Frau ist Krankenschwester –, illustrierte er, dass aus dem *Tatort* gewissermaßen das „Volk“ spreche:

„Na, also das Gesundheitssystem in Deutschland ist jetzt nicht so toll, wie man das uns verkaufen will, und das wurde dort in diesem *Tatort* aufgearbeitet. Es ist realitätsnah und deswegen hat es was mit mir ... für mich mit

³³⁴ Vgl. die Ausführungen zu „emotional communities“ im Abschnitt „Sehgemeinschaften“ im 3. Kapitel.

³³⁵ Vgl. den Abschnitt „Serien als Träger von Eltern-Kind-Beziehungen“ im 2. Kapitel.

³³⁶ Charly Hübner und Udo Wachtveitl repräsentieren zwei Bundesländer, vgl. Gertz 2013.

³³⁷ Vgl. das Interview mit Anton Hientz.

³³⁸ Vgl. das Interview mit Ute Auerhahn.

³³⁹ Vgl. beispielsweise das Interview mit Anton Hientz.

³⁴⁰ Vgl. das den Abschnitt einleitende Zitat von Klaus Ullrich. Der Begriff des „Volkes“ ist bei Personen, die in der DDR aufwuchsen, etwas anders eingefärbt als in der BRD. Gemeint ist hier – so interpretiere ich die Aussage – das Bild des „kleinen Mannes“, der „einfachen Leute“, deren Probleme (siehe die Thematisierung des Gesundheitssystems) im *Tatort* aufgegriffen würden.

Deutschland zu tun. Weil: Das sind die Themen, die aus dem Volk sprechen, die das Volk ansprechen, wo das Volk sagt: Das sind die Probleme, die hier tatsächlich sind, und die werden dort optimal rübergebracht. Und deswegen gehört *Tatort* für mich zu Deutschland wie sonst nichts anderes im Fernsehen.“

Dass „das Volk“ in der Vorstellung von Herrn Ullrich keinen Migrationshintergrund hat, erschloss sich aus seinen folgenden Überlegungen über die Vermittlung von Heimat durch *Tatort*. Hier zeigte sich, dass der Übergang zwischen Verbundenheitsgefühlen gegenüber einer Heimat als Nahraum bis hin zur Nation und zum Deutschsein fließend sein kann. Auf meine Frage, ob der *Tatort* aus seiner Sicht mit Heimat zu tun habe, holte Herr Ullrich zu meiner Überraschung ein wenig aus:

„Also ich boykottiere beispielsweise den ... das *Tatort*-Team, was jetzt in Hamburg ermittelt, mit dem Kurtuluş. Das liegt einfach daran, dass bisher alle ermittelnden Kommissare, ja das waren deutsche Kommissare, ganz normal. Und der plötzlich schlägt der nun aus der Art, weil er ja seine Herkunft nur aus der Türkei oder wo der herkommt ist, und ((stottert)) das passt mir überhaupt nicht. Gefällt mir überhaupt nicht.“

Und damit war Herr Ullrich nicht allein. Auch Frau Auerhahn vermutet, dass die Qualität des *Tatort* mit weniger deutschen Attributen sinken könnte: „So *Tatort*, finde ich schon, ist typisch deutsch, läuft in Deutschland, wird in Deutschland gedreht, das finde ich richtig, ist gut so. Soll auch so bleiben.“ Amerikanische Schauspieler_innen zum Beispiel, die sie in US-Produktionen gerne sieht, würden in einen *Tatort* schlicht nicht reingehören. Herr Ullrich erzählte analog, er glaube zu wissen, dass der Hamburger *Tatort* wegen des Migrationshintergrundes der Figur Cenk Batu schlechte Quoten habe. Um sein eigenes Unwohlsein mit dem Migrationshintergrund des Ermittlers zu legitimieren, erklärte er, dass „ältere Menschen“ mit der Veränderung schlecht klarkämen: „[U]nd ich glaube das hängt auch damit zusammen, weil eben viele ältere Menschen das gucken und das schon seit den 70er-Jahren gucken, und dass es so ein Team noch nie gab, und dass man das eben auch nicht gerne sieht.“ Ich fragte: „Weil es nicht so heimisch ist?“ und er antwortete:

„Weil es nicht so heimisch ist, weil es irgendwie nicht passt. Sicherlich, die Gesellschaft ist mittlerweile so, es leben ja nun mal viele Türken und so weiter hier, aber man möchte das vielleicht grade in diesem *Tatort* nicht haben. Sondern man möchte diese alten Kommissare, oder diese deutschen Kommissare, so eben, wie man es seit Jahrzehnten kennt, haben.“

Die älteren Menschen mutieren hier zu „man“, repräsentiert durch die Einschaltquote, womit seine anfänglich ganz persönliche Einschätzung einen nationalen

Rahmen erhält. An diese „Problematik“ müsse man das *Tatort*-Publikum (und damit sich selbst) behutsamer heranzuführen, etwa durch Nebenfiguren, riet er.³⁴¹

Seitens der Produktion ist man sich dessen bewusst, dass es „nicht einfach“³⁴² sei, einen *Tatort*-Ermittler mit Migrationshintergrund zu zeigen. NDR-Programmmchef Granderath ist persönlich davon überzeugt, dass Kurtuluş' türkischer Migrationshintergrund dem großen Erfolg des Ermittlers im Wege stand,³⁴³ „weil der deutsche Zuschauer so ist, wie der Deutsche halt ist, und weil es halt hier nicht der ‚melting-pot‘ ist – auch wenn sich da einiges getan hat in den letzten Jahren – wie in den USA“³⁴⁴. Die SWR-Redakteurin Wolber bestätigt diese Perspektive: „Das hat Cenk Batu wirklich gezeigt: Das mit einem Deutschen besetzt, das mit Til Schweiger besetzt, wäre der Knaller gewesen. Und das ist so entlarvend.“ Auf Kurtuluş folgte nun tatsächlich Til Schweiger, der allerdings wieder einen Kollegen mit türkischem Migrationshintergrund an die Seite gestellt bekam, quasi als Nebenfigur.

Nun äußern sich längst nicht alle meine Interviewpartner_innen kritisch gegenüber Ermittlernden mit Migrationshintergrund. Studentin Olivia Lauterweg beispielsweise fand es besonders schade, dass Cenk Batu nicht öfter zu sehen war: „In Hamburg ist ja jetzt dieser türkische Ermittler. Den find ich total klasse. Der kommt immer total selten irgendwie.“ Allerdings ist – zumindest in der Erzählung mir gegenüber – die Ethnizität selten das Kriterium, was zum Ein- oder Abschalten führt. Olivia Lauterweg gefiel Batu aufgrund seiner Sonderstellung als verdeckter Ermittler, wohingegen andere mir erklärten, dass ihnen die Hamburger Binnenreihe zu schnell geschnitten und zu brutal sei. Zudem vermissten nicht wenige Zuschauer_innen das heitere Duo Stoeber und Brockmöller, gespielt von Manfred Krug und Charles Brauer, die zwischen 1984 und 2001 große Teile des *Tatort*-Publikums begeisterten.³⁴⁵ Andererseits war die Ethnizität der Figur *das* Erkennungsmerkmal: Er sei eben der „türkische Ermittler“³⁴⁶. Das integrationsfördernde Potenzial des TV-Krimis wurde bereits anhand von fünf ausgewählten Folgen von Christina Ortner reflektiert. Ortners Ergebnis:

„Die fünf analysierten *Tatort*-Filme beleuchten das Thema Migration vielseitig, distanzieren sich deutlich von Ausländerfeindlichkeit und zeigen Beispiele für konfliktfreies Zusammenleben auf. Vereinzelt werden auch Kriterien

³⁴¹ Vgl. die Feldnotiz zum Gespräch mit Klaus Ullrich vom 9.9.2011.

³⁴² Vgl. das Transkript zum Interview von Mareike Lange mit Kerstin Ramcke, Studio Hamburg, Produzentin des *Tatort*, 27.5.2010.

³⁴³ Der *Spiegel Online* Redakteur sprach hier mit NDR-Programmmchef Christian Granderath, der das Ausbleiben hoher Quoten beim Hamburger Ermittler Batu auf den Migrationshintergrund des Schauspielers zurückführt. Vgl. Buß 2011.

³⁴⁴ Interview mit NDR-Programmmchef Christian Granderath.

³⁴⁵ Vgl. die Informationen auf *Tatort-Fundus* zu den Ermittlern Stoeber und Brockmöller, unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/ermittler/sender/ndr-norddeutscher-rundfunk/stoever-brockmoeller.html> [11.2.2016].

³⁴⁶ Vgl. ebd.

für gesellschaftliche Zugehörigkeit hinterfragt. Obwohl Migrantenfiguren durchweg eher positive Eigenschaften aufweisen, werden stereotype Vorstellungen zum Teil bestärkt; darüber hinaus dominieren die deutschen Figuren maßgeblich die Erzählperspektive.³⁴⁷

Immerhin zeigt der *Tatort* häufig Einwanderer.³⁴⁸ Doch die Darstellungsweise ist gewöhnlich problemorientiert, argumentierte Melanie Wolber vom SWR: Man traut sich beim *Tatort* nicht, Normalität zu zeigen. Wolle ein Autor ein Opfer deutsch-türkisch besetzen, ohne das speziell zu thematisieren, meine die Redaktion, jetzt müsse das Thema Ehrenmord abgehandelt werden. „Das ist entlarvend“, sagte sie im Interview. Personen mit Migrationshintergrund versucht Frau Wolber zumindest mit den Komparsen in die Reihe zu integrieren – daraus ergebe sich ein ewiger Kampf mit der Komparsen-Besetzerin. Auch die Schauspielerin Florence Kasumba, die jetzt zum zweiten Mal in einem *Tatort* zu sehen war, schätzt die Lage als schwierig ein und weist unabhängig von Fragen nach Migrationshintergrund darauf hin, dass Figuren im *Tatort* kaum jemals ‚people of color‘ seien:

„Es dauert wohl noch ein bisschen, bis man darauf kommt, eine Ärztin, Sekretärin oder Bankbeamtin mit einer Farbigen zu besetzen – ohne dass man die Hautfarbe erklärt“, so Florence Kasumba und ist sich sicher: ‚Es wird absolut Zeit für einen dunkelhäutigen ‚Tatort‘-Kommissar.“³⁴⁹

Zwar wird im *Tatort* Migration gelegentlich als „Dritter Raum“³⁵⁰ repräsentiert – auch die Integration der Schauspielerin Kekilli in die Kieler Binnenreihe weist darauf hin –, doch bleibt die alltagsweltliche Produktions- wie Rezeptionspraxis von Fragen nach kultureller Zugehörigkeit und den damit einhergehenden sozialen Positionierungen geprägt.³⁵¹ Denn die Kommissar_innen sind – wie schrullig ihr Charakter auch sein mag – die moralischen Ankerpunkte deutscher Normalität und damit größtenteils von Deutschen abstammende, weiße Deutsche in heterosexuellen Beziehungen.³⁵² Die kroatische ‚Herkunft‘ des Münchner Ermittlers Batic hingegen scheint heute kein Befremden mehr hervorzurufen. Dass er zusammen mit seinem

³⁴⁷ Ortner 2007c.

³⁴⁸ „Von den insgesamt 566 Filmen treten in zumindest 92 Einwanderer auf, in 32 davon steht das Thema im Zentrum des Films. Bemerkenswert ist, dass sich jede der 13 an ‚Tatort‘ beteiligten Sendeanstalten mit Einwanderung auseinandergesetzt hat.“, entnimmt Ortner (2007a, S. 29) der Durchsicht von 566 Inhaltsangaben.

³⁴⁹ Bunte.de vom 31.3.2014 über den *Tatort* „Borowski und das Meer“ (NDR, 30.3.2014), unter URL: <http://www.bunte.de/meldungen/florence-kasumba-ein-dunkelhaeutiger-tatort-kommissar-muss-her-79417.html> [11.2.2016].

³⁵⁰ Bhabha 1994.

³⁵¹ Vgl. zu Darstellungen von Migration und sozialer Positionierung im Alltag Römhild 2007, S. 157f.

³⁵² Vgl. zur These, dass der Krimi Normalität verhandelt, die Ausführungen zum Genre Krimi unter „Spannend – entspannend“ im 6. Kapitel.

Kollegen Franz Leitmayr bereits seit 1991 auf Sendung ist, konnte die Zuschauern daran gewöhnen, dass auch ein Ivo Batic Deutscher sein kann. Ähnlich verhält es sich mit der Figur „Mario Kopper“, deren italienischer Migrationshintergrund sich weitgehend auf die Erwähnungen der Mutter und seine italienisch anmutende Gemütlichkeit beschränkt.³⁵³ Dieser ist seit 1996 Ermittler in Ludwigshafen und somit die erste *Tatort*-Ermittlerfigur mit Migrationshintergrund.³⁵⁴ Bei Sibel Kekilli in der Figur der Sarah Brandt – sie spielt eine Figur ohne Migrationshintergrund³⁵⁵ – überwiege ihre Attraktivität gegenüber der ethnischen Zuordnung, vermutet Redakteurin Melanie Wolber.

6.7.1 Medial bedingte Nationalbezüge

„Massenmedien übertreten räumliche Grenzen. Sie verstören den physisch erfahrbaren Raum und erschaffen zugleich neue Plätze für die Verortung der Menschen. Auf diese Weise konstruieren Medien national und geschlechtlich markierte Identitätsräume.“³⁵⁶ Sicherlich kann auch die massenmediale Verbreitung des *Tatort* als Agentur nationaler wie regionaler Vergemeinschaftung analysiert werden. Nicht nur Printmedien (wie Benedict Anderson es 1983 vorschlug), sondern auch andere Medien wie etwa das Fernsehen sind offen für den Zugriff staatlicher Kontrolle und tragen zur ständigen Imagination der „national order of things“³⁵⁷ bei. Schließlich werden wir „nicht mit nationalen Identitäten geboren, diese werden erst durch Repräsentationen gebildet und im Verhältnis zu ihnen verändert“³⁵⁸, schreibt Stuart Hall. Er argumentiert, „[n]ationale Kulturen konstruieren Identitäten, indem sie Bedeutungen der ‚Nation‘ herstellen, mit denen wir uns identifizieren können“³⁵⁹. Hall schlägt vor, nationale Kulturen als „diskursiven Entwurf“³⁶⁰ zu denken. „[T]elevision, the internet, and newspapers are filled with familiar new and old material about folk customs of a national character“³⁶¹, bemerkt auch Jonas Frykman. Frykman diskutiert das ‚Woher?‘ des Konstrukts des Nationalen und fragt sich, ob wir es mit einem Bottom-up-Prozess oder mit einem Top-down-Prozess zu tun haben, kommt aber zu dem Schluss, dass die Produktion des Nationalen sich aus beiden Bewegungen zusammensetzt.³⁶² Subjekte erfahren sich innerhalb

³⁵³ So etwa auf *Tatort-Fundus*, unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/ermittler/sender/swr-suedwestrundfunk.html> [11.2.2016].

³⁵⁴ Scherer 2014, S. 238.

³⁵⁵ Dass sie eine Figur ohne Migrationshintergrund spielt, war Kekilli, die zuvor in Rollen zu sehen war, die diesen explizit machten, offenbar selbst ein Anliegen.

³⁵⁶ Klaus/Hipfl/Scheer 2004, S. 11.

³⁵⁷ Malkki 1995.

³⁵⁸ Hall 1994, S. 200.

³⁵⁹ Ebd., S. 201.

³⁶⁰ Ebd., S. 206.

³⁶¹ Frykman 2000, S. 269.

³⁶² Ebd., S. 273, vgl. auch Herzfeld 2005.

eines nationalen Diskursraumes, ob als lokal verortete_r Zuschauer_in, als Teil einer politischen Debatte, die sich in einer Fernsehsendung zeigt, oder als Produzent_in eines deutschen Krimis. Dass die Konstruktion wie die Reproduktion des nationalen Raumes prozesshaft ist und von seriellen Narrativen wie Fernsehserien begleitet wird, verdeutlichen Studien wie die von Lisa B. Rofel³⁶³, Purnima Mankekar³⁶⁴ oder Joachim Michael³⁶⁵. Auch die Serialitätsforscherin Ruth Mayer theoretisiert und beschreibt die enge Verbindungsstelle zwischen Andersons „imagined communities“³⁶⁶ und den Praktiken, die sich aus der Rezeption serieller Narrative ergeben, vor allem, wenn diese durch Industrien und Techniken der Reproduktion und Vervielfältigung einem Massenpublikum eröffnet sind.³⁶⁷ Anderson argumentiert, dass die Beschaffenheit von medialen Massenfabrikaten bei ihren Rezipient_innen den Eindruck einer Gemeinschaft, einer ‚imagined community‘, provoziere, deren Wirkmächtigkeit und Dasein denjenigen, die sie sich vorstellen, regelmäßig präsent wird: Sie wissen, dass die gleiche Zeitung, die sie lesen, auch andere Leser_innen in den Händen halten:

„The obsolescence of the newspaper on the morrow of the printing [...] creates this extraordinary mass ceremony: the almost precisely simultaneous consumption (imagining) of newspaper-as-fiction. [...] The significance of this mass ceremony – Hegel observed that newspapers serve modern man as a substitute for morning prayers – is paradoxical. It is performed in silent privacy [...]. Yet each communicant is well aware that the ceremony he performs is being replicated simultaneously by thousands (or millions) of others of whose existence he is confident, yet of whose identity he has not the slightest notion. [...] At the same time, the newspaper reader, observing exact replicas of his own paper being consumed by his subway, barbershop, or residential neighbors, is continually reassured that the imagined world is visibly rooted in everyday life [...], creating that remarkable confidence of community in anonymity which is the hallmark of modern nations.“³⁶⁸

Basierend auf Careys Ritualmodell verbindet Anderson den in Alltagspraktiken konstruierten Raum nationaler Gemeinschaft mit der Praxis der Medienrezeption. Denn gemäß Carey entsteht eine Verständigungsgemeinschaft durch die gegenseitige

³⁶³ Rofel 1994, S. 701.

³⁶⁴ Mankekar 2007.

³⁶⁵ Michael 2010.

³⁶⁶ Anderson 1991.

³⁶⁷ Nach Mayer verortet auch Sartre „wie Anderson die Kraft des Seriellen auf der Ebene sozialer Praxen“, wobei er, anders als Anderson, die Subjekt-Objekt-Beziehungen verstärkt in den Blick nimmt, vgl. Mayer 2012, S. 145. Soziale Praktiken tauchen dort als „praktische Realitäten“ (S. 170) auf, den Rundfunkhörern, die Sartre beschreibt, wird aber nur eine „passive Aktivität“ (S. 289) zugestanden, vgl. Sartre 1967.

³⁶⁸ Anderson 1991, S. 35f. zit. nach Mayer 2012, S. 142.

Bestätigung kultureller Übereinstimmung im Kontext des Rituals: „[A] ritual view conceives communication as a process through which a shared culture is created, modified, and transformed.“³⁶⁹ *Tatort*-Forscher Björn Bollhöfer macht mit einem Hinweis auf Edensor darauf aufmerksam, dass die Konstruktion der nationalen Gemeinschaft bei Anderson von der Art und Rhythmisierung der Rezeption abgeleitet wird, nicht aber vom Inhalt.³⁷⁰ Er weist weiter darauf hin, dass auch Morley³⁷¹ und Gillespie³⁷² Andersons ‚imagined communities‘ auf das Fernsehen übertragen haben, aber erneut ohne inhaltliche Spezifika ausreichend zu beleuchten – das holt Bollhöfer am Beispiel des *Tatort* nach. Anders sieht es seitens der Kulturanthropologin Purnima Mankekar³⁷³ und dem Medienwissenschaftler Joachim Michael³⁷⁴ aus, die ebenfalls Andersons Modell auf serielle Fernsehformate anwenden, deren Struktur und Inhalt aber mit in den Blick nehmen. Da die geschmackliche Positionierung auch entlang nationaler Zugehörigkeit argumentiert wird, will ich hier noch auf die staatliche Involvierung in die Krimiproduktion eingehen.

Darauf, dass die Produktion der Reihe *Tatort* gewissermaßen in staatlicher Hand liegt, wird immer wieder verwiesen, wenn dessen Güte und Unparteilichkeit betont wird. Von der ARD als ‚öffentlich-rechtlich‘ anstatt als ‚staatlich‘ zu sprechen, gibt der Organisation der Sendeform einen demokratischen, positiven Anstrich. Öffentlich-rechtliche Sender argumentieren in der Qualitätsdiskussion mit *Tatort* und *Polizeiruf 110* dafür, dass man „gesellschaftlich relevante[n] und brisante[n] Themen“³⁷⁵ sende. Durch den Ruf der beiden Krimireihen, einen kritischen Blick auf die Republik und ihre Anrainer zu erlauben, seien die öffentlich-rechtlichen Programme „eben nicht nur Verlautbarungsorgane des Staates“, so ist sich auch Knut Hickethier als Fernsehwissenschaftler sicher. Vielmehr würden sie auch ein „Sprachrohr der Kritik der Bevölkerung“ darstellen.³⁷⁶ Hickethier gibt aber zu bedenken: „Sie bilden damit zugleich einen Resonanzboden für die Machtinstanzen, die auf diese Weise auch die Durchsetzbarkeit von staatlich erwünschten Maßnahmen testen.“³⁷⁷ Diese Perspektive nehmen *Tatort*-Zuschauer_innen nur selten ein. Infrage gestellt wird lediglich, ob sich Deutschland und deutsche Kultur mit dem *Tatort* veranschaulichen lassen. Schließlich wird der Krimi in Kursen zu „Deutsch als Fremdsprache“ zur Vermittlung deutscher Kultur eingesetzt, der Schulbuchverlag *Cornelsen* ließ *Tatort*-Fan Werner ein paar Seiten über die Reihe gestalten, und

³⁶⁹ Carey 1989, S. 43.

³⁷⁰ Vgl. Bollhöfer 2007, S. 71.

³⁷¹ Vgl. Morley 2000.

³⁷² Vgl. Gillespie 1995.

³⁷³ Vgl. Mankekar 1999.

³⁷⁴ Vgl. Michael 2010.

³⁷⁵ Kammann/Jurkuhn/Wolf 2007, S. 113.

³⁷⁶ Hickethier 1995, S. 72.

³⁷⁷ Ebd.

das Goethe-Institut hat eine eigene Broschüre zum *Tatort* herausgegeben.³⁷⁸ Die US-Amerikanerin Ellen Deichherr, die inzwischen seit vielen Jahren in Deutschland lebt und arbeitet, zeigte sich skeptisch gegenüber der Idee, dass *Tatort* sich als kulturelles Lehrmaterial eigne: „Ich **weiß** nicht, ob ich das so sehen würde oder ob ich jemandem, der neu nach Deutschland kommt, sagen würde: Du musst *Tatort* gucken, um Deutschland zu verstehen. Das glaub ich nicht.“

³⁷⁸ *Tatort*-Fan François Werner berichtete in einem Artikel über seinen Beitrag für das „Deutschbuch 9“ von Cornelsen, vgl. TATORT: Schulbuch – *Tatort-Fundus*, unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/medien/buecher/tatort-schulbuch.html> [11.2.2016]; Interviewpartnerin Jule Deich arbeitete im Kurs „Deutsch als Fremdsprache“ auch mit dem *Tatort*, und Herr Deininger vom Filmmuseum Düsseldorf hat beim Goethe-Institut an einem Heft über den Sonntagskrimi gearbeitet, vgl. die Feldnotiz zur *Tatort*-Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf vom 9.11.2010.

7. Zusammenführungen

Ziel der vorliegenden Untersuchung war es, anhand geschmacklicher Verortungen von *Tatort*-Zuschauer_innen das Wechselspiel zwischen der Wahrnehmung und Reproduktion sozialer Positionierungen herauszuarbeiten und somit eine Momentaufnahme kultureller Befindlichkeit in einem Feld zu extrahieren, das durch seine langanhaltende kulturelle wie alltagsstrukturierende Bedeutung zu einem wichtigen Schauplatz von Selbst- und Fremdverortungen geworden ist. So individuell Geschmäcker auch empfunden werden, so deutlich sind sie zugleich von Gewohnheiten, vom kulturellen Umfeld und von der Sozialisation eines jeden abhängig. Gefallen an einem populärkulturellen Produkt wie der Krimireihe *Tatort* zu finden, lässt allerdings nur begrenzt auf Gemeinsamkeiten schließen. Als zu divers empfinden diejenigen, denen der Sonntagskrimi gefällt, seine Merkmale. Dennoch lassen sich Selbstverortungen beobachten, die nicht nur Hinweise darauf geben, was den befragten Fernsehzuschauer_innen gefällt und was nicht, sondern auch, welche Vorstellungen über die soziale Welt ihren Bewertungen unterliegen.

Sowohl der prozesshafte Charakter der Geschmacksbildung als auch die Bedeutung situativer Rahmungen von Selbstpositionierungen zeigen sich durch die vorliegende Untersuchung bestätigt. Gerade die sich über mehrere Jahre erstreckende populäre Serialität führt zur Ausbildung situativ spezifizierter Geschmäcker im Kontext sozialer Rahmenbedingungen. Die Beziehung zwischen Praktiken der Positionierung und den unterschiedlichen Kontexten der Alltagsintegration der Krimi-

reihe stehen in einem reziproken Verhältnis von Austausch und Beeinflussung: Die geschmackliche ‚Vorbildung‘ (basierend auf Sozialisation, habitueller Gewöhnung, ökonomischen Möglichkeiten, Vorbildern und affektbedingten Erfahrungen) sowie Effekte sozialer Erwünschtheit, Ansprüche an sich selbst, an soziale Bindungen und intellektuelle Bereicherung prägen die sprachlichen und somit in Diskurse gebetteten Äußerungen über die eigengeschmackliche Positionierung gegenüber dem Sonntagskrimi. Die Einbettung des Wochenendes in eine von Arbeit strukturierte Welt, die temporal gesehen liminale Phase zwischen Wachen und Schlafen sowie der Bedarf nach Erholung, ein wenig Passivität und Verantwortungsübergabe stellen sich als Faktoren heraus, an denen die situative Passgenauigkeit einer *Tatort*-Folge bemessen wird. Da die Rezeption des Krimis sich in vielen Fällen nicht auf eine einmalige Erfahrung beschränkt, sondern von Generationenbezügen, einer über 45-jährigen Rezeptionsgeschichte und dem stetigen Ausbau kommunikativer Strukturen on- wie offline begleitet wird, kommen weitere, sich in die Biografien von *Tatort*-Zuschauer_innen einschreibende Orientierungen und Gewöhnungen hinzu. Diese sind in den Erzählungen meiner Interviewpartner_innen von jetzzeitlichen Einordnungen früherer Lebensabschnitte und von Wohnsituationen, aber auch von der subjektiv empfundenen Menge an Freizeit und von sozialen Beziehungen abhängig.

Ein bisweilen diffuses Wissen darüber, wie die Welt des Geschmacks aufgebaut und soziodemografisch organisiert ist, zeigt sich darin, wie über Bildung und Realismus, über Aktivität und Spannung, über Weiblichkeit und über Unterhaltung gesprochen wird. Dass mit Selbstpositionierungen immer auch Fremdpositionierungen einhergehen, habe ich in den voranstehenden Kapiteln dargelegt: Mit dem Hinweis, ein realistischer *Tatort* sei ein besserer *Tatort*, oder der Bemerkung, man vermute, dass *Tatort*-Zuschauer_innen „ein bisschen anspruchsvoller“¹ seien, geht die Abwertung des Unrealistischen sowie die Annahme, es gebe auch weniger anspruchsvolle Zuschauer_innen, einher. Aus dieser Erkenntnis speisen sich sowohl die binären Oppositionen, die den Rahmen für die Darstellung der Selbstverortungen im 6. Kapitel bilden, als auch die Hinweise auf Vergemeinschaftungen und Abgrenzungen in der allgemeinen Mediennutzung (2. Kapitel), in der Rezeptionssituation (3. Kapitel), zwischen den Folgen (4. Kapitel) sowie beim Sprechen über die fiktionalen, imaginierten und in der TV-Erzählung repräsentierten Anderen (5. Kapitel). An ein paar richtungweisende Linien der jeweiligen Kapitel will ich hier erinnern.

Die mediale Rahmung der *Tatort*-Rezeption wurde im 2. Kapitel dargestellt: Die Analyse der Medienbiografien der interviewten *Tatort*-Zuschauer_innen zeigt, dass sich Bildung, Interesse an Nachrichten und Weltgeschehen, die Arbeit an sozialen Beziehungen und das Bedürfnis, sich nach getaner Arbeit zu entspannen, wesentlich auf Entscheidungen über die Mediennutzung auswirken. Die Ausbildung des

¹ Vgl. das Interview mit Bernhard Aster sowie die Ansichten über die anderen *Tatort*-Zuschauer_innen im 5. Kapitel.

individuellen Geschmacks – Individualität war allen Befragten wichtig – ist nicht allein vom Elternhaus abhängig. Auch Freundschaften und Partnerschaften ermöglichen Verschiebungen und Ausweitungen (oder Einschränkungen) der Mediennutzung. Audiovisuelle Medien wurden den Schriftmedien gegenübergestellt, wobei die Lektüre von Büchern weniger der Legitimation bedarf als das Fernsehen. Wenn der Fernseher angeschaltet wird, dann sollte dabei entweder ein bisschen Wissen vermittelt oder aber die Zeit, die in die Rezeption investiert wird, beschränkt werden. Viel fernzusehen wurde mit subjektiv als schwierig empfundenen Lebensabschnitten assoziiert. So betrachteten auch die Befragten, die häufig und gerne Serien anschauen, die serielle Narration als suchtgefährdend. Der Sonntagskrimi stellte aus ihrer Perspektive eine günstige Alternative zu Serienformaten dar, die mit Cliffhangern operieren. Manche „delivery technologies“², etwa das Radio, werden als „Nebenbeimедien“³ insbesondere von Frauen bei Arbeiten im Haushalt genutzt, während das Fernsehen nebenbei, gerade wenn Gäste oder Kinder anwesend sind, beschränkt werden müsse. Der Vorrang der Fernsehrezeption gegenüber der Face-to-Face-Kommunikation wurde von einigen Interviewpartner_innen als ‚unterschichtig‘ und unhöflich konnotiert. Der maßvolle Umgang mit audiovisuellen Medien hingegen galt als erstrebenswert. Sozial gut eingebunden zu sein, war allen meinen Gesprächspartner_innen wichtig. Während die TV-Rezeption zunächst als unsozial eingestuft wurde, bewiesen die vielfachen Erzählungen vom gemeinschaftlichen Fernsehen und den daran anschließenden Praktiken, dass Fernsehen zu schauen auch sozial integrativ und beziehungsstabilisierend wirken kann. Der gemeinschaftlich begangene *Tatort*-Abend ist dafür ein gutes Beispiel.

Die Evaluation der Sehsituation wird im 3. Kapitel nachvollzogen. Die soziale, materielle, mediale und semantische Rahmung der *Tatort*-Rezeption bedingt die Kategorien, die zu ihrer Bewertung herangezogen werden. Traditionelle Logiken von kulturellem Oben und Unten werden in den Sprechakten meiner Interviewpartner_innen reproduziert, scheinen aber in ihrer Relevanz für die alltägliche Praxis von geringerer Bedeutung zu sein bzw. sich einem allgemeinen populären Geschmack graduell anzupassen und sich nach den Räumen zu richten, in denen die Rezeption oder die Reflexion derselben vollzogen wird: Der *Tatort* wird zumeist nach wie vor im heimischen Wohnzimmer angeschaut, ob allein, im Rahmen der Familie, mit dem Partner beziehungsweise der Partnerin oder aber mit Freund_innen. Die Wohnzimmeratmosphäre wird auch dort noch mit dem Krimi in Verbindung gebracht, wo die Rezeption durch mediale Neuerungen (Stream oder DVD) oder durch jüngere Rezeptionsformen (in der *Tatort*-Kneipe oder in Sehgemeinschaften) vom bürgerlich geprägten Privatraum entkoppelt ist. Zuschauer_innen, die den Krimi alleine betrachten, betonten den Wert des Produktes, den sie durch besonders aufmerksame, aktive Rezeptionsweisen subjektiv gesehen noch zu steigern imstande sind. Die gemeinschaftliche Rezeption hingegen kann, je nach Span-

² Jenkins 2006a, S. 13.

³ Kuhlmann/Wolling 2004.

nung und empfundener Güte der Folge, den subjektiven Wert der Sehsituation vom Narrativ auf die soziale Kommunikation verschieben.

Wer am Sonntagabend vor dem privaten Fernsehgerät der Gastgeber_innen zusammenkommt, ist keineswegs Zufall. Prinzipien der Bekanntschaft und (angenommenen) Ähnlichkeit werden hier relevant. Neuzugänge zu *Tatort*-Sehgemeinschaften sind angehalten, Gruppendynamiken zu beobachten und zu kopieren. Die langzeitige Teilnahme an gemeinschaftlichen Rezeptionssituationen vereint die Zuschauenden sodann im Eindruck einer „emotional community“⁴. Die in den öffentlichen Raum transferierte Krimirezeption im sogenannten ‚Public Viewing‘ ist ausgesprochen studentisch geprägt. Seit 2006 mehren sich die Kneipen, die den *Tatort* allsonntäglich auf Großleinwand ausstrahlen. Anders als die Gäste von Fußball-Liveübertragungen werden Zuschauer_innen des *Tatort* von Kneipier_innen und Bedienung als „ganz ruhige Leute“ wahrgenommen, die wenig trinken und wenig reden. In ihren Beschreibungen und in meinen Beobachtungen stellt sich das Publikum der Krimireihe im Public Viewing als diszipliniert, leise und aufmerksam rezipierend dar. Teilnehmende des *Tatort*-Viewing in der Kneipe schätzen an dieser Rezeptionsform nicht nur, dass sie damit einen aufwandsarmen Weg gefunden haben, ihre sozialen Kontakte zu pflegen. Sie thematisierten auch die strukturgebende Funktion des Kneipenbesuchs und dass sie beim Fernsehen von Personen umgeben seien, die ihnen – auch soziokulturell – ähnlich sein könnten.

Die Diversität der Praktiken, die sich an die Rezeption einzelner *Tatort*-Folgen anschließen, resultiert aus der jeweiligen Struktur der Räume, in denen sie vollzogen werden: Während das Gespräch, das sich unmittelbar an die Krimirezeption anschließt, unter miteinander bekannten Personen erfolgt und spontane Fragen, Kommentare und Bewertungen des Krimis provoziert, sind Inhalte und Sprechweisen bei späteren Nachbesprechungen des Filmes stärker davon abhängig, welchen Lebensbereich die Gesprächsteilnehmer_innen miteinander teilen. Als „testing ground“⁵, an den tiefergreifende Erörterungen anschließbar sind, aber genauso gut ausbleiben können, eignet sich der Krimi besonders. Zudem gibt es online wie offline Räume, in denen neben einem spezialisierten Sprechduktus auch unterschiedliches (Spezial-) Wissen über den Krimi, über gesellschaftliche Themen, cineastische Fachbegriffe und Fernsehgeschichte zu sozialer Distinktion im Bourdieuschen Sinne beiträgt. Denn Wissen über *Tatort* und angrenzende Gebiete kann mitunter als kulturelle Währung eingesetzt werden, die sich in Anerkennung auszahlt – das gilt allerdings eher für die als künstlerisch wertvoll empfundenen Produktionen namhafter Autor_innen und Regisseur_innen, weniger für die heiteren Folgen mit den Ermittelnden Stoeber und Brockmüller in Hamburg oder Thiel und Boerne in Münster.

Die materielle Zurschaustellung des *Tatort*-Fandoms ist beschränkt; trotz des seriellen Aufbaus der Reihe regt der Krimi kaum zum Sammeln an – außer im Kopf seines Publikums. Fanpraktiken verweilen, so aktiv die Zuschauer_innen auch rezi-

⁴ Vgl. Rosenwein 2002, S. 842-845.

⁵ Vgl. den Abschnitt „Das Bedürfnis, über *Tatort* zu reden“ im 4. Kapitel.

pieren, zumeist in der Teilhabe und Kritik; das Bedürfnis zur Koproduktion ist beim *Tatort* weit weniger ausgeprägt als bei anderen seriellen Narrativen. Um sich als *Tatort*-Fan zu begreifen, reicht es vielen schon aus, Gefallen an der Rezeption zu finden.

Die Ausbildung eines eigenen Geschmacks basiert auf der prozesshaft sich vollziehenden Selbstpositionierung, die relational zu Anderen verfestigt wird. Sie ist Gegenstand des 5. Kapitels. Sympathien und Vergleiche mit den Serienfiguren im *Tatort*, der Blick auf imaginierte andere Fernsehzuschauer_innen sowie die Reflexion über die Repräsentation sozialer Rollen und Personengruppen im Krimi stellen die Grundlage von Verschiebungen solcher Kategorien dar, die für die Rezeption als bedeutsam empfunden werden. Als intellektuell anspruchsvoll und vergleichsweise gebildet stufen *Tatort*-Zuschauer_innen das übrige, ihnen unbekanntes Publikum ein, auch wenn sich darunter Personen aller sozialen Schichten finden mögen. Wer den Sonntagskrimi schätzt, zeigt sich – wie die Befragten selbst – an vielen Dingen interessiert, vermuteten meine Interviewpartner_innen. Abgrenzungen erfolgten anhand von „Figurierungen“⁶ und Vergleichen gegenüber dem RTL-Publikum, denen, die Rosamunde-Pilcher-Filme im ZDF präferieren, und den Zuschauer_innen des sogenannten ‚Unterschichtenfernsehens‘.

Anders als bei Seriencharakteren ist die „parasoziale Interaktion“⁷ der *Tatort*-Fans mit den Ermittelnden zumeist eine spielerische und gebrochene, besser jedoch ist sie als spielerisches beziehungsweise gebrochenes Engagement zu benennen. Sie ist davon abhängig, ob die Figuren den Zuschauer_innen als sympathisch erscheinen: Agieren sie moralisch integer, mitfühlend und taktisch klug? Sind sie freundlich, stehen sie für traditionelle Werte ein und zeigen ihre Emotionen oder sind sie nur mit sich selbst beschäftigt? Ambivalente Charaktere als ermittelnde Serienfiguren, wie sie jüngst in Frankfurt mit Kommissar Faber eingeführt wurden, verstören die einen auf der Suche nach moralischer Klarheit im Krimi, andere aber erfreuen sich besonders daran und sehen in ihnen die Komplexität der Sendung bestätigt.

Der Einblick in unterschiedliche Milieus, soziale Randgruppen, Subkulturen oder in das Leben von Migrant_innen macht für viele einen besonderen Reiz der Reihe aus. Dass bei der Darstellung sozialer Gruppen im Krimi das Schlagwort Realismus elementar wird, erschließt sich in diesem Kontext. Die Darstellungsweise einer Szene, eines Milieu oder einer Gruppe im *Tatort* hängt eng mit dem Standing der repräsentierten Gruppe in der Gesamtgesellschaft sowie damit zusammen, dass im Krimigenre Ermittler_innen gezeigt werden, die eigeninitiativ und risikofreudig vorgehen.

‚Reine‘ Polizeiarbeit zu zeigen, stellen sich die meisten langweilig vor – das geht im Spannungsgenre nicht. Das Publikum erfreut sich – bei aller Kritik an ihren Körpern und an Rollenzuschreibungen – auch an weiblichen Ermittlerfiguren, obwohl die Frauenquote im Krimi weit über der im ‚echten Leben‘ liegt, also unrealistisch ist. Doch auch unrealistische Darstellungsweisen können die Dargestellten vor dem

⁶ Ege 2013.

⁷ Vgl. Mikos 1996; Schramm 2006.

Fernseher entzücken und belustigen: Manchen Polizist_innen machte es Spaß zu sehen, dass sich Ermittlende im Krimi gegen ihre Vorgesetzten zur Wehr setzen und ihren Emotionen freien Lauf lassen. Sie sind sich sicher, dass man mit einem Horst Schimanski (Duisburg, im *Tatort* 1981-1991) oder einem Rechtsmediziner wie Professor Dr. Karl-Friedrich Boerne (Münster, seit 2002) nicht zusammenarbeiten könnte, genießen es aber, den Fernsehermittler_innen bei ihren Verfehlungen zuzusehen.

Meine Interviewpartner_innen verfügen über einen großen Wissensfundus bezüglich kultureller Hierarchien. Dieses Wissen empfinden sie als existent und einigermaßen solide. Sobald sie den Drang verspürten, ihre Sehgewohnheiten zu rechtfertigen, griffen sie auf reichlich traditionelle Ordnungsschemata kultureller Evaluation zurück. Diese sind nicht zwangsläufig relevant für ihre eigene Sehpraxis, doch fühlten sich viele herausgefordert, die normative Logik der Distinktion darzustellen und sie mit als eigen empfundenen Bewertungskategorien (etwa dem Bedarf nach Entspannung, sozialen Kontakten und Gemütlichkeit) abzugleichen. Von gesamtgesellschaftlichen Diskursformationen abhängige Ordnungen und Logiken der geschmacklichen Selbstpositionierung werden anhand dichotomer Kategorien im 6. Kapitel verfolgt. Diese Variante der Überblicksdarstellung verdeutlicht, dass sich eine Verflüssigung der Dichotomie von Hoch- und Populärkultur im kulturellen Feld *Tatort* abzeichnet, geschmackliches Positionieren aber ohne binäre Abgrenzungen nicht versprachlicht werden kann. Viele Interviewpartner_innen verorteten sich, wenn sie die alltagsgebundene Nutzungsweise des Krimis berücksichtigten, im „Dazwischen“ – zwischen aktiv und passiv, zwischen gespannt und entspannt, zwischen Genießer_innen und Kritiker_innen etc. – doch bleiben sowohl die Reflexionen über das eigene Handeln als auch die alltäglichen Praktiken an ein implizites Wissen über Geschmack gebunden, das sich nicht in allen Sektoren gleichermaßen vom Hochkulturschema gelöst hat. Der Europäische Ethnologe Jonas Frykman beschreibt den Zusammenbruch der oppositionellen Ordnung von Hoch- und Populärkultur als einen Kollaps: „Although the debate about quality is still ranging, high and low have collapsed into each other. The old distinctions do not hold in the post-modern acclaim for popular culture.“⁸ So verbreitet die „Ideologie des Populären“⁹, die sich gegen jede Kritik an populären Lesestoffen wendet, auch sein mag, es kann nach wie vor nicht davon die Rede sein, dass sich geschmackliche Differenzierungen von sozialen Kategorien gelöst und die „kulturellen Allesfresser“¹⁰ das Terrain übernommen haben. Es sind vielmehr alternative Schemata, die sich für das Medienhandeln der *Tatort*-Zuschauer_innen als relevant und handlungsleitend darstellen: Die Medienpraxis erwies sich als zutiefst sozial geprägt; sie folgt weitgehend der Mediensozialisation, ist an sozialer Teilhabe (on- und offline) orientiert und in Arbeits- und Freizeitkulturen eingebunden. Ethische Fragen und Positionierungen in der Welt

⁸ Frykman 2000, S. 271.

⁹ Ang 1985, S. 113.

¹⁰ Vgl. Peterson/Ker 1996.

der Nachrichten erwiesen sich als relevant, sollten aber nicht den körperlich sich ankündigenden geschmacklichen Positionierungen gegenübergestellt werden, da sie sich vielmehr gegenseitig bedingen.

7.1 Anschlussfragen

Einige Aspekte der vorliegenden Arbeit werfen Anschlussfragen auf: Die Frage danach, wie sich geschmackliche Orientierungen mit der Zeit verändern beziehungsweise öffnen, konnte hier bereits angerissen, aber nicht abschließend geklärt werden. Einen Ansatz sehe ich darin, dass die „Eitelkeit“¹¹ des eigenen Geschmacks seine Öffnung hin zum Unbekannten oder zuvor Verschmähten provoziert: Will der eigene Geschmack im Sinne des Manuskriptes „Mein Geschmack und ich“¹² dem Geschmack eines Gegenübers entsprechen, muss er sich ihm annähern. Neuen Partnerschaften und Freundschaften, Beziehungen zwischen Eltern und Kindern wie solche unter Geschwistern sind nicht nur von Abgrenzungen, sondern auch von Allianzen geprägt. Die Investition in soziale Beziehungen, die als Arbeit am Selbst erlebt wird, erlaubt Bewegungen des Geschmacks, die – durch serielle Narrative auf Dauer gestellt – zur Folge haben können, dass der individuelle „Raum des Möglichen“¹³ sich sukzessive erweitert. Nach und nach lernen Rezipient_innen, über Filmszenen und Witze zu lachen, die sie zuvor nicht vergnügten, wenn die zuschauende Gruppe ihre integrative Wirkung entfaltet. Dabei muss nicht davon ausgegangen werden, dass eine geschmackliche Orientierung in allen Lebensbereichen gleichermaßen relevant ist. Die zeitliche Beschränkung einer *Tatort*-Folge ermöglicht es den Rezipient_innen, in diesem Zeitfenster in einer gewohnten, aber spezifischen Personenkonstellation über Witze zu lachen, die sie in anderen Kontexten ihres Alltags weniger amüsieren. Zwar wird beispielsweise durch die Zugehörigkeit subjektiv als unterschiedlich wahrgenommener Freundeskreise eine Positionierungsarbeit fällig, die kraftraubend sein kann, gerade die routinierte serielle Taktung der geschmacklichen Selbstverortung (bei der Krimirezeption) hilft aber dabei, die Zugehörigkeit zu verschiedenen ‚Geschmäckern‘ in ein Leben zu integrieren.

Selbst Sendungen, die als minderwertig beschrieben wurden, genauso wie *Tatort*-Folgen, die dem Mainstream zugerechnet und damit künstlerisch abgewertet wurden – „Willkommen in Hamburg“ stellt so eine Folge dar¹⁴ –, können durch den Gestus der Ironie oder des Spotts etwa in der kollektiven Rezeptionssituation sowohl eine Auf- als auch eine Abwertung erfahren. Alternativ finden Zuschauer_innen, die sich gegenseitig kennen und vertrauen, Gefallen daran, die Rezeption von Sendungen miteinander zu teilen, die sie als ‚schlecht‘ beschreiben. Der serielle ‚Text‘ als

¹¹ „Mein Geschmack und ich“ in Pfaller 2012, S. 236.

¹² Vgl. ebd., S. 217-255.

¹³ Bourdieu 2001, S. 371.

¹⁴ Vgl. die Feldnotiz zum Public Viewing im S vom 10.3.2013.

solcher wird dabei nach wie vor als Ausdruck schlechten Geschmacks beschrieben, dennoch ist er für die Freundschaft und das Wohlgefühl der Zuschauenden von hohem Wert. Ein Teil dieses Wertes ist bisweilen auf das Vergnügen zurückzuführen, nicht den Konventionen des guten Geschmacks zu folgen. Obwohl sich meine Interviewpartner_innen (die sich doch mehrheitlich gerne dem Sonntagskrimi widmen) über den kulturellen Wert, den die Reihe als ‚Text‘ hergibt, völlig im Klaren sind, sind sie sich genauso über die ‚Arbeit‘, also den pädagogischen, analytischen, politischen, selbsttherapeutischen oder sonstigen Mehrwert bewusst, die sie selbst in die Reihe geben, indem sie sie ansehen und sich mit ihr beschäftigen. Dieser seriell-situative und privatisierte Wert mag zwar nicht mit einem Tauschwert außerhalb der privaten Sphäre gleichzusetzen sein, für den sich Medienwissenschaftler Henry Jenkins interessiert, aber er wird als bereichernd erlebt. Eine anschließende Untersuchung könnte auf die Reichweite subjektiv erlebter ‚Lebensbereicherung‘ fokussieren und nach Austauschformen des ‚Wertes‘ fragen, der durch seriell getaktete (weil an serielle Narrative gebundene) Gefühle des Vergnügens intersubjektiv konstituiert werden kann: In welche Einheiten neben der „pleasure“¹⁵ an widerständigen Lesarten, dem „sozialen Kapital“¹⁶ im Sinne Bourdieus, der „Anerkennung“¹⁷ im Sinne Axel Honneths und der „Arbeit am Selbst“¹⁸ nach Ulrich Bröckling und der damit einhergehenden Versuche, Welten außerhalb von Gouvernentalisierung durchdringener Subjektwerdung zu kreieren, kann der Wert, der gemeinschaftlich bei der Rezeption von populärer Serialität hergestellt wird, übersetzt werden?

Verpflichtungsgefühle gegenüber der kreativindustriell produzierten Dingwelt stellen einen weiteren Aspekt im Umgang mit populären Serienstoffen wie dem *Tatort* dar, der sich in meiner Untersuchung abzeichnet und sich für eine vertiefende Überprüfung eignet. Hier ist es kein ‚Regime‘ der Dinge, nicht allein ihr Handlungspotenzial, wie die Soziologie der Assoziationen das vielleicht fassen würde, das die rezipierenden Akteur_innen dazu anhält, einen Film bis zum Ende zu verfolgen. Vielmehr bedingen gesellschaftliche Konventionen der Bewertung, der Selbstdisziplin und Wertschätzung schöpferischer Kreativität – auch von kollektiv-industriell vorgehenden Künstler_innen und Produzent_innen – das Verantwortungsgefühl der Rezipierenden gegenüber Serien und Reihen. Das Aus- und Umschalten oder das Verlassen eines Raumes, in dem ein Film läuft, der den Zuschauenden missfällt, Kommentare online etc. stellen Praktiken im Umgang mit den Produkten der Kreativindustrie dar, die nicht allein auf Vorstellungen der persönlichen Einflussnahme schließen lassen, sondern darüber hinaus ein Kommunikationsfeld mit der Dingkultur abstecken, deren Deutung seitens der ‚Macher_innen‘ und ‚Kreativen‘ von Sichtweisen auf die eigene Arbeit geprägt ist. Im Kontext der bereits fortgeschrittenen Untersuchung „Serienschreiben: Zur Arbeitskultur im gegenwärtigen

¹⁵ Fiske 1987.

¹⁶ Vgl. Bourdieu 1987; Fröhlich 1994.

¹⁷ Vgl. Honneth 1992.

¹⁸ Bröckling/Krasmann/Lemke 2001.

deutschen Unterhaltungsfernsehen“ in der DFG-Forschergruppe „Ästhetik und Praxis populärer Serialität“ ließe sich eine solche Fragestellung möglicherweise anschließen. In diesem Kontext wäre auch eine kulturwissenschaftliche Reflexion von Veränderungen wünschenswert, die sich mit der Digitalisierung von Zuschriften an die TV-Redaktionen beschäftigt. Relational zur Struktur der jeweiligen Plattform oder Homepage verändern sich Tonfall, Kommunikationsfunktion, das Potenzial zum Gespräch, der Ko-Kreativität, des Lobes und der Kritik.

Ein dritter Aspekt, auf dessen Potenzial zur Vertiefung ich hier hinweisen will, ist die – selbstverständlich vom Aufbau des Narratives selbst abhängige – Verortung des Publikums auf der Seite der ‚Guten‘, die die Rezeption der Reihe *Tatort* weitgehend bestimmt. Durch Produktionen wie *Dexter* (USA [Showtime], 2006-2013), *Breaking Bad* (USA [AMC], 2008-2013), *Mad Men* (USA [FOX], seit 2007), oder *Game of Thrones* (USA [HBO], seit 2011) kann diese Grundposition der Zuschauer_innen inzwischen nicht mehr als zwingend angenommen werden, um ein breites Publikum zu binden.¹⁹ Jason Mittells Studien zum Engagement der Zuschauer_innen mit ambivalenten Charakteren von Fernsehserien eröffnen diesbezüglich ein weites Feld, das vergleichend im deutschsprachigen Serienraum angegangen werden könnte.²⁰ Die Erwartung der Fernsehzuschauer_innen an den *Tatort* ändert sich nämlich graduell mit der Rezeption von Serien, die dem amerikanischen Quality-TV zugezählt werden und ihr Publikum an alternative Serien-(Anti-)Held_innen gewöhnen.

¹⁹ Vgl. Poniewozik 2012.

²⁰ Vgl. Mittell 2012.

8. Quellen- und Literaturverzeichnis

8.1 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Ein Regal im Büro des *Tatort*-Producers Holger Ellermann: *Tatort* als Serie, eigene Aufnahme, 2011.

Abb. 2: Das Fernseh-Setting von Dr. Elisa Unruh, Aufnahme von Dr. Elisa Unruh, 2011.

Abb. 3: Das Fernseh-Setting von Theresa Lottich, Aufnahme von Theresa Lottich, 2011.

Abb. 4: Das Fernseh-Setting von Ute Auerhahn, Aufnahme von Ute Auerhahn, 2011.

Abb. 5: Das Fernseh-Setting von Tanja Licht, Aufnahme von Tanja Licht, 2011.

Abb. 6: Das Fernseh-Setting von Tina Sahlmann: mit Strickzeug und Wein, Aufnahme von Tina Sahlmann, 2011.

Abb. 7: Das Fernseh-Setting von Tina Sahlmann: multifunktionaler Raum, Aufnahme von Tina Sahlmann, 2011.

Abb. 8: Die Beatles-Figuren in der Vitrine, Aufnahme von Anton Hientz, 2011.

Abb. 9: *Tatort* im Karton, Aufnahme von Ina Obermann, 2011.

- Abb. 10: Sitzgelegenheiten für bis zu zehn Personen bei Jule Deich, Aufnahme von Jule Deich, 2011.
- Abb. 11: „Deutschlandkarte: ‚Tatort‘-Kneipen“. In: Zeit Leben. Das ZEIT-Magazin Nr. 22, vom 23. Mai 2013, S. 12: Text von Matthias Stolz, Illustration von Jörg Block [Quelle: Das Erste].
- Abb. 12: *Tatort-Fundus*: Die Bewertungsseite der Folge „Weil sie böse sind“, unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/rangliste/folgen-wertungen/rangliste-auswertung/nach-usern.html?folge=751&Nr=9> [6.5.2016], eigener Screenshot.
- Abb. 13: Die Pinnwand von Kriminalpolizist Tim Eckbauer: „Gandalf“ der Zauberer aus J. R. R. Tolkiens Trilogie „Herr der Ringe“, eigene Aufnahme, 2011.
- Abb. 14: Die Pinnwand von Kriminalpolizist Tim Eckbauer: das Grab von Bruce Lee, eigene Aufnahme, 2011.

8.2 Bibliografie

- Abels, Birgit: Hörgemeinschaften. Eine musikwissenschaftliche Annäherung an die Atmosphärenforschung. In: *Musikforschung* 3/2013, S. 220-231.
- Abu Lughod, Lila: *Dramas of Nationhood. The Politics of Television in Egypt*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.
- Alkemeyer, Thomas: Körperkult und Schönheitswahn. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* vom 23.4.2007, 18, 2007, unter URL: <http://www.bpb.de/apuz/30506/aufrecht-und-biegsam-eine-politische-geschichte-des-koerperkults?p=all> [11.2.2016].
- Alkemeyer, Thomas: *Zeichen, Körper und Bewegung. Aufführungen von Gesellschaft im Sport* [Habilitation am Fachbereich Erziehungswissenschaft und Psychologie der Freien Universität Berlin, unveröffentlichtes Dokument]. Berlin 2000, unter URL: http://www.staff.uni-oldenburg.de/thomas.alkemeyer/download/Alkemeyer_Zeichen,_Koerper_und_Bewegung-1.pdf [11.2.2016].
- Allrath, Gaby/Gymnich, Marion (Hg.): *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke: Palgrave, 2005.
- Amnesty International: Täter unbekannt. „Mangelnde Aufklärung von mutmaßlichen Misshandlungen durch die Polizei in Deutschland“ (Bericht von 2010), unter URL: <http://www.amnestypolizei.de/kampagne/bericht.html> [11.2.2016].
- Anderson, Benedict: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [u. dt. T.: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt am Main: Campus, 1996]. 2., überarb. Aufl. London: Verso, 1991.

- Ang, Ien: *Living Room Wars. Rethinking Media Audiences for a Postmodern World*. London [u.a.]: Routledge, 1996.
- Ang, Ien: *Living-Room Wars. New Technologies, Audience Measurement and the Tactics of Television Consumption*. In: Silverstone, Roger (Hg.): *Consuming Technologies. Media and Information in Domestic Spaces*. London: Routledge, 1992, S. 131-145.
- Ang, Ien: *Desperately Seeking the Audience*. London [u.a.]: Routledge, 1991.
- Ang, Ien: *Watching Dallas. Soap Opera and The Melodramatic Imagination*. London: Methuen & Co., 1985.
- Ang, Ien/Hermes, Joke: *Gender and/in Media Consumption*. In: Curran, James/Gurevitch, Michael (Hg.): *Mass Media and Society*. London u.a.: Edeard Arnold, 1991, S. 307-328.
- Angerer, Marie-Luise/Dorer, Johanna (Hg.): *Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Ein Textbuch zur Einführung*. Wien: Braumüller, 1994.
- Anthias, Floya: *Social Stratification and Social Inequality: Models of Intersectionality and Identity*. In: Devinde, Fiona u.a. (Hg.): *Rethinking Class. Cultures, Identities and Lifestyles*. Basingstoke [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2005, S. 24-45.
- Anz, Thomas: *Spannung*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3: P-Z, hg. von Müller, Jan-Dirk. Berlin/New York: deGruyter, 2003, S. 464-467.
- Anz, Thomas: *Plädoyer für eine kulturwissenschaftliche Emotionsforschung. Zur Resonanz von Daniel Golemans ‚Emotionale Intelligenz‘ und aus Anlaß neuerer Bücher zum Thema ‚Gefühle‘*. In: *Literaturkritik* 2, März 1999, unter URL: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=47#biblio [11.2.2016].
- Askew, Kelly/Wilk, Richard R. (Hg.): *The Anthropology of Media. A Reader*. Malden, MA [u.a.]: Blackwell, 2002.
- Bacon-Smith, Camille/Tyrone Yarborough: *Batman: The Ethnography*. In: Pearson, Roberta E./Uricchio, William (Hg.): *The Many Lives of the Batman. Critical Approaches to a Superhero and His Media*. London/New York: Routledge, 1991, S. 90-116.
- Barthes, Roland: *The Pleasure of the Text*. In: Hill/Wang, New York, 1975, Jonathan Cape, London, 1976, S. 11-12.
- Bauer, Joachim: *Die Perspektive der anderen. Spiegelneurone und ihre Bedeutung für die Empathiefähigkeit*. In: *tv diskurs. Verantwortung in audiovisuellen Medien*, hg. von der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen e.V., 12, 1, 2008, H. 43, S. 40-45.

- Bauer, Ludwig: Authentizität und Fiktion. Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsubjets (= Diskurs Film: Bibliothek; 3). München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1992.
- Bauer, Wolf/Baur, Elke/Kungel, Bernd (Hg.): Vier Wochen ohne Fernsehen. Eine Studie zum Fernsehkonsum. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1976.
- Bauman, Richard/Briggs, Charles: Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. In: Annual Review of Anthropology 19, 1990, S. 59-88.
- Bausinger, Hermann: Ist der Ruf erst ruiniert ... Zur Karriere der Unterhaltung. In: Bareither, Christoph/Maase, Kaspar/Nast, Mirjam (Hg.): Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkultur-forschung. Mit einem Vorwort von Hermann Bausinger. Würzburg: Verlag Königshausen & Nemann GmbH, 2013, S. 37-47.
- Bausinger, Hermann: Wie ich Günther Jauch schaffte. 13 Zappgeschichten. Tübingen: Klöpfer & Meyer, 2011.
- Bausinger, Hermann: Vom Jagdrecht auf Moorhühner. Anmerkungen zur kulturwissenschaftlichen Medienforschung. In: Zeitschrift für Volkskunde 97, 2001, H. 1, S. 1-14.
- Bausinger, Hermann: Medienforschung am Ludwig-Uhland-Institut. Ein Rückblick. In: Tübinger Korrespondenzblatt 46, 1996, S. 6-11.
- Bausinger, Hermann: Alltag, Technik, Medien. In: Pross, Harry/Rath, Claus-Dieter (Hg.): Rituale der Medienkommunikation. Gänge durch den Medienalltag. Berlin [u.a.]: Guttandin & Hoppe, 1983, S. 24-36.
- Bausinger, Hermann: Volkskultur in der technischen Welt. Stuttgart: Kohlhammer, 1961.
- Bechdolf, Ute: Verhandlungssache Geschlecht. Eine Fallstudie zur kulturellen Herstellung von Differenz bei der Rezeption von Musikvideos (1997). In: Johler, Reinhard/Tschofen, Bernhard (Hg.): Empirische Kulturwissenschaft. Eine Tübinger Enzyklopädie. Der Reader des Ludwig-Uhland-Instituts (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts in Tübingen; 100). Tübingen: TVV, 2008, S. 491-504.
- Bechdolf, Ute: Kulturwissenschaftliche Medienforschung: Film und Fernsehen. In: Götsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin: Reimer, 2001, S. 251-276.
- Bechdolf, Ute: Puzzling Gender. Re- und Dekonstruktion von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen. Weinheim: Beltz Deutscher Studien Verlag, 1999.
- Becker, Frank/Jaeger, Frank: Das große Schimanski Buch. Bergisch Gladbach: Bastei, 1988.

- Beer, Bettina: Einleitung. Feldforschungsmethoden. In: Dies. (Hg.): Methoden ethnologischer Forschung. 2. Aufl. Berlin: Reimer, 2008, S. 219-248.
- Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. Wiesbaden: VS, 2013.
- Bendix, Regina: Reden und Essen im und vor dem Fernseher: Serienfiguren und Serienzuschauer im Umgang mit dem Kulinarischen. In: Albrecht, Corinna/Bogner, Andrea (Hg.): Tischgespräche. Einladung zu einer interkulturellen Wissenschaft. Bielefeld: transcript (im Erscheinen: vorauss. 7/2016).
- Bendix, Regina F.: Eigentum, Kultur(erbe) und Wert. In: Groth, Stefan/Bendix, Regina F./Spiller, Achim (Hg.): Kultur als Eigentum. Instrumente, Querschnitte und Fallstudien (= Göttinger Studien zu Cultural Property; 9). Göttingen: Univ. Verlag Göttingen, 2015a, S. 177-196.
- Bendix, Regina: Zwischen Wollen und Müssen. Zur Fixierung des Ephemereren. In: Braun, Karl/Dieterich, Claus-Marco (Hg.): Materialisierung von Kultur. Diskurse Dinge Praktiken. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2015b, S. 43-55.
- Bendix, Regina F./Hämmerling, Christine: Autoren und Rezipienten. Zu einem distanzierten Verhältnis. In: Hißnauer, Christian/Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia (Hg.): Zwischen Serie und Werk. Die ARD-Reihe Tatort im fernseh- und gesellschaftsgeschichtlichen Kontext. Bielefeld: transcript: 2014, S. 243-258.
- Bendix, Regina F.: Teilhaben: Zur Tatort-Rezeption im sozialen Netzwerk Facebook. In: Näser, Torsten (Hg.): *kulturen*. Volkskunde in Niedersachsen Jg. 7, H. 1: Digitale Neuauflagen. Göttingen, Schmerse Media, 2013, S. 30-44.
- Bendix, Regina u.a.: Lesen, Sehen, Hängenbleiben. Zur Integration serieller Narrative im Alltag ihrer Nutzerinnen und Nutzer. In: Kelleter, Frank (Hg.): Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, 2012, S. 293-319.
- Bendix, Regina: Formatfrustrationen? Geschlecht, Biographie, Wissensproduktion und -präsentation. In: Langreiter, Nikola (Hg.): Wissen und Geschlecht: Beiträge der 11. Arbeitstagung der Kommission für Frauen- und Geschlechterforschung der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. Wien: Institut für Europäische Ethnologie, 2008, S. 91-110.
- Bendix, Regina: Was über das Auge hinausgeht: Über die Rolle der Sinne in der ethnographischen Forschung. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 102, 2006, S. 71-84.
- Bendix, Regina: The Pleasures of the Ear: Toward an Ethnography of Listening. In: Cultural Analysis 1, 2000, S. 33-50.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte (= Werke und Nachlaß; 19). Berlin: Suhrkamp, 2010.

- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936). *Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Benthien, Claudia u.a. (Hg.): *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln: Böhlau, 2000.
- Berger, John: *Ways of Seeing*. London: Penguin, 2008.
- Berger, Peter L.: *A Rumor of Angels. Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*. Garden City: Doubleday, 1969.
- Bergermann, Ulrike/Winkler, Hartmut (Hg.): *TV-Trash: The TV-Show I Love to Hate*. Marburg: Schürenverlag, 2000.
- Berkowicz, Sören: *Kollektives Fernsehen im öffentlichen Raum – Public Viewing im Zeitalter einer individualisierten Gesellschaft*. Deutschland: Diplomica Verlag, 2013.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London [u.a.]: Routledge, 1994.
- Bielefeld, Britta: *Tatort ohne Tatortgruppe, aber mit Staatsanwalt. Wie realistisch ist der ARD-Krimi? Echte Polizisten gucken WDR-Folge „Spargelzeit“ mit Thiel und Boerne*. In: *Göttinger Tageblatt* vom 27.11.2010, S. 14.
- Bimmer, Andreas: *Sonntag. Ein Wochentag und seine Rezeption in der Volkskunde*. In: Becker, Siegfried u.a. (Hg.): *Volkskundliche Tableaus. Eine Festschrift für Martin Scharfe zum 65. Geburtstag von Weggefährten, Freunden und Schülern*. Münster u.a.: Waxmann, 2001, S. 71-79.
- Binder, Beate/Hess, Sabine: *Eingreifen, kritisieren, verändern. Genealogien engagierter Forschung in Kulturanthropologie und Geschlechterforschung*. In: Binder, Beate u.a. (Hg.): *Eingreifen, Kritisieren, Verändern!? Interventionen ethnographisch und gendertheoretisch*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2013, S. 22-54.
- Bird, S. Elizabeth: *The Audience in Everyday Life. Living in a Media World*. New York [u.a.]: Routledge, 2003.
- Blanchet, Robert u.a. (Hg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien*. Marburg, Schüren Verlag GmbH, 2010.
- Blask, Falk/Kallinich, Joachim/Schondelmayer, Sanna (Hg.): *Update in Progress. Beiträge zu einer ethnologischen Medienforschung*. Berlin: Panama Verlag, 2013.
- Bloch, Ernst: *Philosophische Ansicht des Detektivromans*. In: Žmegač, Viktor (Hg.): *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans (= Schwerpunkte Germanistik; 4)*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971, S. 111-131.
- Blumer, Herbert: *Foreword*. In: Athens, Leonie: *Violent Criminal Acts and Actors Revisited*. Urbana: University of Illinois, 1997.

- Boellstorff, Tom u.a.: *Ethnography and Virtual Worlds. A Handbook of Method*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Bogdon, Norber/Niehus, Michael: Die Beliebtesten. Exklusiv Umfrage. In: BILD am Sonntag vom 5.1.2014, S. 18-21.
- Bohnsack, Ralf: Gruppendiskussion. In: Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines (Hg.): *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005, S. 369-383.
- Bohnsack, Ralf/Nentwig-Gesemann, Iris/Nohl, Arnd-Michael: Richtlinien der Transkription. Talk in *Qualitative Research*. In: Dies. (Hg.): *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis. Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Opladen: Leske + Budrich, 2001, S. 373f.
- Bollhöfer, Björn: *Geographien des Fernsehens. Der Kölner Tatort als mediale Verortung kultureller Praktiken*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Bongaerts, Gregor: *Verdrängungen des Ökonomischen. Bourdieus Theorie der Moderne*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Bönisch-Brednich, Brigitte: Autoethnografie. Neue Ansätze zur Subjektivität in kulturanthropologischer Forschung. In: *Zeitschrift für Volkskunde* 108, 2012, H. 1, S. 47-63.
- Borchers, Hans/Kreutzner, Gabriele/Warth, Eva-Maria: *Never-Ending Stories. American Soap Operas and the Production of Meaning*. Trier: Wiss. Verlag Trier, 1994.
- Bouhs, Daniel: Online-Mediatheken. Warum es den Tatort nicht auf Abruf gibt. In: *Zeit Online* vom 09.04.2009, unter URL: <http://www.zeit.de/online/2009/16/tatort-im-netz> [11.2.2016].
- Bouhs, Daniel: Mediathek. Tatort-Kommissare ermitteln nun auch im Netz. In: *Zeit Online* vom 13.01.2010, unter URL: <http://www.zeit.de/digital/internet/2010-01/ard-tatort-internet> [11.2.2016].
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loic J. D.: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Bourdieu, Pierre: *The Aristocracy of Culture*. In: *Media Culture and Society* 2, 1980, H. 3, S. 225-254.
- Brams, Stefan: Studie: Männer schweigen, Frauen tratschen beim „Tatort“ In: *nw-news.de* (Neue Westfälische) vom 6.7.2013, unter URL: http://www.nw-news.de/owl/kultur/8824269_Studie_Maenner_schweigen_Frauen_tratschen_beim_Tatort.html [11.2.2016].

- Brandstätter, Ursula: „Ästhetische Erfahrung“. In: Bockhorst, Hildegard/ Reinwand, Vanessa-Isabelle/Zacharias, Wolfgang (Hg.): Handbuch Kulturelle Bildung. München: kopaed, 2012, S. 174-180.
- Bräuchler, Birgit: *Cyberidentities at War. Der Molukkenkonflikt im Internet*. Bielefeld: transcript, 2005.
- Braun, Harald: *Frauen am Tatort*. In: *Myself*, Januar 2011, S. 53-58.
- Brecht, Bertold: *Über die Popularität des Kriminalromans*. In: Žmegač, Viktor (Hg.): *Der wohltemperierte Mord. Zur Theorie und Geschichte des Detektivromans (= Schwerpunkte Germanistik; 4)*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1971, S. 97-103.
- Brednich, Rolf Wilhelm: *Medien als Stifter oraler Kommunikation*. In: Faulstich, Werner (Hg.): *Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1991, S. 16-29.
- Briggs, Charles L.: *Learning How to Ask. A Sociolinguistic Appraisal of the Role of the Interview in Social Science Research (= Studies in the Social and Cultural Foundations of Language; 1)*. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1986.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Bröckling, Ulrich/Krasmann, Susanne/Lemke, Thomas: *Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien. Eine Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 7-40.
- Brück, Ingrid/Viehoff, Reinhold: *Crime Genre and Television. From Stahlnetz to Tatort: A Realistic Tradition*. In: Viehoff, Reinhold (Hg.): *Stahlnetz, Tatort, Polizeiruf 110: Transitions in German Police Series. HALMA 8*. Halle: MLU Halle-Wittenberg, 1998, S. 3-11.
- Brunner, Markus/Jahn-Sudmann, Andreas: *Kritik der Kulturindustrie. Aktualisierungen im Anschluss an Adorno und Althusser*. In: *Zeitschrift für kritische Theorie* 2009, H. 28-29, S. 149-162.
- Bruns, Axel: *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond. From Production to Producership*. New York [u.a.]: Lang, 2008.
- Brunsdon, Charlotte: *Identity in Feminist Television Criticism*. In: *Media, Culture and Society* 15, 1993, S. 309-320.
- Buhl, Hendrik: *Tatort. Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe*. Konstanz/München: UVK, 2013.
- Buhl, Hendrik: *Tatort-Kultur. Die Krimireihe Tatort aus der Sicht ihrer Zuschauerinnen und Zuschauer*. [Magisterarbeit: Leuphana Universität Lüneburg, Fakultät I, Studiengang Angewandte Kulturwissenschaften, Fach Sprache und Kommunikation, WiSe 2006/2007, unveröffentlichtes Dokument].

- Burbach, Markus: Fiktionen staatlicher Exekutive. Die ZDF-Kommissare in ihrer Zeit. In: *Augenblick* 30, 1999, S. 7-24.
- Burgess, Ernest W.: The Family as a Unit of Interacting Personalities. In: *The Family VII*, 1926, H. 1, S. 3-9.
- Burgwinkel, Ulrike: Mord in Nahaufnahme. 40 Jahre Tod und Sterben im ‚Tatort‘. In: *dradio.de*, 12.1.2012, unter URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/studiozeit-ks/1650988/> [11.2.2016].
- Burgwinkel, Ulrike: „Tatort & Co.: Warum wir so gerne Serien sehen“. Interview mit Frank Kelleter, Regina F. Bendix und Christine Hämmerling. In: *SWR2* vom 28.4.2011 sowie *Deutschlandfunk* vom 13.1.2011.
- Burmester, Silke: Bewusst blöd – von der Kunst, im Flachen zu fischen. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8)*. Konstanz: UVK, 2011, S. 135-141.
- Bury, Rhiannon: Praise You Like I Should: Cyberfans and Six Feet Under. In: Leverette, Marc/Ott, Brian L./Buckley, Cara Louise (Hg.): *It's Not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. New York: Routledge, 2008, S. 190-208.
- Buß, Christian: Hamburger „Tatort“: „Schweiger kann gerne bis 2068 ermitteln“ [Interview mit Christian Granderath]. In: *Spiegel Online* vom 17.12.2011, unter URL: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/hamburger-tatort-schweiger-kann-gerne-bis-2068-ermitteln-a-803544.html> [11.2.2016].
- Butler, Judith: Was ist Kritik? Ein Essay über Foucaults Tugend. In: *Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik* 5, 2001, unter URL: <http://eipcp.net/transversal/0806/butler/de> [11.2.2016].
- Calinescu, Matei: *Rereading*. New York: Yale University Press, 1993.
- Cardwell, Sarah: Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement. In: McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London/New York: Tauris, 2007, S. 19-34.
- Carey, James W.: *Communication As Culture. Essays on Media and Society (= Media and Popular Culture; 1)*. New York/London: Routledge, 1989.
- Carroll, Noël: The Paradox of Suspense. In: Vorderer, Peter/Wulff, Hans J./Friedrichsen, Mike (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, New Jersey: Erlbaum, 1996, S. 71-91.
- Click, Melissa A. (Rez.): Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture, by Henry Jenkins, Sam Ford, and Joshua Green. In: *Transformative Works and Cultures* 14, 2013, unter URL: <http://dx.doi.org/10.3983/twc.2013.0525> [11.2.2016].

- Clifford, James: *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. A School of American Research Advanced Seminar. Berkely [u.a.]: University of California Press, 1986.
- Comstock, George u.a.: *Television and Human Behaviour*. New York/Guildford, Surrey: Columbia University Press, 1978.
- Cornelißen, Waltraud: *Fernsehgebrauch und Geschlecht. Zur Rolle des Fernsehens im Alltag von Frauen und Männern*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Couldry, Nick: *Media Rituals. A Critical Approach*. London: Routledge, 2003.
- Creeber, Glen: *Serial Television. Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2004.
- Csikszentmihalyi, Mihaly: *Flow. The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row, 1990.
- Cybulska, Max Ferdinand: *Public Viewing. Das mediale Ereignis im öffentlichen Raum*. Marburg: Tectum, 2007.
- Davison, W. Phillips: *The Third-Person Effect in Communication*. In: *Public Opinion Quarterly* 47, 1983, H. 1, S. 1-15.
- De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988.
- Deleuze, Gilles: *Repetition and Difference* [1968]. London: Continuum, 2004.
- Dell, Matthias: „Herrlich inkorrekt“. Die Thiel-Boerne-„Tatorte“ (= Ermittlungen in Sachen TATORT; 2). Berlin: Bertz + Fischer, 2012.
- Denson, Shane: *Marvel Comics' Frankenstein: A Case Study in the Media of Serial Figures*. In: Stein, Daniel/Meyer, Christina/Edlich, Micha (Hg.): *American Comic Books and Graphic Novels. Special Issue of American Studies/Amerikastudien*. *Amerikastudien* 56, 2011, H. 4, S. 531-553.
- Denson, Shane/Mayer, Ruth: *Grenzgänger: Serielle Figuren im Medienwechsel*. In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 185-203.
- Desinger, Bernd: *Deutschland im Fadenkreuz. Die TV-Krimis Tatort und Polizeiruf 110*. München: Goethe-Institut Inter Nationes, 2002.
- Dieterich, Claus-Marco: *Viewing Public. Das Publikum im Zeitalter seiner medialen Inszenierbarkeit*. In: Simon, Michael u.a. (Hg.): *Bilder. Bücher. Bytes. Zur Medialität des Alltags*. 36. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Mainz vom 23. bis 26. September 2007 (= *Mainzer Beiträge zur Kultur- anthropologie*; 3). Münster u.a.: Waxmann, 2009, S. 273-282.
- Dietze, Gabriele: *Die Kommissarin. Eine deutsche Medienkarriere*. In: Kubitz, Peter Paul/Waz, Gerlinde (Hg.): *Die Kommissarinnen*. Berlin: Nicolai, 2004, S. 119-139.

- Dingemann, Rüdiger: Tatort. Das Lexikon. Alle Fakten. Alle Fälle. Alle Kommissare. München: Knaur, 2010.
- Dittmar, Norbert: Transkription. Ein Leitfaden mit Aufgaben für Studenten, Forscher und Laien, 3. Aufl. Wiesbaden: VS, 2009.
- Doh, Michael: Heterogenität der Mediennutzung im Alter: Theoretische Konzepte und empirische Befunde. München: kopaed, 2011.
- Domínguez, Daniel u.a.: Virtuelle Ethnografie. In: Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research 8, 2007, Nr. 3, unter URL: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/274/599> [11.2.2016].
- Dorer, Johanna/Geiger, Brigitte (Hg.): Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2002.
- Dorr, Aimeé/Doubleday, Catharine/Kovaric, Peter: Im Fernsehen dargestellte und vom Fernsehen stimulierte Emotionen. In: Meyer, Manfred (Hg.): Wie verstehen Kinder Fernsehprogramme? Forschungsergebnisse zur Wirkung formaler Gestaltungselemente des Fernsehens. München [u.a.]: K. G. Saur, 1984, S. 93-137.
- Dracklé, Dorle: Media Anthropology and Theory. Beitrag im Rahmen des EASA Media Anthropology Network Workshop, November/Dezember 2005, unter URL: http://www.media-anthropology.net/lboro_drackle.pdf [11.2.2016].
- Dressler, Lisa: Geschlechterkonstruktionen im zeitgenössischen ‚Tatort‘. Eine kulturwissenschaftliche Medienanalyse [unveröffentl. Examensarbeit]. Marburg 2007.
- Drotner, Kirsten: Ethnographic Enigmas. ‚The Everyday‘ in Recent Media Studies. In: Cultural Studies 8, 1994, H. 2, S. 341-357.
- Eco, Umberto: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Leipzig: Reclam, 1989.
- Eco, Umberto: Die Innovation im Seriellen. In: Ders.: Über Spiegel und andere Phänomene. München: Hanser, 1988, S. 155-180.
- Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- Ege, Moritz: „Ein Proll mit Klasse“. Mode, Popkultur und soziale Ungleichheiten unter jungen Männern in Berlin. Frankfurt am Main: Campus, 2013.
- Eimeren, Birgit van/Frees, Beate: Bewegtbildnutzung im Internet 2011: Mediatheken als Treiber. Ergebnisse der ARD/ZDF-Onlinestudie 2011. In: medienperspektiven 15, 2011, H. 7/8, S. 350-359.
- Eisenhauer, Bertram: ‚Tatort‘ Deutschland. Sozialgeschichte und Mentalitäten im Spiegel des Kriminalfilms. In: Cippitelli, Claudia/Schwanebeck, Axel (Hg.): Das Mord(s)programm. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1998, S. 63-87.

- Eisenlohr, Patrick: The Anthropology of Media and the Question of Ethnic and Religious Pluralism. In: *Social Anthropology* 19, 2011a, Nr. 1, S. 40-55.
- Eisenlohr, Patrick: Introduction. What is a Medium? Theologies, Technologies and Aspirations. In: *Social Anthropology* 19, 2011b, Nr. 1, S. 1-5.
- Engelen, Eva-Maria: *Gefühle*. Stuttgart: Reclam, 2007.
- Engell, Lorenz: Folgen und Ursachen. Über Serialität und Kausalität. In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 241-258.
- Engell, Lorenz: Über den Abfall. In: Bergermann, Ulrike/Winkler, Hartmut (Hg.): *TV-Trash. The TV-Show I Love to Hate*. Marburg: Schürenverlag, 2000. S. 11-22.
- Fabel, Martin u.a.: Roundtable. Broadcast vs. On-Demand – Das Ende des klassischen Konsums? In: Picot, Arnold/Freyber, Axel (Hg.): *Media Reloaded. Mediennutzung im digitalen Zeitalter*. Berlin/Heidelberg: Springer 2010, S. 43-65.
- Fabian, Thomas: Fernsehnutzung und Alltagsbewältigung älterer Menschen. In: Straka, Gerald A./Fabian, Thomas/Will, Jörg (Hg.): *Aktive Mediennutzung im Alter. Modelle und Erfahrungen aus der Medienarbeit mit älteren Menschen*. Heidelberg: Asanger, 1990, S. 65-75.
- Fahlenbrach, Kathrin/Brück, Ingrid/Bartsch, Anne (Hg.): *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. Wiesbaden: VS, 2008.
- Fendl, Elisabeth: Der geheiligte Sonntag. Eine Collage. In: Dies./Glaser, Renata/Löffler, Klara (Hg.): *ZEITspezifisches. Konrad Köstlin zum 8. Mai 1995*. Regensburg: Roderer, 1995, S. 29-45.
- Festinger, Leon: A Theory of Social Comparison Processes. In: *Human Relations* 7, 1954, H. 2, S. 117-140.
- Feuer, Jane/Kerr, Paul/Vahimagi (Hg.): *MTM. Quality Television*. London: BFI, 1984.
- Finger, Evelyn: Wörterbericht. Gutmensch. In: *Zeit Online* 31, 2007, unter URL: <http://www.zeit.de/2007/31/Gutmensch> [11.2.2016].
- Fink, Edward J.: *Dramatic Story Structure. A Primer for Screenwriters*. Hoboken: Taylor and Francis, 2014.
- Fiske, John: Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997, S. 65-84.
- Fiske, John: Populärkultur: Erfahrungshorizont im 20. Jahrhundert: Ein Gespräch mit John Fiske. In: *montage/av* 2, 1993, H. 1, S. 5-18.
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. London/New York: Routledge, 1989.

- Fiske, John: *Television Culture*. London: Methuen, 1987.
- Foucault, Michel: *L'Ordre du Discourse*. Paris: Gallimard, 1971.
- Frees, Beate/Fisch, Martin: *Veränderte Mediennutzung durch Communitys?* In: *Media Perspektiven* 3, 2011, S. 154-168.
- Freuler, Regula: „Der Vorspann ist Kult, da darf man nicht dran rütteln“ [Interview mit Gebhard Henke]. In: *Neue Zürcher Zeitung Online* vom 21.11.2010, unter URL: <http://www.nzz.ch/aktuell/feuilleton/uebersicht/der-vorspann-ist-kult-da-darf-man-nicht-dran-ruettern-1.8440020> [11.2.2016].
- Frevert, Ute: *Was haben Gefühle in der Geschichte zu suchen?* In: *Geschichte und Gesellschaft* 35, 2009, S. 183-208.
- Fritz, Karsten/Sting, Stephan/Vollbrecht, Ralf (Hg.): *Mediensozialisation. Pädagogische Perspektiven des Aufwachsens in Medienwelten*. Opladen: Leske + Burdich, 2003.
- Frizzoni, Brigitte: *Zwischen Trash TV und Quality TV. Wertediskurse zu serieller Unterhaltung*. In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 339-351.
- Frizzoni, Brigitte: *Verhandlungen mit Mordsfrauen. Geschlechterpositionierungen im ‚Frauenkrimi‘*. Zürich: Chronos, 2009.
- Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Zürich: Chronos, 2006.
- Frizzoni, Brigitte/Hügel, Hans-Otto: *Unterhaltung*. In: Brednich, Rolf-Wilhelm u.a. (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. Bd. 13. Berlin/New York: De Gruyter, 2010, S. 1222-1230.
- Fröhlich, Gerhard: *Kapital, Habitus, Feld, Symbol – Grundbegriffe der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu*. In: Mörth, Ingo/Fröhlich, Gerhard (Hg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt am Main: Campus, 1994, S. 31-54.
- Frykman, Jonas: *National Identities. Between Modernity and Cultural Nationalism*. In: Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien (Hg.): *Volkskultur und Moderne. Europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende. Festschrift für Konrad Köstlin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000*. Wien: Selbstverlag des Instituts für Europäische Ethnologie, 2000, S. 269-286.
- Fuchs, Bernhard: *Verdächtige Minderheit. Roma im Fernsehkrimi Tatort*. In: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 62, 2008, S. 405-434.
- Fuchs, Christian: *Wie ausgehen, ohne Reden zu müssen*. In: *Süddeutsche Zeitung, Panorama*, vom 17.10.2007, S. 10.

- Ganz-Blättler, Ursula: Knowledge Oblige. Genrewissen als Statussymbol und Shareware. In: Göttlich, Udo/Winter, Rainer (Hg.): Politik des Vergnügens: Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies. Köln: von Halem, 2000, S. 195-214.
- Garmatjuk, Ekatarina: Modulabschlussprüfungsarbeit, SoSe2012, Universität Hamburg, Institut für Volkskunde/Kulturanthropologie [unveröffentlichtes Dokument].
- Gauntlett, David: Neue Forschungsmethoden in der Publikumsforschung. In: Mikos, Lothar/Hoffmann, Dagmar/Winter, Rainer (Hg.): Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen. 2. Aufl. Weinheim: Juventa, 2009, S. 263-278.
- Gebesmair, Andreas: Renditen der Grenzüberschreitung. Zur Relevanz der Bourdieuschen Kapitaltheorie für die Analyse sozialer Ungleichheiten. In: Soziale Welt 55, 2004, S. 181-204.
- Gebesmair, Andreas: Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks. Opladen: Leske + Budrich, 2001.
- Gehrau, Volker: Fernsehbewertung und Fernsehhandlung. Ansätze und Daten zur Erhebung, Modellierung und Folgen von Qualitätsurteilen des Publikums über Fernsehangebote (= Rezeptionsforschung; 15). München: Reinhard Fischer, 2008.
- Gehrau, Volker: (Film-)Genres und die Reduktion von Unsicherheit. In: Medien & Kommunikationswissenschaft 51, 2003, H. 2, S. 213-231.
- Gehrau, Volker/Jo vom Hofe, Hanna: Medien und Berufsvorstellungen Jugendlicher. Arbeitspapier des Zentrums für Berufsorientierungs- und Berufsverlaufsforschung. Institut für Kommunikationswissenschaften, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 2011.
- Geragathy, Christine: The Continuous Serial: A Definition. In: Dyer, Richard (Hg.): Coronation Street. London: BFI, 1981, S. 9-26.
- Gerhard, Heinz/Kessler, Bernhard/Gscheidle, Claudia: Die Fußball-Weltmeisterschaft 2010 im Fernsehen. Daten zur Rezeption und Bewertung. In: Media Perspektiven 9, 2010, S. 382-389.
- Gerndt, Helge: Ordnungen. Wie man sich Distanz verschafft. In: Löffler, Klara (Hg.): Dazwischen. Zur Spezifik der Empirien in der Volkskunde. Wien: Selbstverlag des Instituts für Europäische Ethnologie, 2001, S. 75-82.
- Gertz, Holger: „16 x Deutschland“ in der ARD. Angenehm zerkratzt. In: sueddeutsche.de vom 4.10.2013, 16:22 Uhr, unter URL: <http://www.sueddeutsche.de/medien/-x-deutschland-in-der-ard-angenehm-zerkratzt-1.1786492> [11.2.2016].

- Giesenfeld, Günter: Diskussion: Etwas Aufregung und etwas Abregung. In: Ders. (Hg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim: Olms, 1994, S. 33-37.
- Gildemeister, Regine: Doing Gender. Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. In: Ruth Becker, Beate Kortendiek (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie (= Geschlecht und Gesellschaft; 35). Wiesbaden: VS, 2004, S. 132-141.
- Gillespie, Marie: Television, Ethnicity and Cultural Change. London [u.a.]: Routledge, 1995.
- Gingrich, André: Conceptualising Identities. Anthropological Alternatives to Essentialising Difference and Moralizing about Othering. In: Baumann, Gerd/André Gingrich (Hg.): Grammars of Identity/Alterity: A Structural Approach. New York [u.a.]: Berghahn Books, 2004, S. 3-17.
- Gitelman, Lisa: Always Already New. Media, History and the Data of Culture. Cambridge [u.a.]: MIT, 2006.
- Goffman, Erving: Frame Analysis. An Essay On the Organisation Of Experience. New York: Harper & Row, 1974.
- Gorgs, Claus/Meyer, Peter: Fernsehen und Lebensstile – Eine empirische Studie über den Medienkonsum am Beispiel des Grossraums Augsburgs. München [u.a.]: Hampp, 1999.
- Goslicki, Sonja: Vom „Neuen Deutschland“ ins neue Deutschland – Polizeiruf 110. In: Cippitelli, Claudia/Schwanebeck, Axel (Hg.): Das Mord(s)programm. Krimis und Action im deutschen Fernsehen. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1998, S. 89-96.
- Gothe, Miriam: Die Abarbeitung (an) der Unterhaltung. Zuschauerpraktiken angesichts höchst optionalisierten (TV-)Serienkonsums. In: Heinlein, Michael/Seßler, Katharina (Hg.): Die vergnügte Gesellschaft. Ernsthaftige Perspektiven auf ein modernes Amüsement. Bielefeld: transcript, 2012, S. 209-223.
- Gottberg, Joachim von: Zur gesellschaftlichen Relevanz eines unterschätzten Genres. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8). Konstanz: UVK, 2011, S. 83-93.
- Göttlich, Udo/Krotz, Friedrich/Paus-Haase, Ingrid (Hg.): Daily Soaps und Daily Talks im Alltag von Jugendlichen (= Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Rundfunk NRW; 38). Opladen: Leske + Budrich, 2001.
- Gottowik, Volker: Konstruktionen des Anderen. Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation. Berlin: Reimer, 1997.
- Gräf, Dennis/Krah, Hans: Sex & Crime. Ein Streifzug durch die „Sittengeschichte“ des „Tatort“ (= Ermittlungen in Sachen TATORT; 1). Berlin: Bertz und Fischer, 2010.

- Grewenig, Adi: Die Wehrmachtsausstellung als „Tatort“ – Hybride Formen der Vermittlung zeitgeschichtlicher Diskurse. In: Ders./Jäger, Margret (Hg.): Medien in Konflikten. Holocaust – Krieg – Ausgrenzung. Duisburg: DISS, 2000, S. 69-93.
- Großmann, Nina: Häusliches Medienhandeln der ‚Generation @‘ – Junge Paare und ihr Umgang mit Internet und Fernsehen. In: Rößler, Jutta (Hg.): MedienAlltag. Domestizierungsprozesse alter und neuer Medien. Wiesbaden: VS, 2007, S. 173-185.
- Guder, Andrea/Wehn, Karin: Polizeiruf 110: The Transition from Socialism to Capitalism. In: Viehoff, Reinhold (Hg.): Stahlnetz, Tatort, Polizeiruf 110: Transitions in German Police Series. HALMA 8. Halle an der Saale: MLU Halle-Wittenberg, 1998, S. 12-23.
- Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns, Zweiter Band: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Hackl, Christiane: Fernsehen im Lebenslauf. Eine medienbiographische Studie (= kommunikation audiovisuell; 25). Konstanz: UVK, 2001.
- Hagedorn, Roger: Doubtless to be Continued. A Brief History of Serial Narrative. In: Allen, Robert C. (Hg.): To be Continued ... Soap Operas Around the World. London: Routledge, 1995, S. 27-48.
- Hägele, Ulrich: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen: TVV, 2007.
- Hall, Stuart: Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3. Hamburg: Argument Verlag, 2000.
- Hall, Stuart: Die zwei Paradigmen der Cultural Studies. In: Hörning, Karl H./ Winter, Rainer (Hg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999a, S. 13-42.
- Hall, Stuart: Kodieren/Dekodieren (engl. Orig. 1973). In: Bromley, Roger u.a. (Hg.): Cultural Studies: Grundlagentexte zur Einführung. Lüneburg: zu Klampen, 1999b, S. 92-110.
- Hall, Stuart: Rassismus und kulturelle Identität (= Ausgewählte Schriften; 2). Hamburg: Argument Verlag, 1994.
- Hall, Stuart: Notes On Deconstructing ‚The Popular‘. In: Samuel, Raphael (Hg.): People’s History And Socialist Theory. London: Routledge and Kegan Paul, 1981, S. 227-240.
- Hallenberger, Gerd (Hg.): Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8). Konstanz: UVK, 2011.
- Hallenberger, Gerd: Vorwort. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8). Konstanz: UVK, 2011a, S. 7-12.

- Hämmerling, Christine: Augmentierte Rezeptionsweisen von serialisierten Fernsehprodukten? Der *Tatort* im Second Screen-Watching. In: Göttlich, Udo/Heinz, Luise/Herbers, Martin R. (Hg.): Ko-Orientierung in der Medienrezeption. Praktiken der Second Screen-Nutzung (= Medien – Kultur – Kommunikation). Wiesbaden: VS, vorauss. 2016.
- Hämmerling, Christine: Verhandlungen in Geschmackssachen: Wertzuschreibungsprozesse unter Kreativen und Produzierenden der Krimireihe *Tatort*. In: Maase, Kaspar u.a. (Hg.): Macher – Medien – Publika. Beiträge der Europäischen Ethnologie zu Geschmack und Vergnügen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014, S. 167-178.
- Hämmerling, Christine: „Today is a Holiday“. Freizeitbilder in der Fernsehwerbung (= Studien und Materialien; 43). Tübingen: TVV, 2012.
- Hämmerling, Christine (Rez.): Michael, Joachim: Telenovelas und kulturelle Zäsur. Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika. In: Hegner, Victoria/Hemme, Dorothee (Hg.): *kulturen*. Volkskunde in Niedersachsen Jg. 5, H. 2. Göttingen: Schmerse Media, 2011, S. 66-68.
- Hämmerling, Christine/Nast, Mirjam: Popular Seriality in Everyday Practice. The Pulp Novel Serial *Perry Rhodan* and the Television Series *Tatort*. In: Kelleter, Frank (Hg.): *Media of Serial Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, (vorauss. 2017).
- Hammerstein, Konstantin von: Zuschauerforschung. Trash für alle. In: Der Spiegel Nr. 10, 2000, vom 6.3.2000, unter URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-15876172.html> [11.2.2016].
- Hammer-Tugendhat, Daniela/Lutter, Christina (Hg.): *Emotionen* (= Zeitschrift für Kulturwissenschaft; 2/2010). Bielefeld: transcript, 2010.
- Hanisch, Astrid/Jäger, Margarete: Das Stigma „Gutmensch“. In: Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung 22, 2011, unter URL: <http://www.diss-duisburg.de/2011/11/das-stigma-gutmensch/> [11.2.2016].
- Hannerz, Ulf: *Exploring the City. Inquiries Toward an Urban Anthropology*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Hartley, John: *Uses Of Television*. London [u.a.]: Routledge, 1999.
- Hasebrink, Uwe: Die Zuschauer als Fernsehkritiker? Anmerkungen zum vermeintlichen Mißverhältnis zwischen Qualität und Quote. In: Weßler, Hartmut u.a. (Hg.): *Perspektiven der Medienkritik. Die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit öffentlicher Kommunikation in der Mediengesellschaft*. Dieter Roß zum 60. Geburtstag. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1997, S. 201-215.
- Hasebrink, Uwe/Popp, Jutta: Media Repertoires as a Result of Selective Media Use. A Conceptual Approach to the Analysis of Patterns of Exposure. In: *Communications* 31, 2006, Nr. 3, S. 369-387.

- Hauser-Schäublin, Brigitta: Teilnehmende Beobachtung. In: Beer, Bettina (Hg.): Methoden ethnologischer Forschung. 2. Aufl. Berlin: Reimer, 2008, S. 37-58.
- Hecken, Thomas: Pop – Konzepte der Gegenwart. In: POP. Kultur und Kritik, Herbst 2012, H. 1, S. 88-107.
- Hegner, Victoria: Vom Feld verführt. Methodische Gratwanderungen in der Ethnografie. In: Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research 14, 2013, Nr. 3, unter URL: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/rt/printerFriendly/1957/3596> [11.2.2016].
- Hegner, Victoria/Hemme, Dorothee (Hg.): *kulturen*. Volkskunde in Niedersachsen, Jg. 5, H. 2: *feldforschung@cyberspace*. Göttingen: Schmerse Media, 2011.
- Heide, Margaret J.: Television Culture and Woman's Lives. *Thirtysomething* and the Contradictions of Gender. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.
- Heinemann, Philipp: Polizisten befragt: Polizei sucht besten Tatort-Kommissar. In: Berliner Zeitung vom 12.11.2009. unter URL: <http://www.bz-berlin.de/kultur/fernsehen/polizei-sucht-besten-tatort-kommissar-article642126.html> [11.2.2016].
- Heller, Franziska u.a.: Medien und die Erfahrung der Leere. Paradoxien der Langeweile. In: Dies.: Paradoxien der Langeweile. Marburg: Schüren, 2008, S. 5-10.
- Hengartner, Thomas: Volkskundliches Forschen im, mit und über das Internet. In: Götsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde: Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. 2. Aufl. Berlin: Reimer, 2007, S. 187-211.
- Hengartner, Thomas (Hg.): Kulturwissenschaftliche Technikforschung. Eine Bestandsaufnahme (= Kulturwissenschaftliche Technikforschung; 3). Zürich: Chronos, 2006.
- Henry Jenkins/Ford, Sam/Green, Joshua: Spreadable Media: Creating Value And Meaning In A Networked Culture. New York: New York University Press, 2013.
- Hepp, Andreas: Transkulturelle Kommunikation. Konstanz: UVK, 2006.
- Hepp, Andreas: Fernsehaneignung und Alltagsgespräche. Fernsehnutzung aus der Perspektive der Cultural Studies. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: VS, 2009.
- Herder, Johann G.: Kritische Wälder. Erstes bis drittes Wäldchen; viertes Wäldchen; Paralipomene. Berlin: Aufbau-Verlag, 1990.
- Herrmann, Steffen Kitty (alias S_he): Performing the Gap – Queere Gestalten und geschlechtliche Aneignung. In: Arranca! 28, November 2003, S. 22-26.

- Herzfeld, Michael: *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. Second Edition. New York/London: Routledge, 2005.
- Hess, Joachim: *Tatort A-Z. 40 Jahre Tatort – Referenzbuch mit Glossar 1970-2012*. Berlin: epubli GmbH, 2012.
- Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hg.): *Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte*. Berlin: Reimer, 2013.
- Hess, Sabine/Schwertl, Maria: Vom „Feld“ zur „Assemblage“? Perspektiven europäisch-ethnologischer Methodenentwicklung. Eine Einleitung. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hg.): *Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte*. Berlin: Reimer, 2013a, S. 13-37.
- Hickethier, Knut: *Populäre Fernsehserien zwischen nationaler und globaler Identitätsstiftung*. In: Kelleter, Frank (Hg.): *Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 353-366.
- Hickethier, Knut: *Gute Unterhaltung ist nachhaltig*. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8)*. Konstanz: UVK, 2011, S. 103-112.
- Hickethier, Knut: *Tatort und Lindenstraße als Spiegel der Gesellschaft*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte vom 25.5.2010, 20, 2010*, S. 41-46.
- Hickethier, Knut: *Serie*. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003, S. 397-403.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler, 2003a.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996.
- Hickethier, Knut: *Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells*. In: *montage/av 4, 1995, H. 1*, S. 63-83.
- Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Programms*. In: Giesenfeld, Günter (Hg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. (= Germanistische Texte und Studien; 43)* Hildesheim [u.a.]: Olms, 1994, S. 55-71.
- Hickethier, Knut: *Programme als Zeitstrukturierung. Vom Theater zum Fernsehen*. In: Hömberg, Walter/Schmolke, Michael (Hg.): *Zeit, Raum, Kommunikation*. München: Ölschläger, 1992, S. 197-224.
- Hickethier, Knut: *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens (= Kultur – Medien – Kommunikation. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft; 2)*. Lüneburg: Universitätsverlag, 1991.
- Hickethier, Knut: *Das ‚Medium‘, die ‚Medien‘ und die Medienwissenschaft*. In: Bohn, Rainer/Müller, Eggo/Ruppert, Rainer (Hg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Edition Sigma, 1988, S. 51-74.

- Hickethier, Knut: Die umkämpfte Normalität. Kriminalkommissare in deutschen Fernsehserien und ihre Darsteller. In: Ermert, Karl/Gast, Wolfgang (Hg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zu Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres. Loccum: Evangelische Akademie Loccum, 1985, S. 189-206.
- Hieber, Jochen: Das Spukschloß im Hintertaunus. In: Faz.net vom 5.12.2011, unter URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tatort-das-spukschloß-im-hintertaunus-11548766.html> [11.2.2016].
- Hildbrandt, Antje: „Tatort-Zuschauer wollen keine Revolution“. In: Berliner Zeitung [Ressort Medien] vom 22.11.2010.
- Hill, Annette: Reality TV. Audiences and Popular Factual Television. London [u.a.]: Routledge, 2005.
- Hills, Matt: From the Box in the Corner to the Box Set on the Shelf. ‚TVIII‘ and the Cultural Textual Valorisation of DVD. In: New Review of Film and Television Studies 5, 2007, H. 1, S. 41-60.
- Hine, Christine: Towards Ethnography of Television on the Internet: A Mobile Strategy for Exploring Mundane Interpretive Activities. In: Sage Publications Media Culture Society 33, 2011, Nr. 4, S. 567-582.
- Hine, Christine: Virtual Ethnography. London [u.a.]: Sage, 2000.
- Hißnauer, Christian: Ein ganz gewöhnlicher Mord? Dokumentarästhetische Authentisierungsstrategien und narrative Experimente im bundesrepublikanischen Fernsehspiel der 1970er Jahre am Beispiel zweier Tatort-Krimis. In: Das bundesdeutsche Fernsehspiel der 1960er und 1970er Jahre. Themenheft von Rundfunk und Geschichte, hg. von Dems. 37, 2011, H. 3-4, S. 31-46.
- Hißnauer, Christian/Lorenz, Björn: Wissenschaftler im ARD-Tatort. Forscher als Freaks. In: Spiegel Online vom 19.12.2013, unter URL: <http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/wissenschaftler-im-ard-tatort-verzerrter-blick-auf-die-forschung-a-938626.html> [11.2.2016].
- Hißnauer, Christian u.a. (Hg): Föderalismus in Serie. Die Einheit der ARD-Reihe „Tatort“ im historischen Verlauf. Paderborn: Fink, 2014.
- Hißnauer, Christian/Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia (Hg.): Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im Tatort. Bielefeld: transcript, 2014.
- Hißnauer, Christian/Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia: Formen und Verfahren der Serialität in der ARD-Reihe Tatort: Ein Untersuchungsdesign zur Integration von Empirie und Hermeneutik. In: Kelleter, Frank (Hg.): Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, 2012, S. 143-167.
- Hofer, Matthias: Mitfühlende Rezeption. Der Einfluss von Empathiefähigkeit auf Emotionen bei der Rezeption eines traurigen Zeichentrickfilms. In: Medien und Kommunikationswissenschaft 59, 2011, H. 3, S. 324-344.

- Honneth, Axel: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 19. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2010.
- Hörning, Karl H.: Kulturelle Kollision. Die Soziologie vor neuen Aufgaben. In: Ders./Winter, Rainer (Hg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, S. 84-115.
- Horst, Heather A./Miller, Daniel (Hg.): Digital Anthropology. London: Berg, 2012.
- Hügel, Hans-Otto: Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur. Köln: Halem, 2007.
- Hügel, Hans-Otto: Genaue Lektüren. Zu Begriff, Theorie und Geschichte der Unterhaltung. In: Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen. Zürich: Chronos, 2006, S. 31-48.
- Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003.
- Hügel, Hans-Otto: Unterhaltung. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003a, S. 73-83.
- Hügel, Hans-Otto: Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie. In: montage/av 2, 1993, H. 1, S. 119-141.
- Huth, Lutz/Krzeminski, Michael: Zuschauerpost – ein Folgeproblem massenmedialer Kommunikation. Mit einem Anhang „Fernsehen und Folgekommunikation“. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1981.
- Jäckel, Michael: Mediennutzung als Niedrigkostensituation. Anmerkungen zum Nutzen- und Belohnungsansatz. In: Medienpsychologie 4, 1992, Nr. 4, S. 246-266.
- Jackson, David J.: Entertainment and Politics. The Influence of Pop Culture on Young Adult Political Socialization (= Politics, Media & Popular Culture; 6). New York [u.a.]: Peter Lang, 2002.
- Jahn-Sudmann, Andreas (Rez.): Meteling, Arno/Otto, Isabell/Schabacher Gabriele (Hg.): „Previously On ...“. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien. München: Fink, 2010. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, March 2011, unter URL: <http://zfmedienwissenschaft.de/online/buchbesprechung/serienzeit-und-serielle-zeitlichkeit> [11.2.2016].
- Jahn-Sudmann, Andreas/Kelleter, Frank: Die Dynamik serieller Überbietung: Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality TV. In: Kelleter, Frank (Hg.): Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, 2012, S. 205-224.

- Jauss, Hans Robert: Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte. Abschiedsvorlesung von Hans Robert Jauß am 11. Februar 1987 anlässlich seiner Emeritierung mit einer Ansprache des Rektors der Universität Konstanz, Horst Sund (= Konstanzer Universitätsreden; 166). Konstanz: Universitätsverlag Konstanz, 1987.
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Jeggle, Utz: Eßgewohnheiten und Familienordnung. Was beim Essen alles mitgegessen wird. In: Zeitschrift für Volkskunde 84, 1988, S. 189-205.
- Jeggle, Utz: Lebensalter und Körpererleben. In: Imhof, Arthur E. (Hg.): Leib und Leben in der Geschichte der Neuzeit. Vorträge eines internationalen Colloquiums. Berlin: Duncker & Humblot, 1983, S. 89-102.
- Jeggle, Utz: Schöne Bescherung. Spekulationen über Weihnachten. In: Allmende 1, 1981, H. 3, S. 1-22.
- Jenkins, Henry: Imagining Television's Futures: An Interview with Intel's Brian David Johnson (Part Two). In: henryjenkins.org, vom 20.6.2011, unter URL: http://henryjenkins.org/2011/07/imagining_televisions_futures_1.html [11.2.2016].
- Jenkins, Henry: Transmedia Storytelling 101. In: Confessions of an Aca-Fan. The Official Web-Blog of Henry Jenkins, vom 22.3.2007, unter URL: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html [11.2.2016].
- Jenkins, Henry: Convergence Culture. Where Old and New Media Collide. New York/London: New York University Press, 2006a.
- Jenkins, Henry: Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture. New York [u.a.]: University Press, 2006b.
- Jenkins, Henry: Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture. London: Routledge, 1992.
- Jensen, Lars: HBO Serie „The Wire“. „Beste Show in der Geschichte des TV“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.2.2008, unter URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/hbo-serie-the-wire-beste-show-in-der-geschichte-des-tv-1510388.html> [11.2.2016].
- Jin, Huimin: Active Audience. A New Materialistic Interpretation of a Key Concept of Cultural Studies. Bielefeld: transcript, 2012.
- Jurga, Martin (Hg.): Lindenstraße. Produktion und Rezeption einer Erfolgsserie. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1995.
- kae/dpa: Wegen Terroranschlägen in Paris: Til-Schweiger-“Tatort“ wird verschoben. In: Spiegel Online. [Kultur] vom 16.11.2015 unter URL: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-mit-til-schweiger-wird-verschoben-a-1063070.html> [11.2.2016].

- Kammann, Uwe/Jurkuhn, Katrin/Wolf, Fritz: Im Spannungsfeld. Zur Qualitätsdiskussion öffentlich-rechtlicher Fernsehprogramme. Studie im Auftrag der Friedrich-Ebert-Stiftung. Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung, 2007.
- Keil, Christopher: „Tatort“-Doppelfolgen. Auffälliger Ehrgeiz. In: Sueddeutsche.de vom 27.7.2011, unter URL: <http://www.sueddeutsche.de/medien/tatort-doppelfolgen-auffaelliger-ehrgeiz-1.1124965> [11.2.2016].
- Kelleter, Frank (Hg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, 2012.
- Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Eine Einführung. In: Kelleter, Frank (Hg.): Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, 2012a, S. 11-46.
- Kelleter, Frank: Serien als Stresstest. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 4. Februar 2012b, S. 31.
- Kelleter, Frank: Serienhelden sehen dich an. In: Psychologie Heute 38, 2011, Nr. 4, S. 70-75.
- Kepler, Angela: Interaktion ohne reales Gegenüber. Zur Wahrnehmung medialer Akteure im Fernsehen. In: Vorderer, Peter (Hg.): Fernsehen als „Beziehungskiste“. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 11-24.
- Kepler, Angela: Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- Kepler, Angela/Seel, Martin: Zwischen Vereinnahmung und Distanzierung. Vier Fallstudien zur Massenkultur. In: Merkur, 1991, Nr. 9/10, S. 877-889.
- Klaeui, Andreas: ‚Herein! Herein! Ich atme euch ein!‘ von René Pollesch im Schiffbau. Über den Atlantik im Theaterschiff. In: Neue Zürcher Zeitung vom 13.1.2014, unter URL: http://www.nzz.ch/aktuell/zuerich/zuercher_kultur/ueber-den-atlantik-im-theaterschiff-1.18219720 [11.2.2016].
- Klaus, Elisabeth/Röser, Jutta: „Unterschichtenfernsehen“. Medienklassifikationen und soziale Ungleichheit. In: Wischermann, Ulla/Thomas, Tanja (Hg.): Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz. Medien – Diversität – Ungleichheit. Wiesbaden: VS, 2008, S. 263-279.
- Klaus, Elisabeth/Röser, Jutta: Fernsehen und Geschlecht. Geschlechtsgebundene Kommunikationsstile in der Medienrezeption und -produktion. In: Marci-Boehnecke, Gudrun/Werner, Petra/Wischermann, Ulla (Hg.): BlickRichtung Frauen. Theorien und Methoden geschlechtsspezifischer Rezeptionsforschung. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 1996, S. 37-60.
- Klaus, Elisabeth/Hipfl, Brigitte/Scheer, Uta: Einleitung: Mediale Identitätsräume. In: Dies. (Hg.): Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topographie (= Cultural Studies; 6). Bielefeld: transcript, 2004, S. 9-15.

- Klaus, Elisabeth: Janice Radway: „Frauengenres“ und die alltägliche Produktion von Gender. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: VS, 2009, S. 290-303.
- Klaus, Elisabeth: Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998.
- Klein, Thomas/Hißnauer, Christian (Hg.): Klassiker der Fernsehserie. Stuttgart: Reclam, 2012.
- Kloppenburger, Gerhard/Simon, Erik/Voigt, Melanie/Schmeisser, Daniel: Der flexible Zuschauer? Zeitversetztes Fernsehen aus Sicht der Rezipienten. In: Media Perspektiven 1, 2009, S. 2-8.
- Kneer, Georg: Akteur-Netzwerk-Theorie. In: Ders./Schroer, Markus (Hg.): Handbuch Soziologische Theorien. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009, S. 19-39.
- Knorr, Alexander: Cyberanthropology. Wuppertal: Hammer, 2011.
- Koebner, Thomas: Tatort – Zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-Reihe. In: Augenblick 9, 1990, S. 7-31.
- König, Gudrun M.: Der gute schlechte Geschmack. Geschlechterdiskurse und Konsumkritik um 1900 (1999). In: Jöhler, Reinhard/Tschofen, Bernhard (Hg.): Empirische Kulturwissenschaft. Eine Tübinger Enzyklopädie. Der Reader des Ludwig-Uhland-Instituts (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts in Tübingen; 100). Tübingen: TVV, 2008, S. 423-435.
- König, René: Praktische Sozialforschung. In: Ders. (Hg.): Das Interview. Formen, Technik, Auswertung. Köln/Berlin: Kiepenheuer, 1952, S. 13-33.
- Korff, Gottfried: Zur Faszinationskraft der Dinge. Eine museumshistorische Reflexion in Bildern. In: Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien (Hg.): Volkskultur und Moderne. Europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende. Festschrift für Konrad Köstlin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000. Wien: Selbstverlag des Instituts für Europäische Ethnologie 2000, S. 341-354.
- Korff, Gottfried: Einleitung. Notizen zur Dingbedeutsamkeit. In: Eberspäher, Martina (Hg.): 13 Dinge. Form, Funktion, Bedeutung. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum für Volkskultur in Württemberg, Waldenbuch Schloß vom 3. Oktober 1992 bis 28. Februar 1993. Stuttgart: Württembergisches Landesmuseum, 1992, S. 8-17.
- Kosack, Joachim: „Unterhaltung“ kommt von „Haltung“. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8). Konstanz: UVK, 2011, S. 143f.
- Kottloff, Helga: Lachkultur heute. Humor in Gesprächen. In: Klingler, Walter/Roters, Gunnar/Gerhards, Maria (Hg.): Humor in den Medien. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft, 2003, S. 45-73.

- Kozinets, Robert V.: *Netnography. Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage, 2010.
- Kraus, Wolfgang: *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*. 2. Aufl. Herbolzheim: Centaurus, 2000.
- Krieger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden: VS, 2013.
- Krönert, Veronika: Michel de Certeau: Alltagsleben, Aneignung und Widerstand. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS, 2009, S. 47-57.
- Krotz, Friedrich: Alleinscher im Fernsehfluss. Rezeptionsmuster aus dem Blickwinkel individueller Fernschnutzung. In: *Media Perspektiven* 10, 1994, S. 505-516.
- Krotz, Friedrich: Lebensstile, Lebenswelten und Medien. Zur Theorie und Empirie Individuen-bezogener Forschungsansätze des Mediengebrauchs. In: *Rundfunk und Fernsehen* 39, 1991, Nr. 3, S. 317-342.
- Kübler, Hans-Dieter: Medienforschung zwischen Stagnation und Innovation. In: Baacke, Dieter, Kübler, Hans-Dieter (Hg.): *Qualitative Medienforschung. Konzepte und Erprobungen*. Tübingen: Niemeyer, 1989, S. 7-71.
- Kuhlmann, Christoph/Wolling, Jens: Fernsehen als Nebenbeimedium. Befragungsdaten und Tagebuchdaten im Vergleich. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 52, 2004, Nr. 3, S. 386-411.
- Kumpf, Sarah: „Es muss was geben, worüber man nachdenken kann“. Die Aneignung von Quality-TV-Serien. In: Elsler, Monika (Hg.): *Die Aneignung von Medienkultur. Rezipienten, politische Akteure und Medianakteure*. Wiesbaden: VS, 2011, S. 19-34.
- Kurbjuweit, Dirk: Der Wutbürger, vom 11.10.2010, In: *Der Spiegel* Nr. 41, 2010, unter URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-74184564.html> [11.2.2016].
- La Barre, Weston: Vorwort. In: Devereux, Georges: *Angst und Methode in den Verhaltenswissenschaften*. München: Hanser, 1967, S. 9-12.
- Lally, Elaine: *At Home with Computers*. Oxford [u.a.]: Berg, 2002.
- Lange, Mareike: *Tatort-Viewing. Analyse eines alltagskulturellen Phänomens*. [Masterarbeit; unveröffentlichtes Dokument]. Tübingen 2010.
- Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Leder, Dietrich: Fernseh-Unterhaltung. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8)*. Konstanz: UVK, 2011, S. 33-46.

- Leder, Dietrich: Ortsbegehungen. Der „Tatort“ des WDR. In: Katholisches Institut für Medieninformation (Hg.): Quotenfänger Krimi. Das populärste Genre im deutschen Fernsehen. Köln: Katholisches Institut für Medieninformation, 1999, S. 49-64.
- Lindner, Rolf: Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2004.
- Lindner, Rolf: Vom Wesen der Kulturanalyse. In: Zeitschrift für Volkskunde 99, 2003, H. 1, S. 177-188.
- Lindner, Rolf: Die Stunde der Cultural Studies. Wien: WUV, 2000.
- Lindner, Rolf: Die Angst des Forschers vor dem Feld. In: Zeitschrift für Volkskunde 77, 1981, H. 1, S. 51-66.
- Lipp, Carola: Perspektiven der historischen Forschung und Probleme der kulturhistorischen Hermeneutik. In: Hess, Sabine/Moser, Johannes/Schwertl, Maria (Hg.): Europäisch-ethnologisches Forschen. Neue Methoden und Konzepte. Berlin: Reimer, 2013, S. 205-246.
- Lippe, Jürgen von der: Unterhaltung. Theorie versus Praxis. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8). Konstanz: UVK, 2011, S. 143-155.
- Loch, Ulrike/Rosenthal, Gabriele: Das narrative Interview. In: Schaeffer, Doris/Müller-Mundt, Gabriele (Hg.): Qualitative Gesundheits- und Pflegeforschung. Bern [u.a.]: Huber, 2002, S. 221-232.
- Löfgren, Orvar: The Cult of Creativity. In: Institut für Europäische Ethnologie der Universität Wien (Hg.): Volkskultur und Moderne. Europäische Ethnologie zur Jahrtausendwende. Festschrift für Konrad Köstlin zum 60. Geburtstag am 8. Mai 2000. Wien: Selbstverlag des Instituts für Europäische Ethnologie, 2000, S. 157-167.
- Löfgren, Orvar: Consuming Interests. In: Culture and History, 1990, S. 7-36.
- Lorenz, Björn/Hißnauer, Christian: Forscher im ARD-Tatort. Mörder, Intriganten, Wissensautomaten. In: duz Magazin 12/13 vom 22.11.2013, unter URL: <http://www.duz.de/duz-magazin/2013/12/moerder-intriganten-wissensautomaten/209> [11.2.2016].
- Luger, Kurt: Medien als Lebensstil-Kolporteurs. Die kleinbürgerliche Lebenswelt der Kronenzeitungs-Lesergemeinde. In: Mörth, Ingo/Fröhlich, Gerhard (Hg.): Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu. Frankfurt am Main/New York: Campus, 1994, S. 181-192.
- Lull, James: Inside Family Viewing. Ethnographic Research on Television's Audiences. London/New York: Routledge, 1990.
- Lull, James: The Social Use Of Television. In: Human Communication Research 6, 1980, S. 197-209.

- Lünenborg, Margreth: Unterhaltung als Journalismus – Journalismus als Unterhaltung. Theoretische Überlegungen zur Überwindung einer unangemessenen Dichotomie. In: Scholl, Armin/Renger, Rudi/Blöbaum, Bernd (Hg.): Journalismus und Unterhaltung. Theoretische Ansätze und empirische Befunde. Wiesbaden: VS, 2007, S. 67-85.
- Lutz, Manuela/Behnken, Imbke/Zinnecker, Jürgen: Narrative Landkarten. Ein Verfahren zur Rekonstruktion aktueller und biographisch erinnelter Lebensräume. In: Friebertshäuser, Barbara/Pregel, Annedore (Hg.): Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim: Juventa, 1997, S. 414-435.
- Maase, Kaspar: Populärkultur – Unterhaltung – Vergnügung. Überlegungen zur Systematik eines Forschungsfeldes. In: Bareither, Christoph/Maase, Kaspar/Nast, Mirjam (Hg.): Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung. Mit einem Vorwort von Hermann Bausinger. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 2013, S. 24-36.
- Maase, Kaspar: Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus, 2012.
- Maase, Kaspar: Was macht Populärkultur politisch? Wiesbaden: VS, 2010.
- Maase, Kaspar (Hg.): Die Schönheiten des Populären. Ästhetische Erfahrung der Gegenwart. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus, 2008.
- Maase, Kaspar: Die Erforschung des Schönen im Alltag. Sechs Thesen. In: Ders. (Hg.): Die Schönheit des Populären. Ästhetische Erfahrungen der Gegenwart. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2008a, S. 42-57.
- Maase, Kaspar: Einleitung. Zur ästhetische Erfahrung der Gegenwart. In: Ders. (Hg.): Die Schönheit des Populären. Ästhetische Erfahrungen der Gegenwart. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2008b, S. 9-26.
- Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.
- Maase, Kaspar: Selbstfeier und Kompensation. Zum Studium der Unterhaltung. In: Ders./Warneken, Bernd Jürgen (Hg.): Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2003, S. 219-242.
- Maase, Kaspar: „Wer findet denn so etwas komisch?“ Die Massen und ihr Lachen. In: Lachen. über westliche Zivilisation. Sonderheft Merkur 56, 2002, H. 641/642, S. 874-885.
- MacCabe, Colin: Theory and Film. Principles of Realism and Pleasure. In: Screen 17, 1976, H. 3, S. 9-11.
- Macherey, Pierre/Bundy, Stephanie: Judith Butler and the Althusserian Theory of Subjection. In: Décalages 1, 2012, H. 2, S. 1-22.

- Maeder, Dominik: Klassenproduktion. Fernsehen als Agentur des Sozialen, Wien, 9.-11.6.2011, konzipiert von Andrea Seier und Thomas Waitz (Tagungsbericht). [Live-Streams der Vorträge sind archiviert auf www.ustream.tv/channel/klassenproduktion]. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Juni 2011, unter URL: <http://zfmedienwissenschaft.de/online/tagungsbericht/klassenproduktion-fernsehen-als-agentur-des-sozialen> [11.2.2016].
- Magliocco, Sabina: *Witching Culture. Folklore and Neo-Paganism in America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004.
- Malinowski, Bronislaw: *Ein Tagebuch im strikten Sinn des Wortes. Neuguinea 1914 – 1918*. Mit einem Vorwort von Valetta Malinowska und einer Einleitung von Raymond Firth. 3. Aufl. Eschborn bei Frankfurt am Main: Klotz, 2003.
- Malkki, Liisa H.: *Refugees and Exile: From ‚Refugee Studies‘ to the National Order of Things*. In: *Annual Review of Anthropology* 24, 1995, S. 495-523.
- Mankekar, Purnima: *National Texts and Gendered Lives: An Ethnography of Television Viewers in a North Indian City*. In: Askew, Kelly/Wilk, Richard R. (Hg.): *The Anthropology of Media. A Reader*. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell, 2007, S. 299-322.
- Mankekar, Purnima: *Screening Culture, Viewing Politics. An Ethnography of Television, Womanhood, and Nation in Postcolonial India*. Durham/London: Duke University Press, 1999.
- Mantel, Uwe: *Wesentlich mehr jüngere Zuschauer. Til Schweigers Debüt sorgt für ‚Tatort‘-Bestwert*. In: DWDL.de vom 11.3.2013, unter URL: http://www.dwdl.de/zahlezzentrale/39955/til_schweigers_debuet_sorgt_fuer_tatortbestwert/ [11.2.2016].
- Marchetti, Christian: *Dreißig werden. Ethnographische Erkundungen an einer Altersschwelle*. Tübingen: TVV, 2005.
- Marcus, George E.: *Ethnography in/of the World System. The Emergence of Multi-Sited Ethnography*. In: *Annual Review of Anthropology* 24, 1995, S. 95-117.
- Marx, Karl: I. Abschnitt: „Ware und Geld“, 3. Kapitel: „Das Geld oder die Warenzirkulation“, „2. Zirkulationsmittel a) Die Metamorphose der Waren“. In: Ders. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (erstmalig 1867), Bd. 1, MEW, Bd. 23, Berlin: Dietz, 1988, S. 118-128.
- Matuszkiewicz, Kai: *„Zwischen Serie und Werk. Die ARD-Reihe ‚Tatort‘ im fernseh- und gesellschaftsgeschichtlichen Kontext“* (Tagungsbericht). 20.-22.6.2013, Göttingen. In: *H-Soz-u-Kult* vom 19.08.2013, unter URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=4960> [11.2.2016].
- Mayer, Ruth: *Die Logik der Serie. Fu Manchu, Fantômas und die serielle Produktion ideologischen Wissens*. In: *POP. Kultur und Kritik*, Herbst 2012, H. 1, S. 136-154.

- McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London/New York: Tauris, 2007.
- McGuigan, Jim: *Cultural Populism Revisited*. In: Ferguson, Marjorie/Golding, Peter (Hg.): *Cultural Studies in Question*. London [u.a.]: Sage, 1997, S. 138-153.
- McLuhan, Marshall: *Das Medium ist die Botschaft (Original: 1964)*. In: Ders.: *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*. Düsseldorf/Wien: Econ, 1968, S. 13-28.
- McRobbie, Angela: *What Is Happening in Cultural Studies? Kulturanalyse im Postmarxismus*. In: Kaschuba, Wolfgang (Hg.): *Kulturen – Identitäten – Diskurse. Perspektiven Europäischer Ethnologie*. Berlin, Akademie Verlag, 1995, S. 100-113.
- Meyer, Birgit: *Mediation And Immediacy: Sensational Forms, Semiotic Ideologies and the Question of the Medium*. In: *Social Anthropology* 19, 2011, Nr. 1: *What is a Medium? Theologies, Techniques and Aspirations*, S. 23-39.
- Michael, Joachim: *Telenovelas und kulturelle Zäsur. Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika (= Medienanalysen; 11)*. Bielefeld: transcript, 2010.
- Mielke, Christine: *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*. Berlin: De Gruyter, 2006.
- Mikos, Lothar: *Aktives Erleben. Vom kulturellen Wert der Fernsehunterhaltung*. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8)*. Konstanz: UVK, 2011, S. 55-64.
- Mikos, Lothar: *Unterhaltungsrezeption. Das Fernsehpublikum und die Qualität der Unterhaltung*. In: Lantzs, Katja/Altmeppen, Klaus-Dieter/Will, Andreas (Hg.): *Handbuch Unterhaltungsproduktion. Beschaffung und Produktion von Fernsehunterhaltung*. Wiesbaden: VS, 2010, S. 81-97.
- Mikos, Lothar: *„It's a Family Affair“*. *Fernsehserien und ihre Bedeutung im Alltagsleben*. In: Thomas, Günter (Hg.): *Religiöse Funktionen des Fernsehens? Medien-, kultur- und religionswissenschaftliche Perspektiven*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000, S. 231-245.
- Mikos, Lothar: *Parasoziale Interaktion und indirekte Adressierung*. In: Vorderer, Peter (Hg.): *Fernsehen als „Beziehungskiste“*. *Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 97-106.
- Mikos, Lothar: *Es wird dein Leben! Familienserien im Fernsehen und im Alltag der Zuschauer*. Münster: MakS, 1994.
- Mikos, Lothar: *Liebe und Sexualität in PRETTY WOMAN. Intertextuelle Bezüge und alltägliche Erfahrungsmuster in einem Text der Populärkultur*. In: *montage/av* 2, 1993, H. 1, S. 67-86.

- Mikos, Lothar: Serien als Fernsehgenre. Zusammenhänge zwischen Dramaturgie und Aneignungsweisen des Publikums. In: Salow, Friedrich (Hg.): Serie. Kunst im Alltag. Berlin: Vistas, 1992, S. 19-27.
- Mikos, Lothar u.a. (Hg.): Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother. Berlin: Vistas, 2000.
- Miller, Daniel: Das wilde Netzwerk. Ein ethnologischer Blick auf Facebook. Berlin: Suhrkamp, 2012.
- Miller, Daniel: Tales From Facebook. London: Polity Press, 2011.
- Miller, Daniel: Anthropology and the Individual. A Material Culture Perspective. Oxford/New York: Berg, 2009.
- Miller, Daniel/Slater, Don: The Internet. An Ethnographic Approach. Oxford [u.a.]: Berg, 2000.
- Minsky, Marvin: A Framework for Representing Knowledge. [MIT-AI Laboratory Memo 306, June, 1974]. In: Winston, Patric Henry (Hg.): The Psychology of Computer Vision. New York [u.a.]: McGraw-Hill, 1975, S. 211-229.
- Mittell, Jason: Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling, vom 25.6.2012. In: mediacommonspress. Open Scholarship in Open Formats, unter URL: <http://mcpres.media-commons.org/complextelevision/character/> [11.2.2016].
- Mittell, Jason: Serial Boxes: DVD-Editionen und der kulturelle Wert amerikanischer Fernsehserien. In: Blanchet Robert u.a. (Hg.): Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Onlineserien. Marburg: Schüren, 2011, S. 133-152.
- Mittell, Jason: Television and American Culture. New York: Oxford University Press, 2010.
- Mittell, Jason: *Lost* in a Great Story: Evaluation in Narrative Television (and Television Studies). In: Pearson, Roberta (Hg.): Reading *LOST*. Perspectives on a Hit Television Show. London: Tauris, 2009, S. 119-138.
- Mittell, Jason: A Cultural Approach to Television Genre Theory. In: Cinema Journal 40, 2001, H. 3, S. 3-24.
- Mohn, Erich: Fragen an die Medienbiographie- und Medienalltagsforschung. In: Medien + Erziehung: Merz: Zeitschrift für Medienpädagogik 31, 1987, H. 5, S. 261-267.
- Morley, David: Die „sogenannten Cultural Studies“. Von theoretischen Sackgassen und neu erfundenen Rädern. Es ist nur common sense (1998). In: Hepp, Andreas/Winter, Carsten (Hg.): Die Cultural Studies Kontroverse. Lüneburg: zu Klampen, 2003, S. 111-136.
- Morley, David: Home Territories. Media, Mobility and Identity. London [u.a.]: Routledge, 2000.

- Morley, David: Radikale Verpflichtung zur Interdisziplinarität. Ein Gespräch über Cultural Studies. In: *montage/av* 6, 1997, S. 36-66.
- Morley, David: *Family Television. Cultural Power and Domestic Leisure*. London: Comedia, 1986.
- Morley, David: *The Nationwide Audience. Structure and Decoding*. London: BFI, 1980.
- Morris, Meaghan: Das Banale in den Cultural Studies [1990]. In: Hepp, Andreas/ Winter, Carsten (Hg.): *Die Cultural Studies Kontroverse*. Lüneburg: zu Klampen, 2003, S. 51-83.
- Mously, Sara: *Heimat im Fernsehen. Eine medienpsychologische Untersuchung am Beispiel des „Tatort“*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller, 2007.
- Muensterberger, Werner: *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven*. Berlin: Berliner Verlag, 1995.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Alles nur Theater? Berthold Brecht und die Unterhaltung. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8)*. Konstanz: UVK, 2011, S. 47-54.
- Müller, Martin U.: „Wir lieben Rituale“. Der „Tatort“-Macher Thomas Bohn über Rezepte für gute Krimis und die Frage, was der Zuschauer eigentlich will [Interview]. In: *Der Spiegel* Nr. 3, 2014, S. 130.
- Nachbar, Jack/Lause, Kevin (Hg.): *Popular Culture: An Introductory Text*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1992.
- Nagel, Marlene/Lupp, Janet Torres: Digitales und transmediales Erzählen – das Storytelling. In: *Medienpädagogik. Open – Praxisblog* vom 9.1.2012, unter URL: <http://www.medienpaedagogik-praxis.de/2012/01/09/digitales-und-transmediales-erzaehlen-das-storytelling/> [11.2.2016].
- Näser, Torsten (Hg.): *kulturen. Volkskunde in Niedersachsen*, Jg. 7, H. 1: *Digitale Neuauflagen*. Göttingen: Schmerse Media, 2013.
- Nast, Mirjam: „Leichte“ Lektüre? Zum Umgang mit Hefromanen zwischen Anstrengung und Vergnügen. In: Bareither, Christoph/Maase, Kaspar/ Nast, Mirjam (Hg.): *Unterhaltung und Vergnügen. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013a, S. 167-182.
- Nast, Mirjam: Invasion ins Perryversum? Praktiken der Aneignung einer populären Serie. In: Jöhler, Reinhard u.a. (Hg.): *Kultur_Kultur. Denken, Forschen, Darstellen*. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen 2011. Tübingen: TVV, 2013b, S. 160-165.
- Naumann-Beyer, Waltraud: *Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur*. Köln [u.a.]: Böhlau, 2003.

- Neal, David M.: A Further Examination of Anonymity, Contagion, and Deindividuation in Crowd and Collective Behavior. In: *Sociological Focus* 26, 1993, H. 2, S. 93-107.
- Nelson, Robin: Quality-TV Drama. Estimations and Influences Through Time and Space. In: McCabe, Janet/Akass, Kim (Hg.): *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*. London/New York: Tauris, 2007, S. 38-15.
- Nestmann, Frank: *Fernsehen im Urteil der Zuschauer. Eine empirische Analyse von Medienkritik und Medienbewusstsein*. Tübingen: Niemeyer, 1980.
- Neuhoff, Hans: Wandlungsprozesse elitärer und populärer Geschmackskultur? Die ‚Allesfresser-Hypothese‘ im Ländervergleich USA/Deutschland. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie (KZfSS)* 54, 2001, H. 4, S. 751-772.
- Neuman, W. Russell: Television and American Culture. The Mass Medium and the Pluralist Audience. In: *Public Opinion Quarterly* 46, 1982, H. 4, S. 471-487.
- Neumann, Mark: Collecting Ourselves at the End of the Century. In: Ellis, Carolyn/Bochner, Arthur P. (Hg.): *Composing Ethnography*. Walnut Creek, California: AltaMira Press, 1996, S. 172-199.
- Neumann, Michael (Hg.): *Erzählte Identitäten. Ein interdisziplinäres Symposium*. München: Fink, 2000.
- Neverla, Irene: *Fernseh-Zeit. Zuschauer zwischen Zeitkalkül und Zeitvertreib*. München: Ölschläger, 1992.
- Newman, Michael Z./Levine, Elana: *Legitimizing Television. Media Convergence and Cultural Status*. New York [u.a.]: Routledge, 2012.
- Nieland, Jörg-Uwe: Gute Unterhaltung? Vom Ringen mit den Daily Soaps. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8)*. Konstanz: UVK, 2011, S. 157-165.
- Nieland, Jörg-Uwe: Kult-Marketing revisited: Glanz, Elend und Kritik unterhaltender Fernsehproduktionen. In: Lantzsich, Katja/Altmeppen, Klaus-Dieter/Will, Andreas (Hg.): *Handbuch Unterhaltungsproduktion. Beschaffung und Produktion von Fernsehunterhaltung*. Wiesbaden: VS, 2010, S. 289-302.
- Bolz, Norbert/Bosshart, David: *Kult-Marketing. Die neuen Götter des Marktes*. Düsseldorf: Econ, 1995.
- Noyes, Dorothy: *Fire in the Plaça. Catalan Festival Politics After Franco*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- Nussbaum, Emily: Tune in Next Week. The Curious Staying Power of the Cliffhanger. In: *The New Yorker [On Television]*, 30.6.2012, unter URL: http://www.newyorker.com/arts/critics/television/2012/07/30/120730crte_television_nussbaum [11.2.2016].

- Nusser, Peter: Der Kriminalroman (= Sammlung Metzler; 191). 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Ortner, Christina: Krimi-Serie „Tatort“. Von der Nebenrolle zur Hauptfigur. In: Schweizerische Zeitschrift zu Integration und Migration 11, 2007a, S. 28-31.
- Ortner, Christina: Migranten im *tatort*. Das Thema Einwanderung im beliebtesten deutschen TV-Krimi. Marburg: Tectum, 2007b.
- Ortner, Christina: Tatort: Migration. Das Thema Einwanderung in der Krimireihe Tatort. In: Medien- und Kommunikationswissenschaft 55, 2007c, H. 1, S. 5-23.
- Peiss, Kathy Lee: Cheap Amusements. Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York. Philadelphia: Temple University Press, 1986.
- Peterson, Richard A./Ker, Roger M.: Changing Highbrow Taste. From Snob to Omnivore. In: American Sociological Review 61, 1996, S. 900-907.
- Pfaller, Robert: Zweite Welten. Und andere Lebenselixiere. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.
- Pluta, Katharina: Frauen in Führungspositionen in Polizei und Wirtschaft. Eine qualitative Interviewstudie. Hamburg: Diplomica-Verlag, 2010.
- Poniewozik, James: From Tony Soprano to Hannah Horvath: What Does a TV Show ‚Want‘ You to Think of Its Characters? In: TIME Entertainment [Rubrik: Fernsehen] vom 18.4.2012, unter URL: <http://entertainment.time.com/2012/04/18/from-tony-soprano-to-hannah-horvath-what-does-a-tv-show-want-you-to-think-of-its-characters/print/> [11.2.2016].
- Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- Pöyskö, Anu: Medienbiographie. Ein Leben voller Medien. In: Magazin erwachsenbildung.at 6, Februar 2009, unter URL: http://www.pedocs.de/volltexte/2013/7636/pdf/Erwachsenenbildung_6_2009_Poeyskoe_Medienbiographie_ein_Leben.pdf [24.4.2016].
- Püschel, Ulrich: „Du musst gucken, nicht so viel reden“. Verbale Aktivität bei der Fernsehrezeption. In: Holly, Werner/Püschel, Ulrich (Hg.): Medienrezeption als Aneignung. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1993, S. 115-135.
- Raab, Klaus: In mörderischer Gesellschaft. In: Cicero vom September 2012: „Am Tatort. Innenansichten eines TV-Phänomens“, S. 16-26.
- Radway, Janice: Reading the Romance. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1984.
- Rauh, Andreas: Die besondere Atmosphäre. Ästhetische Feldforschungen. Bielefeld: transcript, 2012.
- Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

- Reichertz, Jo: „Meine Mutter war eine Holmes.“ Über Mythenbildung und die tägliche Arbeit der Crime-Profiler. In: Reichertz, Jo/Schröer, Norbert (Hg.): Hermeneutische Polizeiforschung. Studien zur inneren Sicherheit, Bd. 5. Opladen: Leske + Budrich, 2003, S. 37-69.
- Reifová, Irena: Kleine Geschichte der Fernsehserie in der Tschechoslowakei und in Tschechien. In: Forschungsstelle Osteuropa, Bremen (Hg.): Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa. Bremen: Edition Temmen, 2002. S. 161-184.
- Reifová, Irena u.a. (Hg.): Slovník mediální komunikace. Praha: Portál, 2004.
- Reinecke, Markus: TV-Serien als Megamovies. Die US-Serie Lost als Beispiel einer neuen Seriengeneration. Hamburg: Diplomica, 2007.
- Ricœur, Paul: Narrative Identity. In: Philosophy Today 35, 1991, S. 73-81.
- Rock, Paul: Symbolic Interactionism and Ethnography. In: Atkinson, Paul u.a. (Hg.): Handbook of Ethnography. London: Sage, 2001, S. 26-38.
- Rofel, Lisa B.: Yearnings: Televisual Love and Melodramatic Politics in Contemporary China. In: American Ethnologist 21, November 1994, Nr. 4, S. 700-722.
- Rogge, Jan-Uwe: Heidi, PacMan und die Video-Zombies. Die Medienfreude der Kinder und das Unbehagen der Eltern. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1985.
- Römhild, Regina: Fremdzuschreibungen – Selbstpositionierungen. Die Praxis der Ethnisierung im Alltag der Einwanderungsgesellschaft. In: Schmidt-Lauber, Brigitta (Hg.): Ethnizität und Migration. Einführung in Wissenschaft und Arbeitsfelder. Berlin: Reimer, 2007, S. 157-177.
- Rosenthal, Gabriele/Köttig, Michaela/Witte, Nicole (Hg.): Biographisch-narrative Gespräche mit Jugendlichen. Chancen für das Selbst- und Fremdverstehen. Opladen/Berlin/Toronto: Verlag Barbara Budrich, 2006.
- Rosenwein, Barbara: Worrying about Emotions in History. In: American Historical Review 107, 2002, S. 821-845.
- Röser, Jutta: David Morley: Aneignung, Ethnographie und die Politik des Wohnzimmers. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): Schlüsselwerke der Cultural Studies. Wiesbaden: VS, 2009, S. 277-289.
- Röser, Jutta (Hg.): MedienAlltag. Domestizierungsprozesse alter und neuer Medien. Wiesbaden: VS, 2007.
- Röser, Jutta: Fernsehgewalt im gesellschaftlichen Kontext. Eine Cultural Studies-Analyse über Medienaneignung in Dominanzverhältnissen. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000.
- Röser, Jutta/Thomas Tanja/Peil, Corinna (Hg.): Alltag in den Medien – Medien im Alltag. Wiesbaden: VS, 2010.

- Röser, Jutta/Wischermann, Ulla: Medien- und Kommunikationsforschung: Geschlechterkritische Studien zu Medien, Rezeption und Publikum. In: Ruth Becker/Beate Kortendiek (Hg.): Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Wiesbaden: VS, 2010, S. 633-638.
- Rückert, Sabine: Der Fall ‚Tatort‘. Jeden Sonntagabend läuft in der ARD ein Krimi, der ein Stück deutsche Polizei-Wirklichkeit zeigen soll. Tut er das tatsächlich? Unsere Kriminalreporterin ermittelt. In: ZEIT LEBEN vom 25.3.2012.
- Sarasin, Philipp: Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001, S. 313-344.
- Sartre, Jean Paul: Kritik der dialektischen Vernunft. 1. Bd. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1967.
- Schabacher, Gabriele: Serienzeit. Zu Ökonomie und Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer US-amerikanischer TV-Serien. In: Meteling, Arno/Otto, Isabell/Schabacher Gabriele (Hg.): „Previously On ...“. Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien. München: Fink, 2010, S. 19-40.
- Schädel, Mirko: Illustrierte Bibliographie der Kriminalliteratur 1796-1945 im deutschen Sprachraum. Butjadingen: Achilla, 2006.
- Schanze, Helmut: Fernsehserien als Ritual. Ritualisierung des Fernsehens. In: Paragrana 12, 2003, H. 1-2, S. 586-598.
- Schenda, Rudolf. Die Lesestoffe der Beherrschten sind die herrschende Literatur. Bemerkungen zu Klassencharakter und sozialer Schichtung des literarischen Kommunikationsfeldes (1971). In: Jöhler, Reinhard/Tschofen, Bernhard (Hg.): Empirische Kulturwissenschaft. Eine Tübinger Enzyklopädie. Der Reader des Ludwig-Uhland-Instituts (= Untersuchungen des Ludwig-Uhland-Instituts in Tübingen; 100). Tübingen: TVV, 2008, S. 557-577.
- Schenda, Rudolf: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770-1910 (1970). 3. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann, 1988.
- Schenda, Rudolf: Die Lesestoffe der kleinen Leute. Studien zur populären Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. München: Beck, 1976.
- Scherer, Helmut/Schneider, Beate/Gonser, Nicole: „Am Tage schaue ich nicht fern!“ Determinanten der Mediennutzung älterer Menschen. In: Publizistik 3, 2006, S. 333-348.
- Scherer, Stefan (Interview), Herausgeber (Fragen): Entscheidungsprozesse in der Redaktion. Interview mit Melanie Wolber, Redakteurin des Lena Odenthal-Tatort beim SWR. In: Hißnauer, Christian/Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia (Hg.): Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im Tatort. Bielefeld: transcript, 2014, S. 219-242.
- Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia: „Unsere kleine Stadt“: München im Tatort. In: Griem, Julika/Scholz, Sebastian (Hg.): *Tatort* Stadt: Mediale Topographien eines Fernsehklassikers. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2010a, S. 179-199.

- Scherer, Stefan/Stockinger, Claudia: *Tatorte*. Eine Typologie zum Realismus des Raums in der ARD-Reihe *Tatort* und ihre Umsetzung am Beispiel Münchens. In: IASL online vom 19.2.2010 (2010b), unter URL: http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3166 [11.2.2016].
- Schiller, Miranda: „Die Kunst der Serie“. Beitrag zur Serienforschung (Interview mit Christine Hämmerling). In: MDR Figaro, 26.10.2012.
- Schilter, Imke: „Der Fernsehkrimi“ – ein bei Frauen und Männern gleichermaßen beliebtes Genre? Eine Untersuchung von Text- und Rezeptionsseite [unveröffentlichte Magisterarbeit]. Hamburg 2000.
- Schmidt-Lauber, Brigitta: Das qualitative Interview oder: Die Kunst des Reden-Lassens. In: Götsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen und Arbeitsweisen in der Europäischen Ethnologie*. 2. Aufl. Berlin: Reimer, 2007a, S. 169-188.
- Schmidt-Lauber, Brigitta: Feldforschung. Kulturanalyse durch Teilnehmende Beobachtung. In: Götsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen und Arbeitsweisen in der Europäischen Ethnologie*. 2. Aufl. Berlin: Reimer, 2007b, S. 219-248.
- Schoett, Silja: *Medienbiografie und Familie – Jugendliche erzählen. Theorie und Methode der medienbiografischen Fallrekonstruktion*. (= *Literatur – Medien – Rezeption*; 3). Münster: LIT, 2009.
- Scholz, Sebastian: Strukturwandel in stehenden Kulissen. Schimanskis Blicke auf das Ruhrgebiet. In: Ders./Griem, Julika (Hg.): *Tatort* Stadt. Mediale Topographien eines Fernsehklassikers. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2010, S. 199-226.
- Scholz, Sebastian/Müller, Dorit: Raum, Wissen, Medien. Anmerkungen zu einem Zusammenhang. In: Dies. (Hg.): *Raum Wissen Medien. Zur raumtheoretischen Reformulierung des Medienbegriffs*. Bielefeld: transcript, 2012, S. 9-36.
- Schramm, Holger: Parasoziale Interaktion und Beziehungen. Konzept – Begriffe – Modellierung – Messung – Befunde. In: Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Zürich: Chronos, 2006, S. 247-264.
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt am Main [u.a.]: Campus, 1992.
- Schulz-Schaeffer, Ingo: Soziales Handeln, Fremdverstehen und Handlungszuschreibung. In: Raab, Jürgen u.a. (Hg.): *Phänomenologie und Soziologie. Theoretische Positionen, aktuelle Problemfelder und empirische Umsetzungen*. Wiesbaden: VS, 2008, S. 211-222.
- Schütz, Alfred: *Strukturen der Lebenswelt* (erstmalig hg. von Thomas Luckmann 1975). Konstanz: UVK, 2003.
- Schütze, Fritz: Biographieforschung und narratives Interview. In: *Neue Praxis* 13, 1983, H. 3, S. 283-293.

- Schwaab, Herbert: Reading Contemporary Television. Das Ende der Kunst und die Krise des Fernsehens. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft I/2010, S. 135-139.
- Schwara, Stefan A.: Ethnologie im Zeichen von Globalisierung und Cyberspace. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 129, 1999, S. 259-273.
- Schwertl, Maria: Faktor Migration: Projekte, Diskurse und Subjektivierungen des Hypes um Migration & Entwicklung (= Münchner Beiträge zur Volkskunde; 44). Münster: Waxmann, 2015.
- Schwibbe, Gudrun: „Schlimmer als auszusteigen ist langsam in der RAF zu zerbrechen.“ Narrative Identitäts- und Alteritätskonstruktionen von ehemaligen Mitgliedern linksterroristischer Gruppierungen. In: Zeitschrift für Volkskunde 109, 2013, H. 1, S. 55-75.
- Seeßlen, Georg: Das Feelgood Movie als moralisches Überlebensmittel. In: POP. Kultur und Kritik, Herbst 2012, H. 1, S. 15-20.
- Seeßlen, Georg: Copland. Geschichte und Mythologie des Polizeifilms. Marburg: Schüren, 1999.
- Seeßlen, Georg: Detektive. Mord im Kino. Marburg: Schüren, 1998.
- [Seifert, Heribert] (H. Sf.): Traurige Kommissare. Seichte Talkshow-Soziologie prägt den ARD-“Tatort“. In: Neue Zürcher Zeitung vom 27.3.2009.
- Seiter, Ellen u.a. (Hg.): Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power. London/New York: Routledge, 1989.
- Seiter, Ellen u.a.: Introduction. In: Dies. (Hg.): Remote Control. Television, Audiences and Cultural Power. London/New York: Routledge, 1989a, S. 1-15.
- Seyfert, Robert: Atmosphären – Transmissionen – Interaktionen: Zu einer Theorie sozialer Affekte. In: Soziale Systeme 17, 2011, H. 1, S. 73-96.
- Shatner, William: Get a life! New York [u.a.]: Pocket Books, 1999.
- Sicking, Peter: Leben ohne Fernsehen. Eine qualitative Nichtfernseherstudie (erstmalig: München 1998). 3. Aufl. Wiesbaden: GWV, 2008.
- Sielke, Sabine: Joy in Repetition. Acht Thesen zum Konzept der Serialität und zum Prinzip der Serie. In: Kelleter, Frank (Hg.): Populäre Serialität. Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript, 2012, S. 383-398.
- Sigl, Eveline: Feldforschung im Web 2.0? – Alles andere als „virtuell“! In: Austrian Studies in Social Anthropology 1, 2009, S. 1-27.
- Silverstone, Roger: Television in Everyday Life. London/New York: Routledge, 1994.
- Smith, Murray: Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema. Oxford: Clarendon Press, 1995.

- Sniekers, Maloe/Reijnders, Stijn: In de greep van Dutroux. Over de omgang met schuldig landschap in België. *Quotidian*, 2, 2010, S. 64-82, unter URL: <http://hdl.handle.net/1765/50292> [11.2.2016].
- Statista. Das Statistik Portal, unter URL: <http://de.statista.com/statistik/daten/studie/169756/umfrage/profil-der-zuschauer-der-krimiserie-tatort/> [11.2.2016].
- Stein, Timo: Tatort? Nein danke! In: Cicero vom 31. August 2012, unter URL: <http://www.cicero.de/salon/tatort-nein-danke/51709> [11.2.2016].
- Steinmetz, Vanessa: Komm zurück, Gisbert! Sidekick im Münchner Tatort „Der tiefe Schlaf“. In: *Süddeutsche.de*, TV-Blog vom 3.1.2013, unter URL: <http://www.sueddeutsche.de/medien/sidekick-im-muenchener-tatort-der-tiefe-schlaf-komm-zurueck-gisbert-1.1563853> [11.2.2016].
- Stockinger, Claudia: Schuld, Sühne, Humor. Der Tatort als Spiegel des Religiösen [Herrenalber Forum]. Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, 2013a.
- Stockinger, Claudia: Tatort am Sonntag. Religion in der ARD-Kultserie. In: *zur debatte* 2, 2013b, S. 45-48.
- Stockinger, Claudia: Das Kreuz im Tatort. Wie erscheint das Katholische im Krimi? In: *Katholisches Sonntagsblatt. Das Magazin für die Diözese Rottenburg-Stuttgart* Nr. 7, vom 12.2.2012, S. 38-39.
- Stockinger, Claudia: Die Interessantheit des Abweichenden. Darstellungen des Katholizismus in der ARD-Reihe *Tatort*. In: *Stimmen der Zeit* 229, 2011, S. 838-848.
- Strathern, Marilyn: The Limits of Auto-Anthropology. In: Jackson, Anthony (Hg.): *Anthropology at Home*. London: Tavistock, 1987, S. 16-37.
- Straubhaar, Joseph D.: Beyond Media Imperialism. Assymetrical Independence and Cultural Proximity. In: *Critical Studies in Mass Communication* 8, 1991, S. 39-59.
- Streicher, Julius: Der Kampf gegen Alljuda. In: *Der Stürmer* 37, 1941, S. 1-2.
- Stroebe, Wolfgang/Jonas, Klaus/Hewstone, Miles (Hg.): *Sozialpsychologie. Eine Einführung*. 4., überarb. und erw. Aufl. Berlin/Heidelberg/New York: Springer, 2001.
- Ströbele, Carolin: Der ‚Tatort‘ auf dem Second Screen. Auf den ersten ‚Tatort‘ nach der Sommerpause hat die Twittergemeinde acht Wochen lang gewartet. Hat es sich gelohnt? Unsere Second-Screen-Rezension ‚Twittritik‘. In: *ZEIT online* vom 19.8.2013, aktualisiert am 5.11.2013, unter URL: <http://www.zeit.de/kultur/film/2013-08/twittritik-tatort-luzern-geburtstagskind> [11.2.2016].
- Strübing, Jörg: *Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung*. 2., überarb. und erw. Aufl. Wiesbaden: VS, 2008.

- Sulimma, Maria: Tagungsbericht: „Popular Seriality“ 6.-8. Juni 2013, Georg-August-Universität Göttingen. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, August 2013, unter URL: <http://www.zfmedienwissenschaft.de/online/tagungsbericht/popular-seriality> [11.2.2016].
- Süss, Daniel: *Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer. Medienkommunikation aus drei Perspektiven, am Beispiel des „Tatort“-Krimis „Kameraden“*. Bern u.a.: Huber, 1993.
- Tangherlini, Timothy R.: *Talking Trauma: Paramedics and Their Stories*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.
- Thaenert, Wolfgang: *Wirklich wahr und gut? Anmerkungen zur Fernsehunterhaltung*. In: Hallenberger, Gerd (Hg.): *Gute Unterhaltung?! Qualität und Qualitäten der Fernsehunterhaltung (= Alltag, Medien und Kultur; 8)*. Konstanz: UVK, 2011, S. 95-102.
- Thomas, William Isaac: *Person und Sozialverhalten*. Neuwied am Rhein [u.a.]: Luchterhand, 1965.
- Thompson, Michael: *Die Theorie des Abfalls*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.
- Thompson, Robert J.: *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*. New York: Continuum, 1996.
- Tondorf, Karin/Jochmann-Döll, Andrea: *Nach Leistung, Eignung und Befähigung? Beurteilungen von Frauen und Männern im Polizeivollzugsdienst. Arbeitspapier 276 der Hans-Böckler-Stiftung*. Düsseldorf: [ohne Verlagsangabe], 2013.
- Tulloch, John: *Watching Television Audiences. Cultural Theories and Methods*. London/New York: Oxford University Press, 2000.
- Turner, Edith L. B.: *Communitas. The Anthropology of Collective Joy*. New York [u.a.]: Palgrave Macmillan, 2012.
- Turner, Jonathan H.: *The Sociology of Emotions: Basic Theoretical Arguments*. In: *Emotion Reviews* 1, 2009, Nr. 4, S. 340-354.
- Turner, Victor Witter: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. London: Routledge, 1969.
- Türschmann, Jörg: *Spannung und serielles Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie*. In: Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hg.): *Gespannte Erwartungen*. Wien: LIT, 2007, S. 201-219.
- Ufer, Britta: *Emotionen und Erlebnisse beim Public Viewing. Explorative interdisziplinäre Analyse eines gesellschaftlichen Phänomens [Dissertation an der Georg-August-Universität Göttingen]*. Göttingen 2010.
- Ullrich, Wolfgang: *Haben wollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?* 2. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.
- Veblen, Thorstein: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1997.

- Vogt, Jochen: *Tatort – der wahre deutsche Gesellschaftsroman. Eine Projektskizze.*
In: Ders. (Hg.): *MedienMorde. Krimis intermedial.* München: Fink, 2005,
S. 111-129.
- Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte.*
München: Fink, 1998.
- Vogt, Ludgera: *Kunst oder Kitsch: ein „feiner Unterschied“? Soziologische Aspekte
ästhetischer Wertung.* In: *Soziale Welt* 45, 1994, S. 363-384.
- Völmike, Stefan: *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 am Main: Peter Lang, 2012.
- Vorderer, Peter: *Unterhaltung: Lust, Leiden, Lernen.* In: Frizzoni, Brigitte/
Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen.*
Zürich: Chronos, 2006, S. 69-79.
- Vorderer, Peter: *Fernsehen als Handlung, Fernsehfilmrezeption aus motivations-
psychologischer Perspektive.* Berlin: Sigma, 1992.
- Voß, G. Günther: *Was ist Arbeit? Zum Problem eines allgemeinen Arbeitsbegriffs.*
In: Böhle, Fritz/ Voß, G. Günther/Wachtler, Günther (Hg.): *Handbuch
Arbeitssoziologie.* Wiesbaden: VS, 2010, S. 23-80.
- Wacker, Holger: *Das große tatort Buch. Filme, Fakten und Figuren.* Berlin:
Henschel Verlag, 2000.
- Wagner, Hedwig (Hg.): *Gendermedia. Zum Denken einer neuen Disziplin.*
Weimar: VDG Weimar, 2008.
- Walzer, Harald: *Das Interview als Artefakt. Zur Kritik der Zeitzeugenbefragung.*
In: *BIOS Zeitschrift für Biografieforschung und Oral History* 13, 2000, H. 1,
S. 51-63.
- Warneken, Bernd Jürgen: *Die Ethnografie populärer Kulturen. Eine Einführung.*
Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2006.
- Warneken, Bernd Jürgen: *Vorwort. Aufrechter Gang. Zur Geschichte eines Kör-
perprinzips.* In: Balistier, Thomas: *Gewalt und Ordnung. Kalkül und Faszina-
tion der SA.* Münster: Westfälisches Dampfboot, 1989, S. 7-14.
- Weber, Gregor: *Ach ja, die Quote ... Es hat sich verkauft, also ist es gut? Der
Sendeplatz macht den Tatort zum Blockbuster, nicht seine Qualität. Ein
später Stoßseufzer eines Ex-Tatort-Kommissars.* In: Cicero vom September
2012: „Am Tatort. Innenansichten eines TV-Phänomens“, S. 38f.
- Weber, Martin: *Die goldenen Regeln für den „Tatort“.* In: *evangelisch.de: aktu-
ell vom 26.4.2012, unter URL: [https://aktuell.evangelisch.de/artikel/869/
die-goldenen-regeln-fuer-den-tatort](https://aktuell.evangelisch.de/artikel/869/die-goldenen-regeln-fuer-den-tatort) [11.2.2016].*
- Weber, Tanja/Junklewitz, Christian: *Das Gesetz der Serie. Ansätze zur Definition
und Analyse.* In: *Medienwissenschaft* 25, 2008, H. 1, S. 13-31.

- Welke, Tina: *Tatort Deutsche Einheit. Ostdeutsche Identitätsinszenierung im ‚Tatort‘ des MDR*. Bielefeld: transcript, 2012.
- Wenger, Christian: *Jenseits der Sterne. Gemeinschaft und Identität in Fankulturen. Zur Konstruktion des Star Trek-Fandoms*. Bielefeld: transcript, 2006.
- Wenger, Etienne: *Communities of Practice. Learning, Meaning, and Identity*. 16. Aufl. Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 2008.
- Werner, François: *Geschichte der Rangliste. „Ein nettes Chi-Chi, oder?“*. In: *Tatort-Fundus*, [vermutlich von 2008], unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/rangliste/administration/geschichte-der-rangliste.html> [11.2.2016].
- Werner, François/Pieper, Dominik: *TATORTe im Giftschränk: Verbotene Früchte*. In: *Tatort-Fundus.de* (zuletzt aktualisiert Februar 2016), unter URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/folgen/giftschrank.html> [1.3.2016].
- Wesch, Michael: *Who We Were and Who We Need to Be*. In: *Mediated Cultures. Digital Explorations of our Mediated World Led by Cultural Anthropologist Michael Wesch (1991)*, Eintrag vom 5.8.2011, unter URL: <http://mediatedcultures.net/smatterings/1991-who-we-were-and-who-we-need-to-be/> [11.2.2016].
- Wetzel, Stine: *„Sonntag ist Tatort-Tag.“* In: *Punkt Magazin: Das Wirtschafts-magazin*, vom 11.6.2013 (mit einem Interview mit Christian Hißnauer und Christine Hämmerling).
- Wieser, Matthias: *Wenn das Wohnzimmer zum Labor wird. Medienmessungen als Akteur-Netzwerk*. In: Passoth, Jan-Hendrik/Wehner, Josef (Hg.): *Quoten, Kurven und Profile, Medien – Kultur – Kommunikation*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2013, S. 231-253.
- Wietschorke, Jens: *Vergnügen. Zur historischen Semantik eines bildungsbürgerlichen Konzepts*. In: Bareither, Christoph/Maase, Kaspar/Nast, Mirjam (Hg.): *Unterhaltung und Vergnügung. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Populärkulturforschung. Mit einem Vorwort von Hermann Bausinger*. Würzburg: Verlag Königshausen & Nemann GmbH, 2013, S. 48-60.
- Williams, Raymond: *Flow*. In: Ders. (Hg.): *Television. Technology and Cultural Form (1974)*. London [u.a.]: Routledge, 2010, S. 77-120.
- Williams, Raymond: *Culture is Ordinary [1958]*. In: Highmore, Ben (Hg.): *The Everyday Life Reader*. London/New York: Routledge, 2002, S. 91-100.
- Williams, Raymond: *Culture and Society. 1780-1950 (1958)*. New York: Columbia University Press, 1983.
- Williams, Raymond: *Innovationen. Über den Prozesscharakter von Literatur und Kultur*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1977a.
- Williams, Raymond: *Marxism and Literature*. Oxford [u.a.]: Oxford University Press, 1977b.
- Williams, Raymond: *The Long Revolution (1961)*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973.

- Williams, Raymond: Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte. Studien zur historischen Semantik von ‚Kultur‘. München: Rogner & Bernhard, 1972.
- Willis, Paul: [ohne selbständigen Titel]. In: Wade, Peter (Hg.): *The GDAT Debate*: No. 8, *Cultural Studies Will be the Death of Anthropology*. Mark Hobart and Nigel Rapport vs Paul Willis and John Gledhill. [1996]. Manchester: [ohne Verlagsangabe], 1997, S. 30-37.
- Willis, Paul: *Jugend-Stile. Zur Ästhetik der gemeinsamen Kultur*. Hamburg: Argument Verlag, 1991.
- Winter, Carsten: James Lull: Weltfamilien und Superkulturen. In: Hepp, Andreas/Krotz, Friedrich/Thomas, Tanja (Hg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS, 2009, S. 257-262.
- Wirth, Werner/Schramm, Holger/Böcking, Saskia: Emotionen bei der Rezeption von Unterhaltung. Eine Diskussion klassischer und aktueller Ansätze zur Erklärung medial vermittelter Emotionen. In: Frizzoni, Brigitte/Tomkowiak, Ingrid (Hg.): *Unterhaltung. Konzepte – Formen – Wirkungen*. Zürich: Chronos, 2006, S. 221-246.
- Wolling, Jens: Qualitätserwartungen, Qualitätswahrnehmungen und die Nutzung von Fernsehserien. Ein Beitrag zur Theorie und Empirie der subjektiven Qualitätsauswahl von Medienangeboten. In: *Publizistik* 49, 2004, Nr. 2, S. 171-193.
- Wuggenig, Ulf: Soziale Strukturierungen der häuslichen Objektwelt. Ergebnisse einer Photobefragung. In: Mörth, Ingo/Fröhlich, Gerhard (Hg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kulturosoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 1994, S. 207-228.
- Wulff, Hans J.: Empathie als Dimension des Filmverstehens: Ein Thesenpapier. In: *montage/av* 12, 2003, H. 1, S. 136-161.
- Yeats, William Butler: *Among School Children*. In: *The Tower*, 1928, unter URL: <http://poetry.about.com/od/poems/l/blyeatsamongchildren.htm> [11.2.2016].
- Zillich, Arne Freya: *Fernsehen als Event. Unterhaltungserleben bei der Fernsehrezeption in der Gruppe (= Unterhaltungsforschung; 9)*. Köln: Halem, 2013a.
- Zillich, Arne Freya: Die Bedeutung von Gruppenprozessen für das Unterhaltungserleben. Eine Typenbildung am Beispiel der gemeinsamen Krimirezeption. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 2, 2013b, S. 202-220.
- Zillmann, Dolf: *Mood Management: Using Entertainment to Full Advantage*. In: Donohew, Lewis/Sypher, Howard E./Higgins, Edward Tory (Hg.): *Communication, Social Cognition, and Effect*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1988, S. 147-171.
- Zimmermann, Harm Peer: *Ästhetische Aufklärung. Zur Revision der Romantik in volkscundlicher Absicht*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

-
- Zingerle, Arnold: Identitätsbildung bei Tische. Theoretische Vorüberlegungen aus kultursoziologischer Sicht. In: Teuteberg, Hans Jürgen/Neumann, Gerhard/Wierlacher, Alois (Hg.): Essen und kulturelle Identität: Europäische Perspektiven. Berlin: Akademie Verlag, 1997, S. 69-86.
- Zubayr, Camille/Gerhard, Heinz: Tendenzen im Zuschauerverhalten. Fernsehgewohnheiten und Fernsehreichweiten im Jahr 2010. In: Media Perspektiven 3, 2011, S. 126-138.

8.3 Anhang

8.3.1 Richtlinien zur Transkription²¹

<u>nein</u>	betont
nein	laut (in Relation zur üblichen Lautstärke der sprechenden Person)
°nee°	leise (in Relation zur üblichen Lautstärke der sprechenden Person)
viellei-	Abbruch eines Wortes
auch ...	Abbruch eines Satzes
nei::n	Dehnung im Wort, die Häufigkeit der : deutet die Länge der Dehnung an
(doch)	Unsicherheit bei der Transkription, schwer verständliche Äußerung
((stöhnt))	parasprachliche, nicht-verbale Äußerungen
[stimmt]	Anmerkung
@nein@	lachend gesprochen

Lediglich die sekundenweise Pausenzählung wurde ausgelassen und relativ zum übrigen Erzählverhalten angemerkt (daher ist sie hier nicht aufgeführt): Wenn eine Person allgemein zu langen Erzählpausen neigt, wurden diese nur dann angezeigt, wenn sie relativ zum übrigen Redefluss hörbar wurden. Akzente und andere Sprechgewohnheiten, die sich durch das gesamte Gespräch zogen, wurden oberhalb des Transkriptes (in der Quelle) genannt, im Fließtext aber geglättet, sofern sie nicht eine Ausnahme darstellten, mit der der oder die Sprechende etwas zu verdeutlichen schien. Auch das Anzeigen der Überlappung beim Sprecher_innenwechsel wurde nicht in allen Interviews mit < und > gekennzeichnet, vielmehr bin ich dazu übergegangen, die Sprecher_innenwechsel durch Absätze zu markieren, zumindest, sofern die Überschneidungen nicht eine Gleichzeitigkeit anzeigte.

²¹ Vgl. Bohnsack/Nentwig-Gesemann/Nohl 2001, S. 373f.

8.3.2 Primärquellen: Liste der Feldnotizen und Interviewtranskripte

Feldnotizen zur teilnehmenden Beobachtung

Gruppe/Name	Tätigkeit, Alter	Datum
Feldnotizen zu Sehgemeinschaften		
Sehgemeinschaft um Jule Deich	(Studentin, 27), zusammen mit Brigitte Tallert (Studentin, 24), Karsten (Student, 27), Melanie (Studentin, 26), Niklas (Assistenzarzt, 28), Britta (Studentin, 25), Klara (akadem. Abschluss, stellungslos, 27)	16.10.2011
Sehgemeinschaft in einer WG	ohne Namen, ohne weitere Angaben; studentisches Milieu, zwischen etwa 20 und 30 Jahre alt	11.12.2011
Feldnotizen zum <i>Tatort</i>-Public-Viewing		
Feldnotiz zum PV im Grünen Jäger, Hamburg, von Christine Hämmerling (CH)		23.10.2011
Feldnotiz zum PV im N von CH		6.11.2011
Feldnotiz zum PV im Q von Laura-Solmaz Litschel		3.2.2013
Feldnotiz zum PV im Q von Marie Fröhlich		6.1.2013
Feldnotiz zum PV im T von CH		10.3.2013
Feldnotiz zum PV in der CC von CH		3.10.2010
Feldnotiz zum PV in der CC von CH		5.12.2010
Feldnotiz zum PV in der CC von CH		14.8.2011
Feldnotiz zum PV in der CC von CH		15.5.2011
Feldnotiz zum PV in der CC von CH		20.3.2011
Feldnotiz zum PV in der CC von CH		30.1.2011
Feldnotiz zum PV in der CC von CH		31.10.2010
Feldnotiz zum PV in der CC von Unbekannt		21.6.2009
Feldnotiz zum PV in der CC von Unbekannt		24.5.2009

Feldnotiz zum PV in der CC von Unbekannt	26.10.2008
Feldnotiz zum PV in der EM von CH	10.10.2010
Feldnotiz zum PV in der EM von CH	6.3.2011
Feldnotiz zum PV in der EM von CH	16.1.2011
Feldnotiz zum PV in der EM von CH	28.8.2011
Feldnotiz zum PV in der EM von Unbekannt	1.6.2009
Feldnotiz zum PV in der EM von Unbekannt	7.6.2009
Feldnotiz zum PV in der EM von CH zu GNTM	26.5.2011
Feldnotiz zum PV in der EM von CH zu Polizeiruf 110	22.5.2011
Feldnotiz zum PV in der Volksbar, Berlin, von CH zum Polizeiruf 110	20.5.2012
Feldnotiz zum PV in der Volksbar, Berlin, von CH zum <i>Tatort</i> „Das Dorf“	4.12.2011
Feldnotiz zum PV in einer Kneipe in Berlin von CH	10.4.2011
Feldnotiz zum Semi-PV im UL von CH	17.10.2010
Feldnotiz zum Semi-PV im UL von CH	3.4.2011
Feldnotiz zum Semi-PV im UL von CH	13.2.2011
Feldnotiz zum Semi-PV im UL von CH	15.7.2012
Feldnotiz zum Semi-PV im UL von CH	29.5.2011
Weitere Feldnotizen	
Feldnotiz zur Münsteraner KrimiTour der ‚StadtLupe‘, Interview mit Frau Lange	7.5.2012

Interviewtranskripte und Feldnotizen zu Interviews

Interviews mit <i>Tatort</i> -Zuschauer_innen		
Anders, Bettina	Studentin, 24	21.3.2011
Arndt, Dr. Christa	pensionierte Universitätsangehörige, 71	27.6.2011
Auerhahn, Ute	Verkäuferin, 59	23.6.2011
Deichherr, Ellen	Lektorin/Herstellerin im Verlag, 50	16.8.2011
Deuter, Bernd	Software-Entwickler, 45	22.10.2011
Fuhrberg, Ingo	stellungslos, ehrenamtlich tätig, 60	27.9.2011
Hientz, Anton	Lehrer und Sportjournalist, 58	14.9.2011
Kraut, Gesa	Studentin, 24	2.8.2011
Laurerweg, Olivia	Studentin mit Nebenjob, 22	4.5.2011
Licht, Tanja	Reinigungskraft, 47	2.12.2010
Lottich, Theresa	Verwaltungsangestellte, 46	7.9.2011
Obermann, Ina	Studentin mit Nebenjob, 30	28.7.2011
Raulf, Richard	akadem. Abschluss, stellungslos, ehrenamtlich tätig, 50	8.9.2011
Sahlmann, Tina	Kinderkrankenschwester, 34	29.7.2011
Tann, Katja	Kneipenwirtin, 35	25.6.2011
Trautwein, Nils	Konzernbilanzierer, 30	8.9.2011
Ullrich, Klaus	Servicemonteur, 32	9.9.2011
Unruh, Dr. Elisa	pensionierte Lehrerin, 65	18.7.2011
Interviews mit (Klein-)Gruppen von <i>Tatort</i> -Zuschauer_innen		
Aster, Bernhard	Richter, 52, interviewt zusammen mit seiner Frau Dr. Heike Leiter	8.2.2011
Heer, Konrad	Student, 26 (Public-Viewing-Gäste), interviewt zusammen mit seiner Bekannten Nora Isarmeyer	22.10.2011

Isarmeyer, Nora	Studentin, 25 (Public-Viewing-Gäste), interviewt zusammen mit ihrem Bekannten Konrad Heer	22.10.2011
Leiter, Dr. Heike	Ärztin, 50, interviewt zusammen mit ihrem Mann Bernhard Aster	8.2.2011
Richard, Luise	Informatikerin, 41, interviewt zusammen mit ihrem Mann Paul Richard	3.10.2011
Richard, Paul	Informatiker, 46, interviewt zusammen mit seiner Frau Luise Richard	3.10.2011
Sehgemeinschaft	Jule Deich (Studentin, 27), interviewt zusammen mit Brigitte Tallert (Studentin, 24), Karsten (Student, 27), Melanie (Studentin, 26), Niklas (Assistenzarzt, 28), Britta (Studentin, 25) <i>Tatort</i> -Zuschauerin und Bedienung in der Kneipe EM	26.9.2011
Sigmund, Alice	Schülerin, 11, interviewt zusammen mit ihrer Schwester Dorothea Trebert	14.9.2011
Trebert, Babette	Schülerin, 13, interviewt zusammen mit ihrer Schwester Babette Trebert	30.7.2011
Trebert, Dorothea	Schülerin, 13, interviewt zusammen mit ihrer Schwester Babette Trebert	30.7.2011
Interviews mit Polizist_innen, die <i>Tatort</i> schauen		
Achenbach, Norbert	Einsatz- und Streifendienst, 46	18.5.2011
Cernik, Daban	Leiter im Kriminaldienststelle 11 (K-Dienstgrad), 44	17.6.2011
Eckbauer, Tim	Kriminaldienststelle 11 (K-Dienstgrad), 45	24.6.2011
Kern, Axel	Einsatz- und Streifendienst, 38	18.5.2011
Leifeld, Bettina	Leiterin im Zentralen Kriminaldienst (K-Dienstgrad), 53	20.5.2011
Schreiber, Jakob	Einsatz- und Streifendienst, 37	24.5.2011
Tilemann, Björn	Zentraler Kriminaldienst (P-Dienstgrad), 46	23.5.2011
Tuhn, Jens	penioniert, war im Zentralen Kriminaldienst (K-Dienstgrad), 72	9.6.2011
Interviews mit Expert_innen des <i>Tatort</i>		
Desinger, Bernd	Museumsdirektor vom Filmmuseum Düsseldorf, Ausstellung „Im Fadenkreuz – 40 Jahre <i>Tatort</i> “, interviewt zusammen mit Matthias Knop (Kurator) (Zusammenfassung, kein Transkript)	9.11.2010
Knop, Matthias	Kurator vom Filmmuseum Düsseldorf, Ausstellung „Im Fadenkreuz – 40 Jahre <i>Tatort</i> “, interviewt zusammen mit Bernd Desinger (Museumsdirektor) (Zusammenfassung, kein Transkript)	9.11.2010

Ellermann, Holger	Producer des Kieler <i>Tatort</i> für den NDR beim Studio Hamburg	3.8.2011
Granderath, Christian	NDR-Programmchef, Redaktionsleiter	27.10.2011
Kramer, Beate	Stadtführerin der „StadtLupe“ Münster (KrimiTour) (Feldnotiz, kein Transkript)	7.5.2012
Proehl, Michael	<i>Tatort</i> -Drehbuchautor	12.3.2012
Werner, François	Administrator der Fanpage <i>Tatort-Fundus</i>	15.3.2012
Wolber, Melanie	SWR-Redakteurin der <i>Tatort</i> -Binnenreihe aus Ludwigshafen (Interviewtranskript als Zusammenfassung)	21.2.2012
Interviews von Mareike Lange		
Werner, François	Administrator der Webseite <i>Tatort-Fundus</i> , in Stuttgart	5.5.2010
Ramcke, Kerstin	Produzentin des <i>Tatort</i> , Studio Hamburg	27.5.2010
Dahlmann, Mira	Besucherin einer <i>Tatort</i> -Kneipe	12.5.2010
10 Interviewtranskripte zu Distinktion und Serien von Sarah Kumpf; einsehbar auf Anfrage		

Danksagung

Zuallererst möchte ich allen meinen Interviewpartner_innen danken. Dieser Dank gilt sowohl denen, die in dieser Studie anonymisiert auftauchen, als auch den Personen des öffentlichen *Tatort*-Lebens. Ich danke zudem den Sehgemeinschaften, die mir zwecks teilnehmender Beobachtung Einblick in ihre privaten Wohnräume und Gewohnheiten gewährten. Auch all jenen Informant_innen sei gedankt, die mir außerhalb der formellen Beobachtungen und Interviews Hinweise gaben und ihre Serienrezeption für mich reflektierten.

Ein besonderer Dank geht an meine Doktormutter Regina Bendix. Ihre Hinweise und Vorschläge, die Anstöße zu Tagungen, die sagenhaft-unverzügliche Rückmeldung zu jeder Anfrage und die Ruhe, die sie mir noch einmal zum Abschluss vermitteln konnte, haben mich und meine Arbeit wesentlich beeinflusst. Ich habe mich im Verlauf des gesamten Projektes sehr gut betreut gefühlt. Ganz herzlich gedankt sei zudem meinem Zweitprüfer Bernhard Tschofen – für seine Zusage, diesen Posten zu übernehmen, seine ruhige Art, sich dem anzunehmen, und sein gewinnbringendes Feedback. Zusätzlich danke ich Claudia Stockinger, einer großen Kennerin des Phänomens *Tatort*, die sich dafür begeistern konnte, sich an der Prüfungskommission zu beteiligen. Den Hilfskräften unseres Teilprojektes Verena Pohl, Marie Fröhlich und Laura-Solmaz Litschel danke ich für die vielen Transkriptionsarbeiten, die inspirierenden Ideen und die Hinweise zu Neuerungen im *Tatort*-Diskurs.

Ich danke allen Angehörigen der DFG-Forschergruppe „Ästhetik und Praxis populärer Serialität“. Insbesondere bereicherten mich Gespräche mit Kaspar Maase, der die Ausrichtung meiner Arbeit mit seinem Antrag angestoßen hat, mit meiner Projektpartnerin Mirjam Nast, auf deren Studie über die Alltagsintegration der Heftromanserie *Perry Rhodan* ich mich schon freue, sowie mit den Kolleg_innen Sophie Müller, Christian Hißnauer, Björn Lorenz und Andreas Jahn-Sudmann. Der DFG danke ich für die Finanzierung der ersten Förderphase und die Zuschüsse zur Publikation.

Für ihre herausragende, aufmunternde, sich in Telefonaten und Besuchen ausdrückende Unterstützung danke ich meinen Eltern Agnes und Jürgen Hämmerling. Für ihre durchgängige Betreuung und ihre Korrekturarbeiten danke ich meiner Schwester Sabine Hämmerling und meinem Freund Hannes Brüggemann. Sascha Bühler hat dankenswerterweise das Korrektorat übernommen und den Text ins richtige Format für den Druck überführt. Weiter danke ich Marian Gutscher, Jan Hinrichsen, Björn Klein, Nathalie Knöhr, Nora Kühnert, Merve Lühr, Sina Rohde, Maria Schwertl, Anna-Carolina Vogel und Nadine Wagener-Böck. Meinen Freund_innen sowie meiner Göttinger WG und ihren vielen Anhängen danke ich für die Unterstützung, vor allem, aber nicht nur in den letzten zwölf Wochen vor Abgabe meiner Arbeit.

Mit schrulligen Ermittelnden, einem spannenden Rätselkrimi und aktuellen sozialpolitischen Reflektionen trifft der Fernsehkrimi »Tatort« schon seit Jahrzehnten den Geschmack seines Publikums. Die Reihe bietet – sonntags um 20:15 Uhr – Gelegenheit, gemeinsam Zeit zu verbringen, das Wochenende ausklingen zu lassen, sich über Vorlieben und Abneigungen, über Einstellungen, Gefühle und Weltbilder auszutauschen – und sich somit in der Gesellschaft zu verorten.

Die Ausbildung des eigenen Geschmacks spielt im Alltag eine wesentliche, wenn auch nicht immer offensichtliche Rolle. Gewohnheiten und gelegentliche Neuerungen im Umgang mit dem TV-Angebot prägen sowohl Wochenstrukturen als auch soziale Beziehungen und das geschmackliche Empfinden. Langlaufende Reihen wie der »Tatort« geben dabei Orientierung.

Christine Hämmerling legt eine Ethnografie des »Tatort«-Publikums vor, bei der sie auf die sozialen Positionierungen fokussiert, die Zuschauende vornehmen, wenn sie sich den Krimi ansehen, sich darüber austauschen, ihn online kommentieren oder im Interview darüber reflektieren.

Dabei gilt: Was das Publikum über den »Tatort« sagt, sagt mehr über das Publikum als über den »Tatort«.



GEORG-AUGUST-UNIVERSITÄT
GÖTTINGEN

ISBN: 978-3-86395-266-2
ISSN: 2365-3191

Universitätsverlag Göttingen