



Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Student Research Papers | No. 1/2016

Herausgegeben von Martin Nies

Tobias Seewald

Kriminal- und Alltagsgeschichten:

**Eine filmsemiotische Studie zum kulturellen Wandel in der BRD am
Beispiel der Fernsehsendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST**

Masterarbeit im Studiengang „Medien und Kommunikation“
(Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft)
an der Universität Passau SoSe 2015



Titelnachweis:

Tobias Seewald:

Kriminal- und Alltagsgeschichten: Eine filmsemiotische Studie zum kulturellen Wandel in der BRD am Beispiel der Fernsehsendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST.

(VZKF – Student Research Papers, hrsg. v. Martin Nies; No. 1/2016).

<http://www.kultursemiotik.com/nachwuchsportal/student-research-papers/no-1-2016/>

Virtuelles Zentrum für kultursemiotische Forschung

Student Research Papers

Impressum

© 2016 | **VZKF**

www.kultursemiotik.com

Alle Rechte vorbehalten

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge sind die Autorinnen und Autoren. Für evtl. Verletzungen des Urheberrechts kann der Herausgeber nicht zur Verantwortung gezogen werden.

Herausgeber / Redaktion
Prof. Dr. Martin Nies
c/o Universität Passau
94030 Passau
Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com



Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	2
1. VERBRECHERJAGD VIA FERNSEHGERÄT - EINE KURZE GESCHICHTE VON AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST	4
2. AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST ALS OBJEKT DER WISSENSCHAFT - ZUM AKTUELLEN FORSCHUNGSSTAND UND METHODISCHEN VORGEHEN	11
3. DIE FILMFÄLLE ALS HYBRIDE TEXTE - GRUNDLEGENDE DISKURSMODI UND MUSTER DER FILMISCHEN WELTKONSTRUKTION	17
3.1 'SO WAR ES' - ZUR AUSSERFILMISCHEN REFERENZIALITÄT DER KURZFILME	17
3.2 WELTORDNUNGEN IN AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST UND KONZEPTIONELLE ÜBER- LEGUNGEN ZU STRUKTURELLEN GRENZZIEHUNGEN	20
4. DIE DOMINANZ DES BÜRGERTUMS - FILMISCHE 'NORMALITÄTS'- KONSTRUKTIONEN AUS EINER DIACHRONEN PERSPEKTIVE	24
4.1 1967-1978 VON UNERMÜDLICHEN ERMITTLERN, NEBULÖSEN PARALLELWELTEN UND DER GEFÄHRLICHKEIT DER ADOLESCENZ	24
4.2 1982-1990 FOLGENREICHE FAHRLÄSSIGKEIT, UNVORSTELLBARE VERBRECHEN UND FRAGILE LEBENSWELTEN	41
4.3 1994-1998 RISKANTE LEBENSWEISEN, BEDROHLICHE RÄUME UND UNSCHULDIGE OPFER	59
4.4 2002-2008 PROBLEMATISCHE WELTEN UND UNDENKBARE KRIMINALITÄT	70
5. FAZIT UND AUSBLICK	81
LITERATUR- UND MEDIENVERZEICHNIS	83



Einleitung

„Den Bildschirm zur Verbrechensbekämpfung einzusetzen, das meine Damen und Herren ist der Sinn unserer neuen Sendereihe Aktenzeichen XY ungelöst“.

Mit diesen Worten wandte sich der Fernsehjournalist Eduard Zimmermann im Jahre 1967 an ein Millionenpublikum vor den Fernsehern der BRD und begründete damit nicht nur das televisuelle Experiment der regelmäßigen Fernsehfindung, sondern initiierte auf diese Weise zugleich eines der quotenstärksten und langlebigsten TV-Formate der deutschen Fernsehgeschichte. Seit mittlerweile knapp 48 Jahren werden dem geneigten Fernsehzuschauer in der Sendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST authentische Kriminalfälle präsentiert, bei deren Aufklärung seine Mithilfe erbeten wird. Die Sendereihe kann aufgrund der medialen Vermittlung realer Kriminalität zu Informations- und Unterhaltungszwecken sowie der potenziellen Partizipation der Rezipienten gewissermaßen als Pionier des *Reality TV* und des rückgekoppelten, bilateralen Fernsehprogramms gelten. Das Konzept von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST beruht seit mittlerweile nahezu fünf Jahrzehnten im Wesentlichen auf der Kombination von aktuellen Fahndungsaufrufen und der Darbietung von mehreren etwa zehnminütigen Kurzfilmen, in denen tatsächlich geschehene Verbrechen im Dienste deren Aufklärung weitgehend professionell nachgestellt werden. Vor allem diese zwischen Kriminalfilm und Doku-Drama oszillierenden Filmbeiträge haben das Image der TV-Sendung maßgeblich geprägt und sind zu einem distinktiven Erkennungszeichen des Formats geworden. Genau jene ‚Krimis mit Nutzenanwendung‘ - wie diese einst von Eduard Zimmermann bezeichnet wurden - stehen im Zentrum des nachfolgend darzulegenden Forschungsinteresses vorliegender Schrift.

In diesen für AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST so markanten Filmbeiträgen geht es vordergründig um die Vermittlung sachbezogener Informationen, auf deren Grundlage die Fernsehzuschauer zur Mitwirkung bei der Lösung einer ungeklärten Straftat angehalten werden sollen. Dabei beschränken sich besagte Kurzfilme jedoch nicht auf eine bloße Rekonstruktion des Tathergangs, sondern betten den zu klärenden Rechtsbruch stets in ein fiktionales Kriminalsujet ein, welches neben dem obligatorischen Bruch mit der (Rechts-)Norm ebenso eine (wie auch immer geartete) ‚Normalität‘ voraussetzt, vor deren Hintergrund sich der Verstoß gegen die geltende (Rechts-)Ordnung vollziehen kann. Dieser filmische Weltentwurf, diese Inszenierung einer dezidiert bundesdeutschen ‚Normalität‘ ist aus filmwissenschaftlicher Sicht von besonderem Interesse, liegt diesen medialen Konstruktionen von Welt doch ein jeweils eigenes Werte- und Normensystem zu Grunde, welches sich über filmische Strategien der Bedeutungserzeugung explizit und/oder implizit konstituiert und sich in einem analytisch-interpretatorischen Akt aus dem filmischen Diskurs herausarbeiten lässt. Diese grundlegende Annahme stellt den Ausgangspunkt für das maßgebliche Erkenntnisinteresse dieser Arbeit dar,

die sich den Filmbeiträgen aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST aus einer diachronen Perspektive nähert. Dieses Vorgehen gründet in der Überlegung, dass diese filmisch hervorgebrachten Wirklichkeitskonstruktionen samt ihrer ideologischen Grundierung im Laufe der jahrzehntelangen Ausstrahlung der Fernsehreihe kein konstantes, statisches Bild von Welt vermitteln, sondern sich dieses als historisch variabel erweist, was wiederum auf kulturelle Wandlungserscheinungen zurückzuführen ist. Diesen kulturellen Wandel, der im hier zu diskutierenden Zusammenhang in erster Linie als Veränderung von Normen, Werte, Einstellungen und prävalenten Ideologemen zu begreifen ist, anhand eines vier Dekaden umspannenden Textkorpus zu identifizieren und in seinen Konturen nachzuzeichnen ist primäres Forschungsziel dieser Studie. Dabei werden die Filmbeiträge aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST als medial-ästhetische Äußerungsakte verstanden, die in ihrer inhaltlich-formalen Eigenart an ihren Entstehungszeitraum gebunden und über diesen in einem sozio-kulturellen Kontext verortet sind. Auf diese Weise fungieren sie als kultureller Speicher, aus dem sich unter Zuhilfenahme geeigneter wissenschaftlicher Verfahren zeitgenössische Diskursformationen und Denksysteme rekonstruieren und deuten lassen. Die (wissenschaftliche) Herangehensweise orientiert sich hierbei vornehmlich an den Basisprämissen und dem Instrumentarium der Kultur- bzw. Filmsemiotik, wie sie in der jüngsten Vergangenheit vor allem die Münchener bzw. Passauer Schule geprägt und etabliert haben. Die zu behandelnden Filme werden demgemäß als zeichenhafte, kommunikative Bedeutungsträger verstanden, deren filmimmanente Semantiken es mithilfe des fachspezifischen Begriffsapparats und einschlägiger Methodik zu beschreiben, dekodieren und werkadäquat zu deuten gilt. Bei der Erschließung werkbedingter Bedeutungspotenziale wird vor allem ein narrativer Ansatz verfolgt, der besonders die erzähltheoretischen Ansätze des russischen (Kultur-)Semiotikers J. M. Lotman in den Analyseprozess einfließen lässt.

Bevor die Arbeit einen analytischen Zugang zu den Untersuchungsgegenständen – den Kurzfilmen – sucht, soll die Fernsehserie AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST sowohl in Bezug auf ihre allgemeine Ausgestaltung als auch in ihrem jahrzehntelangen Fortbestehen in Grundzügen dargestellt werden, um die Kommunikationssituation der Filmbeiträge nachvollziehbar zu machen. Das anschließende Kapitel widmet sich dem aktuellen Forschungsstand, wobei hier vor allem die Beiträge von L. Bauer und J. Pinsler diskutiert werden. Der eigentlichen Beschäftigung mit den filmischen Bedeutungskonstrukten geht eine Auseinandersetzung mit deren grundlegenden Vermittlungsmodi und Ordnungsmustern voraus, um auf diesem Weg wesentliche Strukturmerkmale der Texte aufzuzeigen. Kernstück der Arbeit bildet Kapitel 4, welches die Forschungsobjekte gemäß ihrem Veröffentlichungszeitraum gruppiert und aus einer filmsemiotischen Warte hinsichtlich ihrer Bedeutungsangebote untersucht. Diese Masterarbeit versteht sich nicht nur als ein kulturwissenschaftliches Projekt, die Sicht auf ein populäres TV-Format zu erhellen, um damit die stets im Wandel begriffenen Vorstellungen von ‚Normalität‘ einer deutschen Medienrealität in ihrem zeitlichen Verlauf aufzuzeigen. Vielmehr soll mit diesem Forschungsbeitrag der Versuch unternommen werden, diverse Lücken in der (film-)wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Fernseh-

sendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST partiell zu schließen. Da es sich bei AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST nicht nur um eine exzeptionelle Spielart deutschen Fernsehens handelt, welche sich selbst für die Programmgestaltung öffentlich-rechtlicher Fernsehsender durch eine seltene Beständigkeit auszeichnet und nach wie vor zu deren reichweitenstärksten (Informations-)Angeboten zählt, sondern dem Format aufgrund seiner Realitätsaffinität eine nicht zu vernachlässigende Wirkmächtigkeit zu unterstellen ist, verdient diese mediale Erscheinung mehr wissenschaftliche Aufmerksamkeit, als ihr bisher zugekommen ist.

1. Verbrecherjagd via Fernsehgerät – Eine kurze Geschichte von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST

Die vorliegende Studie konzentriert sich vornehmlich auf die filmischen Rekonstruktionen authentischer Kriminalfälle, welche als eine zentrale inhaltliche Komponente der Fernsehsendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST zu gelten haben und regelmäßig innerhalb der einzelnen Episoden des TV-Formats präsentiert werden. Trotz dieses forschungsleitenden Interessenschwerpunkts darf der mediale Kontext, in welchem diese für die Fernsehsendung so charakteristischen Kurzfilme eingebettet sind, nicht gänzlich außer Acht gelassen werden. Obschon diese Inszenierungen faktischer Verbrechensgeschehnisse prinzipiell als abgeschlossene und eigenständige Äußerungsakte filmischer Art zu betrachten sind, können sie nicht in gänzlicher Unabhängigkeit von der grundlegenden Struktur der rahmengebenden TV-Sendung verstanden werden. Vielmehr handelt es sich bei diesen krimiähnlichen Kurzfilmen um weitgehend fiktionale Einschübe in einen vorwiegend faktualen Kriminalitätsdiskurs, wie ihn das Fernsehformat AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST seit mittlerweile rund 50 Jahren hervorbringt. Die Darbietung dieser Einspielfilme erfolgt also nicht als autonomer Programmbeitrag, sondern ist immer in einen sendungsspezifischen Kommunikationszusammenhang eingebunden, der sich mitunter auf die Bedeutungsdispositionen und die potenzielle Wirkungsweise dieser kriminalfallbezogenen Nachstellungen auswirkt. Um den Blick auf das kommunikative Umfeld, in welchem sich besagte Kurzfilme realisieren, zu schärfen, soll nachstehend die inhaltlich-formale Ausgestaltung von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST in seiner basalen Verfasstheit wiedergegeben sowie der historische Verlauf des Fernsehformats in seinen Konturen nachgezeichnet werden.¹

¹ Einen ausführlicheren Einblick in die Geschichte von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST bieten vor allem Katrin Hampel, *Aktenzeichen XY ... ungelöst. Die spektakulärsten Fälle des Eduard Zimmermann*. Nürnberg 1997, S. 7-46 sowie Stefan Ummenhofer/Michael Thaidigsmann, *Aktenzeichen XY ... ungelöst. Kriminalität, Kontroverse, Kult*. Villingen-Schwenningen 2004, S. 17-92. Eine knappe Zusammenfassung der konzeptionellen Genese der Fernsehsendung sowie deren weitere Entwicklung bietet ebenso Jan Pinseler, *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*. Köln 2006, S. 40-48.

Als der Fernsehjournalist Eduard Zimmermann² im Jahre 1967 mit seiner neuen Sendereihe ein Millionenpublikum vor den Fernsehgeräten der BRD adressierte, war dies die Geburtsstunde eines der langlebigsten³ sowie populärsten⁴ TV-Formate der deutschen Fernsehgeschichte. Mit der Absicht, den Fernsehapparat im Rahmen einer wiederkehrenden Sendung zur Kriminalitätsbekämpfung zu nutzen, betrat sowohl Zimmermann als auch das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) - als produzierender und ausstrahlender Fernsehsender - vor allem in der konkreten Ausformung der TV-Sendung zweifelsohne unbekanntes Terrain in der bis zu diesem Zeitpunkt noch relativ jungen Programmgeschichte des öffentlich-rechtlichen Fernsehens der BRD. Der innovative Charakter kann AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST nur schwerlich aberkannt werden, wengleich das der Fernsehsendung zu Grunde liegende Prinzip, nämlich die televisuelle Vermittlung authentischer Straftaten zum Zwecke deren Aufklärung, im deutschsprachigen Raum nicht gänzlich originär war. Bereits das Propagandafernsehen der Nationalsozialisten sendete mit DIE KRIMINALPOLIZEI WARNT (1938) einen Programmbeitrag, in welchem Strafrechtsfälle mit realem Vorbild besprochen wurden, um letztlich präventiven sowie aufklärenden Nutzen daraus zu ziehen.⁵ Als weiterer Vorläufer von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST kann DER POLIZEIBERICHT MELDET gelten, mit dem die ARD von 1953-1958 mit insgesamt 24 Folgen auf Sendung ging.⁶ In dieser Sendereihe wurden polizeilich aktenkundige

² Zu diesem Zeitpunkt war E. Zimmermann in der Rolle des Fernsehmoderators einem größeren Publikumskreis bereits aus der Fernsehreihe VORSICHT FALLE! NEPPER, SCHLEPPER, BAUERNFÄNGER bekannt, die seit 1964 im ZDF zu sehen war und bis 2001 fortgesetzt wurde. Das ebenfalls auf einer Idee Zimmermanns basierende TV-Format sah im Wesentlichen vor, den interessierten Fernsehzuschauer über das Vorgehen von Trickbetrügnern aufzuklären, wobei bereits hier zur Illustration der behandelten Betrügereien immer wieder auf Filmbeiträge mit nachgestellten Verbrechensszenarien zurückgegriffen wurde. Zum Fernsehmagazin VORSICHT FALLE! NEPPER, SCHLEPPER, BAUERNFÄNGER siehe auch Michael Reufsteck/Stefan Niggemeier, *Das Fernsehlexikon*. München 2005, S. 1308.

³ Nach Müller (2010) handele es sich bei AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST gar um die am längsten fortlaufend ausgestrahlte Fernsehsendung der deutschen Fernsehgeschichte. Vgl. hierzu Eggo Müller, „European Crimewatches. A comparative perspective on *Aktenzeichen XY's* transnational circulation“. In: *Media History* 16/1/2010, S. 93.

⁴ Vor allem bis zur Einführung des Privatfernsehens gehörte AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST in der Bundesrepublik Deutschland zu den Fernsehformaten mit der weitesten Reichweite und konnte regelmäßig Zuschauerzahlen nahe und bisweilen jenseits der 20 Millionen verzeichnen (vgl. Ummenhofer/Thaidigsmann, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 11). Selbst im Rahmen des dualen Rundfunksystems und der daraus erwachsenen Konkurrenzsituation blieb das Zuschauerinteresse mit Marktanteilen bis zu 27 % verhältnismäßig hoch (vgl. Hampel, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 34), ehe sich Ende der 1990er Jahre mit dem Abschied von E. Zimmermann die Einschaltquote deutlich rückläufig entwickelte (vgl. Ummenhofer/Thaidigsmann, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 81). Erst die Verpflichtung von Rudi Cerne als neuem Aushängeschild der Sendung ab dem Jahr 2002 sowie diverse formatbezogene Modernisierungsmaßnahmen konnten die Zuschauerzahlen wieder steigern und lassen AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST seitdem mit durchschnittlich über 5 Millionen Zusehern pro Episode wieder unter den erfolgreichsten Programmteilen des ZDF rangieren. Zur aktuellen Einschaltquote vgl. stellvertretend für das Jahr 2015 Sidney Schering, „Primetime-Check“. In: www.quotenmeter.de (=http://www.quotenmeter.de/n/76738/primetime-check-Mittwoch-4-maerz-2015, Abruf am 03.03.2015).

⁵ Zum Format DIE KRIMINALPOLIZEI WARNT siehe auch Pinseler, *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, S. 41f. und Müller, „European Crimewatches“, S. 84f.

⁶ Vgl. Reufsteck/Niggemeier, *Das Fernsehlexikon*, S. 931.

Verbrechen vorgestellt, von einem Kriminalkommissar kommentiert und teilweise zur Veranschaulichung von Laiendarstellern nachgespielt. Mit der Kooperation zwischen Strafverfolgungsbehörden und Fernsehredaktion auf der einen sowie der szenischen Rekonstruktion realer Kriminalfälle auf der anderen Seite weist DER POLIZEIBERICHT MELDET bereits zwei zentrale Elemente auf, die später maßgeblich den inhaltlichen Kern von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST bestimmen sollten.⁷ Ungeachtet der vorangegangenen Versuche, das Fernsehen als zusätzliches Instrument der staatlichen Ermittlungsarbeit zu nutzen, wies AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST genügend distinktive Merkmale auf, die die Neuartigkeit des Fernsehformats indizieren. Vor allem die bereits erwähnten Kurzfilme, die zu einem unverkennbaren Charakteristikum der Sendung werden sollten, ließen eine bis dato ungesehene Verschränkung von Information und Unterhaltung, von Realität und Fiktion erkennen und markierten die Fernsehsendung als einen der ersten Vertreter des *Reality TV*, lange bevor diese Programmform popularisiert wurde.⁸ Ein weiteres bedeutendes Novum stellte die Möglichkeit dar, die Zuschauer relativ unmittelbar an der Verbrechensaufklärung mitwirken zu lassen. Noch während der Ausstrahlung der Live-Sendung waren die Rezipienten dazu angehalten, sich mit potenziell erkenntnisbringenden Hinweisen zu den thematisierten Kriminalfällen via Telefonanruf im Fernsehstudio zu melden oder sich direkt an die zuständige Polizeidienststelle zu wenden. Auf diese Weise sorgte AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST in seiner konzeptionellen Eigenart nicht nur zur Ausbildung des in den Folgejahren vielfach kopierten und imitierten⁹ Fernsehgenres

⁷ Zu DER POLIZEIBERICHT MELDET als konzeptionellen Vorgänger von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST siehe auch Ingrid Brück et al., *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart 2003, S. 110f.

⁸ In die Forschung fand der Begriff *Reality TV* erstmals Anfang der 1990er Jahre Eingang (vgl. Anja Falcoianu, *Reality TV. Ästhetik und Rezeption eines Programmgenres*. Marburg 2010, S. 11). Mit dem Verweis, dass die hauptsächliche Funktion des *Reality TV* darin besteht, „[...] die Gefährdetheit [sic!] der alltäglichen Normalität angemessen und eindringlich zum Thema zu machen“ (Hans J. Wulff, „Reality-TV. Von Geschichten über Risiken und Tugenden“. In: *Montage/AV* 4/1/1995, S. 107) formuliert Wulff sehr treffend das inhaltliche Grundprinzip der für AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST so typischen Filmbeiträge. Die Auffassung, dass AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST bereits deutlich vor der eigentlichen Etablierung des *Reality TV* diesem zuzuordnen sei, teilen u.a. Jo Reichertz, „Leihen Sie Ihrer Polizei Ihre Augen und Ohren...‘ oder: die Mutter der Fahndungsshow im Wandel der Zeit“. In: Oliver Bidlo/Carina J. Englert/Jo Reichertz (Hgg.), *Tat-Ort Medien. Die Medien als Akteure und unterhaltsame Aktivierer*. Wiesbaden 2012, S. 130; Elisabeth Klaus/Stephanie Lücke, „Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap“ In: *Medien und Kommunikationswissenschaft* 2/51/2003, S. 197; Lothar Mikos, „Dem Verbrechen auf der Spur. Ästhetik der Gewaltdarstellung im Krimi“. In: *Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen* (Hg.), *tv diskurs* 20/2002, S. 22 und Wulff, „Reality TV“, S. 116.

⁹ Vor allem seit den 1980er Jahren fand das Konzept der Sendung internationale Verbreitung. Als bekannteste ausländische Adaptionen sind etwa das britische CRIMEWATCH, die US-amerikanische Variante AMERICA’S MOST WANTED sowie das niederländische OPSPORING VERZOCHT zu nennen. Zu den deutschen Nachahmern können u.a. FAHNDUNGS AKTE (SAT 1) und KRIPPO LIVE (MDR) gezählt werden. Einen grundlegenden Überblick hierzu bieten Ummenhofer/Thaidigsmann, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 111-117. Für einen kulturellen Vergleich der jeweils länderspezifischen Umsetzungen des Formats in Deutschland, Frankreich, Großbritannien und den Niederlanden empfiehlt sich Müller, „European Crimewatches“, S. 83-95.

Fahndungssendung,¹⁰ sondern bot darüber hinaus dem Fernsehzuschauer erstmalig eine Partizipationsgelegenheit, um das unidirektionale Kommunikationsverhältnis zwischen Fernsehbildschirm und Fernsehpublikum aufzubrechen.

Der Aufbau und Ablauf von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST folgt seit jeher einer standardisierten Struktur, die sich bis zum Ausscheiden E. Zimmermanns im Jahr 1997 im Hinblick auf ihre elementaren Bausteine kaum verändert hat. Hinter einem Schreibtisch sitzend und in einem kargen Studiointerieur situiert berichtete E. Zimmermann Sendung für Sendung in einem offiziösen Duktus von bis zu zehn ungeklärten Vergehen aus dem Bereich der Schwerstkriminalität. Kennzeichnend für die Vorstellung der ungelösten Verbrechen in der Sendung war hierbei stets ein variierender Vermittlungsmodus. Im Jargon von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST hat sich für diese unterschiedlichen Präsentationsweisen der behandelten Kriminalfälle die Unterscheidung in Studio- und Filmfälle durchgesetzt.¹¹ Während es sich bei den Studiofällen zumeist um Personenfahndungen handelte, die in der Art einer journalistisch aufbereiteten Meldung direkt aus dem Fernsehstudio verlesen und mit Fahndungsfotos, Täterbeschreibung und etwaigen Erläuterungen zu den jeweiligen Tatumständen ergänzt wurden, zeigten sich die sogenannten Filmfälle als drehbuchbasierte Inszenierungen, die den Tathergang im Stile einer etwa zehnminütigen Kriminalgeschichte zu rekonstruieren versuchten. Im Anschluss an jeden dieser Filmfälle suchte E. Zimmermann das Gespräch mit einem Kriminalkommissar bzw. einem Staatsanwalt, der im Studio bereitstand und für die Bearbeitung des jeweiligen Strafdelikts verantwortlich zeichnete. Dabei rekapitulierten beide das Wesentliche des eben filmisch Vorgeführten, um sich daraufhin abwechselnd mit fallbezogenen Fragen an die Fernsehzuschauer zu wenden. Als Gedächtnishilfe und zur besseren Veranschaulichung für mögliche Hinweisgeber aus den Reihen der Fernsehrezipienten wurden in diesem Zuge nicht selten topografische Daten zum Tatort und Fotomaterial von Tatwerkzeug bzw. Diebesgut eingeblendet sowie bisweilen tatrelevante Gegenstände im Studio vorgestellt. Obwohl die Studiofälle zahlenmäßig stets dominierten, entfiel mindestens die Hälfte der einstündigen Sendezeit auf die Filmfälle, von denen in der Regel drei gezeigt wurden. Neben Zimmermann befand sich ebenso ein Assistent wie einer Riege aus Telefonistinnen, die in einem Separee die Zuschaueranrufe entgegennahmten, im Studio. Die für die Zuschauer nachvollziehbare Aufgabe des Assistenten¹² bestand vorrangig darin, sowohl etwa zur Hälfte der Sendezeit als

¹⁰ AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST wird in der Fachliteratur wahlweise als ‚Fahndungssendung‘ (vgl. Pinseler, *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, S. 67), ‚Fahndungsshow‘ (vgl. Reichertz, „Leihen Sie Ihrer Polizei Ihre Augen und Ohren...“ oder: die Mutter der Fahndungsshow im Wandel der Zeit“, S. 117) oder ‚Fahndungskrimi‘ (vgl. Tom Zwaenepoel, *Fernsehkrimis ‚made in Germany‘ – eine inhaltliche und sprachlich-stilistische Analyse*. Gent 1994, S. 23) tituliert. Während die Termini Fahndungsshow bzw. Fahndungskrimi jeweils bestimmte Aspekte des TV-Formats betonen, soll hier im Folgenden die weitgehend neutrale Bezeichnung Fahndungssendung Verwendung finden.

¹¹ Vgl. hierzu Hampel, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 14.

¹² Bis 1979 stand Peter Hohl dem Moderator Zimmermann zur Seite. Abgelöst wurde er von der ehemaligen Kriminalkommissarin Irene Campregher, die letztlich durch die Ko-Moderation von Sabine Zimmermann ab dem Jahr 1987 ersetzt wurde. Siehe hierzu Immenhofer/Thaidigsmann, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 23, 56f. u. 65.

auch am Ende einer jeden Ausgabe der Sendereihe die eingegangenen Zuschauerhinweise zu resümieren und eine erste Einschätzung zu deren Verwertbarkeit abzugeben.¹³ Abgeschlossen wurde jede Episode von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST mit einer etwa zehnmütigen Zweitsendung, die im späteren Nachtprogramm gesendet wurde und in der eine Aktualisierung und Nachbereitung der relevantesten Zuschauermeldungen stattfand.

Die einzig nennenswerte Veränderung unter der 30-jährigen Ägide von E. Zimmermann ergab sich bereits kurz nach Sendestart in den Jahren 1968 und 1969, als sich erst der Österreichische Rundfunk (ORF) und dann das Schweizer Fernsehen (SRG) dem Format anschlossen.¹⁴ Diese länderübergreifende Zusammenarbeit hatte nicht nur zur Folge, dass damit sowohl das Sende- als auch das Fahndungsgebiet ausgeweitet wurden, sondern dass nun auch verfolgte Straftaten aus dem österreichischen und schweizerischen Ausland Eingang in die Sendung fanden. Diese Internationalisierung fand in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST dahingehend Ausdruck, dass E. Zimmermann während des Programmverlaufs ein bis zwei Mal zu den Aufnahmestudios nach Österreich und in die Schweiz schalten lies, wo seine journalistischen Pendanten¹⁵ Fahndungsgesuche aus ihren Ländern vortrugen und gegebenenfalls zugehöriges Bildmaterial präsentierten. Weitere Neuerungen betrafen bis 1997 weniger das inhaltliche Konzept der Sendung, als vielmehr formale Aspekte. So wurde etwa AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST ab dem Jahr 1975 in Farbe ausgestrahlt und im selben Jahr das Studiodekor überarbeitet, wobei man an den ursprünglichen Komponenten, wie Zimmermanns Schreibtisch, der Telefonzentrale sowie den Monitoren zur Korrespondenz mit den ausländischen Außenstudios, festhielt.

Bei der Auswahl der zu behandelnden Kriminalfälle orientierte sich die eigens für das Format ins Leben gerufene Kriminalfachredaktion von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST in den ersten Jahren an einem informellen Kriterienkatalog, dessen oberste Maxime lautete, dass ausschließlich Fälle ins Programm aufgenommen würden, die auf ausdrücklichen Wunsch der entsprechenden Polizeidirektion bzw. anderen

¹³ Laut eigenen Angaben liegt die Aufklärungsquote der in der Sendung präsentierten Fälle bei 42 % (vgl. „50 Jahre ZDF: Aktenzeichen XY ... ungelöst – Die Dokumentation“. In: *ZDF-Pressestelle* (=https://presseportal.zdf.de/aktuelles/mitteilung/50-jahre-zdf-aktenzeichen-xy-ungeloest-diedokumentation/772/select_category/13/seite/96, Abruf am 03.03.2015). Diesbezüglich kritisiert etwa Reichertz zu Recht, dass neben den offiziellen Erfolgswahlen kaum weiterführende Informationen veröffentlicht würden, und es somit schlichtweg unmöglich sei, festzustellen, ob die Klärung einzelner Kriminalfälle aus deren Thematisierung in der Sendung resultiert oder anderen Gründen geschuldet ist. Vgl. Reichertz, „Leihen Sie Ihrer Polizei Ihre Augen und Ohren...“ oder: die Mutter der Fahndungsshow im Wandel der Zeit“, S. 117.

¹⁴ Siehe hierzu u.a. Annette Reisse, „Aktenzeichen XY ... ungelöst‘ – Im Wandel der Zeit. Kontinuität und Modernisierung“. In: *ZDF Jahrbuch 2007* (=http://www.zdf-jahrbuch.de/2007/programmarbeit/reisse.html, Abruf am 03.03.2015).

¹⁵ Ursprünglich wurde diese Aufgabe von Teddy Podgorsky für den ORF und Werner Vetterli für das SRG wahrgenommen (vgl. Reisse, „Aktenzeichen XY ... ungelöst‘ – Im Wandel der Zeit“). Auf T. Podgorsky folgte 1971 Peter Nidetzky (vgl. Immenhofer/Thaidigsmann, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 49f.), während im Schweizer Fernsehen Konrad Toenz von 1976-1998 die Berichterstattung übernahm, um schließlich von Stephan Schifferer abgelöst zu werden (vgl. ebd.: S. 52). Einen Überblick über die wechselnden Moderatoren, Assistenten sowie Senderbeteiligungen im Zeitraum von 1967-2005 bietet ebenso Pinsler, *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, S. 48.

Autoritäten der Strafverfolgung an die Sendungsverantwortlichen herangetragen wurden.¹⁶ Aus diesem Grund war AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST bei der Selektion und Ausarbeitung der thematisierten Verbrechen schon immer stark von den Weisungen und der Informationsvergabe der jeweils zuständigen Kriminalbeamten bzw. Ermittlungsbehörden abhängig. Erst im Jahr 1973 wurde der bis dato rechtlich nur rudimentär geregelte Bereich der Öffentlichkeitsfahndung – vor allem in Bezug auf die Nutzung des Fernsehens – verbindlich kodifiziert, als sich das Bundesministerium der Justiz sowie die Justizminister der einzelnen Bundesländer auf Leitlinien verständigten, die fortan den Umgang mit der Öffentlichkeitsfahndung via Massenmedien im Allgemeinen regulieren sollten.¹⁷ Für AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST hatte dies zur Folge, dass sowohl für die Filmfälle, bei denen vornehmlich nach unbekanntem Tätern gesucht wird, als auch für die Studiofälle, die sich zumeist auf bekannte Tatverdächtige beziehen, bestimmte Kriterien zuzutreffen hatten, um in legitimer Weise Bestandteil der Sendung zu werden. Sollten zum mutmaßlichen Täter keinerlei oder nur geringe Informationen vorliegen, hat der vorzubringende Fall folgenden Ansprüchen zu genügen: Bei dem Verbrechen muss es sich um eine schwere Straftat handeln, womit in erster Linie Kapitalverbrechen wie Mord, Totschlag, Sexualdelikte oder Raub gemeint sind. Darüber hinaus müssen die zuständigen Beamten alle ihnen verfügbaren Mittel zur Aufklärung des Falles ausgeschöpft haben, bevor sie sich damit an die Kriminalfachredaktion der Sendung und somit an die breite Öffentlichkeit wenden. Letztlich haben zu dem betreffenden Rechtsvergehen konkrete Fragen offen zu stehen, die geeignet sind, von den Zuschauern von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST beantwortet zu werden.¹⁸ Für die Fahndung nach einem namentlich bekannten Tatverdächtigen gelten die gleichen Vorgaben, wobei hier zudem ein internationaler Haftbefehl vorzuliegen hat sowie im Falle einer Festnahme im Ausland ein Antrag auf Auslieferung nichts im Wege stehen dürfte.¹⁹

Die eben erwähnten Maßgaben zur potenziellen Einbeziehung von Kriminalitätsdelikten in die Sendung schufen zwar ein gewisses Maß an Rechtssicherheit im Umgang mit gesuchten Rechtsbrechern, konnten jedoch die Kontroverse um die Sendung, die diese von der ersten Ausstrahlung bis in die 1980er Jahre begleitete, nicht beenden. Neben rein juristischen Bedenken entzündete sich die Kritik vor allem in den ersten beiden Jahrzehnten der Veröffentlichung von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST an der grundsätzlichen Intention der

¹⁶ Vgl. Hampel, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 14 sowie Immenhofer/Thaidigsmann, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 18.

¹⁷ Vgl. Burkhard Hirsch, „Die Wirkung der Fernsehfangung, das Für und Wider“. In: Ders./Gerhard Weis/Ernst W. Fuhr et al. (Hgg.): *Schriftenreihe des Instituts für Rundfunkrecht an der Universität zu Köln*. München 1979, S.10.

¹⁸ Zu den Anforderungen für eine rechtskonforme Aufnahme in die Sendung siehe u.a. Hampel, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 18f.

¹⁹ Vgl. hierzu ebd.: S. 19. Eine Auflistung der zu erfüllenden Voraussetzungen findet sich ebenso bei Zwaeneopel, *Fernsehkrimis, made in Germany*, S. 23f. Zu rechtlichen Aspekten der Fernsehfangung im Allgemeinen siehe Ernst W. Fuhr, „Die rechtlichen Aspekte der Fernsehfangung“. In: Burkhard Hirsch/Gerhard Weis/Ernst W. Fuhr et al. (Hgg.), *Schriftenreihe des Instituts für Rundfunkrecht an der Universität zu Köln*. München 1979, S. 29-41.

TV-Sendung bzw. an der Botschaft, die durch diese an ein Massenpublikum transportiert wurde. Der Sendereihe wurde unter anderem vorgeworfen, sie verleite zur Menschenjagd, fördere das Denunziantentum und dämonisiere mutmaßliche Täter. Die Gegner des Formats störten sich an der Absicht E. Zimmermanns, den unbedarften Fernsehrezipienten als ‚Hobby-Kommissar‘ in die staatliche Strafverfolgung mit einzubinden, hält man doch diesen auf diesem Weg zu einer meist unbegründeten Dauerbeobachtung und permanenten Bespitzelung seiner sozialen Umwelt an, wodurch letztendlich die Mitmenschen unter Generalverdacht stehen und daraus überwachungsstaatliche Strukturen erwachsen könnten. Neben der Unterstellung, das Format leiste einer Kultur des Misstrauens Vorschub, wurde zudem kritisiert, dass die öffentlichkeitswirksame Fahndung an längst überkommene Praktiken der Anprangerung erinnere und ohnehin zumeist völlig unverhältnismäßig sei. Einen weiteren Kritikpunkt stellte vor allem die filmische Darstellungsweise des verbrecherischen Geschehens dar. Während etwa Heinrich Böll die Filmbeiträge als „Muffiges Grusical für Spießler“²⁰ betitelte, sahen andere darin eine hervorragende Anleitung für potenzielle Nachahmer. Wie bereits erwähnt verliefen sich diese Kritiklinien spätestens gegen Ende der 80er Jahre zunehmend.²¹

Die nächste Zäsur erfuhr das Format mit dem Rückzug von E. Zimmermann, der im Jahr 1997 die Moderation an den Juristen Dr. Butz Peters abgab, der fortan mit Sabine Zimmermann durch die Sendung führte. Abgesehen von der Einführung einer Internetpräsenz, über welche sich die Zuschauer nochmals über die vorgestellten Fälle unterrichten konnten und die Möglichkeit erhielten, nun auch per E-Mail mit der Redaktion bzw. der polizeilichen Dienststelle Kontakt aufzunehmen, hielten sich die augenscheinlichen Veränderungen nach E. Zimmermanns Ausscheiden in Grenzen. Erst mit dem Engagement von Rudi Cerne als Moderator, der den Fernsehzuschauern bis dahin vor allem in der Rolle des Sportreporters bekannt war, setzte ab 2002 erneut ein partieller Wandel von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST ein. Bevor die Sendung jedoch in Teilen umstrukturiert wurde, veranlasste die sukzessive Abnahme der Zuschauerzahlen, welche sich mit dem Abgang von E. Zimmermann beschleunigte, die koproduzierenden Rundfunkanstalten ORF und SF die Beteiligung an dem Format zu beenden. Während der ORF seine Mitwirkung im Jahr 2002 einstellte, stieg der SF ein Jahr darauf aus der Gemeinschaftsproduktion aus. Zu den Maßnahmen, die Sendereihe auch im 21. Jahrhundert reüssieren zu lassen, sind unter anderem die Aktion *XY-Preis*, mit der seit 2002 Personen ausgezeichnet werden, die sich in besonderer Weise um Zivilcourage verdient gemacht haben, eine neuerliche Überarbeitung des Studio-Designs im Jahr 2005 sowie die monatliche Ausstrahlung zwischen 2005 und 2007 zu nennen. Der Siegeszug des Internets und dessen vom Fernsehen nicht zu erreichende Aktualität ließen schließlich die

²⁰ Böll 1972; zit. n. Reichertz, „Leihen Sie Ihrer Polizei Ihre Augen und Ohren...‘ oder: die Mutter der Fahndungsshow im Wandel der Zeit“, S. 120.

²¹ Diese Rekapitulation der prominentesten Argumente gegen AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST bezieht sich auf eine Aufstellung von Immenhofer/Thaidigsmann, *Aktenzeichen XY ... ungelöst*, S. 99-107. Eine prägnante Synopse der öffentlichen Kontroverse findet sich bei Müller, „European Crimewatches“, S. 85-86.

Zuschauerreaktionen, also die spätabendliche Zweitsendung, obsolet werden, was 2004 zu deren Abschaffung führte. Eine weitere Veränderung betraf die Filmfälle, welche temporär - d.h. zwischen 2003 und 2005 - um Interviewpassagen der ermittelnden Beamten und Angehörige der Kriminalitätsoffer ergänzt wurden. Die bisher letzte signifikante Neuerung bezieht sich auf die kontinuierliche Ausstrahlung von jährlich 12 Episoden mit einer Laufzeit von 90 Minuten, die seit 2008 die Präsentation von bis zu sechs Filmfällen erlaubt. Bis heute wird AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST mit R. Cerne als Moderator auf dem Fernsehsender ZDF ausgestrahlt und erreicht regelmäßig über 5 Millionen Zuseher vor den Fernsehgeräten.

2. AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST als Objekt der Wissenschaft – Zum aktuellen Forschungsstand und methodischen Vorgehen

Im fachspezifischen Diskurs wurde die Sendereihe AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST trotz ihrer institutionellen Stellung im deutschen Fernsehen bisher eher stiefmütterlich behandelt. Im Folgenden sollen die wenigen Forschungsbeiträge konzise zusammengefasst werden,²² um daran anknüpfend das methodische Vorgehen der hier vorzunehmenden Untersuchung zu erläutern.

Aus einer pädagogischen Perspektive hat sich etwa K. Bigler (1979) der Sendung angenommen. Dabei handelt es sich um eine Handlungsempfehlung für die Programmkommission des Schweizer Fernsehen, die sich Ende der 1970er Jahre mit einer geforderten Absetzung des Formats durch den ARBUS, einer medienkritischen Interessenvertretung, konfrontiert sah. Das weitgehend indifferente Thesenpapier listet das Für und Wider im Hinblick auf eine programmliche Beibehaltung von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST auf und kann aus heutiger Sicht in erster Linie als Dokument seiner Zeit rezipiert werden, welches in komprimierter Fassung die zeitgenössischen Vorhaltungen und Befürchtungen gegenüber der Fernsehsendung nochmals vor Augen führt.²³ Einen eher deskriptiven Ansatz verfolgt Zwaenepoel (1994), der bei seiner Analyse von Krimiformaten die Filmbeiträge aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST als Fahndungskrimis kategorisiert und diese wie die gesamte Sendung hinsichtlich ihrer zentralen Bestandteile beschreibt.²⁴ Aus einem kommunikationswissenschaftlichen bzw. wirkungstheoretischen Blickwinkel hat sich A. Milanés (1998) im thematischen Kontext der Inneren Sicherheit mit AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST beschäftigt. Seine Schlussfolgerungen, die Sendung wirke mittlerweile altbacken und das Schauspiel sei schlecht exekutiert,²⁵ mögen vermutlich zutreffen, sind jedoch nur bedingt erkenntniserweiternd. Interessanter sind hingegen die

²² Einen Überblick zur einschlägigen Forschungsliteratur bietet ebenso Pinseler, *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, S. 56f.

²³ Vgl. Kurt Bigler, „Aktenzeichen XY – ungelöst“. In: *Profil: Sozialdemokratische Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur* 58/4/1979, S. 113-115 (= <http://t1p.de/db5l>, Abruf am 03.03.2015).

²⁴ Vgl. Zwaenepoel, *Fernsehkrimis ‚made in Germany‘*, S. 23-25.

²⁵ Vgl. Alexander Milanés, „Akte X und Aktenzeichen XY. Über Formen der Inszenierung krimineller Bedrohung im Fernsehen“. In: Ronald Hitzler/Helge Peters (Hgg.), *Inszenierung: Innere Sicherheit. Daten und Diskurse*. Hemsbach 1998, S. 61.

Ergebnisse von M. Russo (1980), der die Sendung trotz ihrer magazinähnlichen Aufmachung als vorwiegend unterhaltungsorientiert einstuft.²⁶ Darüber hinaus stellt er die Bedeutung der filminternen Erzählerstimme heraus, welche nicht nur *die* Instanz der Informationsvermittlung sei, sondern den Realitätseindruck des Gezeigten insofern steigere, als sich diese vornehmlich in Form von Behauptungssätzen artikuliere.²⁷ Abschließend resümiert er, dass die Filmbeiträge beim Rezipienten ein falsches Bild von Kriminalität evozieren, da die Sichtweise des Täters stets zu kurz komme.²⁸ Einen Vergleich zwischen AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST und seinen europäischen Pendanten in kultureller Hinsicht strengt E. Müller (2010) an und geht dabei vor allem auf die länderspezifischen Anpassungen und Problemstellungen ein, die die Einführung der Adaptionen in den Niederlanden, Großbritannien, Frankreich und Schweden mit sich brachten.²⁹ Eine sozialwissenschaftlich informierte Betrachtung findet sich bei J. Reichertz (2010) und J. C. Englert (2014). Reichertz diskutiert die Fernsehserie vor allem mit Blick auf die Rollen der Moderatoren E. Zimmermann und R. Cerne, und wie diese die Fernsehreihe präsentierten/repräsentierten bzw. präsentieren/repräsentieren. Seine zweifelsohne tendenziöse und wertende Argumentation führt zur Conclusio, dass E. Zimmermann die Fernsehzuschauer aufgrund seiner authentischen Person für das ernstzunehmende Anliegen der Sendung zu aktivieren vermochte, während das Format unter R. Cerne selbst zum Akteur, zur Marke verkomme und der Zuschauer sich vom aktiven Bürger zum passiven Kunden wandelte respektive wandeln müsse.³⁰ Englert nimmt sich AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST insbesondere unter dem Suchbild des *CSI-Effekts* an,³¹ wobei sie jedoch bei ihrer exemplarischen Analyse einer Episode die Filmbeiträge außen vor lässt und stattdessen die kriminalistisch-forensischen Aussagen des Moderators R. Cerne fokussiert.³²

Die für das hier verfolgte Forschungsvorhaben relevantesten Beiträge aus dem akademischen Diskurs über AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST stammen von L. Bauer (1992) und J. Pinsler (grundlegend 2006; ebenso 2007; 2008; 2010). Das Verdienst von Bauers filmsemiotischer Studie ist vor allem in der Identifizierung und begründeten Interpretation der drei dominanten Diskursformen zu sehen, die die Vermittlungsweise der Filmfälle im Kern bestimmen und welche er mit ‚kriminalistisch‘, ‚moralisch‘ und ‚appellativ‘ benennt.³³ Dazu führt er aus, dass der kriminalistische Diskurs jener sei, der sich auf die Rekonstruktion des Verbrechens

²⁶ Vgl. Manfred Russo, *Die Sprache im österreichischen Fernsehen*. Wien 1980, S. 34f.

²⁷ Vgl. ebd.: S. 35f.

²⁸ Vgl. ebd.: S. 36.

²⁹ Vgl. Müller, „European Crimewatches“, S. 83-95.

³⁰ Vgl. Reichertz, „Leihen Sie Ihrer Polizei Ihre Augen und Ohren...‘ oder: die Mutter der Fahndungsshow im Wandel der Zeit“, S. 117-149; vor allem: S. 128 u. 148f.

³¹ Der sogenannte *CSI-Effekt*, dessen Namensgeber eine gleichnamige US-amerikanische Fernsehserie ist, bezeichnet gemeinhin den „[...] Einfluss von Fernsehserien über Verbrechensaufklärung auf die Vorstellung von Methoden der Verbrechensaufklärung unter den Geschworenen vor Gericht [...]“. Carina J. Englert, *Der CSI-Effekt in Deutschland. Die Macht des Crime-TV*. Wiesbaden 2014, S. 95.

³² Vgl. Englert, *Der CSI-Effekt in Deutschland*, S. 220-230.

³³ Vgl. Ludwig Bauer, *Authentizität, Mimesis, Fiktion. Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsubjets*. München 1992, S. 237.

und die Ermittlung des Täters konzentrierte.³⁴ Dieser reflektiert sozusagen die erklärte Intention der Fernsehsendung bzw. der Kurzfilme. Der moralische Diskurs hingegen stelle keine kriminalfallbezogene Notwendigkeit dar, sondern diene der Charakterisierung der innerfilmischen Figur des Opfers, um über diese Eigenschaftszuweisung Werturteile zu installieren.³⁵ Der appellative Diskurs wiederum erfülle laut Bauer zweierlei Funktionen. Einerseits lasse er sich als Aktivierungsinstrument verstehen, mit dem die Fernsehzuschauer in die Aufklärung der vorgestellten Strafsache involviert werden sollen. Andererseits werde jedoch der Rezipient mithilfe dieses diskursiven Verfahrens implizit dazu angehalten, die filmisch dargebotenen Normsetzungen und Wertorientierungen in sein Handlungsrepertoire zu übernehmen.³⁶ Bauers Inferenzen können allerdings nur bedingt Aussagekraft für die Filmfälle im Allgemeinen beanspruchen, da seine Untersuchung aus einer Einzelfallanalyse eines Filmbeitrags aus dem Jahr 1986 bestand, wengleich diese ausgesprochen detailliert und sorgfältig durchgeführt wurde.³⁷ Dennoch sind seine Erkenntnisse bemerkenswert und, wie noch zu zeigen sein wird, über den Einzelfilm hinaus von grundlegender Bedeutung. J. Pinsler (2006) hat mit *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen* m.W. die bislang einzige Studie vorgelegt, bei der neben anderen Gattungsvertretern die Sendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST über einen längeren Zeitraum und über mehrere Ausgaben hinweg systematisch betrachtet wurde. Dabei hat er für die filmischen Rekonstruktionen von Verbrechen, wie sie neben AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST auch elementare Vermittlungsform anderer Fahndungssendungen sind, ein Muster herausgearbeitet, das diese bei der Organisation der filmisch präsentierten Welten wiederkehrend nutzen und welches Pinsler das Prinzip der ‚heilen Welt‘ nennt.³⁸ Gemäß diesem Strukturprinzip lässt sich die ästhetisierte Wirklichkeit der Kurzfilme als dichotome Ordnung begreifen, die sich aus einer ‚heilen Welt‘ auf der einen und dem Verbrechen auf der anderen Seite konstituiert.³⁹ Dabei dringt, Pinsler zufolge, das Verbrechen als Repräsentant des Bösen in das glückliche und funktionierende Leben des Opfers ein, welches zumeist das „[...] einer monogamen heterosexuellen Kleinfamilie deutscher Abstammung“⁴⁰ sei.⁴¹ Für den Fall, dass sich das designierte

³⁴ Vgl. ebd.: S. 212f. u. 237.

³⁵ Vgl. ebd.: S. 204-208 u. 237.

³⁶ Vgl. ebd.: S. 236f.

³⁷ Vgl. ebd.: S. 204-231.

³⁸ Vgl. Pinsler, *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, S. 121f. Dem Forschungsprojekt von Pinsler lagen 10 Sendungen von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST aus dem Jahr 2000 zu Grunde. Zum von Pinsler analytisch extrahierten ‚heile Welt‘-Modell siehe ebenso Ders., „Normalisierung und Ausschluss. Darstellung nicht-heterosexuellen Verhaltens in Fahndungssendungen“. In: Jutta Hartmann (Hg.), *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden 2007, S. 221ff. u. Ders., „Nur auf den ersten Blick ein ganz normaler Stadtpark“. Konstruktionen von Normalität und Abweichungen in Fahndungssendungen“. In: Ulla Wischermann/Tanja Thomas (Hgg.), *Medien-Diversität-Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz*. Wiesbaden 2008, S. 77ff.

³⁹ Vgl. Pinsler, *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, S. 122.

⁴⁰ Ebd.: S. 135.

Opfer dieser Konzeption einer ‚heilen Welt‘ nicht eindeutig zuordnen lasse, hat Pinsler sogenannte Reparaturstrategien formuliert, durch welche eine figurale Situierung in einer der beiden (Teil-)Welten bewerkstelligt und die ‚heile Welt‘ in seiner Grundform aufrecht erhalten werde.⁴² Weiche die Figur des Opfers von der inhärenten Semantik der ‚heilen Welt‘ ab, solle aber dennoch in dieser verortet werden, beschreibt Pinsler dies als Normalisierungsstrategie, bei der die inkompatiblen Eigenschaften des Opfers verschwiegen bzw. dessen ‚Normalität‘ trotz relativer Andersartigkeit akzentuiert werde.⁴³ Entspricht das Opfer nicht den Kriterien der ‚heilen Welt‘ und soll in seiner Divergenz zu dieser von diesem Bereich separiert werden, erfolge dies über eine Ausschließungsstrategie.⁴⁴ Dieser Ausschluss vollziehe sich entweder dadurch, dass die Lebenswelt des Opfers in komparierender Weise einer tatsächlich ‚heilen Welt‘ gegenübergestellt oder das Opfer als Element der Täter-Welt präsentiert werde, worin tendenziell auch der Grund des Verbrechens zu sehen sei.⁴⁵ Pinslers Konzept der ‚heilen Welt‘ ist insofern von Relevanz, als sich anhand diesem nicht nur ein grundlegendes, filmübergreifendes Strukturmuster der Filmfälle aufzeigen und begrifflich spezifizieren lässt, sondern darüber hinaus die Operationen zur Figurensemantisierung jenseits der Einzelfilme Beachtung finden. Die vorliegende Arbeit soll zum einen vor allem an die von L. Bauer und J. Pinsler erbrachte Forschungsleistung anknüpfen und wird im analytischen Abschnitt – sofern von heuristischem Wert – auf deren Erklärungsansätze und Deutungsmodelle zurückgreifen. Zum anderen ist diese Schrift darum bemüht, den Blick auf AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST in historischer Hinsicht zu weiten und den gegenstandsbezogenen Diskurs neben einer synchronen um eine diachrone Perspektive zu erweitern. Die Selektion der Untersuchungsobjekte sowie deren Betrachtungsweise von einem film-semiotischen Standpunkt aus werden nachstehend präzisiert.

Um kulturellen Wandel am Beispiel der Filmfälle aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST erkennen zu können, liegt es auf der Hand, dass sich der zu untersuchende Material-Korpus über mehrere Jahre, idealerweise Jahrzehnte erstrecken sollte. Diese Prämisse ist mit der knapp fünfzigjährigen Ausstrahlung der Sendung zweifelsfrei gegeben. Aus forschungspraktischen sowie erkenntnisbedingten Gründen kann es jedoch nicht ausbleiben, die im Rahmen von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST veröffentlichten Filme, die in ihrer Gesamtheit die zu rekonstruierenden und interpretierenden Systeme und Konzepte von Kultur repräsentieren, in ihrem Umfang erheblich einzugrenzen. Bei dieser quantitativen Verengung des Untersuchungsfeldes wurde sowohl auf eine gewisse Systematik geachtet als auch sehr selektiv verfahren. Der systematische Part bezieht sich darauf, bei der Auswahl der Analyseeinheiten zumindest ein Minimum an Repräsentativität sicherzustellen und bei deren Selektion nicht vollkommen willkürlich vorzugehen. Da die

⁴¹ Nach Maßgabe des Darstellungsmusters ‚heile Welt‘ ist der Täter außerhalb dieser Idylle zu verorten und zeichnet sich zudem durch eine ethnische, soziale und/oder psychische Abweichung aus. Vgl. ebd.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Vgl. ebd.

interessierenden Filmfälle stets im Rahmen der einzelnen Ausgaben von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST ausgestrahlt wurden, galt es zunächst, eine Auswahl der forschungsrelevanten Episoden des Formats zu treffen. Der Selektionsprozess orientierte sich hierbei an einem Vier-Jahres-Intervall, wobei mit dem Jahr 1970 begonnen und das Erstlingsjahr 1967 mit seinen beiden Episoden der Sendung gesondert betrachtet wurde. Ein Ende des Untersuchungszeitraums wurde mit dem Jahr 2008 festgelegt,⁴⁶ wodurch sich eine Zeitspanne von etwa 40 Jahren ergibt und gemäß dem Auswahlprinzip der Vier-Jahres-Schritte insgesamt elf Jahrgänge⁴⁷ von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST Berücksichtigung fanden. Aus diesen einzelnen Jahren wurden wiederum jeweils drei Ausgaben der Sendung herausgegriffen, wobei sich hier das Vorgehen an den Jahresquartalen orientierte, um etwaige saisonale Verzerrung auszuschließen.⁴⁸ Dieser auf diesem Weg zustande gekommene Material-Korpus stellt sozusagen den Ausgangspunkt der Studie dar. Dass nur vereinzelte Filmfälle aus den selektierten Episoden von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST letztlich Eingang in den analytischen Part dieser Arbeit fanden, ist dem Umstand geschuldet, dass sich zahlreiche Texte für die Beantwortung der Forschungsfrage schlichtweg nur bedingt oder überhaupt nicht eigneten, und in ihrer umfangreichen Gesamtheit eine kaum zu bewältigende Aufgabe filmanalytischer Tätigkeit bedeutet hätten, ohne dass dabei ein signifikanter Erkenntniszuwachs zu erwarten gewesen wäre.⁴⁹ Bei jenen Filmbeiträgen, die letztlich nicht einer tiefgehenden, analytisch-qualitativen Betrachtung unter filmsemiotischen Gesichtspunkten unterzogen wurden, handelt es sich vorwiegend um solche, die Bank- bzw. Raubüberfälle oder hauptsächlich polizeiliche Ermittlungsarbeit zum Inhalt hatten. Es steht außer Frage, dass auch diese Texte eigene, spezifische Modelle von Welt hervorbringen, die sich über werkeigene Semantiken auszeichnen und deren wissenschaftlich fundierte Extraktion und Auslegung zu durchaus interessanten Aussagen führen würde. Allerdings sind diese Filme aufgrund ihres schematischen, über die Jahrzehnte hinweg weitgehend gleichbleibenden Erzählverfahrens und den daraus erwachsenen und wiederkehrenden Bedeutungsspezifika für das hier zu verfolgende Forschungsziel von geringerer Relevanz. Eine grundständige und detaillierte Untersuchung dieser Texte hätte zudem den Rahmen der vorliegenden Forschungsarbeit gesprengt.

⁴⁶ Sucht man zu kulturellen Produkten einen systematischen, objektiven Zugang, ist es durchaus ratsam, zwischen deren Verfügbarkeit und deren Erforschung einen gewissen zeitlichen Abstand zu wahren, um den möglichst unvoreingenommenen, wissenschaftlichen Blick nicht durch etwaige gegenwärtige sozio-kulturelle Einflussfaktoren verstellen zu lassen. Aus diesem Grund wurde darauf verzichtet, Ausgaben der Sendereihe nach 2008 in die Studie mit einzubeziehen.

⁴⁷ Dabei handelt es sich um folgende Jahre: 1970, 1974, 1978, 1982, 1986, 1990, 1994, 1998, 2002 und 2008 (Da eine Vielzahl der Episoden aus dem Jahr 2006 [temporär] nicht zur Verfügung standen, wurde der Jahrgang 2008 hinzugezogen).

⁴⁸ So ist es etwa nicht unwahrscheinlich, dass bspw. aufgrund der früher einsetzenden Dämmerung im Winter in diesem Zeitraum Raub-, Einbruchsdelikte oder Überfälle in der Sendung überdurchschnittlich häufig zum Thema gemacht werden.

⁴⁹ Insgesamt wurden 36 Ausgaben von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST gesichtet, die zwischen 1967 bis 2008 veröffentlicht wurden. Auf Basis dieser 36 Episoden lagen nahezu 120 Filmfälle vor.

Aus diesem Grund wurden vorrangig jene Filmfälle aus den erfassten Episoden der Fernsehsendung fokussiert, die die Lebenswelt des (Kriminalitäts-)Opfers zu einem zentralen Element des filmischen Handlungsgefüges machten. Diese Filmbeiträge sind besonders durch Darstellungen des (Opfer-)Alltags gekennzeichnet und aufgrund ihrer teils sehr ausgiebigen Schilderungen der Lebenswirklichkeit der jeweiligen Protagonisten geradezu prädestiniert, filmische Vorstellungen von Welt darzubieten, denen ein bestimmtes Verständnis von ‚Normalität‘ und somit ein wertbesetzter Ordnungsrahmen zu Grunde liegt.⁵⁰ Freilich wird durch die Konzentration auf einige wenige Filmbeiträge die Aussagekraft der Analyseergebnisse im Hinblick auf einen über vierzigjährigen Veröffentlichungszeitraum geschmälert. Es wurde jedoch darauf geachtet, bei der Einzelanalyse das Augenmerk auf jene Texte zu richten, die in ihren erzählerischen und bedeutungsspezifischen Grundzügen beispielhaft für ähnlich geartete Filme stehen und auf diese Weise – eingeschränkt – als paradigmatische Stellvertreter filmischer Weltbilder eines bestimmten Jahrzehnts zu sehen sind.⁵¹

Die methodische Herangehensweise orientiert sich hier maßgeblich an den Grundannahmen, Beschreibungsmodellen und Interpretationsansätzen der Filmsemiotik, wobei hier vor allem auf die Münchner/Passauer Schule rekurriert wird.⁵² Aus dieser disziplinären Perspektive werden die Forschungsobjekte als Texte,⁵³ als zeichenhafte Äußerungen betrachtet, die durch die Auswahl und Kombination von Elementen eines visuellen und akustischen Zeichenvorrats ein abgeschlossenes, kohärentes ästhetisches Produkt konstituieren, dem eine textbedingte Bedeutung innewohnt, die es über einen zeichentheoretischen Zugang zu den Artefakten herauszuarbeiten gilt. Bei diesen filmischen Bedeutungskomplexen handelt es sich um „sekundäre, modellbildende Systeme“,⁵⁴ die primäre, prätextuelle Zeichen für die eigene, textabhängige Semantik nutzbar machen und ein eigenständiges Modell von Welt entwerfen. Dieses Modell von Welt kann der extra-textuellen Wirklichkeit, der vorfilmischen Realität mehr oder minder gleichen, ist jedoch immer als autonome Konstruktion einer filmischen

⁵⁰ Auf die Bedeutsamkeit der Normenstruktur innerhalb von Kriminalerzählungen weist auch Bauer (1992) hin und stellt fest, dass sich in diesen „[...] ein Geflecht von explizit oder implizit formulierten Werturteilen über die dargestellten Figuren und Handlungen“ finden lässt. Bauer, *Authentizität, Mimesis, Fiktion*, S. 45.

⁵¹ Trotz dieser Fixierung auf eben beschriebene Filmfälle, blieb es aufgrund der erwähnten Systematik bei der Auswahl der einzelnen Episoden der Sendung nicht aus, dass vereinzelt Texte in den Forschungsprozess inkludiert wurden, die aufgrund ihrer narrativen bzw. semantischen Verfasstheit nur bedingt wissenschaftlich fundierte Aussagen zur filmischen Konstruktion eines Werte- und Normensystems bzw. einer textbasierten Ideologie zulassen. Da sich diese Schrift jedoch einem Mindestmaß an Repräsentativität verpflichtet sieht und das Augenmerk nicht ausschließlich auf textuelle ‚Paradebeispiele‘ richten möchte, wurde die ursprünglich getroffene Selektion nach den oben dargestellten Aspekten weitgehend beibehalten.

⁵² Siehe hierzu grundlegend Klaus Kanzog, *Grundkurs Filmsemiotik*. München 2007 und Dennis Gräf/Stephanie Grossmann/Peter Limczak et al. (Hgg.), *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011.

⁵³ Zum Text-Begriff in der Filmwissenschaft vgl. u.a. Hans Krah, „Kommunikation und Medien am Beispiel Film“. In: Ders./Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2006, S. 263 u. und Gräf et al., *Filmsemiotik*, S. 27.

⁵⁴ Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993, S. 22.

Wirklichkeit zu betrachten, die sich über eigene Paradigmen und Regularien auszeichnet, welche durch filmische Mittel und Strategien der Bedeutungsgenerierung evoziert werden.⁵⁵ Diese textuellen Verfahren der Bedeutungskonstitution zu verstehen und die daraus resultierenden Bedeutungs-potenziale im Kontext des gesamten Filmes sinnvoll und nachvollziehbar zu deuten, stellt die zentrale Aufgabe der Medien-/Filmsemiotik dar und soll auch hier den theoretischen Unterbau der Filmanalyse bilden.⁵⁶ Im folgenden Kapitel sollen vor allem die wiederkehrenden, textübergreifenden Vermittlungsmodi und Grundmuster der filmischen Weltmodellierung vorgestellt werden, um aufbauend auf diese die Einzeltexte in ihrer konkreten semantischen Qualität diskutieren zu können.

3. Die Filmfälle als hybride Texte – Grundlegende Diskursmodi und Muster der filmischen Weltkonstruktion in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST

Die Kurzfilme, wie sie im Rahmen von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST dargeboten werden, etablieren zwar aus semiotischer Sicht je eigene und autonome Weltentwürfe, die sich über variierende Erzählschemata und Handlungsabfolgen konstituieren und in ihren Bedeutungsevokationen divergieren, lassen sich jedoch über eine semantische und narrative Basisstruktur miteinander in Beziehung setzen. Diese Basisstruktur ist sozusagen die inhaltlich-formale Blaupause, vor deren Hintergrund die jeweiligen fiktionalisierten Verbrechensschilderungen ihre konkrete Gestalt annehmen. Bevor in den nachstehenden Kapiteln die filmischen Wirklichkeiten, wie sie in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST dargestellt werden, in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und Deutungsmöglichkeiten besprochen werden können, soll an dieser Stelle auf eben jenes textuelles Grundgerüst und jene konstanten Vermittlungsmodi eingegangen werden, die die Filmfälle transtextuell auszeichnen. Dies soll zum einen redundanten Ausführungen zu filmischen Strategien der Weltkonstruktion vorbeugen, und zum anderen die Sichtbarkeit für bedeutungstragende Abweichungen von eben dieser Grundstruktur erhöhen. Bevor jedoch die filmübergreifenden Ordnungsmuster in den Blick genommen werden, soll nachstehend zunächst der Realitätsbezogenheit der Filmfälle in ihren Grundzügen Aufmerksamkeit zukommen.

3.1 ‚So war es‘ – Zur außerfilmischen Referenzialität der Kurzfilme

Nimmt man die Filmbeiträge aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST in den Blick, kann es nicht ausbleiben, auf deren Referenzrelation zur außermedialen Realität einzugehen.

⁵⁵ Zur Modellhaftigkeit der filmischen Welt siehe auch Gräf et al., *Filmsemiotik*, S. 26.

⁵⁶ Zum Selbstverständnis der Filmsemiotik vgl. stellvertretend Frank Kessler, „Filmsemiotik“. In: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie*. Mainz 2003, S. 104.

Obwohl es sich bei besagten Kurzfilmen im Kern um fiktionale Äußerungsakte handelt, verweisen sie nicht zuletzt aufgrund des sendungsspezifischen Kommunikationszusammenhangs⁵⁷ derart ostentativ auf vorfilmische Begebenheiten, die sie von anderen künstlerischen Produkten audiovisueller Art distinguieren und ihnen sozusagen eine Sonderstellung im fiktional-ästhetischen Diskurs einräumen. Will man die Filmfälle auf ihre basalen Strukturprinzipien hin untersuchen, kann dieser dominante Realitätsbezug nicht ignoriert werden, da diese Vermengung von faktualen und fiktionalen Diskursfragmenten konstitutives Merkmal aller in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST gesendeten Filmbeiträge ist. Diese forcierte Wirklichkeitsnähe und der Authentizitätsanspruch der Filmfälle realisiert sich sowohl kontextuell wie paratextuell als auch innertextuell.

Kontextuell zeigt sich der Verweis auf die extra-mediale Welt in erster Linie in dem von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST geschaffenen medial-kommunikativen Umfeld, das durch eine einschlägige Thematik, eine informationsbezogene Präsentationsweise und dem referentiellen Gestus der TV-Sendung den filmischen Vorführungen den Schein des Realen geben.⁵⁸ In Anlehnung an Genette (2001) werden hier als paratextuelle Daten im Besonderen jene Äußerungen des Moderators interpretiert, die der Spielhandlung unmittelbar vorausgehen und die filmische Darbietung einleiten.⁵⁹ Die innerfilmische Absenz⁶⁰ paratextueller Informationen⁶¹ wird durch die Anmoderation des nachfolgenden Filmfalles gewissermaßen kompensiert und dient zugleich der Bezeugung, dass die filmische Darstellung einen realen Hintergrund aufweist.⁶² Diese enge Anbindung an die außerfilmische Realität wird auch innerhalb der Textgrenzen fortgeführt und lässt sich sowohl auf der extra-diegetischen als auch auf der intra-diegetischen Ebene der Texte nachweisen. Extra-diegetisch fungiert vor allem der Off-Sprecher als Referenzmarker, der als auktoriale Vermittlungsinstanz den Konnex zwischen

⁵⁷ Da die interessierenden Texte nicht als diskrete, von der Sendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST losgelöste Werke vorliegen, sondern in der Regel nur im Zusammenhang mit dem entsprechenden TV-Format rezipiert werden können, ist die Kommunikationssituation, in welche die Filmfälle zwangsläufig eingebunden sind, nicht völlig unbedeutend. Von der mittlerweile bestehenden Option, die Kurzfilme auf Online-Videoportalen unabhängig von den studiobezogenen Bestandteilen der Fernsehsendung zu betrachten, wird an dieser Stelle abgesehen.

⁵⁸ Hierzu zählen vor allen Dingen der auf Seriosität bedachte Auftritt des Moderators, die Präsenz von und der Dialog mit Kriminalbeamten, das im Stile einer Informationssendung gehaltene und einer Fahndungszentrale ähnelnde Studio-Design und nicht zuletzt der wiederkehrende Appell an die Fernsehzuschauer, sich an der Aufklärung der vorgestellten Kriminalfälle zu beteiligen.

⁵⁹ Zu dem aus der Literaturwissenschaft stammenden Konzept des Paratextes siehe Gerard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M. 2001.

⁶⁰ Die Filmfälle verzichten auf eine Titelsequenz und Titelnennung und sparen textbegleitende Daten wie Angaben zu Darsteller und Produktionsbeteiligte gezielt aus.

⁶¹ Das Fehlen dieser Daten wirkt sich auch auf den Realitätseindruck innerhalb des Textes aus, da laut Nünning (2004) bspw. Angaben zum Titel als paratextuelle Signale zu werten sind, die die Fiktionalität eines Werkes anzeigen. Vgl. hierzu Ansgar Nünning, „Fiktionssignale“. In: Ders. (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2004, S. 182f. Durch deren Verzicht versuchen die Kurzfilme in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST ihre ‚Gemachtheit‘ zu verschleiern.

⁶² Pinseler (2006) sieht in der An- und Abmoderation ebenso ein Mittel, die Authentizität und somit den referentiellen Charakter der filmischen Inszenierung hervorzuheben. Siehe hierzu Pinseler, *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, S. 105f.

filmischer und realer Welt gewährleistet.⁶³ Jene körperlose Erzählstimme referiert dabei mit der Nennung exakter Zeit- und Ortsangaben, die meist mit gleichlautenden Inserts zusätzlich veranschaulicht werden, sowie mit Informationen zum aktuellen Kenntnisstand der im jeweiligen Kriminalfall ermittelnden Beamten beständig auf eine vorfilmische Wirklichkeit und versieht damit das filmisch Präsentierte mit der Aura des Authentischen. Auf der intra-diegetischen Ebene zeigt sich der Verweis auf die textexterne Wirklichkeit im Wesentlichen durch eine mimetische Diegese, deren elementare Beschaffenheit zumindest oberflächlich mit der Außenrealität korrespondiert und deren filmische Signifikanten (Figuren und Objekte) – so postuliert es der Text – über einen außerfilmischen Referenten verfügen oder verfügt haben und somit nicht nur auf (fiktive) Vorstellungsinhalte Bezug nehmen.⁶⁴ Um diesen Realitätseindruck zu steigern, werden bisweilen dokumentarische Bilder – zumeist Außenaufnahmen von Städten oder Mitschnitte von Überwachungskameras – in die filmisch-fiktionalen Syntagmen inkorporiert, ohne deren Herkunft immer kenntlich zu machen, um sie auf diese Weise als genuinen Bestandteil der Diegese, des filmischen Erzähluniversums erscheinen zu lassen. Das filmische Modell von Welt wird also mithilfe eines weitgehend standardisierten und wiederkehrenden Repertoires an paratextuellen und intra-textuellen Signalen und Verfahren als wirklichkeitsgetreue Nachbildung einer nicht-medialen, präexistenten Welt ausgegeben.

Trotz dieser textexternen und textinternen Strategien, das Filmische und besonders die darin vorgeführte Welt als Abbild außermedialer Verhältnisse zu präsentieren sowie der Tatsache, dass die filmischen Erzählungen auf wahren Begebenheiten beruhen, sind die Filmfälle ebenso von fiktionalen Anteilen geprägt, welche man als Fiktionssignale oder Fiktionsmarker bezeichnen kann. Der fiktionale Charakter der Texte wird vor allem in Form der Erzähl- und Darstellungsmittel evident. Sowohl das generische Handlungsschema und dramaturgische Kunstgriffe als auch der erkennbare Einsatz von Schauspielern sowie realitätsferne Kameraoperationen zeugen von der Fiktionalität der Filme.⁶⁵ Man könnte auch

⁶³ Zur Funktion der Erzählinstanz als Authentizitätssignal in den Filmfällen siehe auch ebd.: 106f. Bauer (1992) macht darauf aufmerksam, dass der Off-Sprecher nicht nur die zentrale Informationsinstanz, sondern ebenso die maßgebliche Urteilsinstanz darstelle. Vgl. Bauer, *Authentizität, Mimesis, Fiktion*, S. 236.

⁶⁴ Die Diegese wird im wissenschaftlichen Diskurs über Literatur und Film gemeinhin als die ‚Welt der Figuren‘ bezeichnet. Sie konstituiert den potenziellen Handlungs- und Wahrnehmungsraum der Figuren und legt das innerfilmische Ordnungssystem mit seinen physikalischen, sozialen und ideologischen Prämissen und Möglichkeiten fest. Dabei umfasst die Diegese als erzählte Welt weit mehr als das, was aufgrund der Filmbilder manifest wird und sich sowohl den Filmfiguren als auch dem Filmrezipienten unmittelbar erschließt. Vielmehr handelt es sich bei der Diegese um einen virtuellen Raum, der vom Zuschauer auf Basis filminterner Daten zu einer schlüssigen, zusammenhängenden Vorstellung von Welt komplettiert und konstruiert wird. Zur Definition der Diegese im Film siehe u.a. Gräf et al., *Filmsemiotik*, S. 35.

⁶⁵ Diese Auffassung findet sich auch bei Grimm (2002), die die dargestellte Welt der Filmfälle in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST ebenfalls als eine faktisch-reale konzipiert, die inszenatorischen Stilmittel jedoch als ausschließlich fiktional beschreibt. Vgl. Petra Grimm, „Die Illusion der Realität im Labyrinth der Medien. Die Konstruktion von Authentizität an der Grenze von Fiction und Non-Fiction“. In: Hans Krah/Claus-Michael Ort (Hgg.), *Weltenentwürfe in Literatur und Medien*, Kiel 2002, S. 377.

sagen, dass sich der faktuale Part der Kurzfilme vorwiegend auf der Ebene der *histoire* befindet und sich das Fiktionale größtenteils auf der Ebene des *discours* realisiert.⁶⁶ Die Filmfälle sind also im Grunde nicht als rein fiktionale Werke zu bezeichnen, sondern sind aufgrund des steten Wechsels zwischen sowie des Ineinandergreifens eines faktualen und fiktionalen Diskursmodus als hybride Texte zu begreifen, zu deren Eigenart es gehört, mit dieser durchaus problematischen Grenzziehung zu spielen. Welche Rezeptionshaltung der Zuschauer letztlich einnimmt, kann hier nicht beantwortet werden. Ob dieser sich die Texte in einem fiktionalen oder faktischen Lektüreprozess aneignet, er die Kurzfilme als Tatsachenbeschreibungen oder fiktionale Inszenierungen decodiert, hängt von mehreren persönlichen wie situativen Faktoren ab, wobei Weltwissen sowie Medienkompetenz sicherlich eine bedeutende Rolle spielen.⁶⁷ Im Hinblick auf die jeweilige Textbedeutung kann sowohl die individuelle Rezeption durch den Zuschauer als auch eine abschließende Klassifizierung als faktisch oder fiktional weitgehend vernachlässigt werden, da aus filmsemiotischer Warte primär die textuell vorliegenden Daten interessieren, auf Grundlage derer die Semantik des Textes zu rekonstruieren ist, unabhängig davon, wie viel ‚Wahres‘ bzw. ‚Echtes‘ sich letzten Endes in den Filmen finden lässt.

3.2 Weltordnungen in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST und konzeptionelle Überlegungen zu strukturellen Grenzziehungen

Die Filmbeiträge aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST sind als Einzeltexte aufzufassen, die unabhängig voneinander mithilfe textueller Verfahren je eigene Modelle von Welt entwerfen und dabei stets einzigartige textbasierte Konstruktionen von Wirklichkeit hervorbringen. Dennoch weisen diese mehr oder minder variierenden Weltentwürfe Strukturmerkmale auf, die ein textübergreifendes Ordnungsprinzip erkennen lassen, auf dessen Folie die jeweiligen Kurzfilme ihr spezifisches Bedeutungssystem etablieren. Auf dieses zentrale Ordnungsmuster soll nachstehend in aller Kürze eingegangen werden, um in Kapitel 4 deren narrative und semantische Ausgestaltung bzw. Funktionalisierung adäquat analysieren zu können.

⁶⁶ Die Gliederung bzw. Differenzierung von fiktionalen und nicht-fiktionalen Textmerkmalen lässt sich ebenso mit dem Unterscheidungsmodell von Nickel-Bacon/Groeben/Schreier (2000) vornehmen. Bei der Bestimmung von Fiktion oder Nicht-Fiktion verweisen die Autoren auf eine „pragmatische“, „inhaltlich-semantische“ sowie „darstellungsbezogen-formale“ Perspektive (Irmgard Nickel-Bacon/Norbert Groeben/Margit Schreier, „Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)“. In: *Poetica* 32/2000, S. 289ff.). Mit Bezug auf die Filmfälle aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST lässt sich dementsprechend folgern, dass diese auf der pragmatischen wie inhaltlich-semantischen Ebene als nicht-fiktional einzustufen sind, jedoch aus darstellungsbezogen-formaler Sicht einer Bewertung als fiktional unterliegen.

⁶⁷ Auch Kessler (1998) und Eitzen (1998) finden Anhaltspunkte dafür, dass die Einordnung Fiktion oder Nicht-Fiktion als Resultat des Rezeptionsprozesses zu betrachten sei. Vgl. Frank Kessler, „Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder“. In: *Montage/AV* 7/2/1998, S. 66f. sowie Dirk Eitzen, „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“. In: *Montage/AV* 7/2/1998, S. 13-44.

Der filmische Diskurs in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST macht Kriminalität stets zum Thema und demzufolge lässt sich Kriminalität als eine inhaltliche Konstante aller Filmbeiträge verstehen. Wenn man nun Kriminalität als etwas begreift, das „per definitionem gegen die soziale Ordnung und Norm verstößt“⁶⁸ kann man begründet folgern, dass die jeweiligen Texte nicht nur die Verhandlung gesellschaftlicher Normen zum Gegenstand haben, sondern die Verletzung einer Norm für die Texte und die darin zu entfaltende Erzählung geradezu konstitutiv ist. Sämtliche Filmbeiträge lassen sich demnach als Umsetzungen eines Kriminalsujets betrachten, das den Einzeltexten ungeachtet des konkreten Handlungsablaufs als narrative Grundlage dient. Dieser zwingende Bruch mit einer (Rechts-)Norm, wie er dem Kriminalgenre inhärent ist, wirkt sich auch auf die filmisch präsentierte Weltordnung aus, da der Normenverstoß die erzählte Welt notwendigerweise in einen „[...] Raum der Normsetzung und -einhaltung sowie ein[en] Raum der Normverletzung [...]“⁶⁹ aufteilt. Dieses Sprechen von abstrakten Räumen, die sich einerseits affirmativ zur geltenden Ordnung/Norm verhalten, und andererseits von dieser abweichen, lässt sich mit der Terminologie J. M. Lotmans (1993) präzisieren und für die Rekonstruktion narrativer Strukturen der betreffenden Texte fruchtbar machen. Lotmans erzähltheoretischen Überlegungen zufolge lässt sich die Diegese eines jedweden Textes in sogenannte semantische Räume (sR) gliedern, die in ihrer Komplementarität das semantische Feld der erzählten Welt aufspannen und durch eine prinzipiell unverletzliche Grenze getrennt sind.⁷⁰

Eine der zentralen Eigenschaften dieser sR ist ihre Repräsentationsfähigkeit von bedeutungstragenden Merkmalskomplexen, denen sich alle textuellen Elemente qua ihrer Qualitäten zuordnen lassen und die hinsichtlich mindestens eines Attributs in Opposition zum jeweils anderen sR stehen.⁷¹ Diese Merkmalskomplexe manifestieren sich auf der Textoberfläche nicht selten als topographische bzw. topologische Größen/Relationen (Stadt/Land, Berg/Tal, oben/unten, links/rechts usf.), können jedoch ebenso als semantisierte Abstrakta aufgefasst werden, die sich über unterschwellige Merkmalsbündel wie bspw. Normen, Werte, Einstellungen oder Ideologien verfassen und daher nur noch partiell oder überhaupt nicht an räumliche Strukturen im eigentlichen Sinn gebunden sind. Dieses semantische Feld mit seinen vollständig oder teilweise gegensätzlichen sR nennt Lotman die sujetlose Schicht eines Textes, auf welcher das paradigmatische Ordnungsmuster, die Leitdifferenzen der filmischen Welt vorzufinden ist bzw. sind.⁷² Narrativität, also Handlung im gemeinen Verständnis setzt gemäß Lotmans Theorie der Grenzüberschreitung erst ein, wenn sich die sujetlose Schicht des Textes zu einer sujetaften wandelt. Diese Transformation setzt voraus, dass ein Element des einen

⁶⁸ Dietrich Oberwittler, „Kriminalität und Delinquenz als soziales Problem“, In: Günter Albrecht/Axel Groenemeyer (Hgg.), *Handbuch soziale Probleme*. Wiesbaden 2012, S. 772.

⁶⁹ Dennis Gräf, *Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher*. Marburg 2010, S.10f.

⁷⁰ Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 327.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. ebd.: S. 336. Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, dass sich der die filmische Welt strukturierende und organisierende Ordnungsrahmen zumeist nicht auf den ersten Blick erschließt, sondern in einem analytisch-interpretatorischen Akt aus dem Text herauszuarbeiten ist.

sR die grundsätzlich impermeable Grenze zum Gegenraum überwindet.⁷³ Diesen Grenzübertritt, der die narrative Schicht eines Textes bedingt, bezeichnet Lotman als ‚Ereignis‘.⁷⁴ Diese Ereignishaftigkeit meint konkret einen Bruch mit der textuellen Ordnung, die Verletzung einer Norm oder eines Verbots, immer abhängig davon, wie der Text die sujetlose Schicht semantisiert und die zunächst statische Weltordnung konzipiert.⁷⁵ Überträgt man die Lotman’sche Grenzüberschreitungs- theorie auf die hier interessierenden Texte aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, lassen sich die sR im engeren Sinne mit ‚Legalität‘ und ‚Illegalität‘ und im weiteren Sinne mit ‚Normalität‘ und ‚Nicht-Normalität‘ begrifflich fassen. Diesen beiden Bedeutungs- formationen lassen sich in der Regel alle Figuren der vorgeführten Diegese zuordnen, wobei der sR ‚Legalität‘ (‚Normalität‘) stets von den Opfern bzw. der Polizei repräsentiert wird und sich der sR ‚Illegalität‘ (‚Nicht-Normalität‘) stets über den oder die Täter definiert. Diese bedeutungsspezifischen Merkmalsbündel samt ihrer figuralen Füllung sind deshalb so signifikant, da sie ausnahmslos in allen gesichteten Filmbeiträgen identifiziert wurden und somit als transtextuelle Folie zu gelten haben, auf der sich die konkrete Erzählung realisiert.

Der heuristische Wert des Lotman’schen Ansatzes liegt im Hinblick auf die hier zu analysierenden Filme weniger darin, deren textuelle Basisopposition als sR der ‚Legalität‘ und ‚Illegalität‘ zu klassifizieren und das zentrale ‚Ereignis‘ in der Überschreitung der semantisch-strukturellen Grenze zu sehen, die diese für das Genre des Kriminalfilms konstitutiven Merkmalsbündel trennt, als vielmehr darin, jene Normenverstöße argumentativ nachzuweisen und sichtbar zu machen, die dieser zwangsläufigen Ordnungsverletzung vorausgehen.⁷⁶ Für die Textbedeutung

⁷³ Um die Theorie Lotmans vor allem für Texte nutzbar zu machen, die auf den erwähnten semantisierten Abstrakta beruhen und nicht mehr mit räumlichen Oppositionen operieren, hat K. N. Renner (2004) eine Weiterentwicklung vorgeschlagen, die auf bedeutungstiftenden Mengen und deren Relation zueinander gründet. Hierbei vollzieht sich die Narrativierung eines Textes nicht auf Basis räumlich/topologischer Grenzüberwindungen, als vielmehr über die Zugehörigkeit bzw. Nicht-Zugehörigkeit eines Textelements zu einer spezifischen Menge zu einem bestimmten Zeitpunkt im Laufe des Handlungsgeschehens. Vgl. hierzu Karl N. Renner, „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.), *Norm-Grenze-Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004, S. 362-366. Hier wird im Weiteren jedoch auf das ursprüngliche Modell von Lotman referiert, wobei man den Raumbegriff im übertragenen Sinne als semantisierten Merkmalskomplex zu verstehen hat. Damit kann allerdings die von N. K. Renner monierte Metaphorisierung der ‚Grenze‘ nicht gänzlich ausbleiben, wobei jedoch hier davon ausgegangen wird, dass dies dem heuristischen Nutzen dieses narratologischen Konzepts nicht abträglich ist. Vgl. ebd.: S. 362.

⁷⁴ Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 332.

⁷⁵ Lotman differenziert mehrere Arten von Ereignissen, die von einer bloßen Grenzüberschreitung bis zur Transformation der sR reichen. Wenn hier im Folgenden von Ereignishaftigkeit im Lotman’schen Verständnis die Rede ist, dann bezieht sich diese auf die konventionellste Form, nämlich die Überwindung der semantischen Grenze durch eine Figur der Diegese. Vgl. hierzu ebd.: S. 332. Anders geartete Fälle werden gegebenenfalls expliziert.

⁷⁶ Die für das Kriminalgenre so essentielle Aufteilung der Diegese in einen Raum der ‚Legalität‘ und ‚Illegalität‘ findet sich ebenso bei Bauer (1992). Auch er sieht im Konflikt dieser beiden semantisierten Bereiche das zentrale ‚Ereignis‘ begründet: „Kriminelles Handeln als die für die Handlungskonstruktion zentrale *Normenverletzung* bildet somit die Minimalbedingung für die Konstitution eine ‚Kriminalsujets‘“. Bauer, *Authentizität, Mimesis, Fiktion*, S. 45 (Herv. im Original).

ist es weit erheblicher, welches Figurenhandeln bzw. welche Figurenbewegung abgesehen vom kriminellen Akt als explizite oder implizite Abweichung von der textuell postulierten Ordnung, als Verletzung des filmisch etablierten Regelsystems deklariert werden.⁷⁷ Das erzähltheoretische Konzept Lotmans erlaubt es, auch jene Normenverletzungen aufzuzeigen, die weder mit Kriminalität per se in Verbindung stehen noch als flagrante Ordnungsverstöße auf der Textoberfläche in Erscheinung treten. Vielmehr sind diese oftmals in der Tiefenstruktur des Textes zu finden und lassen sich zumeist mit einer Binnendifferenzierung des sR ‚Legalität‘ (‚Normalität‘) erklären, wobei sie jenes Bedeutungsaggregat nicht selten in eine akzeptable und inakzeptable ‚Normalität‘ scheiden. Die Filmbeiträge, wie sie AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST über mehr als vierzig Jahre hinweg hervorgebracht hat, sind zwar stets durch eine dichotome Weltordnung geprägt, die sich mit Lotman in die sR ‚Legalität‘ und ‚Illegalität‘ unterteilen oder mit Pinseler⁷⁸ mit ‚heile Welt‘ und dem ‚Bösen‘ beschreiben lassen.⁷⁹ Darüber hinaus weisen sie jedoch häufig ebenso ein Bedeutungssystem auf, das diese strikte bipolare Ordnung auf einer tieferen Sinnebene des Textes partiell unterläuft und auf diese Weise elementare Werthaltungen der Texte erkennen lässt. Besonders dieser bisweilen eher subtilen Bedeutungsvermittlung samt ihrer ideologisch gefärbten Botschaft soll in der nachfolgenden Analyse besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

⁷⁷ Diese zusätzlichen Brüche mit der Norm sind insofern von hoher Relevanz, als sich der innerfilmische Verstoß gegen die Rechtsnorm, das zentrale ‚Ereignis‘, bei den Filmbeiträgen aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST auf ein extratextuell existentes und gültiges Strafrecht bezieht, über dessen Normsetzungen zumindest im Falle von schwerstkrimineller Kriminalität weitgehend Konsens herrschen dürfte und das im Allgemeinen nicht zur Disposition steht. Wollte man wiederum die Wandelbarkeit kodifizierter Normen des Strafgesetzbuches untersuchen, müsste man deutlich weiter als fünfzig Jahre zurückblicken. Diese Feststellung trifft besonders dann zu, wenn man Tötungsdelikte in den Blick nimmt, strafrechtliche Vergehen also, die auch bei den hier zu analysierenden Texten eine Vorrangstellung einnehmen.

⁷⁸ Zu Pinselers ‚heile Welt‘-Muster als Beschreibungsmodell der Weltordnung innerhalb der Filmfälle vgl. Kap. 2, S. 15-16.

⁷⁹ Das Modell der Grenzüberschreitung von Lotman bietet gegenüber dem ‚heile Welt‘-Konzept von Pinseler einen entscheidenden Vorteil. Pinselers Ansatz zielt darauf, die filmisch vorgeführten Figuren einer der beiden Teilwelten zuzuordnen. In der Regel wird der Protagonist in der ‚heilen Welt‘ verortet, kann jedoch – sofern er von deren immanenten Semantik abweicht – ebenso als Bestandteil des ‚Verbrechens‘ präsentiert werden. Um diese figurale Situierung innerhalb der textuellen Weltordnung zu bewerkstelligen, operieren die Filme gemäß Pinselers Theorie mit sogenannten Reparaturstrategien, die von der ‚Normalität‘ abweichende Opfer entweder in die ‚heile Welt‘ inkludieren bzw. exkludieren. Unabhängig davon, welche Figurensemantisierung bzw. – charakterisierung der Film vornimmt, kann der Protagonist Pinselers Modell zufolge einer Teilordnung des Textes zugeschrieben werden. Für den Fall, dass die Figur des Opfers sowohl (anfänglich) als Element der ‚Normalität‘ konzipiert als auch (letztlich) von dieser ausgeschlossen wird, läuft Pinselers Ansatz ins Leere, da dieser ausschließlich von der Opposition ‚Gut‘ versus ‚Böse‘ ausgeht. Mithilfe Lotmans Ansatz der sR lässt sich dieses Problem lösen, da sich mit diesem auch Grenzziehungen innerhalb der ‚Normalität‘ rekonstruieren lassen und somit – wie noch zu zeigen sein wird – auch abweichendes Verhalten trotz ‚Normalitäts‘-Zugehörigkeit seitens der Figuren deutlich gemacht werden kann.

4. Die Dominanz des Bürgertums – Filmische ‚Normalitäts‘-Konstruktionen aus einer diachronen Perspektive

Auf den nachfolgenden Seiten soll den Filmfällen aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST hinsichtlich ihrer Normenvermittlung im historischen Verlauf sowie deren Etablierung zeitlich bedingter Wertesysteme auf den Grund gegangen werden. Hierfür wurden die Filmbeiträge gemäß ihres Erscheinungsdatums zusammengefasst und in vier Dekaden unterteilt, um die semantischen Spezifika der einzelnen Jahrzehnte deutlicher werden zu lassen. Von besonderem Interesse sollen bei der nachstehenden Analyse der Kurzfilme weniger die konkreten Verbrechensdarstellungen sein, als vielmehr im Zuge welcher textuellen Ordnungskonzeption, im Rahmen welcher ‚Normalitäten‘ sich Kriminalität vollzieht und welche expliziten oder impliziten Erklärungsansätze die Texte für das Entstehen dieser Normenverstöße anbieten.

4.1 1967 - 1978: Von unermüdlichen Ermittlern, nebulösen Parallelwelten und der Gefährlichkeit der Adoleszenz

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, wurden für diese Arbeit in erster Linie jene Filmfälle einer tiefergehenden Analyse unterzogen, deren Erzählkonstruktionen die Lebenswirklichkeit des (Kriminalitäts-)Opfers zu einem wesentlichen Baustein des Handlungsverlaufs machten. Dementsprechend sollen nachstehend vor allem die Kurzfilme in ihren bedeutungstragenden und bedeutungsvermittelnden Kennzeichen vorgestellt werden, bei denen die Inszenierung von Alltagswelten einen prominenten Platz innerhalb des narrativen Rahmens besetzt. Dabei wurde versucht, die behandelten Texte auf Basis ihrer filmisch evozierten Paradigmata zu gruppieren. Eingeschränkt können diese filmübergreifenden, kategorisierten Bedeutungsformationen als Indizien für zeitgenössische Wirklichkeitsmodellierungen und Wertevermittlungen im Kontext filmischer Kommunikation betrachtet werden, wie sie die einschlägige Fernsehsendung in ihrem ersten Jahrzehnt der Ausstrahlung statuiert hat.⁸⁰

4.1.1 Das typische Kriminalsujet als narrativer Rahmen vorbildlicher Polizeiarbeit

Die Berücksichtigung jener Filmfälle, bei denen die Ermittlungsarbeit der Kriminalbeamten im Vordergrund des Geschehens steht, verdankt sich

⁸⁰ Trotz mangelnder Repräsentativität sollten sowohl die in diesem Abschnitt vorgestellten Untersuchungsergebnisse als auch jene der nachfolgenden Kapitel in ihrer Beispielhaftigkeit und Mustergültigkeit Aufschluss über die semantische Qualität des filmischen Diskurses über ‚Normalität‘ geben, wie er in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST anhand der Fiktionalisierung authentischer Kriminalfälle geführt wurde.

vor allem der Häufigkeit⁸¹ mit der diese für den Kriminalfilm typische Perspektivierung der Erzählung in den ersten Jahren des Erscheinens von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST auftrat.⁸² Nachfolgend soll auf einen Filmfall eingegangen werden, der aufgrund seines charakteristischen Erzählschemas, Handlungsverlaufs und seiner textinternen Bedeutungspotenziale exemplarisch die filmische Darstellung kriminalistischer Tätigkeit für den hier fokussierten Zeitraum belegt.

Bereits der erste in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST gesendete Filmbeitrag, der hier mit GRÜNES MINIKLEID (1967)⁸³ betitelt werden soll,⁸⁴ nimmt vorwiegend die Sichtweise der mit einem Mordfall betrauten Polizisten ein. Dabei verfährt der filmische Diskurs vorwiegend nach dem prototypischen Erzählmuster des Kriminalfilms, bei welchem zu Beginn der Narration eine Straftat steht, welche über die weitere Filmhandlung hinweg mithilfe akribischer Detektions- und Kombinationsarbeit von Seiten der Kriminalbeamten aufgeklärt und zumeist in der Identifizierung und Ergreifung des Täters mündet.⁸⁵ Bis auf die Festnahme des Täters wird hier das Grundschema der Kriminalerzählung durchexerziert. Im Konkreten entdeckt in GRÜNES MINIKLEID ein argloser Schmied bei seiner Suche nach Kräutern einen leblosen menschlichen Körper in einem Walddümpel. Die verständigten Einsatzkräfte von Polizei und Feuerwehr fördern schließlich die Leiche einer Frau zu Tage. Das Auffinden der toten Frau initiiert schließlich die Ermittlungsarbeit, an der neben der Kriminalpolizei auch die Staatsanwaltschaft sowie die Gerichtsmedizin beteiligt sind. Mit Verweis auf Lotmans Grenz-überschreitungstheorie gelangt die sujetlose Schicht des Textes, welche in der filmisch modellierten Welt die textsortentypische Dichotomie von ‚Legalität‘ (‚Normalität‘) und ‚Illegalität‘ (‚Nicht-Normalität‘) postuliert,⁸⁶ durch die Entdeckung der Frauenleiche zur Sujethaftigkeit und nimmt somit narrative Züge an. Der gewaltsame Tod einer unbekanntenen Frau stellt per se einen Widerspruch zum dominanten, privilegierten Ordnungsrahmen der ‚Legalität‘ dar, von dessen Gültigkeit nicht zuletzt die unmittelbare Ankunft zahlreicher Vertreter der Strafverfolgung am Leichenfundort zeugt, und fungiert damit als ein ‚Ereignis‘ im Lotman’schen Sinne, das einer Erzählstruktur, einer Handlung im gemeinen

⁸¹ Dies lässt sich daran erkennen, dass etwa ein Drittel der 32 aus diesem Zeitraum gesichteten Filmbeiträge dieser Erzählweise zu subsumieren sind.

⁸² Mit Hickethier (2005) lässt sich diese erzählerische Fixierung auf das Polizeiwesen und dessen Ermittlungstätigkeit dem Subgenre des Polizeifilms zuordnen, um derartige Kriminalerzählungen im breiten Spektrum des Kriminalfilms eindeutiger zu benennen. Vgl. Knut Hickethier, *Filmgenres Kriminalfilm*. Stuttgart 2005, S. 18f.

⁸³ GRÜNES MINIKLEID/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, 1967 ZDF (=https://www.youtube.com/watch?v=BUXhy1uwpfk, Abruf am 18.03.2015).

⁸⁴ Da die hier zu behandelnden Filmfälle über keinen offiziellen Titel verfügen, werden sie hier so betitelt, wie es im onlinebasierten AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST-Wiki nachzulesen ist. Diese Datenbank eignet sich im Übrigen generell als äußerst hilfreiches Nachschlagewerk im Hinblick auf die einzelnen Ausgaben der Sendung sowie die darin enthaltenen Spielfilme. Vgl. <http://www.xywiki.de>.

⁸⁵ Zum idealtypischen Handlungsablauf des Krimis vgl. bspw. Jelle Hoffmann, *Krimirezeption. Genre-Inkongruenz und Genrewahrnehmung bei Auswahl, Erleben und Bewertung von Kriminalfilmen*. München 2007, S. 47.

⁸⁶ Zur Grundstruktur der filmischen Weltordnung in Bezug auf die Kurzfilme aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST siehe Kapitel 3.2, S. 22-25.

Verständnis vorausgeht. Da es sich hierbei um die einzige textinterne Überschreitung strukturell-semantischer Grenzen handelt, weist der Text eine geringe narrative Dichte auf, die dieser primär dazu nutzt, das polizeiliche Handeln in aller Ausführlichkeit zu dokumentieren. Die Erzählung übernimmt nahezu durchgängig die Perspektive der ermittelnden Beamten, womit sich dem außerfilmischen Beobachter der filmisch realisierte Weltentwurf vorrangig aus dem Blickwinkel der Ermittler-Figuren erschließt.⁸⁷ Die Arbeit der Kriminalpolizei wird über den gesamten Handlungsverlauf hinweg als unermüdliche Spurensuche vermittelt, die sich trotz größter kriminalistischer und forensischer Anstrengungen bisweilen auch in Sackgassen verliert, jedoch nicht vor der Lösung des Mordfalles enden kann. Die Erzählstruktur orientiert sich diesbezüglich vorwiegend an den Konventionen des Polizeifilms, womit neben einer eindeutigen Perspektivierung des filmisch Gezeigten im Besonderen die kriminalistische Suche nach Beweisen und Indizien gemeint ist, die den Protagonisten immer neue Handlungsräume eröffnen und weitere auf den Mordfall bezogene Prüfungsvorgänge einleiten.

Im Gegensatz zu inhaltlich ähnlich gearteten Kriminalerzählungen kann beim vorliegenden Text jedoch davon ausgegangen werden, dass dieser spezifische narrative Aufbau weniger darauf zielt, den Rezipienten auf lustvoll-unterhaltsame Weise an der rätselhaften Tätersuche zu beteiligen.⁸⁸ Vielmehr dient die filmische Fokussierung auf die polizeiliche Arbeitsweise dazu, dem Zuschauer einen vermeintlich authentischen Einblick in das Schaffen der Strafverfolgungskräfte zu ermöglichen und ihn in die genuinen Aufklärungsabsichten der Ermittler zu involvieren sowie von diesen zu überzeugen, um letztlich im Anschluss an das fiktionale Schauspiel dessen Bereitschaft zur Mithilfe zu fördern. Es handelt sich bei dieser Kriminalerzählung vielmehr um eine fiktionale Rekonstruktion des faktischen Ermittlungsstandes der real agierenden Strafverfolgungsbehörden, als um die Inszenierung eines Verbrechensgeschehens.⁸⁹ Auf diese grundlegende Intention des Textes weist bereits die Anmoderation durch E. Zimmermann hin, die der Darbietung des Kurzfilmes unmittelbar vorausgeht. Mit den Worten „Ich glaube, wir sollten unseren Zuschauern erst einmal das Ermittlungsergebnis vorführen, damit sie sich selbst ein Urteil bilden können“⁹⁰ leitet der Moderator im Fernsehstudio zur nachfolgenden Inszenierung des Filmfalles über und gibt dem Zuseher sozusagen eine Handlungsanleitung zum anschließenden Rezeptionsakt mit an die Hand. Der

⁸⁷ Die eingangs etablierte Sichtweise des Schmiedes sowie die perspektivierte Erinnerungssequenz der Bedienung eines Nachtlokales am Schluss des Erzählaktes sind als weitgehend insignifikant zu erachten, da ihre hauptsächliche Funktion darin besteht, den Text narrativ zu klammern, und vor allem den Start- und (vorläufigen) Endpunkt der Ermittlungen festzulegen.

⁸⁸ Einen Anhaltspunkt für diese Auffassung bietet vor allem der Umstand, dass im Film keinerlei Tatverdächtige präsentiert werden und sich das dargestellte Figurenensemble ausschließlich auf die ermittelnden Polizeibeamten sowie vereinzelte Zeugen beschränkt.

⁸⁹ Dafür spricht auch die Erzählsituation, die sich mit Genette (2010) als ‚Interne Fokalisierung‘ bezeichnen lässt, da hier der Wissensstand der Erzählinstanz weitgehend mit dem der Figuren korrespondiert (vgl. Gerard Genette, *Die Erzählung*, Paderborn 2010, S. 121-123). Dieses System der Informationsvermittlung bedingt zwangsweise den Kenntnisfortschritt des Filmrezipienten, dem sich die Ermittlungsergebnisse Schritt für Schritt aus der Sicht der Kriminalbeamten eröffnen.

⁹⁰ GRÜNES MINIKLEID/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Filmminute 0:05; im Folgenden zitiert unter GM, H:MM.

fiktionale Text nutzt die Ankündigung E. Zimmermanns nicht nur zur bloßen Vergabe fallbezogener Informationen, sondern funktionalisiert die erzählerische Unterkomplexität dahingehend, die Ermittlungsarbeit der Kriminalpolizei in ihrer Gründlichkeit abzubilden sowie die sukzessiven Fortschritte dieser nachzuzeichnen.

Innerhalb der Narration konzentriert sich die Tätigkeit der Polizisten vorrangig auf die Identifizierung der Frauenleiche. Dass es sich hierbei um einen besonders schwierig zu lösenden Kriminalfall handelt, wird bereits zu einem frühen Zeitpunkt der Erzählung vom Voice-Over⁹¹ expliziert, indem dieser vorgibt, die Gedanken des verantwortlichen Kommissars wiederzugeben: „Bezirkskommissar Walter Franzen von der Kriminalstelle Limburg weiß, dass er eine harte Nuss vor sich hat“.⁹² Durch diese Äußerung erlangt der zu klärende Mordfall nicht nur größere Bedeutsamkeit, sondern der anstehende Ermittlungsvorgang wird als besonders problematisch definiert. Über den weiteren Fortgang der Filmhandlung wird in erster Linie die bemühte Arbeit der Kriminalpolizei geschildert, um keinerlei Zweifel an deren Aufklärungswillen aufkommen zu lassen. Dabei zeigt sich die Tätigkeit der Kriminalbeamten als professionelles und unnachgiebiges Streben nach Aufklärung, bei der ‚moderne‘ Kommunikationstechnologien zum Einsatz kommen und alle personellen Ressourcen ausgeschöpft werden. So werden etwa zur Bearbeitung des Falles vom Telefon bis zum Fernschreiber sämtliche Kommunikationsmedien genutzt, welche auf der Bildebene wiederkehrend fokussiert und prominent in Szene gesetzt werden und die die Ermittlungstätigkeit als unabhängig von raumzeitlichen Zwängen des zwischenmenschlichen Informationsaustausches darstellen.⁹³ Die Priorität, die dem Mordfall seitens der Polizei eingeräumt wird, manifestiert sich in der Einrichtung eines überregionalen Hauptquartiers, in welchem auf dem visuellen Kanal das geschäftige Treiben der Ermittler zu beobachten ist und dessen Daseinsberechtigung von der Vermittlungsinstanz auditiv legitimiert wird: „Kommissar Franzen zieht alle verfügbaren Beamte zusammen. Er braucht jeden Mann, denn die Ermittlungen erstrecken sich auf den gesamten Landkreis“.⁹⁴ Ebenso wird die Vernetzung der Kriminalbeamten wie die dienststellenübergreifende Zusammenarbeit demonstriert, wenn Kommissar Franzen zur Befragung von Zeugen bzw. potenziellen Hinweisgebern Kollegen anderer Polizeidirektionen in entlegene Orte entsendet.

Dieses ausgesprochen positive Bild polizeilichen Wirkens ist jedoch nicht als reiner Selbstzweck zu begreifen, sondern dient der filmische Argumentation, den Filmrezipienten zur Mithilfe beim vorgeführten Kriminalfall zu aktivieren. Der Ermittlungseifer und die Standhaftigkeit mit der die Kriminalbeamten den Mordfall bearbeiten, soll in erster Linie veranschaulichen, dass zur Klärung des Falles alle Register gezogen werden bzw. wurden. Im Rahmen der filmischen Erzählung

⁹¹ Wenn hier vom Voice-Over, der Erzählerstimme, dem Off-Sprecher oder dergleichen die Rede ist, wird nachfolgend durchgängig die männliche Form verwendet, wenngleich diverse Filmbeiträge deutlich hörbar von einer weiblichen Person kommentiert wurden.

⁹² GM, 0:08.

⁹³ Vgl. hierzu bspw. GM, 0:10.

⁹⁴ GM, 0:09.

werden die Polizisten immer wieder mit Rätselhaftigkeiten⁹⁵ oder verheißungsvollen Spuren⁹⁶ konfrontiert, denen sie in aller Gründlichkeit und dem nötigen Sachverstand nachgehen. Wenn am Ende die Lösung des Falles ausbleibt, können weder Ermittlungsteam noch Ermittlungstechniken dafür verantwortlich gemacht werden. Vielmehr gibt der Text zu verstehen, dass trotz eines tadellosen polizeilichen Vorgehens und eines funktionierenden Ermittlungsapparats die Identifizierung der Frauenleiche wie auch die Aufklärung der Todesumstände nicht möglich waren. Wenn der Off-Sprecher in der letzten Einstellung, die bezeichnenderweise den Verschluss eines grünen Minikleides – dem zentralen Motiv der Filmerzählung – in einem Aktenkoffer zeigt, den Zuschauer wissen lässt: „Das Rätsel um die unbekannte Tote im grünen Minikleid wartet unter dem Aktenzeichen 4JS 472/67 auf seine Lösung“,⁹⁷ kann sich der Filmbetrachter gewiss sein, dass es nun an ihm liegt, der Polizei weiterzuhelfen – diese hat ihr Möglichstes getan.

Wie bereits erwähnt ist die eben dargelegte Analyse dieses Filmfalles als mustergültiges Beispiel zu verstehen, welches hinsichtlich seiner Erzähltechniken und inhärenten Semantiken stellvertretend für eine Vielzahl inhaltlich ähnlich gelagerter Filmbeiträge aus dem hier fokussierten Zeitraum steht.⁹⁸ Diese deutlich an den stereotypen Genrekonventionen des Polizeifilms angelehnten Erzählungen polizeilichen Schaffens operieren im Wesentlichen alle nach dem selben erzählerischen und handlungsfunktionalen Prinzip, welches einen dominant kriminalistischen Diskurs hervorbringt, der trotz aller Anstrengungen seitens der Ermittler zwangsläufig an einen unbefriedigenden innerfilmischen Endpunkt gelangt und somit den Rezipient zur außerfilmischen Mithilfe animiert, dessen Beitrag idealerweise die filmisch-fiktional etablierte Diskurslinie zu einem Abschluss führt.⁹⁹ Dementsprechend sind es diese Erzählformate, wie sie vor allem im ersten Jahrzehnt der Ausstrahlung von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST in Erscheinung getreten sind, die sich dem grundlegenden ‚Auftrag‘ der Fernsehsendung am meisten verpflichtet sehen. Obgleich sich in den Jahren 1967-1978 zahlreiche Filmbeiträge

⁹⁵ So finden etwa die Ermittler mehrere Kleidungsstücke am Tatort, die jedoch nicht mit der Kleidungsgröße der Toten übereinstimmen. Vgl. GM, 0:08.

⁹⁶ Exemplarisch kann hierfür eine Szene gelten, die vom Off-Sprecher folgendermaßen kommentiert wird: „Aber am zehnten Mai trifft Obermeister Herzog in einem Kaufhaus in Wetzlar auf eine Spur, die zur Identifizierung der Toten führen könnte“. GM, 0:12.

⁹⁷ GM, 0:17.

⁹⁸ Filmische Beispiele, die nach einer vergleichbaren Erzählweise operieren, wären etwa MORD AN HANS M./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST (K. Grimm, ZDF 1967), MORD AN METRO-CHEF/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST (K. Grimm, ZDF 1970), MORD AN BERTHILDE G./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST (K. Grimm, ZDF 1970), 100 LEICHENTEILE/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST (K. Grimm, ZDF 1970), VILLA MARGUERITA/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST (K. Grimm, ZDF 1978) oder FUND VON LEICHENTEILEN/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST (K. Grimm, ZDF 1978).

⁹⁹ Mit Verweis auf Bauers (1992) Rekonstruktion der drei zentralen Diskursmodi der Filmbeiträge, dominiert hier eindeutig der kriminalistische Diskurs, der die Ermittlungsarbeit in den Vordergrund des Erzählverlaufs rückt. Der appellative Diskurs zielt hier vor allem auf die Hilfsbereitschaft des Fernsehzuschauers, während der moralische Diskurs bei diesem Erzählmuster eine untergeordnete Rolle spielt. Zu Bauers Analyse verschiedener Diskursformen innerhalb der Filmfälle siehe zusammenfassend Kap. 2, S. 14-15.

finden lassen, die sich vornehmlich auf eine faktenorientierte Vermittlungsweise konzentrieren und bei denen filmisch gesetzte und offen kommunizierte Normensysteme ein randständiges Phänomen darstellen, wird nachstehend der Nachweis geführt, dass bereits in der Anfangszeit der Sendereihe die textuelle Verhandlung wünschenswerter und abzulehnender Werthaltungen, welche in den Folgejahren den betont sachlichen Tenor des Fernsehformats zunehmend in den Hintergrund drängen sollten, eine zentrale Rolle bei der inhaltlichen Ausgestaltung der Filmfälle einnimmt.

4.1.2 Wider das Bürgerliche – Non-Konformes Figurenverhalten und unkonventionelle Raumsemantiken

In diesem Abschnitt werden zwei Texte besprochen, bei denen die Lebenswirklichkeit des Kriminalitätsopters im Mittelpunkt des Handlungsgeschehens steht. Jene beiden Filmfälle sind nicht zuletzt deswegen als markante Beispiele filmischer Konstruktion von ‚Normalität‘ zu erachten, weil sie mithilfe raumspezifischer Bedeutungszuschreibungen eine Erklärung für die Viktimisierung der Protagonisten suggerieren und aufgrund ihrer textinternen Semantik gleichsam exemplarisch für den Umgang mit vermeintlich abseitigen Lebensentwürfen im hier untersuchten Ausstrahlungszeitraum stehen.

Der erste Film, der hier als MORD AN SAUD AZIZ N. (1978)¹⁰⁰ bezeichnet wird, behandelt den Mord an einem irakischen Arzt. Die Erzählung schildert äußerst detailliert den beruflichen wie sozialen Alltag des Arztes, der am Erzählende von einem unbekanntem Täter erschlagen wird. Dabei wird das Opfer zunächst zweifelsfrei im Bereich des ‚Normalen‘ verortet, im semantisierten Merkmalskomplex ‚Legalität‘ situiert und dementsprechend positiv attribuiert, um ihn anschließend vor dieser Folie in seinen abweichenden Charakteristika kenntlich und für das Verbrechen implizit mitverantwortlich zu machen. Die Normalisierung des Arztes erfolgt vornehmlich über dessen berufliche Tätigkeit und Sozialverhalten. Dabei etabliert der Film ein Syntagma, das sich mit ‚normales Leben‘ beschreiben lässt.¹⁰¹ Bei dieser Aufeinanderfolge von Einstellungen wird der Arzt an seinem Arbeitsplatz im Krankenhaus sowie in geselliger Runde in einem Gasthaus gezeigt, während der Off-Sprecher diese Vorführung (bildungs-)bürgerlicher Lebenspraxis mit einer Auflistung der Vorzüge des Opfers auditiv begleitet. In seiner Rolle als (Haut-)Arzt wird Saud A. N. von der Vermittlungsinstanz aus dem Off als zuverlässige

¹⁰⁰ MORD AN SAUD AZIZ N./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1978 (= <https://www.youtube.com/watch?v=8nBwbyxysyG8>, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden zitiert unter MaS.

¹⁰¹ Interessanterweise ist dieses Syntagma dem Verbrechen erzählzeitlich deutlich vorgelagert. Zwischen den Alltagsschilderungen und dem Mord liegen mehrere Jahre. Dies kann als deutlicher Hinweis gewertet werden, dass die Darstellung sowie die Kommentierung der Lebensweise des Opfers wesentlich zur Kernaussage des Textes beitragen sollen, da dieses elliptische Erzählen weder der Rekonstruktion des Mordfalles geschuldet ist noch in einem direkten Zusammenhang mit diesem steht.

und tüchtige Person beschrieben, die zudem bei den Patienten sehr beliebt sei und fließend Deutsch spreche.¹⁰² Die zugeschriebenen Eigenschaften finden auf der bildlichen Ebene durch das professionelle Auftreten und den freundlichen Patientenkontakt des Arztes Bestätigung.¹⁰³ Während der Arzt im Kreise seines Stammtisches zu sehen ist, informiert der Voice-Over über dessen Belesenheit sowie weitere Sprachkenntnisse und weist auf den anspruchsvollen Diskussionseifer von Saud A. N. hin.¹⁰⁴ Sowohl im Krankenhaus als auch im Gasthaus bewegt sich das Opfer in (semantisierten) Räumen, die mit den persönlichen Qualitäten von Saud A. N. konform gehen und eine positiv besetzte ‚Normalität‘ abbilden.

Dass die Figur des Opfers jedoch ebenso einem Leben nachgeht, das sich jenseits der präsentierten ‚Normalität‘ realisiert, verdeutlicht eine Einstellung, die unmittelbar an das eben beschriebene Syntagma anschließt und zunächst das Innere des Düsseldorfer Bahnhofs zeigt bzw. unverkennbar auf diese referentielle Größe hindeutet. Noch bevor die Figur des Arztes im Bild erscheint, lässt die Erzählinstanz wissen, dass niemandem bekannt sei, dass „Saud Aziz Nau noch ein zweites Privatleben führt“.¹⁰⁵ Durch diese Nummerierung der Privatleben wird zum einen eine Nachrangigkeit, eine Unterlegenheit des Letzteren impliziert, zum anderen ein Vergleich mit Ersterem hervorgerufen.¹⁰⁶ Der textuell nahegelegte Umstand, dass sich das zweite Privatleben inkompatibel zum ersten verhält und sich der entsprechende Raum im Widerspruch zu denen der zuvor konstruierten ‚Normalität‘ befindet, wird vor allem über die *Mise-en-scène* und die Kameraführung evident. So muss etwa die bildlich präsente Figurenzusammensetzung zweierlei Geschlechts aus Klinikum und Gaststätte einer Ansammlung von Männern weichen¹⁰⁷ und die Kamera verharrt auf ihrem Standpunkt, nimmt das Geschehen nur über einen Schwenk aus der Distanz wahr, als wolle sie sich nicht mit dem Raum gemein machen, wohingegen sie sich zuvor stets an die Figuren gebunden sah.¹⁰⁸ Weiterhin fehlen dem Bahnhofsinnern oder zumindest dem Bereich, in dem sich der Arzt bewegt, mit den Merkmalen ‚Vertrautheit‘ und ‚Kommunikation/Interaktion‘ zwei Eigenschaften, die die Lokalitäten der ‚Normalität‘ wesentlich prägen. Das kollegiale Fachsimpeln im Krankenhaus¹⁰⁹ sowie der intellektuelle Austausch am Stammtisch¹¹⁰ werden in

¹⁰² Vgl. MaS, 0:03.

¹⁰³ Vgl. MaS, 0:03.

¹⁰⁴ Vgl. MaS, 0:04-0:05.

¹⁰⁵ MaS, 0:05.

¹⁰⁶ Darüber hinaus suggeriert der Verweis darauf, dass weder Arbeitskollegen noch Freunde von *diesem* Privatleben wüssten, dass es sich hierbei um etwas Geheimes, wenn nicht gar Verbotenes, aber zumindest um etwas handeln müsse, das man nicht mit Vertretern der (bildungs-)bürgerlichen Ordnung teilt.

¹⁰⁷ Es ist bezeichnend für die filmische Darbietung des Bahnhofsbereichs, dass sich zu Beginn der Einstellung ein Paar aus Mann und Frau aus dem Bildhintergrund auf die Kamera zubewegt und mit schnellen Schritten aus dem Bild und somit aus dem Raum verschwinden, sodass ausschließlich (junge) Männer Bild- und Rauminhalt bestimmen. Vgl. MaS, 0:05.

¹⁰⁸ Die Szenen aus Klinikum und Gaststätte wurden vorwiegend in Form naher bzw. halbnaher Einstellungsgrößen präsentiert.

¹⁰⁹ Vgl. MaS, 0:03.

diesem Raum mit anonymen Männern kontrastiert, die den Arzt aufgrund der inhärenten Unpersönlichkeit des Ortes wortlos begutachten. Das Zustandekommen von Kommunikation ist lediglich dem Sachverhalt geschuldet, dass sich der Arzt auf einen der Männer zubewegt, ihn anzusprechen hat und somit Interaktion forcieren muss.¹¹¹ Die Frage, warum sich der Arzt in diesem diskrepanten Raum aufhält, wird vom Off-Sprecher beantwortet. Dieser macht darauf aufmerksam, dass Saud A. N. hier die Bekanntschaft junger Männer suche, „denn Frauen sagen dem irakischen Arzt nichts“.¹¹² Da sich der Raum ‚Bahnhof‘ anhand textueller Informationen nicht dem abstrakten Merkmalsbündel ‚Illegalität‘ zuordnen lässt, etabliert sich hinsichtlich der ‚Normalität‘ eine Binnendifferenzierung, die diese in eine akzeptable und inakzeptable ‚Normalität‘ scheidet. Dabei unternimmt der Text sowie der Paratext einige Anstrengungen, die ‚zweite Normalität‘ zu stigmatisieren. So weist etwa der Off-Sprecher darauf hin: „Im Krankenhaus weiß nach wie vor niemand von den Problemen, die der Mann mit sich herumträgt“¹¹³ und E. Zimmermann leitet den Filmfall unter anderem mit dem Hinweis ein, dass das Mordopfer zu einer „besonders gefährdeten Personengruppe gehörte“.¹¹⁴ Damit wird nicht nur die stets unausgesprochene Homosexualität des Arztes in ihrer Verwerflichkeit ausgestellt, sondern ebenso insinuiert, dass seine sexuelle Orientierung an sich ein Gefährdungspotenzial in sich birgt. Auf diese Weise wird das ‚zweite Privatleben‘ vor dem Hintergrund des ‚ersten Privatlebens‘ sowohl problematisiert als auch als Gefahrenquelle identifiziert. Im strukturell-semantischen Sinne lässt sich also vor dem eigentlichen ‚Ereignis‘ – dem Mord – ein vorhergehendes ausmachen, das gemäß der filmischen Argumentation als konstitutiv zu erachten ist und dem zentralen ‚Ereignis‘ vorausgeht. Dass dieser (semantische) Grenzübertritt überhaupt möglich ist, der Arzt diesen problematischen Binnenraum aufsuchen konnte, lässt sich daran festmachen, dass diese Figur zwar auf Basis inhärenter Persönlichkeitsmerkmale der bürgerlichen Ordnung, der ‚Normalität‘ zugeordnet wird, diese Raumbindung jedoch als fragil und als nicht absolut konzipiert wird. So verweist der Sprecher aus dem Off bei zwei Gelegenheiten darauf, dass der Arzt in seine irakische Heimat zurückkehren wolle,¹¹⁵ wodurch seine Zugehörigkeit zur filmisch privilegierten ‚Normalität‘ relativiert wird und Abweichungen davon gewissermaßen in Aussicht gestellt werden.

Eine textuell implizierte Kausalität zwischen der Homosexualität des Opfers bzw. dessen Aufenthalt im semantischen Raum der ‚inakzeptablen Normalität‘ und

¹¹⁰ Der Arzt ist u.a. dabei zu beobachten, wie er mit Freunden von unterschiedlichen Standpunkten aus den Todeszeitpunkt eines Menschen diskutiert. Vgl. MaS, 0:05.

¹¹¹ Vgl. MaS, 0:05.

¹¹² MaS, 0:05.

¹¹³ MaS, 0:06-0:07. Es ist durchaus bemerkenswert, dass diese wertende Kommentierung des Off-Sprechers im Rahmen einer Einstellung stattfindet, die zu Beginn einen an der Decke angebrachten Adventskranz im Krankenhaus fokussiert, um daraufhin mit einem Abwärtsschwenk den Arzt beim Gespräch mit einer Krankenschwester zu zeigen. Der Adventskranz ist einerseits als temporaler Verweis zu sehen, dient andererseits aber in seiner Symbolhaftigkeit als Zeichen christlicher Wertevorstellungen, die mit dem Klinikum assoziiert sind und gegen die der Arzt, wie es der Voice-Over in eben jener Einstellung andeutet, aufgrund seiner ‚Probleme‘ verstößt.

¹¹⁴ MaS, 0:03.

¹¹⁵ Vgl. MaS, 0:04 u. 0:06.

dem Akt des Verbrechens kann anhand zweier Textstellen belegt werden. Aufgrund der vornehmlich negativen Semantisierung des Raumes ‚Bahnhof‘¹¹⁶ kann der Umstand, dass der Arzt seine Bekanntschaften zu sich nach Hause nimmt als weiterer Verstoß gegen die vorrangige Ordnung der ‚Normalität‘ gelten, gewährt er doch Elementen des Gegenraumes ‚inakzeptable Normalität‘, der zudem als Gefahrenraum vermittelt wird, Zugang zu seinem bürgerlichen, scheinbar völlig intakten Leben.¹¹⁷ Überdies funktionalisiert die Erzählung oder vielmehr der Erzähler eine informationelle Leerstelle, um eine kausale Deutung der Geschehnisse nahezulegen. Hierfür wird der Arzt zunächst beim Kauf von Gebäck gezeigt und dann vom Voice-Over mitgeteilt, dass nicht bekannt sei, wohin Saud A. N. mit seinen Einkäufen gefahren ist, denn – so habe es eine Zeugin berichtet – sein Auto stand in den nachfolgenden Stunden nicht vor dem Haus, wie es sonst üblich ist. Es folgt eine Einstellung, die das Auto nachts, wie der Off-Sprecher bemerkt, wieder am gewohnten Platz zeigt.¹¹⁸ Da die Erzählung zuvor unmissverständlich dargelegt hat, wohin es den Arzt verschlägt, wenn niemand davon weiß, und sie ebenso geschildert hat, wie Saud A. N. unter anderem seine Abende zu Hause verlebt,¹¹⁹ kann hier von einer unterstellten Kausalität zwischen dem nicht zu tolerierenden Privatleben des Opfers und dessen gewaltsamen Tod gesprochen werden, besonders wenn der Voice-Over den unbekanntem nachmittäglichen Verbleib des Arztes am Tag mit den Worten „Und in der Wohnung des Arztes geschieht in dieser Nacht ein brutales Verbrechen“ beschließt.¹²⁰ Der Text bevorzugt hier also sehr deutlich den moralischen Diskurs, wie ihn L. Bauer (1992) beschrieben hat, gegenüber dem kriminalistischen.¹²¹ Es ist freilich nicht auszuschließen, dass zwischen dem Verbrechen und der Lebensweise des Opfers ein Zusammenhang besteht. Dennoch ist es augenfällig, dass der Film die vermeintlich fragwürdige Lebensgestaltung des Arztes zur offensichtlichen Ausstellung von Werturteilen instrumentalisiert und diese Lebensauffassung – ohne dies je zu explizieren – unterschwellig für das frühe Ableben von Saud A. N. (mit-)verantwortlich macht. Der Text impliziert, dass es sehr gut möglich sei, dass der Arzt seinen Tod durch das

¹¹⁶ Die Kontaktsuche des Arztes beschränkt sich nicht auf den Bahnhof, sondern erfolgt laut Off-Sprecher auch in „einschlägigen Gaststätten“ (MaS, 0:05). Dass diese Gaststätten mit dem Zusatz ‚einschlägig‘ versehen werden, während jene, in der sich der Stammtisch trifft unkommentiert bleibt, ist ein weiteres Indiz für die innerfilmisch betonte Differenz zum ‚ersten Privatleben‘

¹¹⁷ Aufgrund der gegensätzlichen Semantisierung der Bedeutungsformationen ‚akzeptable Normalität‘ und ‚inakzeptable Normalität‘ kann man hinsichtlich des Sachverhalts, dass das Opfer seine Bekanntschaften mit in seine Wohnung nimmt mit Lotman auch vom sogenannten Beuteholerschema sprechen, bei dem diejenige Figur, die die semantische Grenze überwindet, ein Element des Gegenraumes in den Ausgangsraum befördert. Die Anwesenheit dieses oppositionellen Elementes im Ausgangsraum bietet wiederum die Grundlage für ein weiteres ‚Ereignis‘. Dieses weitere ‚Ereignis‘ offenbart sich im vorliegenden Text in dem Mord an dem Arzt. Vgl. hierzu Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 339.

¹¹⁸ Vgl. MaS, 0:09.

¹¹⁹ In einer Einstellung ist der Arzt bei sich zu Hause mit einem Mann zu sehen, den er am Bahnhof kennengelernt hat. Vgl. MaS, 0:06.

¹²⁰ MaS, 0:09.

¹²¹ Der kriminalistische Diskurs beschränkt sich hier vornehmlich auf sporadische Zeigeakte der Kamera, die damit als solche bezeichnete Beweisstücke fokussiert, deren ermittlungstechnischer Wert vom Off-Sprecher erläutert wird.

normabweichende Verhalten selbst herbeigeführt hat, obwohl gemäß der filmischen Informationsvergabe die Hintergründe der Bluttat weitgehend im Dunkeln liegen.

Ein weiterer Filmfall, der ebenso die Risiken einer scheinbaren Parallelwelt beleuchtet, wird nachstehend vorgestellt und soll mit RAUBMORD AN BARBESITZER DANIEL M. (1974)¹²² betitelt werden. Die Erzählung handelt von einem Nachtlokalbesitzer, der unter rätselhaften Umständen in seiner Wohnung ermordet wird. Auch hier wird der Protagonist, der im Laufe der Erzählung zum Verbrechensopfer wird, in einer Welt verortet, die sich offenbar in vielerlei Hinsicht von einer Wirklichkeit, wie sie gemeinhin vom bundesdeutschen Bürger angenommen wird abgrenzt. Diese Differenzierung wird bereits vor dem Einsetzen der Filmhandlung vom Moderator E. Zimmermann vorgenommen, wenn dieser erklärt, dass der nachfolgend zu zeigende Kriminalfall in eine Welt führt, „die dem Normalbürger ziemlich verschlossen ist“.¹²³ Diese Unterscheidung zwischen ‚normaler Welt‘ und der filmisch zu präsentierenden präzisiert er dahingehend, dass das Sozialsystem der Garnisonen, in welchem sich das Verbrechen mutmaßlich zugetragen hat, eine eigene Welt hervorbringt, und diese in ihrer Andersartigkeit zur Umwelt heute nicht anders sei als zu Zeiten Cäsars.¹²⁴ Damit wird die innerhalb des Films zu formende Weltordnung nicht nur paratextuell vordefiniert, sondern in ihrer Eigenart mit vormittelalterlichen Verhältnissen in Beziehung gesetzt, und das darzustellende Verbrechen bereits prä- bzw. parafilmisch als Teil dieser Ordnung gedacht.

Die Aussagen des Moderators finden innerhalb des Textes durch die spezifische Semantisierung eines Nachtlokals, das vorwiegend von US-Soldaten aufgesucht wird und dessen Besitzer das Kriminalitätsoffer ist, Entsprechung. Diese textuelle Etablierung der sogenannten Lady Bar als eigener Bedeutungskomplex nimmt der Film sowohl über die auditive Vermittlungsinstanz als auch über die bildliche Vermittlungsebene vor. Bereits die erste Einstellung des Filmbeitrags lässt die distinktiven Merkmale des Raumes erkennen, welche zudem vom Off-Sprecher formuliert werden. Die Erzählung setzt mit einer Nahaufnahme einer überdimensionalen Fotografie ein, die die erleuchtete Skyline einer amerikanischen Metropole bei Nacht zeigt,¹²⁵ um daran anschließend mit einem Schwenk ausschließlich uniformierte Männer abzubilden, denen sich beim Billardspiel eine

¹²² RAUBMORD AN BARBESITZER DANIEL M./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1974 (=https://www.youtube.com/watch?v=Mn8B1vbMDjM, Part 1, Abruf am 18.03.2015; https://www.youtube.com/watch?v=yjJW8YseUQY, Part 2, Abruf am 18.03.2015); fortan zitiert unter RaB. Dieser Filmfall wie auch diverse noch vorzustellende Filmbeiträge waren online lediglich im Rahmen einer sogenannten Playlist abzurufen. Dies hat zur Folge, dass sich entsprechende Kurzfilme oftmals aus zwei oder mehr Videos zusammensetzen. Um bei der Quellenangabe etwaige Verwirrungen zu vermeiden, wird diesem Umstand insofern Rechnung getragen, als diese zwei- bzw. dreigeteilten Werke um den Zusatz Part 1, Part 2 respektive Part 3 ergänzt und dementsprechend im Quellenverzeichnis gelistet werden.

¹²³ RaB, Part 1, 0:07

¹²⁴ Vgl. RaB, Part 1, 0:07-0:08.

¹²⁵ Aus dem Text geht zwar nicht hervor, um welche Stadt es sich bei dem fotografischen Poster handelt, doch legt dessen Präsenz in einer für US-amerikanische Soldaten gedachten Bar eine derartige Interpretation nahe.

aufreizend gekleidete Frau nähert und um eine Einladung zu einem Getränk bittet. Hier wird bereits zu Beginn der filmischen Erzählung sowohl der Sonderstatus *dieser* Bar aufgezeigt als auch auf das grundlegende Ordnungsprinzip jener Örtlichkeit hingewiesen.¹²⁶ Das Nachtlokal steht nicht nur vorwiegend einer bestimmten Klientel offen – den vor Ort stationierten GIs –, womit es sich weitgehend über ein exklusives Figureninventar konstituiert,¹²⁷ sondern zeichnet sich als Raum des amourösen Amusements aus. Der Erläuterungsbedarf des Voice-Over stellt darüber hinaus klar, dass es sich hierbei um keine Selbstverständlichkeiten handele. Dieser hebt das Besondere des Raumes, der Bar, mit dem Hinweis hervor, dass hier der Abend erst nach Mitternacht beginne,¹²⁸ was aufgrund der scheinbar notwendigen Bemerkung als unkonventionell zu erachten ist, und konkretisiert zudem die Bedeutung des Lokals für die US-amerikanischen Soldaten, die darin ein „klein Las Vegas“¹²⁹ sehen würden, in welchem sie ihr Glück in Liebe und Spiel suchten.¹³⁰ Alleine aufgrund der präsupponierten kulturellen Codierung des eigentlichen ‚Las Vegas‘ als lasterhafter Ort des grenzenlosen Vergnügens wird die Bar von ihrem gesellschaftlichen, bundesdeutschen Umfeld abgekoppelt.¹³¹ Die Ladybar als Raum des zügellosen, anrühigen Spaßes außerhalb des konventionellen Ordnungsrahmens, wird durch mehrere Einstellungen leicht bekleideter Mädchen und begeisterter US-Soldaten hervorgehoben. Ferner wird der Raum Ladybar in seiner Anbindung an den semantisierten Merkmalskomplex ‚Garnisonen Milieu‘ als gefährlicher Raum semiotisiert. Diese Interpretation ergibt sich aufgrund des filmisch vorgebrachten Sachverhalts, dass der Eigentümer des Lokals in seiner Position als Barbesitzer mehrmals bedroht wurde und sich daher zur Bewaffnung veranlasst sah.¹³² Die Figur des Mordopfers wird als Teil dieser amüsieraffinen und latent gefährlichen Ordnung angelegt und ist als Betreiber des Lokals nicht nur Element dieser, als vielmehr eine konstitutive Größe, die überhaupt erst den Entfaltungsrahmen dieser Ordnung geschaffen hat.¹³³ Interessanterweise wird dem vorwiegend mit negativen Bedeutungen aufgeladenen Raum ‚Garnisonen Milieu‘ keine gegensätzliche (Teil-)Ordnung gegenübergestellt, die wie im Falle von MORDAN

¹²⁶ Vgl. RaB, Part 1, 0:08.

¹²⁷ Dass sich die US-Soldaten in ihrer Muttersprache bzw. in einem starken Akzent artikulieren, trägt zur Untermauerung der Eigenständigkeit und Andersartigkeit des vorgeführten Raumes bei. Das Fremde, als immanenter Bestandteil des Lokals, wird ebenso durch die französische Herkunft der filmisch präsenten Frauen verdeutlicht.

¹²⁸ Vgl. RaB, Part 1, 0:08.

¹²⁹ RaB, Part 1, 0:08.

¹³⁰ Vgl. RaB, Part 1, 0:08.

¹³¹ Der Voice-Over gibt ebenso bekannt, dass die Mädchen in der Bar nicht prüde sind, was wiederum impliziert, dass sie es woanders durchaus seien, und der Raum somit weiter mit distinkten Eigenschaften versehen wird. Vgl. RaB, Part 1, 0:08.

¹³² Vgl. RaB, Part 2, 0:00 bzw. 0:01.

¹³³ Die strukturell-semantische Zugehörigkeit der Figur des Barbesitzers zu dieser Ordnung lässt sich auch damit begründen, dass diese vorwiegend in deren Rahmen filmisch vorgeführt wird. Zwar wird die Figur in ihren Bewegungen auch außerhalb der Ladybar gezeigt, jedoch lediglich auf dem Weg in deren Wohnung sowie bei einer Autofahrt. Beide Szenen bzw. Sequenzen enthalten jedoch keine bedeutungstragenden Informationen, die eine semantische Unterscheidung zur Bedeutungsspezifik des ‚Garnisonen Milieu‘ nahelegen würden, wodurch die semantische Kongruenz von Figur (Daniel M.) und Raum (Ladybar) nicht in Frage gestellt wird.

SAUD AZIZ NAUD (1978) eine alternative ‚Normalität‘ offerieren würde. Es wird lediglich mit dem Land Israel ein Gegenraum impliziert, den das Opfer für seinen weiteren Lebensweg aufzusuchen gedenkt, um dem „unruhigen Leben im Garnisons-Milieu“¹³⁴ den Rücken zu kehren. Die Tatsache, dass das Opfer diesen Raum letztlich nicht aufsuchen kann, ist freilich dessen Tötung geschuldet. Der textuellen Argumentation folgend liegt die Mordtat wiederum in der figurenbezogenen und schwerlich aufzulösenden Bindung an das ‚Garnisonen Milieu‘ begründet. So bringt es etwa das raumbedingte Verhalten mit sich, dass Daniel M. öfters Gäste seiner Bar in seinem Auto mitnimmt, ohne diese näher zu kennen.¹³⁵ Genauso ist es in dieser Subkultur offenbar Gepflogenheit, größere Mengen Bargeld mit sich zu führen.¹³⁶ Diese beiden Charakterausprägungen bzw. Verhaltensformen, die gemäß der textuellen Suggestion eine gewisse Neigung zum Risiko in sich tragen, werden als Begleiterscheinung der Raumzugehörigkeit von Daniel M. vermittelt. Ob die Figur des Barbesitzers überhaupt seine Raumbindung aufgeben und somit die Gefahrenlage hinter sich lassen kann, wird vom Film zudem angezweifelt. Zwar wird das Opfer über den Off-Sprecher mit einem neuen, ‚ruhigeren‘ Lebensabschnitt in Israel in Verbindung gebracht, aber genau jene Informationsinstanz bezichtigt die Figur wenige Erzählsekunden zuvor hinsichtlich eines anderen Vorhabens einer Lüge,¹³⁷ wodurch die angeblichen Pläne von Daniel M. tendenziell als nicht glaubwürdig kommuniziert werden und der Raumzugehörigkeit des Opfers samt deren problematischen Implikationen Nachdruck verliehen wird. Die Erzählung schließt mit der Ermordung des Barbesitzers und verweigert jedwede explizite Hinweise hinsichtlich Tatmotiv oder Täter. Vor allem aufgrund dieser fehlenden Konkretheit sowie einer defizitären Informationsvergabe im Hinblick auf die Tatumstände erhalten die vergleichsweise umfassenden Aussagen zur Lebensweise des Opfers besonderes Gewicht. Durch die tatrelevanten Leerstellen der textuellen Darstellung rückt das Leben des Opfers in den Fokus. Dieses findet vorwiegend – wie weiter oben ausgeführt – in einem andersartigen, latent gefährlichen Raum statt, wodurch der Film eine Lesart des erzählten Geschehens nahelegt, die die Raumspezifik und die zwingende Verortung des Opfers in diesem Kontext mit dem Verbrechen in einen (kausalen) Zusammenhang stellen. Die Raumsemantik der Ladybar, des ‚Garnisonen Milieu‘ entspricht – wie Text und Moderator E. Zimmermann deutlich gemacht haben – nicht den Vorstellungen des gemeinen Bürgers, unterscheidet sich vom traditionellen Verständnis von ‚Normalität‘ und markiert all jene Elemente, die mit diesem semantisierten Merkmalsaggregat relationiert sind als per se gefährdet, im Besonderen dasjenige, das schließlich zur Konstitution dieser Ordnung beigetragen hat.¹³⁸

¹³⁴ RaB, Part 2, 0:00.

¹³⁵ Vgl. RaB, Part 2, 0:02.

¹³⁶ Vgl. RaB, Part 2, 0:02.

¹³⁷ Vgl. RaB, Part 2, 0:00.

¹³⁸ Auch für diesen Filmfall lässt sich konstatieren, dass besonders bei der Bedeutungszuweisung in puncto ‚Garnisonen Milieu‘ die moralische Botschaft des Textes den kriminalistischen Diskurs überlagert.

4.1.3 Ein Bild von der Jugend – Naivität als Generationenproblem

In AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST wurden in der ersten Dekade seiner Veröffentlichung Jugendliche – neben Homosexuellen, wie bereits gezeigt – als besondere Risikogruppe identifiziert, die vor allem vor ihrer eigenen Unbekümmertheit und Arglosigkeit geschützt werden müssen. Die nachfolgende Untersuchung zweier Filmfälle soll in ihrer Musterhaftigkeit offenlegen, wie die Filmbeiträge ein spezifisches Konzept von Adoleszenz konstruieren und darüber hinaus bestimmte Räume als allgemeine Angst- bzw. Risikoräume für Jugendliche modellieren.

Neben der üblichen (redaktionellen) Praxis, die filmischen Inszenierungen auf konkrete Einzelfälle zu beschränken, wurden im Rahmen der Fernsehsendung vereinzelt Filmfälle gesendet, die sich sozusagen offen als mahnendes Beispiel an die Zuschauer wandten und mehrere gleichartige Verbrechensszenarien zum Inhalt hatten. Um einen solchen Filmfall handelt es sich bei RAUBÜBERFÄLLE AUF LIEBESPAARE IM AUTO UND RAUBMORD (1970).¹³⁹ Die Erzählung gliedert sich in drei Episoden, die über die Ähnlichkeit des kriminellen Geschehens miteinander in Beziehung stehen. Während das erste Handlungssegment ein Sexualdelikt thematisiert, werden in den nachfolgenden sowohl präventive Maßnahmen als auch ein Raubdelikt mit Todesfolge dargestellt. Zunächst soll die erste Episode in den Blick genommen werden, bei der zum einen jugendliche Fahrlässigkeit und zum anderen mit Gefahr assoziierte Räume vorgeführt werden. Diese erste episodische Handlungseinheit soll als Warnung an junge Menschen verstanden werden, wie der Einleitung des Filmbeitrags durch den Moderator E. Zimmermann zu entnehmen ist. Er weist daraufhin, dass der folgende Film die Gefahren, denen sich Liebespaare aussetzen, deutlich machen solle, „denn mancher von ihnen, hat in den vergangenen Jahren seine Arglosigkeit mit dem Leben bezahlt“.¹⁴⁰ Innerhalb des Textes realisiert sich diese Warnung als kurze Erzählung, die mit feiernden Jugendlichen auf einer Kirmes beginnt. Der Umstand, dass die jugendlichen Gäste des Jahrmarkts zur späten Stunde noch immer im Festzelt ausharren, wird bereits eingangs über filmische Mittel in Frage gestellt. Im Rahmen einer auffälligen Plansequenz fährt die Kamera das Festgelände ab, um den Stillstand der Karussells zu demonstrieren und die nächtliche Ruhe auf dem Jahrmarkt abzubilden, um sich dann sehr langsam auf ein Festzelt zuzubewegen, aus welchem diffuse Sprechgeräusche zu vernehmen sind. Der Off-Sprecher begleitet die Kamerafahrt mit den Worten: „Es ist drei Uhr nachts. Die Lichter an den Karussells und Buden sind seit Stunden erloschen“,¹⁴¹ um daraufhin das unverständliche Gemurmel zu erklären: „Einige unentwegte Gäste halten noch die Stellung“.¹⁴² Vermittels visueller und akustischer Informationen wird zu verstehen gegeben, dass das vergnügliche Treiben eigentlich längst ein Ende hätte finden sollen, einige Personen jedoch diesen Umstand ignorieren. Jene

¹³⁹ RAUBÜBERFALL AUF LIEBESPAARE IM AUTO UND RAUBMORD/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1970 (= <https://www.youtube.com/watch?v=gmU3eiRE6Wo&list=PL83C191ABE8D9CE24&index=5>, Part 1, Abruf am 18.03.2015; https://www.youtube.com/watch?v=_fns08TkZIs&index=6&list=PL83C191ABE8D9CE24, Part 2, Abruf am 18.03.2015); fortan unter RaL zitiert.

¹⁴⁰ RaL, Part 2, 0:00.

¹⁴¹ RaL, Part 2, 0:00.

¹⁴² RaL, Part 2, 0:01.

Personen sind im Speziellen zwei Jugendliche, die sich noch an der Theke im Festzelt unterhalten. Die Figurenkonfiguration sowohl des jungen Mannes als auch des Mädchens orientiert sich an Stereotype, die ihn als unverbesserlichen Filou und sie als die schüchterne Unschuld zeichnen. Nachdem die junge Dame nach anfänglichem Zögern einwilligt, von ihrer männlichen Bekanntschaft nach Hause gebracht zu werden, kann er sie dazu überreden, noch einen kleinen Umweg zu machen, welcher die beiden mit dem Auto in ein Waldstück führt. Dass das Pärchen dort Opfer eines Überfalls wird, erscheint angesichts der zuvor subtil vermittelnden Fragwürdigkeit ihres späten Ausbleibens geradezu folgerichtig. Bei der filmischen Umsetzung des Angriffs bedient sich der Text einer Horrorfilmästhetik, bei der die Kamera zunächst das sich näherkommende Paar durch die Windschutzscheibe des Fahrzeugs in einer Halbtotale zeigt, um sich dann langsam von diesem zu entfernen und mit einem *over-shoulder shot* die Rückansicht eines Unbekannten präsentiert, der im Schutz der Dunkelheit die beiden beobachtet.¹⁴³ Die versuchte Vergewaltigung durch den Täter kann aufgrund der Gegenwehr des Mädchens abgewehrt werden, doch die fehlende Umsicht der Jugendlichen sowie die mangelnde Vorsicht des Jungen, ohne Bedacht in einen Waldweg einzubiegen, hätte – so der Text – ernsthafte Konsequenzen haben können. Für die Bedeutungsvermittlung des Filmbeitrags ist es jedoch entscheidend, dass es sich bei dem filmisch Vorgeführten nicht um einen Einzelfall handelt, sondern das Auto, als neuer Rückzugsort für Verliebte, an sich einen Gefahrenraum darstellt. Diese Generalisierung nimmt die Erzählung mit zwei weiteren Szenen vor, die unmittelbar auf die eben skizzierte Episode folgen, wobei die erste den geglückten Raub einer Handtasche aus den Händen der Beifahrerin darstellt und die nachfolgende das Abschließen der Autotüren als wirksame Gegenmaßnahme erzählt. Ungeachtet der bisweilen erfolgreichen Abwehr solcher Attacken, macht der Text deutlich, dass das abseitige Autoparken Jugendlicher stets als Risiko zu begreifen ist, da im Dickicht des Waldes wahlweise Sexualverbrecher oder Räuber auf ihre ‚Beute‘ warten, oder wie es die auditive Vermittlungsinstanz formuliert:

Seitdem das Auto zu einem üblichen Aufenthaltsort für Liebespaare geworden ist, halten auch abartige Sittlichkeitsverbrecher und Räuber [...] nach solchen einsam stehenden Fahrzeugen Ausschau.¹⁴⁴

Aus dem Fortbewegungsmittel Auto ist demzufolge mittlerweile eine potenzielle Todesfalle geworden, weil dieses von jungen Leuten zunehmend für Liebeleien gewissermaßen zweckentfremdet wird, und – wie E. Zimmermann paratextuell angemerkt hat – Jugendliche solche Situationen durch ihre Unbedarftheit provozieren. Die Lebensgefährlichkeit eines solch leichtsinnigen Verhaltens wird mit der abschließenden Episode des Filmbeitrags vor Augen geführt, die der Off-Sprecher mit dem vorausweisenden und vielsagenden Vermerk: „Die Türen dieses

¹⁴³ Vgl. RaL, Part 2, 0:03. Dieser Erzählmoment wird mit dem Einsatz von extra-diegetischer Spannungsmusik zusätzlich dramatisiert.

¹⁴⁴ RaL, Part 2, 0:05.

Wagens sind nicht verriegelt“¹⁴⁵ einleitet und damit die Folgeschwere dieser unterlassenen Handlung unterstreicht. Ohne die betreffenden Figuren näher zu charakterisieren werden diese im Inneren des Wagens gezeigt, während sich draußen zwei Gestalten aus dem Wald kommend dem Fahrzeug nähern. Die folgende körperliche Auseinandersetzung zwischen dem jungen Mann und einem der Täter, bei dem Ersterer von Letzterem der Geldbörse wegen niedergestochen wird, wird abermals in einer für Horrorfilme typischen Montage der Filmbilder aufgelöst, um die (vermutlich intendierte) ängstigende Wirkung beim Filmrezipienten zu erzielen. Besonders die Detailaufnahme eines niedergehenden Messers, welche mit einer Großaufnahme der schreienden, entsetzten Frau gegengeschnitten wird, deutet auf dieses Darstellungsmuster hin.¹⁴⁶ Der Text nutzt also weitgehend eigenschaftslose, klischeehafte und im Grunde austauschbare Figuren, um mit einem aus dem Horrorgenre bekannten Inszenierungsstil auf die allgemeine Gefährlichkeit des Autos als Raum der Zweisamkeit aufmerksam zu machen und begründet das Vorhandensein dieses Risikobereichs mit der verbreiteten Naivität der zeitgenössischen Jugend.

Der im Weiteren zu behandelnde Filmbeitrag mit dem hier verwendeten Titel MORD AN DOROTHEA H. (1974)¹⁴⁷ veranschaulicht ebenso, zu was Nachlässigkeit und Unachtsamkeit führen können, und verknüpft diese Persönlichkeitsausprägungen dezidiert mit adoleszenter Weiblichkeit, welche sich gemäß Paratext und Text über das viktimisierte Individuum hinaus auf eine ganze Generation übertragen lässt. Vergleichbar dem vorhergehend besprochenen Filmfall RAUBÜBERFÄLLE AUF LIEBESPAARE IM AUTO UND RAUBMORD (1974) nimmt der Moderator E. Zimmermann bereits vor Erzählbeginn eine Einordnung des filmisch Vorzuführenden vor und teilt mit, dass das Nachfolgende durchaus als allgemeine Warnung für die jüngeren Zuschauer zu erachten sei, da bestimmte Orte eine besondere Gefahr in sich bergen würden.¹⁴⁸ Die an diese Ausführung anschließende filmische Erzählung schildert die Irrfahrt eines Mädchens, das versehentlich den falschen Zug bestiegen hat und letztlich auf einem Bahnhof strandet, von dem es verschwand und wenig später in einem Waldgebiet tot aufgefunden wurde. Die Andeutung des Moderators hinsichtlich eines gefährlichen Raumes wird vom Kurzfilm mit der Innensicht eines Bahnhofsrestaurants konkretisiert, in dem sich das spätere Mordopfer zu Beginn und am Ende der Narration befindet. Die potenzielle Gefährlichkeit dieses Raumes wird weniger durch die darin befindlichen Elemente oder dessen sichtbaren Merkmale herausgestellt, als vielmehr über eine Inkonsistenz zwischen den Eigenschaften der Räumlichkeit und der des Mädchens, das sich in dieser unverhofft wiederfindet. Diese Unvereinbarkeit von Raum und Figur wird vor allem über den visuellen Informationskanal aufgezeigt. Das Mädchen unterscheidet sich vom Ordnungsgefüge der Bahnhofsgaststätte dahingehend, dass es als einziger Gast

¹⁴⁵ RaL, Part 2, 0:06.

¹⁴⁶ Vgl. RaL, Part 2, 0:06.

¹⁴⁷ MORD AN DOROTHEA H./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, KURT GRIMM, 1974 ZDF (= <https://www.youtube.com/watch?v=xcLJFXTbd8o&index=44&list=PLAF5F1498FDC0C952>, Part 1, Abruf am 18.03.2015); (= <https://www.youtube.com/watch?v=L2h9ZqfvEXQ&list=PLAF5F1498FDC0C952&index=45>, Part 2, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden zitiert unter MaD.

¹⁴⁸ Vgl. MaD, Part 1, 0:04.

deutlich abseits sitzt, es erkennbar jünger wirkt als die übrigen Gäste – die sich vor allem aus Fußballfans zusammensetzen – und es sich zudem im Gegensatz zu allen anderen alleine am Tisch befindet.¹⁴⁹ Diese Unstimmigkeit zwischen Raumsemantik und Figurenspezifik deutet auf ein ‚Ereignis‘ im Sinne Lotmans hin und signalisiert demgemäß eine Ordnungsverletzung. Gemäß der textuellen Ordnungskonzeption des Bahnhofrestaurants ist der bloße Aufenthalt des Mädchens innerhalb dieser als Regelbruch zu begreifen.¹⁵⁰ Interessant ist hierbei, dass dem zentralen Normenverstoß, dem Mord, also ein Zuwiderhandeln gegenüber der filmisch etablierten Weltordnung vorausgeht und diese Abweichung offenbar vom Opfer ausging. Wie es zu dieser semantischen Grenzüberschreitung kam, schildert die Erzählung anhand einer über sechsminütigen Rückblende, bei der der Film vorwiegend die Sichtweise von Dorothea H. einnimmt. Diese stark perspektivierte analeptische Erzählweise nutzt der Text einerseits dazu, den unglücklichen Verlauf der Bahnreise wiederzugeben, an deren Ende der zwangsläufige Aufenthalt im Bahnlokal steht. Andererseits wird die Zugfahrt des Mädchens besonders zur unterschweligen Bedeutungsvermittlung funktionalisiert, indem die Wesensart des Opfers kenntlich und über diese Charakterisierung das nachfolgende Geschehen erklärbar gemacht werden soll. Dabei wird das Mädchen nicht nur als weithin orientierungslos¹⁵¹ und verträumt¹⁵² dargestellt, sondern in diesem Zusammenhang mit gleichaltrigen Geschlechtsgenossinnen gleichgesetzt.¹⁵³ Als Dorothea H. beim Umsteigen letztlich einen Zug nutzt, der nicht in die von ihr angenommene Richtung fährt, wird dies zwar vom Voice-Over als versehen deklariert, wenige Erzählmomente später jedoch mit der Fokussierung auf ihr Tagebuch korreliert: „Das Mädchen bemerkt den Irrtum nicht. Sie beschäftigt sich wieder mit ihrem Tagebuch“.¹⁵⁴ Dass das Mädchen schlussendlich in dem Bahnrestaurant landet, wo es erst am Tisch von mehreren Männern angesprochen wird und plötzlich verschwindet, ist dem Text zufolge also logische Konsequenz ihrer

¹⁴⁹ Vgl. MaD, Part 1, 0:05.

¹⁵⁰ Die bedeutungsspezifische Differenz zwischen der Figur des Opfers und dem Raum ‚Bahnlokal‘ lässt sich anhand einer weiteren Szene illustrieren. Als das Mädchen seine Gitarre in die Hand nimmt und auf dieser zu spielen beginnt, blicken es vom gegenüberliegenden Tisch ältere Herrschaften voller Unverständnis an und der Kellner muss es darauf hinweisen, dass es hier nicht musizieren dürfe (vgl. hierzu MaD, Part 1, 0:05). Dorothea H. ist offenbar mit den Konventionen des Raumes nicht vertraut und indiziert mit ihrem Verhalten dieses Unwissen bzw. die Widersprüchlichkeit zu ihrer Wesensart. Diese Textstellen zeigen also unmissverständlich an, dass das Mädchen in diesem Raum nichts zu suchen hat, in diesem völlig deplatziert ist.

¹⁵¹ So kommentiert etwa der Off-Sprecher eine Szene im Zugabteil, in das sich das Mädchen eben begeben hat, mit den Worten: „Sie schwankt zwischen wachsendem Selbstbewusstsein und inneren Zweifeln“. MaD, Part 1, 0:08.

¹⁵² Diese Verträumtheit kommt durch das Schreiben eines Tagebuchs zum Ausdruck. Diesem vertraut das Opfer seine Gedanken an, die sich im Wesentlichen um den unliebsamen Alltag sowie die schöne Zeit im Ferienlager drehen. Um diesen eskapistischen Habitus nachdrücklich zu vermitteln, werden die geschriebenen Worte des Mädchens in Form eines inneren Monologs auditiv übermittelt. Vgl. MaD, Part 1, 0:08.

¹⁵³ Diese erfolgt über folgende Kommentierung des Voice-Over: „Dorothea Herzfelder ist ein Mädchen mit den typischen Problemen einer Sechzehnjährigen“. MaD, Part 1, 0:08.

¹⁵⁴ MaD, Part 1, 0:10. Auch für diese Darstellung bemüht der Text die innere Rede des Opfers, um auf die Selbstvergessenheit des Mädchens aufmerksam zu machen.

Persönlichkeitsdisposition, die aufgrund der vom Off-Sprecher vorgenommenen Generalisierung nicht nur diese singuläre Figur betrifft, sondern prinzipiell Gültigkeit für viele, wenn nicht alle Mädchen dieses Alters beanspruchen kann. Folgt man der Argumentation des Filmes, geht dem Mord als zentralem ‚Ereignis‘ der Aufenthalt des Opfers im Bahnhofslokal als Regelverstoß voraus, welcher wiederum oberflächlich als ‚Versehen‘ bezeichnet wird, auf Basis der textuellen Datenlage jedoch in den Persönlichkeitseigenschaften des Opfers zu suchen ist, und überdies auf Gleichaltrige übertragbar scheint. Mit Verweis auf eine weitere Filmszene lässt sich veranschaulichen, dass junge Frauen in dieser filmisch modellierten Welt offenbar grundsätzlich Schwierigkeiten haben, sich normgerecht und unbeschadet durchs Leben zu bewegen. Wird das bereits erwähnte Gitarrenspiel von Dorothea D. im Bahnhofsrestaurant klar erkennbar von der Ordnungsinstanz des Kellners sanktioniert und vermittels der Blicke seitens der (älteren) Gäste als inakzeptable Verhaltensform markiert, erscheint das Schreiben eines Tagebuchs in einem Zugabteil vor allem aufgrund eines wohlwollenden, verständnisvollen Blicks einer älteren Dame, die dem Mädchen gegenüber sitzt, auf den ersten Blick als situations- und altersadäquate Verhaltensweise.¹⁵⁵ Wie der Verlauf der Erzählung jedoch wissen lässt, handelt das Mädchen auch hier – gleichwohl nicht sofort ersichtlich – wider dessen Wohles und äußerst fahrlässig. Auf diesem Weg wird das Verhalten des Opfers mal mehr (Gitarre), mal weniger offensichtlich (Tagebuch) als für das alltägliche Leben unzulänglich präsentiert.

Der Film formt also ein Bild weiblicher Jugendlichkeit, das sich vor allem über Realitätsferne und Naivität definiert. Sowohl die Annahme des Mädchens, im Bahnhofsrestaurant Gitarre spielen zu können als auch das Verfassen eines Tagebuchs repräsentieren diese charakterlichen Attribute. Vor diesem Hintergrund scheint es nur naheliegend, dass sich das gutmütige, achtlose Mädchen – vor allem in ihrer textuellen Funktion als Stellvertreterin einer Generation – offenbar auf einen der Männer eingelassen hat, die zur ihr am Tisch Kontakt gesucht haben. Da der Text jedoch nicht nur die weltabgewandte Eigenart des Mädchens problematisiert, sondern dessen Handeln – im Zug wie im Lokal – gemeinhin als sorglos und unvorsichtig vermittelt, sendet er die Botschaft, dass das Handeln junger Frauen generell einen Risikofaktor darstellt und diese somit permanent als Opfer von Kriminalität prädestiniert seien.

Zusammenfassend lässt für die hier untersuchte Dekade von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST oder vielmehr für die hier analysierten Filmfälle feststellen, dass sich neben einem in den ersten zehn Jahren der Ausstrahlung noch sehr dominanten kriminalistischen Diskurs das Verbrechen vor allem dann zeigt, wenn sich die Figuren gegen die (bildungs-)bürgerliche Ordnung stellen, oder wie im Falle Jugendlicher, Naivität und Arglosigkeit deren Denken und Handeln bestimmen.

¹⁵⁵ Vgl. MaD, Part 1, 0:08.

4.2 1982 – 1990: Folgenreiche Fahrlässigkeit, unvorstellbare Verbrechen und fragile Lebenskonzepte

Im Folgenden werden Filmfälle aus den 1980er Jahren einschließlich des Jahres 1990 in den Blick genommen. Bei den hier zu untersuchenden Texten handelt es sich ebenso ausschließlich um solche, deren erzählerischer Fokus sich vorwiegend auf die Lebensrealitäten der Kriminalitätsoffer richtet. Über diese Perspektivierung des Erzählten sind diese Filmbeiträge besonders geeignet, aus ihnen gültige und ungültige Normen-/Wertevorstellungen sowie taugliche und untaugliche Lebenskonzepte der Figuren und ihrer Welt herauszuarbeiten.

4.2.1 Emanzipatorische Unbedarftheit – Vom Viktimisierungsrisiko eigenwilliger Frauen

Die hier zu thematisierenden Filmfälle stehen für einen ganz eigenen Typus der medialen Wirklichkeitskonstruktion und spiegeln in ihrer inszenatorischen Beispielhaftigkeit ein gängiges Schema der filmischen Verhandlung von ‚Normalität‘ und Kriminalität wider, wie es AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST bei der Ästhetisierung realer Kriminalfälle im Verlauf der 1980er Jahren pflegte. Kennzeichnend für die nachstehend vorzustellenden Texte ist vor allen Dingen deren Tendenz, über die filmische Figurenkonzeption einen kausalen Zusammenhang mit deren Rolle als Verbrechenopfer herzustellen.

Zunächst soll auf den Filmfall SEXUALVERBRECHEN AN MONIKA BORSIG (1982)¹⁵⁶ eingegangen werden. In SEXUALVERBRECHEN AN MONIKA BORSIG wird eine jugendliche Anhalterin Opfer eines Mannes, der sie zuerst in seinem Auto vergewaltigt und sie anschließend in seine Wohnung verschleppt, um sie dort über einen längeren Zeitraum wiederholt zu missbrauchen. Die Argumentation des Textes ist primär darauf angelegt, die Hauptfigur in ihrer Wesensart zu problematisieren und in ihrer Persönlichkeitsstruktur die Ursache des Verbrechens zu sehen. Die Erzählung gliedert sich dabei in zwei Segmente, wobei das erste vornehmlich der Figurencharakterisierung dient, um im anschließenden die Folgen des Figurenhandelns aufzuzeigen. Die Eingangssequenz zeigt die Figur des späteren Opfers, Monika B., beim Besuch einer Freundin. Trotz der verhältnismäßigen Kürze dieses Erzählabschnittes nutzt der Text den Aufenthalt bei der namenlosen Freundin vorrangig dazu, grundlegende Eigenschaftszuweisungen hinsichtlich der Protagonistin Monika B. vorzunehmen. Die Figur wird dabei vor allem über deren Unterschiedlichkeit zu ihrer Freundin vorgestellt. So wird sie etwa beim Drehen einer Zigarette abgebildet und beklagt sich darüber, dass alles Vergnügliche entweder verboten sei oder dick mache. Ihre Freundin hingegen greift statt zum Klimmstängel lieber zum Strickzeug und kommt nicht umhin, Monika B. beiläufig die

¹⁵⁶ SEXUALVERBRECHEN AN MONIKA BORSIG/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1982 (= <https://www.youtube.com/watch?v=uK9XwyWkh5g&feature=youtu.be>, Abruf am 18.03.2015); im Weiteren angegeben mit SaM.

gesundheitlichen Risiken des Rauchens mitzuteilen.¹⁵⁷ Was sich hier auf der Oberfläche des Textes als vermeintlich irrelevantes Alltagsgeschehen manifestiert, ist hinsichtlich der textuellen Bedeutungsgenerierung durchaus bemerkenswert. Über den visuellen und auditiven Kanal wird Monika B. unterschwellig als risikofreudig, unvorsichtig und eigenwillig vermittelt, während vermittels der Darstellung ihrer Bekannten ein alternatives Rollenmodell einer jungen Frau offeriert wird. Dieses (alternative) weibliche Rollenbild verzichtet auf den Unabhängigkeitsgestus selbstgedrehter Zigaretten, schätzt den traditionellen Zeitvertreib des Strickens und ist sich über potentielle Gefahrenquellen wie dem Rauchen bewusst. Dass sich Monika B. zur nächtlichen Heimfahrt gegen konventionelle Transportmittel entscheidet und in Sichtweite einer Bushaltestelle stattdessen nach einer Mitfahrgelegenheit Ausschau hält, folgt aufgrund der zuvor vorgenommenen Attribuierung gewissermaßen als praktische Umsetzung ihrer Denkweise. Schließlich ist das Fahren per Anhalter als weiterer Ausdruck von Selbstbestimmung und Unabhängigkeitsstreben zu lesen, da man sich auf diese Weise dem Diktat des Fahrplans öffentlicher Nahverkehrsmittel entzieht. Das unbedachte Vorhaben der Figur wird in seiner Inadäquatheit und Schicksalshaftigkeit vom Off-Sprecher auf der extra-diegetischen Eben des Films expliziert: „Ein Plan, der für das Mädchen schlimme Folgen haben wird“.¹⁵⁸ Nachdrücklichkeit erfährt das Fehlverhalten ebenso in visueller Hinsicht, wenn in einer auffällig langen Einstellung zahlreiche auf den Bus wartende Passanten präsentiert werden, während sich Monika B. offensichtlich der halbstündigen Wartezeit widersetzt und zu einem fremden Mann ins Auto steigt.¹⁵⁹

Vermittels des auditiven und visuellen Informationskanals wird also das sich im weiteren Erzählverlauf zu entfaltende Verbrechen, dessen Auftreten über den Voice-Over antizipiert wird, mit der Figurenkonzeption und dem Figurenhandeln des Opfers in Relation gesetzt. Dass der Bruch mit der Ordnung, also die Verletzung der semantisch-strukturellen Trennung der bedeutungshaltigen Abstrakta ‚Legalität‘ und ‚Illegalität‘ in erster Linie der Verhaltensweise der Figur Monika B. anzulasten ist, lässt sich gleichermaßen mit der Figurenzeichnung des Täters belegen. Die Mitfahrgelegenheit, die sich als brutaler Vergewaltiger entpuppen sollte, wird durch den Off-Sprecher als jemand vermittelt, der „nicht zufällig unterwegs war, sondern ganz zielstrebig ein Opfer gesucht hat“.¹⁶⁰ Diese Charakterisierung bzw. Beschreibung eines intentionalen Handelns legt den Schluss nahe, dass sich der Täter zwar zweifelsfrei dem semantisierten Raum der ‚Illegalität‘ (‚Nicht-Normalität‘) zuordnen lässt, dieser Ordnungsrahmen jedoch weitgehend auf das Auto des Täters beschränkt bleibt. Auf Grundlage der textuellen Informationsvergabe steht die bloße Präsenz des Täters in keinem Widerspruch zur Ordnungsgröße ‚Normalität‘. Aus der Sicht des Täters, welche kurzzeitig vermittelt

¹⁵⁷ Vgl. SaM, 0:07.

¹⁵⁸ SaM, 0:07.

¹⁵⁹ Vgl. SaM, 0:08. Bezeichnenderweise äußert sich Monika B. gegenüber dem Autofahrer, der sie mitnimmt, mit den Worten: „Prima. Danke. Dann muss ich nicht so lang‘ auf den Bus warten“. SaM, 0:08.

¹⁶⁰ SaM, 0:09.

eines *over-shoulder shots* tatsächlich auch auf der kinematographischen Schicht eingenommen wird,¹⁶¹ bewegt er sich als kriminelles Subjekt aufgrund seines *modus operandi* (Autofahrt zur Opfersuche) innerhalb der Grenzen des für diese Figur vorgesehenen Ordnungsgefüges. Erst Monika B. führt die Grenzüberschreitung und damit das zentrale ‚Ereignis‘ der Erzählung herbei, indem sie sich jenseits des ‚Normalen‘ begibt und in das Auto des Unbekannten steigt.¹⁶² Diese Lesart des filmisch Dargebotenen wird abermals durch den Voice-Over bestätigt: „Und weil sie nicht auf den Bus warten wollte, heißt das Opfer Monika Borsig“.¹⁶³ Es wird also weniger das kriminelle Vorgehen des Täters hinterfragt bzw. als eindeutig normabweichendes Verhalten gekennzeichnet, als vielmehr die Figur des Opfers für das Verbrechen (mit-)verantwortlich gemacht. Die filmbasierte Feststellung, dass es nicht nur das Trampen an sich ist – wie der Moderator eingangs expliziert –, welches junge Frauen in verfängliche, lebensbedrohliche Situationen bringt, gibt der Text über seinen unterschweligen moralischen Diskurs zu erkennen, der die Hinwendung zum Fahren per Anhalter mit bestimmten Persönlichkeitseigenschaften in Beziehung setzt und diese auf diesem Weg als gefahreninduzierend festschreibt. Diese ‚gefährlichen‘ Charaktereigenschaften können anhand des vorliegenden Textes und seiner evozierten Semantik mit ‚Unabhängigkeitsdenken‘, einem ‚emanzipatorischen Habitus‘ beschrieben werden. Die Freundin des Opfers weist diese Attribute nicht auf; sie sitzt strickend und rauchfrei in der heimeligen Wohnung – sie bleibt völlig unbeschadet.

Mit einer durchaus vergleichbaren Strategie der Schuldzuweisung verfährt der Text *MORD AN BEATRIX H. (1990)*,¹⁶⁴ wobei sich das diskursive Vorgehen hier deutlich subtiler gestaltet. Die Filmhandlung besteht im Kern daraus, dass eine Frau von einem unbekanntem Mann in ihrer Wohnung erstochen wird. Dabei wird die Wohnung des Opfers filmisch als Raum konstruiert, dem durchweg Qualitäten des ‚Normalen‘ inhärent sind. Davon zeugt etwa die Anwesenheit von Beatrix‘ Sohn wie auch ein nettes Gespräch mit der Nachbarin, bei dem die Figur des Opfers von ihrem letzten Urlaub schwärmen darf. Während auf der erzählerischen Ebene im Grunde lediglich Geschehen und keine Handlung im engeren Sinne vorgeführt, also ‚Normalität‘ in ihrer grundlegenden Erscheinungsform dokumentiert wird, weisen unmotivierte Zeigeakte der Kamera bereits auf ein potenzielles Einfallstor für das ‚Illegale‘ hin. Bei zwei Gelegenheiten wird auf der visuellen Schicht des Textes eine offenstehende Balkontür exponiert inszeniert,¹⁶⁵ die unmittelbar ins Wohnzimmer

¹⁶¹ Vgl. SaM, 0:08.

¹⁶² Dies wird ebenso durch die filmeinleitenden Worte des Moderators E. Zimmermann verdeutlicht: „Es geht um ein Verbrechen, das erst möglich wurde, weil das Opfer, ein junges Mädchen von achtzehn Jahren, per Anhalter gefahren ist“. SaM, 0:06.

¹⁶³ SaM, 0:09.

¹⁶⁴ *MORD AN BEATRIX H./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST*, Kurt Grimm, ZDF 1990 (=https://www.youtube.com/watch?v=iWu6USkU7Yk&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden zitiert unter der Sigle MaB.

¹⁶⁵ Vgl. hierzu MaB, 0:05 und 0:07.

führt und auf diese Weise die Grenze zwischen dem Drinnen und Draußen¹⁶⁶ nicht nur als äußerst leicht überwindbar wirken lässt, sondern aufgrund welcher sich das drohende Unheil ankündigt. Die Nachbarin modelliert der Text als mahnende Instanz, die Eigenschaften aufweist, die dem Opfer fehlen. Die Nachbarin ist diejenige, die Beatrix H. daran erinnert, die Rollläden der Balkontür herunterzulassen, denn „Du weißt, das ist gefährlich“.¹⁶⁷ Die Nachbarin verfügt also über ein Wissen, das Beatrix H. entweder nicht bekannt ist oder von dieser schlichtweg als unwichtig und zu vernachlässigend erachtet wird. Der Figur der Nachbarin ist offenbar bewusst, dass ein Unterschied zwischen den Verhältnissen in der Wohnung und denen der Außenwelt besteht. Mit der Nachbarin wird eine Figur installiert, die in ihrer Wesensart von der des Opfers differiert und somit – gewissermaßen analog zur Figurenkonstellation in *SEXUALVERBRECHEN AN MONIKA BORSIG* – als adäquatere Konzeption einer Frau präsentiert wird. Das alternative Rollenmodell kennt nicht nur die Bedrohung von außen, sondern steht zudem für Gewissenhaftigkeit und Stabilität. Diese Prädikate lassen sich einerseits daran ablesen, dass die Nachbarin, nachdem sie festgestellt hat, dass es bereits zehn Uhr abends ist, den gemütlichen Plausch mit dem Opfer zu beenden weiß: „Schon nach zehn [...] jetzt ist Schluss“¹⁶⁸, und sie sich offenbar nicht mit partnerschaftlichen Streitigkeiten zu plagen hat, wie es beim Opfer scheinbar der Fall ist.¹⁶⁹

Den Grund, warum Beatrix H. die Rollläden der Balkontür trotz eindringlicher Warnung ihrer Nachbarin nicht schließt, sieht der Off-Sprecher darin, dass Beatrix H. kein ängstlicher Mensch sei und daher die Ratschläge der Nachbarin nicht sonderlich ernst nehme.¹⁷⁰ Dass Angst – vor allem vor dem, was sich im Draußen befindet – jedoch begründet ist, offenbart der Text dahingehend, dass er vor dem Wohnblock im Dunkel der Nacht einen Mann abbildet, der von außen scheinbar zufällig die offene Balkontür erspäht und diese kurzerhand zum Einstieg nutzt.¹⁷¹ Durch die willkürlich wirkende Anwesenheit des Fremden vor dem Balkon wird die

¹⁶⁶ Diese Opposition des Drinnen und Draußen wird durch das hell erleuchtete Wohnzimmer und die Dunkelheit im Außenbereich zusätzlich hervorgehoben und gemäß ihrer gemeinhin verstandenen kulturellen Codierung hell/gut versus dunkel/böse funktionalisiert.

¹⁶⁷ MaB, 0:07.

¹⁶⁸ MaB, 0:07.

¹⁶⁹ Der Text stellt zwar keine direkte Verbindung zwischen dem Zwist des Opfers mit dessen Verlobten und dem Tötungsdelikt her, doch der Handlungsstrang, der den Partner von Beatrix H. und die Beziehungsprobleme in die Erzählung mit einbeziehen kann nur in zweierlei Hinsicht handlungs- bzw. bedeutungsfunktional gedeutet werden. Einerseits kann die Bezugnahme auf den Verlobten, der das Opfer im Beisein der Nachbarin telefonisch über sein spätes Kommen informiert und gegen Ende der Narration als Tatverdächtiger von den Kriminalbeamten befragt wird, im Dienste einer Spannungsstruktur, als dramaturgisches Moment betrachtet werden (vgl. hierzu MaB, 0:05 bzw. 0:12). Diese Sichtweise würde allerdings im Widerspruch zur offiziellen Absicht des Filmbeitrags bzw. der rahmengebenden Fernsehsendung stehen, dessen/deren Aufgabe doch darin bestehen soll, zur Aufklärung des Kriminalfalles wichtige Informationen zu liefern, wenn am Ende des Filmfalles der Verlobte von allen Verdächtigungen freigesprochen und de facto als Unschuldiger vermittelt wird. Andererseits lässt sich die Präsenz des Verlobten im filmischen Handlungsgefüge damit erklären, dass diese auf die Instabilität des Opferlebens, auf ein problematisches Beziehungsleben hinweisen soll, welches wiederum unterschwellig mit der mangelnden Vorsicht von Beatrix H. korrespondiert.

¹⁷⁰ Vgl. MaB, 0:08.

¹⁷¹ Vgl. MaB, 0:08.

Außenwelt, also das, was sich nachts jenseits der Hausmauern vorfinden lässt, als Gefahrenraum konzipiert, gegen den es sich abzuschotten gilt. Der Umstand, dass der Täter sozusagen nach dem Prinzip ‚Gelegenheit macht Diebe‘ vorgeht, stützt diese Interpretation. Das Opfer scheint jedoch in dessen tendenziellen Eigensinn, einer mangelnden Bereitschaft sich anzupassen (Ignoranz gegenüber Ratschlag/Streit mit Verlobten)¹⁷² den Blick für die allgegenwärtige Bedrohung von außen verloren zu haben.

Die Filmfälle *SEXUALVERBRECHEN AN MONIKA BORSIG* (1982) und *MORD AN BEATRIX H.* (1990) machen exemplarisch deutlich, dass bestimmte Wesensmerkmale bzw. Einstellungen eine Viktimisierung begünstigen, wenn nicht gar provozieren. Dabei handelt es sich nicht per se um verwerfliche Persönlichkeitseigenschaften, sondern – wie weiter oben ausgeführt wurde – vor allem um einen Hang zum Nonkonformismus. Es ist bezeichnend für dieses Inszenierungsmuster, dass die Erzählung auf die Attribuierung von positiven Eigenschaften bei den Figuren weitgehend verzichtet und diese vielmehr über ihre vermeintliche Unangepasstheit definiert, die letztlich zum Verbrechen führen. Wie es aussehen kann, wenn das Opfer keine (Mit-)Schuld am Verbrechen trägt, zeigen die nachfolgenden Filme sehr gut auf, wobei diese suggerierte Schuldlosigkeit ebenso mit der Figurenkonzeption einhergeht.

4.2.2 Verbrechen aus dem Nichts – Modellierung perfekter ‚Normalitäten‘

Die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Filmfälle evozieren neben ihrer textabhängigen, filminternen Semantik ihre je eigene Bedeutung vor allem in Differenz zu anderen Filmbeiträgen. Die in diesem Kapitel zu präsentierenden Kurzfilme zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie durchweg positiv besetzte Figuren in einer nahezu überzeichneten und allzu makellosen ‚Normalität‘ verorten, um zum einen das Verbrechen vor diesem Hintergrund als umso unvorhersehbarer und unvermittelter darzustellen und zum anderen die dargebotenen ‚Normalitäts‘-Konzeptionen in ihrer grundsätzlichen Beständigkeit und Vollkommenheit vorzuführen. Ein zentrales Charakteristikum dieser Texte ist die ausgiebige Vorführung und Fixierung der sujetlosen Schicht. Nachstehend zu diskutierende Filmbeiträge widmen sich überwiegend der Darbietung einer ‚Normalität‘ im Vollzug und weisen damit nachdrücklich auf die prinzipielle Unverletzlichkeit dieser Ordnung hin, die aufgrund ihrer problemlosen Verfasstheit keinen Platz für Kriminalität bietet. Aufgrund dieser Integrität der filmisch modellierten Welt, dieser semiotischen Konstruktion einer fehlerfreien ‚Normalität‘ lässt sich ein

¹⁷² So äußert sich Beatrix H. etwa gegenüber ihrem Verlobten mit den Worten: „Halbe Sachen gibt’s bei mir nicht, das weißt du!“ (MaB, 0:06), und zeigt damit – zumindest in Ansätzen – an, dass sie ihre Überzeugungen zu vertreten weiß und diese offenbar nicht ohne Weiteres dem Willen anderer unterordnet. Diese Subordination des eigenen, unabhängigen Denkens hätte sie jedoch, wie es der Film über die Figur der Nachbarin zu vermitteln versteht, im Sinne ihres Wohles beherzigen sollen. Damit zeichnet sich das Opfer durch eine gewisse Eigenwilligkeit aus, die letztlich ihr gewaltsames Ableben bedingt.

wünschenswertes Weltbild ablesen, auf dessen Grundlage ein Verbrechen nur als unfassbares, unerklärliches Vorkommnis erscheinen kann.

Ein besonders anschauliches Beispiel ist in diesem Zusammenhang der Filmfall *MORD AN PETER G.* (1982),¹⁷³ der nicht nur einen besonders positiven Lebenswandel des Opfers ausführlich zum Thema macht, sondern die tadellose Biographie dessen zudem zum Vergleich zweier Staatssysteme funktionalisiert. Der Kurzfilm handelt von einem Geschäftsmann, der zwei Einbrecher auf frischer Tat in seinem Haus ertappt und von diesen durch Pistolenschüsse getötet wird. Der Film schildert eine ‚Normalität‘, die sich hier primär über den Alltag eines Friseurmeisters verfasst. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um irgendeine, weitgehend unbestimmte deutsche ‚Normalität‘, als vielmehr um die ‚Normalität‘ West-Berlins, die es dem Mann ermöglichte, beruflich zu reüssieren. Hierzu stellt der Off-Sprecher fest: „Mit Fleiß und Tüchtigkeit hat er sich dann in den folgenden zwanzig Jahren in West-Berlin eine respektable Existenz erarbeitet“,¹⁷⁴ wobei er dieser Information folgende vorangestellt hat: „Peter Greifeld stammt aus Ost-Berlin. Er ist kurz vor dem Bau der Mauer geflohen“.¹⁷⁵ Diese Mitteilung auf dem akustischen Kanal erfolgt bezeichnenderweise während die Figur des Peter G. am Berliner Kurfürstendamm entlang fährt und die Kamera dabei bestimmte umliegende Gebäude einfängt. Bei diesen Gebäuden handelt es sich vor allen Dingen um die *Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche*, die nicht nur als Friedensmahnmal, sondern ebenso als distinktes Erkennungszeichen West-Berlins gilt, um ein Hotel der Luxusketten *Kapinski* sowie um das *Kaufhaus des Westens*. Die Inkorporation dieser Berliner Wahrzeichen in den filmischen Text dient in deren Symbolhaftigkeit über den ikonischen Charakter dieser Zeichen hinaus der Repräsentation einer kapitalistischen Wirtschaftsform westdeutscher Prägung. Die Präsentation dieser einschlägigen Bilder ergänzt der Voice-Over mit folgenden Einlassungen:

Gesellenprüfung im Friseurhandwerk 1961, Meisterprüfung 1969, Gründung des ersten Geschäftes 1972. Jetzt im Juni 1982 ist er schließlich Innungsobermeister, Vorstandsmitglied beim Zentralverband des Deutschen Friseurhandwerks, Vorstandsmitglied der Innungskrankenkasse und Beisitzer beim Arbeitsgericht.¹⁷⁶

Die Kombinationsweise dieser Daten sowie die Aufeinanderfolge der Informationen suggerieren, dass sich der berufliche Erfolg des Opfers dem bereitgestellten Ordnungsrahmen West-Berlins verdankt, welches sich anhand der abgebildeten Sehenswürdigkeiten als christlich-kapitalistisches System versteht, und in Ost-Berlin in dieser Form nicht möglich gewesen wäre, wodurch der Raum West-Berlin enorm aufgewertet und positiv konnotiert wird und Ost-Berlin hingegen eine Abwertung

¹⁷³ MORD AN PETER G./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1982 (=https://www.youtube.com/watch?v=Ces3cTgG6o4&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); nachfolgend unter MaP zitiert.

¹⁷⁴ MaP, 0:04.

¹⁷⁵ MaP, 0:04.

¹⁷⁶ MaP, 0:04-0:05.

erfährt.¹⁷⁷ Diese anhand der Stadt Berlin zu konstatierende Gegenüberstellung von BRD und DDR führt der Text dahingehend fort, dass er die in Ostdeutschland lebende Schwester des Opfers als Stellvertreterin jener Staatsform konzipiert, der sie als Bürgerin zugehörig ist. Anlässlich des Geburtstages der Mutter darf die Schwester Ost-Berlin vorübergehend verlassen und ihre Familienmitglieder im Westen besuchen.¹⁷⁸ Diese spezifische Funktionalisierung der Schwester-Figur manifestiert sich vor allem darin, dass diese sich sowohl hinsichtlich des Lebensstils ihres Bruders als auch im Hinblick auf die Möglichkeiten des westlichen Deutschlands begeistert und beeindruckt zeigt.¹⁷⁹ So ist sie unter anderem über das Haus, das ihr Bruder bewohnt, im positiven Sinne höchst erstaunt: „So schön hätte ich es mir gar nicht vorstellen können“,¹⁸⁰ möchte gerne zu Mittag italienisch Essen und zeigt sich verwundert über ein deutsch-französisches Volksfest, welches der Bruder mit ihr und der Mutter besuchen möchte.¹⁸¹ Wenn am Ende dieser textuellen ‚Normalitäts‘-Demonstration, die zweifelsohne eine westdeutsche gegenüber einer ostdeutschen propagiert, der Geschäftsmann von Einbrechern erschossen wird, erscheint das Verbrechen als Laune des Zufalls, als Unglück, welches nicht abzusehen war. Die Lebenskonzeption und der Lebensverlauf des Opfers sieht Kriminalität nicht vor, sondern konstituiert sich über berufliches Erfolgsstreben und familiäre Eintracht.¹⁸² Der Text reduziert hier den

¹⁷⁷ Diese Schlussfolgerungen sind auch dem Umstand geschuldet, dass sich die ausgiebigen Informationen hinsichtlich der beruflichen Errungenschaften von Peter G. in keinerlei Hinsicht mit dem sich später vollziehenden Verbrechen in Verbindung bringen lassen und diese somit eine andere Funktion innerhalb des Textes zu erfüllen haben.

¹⁷⁸ Es wird an zwei Stellen des Textes expliziert, dass die Schwester Ost-Berlin verlassen ‚dürfe‘. Mit dieser wiederholten Betonung des ‚Dürfens‘ wird die ‚restriktive‘ DDR ebenso mit der ‚freiheitlichen‘ BRD kontrastiert. Vgl. MaP, 0:06 u. 0:07.

¹⁷⁹ Im Grunde handelt es sich bei der Präsenz der Schwester in West-Berlin um ein ‚Ereignis‘, da sie aus einem semantisch oppositionellen Raum stammt und im wahrsten Wortsinn die Grenze zur BRD an der *Bornholmer Straße* überquert, was der Film auch bildlich vorführt. Dieser narrative Sachverhalt unterstreicht die Repräsentationsfunktion der Figur im Gegenraum und akzentuiert in seiner ‚Ereignishaftigkeit‘ die bedeutungsbezogene Zielsetzung des Textes, spielt jedoch für die figurale Konzeption des Opfers und dessen Relation zum kriminellen Akt keine Rolle. Vgl. MaP, 0:07-0:08.

¹⁸⁰ MaP, 0:09. Dass es sich bei dieser ausgedrückten Begeisterung nicht lediglich um eine höfliche Geste handelt, sondern diese vor dem Hintergrund der Lebensumstände in Ost-Berlin zu deuten ist, macht die vorangehende Äußerung des Voice-Over deutlich: „Die Schwester kennt seine Lebensumstände nur vom Hörensagen. So sieht sie auch das Haus ihres Bruders an diesem Tag zum ersten Mal“. MaP, 0:08-0:09.

¹⁸¹ Ihr Wunsch, ein italienisches Restaurant aufzusuchen, deutet darauf hin, dass ihr dies in Ost-Deutschland verwehrt blieb, während ihr Unwissen über ein deutsch-französisches Volksfest ebenso die Absenz eines solchen Vergnügens in der DDR impliziert. Im gleichen Zuge wird die Bundesrepublik als kulinarisch vielseitig und kulturell divers dargestellt. Vgl. MaP, 0:09-0:10.

¹⁸² Es ist auffällig, wie gut die Familie über den Erzählverlauf hinweg miteinander harmoniert. Der Text präsentiert eine völlig idealisierte Vergemeinschaftung von Familienmitgliedern, womit das Verbrechen wiederum nicht nur umso erschütternder erscheint, sondern zudem zum Undenkbaren stilisiert wird, und angesichts der rundum schönen und funktionierenden ‚Normalität‘ als eine einzige Unerklärlichkeit vermittelt wird. Das Darstellungsmuster dieses Filmfalles lässt sich gewissermaßen als idealtypische Ausprägung des ‚heile Welt‘-Prinzips verstehen, wie es Pinseler beschrieben hat: Das ‚Böse‘ bricht gänzlich unerwartet von außen in die ‚heile Welt‘ ein (siehe hierzu die Diskussion von Pinselers ‚heile Welt‘-Modell in Kapitel 2, S. 15-16). Die von Pinseler festgestellte Abweichung

kriminalitätsbezogenen Diskurs auf das Notwendigste und macht diesen narrativen Freiraum für die Verhandlung zweier Staatsysteme nutzbar, um letzten Endes das ‚bessere‘ Deutschland vorzustellen.

Die Filmbeiträge MORD AN INGRID K. UND ANGELIKA ST. (1986)¹⁸³ und MORD AN SWANHILT ST. (1982)¹⁸⁴ können ebenso als illustrative Beispiele herangezogen werden, wenn es darum geht, wünschenswerte, störungsfreie ‚Normalitäten‘ zu konstruieren, in denen Kriminalität qua der Lebensweise der Opfer eine an sich fremde Größe darstellt. Beide Filmfälle zeichnen sich ebenso dadurch aus, dass sie Opfer-Figuren präsentieren, die ausschließlich über ihre Vorzüge definiert werden und auf diese Weise als taugliche Rollenbilder fungieren sollen. Im Falle von MORD AN INGRID K. UND ANGELIKA ST. handelt es sich um eine Schülerin, die nach einem Kinobesuch nicht mehr nach Hause kommt und deren Verschwinden Parallelen zum einem Frauenmord in derselben Region aufweist.¹⁸⁵ Das Opfer Angelika St. wird vor allem durch die auditive Vermittlungsinstanz als ausgesprochen vorbildliche Person vorgestellt, die Klassenbeste sowie sport- und musikbegeistert sei, sich großer Beliebtheit erfreue und in einem Schnellrestaurant einem Nebenjob nachgehe,¹⁸⁶ um sich mit einer Freundin eine Reise nach Griechenland finanzieren zu können.¹⁸⁷ Sie entstammt einem bildungsbürgerlichen Elternhaus, was sich an der Tätigkeit von Vater und Mutter als Lehrer festmachen lässt,¹⁸⁸ pflegt ein gutes Verhältnis zu diesen und sei – so die Auskunft des Vaters nach ihrem Verschwinden gegenüber der Polizei – ein stets zuverlässiges Kind.¹⁸⁹ Selbst die Tatsache, dass das Mädchen

der Täter in ethnischer oder psychischer Hinsicht kann im vorliegenden Text jedoch nicht zweifelsfrei verifiziert werden, wohingegen die von ihm konstatierte soziale Devianz allein durch den Einbruch erkennbar wird.

¹⁸³ MORD AN INGRID K. UND ANGELIKA ST./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1986 (=https://www.youtube.com/watch?v=0q7Z8eoGC3w&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); nachfolgend mit der Sigle Mal bezeichnet.

¹⁸⁴ MORD AN SWANHILT ST./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1982 (=https://www.youtube.com/watch?v=uK9XwyWkh5g&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden unter MaSS zitiert.

¹⁸⁵ Dieser ähnlich gelagerte Kriminalfall findet in die filmische Erzählung insofern Eingang, als sich nach der Vermissten-Meldung durch den Vater von Angelika St. bei der Polizei, ein Kriminalbeamter an jenen Mordfall erinnert, welcher daraufhin anhand einer Erinnerungssequenz dargestellt wird. Diese Rückblende beschränkt sich im Wesentlichen auf ein kurzes Gespräch zwischen einer Frau und einer Thekenkraft in einer Kneipe und endet damit, dass die Frau, die Opfer eines Mordes werden sollte, ihrer Bekannten zu verstehen gibt, dass sie per Anhalter nach Hause fahren werde.

¹⁸⁶ Dieses Unabhängigkeitsstreben wird hier als tolerierbar erachtet, da das mit der Nebentätigkeit verdiente Geld offenbar für eine sinnvolle und nachvollziehbare Tätigkeit (Reise) aufgewendet wird und sich das Mädchen ohnehin über eine völlig problemlose Lebensführung auszeichnet, wie sie der Film vermittelt.

¹⁸⁷ Vgl. Mal, 0:06 u. 0:08.

¹⁸⁸ Diese Information liefert der Text über den Off-Sprecher und ergänzt diese bildlich mit einer Einstellung, die den Vater in klischeehafter Pose bei der Arbeit am Schreibtisch und die gesundheitsbedingt arbeitsunfähige Mutter beim Lesen eines Buches auf einem Sofa zeigt. Vgl. hierzu Mal, 0:07-0:08.

¹⁸⁹ Zur Verlautbarung des Vaters vgl. Mal, 0:12. Das gute Auskommen zwischen Eltern und Kind lässt sich u.a. an Angelika St.s besonders freundlicher und liebevoller Verabschiedung von Vater und Mutter festmachen. Vgl. hierzu Mal, 0:08.

bisweilen per Anhalter gefahren ist,¹⁹⁰ wird im vorliegenden Fall nicht als prinzipieller Ordnungsverstoß und als riskantes Verhalten vermittelt, sondern von der Erzählinstanz mit Verweis auf die unzureichenden Verbindungen der öffentlichen Verkehrsmittel relativiert und als verständliche Notlösung dargestellt.¹⁹¹ Es wird hier also textuell ein Idyll geschaffen, dessen einziger Makel (Fahren per Anhalter) zugunsten der zweifelsohne beispielgebenden ‚Normalität‘ des Opfers ignoriert bzw. deutlich marginalisiert wird.

Ein ähnliches diskursives Vorgehen lässt sich auch bei dem Filmbeitrag MORD AN SWANHILT ST. (1982) feststellen. Hier wurde das Opfer bei einem Spaziergang von einem unbekanntem Täter überwältigt und mit zahlreichen Messerstichen getötet. Dem eigentlichen Tatgeschehen geht auch hier eine ausgiebige, ostentative Verortung des Opfers in einer ausgesprochen vorteilhaften ‚Normalität‘ voraus. Die Figurenkonfiguration ähnelt hier frappierend jener aus MORD AN INGRID K. UND ANGELIKA ST. (1986). Eine Parallele, die den textuellen Zuspruch gegenüber diesen ‚Normalitäten‘ junger Frauen akzentuieren. Auch Swanhilt St. weist gemäß der filmischen Erzählung ausschließlich positive Eigenschaften auf. Sie hat erst kürzlich das Abitur bestanden, wohnt bei ihrer Mutter, geht in einer Gärtnerei einem Nebenjob nach und sieht als baldiges Au-Pair in Frankreich einer hoffnungsvollen Zukunft entgegen.¹⁹² Gleichermaßen wie Angelika St. in MORD AN INGRID K. UND ANGELIKA ST. ist das Opfer Teil einer bürgerlichen Ordnung, was sich zum einen unverkennbar an der Innenausstattung des Hauses ihrer Mutter festmachen lässt und sich zum anderen über deren beruflichen Status als Lehrerin erschließt.¹⁹³ Das scheinbar ‚perfekte‘ Leben des Opfers zeigt sich ebenso im sehr guten Verhältnis zu ihrer Familie sowie in einer offenbar platonischen Freundschaft zu einem Jungen. Wie die Erzählinstanz vermerkt, gilt Swanhilt St. als unauffälliger Typ, die zwar gern über Politik diskutiere, sich aber ebenso mit ihrer Gitarre oder Büchern auf ihrem

¹⁹⁰ Diese Möglichkeit zieht ein Polizist in Erwägung, nachdem der Vater des Mädchens von dessen Verschwinden auf der Polizeidienststelle berichtet. Der Vater informiert die Polizisten darüber, dass seine Tochter von dieser Transportmöglichkeit manchmal Gebrauch gemacht habe. Vgl. Mal, 0:12.

¹⁹¹ Vgl. Mal, 0:07. Der Umstand, dass der Text das Trampen nicht als zwingend zu unterlassendes Handeln einstuft, sondern über den Off-Sprecher Verständnis für die Situation der Jugendlichen signalisiert, ist durchaus bemerkenswert. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang an den Filmbeitrag SEXUALVERBRECHEN AN MONIKA BORSIG (1982) (siehe hierzu Kap. 4.2.1, S. 43-45), bei welchem das Fahren per Anhalter eines Mädchens als äußerst frag- und kritikwürdige Verhaltensweise erzählt wurde. Diese unterschiedlichen Vermittlungsweisen lassen sich nicht mit einem gewandelten Verständnis hinsichtlich der Gefährlichkeit dieser Art der Fortbewegung erklären, da die Filmbeiträge aus dem gleichen Jahr stammen. Wahrscheinlicher ist hingegen, dass diese differenten Ansichten auf den jeweiligen Figurenkonzeptionen fußen und in denen zu suchen sind, die im Fall SEXUALVERBRECHEN AN MONIKA BORSIG (1982) ein partiell deviantes, unangepasstes Mädchen mit Emanzipationsbestrebungen ohne jegliche Bindung an eine bürgerliche Ordnung zeigten und im vorliegenden Film auf ein vorbildliches Mädchen referieren, dessen Zugehörigkeit zur bürgerlichen Ordnung in keinsten Weise in Frage gestellt wird.

¹⁹² Vgl. MaSS, 0:41 bzw. 0:40. Auch hier gilt die aus der beruflichen Nebentätigkeit erwachsende Unabhängigkeit einem angemessenen, akzeptablen Zweck, da das Opfer das verdiente Geld für die Zeit als Au-Pair nutzen möchte.

¹⁹³ Vgl. hierzu MaSS, 0:42. Die Abwesenheit des Vaters erscheint allerdings erklärungsbedürftig, was den Off-Sprecher dazu veranlasst, auf die vor fünf Jahren erfolgte Scheidung der Mutter hinzuweisen.

Zimmer zu beschäftigen wisse.¹⁹⁴ Swanhilt St. zeichnet sich vor allem über ihre Anpasstheit aus. Sie repräsentiert aufgrund ihrer Persönlichkeit, ihrer Vorlieben und Prioritätssetzungen ein Idealbild bildungsbürgerlicher Adoleszenz. Dass sie jemals mit Kriminalität in Berührung kommen könnte, wird angesichts der überhöht positiven Lebensart als etwas Udenkbares vermittelt. Wenn derart wünschenswerte ‚Normalitäten‘ in Unordnung geraten, durch das Verbrechen gestört werden, ist dies nie auf das Verhalten der Opfer zurückzuführen, sondern stets einer höheren Gewalt geschuldet, die hier ihr teuflisches Spiel treibt. Die Einlassungen des Moderators E. Zimmermann, die diesem Filmfall vorausgehen, können als allgemeiner Erklärungssatz verstanden werden, wenn affirmativ dargestellte Lebensweisen und ‚Normalitäts‘-Entwürfe durch das Verbrechen ein jähes Ende finden: „Swanhilt Starke wurde Opfer eines Verbrechens. In gewisser Weise ausgesucht vom Zufall, gegen dessen Wahl es keinen Einspruch gibt“.¹⁹⁵ Ein Einbruch der Kriminalität in die bürgerliche Ordnung, in einen Lebenswandel der mit dieser konform geht und dessen Werte- und Normensystem von der Figur des Opfers in allen Facetten gelebt wird, kann nur über den Zufall, das Schicksal verstanden werden.

Diese drei eben vorgestellten Filmbeiträge zeichnen sich nicht nur über besonders positiv besetzte Lebenskonzepte der Protagonisten aus, sondern führen diese grundsätzlich kriminalitätsfernen Lebensweisen ebenso anhand der textuellen Raumstruktur vor. Eben thematisierte Kriminalgeschichten bieten keine (abstrakten) gefährlichen Räume oder riskante Örtlichkeiten. Die Figuren bewegen sich permanent im Bereich des ‚Normalen‘, in einem abgesteckten Ordnungsrahmen, der weder geringfügige Abweichungen von der Norm noch deren radikalste Form, das Verbrechen, indiziert. Ihr Tod resultiert aus einer schicksalhaften Wendung, die in keinerlei Zusammenhang mit ihren Einstellungen, Verhaltensweisen oder Normalitätsauffassungen steht. Diese Figuren des traditionellen Bürgertums sind offensichtlich nicht gefeit vor Mord und Totschlag, haben trotz ihre normgerechter Lebensführung keineswegs eine Garantie auf leibliche Unversehrtheit, doch geben jene Texte zu verstehen, dass der Kontakt mit der Kriminalität keinesfalls auf das Figurenverhalten zurückzuführen ist. Mit Rekurs auf den appellativen Diskurs – wie ihn Bauer (1992) identifiziert hat –¹⁹⁶ lässt sich diese propagierte Lebenshaltung auf das Filmverständnis des Fernsehrezipienten beziehen, der diesbezüglich zumindest darauf vertrauen kann, dass sich gemäß der vorgestellten ‚Normalitäts‘-Entwürfe das Verbrechen nur in Gestalt eines unfassbaren, unerklärlichen und letztlich unvermeidbaren Ereignis zeigt. Angesichts eines Fernsehformats, welches ausschließlich Verbrechensszenarien und oftmals gewaltsame Lebensenden zum Inhalt hat, ist dies wohl die bestdenkbare Botschaft, die man bei der Lektüre dieser Kriminalgeschichten erwarten darf.

¹⁹⁴ Vgl. MaSS, 0:44.

¹⁹⁵ MaSS, 0:40.

¹⁹⁶ Siehe hierzu Kap. 2, S. 15.

4.2.3 Brüchige Leben – Verstöße gegen die bürgerliche Ordnung

Im vorhergehenden (Teil-)Kapitel wurden Filmfälle behandelt, die eine Welt konstruieren, welche in jeder Hinsicht in ‚Ordnung‘ ist, keinerlei Risse aufweist und eine ‚Normalität‘ hervorbringen, die nicht das geringste Anzeichen für eine drohende Gefahr erkennen lassen. Über diese filmischen Modellierungen eines weitgehend perfekten Lebens der Opfer-Figuren machen diese Texte kenntlich, wie sich ‚Normalität‘ zu gestalten hat, um jedwede Kausalität zwischen dem Verbrechen und dem eignen Handeln zu vermeiden, womit Kriminalität letzten Endes nur fatalistische Züge annehmen kann, welchen man aufgrund ihrer Vorbestimmtheit nicht trotzen kann. Die im Folgenden zu untersuchenden Filmbeiträge operieren nach einem gegensätzlichen Prinzip, indem sie bedrohliche, kriminalitätsfördernde Aspekte als elementaren Bestandteil der opferbezogenen Lebenswelt darstellen. Diese vermeintlichen Gefahrenpotenziale, welche den Lebenskonzepten der Opfer inhärent bzw. in diesen angelagert sind, sind nicht als solche a priori erkennbar, sondern konstituieren sich über textuelle Strategien der Bedeutungserzeugung, die in ihrem Kern darauf zielen, bestimmte Lebensstile, Denkweisen und/oder Verhaltensformen als Risikofaktoren erscheinen zu lassen, welche in ihrer Konsequenz ein kriminelles Geschehen heraufbeschwören.

Ein besonders eindrückliches Beispiel für die Konstruktion solcher fragilen ‚Normalitäten‘, die die Gefahr, das ‚Böse‘ in sich tragen, ist der Filmbeitrag *MORD AN SYLVIA SCH.* (1986).¹⁹⁷ Der Filmfall hat die Tötung einer Schülerin zum Inhalt, die nebenbei der Prostitution nachging und offenbar im Rahmen dieser Tätigkeit von einem Unbekannten erstochen wurde. Den Grundtenor des Textes bzw. eine erste Interpretation des filmisch Dargestellten vermittelt der Moderator E. Zimmermann vor Beginn der Spielhandlung.¹⁹⁸ Nachdem E. Zimmermann im Fernsehstudio das betreffende Opfer als 19-jährige Schülerin vorgestellt hat, fügt er erklärend hinzu: „Eine Schülerin allerdings, die recht eigenartige Vorstellungen von ihrer Zukunft hatte und diese Vorstellungen mit nahezu unfassbarer Konsequenz verfolgte“.¹⁹⁹ Es wird also bereits zu Beginn die Eigenart des Opfer thematisiert, und mitgeteilt, dass nicht primär das Verbrechen, wie es die Filmfälle aus Kapitel 4.2.2 nahelegen, unfassbar sei, als vielmehr das Verhalten der Schülerin. Der Zuschauer wird somit zu einer vom Moderator präferierten Lektüre des Filmes angehalten. Diese Problematisierung der Schülerin bewerkstelligt der Text vor allem über die filmische

¹⁹⁷ *MORD AN SYLVIA SCH./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST*, Kurt Grimm, ZDF 1986 (www.youtube.com/watch?v=0q7Z8eoGC3w&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden zitiert unter MaSSch. Eine sehr umfassende wie erkenntnisreiche Analyse zu diesem Filmfall hat L. Bauer (1992) vorgelegt, der darin zu durchaus vergleichbaren Ergebnissen gelangt, wie sie nachstehend darzulegen sind. Siehe hierzu Bauer, *Authentizität, Mimesis, Fiktion*, S. 203-237.

¹⁹⁸ Es ist augenfällig, dass sich im Besonderen E. Zimmermann im Vorfeld des vorzustellenden Filmfalls immer dann offen oder subtil in abfälliger Weise über das Opfer äußert, wenn die Lebenswirklichkeit der Opfer-Figur von konventionellen Anschauungen abzuweichen scheint. Filmbeiträge, bei denen sich das oder die Opfer regelkonform zur propagierten und vom Text befürworteten Konzeption von ‚Normalität‘ verhalten, bleiben unmarkiert bzw. werden seitens des Moderators zumeist über ihre Tragik und Unerklärlichkeit definiert.

¹⁹⁹ MaSSch, 0:38.

Präsentation verschiedener sozialer Rollen, die das Opfer im Laufe ihres Alltages übernimmt und über die spezifische Werturteile installiert werden, wobei hier besonders die Erzählinstanz die Bedeutungsvermittlung und Normensetzung steuert. Dabei bedient sich die filmische Erzählung einer Rätselstruktur, die die ‚eigenartigen Vorstellungen‘ des Opfers zunächst verschleiert, um sie sukzessive offenzulegen und zu bewerten. Die Einführung der Figur des Opfers erfolgt zunächst über ihren gesellschaftlichen Status als Schülerin, den der Text nicht grundsätzlich in Frage stellt, jedoch zu einer ersten Einschätzung hinsichtlich der opferbezogenen Persönlichkeit nutzt. So lässt etwa die auditive Vermittlungsinstanz wissen, dass Sylvia Sch. bereits den zweiten Versuch unternahme, ihr Abiturzeugnis zu erhalten.²⁰⁰ Diese partielle Distinktion gegenüber ihren Mitschülern wird dahingehend ergänzt, dass der Off-Sprecher konstatiert, dass sich das persönliche Leben von Sylvia Sch. von dem ihrer Mitschüler in einigen Punkten gravierend unterscheidet,²⁰¹ denn sie sei seit eineinhalb Jahren verheiratet.²⁰²

Das Leben des Opfers, die ‚Normalität‘ von Sylvia Sch., wird zwar als äußerst erklärungsbedürftig und vor allem in Bezug auf ihre Altersgenossen als sonderbar vermittelt, jedoch im Hinblick auf die gesellschaftlichen Handlungsrollen ‚Schülerin‘ und ‚Ehefrau‘ nicht generell als Fehlkonzeption kommuniziert. Dieses anfängliche Ausbleiben einer umfassenden textuellen Negierung der Opfer-Realität lässt sich einerseits damit erklären, dass Sylvia Sch. trotz des erstmaligen Scheiterns immerhin einen zweiten Versuch unternimmt, die Hochschulreife zu erlangen und ihr Eheleben, dem Vater und Mutter nach anfänglicher Ablehnung letztlich zugestimmt haben, mit dem ihrer Eltern zunächst weitgehend gleichgesetzt wird.²⁰³ Das Leben des Opfers weist zwar auf der Ebene der textinternen Argumentation in mancher Hinsicht Problematiken auf (schulische Leistungsdefizite und altersuntypisches Eheleben), entspricht allerdings im Großen und Ganzen bürgerlichen Konventionen.²⁰⁴ Dem Hang des Opfers, sich vom sozialen Umfeld zu distinguieren, wohnt jedoch ein Potenzial zu einer weitreichenderen Devianz inne, die der Text vor allem in der Lebenshaltung der jungen Frau begründet sieht und diese bereits zu

²⁰⁰ Vgl. MaSSch, 0:39. Diese Information dient sicherlich einerseits dazu, das für einen Abiturjahrgang eher fortgeschrittene Alter des Mädchens zu erklären, andererseits um dieses von seiner sozialen Umwelt, und hierbei vorrangig von dessen Mitschülern, teilweise zu distanzieren.

²⁰¹ Dass die Erzählerstimme hier von ‚einigen Punkten‘ spricht, dient zum einen der Spannungserzeugung und macht zum anderen deutlich, dass sich die Differenz zu ihren Altersgenossen offenbar nicht in der frühen Heirat erschöpft.

²⁰² Vgl. MaSSch, 0:40.

²⁰³ Diese Analogie wird vor allem über die Bildebene transportiert. Die erste sichtbare Handlung, die Sylvia Sch. als Ehefrau in ihrer Wohnung vollzieht, ist die Zubereitung von Essen für ihren Ehemann. Bei einem Telefongespräch mit Sylvia Sch., ist deren Mutter mit einer Kochschürze zu sehen, welche ebenso eine Tätigkeit am Herd impliziert. In der gleichen Einstellung wird der Vater des Opfers beim Zeitunglesen gezeigt, eine Beschäftigung, der auch der Ehemann von Sylvia Sch. nachgeht. Vgl. MaSSch, 0:41, 0:42 bzw. 0:48.

²⁰⁴ Die Deutung, dass das Bürgerliche oder Kleinbürgerliche einen legitimen Referenzrahmen darstellt, an dem sich die ‚Normalitäts‘-Auffassung von Sylvia Sch. zu messen hat, legt die Lebensweise der Eltern nahe. Die Tätigkeit des Vaters als Techniker sowie das Interieur der elterlichen Wohnung können hierfür als Beleg dienen. Da der Lebensstil der Eltern textuell unmarkiert bleibt, also keinerlei Erklärungsbedarf evoziert, kann man davon ausgehen, dass es sich hierbei um eine akzeptable Konzeption von ‚Normalität‘ handle. Vgl. MaSSch, 0:39 respektive 0:42.

Erzählbeginn über die Figurenrede kenntlich macht. So gibt Sylvia Sch. im Gespräch mit einem Mitschüler zu verstehen: „Den Schein musst du kriegen, alles andere kannst eh vergessen“²⁰⁵ und erwidert auf dessen Aussage, dass sie den Lernstoff ohnehin schon beherrsche: „Das hab’ ich schon mal gedacht und dann bin ich durchgerasselt“.²⁰⁶ Auf Basis dieses Figuren-Dialogs lässt sich schließen, dass das Opfer nicht nur sehr ergebnisorientiert denkt und sozusagen nach dem Motto ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘ handelt, sondern zudem schon einmal glaubte zu wissen was es tut. Die Annahme, dass sich Sylvia Sch. dem Ordnungsgefüge ‚bürgerliche Normalität‘ nicht in Gänze verbunden sieht und dessen Regeln als unverbindlich ansieht, lässt sich auch damit verhängen, dass sie sowohl ihre Mitschüler sowie ihre Eltern, die jeweils als Figurengruppe die ‚richtige Normalität‘ repräsentieren, über ihre nachmittägliche Beschäftigung anlügt, indem sie behauptet, lernen zu müssen.²⁰⁷ Die Neigung des Opfers, sich dem Ordnungsmaximen des Bürgerlichen zu widersetzen, sich von diesen abzugrenzen, offenbart sich spätestens in dem Erzählmoment, in welchem Sylvia Sch. jene Zweitwohnung betritt, in der sie der Prostitution nachgeht. Damit gelangt die Rätsel- und Spannungsstruktur um „das ungewöhnliche Doppelleben“²⁰⁸ des Opfers an ein Ende und die vermeintlich kleinen Problematiken und Unstimmigkeiten des bisher erzählerisch vorgeführten Opferalltags gipfeln in diesem Normenbruch. In dem Aufenthalt in dem Raum, in der sie ihre Liebesdienste anbietet, ist nicht nur ein ‚Ereignis‘ und somit eine Ordnungsverletzung zu sehen,²⁰⁹ sondern darin findet sich ebenso das praxisbezogene Korrelat zu Sylvia Sch.s Denken hinsichtlich der Ergebnisorientierung und ihrem illusionären Glauben, ihr Handeln einschätzen zu können, wenn die Vermittlungsinstanz ihr Verhalten als „planmäßig“²¹⁰ und recht kaltblütig“²¹¹ bezeichnet und wenig später in der Erzählung anfügt: „Über die Risiken, die sie eingehen, sind sich sowohl sie als auch ihr Mann im Klaren. Die Hoffnung auf das große und schnelle Geld verdrängt aber offenbar alle Bedenken“.²¹² Durch die Mitwisserschaft ihres Mannes und der Tatsache, dass dieser gewissermaßen als Komplize fungiert, wird das Konzept der Ehe nun gänzlich in Zweifel gezogen,

²⁰⁵ MaSSch, 0:39.

²⁰⁶ MaSSch, 0:40.

²⁰⁷ Vgl. MaSSch, 0:40 bzw. 0:42.

²⁰⁸ MaSSch, 0:44.

²⁰⁹ Die Feststellung, dass es sich hierbei um eine Transformation der sujetlosen zur sujethaften Schicht des Textes handelt, lässt sich damit begründen, dass weder Mitschüler noch Eltern als Vertreter einer legitimen (bürgerlichen) ‚Normalität‘ von Sylvia Sch.s Tätigkeit als Prostituierte wissen und diese sich somit dem akzeptablen Ordnungsrahmen entzieht (vgl. MaSSch, 0:45). Zudem signalisiert Sylvias Kleidungswechsel in der Zweitwohnung – vom züchtigen Pullover mit Jeans zum lasziven Minikleid (vgl. MaSSch, 0:45) –, dass die Figur Merkmale dieses Raumes annimmt, die jedoch nicht mit denen des Ausgangsraums, der sich primär über die ‚Normalität‘ von Schule und (Erst-)Wohnung verfasst, zu vereinbaren sind.

²¹⁰ Diese ‚Planmäßigkeit‘ wird auch dahingehend untermauert, dass der Off-Sprecher darüber informiert, dass sich Sylvia Sch. ganz offiziell beim Gesundheitsamt registrieren hat lassen (vgl. MaSSch, 0:45) und bildlich wie auditiv mitgeteilt wird, dass sie über ihre Kunden Buch führe (vgl. ebd.: 0:46).

²¹¹ MaSSch, 0:45.

²¹² MaSSch, 0:46.

verliert an Gültigkeit und kann letztlich nicht mehr als Äquivalent zur Ehe der Eltern betrachtet werden. Gleichmaßen wird ihr Dasein als Schülerin nun umfänglich in Frage gestellt, da sie vermehrt dem Unterricht fernbleibt,²¹³ um – so legt es der Text nahe – das ‚normale‘ Ordnungssystem hinter sich zu lassen und sich in einen normabweichenden Raum zu bewegen, der nicht nur im Widerspruch zur (klein-)bürgerlichen ‚Normalität‘ steht, sondern darüber hinaus laut Erzählerstimme einen Risikoraum darstellt.²¹⁴ Dieser vorherrschende moralische Diskurs, den der Film hervorbringt, wird dahingehend verstärkt, dass es sich bei der erzählten Zeit, also bei der Darstellung des Tagesablaufs des Opfers, nicht um die Rekonstruktion des Tattages handelt oder ein Zeitraum vermittelt wird, der dem Mord relativ unmittelbar vorausgeht, sondern das filmisch Vorgeführte dem Verbrechen zeitlich deutlich vorgelagert ist und auf diese Weise der unaufhörliche Fortgang, die Kontinuität der problematischen ‚Normalitäts‘-Konzeption des Opfers akzentuiert wird. Um dies nachdrücklich aufzuzeigen, bedient sich der Film einer speziellen Montage von Einstellungen, die über Reißschwenks miteinander verknüpft sind und das Opfer in dessen divergierenden Rollen präsentiert und anhand dieser direkten Aufeinanderfolge des Rollenwechsels die akzeptablen von den inakzeptablen zu trennen, was von der Erzählerinstanz akustisch unterstützt wird:

Vormittags ist sie die muntere Schülerin, dann fährt sie mit dem Bus in das Appartement am Europa-Kanal. Dort empfängt sie der Reihe nach ihre Kunden. Abends führt sie dann wieder das Leben einer jungen Ehefrau.²¹⁵

Durch diese repetitive Erzählweise der unterschiedlichen Rollenfunktionen, die das Opfer offenbar über mehrere Monate hinweg erfüllt,²¹⁶ wird die Selbstverständlichkeit dokumentiert, mit der Sylvia Sch. ihr Rollenverständnis sowie die ihr verfügbaren Handlungskontexte über den Tagesverlauf wandelt bzw. nutzt. Vor allem mit Verweis auf dieses filmisch exponierte Syntagma lässt sich abermals erkennen, welche Rollenausübung der Text für das Opfer vorsieht. Sie hat als Ehefrau ihren Ehemann zu versorgen²¹⁷ und ist in der Schule dem Leistungsprinzip

²¹³ Vgl. MaSSch, 0:43. Durch die wiederkehrende schulische Absenz des Opfers, welche den textuellen Informationen zufolge dem Nachgehen der Prostitution geschuldet ist, wird die vorgebliche Absicht von Sylvia Sch., das Abitur im zweiten Anlauf zu erlangen, nun vollständig unterminiert, da über den Voice-Over kommuniziert wurde, dass die anstehenden Prüfungen nach besonderem Einsatz verlangen würden. Eine Einsatzbereitschaft, zu der das Opfer offenbar keineswegs bereit ist. Vgl. hierzu MaSSch, 0:39.

²¹⁴ Um welche Risiken es sich im Konkreten handelt, lässt der Off-Sprecher offen. Der Verweis auf das Gesundheitsamt lässt in jedem Fall auf ein gesundheitliches Gefährdungspotenzial schließen. Durch die fehlende Konkretisierung des Risikos seitens des Voice-Over erscheint dieses jedoch als sehr vielgestaltig.

²¹⁵ MaSSch, 0:47.

²¹⁶ Vgl. MaSSch, 0:47.

²¹⁷ Die Funktion der Ehefrau, welche das Opfer gemäß der filmischen Darstellung ausschließlich im Rahmen der gemeinsamen Erstwohnung mit ihrem Ehemann erfüllt, beschränkt sich auf Haushaltstätigkeiten. Ist Sylvia Sch. in der (Erst-)Wohnung präsent, wird sie entweder bei der Zubereitung von Essen oder beim Abräumen des Esstisches vorgeführt. Inklusive einer entsprechenden Abbildung innerhalb besagter Montage weist der Text also bei insgesamt drei

verpflichtet. Beides Vorstellungen, die mit einem traditionellen Verständnis von Bürgerlichkeit assoziiert sind. Beiden gesellschaftlichen Erwartungen kann das Opfer aufgrund des fragwürdigen Nebenjobs nicht mehr nachkommen. Sylvia Sch. gehorcht nicht der Leistungs-Doktrin der Schule und ihr Eheleben lässt aufgrund des riskanten Strebens nach dem großen Geld jedwede Solidität vermissen, womit die eingangs textuell etablierten Parallelen zu dem ihrer Eltern revidiert werden. Diese Abwendung von bürgerlichen Normen findet ihren deutlichsten Ausdruck schließlich in der Zweitwohnung, die geradezu als Gegenpol zu jenen Werten des bürgerlichen Regelsystems konzipiert wird. Dass sich in diesem Raum letztlich das Verbrechen ereignet, bestätigt die semantische Struktur des Textes, musste doch die unzureichende Bindung der Opfer-Figur an das (klein-)bürgerliche Regelwerk in dessen räumlicher Antithese sanktioniert werden. Das Verbrechen wird hier also mithilfe der andauernden Ausstellung normabweichenden Verhaltens nicht als Zufallsprodukt vermittelt, sondern erscheint als absehbares Resultat einer inakzeptablen Lebenseinstellung.

Ein weiteres Beispiel, bei dem qua filmischer Argumentationsrichtung non-konformes Verhalten zur Verbrechenursache stilisiert wird, stellt der Filmbeitrag *MORD AN HEIDI M. (1982)*²¹⁸ dar. Wie auch bei anderen Texten, bei denen das Figurenhandeln teilweise oder gänzlich im Gegensatz zur postulierten Weltordnung, zur wünschenswerten ‚Normalität‘ steht, können auch hier die paratextuellen Informationen der Anmoderation nicht von der Bedeutungskonstitution innerhalb der eigentlichen Filmhandlung getrennt werden, da über diese das filmisch zu präsentierende Weltbild maßgeblich mitkonstruiert wird. Beim hier zu behandelnden Filmfall informiert der Moderator E. Zimmermann den Zuschauer eingangs mit folgenden Worten: „Wir leben in einer Zeit vielfältiger gesellschaftlicher Veränderung. Manche Bilder, die wir uns von unserer Umwelt machen, stimmen nicht mehr, weil sie von gestern sind“²¹⁹ und beschließt die verbale Hinführung zum fiktionalen Schauspiel mit:

Das Opfer [...] lebt mit ihrem Freund zurückgezogen in einem alten Bauernhof. Rundherum bürgerliche Idylle [...] Und dennoch ist etwas ungewöhnlich. Der Beruf, dem die junge Frau nachgeht, passt, jedenfalls nach herkömmlichen Vorstellungen, in keiner Weise in die Umgebung.²²⁰

Mit dem Personalpronomen ‚wir‘ scheint Zimmermann für alle zu sprechen, oder zumindest für jene, die eine ‚herkömmliche Vorstellung‘ von ‚bürgerlicher Idylle‘ haben. Mit seinen Aussagen nimmt Zimmermann gewissermaßen eine Vordeutung der filmischen Darstellung vor und engt vor allem durch seine weitreichende Adressierung den Interpretationsrahmen des dargebotenen Textes rezeptionsseitig

Gelegenheiten auf die Rollenbestimmung des Opfers innerhalb der heimischen vier Wände hin. Vgl. MaSSch, 0:41 u. 0:48.

²¹⁸ *MORD AN HEIDI M./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST*, Kurt Grimm, ZDF 1982 (=https://www.youtube.com/watch?v=4ONCGmG6CvM&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); im Weiteren unter MaH zitiert.

²¹⁹ MaH, 0:37.

²²⁰ MaH, 0:37-0:38.

ein. Im Text selbst lassen sich weitere Hinweise dafür finden, dass das Normalitätsverständnis, wie es der Figur des Opfers und deren Lebenspartner zu eigen ist, mit dem des Moderators und angeblich mit dem der Zuschauer nicht zu vereinbaren sei. An dem Verzicht positiver Eigenschaftszuschreibungen hinsichtlich der Figur des Opfers sowie dessen Lebensgefährtin lässt sich bereits erkennen, dass es sich beim Handlungsgeschehen nicht um eine vorbildliche, vertretbare und zu befürwortende ‚Normalität‘ handelt. Diese Aussparung ist insofern bedeutungstiftend, als bei Texten, bei denen – vor allem durch die Urteilsinstanz des Off-Sprechers – eine affirmative Haltung gegenüber den diegetischen Figuren eingenommen wird, eine ausgiebige wohlwollende Attribuierung erfolgt. Statt über löbliche Charaktereigenschaften werden die Figuren im vorliegenden Filmfall zuerst über ein klischeehaftes Geschlechterverhalten vorgestellt, bei dem *sie* mit der Katze spielt sowie ihre ‚Illustrierte‘ sucht und *er* am Tisch Zeitung liest, um unmittelbar darauf diesen Anschein traditioneller Geschlechter-Konzepte zu dekonstruieren. Denn im vorliegenden Text macht *sie* sich auf den Weg zur Arbeit und *er* verbleibt im Haus, um Renovierungsarbeiten zu erledigen.²²¹ Um diese vermeintlich unkonventionelle Rollenverteilung zu verdeutlichen, bemerkt der Off-Sprecher: „Das Geld für den Lebensunterhalt verdient Heidi, und zwar mit dem ältesten Gewerbe der Welt“.²²² Es ist geradezu typisch für die Textbedeutung, dass diese Information des Voice-Over unverzüglich an die explizierte Arbeitslosigkeit des Freundes anschließt, implizierend, dass sich die Frau zu prostituieren hat, da der Mann keiner Erwerbstätigkeit nachgeht. Wenn die Erzählerstimme weiter ausführt, dass die Arbeitsstätte von Heidi, eine „rollende Liebeslaube“,²²³ mittlerweile auch in ländlichen Gebieten zunehmende Verbreitung finde, referiert diese damit unmissverständlich auf die Worte Zimmermanns vom ‚bürgerlichen Idyll‘, in welchem eine solche Betätigung und ein solcher Arbeitsplatz nicht hineinpasste.

Die bloße Präsenz der Frau sowie ihre berufliche Tätigkeit stellen eine Ordnungsverletzung dar, sind als strukturell-semantisches ‚Ereignis‘ zu begreifen und können aufgrund des Bruches mit der Norm, der textuell festgelegten Ordnung des ‚bürgerlichen Idylls‘ nicht folgenlos bleiben. Mit einer weiteren Filmszene lässt sich der Nachweis führen, dass die rurale Region weder ein Ort ist, einen solchen Beruf auszuüben noch dass das Leben des Paares ein Konzept darstellt, welches als tauglich erachtet werden könnte. Dabei operiert der Text mit einer ähnlichen Strategie wie bei der expositionellen Vorstellung der Figuren, indem er zunächst ein (stereotypes) geschlechtsspezifisches Verhalten präsentiert, um dieses dann mit den ‚wahren‘ Verhältnissen zu kontrastieren: Zunächst zeigt die Einstellung Heidi M., die vor ihrem Omnibus auf Kunden wartet und währenddessen strickt. Die Kamera bewegt sich anschließend in den Bus hinein und fokussiert ein Radiogerät, aus welchem intra-diegetisch der Song *Woman in Love* von Barbra Streisand zu hören ist und durch die Zufahrt der Kamera vor allem folgende Textstelle des Liedes akustisch

²²¹ Damit wird bereits an dieser Textstelle indirekt auf jene ‚Bilder‘ Bezug genommen, die laut E. Zimmermanns einleitenden Äußerungen ‚nicht mehr stimmen‘.

²²² MaH, 0:39.

²²³ MaH, 0:39. Bei dieser ‚rollenden Liebeslaube‘ handelt es sich um einen Omnibus.

hervorgehoben wird: „When the dream is gone, it's a lonier place“.²²⁴ Damit wird die zum Filmfall führende Einlassung E. Zimmermanns, „Rundherum bürgerliche Idylle [...] Und dennoch ist etwas ungewöhnlich“, aufgegriffen und für die filmische Semantik nutzbar gemacht. Das Stricken der jungen Frau repräsentiert das ‚Idyll‘, das unscheinbare ‚Normale‘, welches sodann, bei genauerem Blick, in dessen Illusionscharakter mithilfe des Song-Textes desavouiert wird. Man kann sich demzufolge den Schein des ‚Normalen‘ geben, sich oberflächlich als Teil des ‚Idylls‘ präsentieren, doch wenn dieser Traum, also dieses realitätsferne Denken erst einmal ein Ende findet, bleibt nichts als Leere. Somit wird nicht nur die Anwesenheit sowie die (Berufs-)Tätigkeit des Opfers in diesem bürgerlichen, ländlichen Raum in Frage gestellt, sondern darüber hinaus die Lebensauffassung von Heidi M. und ihrem Freund als substanzlos vermittelt. Der Sachverhalt, dass Heidi M. offenbar bei der Ausübung ihrer Profession zum Mordopfer wurde, so gibt es der Text unterschwellig zu verstehen, sei kein schicksalhaftes Ereignis, sondern aufgrund der Inkompatibilität zu Raum und der dazugehörigen adäquaten Lebenspraxis gleichsam vorbestimmt gewesen.

Der Filmfall MORD AN BRANKO L. (1990)²²⁵ weist gleichermaßen auf ein fehlerhaftes Leben hin, welches letztlich durch ein Verbrechen beendet wird. Ähnlich wie in Mord an HEIDI M. (1982) und vor allem MORD AN SYLVIA SCH. (1986) konstruiert der Text hier eine ‚Normalität‘ des Opfers, die bereits brüchig ist und in dieser Brüchigkeit für das Kriminelle durchlässiger wird. Auf diese problemhafte ‚Normalität‘ macht die Erzählerstimme bei der obligatorischen Vorstellung des Opfers aufmerksam und konstatiert: „Sein Leben ist keine Erfolgsstory“.²²⁶ Diese Anmerkung seitens des Off-Sprechers in Verbindung mit einem Verzicht, dem Opfer vorteilhafte oder gar tugendhafte Charaktereigenschaften zuzuweisen, kennzeichnen die Lebensweise des Mannes als defizitär.²²⁷ Um den Lebenswandel weiter in seiner Auffälligkeit und Abart kenntlich zu machen, werden die Nachbarn von Branko L. – ein Ehepaar mittleren Alters – zum einen als Bezeugungs- und zum anderen zur Moralinstanz im Hinblick auf die defizitäre Lebensart des Opfers funktionalisiert. Sie stellen den Gegenpol zu Branko L.s Lebensauffassung dar und verkörpern eine geordnete, stabile ‚Normalität‘. Diese Diskrepanz zwischen dem Opfer und seiner Nachbarschaft wird vom Voice-Over folgendermaßen formuliert: „Einige seiner Lebensgewohnheiten finden bei den Nachbarn keine große

²²⁴ MaH, 0:40.

²²⁵ MORD AN BRANKO L./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1990 (=https://www.youtube.com/watch?v=ZuohEVyBUDQ&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden als MaBL angegeben.

²²⁶ MaBL, 0:06.

²²⁷ Vor allem das Ausbleiben einer positiven Charakterisierung des Opfers, ein fehlendes Hervorheben der personenbezogenen Vorzüge ist ein wiederkehrendes Spezifikum bei der filmischen Modellierung fragiler bzw. fragwürdiger ‚Normalitäten‘, wie sie sich im Rahmen der Kurzfilme von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST realisieren. Diese textuelle Strategie wird besonders dann evident, wenn man jene filmischen Weltentwürfe in den Blick nimmt, bei denen das Opfer zweifelsohne in einer funktionierenden, makellosen ‚Normalität‘ verortet wird. Als hervorragende Anschauungsbeispiele eignen sich die in Kapitel 4.2.2 (S. 47-52) behandelten Filmbeiträge, bei denen die Figuren der Opfer in ihren positiven Wesensarten und Lebensweisen regelrecht überzeichnet werden.

Zustimmung“.²²⁸ Dieser Umstand wird damit erklärt, dass das Opfer immer öfter Personen mit nach Hause nehme, die keinen vertrauenswürdigen Eindruck machten.²²⁹ Darüber hinaus diskreditiert der Erzähler das Opfer, wenn er dessen Absichten, mittellosen Männern ein Essen bieten zu wollen, in Zweifel zieht.²³⁰ Der Unmut der Nachbarn mit Bezug auf Branko L.s Lebensgestaltung liegt vorrangig in deren Funktion als Stellvertreter einer ‚bürgerlichen Ordnung‘ begründet.²³¹ Wenn etwa die Ehefrau das Opfer durchs Wohnzimmerfenster beim Verlassen des Hauses beobachtet,²³² weiß ihr Ehemann, was Branko L. offenbar vorhat: „Dann wird er bald wieder mit irgend so einem Penner nach Hause kommen“.²³³

Das Opfer wird also in seinem Verhalten, in seiner Vorstellung von ‚Normalität‘ nicht nur seitens der Erzählinstanz abgewertet, sondern in gleicher Weise von entsprechend funktionalisierten Figuren, die dem Opfer vergleichend gegenübergestellt werden, und in diesem Zusammenhang die abfällige Kommentierung des Voice-Overs intra-diegetisch bestätigen. Die differierenden Lebens-Modelle des Opfers und der Nachbarn werden im weiteren Erzählverlauf ein weiteres Mal kontrastiert. In jener Nacht, in der Branko L. vermutlich von einer seiner Bekanntschaften mit einem Messer tödlich verletzt wird, haben die Nachbarn einen Hund zur Pflege aufgenommen. Der Hund stellt kein handlungsfunktionales Element dar, sondern repräsentiert hier das bürgerliche, akzeptable Substitut für die fremden Männer, denen Branko L. offenbar stets Einlass gewährt. Dies wird filmisch besonders insoweit sichtbar, als auf die liebevolle Fürsorge der Nachbarin dem Hund gegenüber unmittelbar eine Einstellung folgt, die Branko L. dabei zeigt, wie er seinen mutmaßlichen Mörder in die Wohnung lässt.²³⁴ Auf diese Weise wird die Aufnahme sowie die Pflege eines Hundes als ‚normales‘, bürgerliches Verhalten vermittelt, während die Beherbergung fremder Männer keinesfalls zu billigen sei, was letztlich mit der Messerattacke eindrucksvoll belegt wird. Vor allem über die Komparation mit den Nachbarn arbeitet die filmische Argumentation darauf hin, das Verbrechen nicht als etwas Plötzliches, Unbegreifliches wirken zu lassen, sondern als etwas, das der Lebenskonzeption des Opfers inhärent war. Der Lebenswandel des

²²⁸ MaBL, 0:07.

²²⁹ Vgl. MaBL, 0:07.

²³⁰ Vgl. MaBL, 0:07.

²³¹ Diese Zuordnung lässt sich u.a. an einem typisch kleinbürgerlichen Wohnzimmer festmachen, in welchem die Eheleute bei Kaffee und Kuchen zusammensitzen. Vgl. MaBL, 0:07.

²³² Die Tatsache, dass die Nachbarin ausschließlich aus Neugier aus dem Fenster blickt, findet von der Erzählinstanz keine Beachtung. Vielmehr ist davon auszugehen, dass das Verhalten der Frau - das Geschehen vorm Haus stets durchs Fenster zu verfolgen - als etwas Positives zu erachten sei. Für diese Auslegung spricht auch eine Filmszene, in der die Frau die Vorhänge des Wohnzimmerfensters öffnet, um zu verhindern, dass der Hund beim Anblick einer Katze diese zerreißt. Allerdings befindet sich die betreffende Wohnung im ersten Stock, womit sich diese Gefahr überhaupt nicht stellt. Seine Nachbarn fortwährend im Auge zu behalten stellt also kein kritikwürdiges Verhalten dar, sondern ist Teil aufmerksamer, bürgerlicher Lebensführung. Vgl. MaBL, 0:10.

²³³ MaBL, 0:07. Die textuelle Gegebenheit, dass die Ehefrau auf die Äußerung ihres Gatten erwidert, dass dieses Verhalten von Branko L. lediglich seiner Einsamkeit geschuldet sei, kann nicht als Relativierung von oder Verständnis für Branko L.s Handeln verstanden werden, da der Ehemann in dieser Sache das letzte Wort behält und deutlich macht, dass dies kein annehmbarer Grund sei, solche ‚Typen‘ ins Haus zu lassen. Vgl. MaBL, 0:07-0:08.

²³⁴ Vgl. MaBL, 0:10-0:11.

Opfers wird mit dem eines bürgerlichen Ehepaars kontrastiert, um ‚richtiges‘ vom ‚falschen‘ Leben zu trennen.

Als Zwischenfazit für die Filmbeiträge aus den 1980er Jahren lässt sich festhalten, dass hier unangepasste Lebensstile, heterodoxe Verhaltensformen sowie tendenziell emanzipatorische Denkart durch Kriminalität sanktioniert werden. Diese mangelhafte Integration von und die Verweigerung gegenüber konventionellen Handlungsmaximen bezieht sich in diesem Jahrzehnt ähnlich den Filmveröffentlichungen der vorangegangenen Dekade vornehmlich auf ein (bildungs-)bürgerliches Verständnis von ‚Normalität‘, welches zwar nicht generell vor Kriminalität schützt, das Auftreten dieser jedoch als schicksalhafteres Phänomen erscheinen lässt, während mehr oder minder eindeutige Verstöße gegen ein an konservativ-bürgerlichen Leitlinien orientiertes Leben das Verbrechen regelrecht provozieren.

4.3 1994 – 1998: Riskante Lebensweisen, bedrohliche Räume und unschuldige Opfer

Auch in 1990er Jahren gab es eine Vielzahl von Filmbeiträgen, die verschiedene Konzepte von ‚Normalität‘ miteinander verhandelt haben und auf Grundlage dieser bestimmte Lebensentwürfe bzw. Werte und Normen als akzeptabel und andere wiederum als verwerflich bzw. nicht wünschenswert zu vermitteln suchten. Nachfolgend soll auf zwei Texte eingegangen werden, die aus dem Jahr 1994 respektive 1998 stammen und aufgrund ihrer filmischen Postulate als illustrative Beispiele gelten können, welche Lebens- und Verhaltensweisen als normenkonform betrachtet werden und welche sich als Abweichung von den gesetzten Normen erachten lassen.

4.3.1 Wenn die Lebensart zum Kriminalitätsrisiko wird

Der Filmbeitrag MORD AN GIOVANNI ALEXANDRO S. (1998)²³⁵ schildert den Raubmord an einem Mann, der laut dem Moderator B. Peters ein „schillerndes, vielleicht riskantes Leben“²³⁶ führte.²³⁷ Dieses ‚schillernde Leben‘ wird auf der audio-visuellen Ebene

²³⁵ MORD AN GIOVANNI ALEXANDRO S./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Susanne Aernecke, ZDF 1998 (=https://www.youtube.com/watch?v=RM9xn4gGtI8&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); nachfolgend unter der Sigle MaG genannt.

²³⁶ MaG, 0:05.

²³⁷ Der Moderator spekuliert ebenso offen über die Frage, warum Giovanni A. S. sterben musste, obwohl das Motiv der Tat, laut Eigenaussage, völlig ungeklärt ist. So mutmaßt B. Peters: „Vielleicht wegen seiner Liebschaften, vielleicht wegen eines großen Geschäfts, das ihm kurz vor seinem Tod angeboten wurde“ (MaG, 0:05). Obwohl offensichtlich vieles ungeklärt ist, werden bereits paratextuell erste Verknüpfungen zwischen dem Leben des Opfers und dessen Ermordung hergestellt

des Textes anschaulich gemacht, wobei der Film aus der Perspektive des Opfers eine ‚Normalität‘ konstruiert, die sich nicht nur im Wesentlichen über Sex und Geld verfasst, sondern bereits ein gewisses Gefahrenpotenzial in sich trägt. Vor dieser Folie einer risikobehafteten, hedonistischen Lebensführung von Giovanni A. S. wird das sich am Ende der Erzählung vollziehende Verbrechen als Folge dieser fragwürdigen ‚Normalität‘ impliziert. So beschreibt bereits die Eingangssequenz des Films die zentralen Lebensinhalte des Opfers: Nachdem die Kamera in einer langsamen Parallelfahrt über mehrere Sex-Zeitschriften sowie Modell-Motorräder fährt,²³⁸ gelangt sie zu Giovanni A. S., der am Telefon offensichtlich ein Geschäftsgespräch über Edelsteine führt und welchem kurz darauf eine junge Frau in Reizwäsche nach einer Liebkosung ein Bündel mit Geldscheinen aus der Hemdtasche zieht.²³⁹ Es ist nicht die pure bildliche Präsenz der sex- und geldbezogenen Elemente, als vielmehr deren konzentrierte und plakative Präsentation,²⁴⁰ die die Welt des Opfers als eine in der Tendenz lasterhafte und vergnügungsorientierte konstituieren. Dass dieses Leben des Opfers ebenso Schattenseiten aufweist, dessen ‚Normalität‘ also zumindest latent gefährlich ist, wird sowohl dahingehend vermittelt, dass Giovanni A. S. stets eine Pistole mit sich führt,²⁴¹ als auch mit dem Hinweis, dass die Tiefgarage, in der er sein Auto parkt, für ihn riskant sei.²⁴² Der Lebensstil des Opfers, dessen ‚Normalität‘ spiegelt keineswegs die grundlegende Weltordnung des Textes in ihrer semantischen Eigenart, sondern ist eine perspektivierte, figurenbezogene. Darauf macht eine Auseinandersetzung mit einem Mann – Herrn Fischer – aufmerksam, der sich im Zuge eines Dialogs mit Giovanni A. S. als Miteigentümer des Mietshauses zu erkennen gibt, in dem auch das Opfer residiert und zudem Wohnungen vermietet. Herr Fischer fungiert dabei als Vertreter einer (bürgerlichen) Ordnung, die eine alternative ‚Normalität‘ repräsentiert, was sich alleine an seiner Position als Miteigentümer des Wohnkomplexes und den Verweis auf die Eigentümerversammlung als regelgeleitetes und ordnungsförderndes Organ festmachen lässt. Wenn dieser das

und somit über diese Kausalitätsannahme unterschwellig ein Werturteil über die ‚Normalität‘ von Giovanni A. S. gefällt.

²³⁸ Die Modelle der Motorräder können gleichermaßen als Repräsentanten eines kostspieligen Hobbys wie eines risikofreudigen Lebensstils interpretiert werden.

²³⁹ Vgl. MaG, 0:05-0:06. Dass es nicht unbedingt üblich ist, in dem Alter des Opfers mit solch jungen Frauen zu verkehren, wird mit einer Aussage von Giovanni A. S. deutlich gemacht, wenn dieser davon berichtet, einen Sohn zu haben, der mit seiner weiblichen Bekanntschaft gleichaltrig sei. Vgl. MaG, 0:09.

²⁴⁰ Die einschlägigen Zeitschriften sowie die Frau in Dessous stehen unverkennbar für die Fokussierung auf Sex, während das geschäftliche Telefonat und das Geldbündel die finanziellen Interessen reflektieren.

²⁴¹ Vgl. MaG, 0:07. Das Konfliktpotenzial seiner Leidenschaft für „junge, attraktive Damen“ (MaG, 0:06) zeigt sich in den Problemen, die das Opfer mit der Geschäftsführerin dessen Juwelier-Ladens hat, welche ehemals eine seiner Freundinnen war. Dies ist als weiteres Indiz zu werten, dass der Lebensstil von Giovanni A. S. problembehaftet ist. Vgl. hierzu MaG, 0:12.

²⁴² Vgl. MaG, 0:10. Über die Figurenrede des Opfers wird die Gefahr, die von der Tiefgarage ausgeht, mit einem Überfall eines nahegelegenen Lotto-Geschäfts erklärt. Die auditive Vermittlungsinstanz hingegen präzisiert die Gefährlichkeit der Tiefgarage mit deren Unübersichtlichkeit und der allgemeinen Zugänglichkeit. Da diese Merkmale jedoch auf viele Örtlichkeiten dieser Art zutreffen, bleibt diese Gefahrenbestimmung sehr diffus und konstruiert.

Opfer dafür kritisiert, dass dieses seine Immobilien Prostituierten zur Verfügung stelle, wird dadurch nicht nur ein Ordnungsrahmen sichtbar, der sich konträr zu dem des Opfers verhält, sondern genauso das vermeintlich ordnungswidrige Handeln von Giovanni A. S., welches mit seinem ausschweifenden Lebensstil einhergeht.²⁴³ Aufgrund des textuellen Sachverhalts, dass das Opfer die Vorwürfe hinsichtlich der Prostituierten zunächst abstreitet,²⁴⁴ diese sich jedoch im weiteren Erzählverlauf als zutreffend herausstellen,²⁴⁵ wird das Opfer zudem als unehrliche, moralisch zwiespältige Person konzipiert.²⁴⁶ Der Film präsentiert also eine ‚Normalität‘ des Opfers, die mit einer bürgerlichen Ordnung nicht in Übereinstimmung zu bringen ist und der eine gewisse Gefahr innewohnt. Diese Gefährlichkeit der ‚Normalität‘ ist dieser so sehr angelagert, dass das Opfer seine unsichere Lebenssituation zu kennen scheint. Durch das Explizieren der Gefahr in der Tiefgarage sowie das Vorhaben des Opfers, eine Alarmanlage zu installieren, wird die Bedrohung zu einem immanenten Bestandteil der ‚Normalität‘, wird zum permanenten Begleiter des Lebens von Giovanni A. S.. Die Frage, aus welcher ‚Normalität‘ solch ein Bedrohungspotenzial erwachsen kann, hat der Film mit der Figurenzeichnung des Opfers sowie dessen Vorstellungen von Lebensführung überdeutlich aufgezeigt. Die Botschaft des Films könnte lauten: Wer sich außerhalb des (bürgerlichen) Ordnungssystems bewegt, sich profanen Gelüsten ungeniert hingibt, hat sich nicht zu wundern, wenn eines Tages das Verbrechen zuschlägt. Der zentrale Normenverstoß realisiert sich auch hier indem ein Element des semantisierten Abstraktums ‚Illegalität‘ die Grenze zur ‚Legalität‘ überschreitet, doch die fortwährend angedeutete Nähe des Opfers zum Raum ‚Illegalität‘ sowie dessen Zuwiderhandeln gegenüber bürgerlichen Wertvorstellungen haben dieses zentrale ‚Ereignis‘ maßgeblich bedingt.

Eine ähnliche Textstruktur und Textsemantik etabliert der Filmbeitrag RAUBMORD AN ALFRED G. (1994),²⁴⁷ der wie so oft bereits vor dem filmischen Erzählbeginn mit einer bestimmten Bedeutung aufgeladen wird. Der Moderator E. Zimmermann stellt fest, dass sich das Opfer offen zu seinen homophilen Neigungen bekannte und deshalb besonderen Gefahren ausgesetzt gewesen sei.²⁴⁸ So wird bereits über die Einführung des Moderators zuerst die sexuelle Orientierung des

²⁴³ Die Tatsache, dass die Freundin von Giovanni A. S. den Miteigentümer als ‚Spießler‘ bezeichnet und das Opfer dessen Kritik mit den Worten „Vergiss es“ (MaG, 0:08) gewissermaßen ignoriert, verdeutlicht abermals, dass der Protagonist weder Teil dieser bürgerlichen ‚Normalität‘ ist noch ein Teil dieser sein möchte.

²⁴⁴ Vgl. MaG, 0:08.

²⁴⁵ Dies geht zum einen aus einem Telefongespräch hervor, welches das Opfer im Auto führt (vgl. MaG, 0:11). Zum anderen wird diese Information vom Off-Sprecher zunächst mit der Aussage „Dass in diesen Wohnungen Prostitution stattfindet, ist ihm zwar bekannt“ offenkundig und anschließend bewertet: „Aber es kümmert ihn nicht, solange die Miete stimmt“ (MaG, 0:11).

²⁴⁶ Die Neigung des Opfers, zu lügen, findet in einer weiteren Szene Bestätigung, bei der Giovanni A. S. vorgibt, bereits einen Kunden für ein anstehendes Edelsteingeschäft gefunden zu haben. Vgl. MaG, 0:13.

²⁴⁷ RAUBMORD AN ALFRED G./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1994 (=https://www.youtube.com/watch?v=oH_E6oOS3PE&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden zitiert unter RaA.

²⁴⁸ Vgl. RaA, 0:20.

Opfers thematisiert, um diese im gleichen Satz als Gefahrenquelle zu identifizieren und somit einen Erklärungsansatz für das filmisch zu rekonstruierende Verbrechen anzubieten. Der Text formt anschließend an diese Einlassungen eine Diegese, die sich vornehmlich über die Sichtweise des Opfers manifestiert und eine ‚Normalität‘ entwirft, die sich oberflächlich als weitgehend unproblematisch ausnimmt, jedoch sowohl Erklärungsbedarf seitens der Erzählinstanz evoziert als auch in Teilen zweifelhafte Züge trägt. Nachdem der Zuschauer über die positiven Persönlichkeitsausprägungen des Opfers, einen Barbesitzer, in Kenntnis gesetzt wurde,²⁴⁹ weist der Voice-Over ebenso darauf hin, dass Alfred G. junge Männer kostenfrei in seiner Wohnung aufnimmt, und diese ihm im Gegenzug in der Kneipe zur Hand gehen.²⁵⁰ Mit dem Vermerk, dass es sich bei diesen Männern vorwiegend um Arbeits- und Wohnungslose handelt, wird eine offenbar zu spezifizierende Abweichung von einer ‚selbstverständlichen‘ Lebensweise indiziert.²⁵¹ Über diesen lediglich impliziten Hinweis auf ein sonderbares Verhalten hinaus, vermittelt der Film die sorglose Aufnahme von unbekanntem Männern als riskant und gefährlich. Um dieses Fehlverhalten erst anzudeuten und dann offen auszustellen, nutzt der Text einen weiteren Sachverhalt, der auf Grundlage der textuellen Daten in keiner Beziehung zur Mordtat steht: Der Text macht einen Einbruch in die Bar des Opfers, während sich dieses auf Reisen im Ausland befindet, zum Gegenstand der Filmhandlung. Die Schwester und die Nichte von Alfred G. entdecken den Einbruch und geben damit dem Off-Sprecher als zentraler Informationsinstanz die Möglichkeit, auf mangelnde Indizien für ein gewaltsames Eindringen in die Kneipe hinzuweisen, und zu folgern, dass der Täter vermutlich einen Nachschlüssel gehabt haben müsse.²⁵² Die Szene des von den Filmfiguren registrierten Einbruchs wurde unmittelbar an jene montiert, die die Beherbergung der mittellosen Männer zum Inhalt hat, wodurch im Besonderen durch die Mutmaßung über einen ‚Nachschlüssel‘ indirekt ein Zusammenhang zwischen der Praxis, fremden Männern Obdach zu bieten und dem Einbruch hergestellt wird. Die intra-diegetische Kenntnisnahme des Einbruchs ist weder für den Handlungsverlauf noch für das spätere Tatgeschehen essentiell, sondern dient ausschließlich dazu, das fahrlässige Verhalten des Opfers auf subtile Weise erkennbar werden zu lassen. Der Text belässt es allerdings nicht bei dieser unterschweligen und eher abstrakten Gefahrenbestimmung, sondern stellt Alfred G. zudem eine Figur zur Seite, die die Bedrohung eindeutig benennt. Hierbei handelt es sich offensichtlich um einen guten Bekannten, der dem Opfer ins Gewissen redet

²⁴⁹ Der auditiven Vermittlungsinstanz zufolge sei Alfred G. sehr beliebt und habe stets ein offenes Ohr für seine Gäste. Vgl. RaA, 0:21.

²⁵⁰ Dieser Umstand wird auch bildlich in Szene gesetzt, wenn die derzeitige ‚Hilfskraft‘ von Alfred G. in der Kneipe erscheint und davon auszugehen ist, dass diese gerade aus der über dem Lokal liegenden Wohnung des Opfers kommt. Vgl. RaA, 0:21.

²⁵¹ Vgl. RaA, 0:21-0:22. Die Veranlassung des Voice-Over, auf die Beherbergung einzugehen, ist insofern von Relevanz, als sich im Text keinerlei Hinweise ausfindig machen lassen, die die Aufnahme der Männer mit dem Mord in Relation setzen würden. Für die Aufklärung bzw. Nachstellung des Kriminalfalles ist diese Information dem Text zufolge bedeutungslos. Dies führt zu der Schlussfolgerung, dass durch diese überschüssige Information das vermeintlich ungewöhnliche Handeln des Opfers herausgestellt werden soll.

²⁵² Vgl. RaA, 0:23.

und auf das Risiko hinsichtlich der Aufnahme unbekannter Männer aufmerksam macht. Der Freund kann seine Rolle als mahnende und wissende Instanz nur glaubhaft übernehmen, weil er keinerlei Verbindungen zu den sonstigen ‚dubiosen‘ Männerbekanntschaften des Opfers aufweist.²⁵³

Mit dem besagten Einbruch lässt sich ein erstes ‚Ereignis‘ gemäß Lotmans Grenzüberschreitungstheorie feststellen, da hier offenbar eine Figur aus dem bedeutungstragenden Merkmalskomplex ‚Illegalität‘ die Grenze zur ‚Legalität‘ überquert hat.²⁵⁴ Bemerkenswert ist hierbei, dass über die textuelle Vermittlungsweise das Opfer für diesen Normenbruch eindeutig mitverantwortlich gemacht wird, hat doch Alfred G. dem Anschein nach ein ‚kriminelles Subjekt‘ in seine ‚Normalität‘ und somit in die ‚Legalität‘ überführt. Dem zentralen ‚Ereignis‘ – dem Mord – geht neben diesem ersten ‚Ereignis‘ eine weitere Ordnungsverletzung voraus, die als konstitutiv für das Verbrechen zu verstehen ist, dieses gewissermaßen initiiert und vor allem das ohnehin als risikoreich markierte Privatleben des Opfers zusätzlich in Frage stellt. Jene ‚Ereignishaftigkeit‘ offenbart sich darin, dass Alfred G., nachdem er seine berufliche Tätigkeit in seiner Kneipe für den Tag abgeschlossen hat, einen Ort aufsucht, der sich zu seinem Arbeitsumfeld sichtlich unterscheidet und zudem als potenzieller Gefahrenraum gekennzeichnet wird. Die Semantik des Raumes, den das Opfer nach Feierabend betritt, definiert sich vorrangig über eine exklusive Figurenzugehörigkeit. Im Gegensatz zu der von Alfred G. geführten Kneipe, befinden sich in dieser Bar ausschließlich Männer.²⁵⁵ Zur Feststellung, dass der Zutritt zu diesem Raum nur einem spezifischen Figurenkreis vorbehalten bleibt, trägt ebenso eine Überwachungskamera am Eingang des Nachtlokals sowie eine verriegelte Eingangstür, welche durch den Barkeeper per Knopfdruck geöffnet werden kann, nachdem sich um Einlass bittende Gäste vor dieser postiert haben, bei.²⁵⁶ Die Überwachungskamera stellt jedoch nicht nur eine bestimmte Figurenzusammensetzung des Raumes sicher, sondern weist anhand ihrer Sicherheitsfunktion auf eine latente Gefahrenlage hin.²⁵⁷ Das Bedeutungssystem dieser Örtlichkeit verhält sich also oppositionell zu dem des Ausgangaumes (Bar des Opfers) und weist damit auf eine (weitere) semantische

²⁵³ Dies lässt sich damit belegen, dass jene Figur – ein adrett erscheinender Mann – im Unterschied zu den bedürftigen Männern nicht nur berufstätig ist, sondern sich auch über den Kleidungsstil von jenem jungen Mann abgrenzen lässt, der innerfilmisch als Gast und Aushilfe des Opfers vorgestellt wurde. Zu diesen und obigen Ausführungen vgl. RaA, 0:24.

²⁵⁴ Dass dies offenbar nicht als Einzelfall zu gelten hat, wird vermittels der Äußerungen des Off-Sprechers deutlich, der davon berichtet, dass dies in der Vergangenheit bereits öfters geschah und Alfred G. zudem auch schon einmal überfallen wurde. Durch diese Informationen erhält die Fragwürdigkeit der Männeraufnahme weiteren Nachdruck. Vgl. RaA, 0:22.

²⁵⁵ Vgl. RaA, 0:26.

²⁵⁶ Vgl. RaA, 0:27.

²⁵⁷ Interessanterweise werden weder das Lokal in seiner durchaus nennenswerten Spezifik hinsichtlich der Gäste noch die Darstellung der Überwachungskamera von der Erzählinstanz kommentiert. Dies ist insofern bemerkenswert, als der Off-Sprecher nur zu oft das Offensichtliche oder sonstige Banalitäten verbalisiert. Damit verzichtet der Voice-Over auf Erklärungen, die etwa das Vorhandensein einer Überwachungskamera relativieren hätten können und lässt die Bilder in ihrer Mehrdeutigkeit für sich sprechen.

Grenzüberschreitung hin, die dieses Mal – anders als beim Einbruch – nicht nur indirekt vom Opfer verantwortet, sondern bewusst vollzogen wurde.

Die latente Gefährlichkeit dieses Raumes wird dahingehend evident, dass das Opfer dort die Bekanntschaft eines jungen Mannes macht, den es vermutlich mit zu sich in die eigene Bar nimmt und dort mutmaßlich von diesem erdrosselt wird. Um an der Kausalitätskette ‚Barbesuch – Bekanntschaft – Mord‘ keine allzu großen Zweifel aufkommen zu lassen, wird auf der Bildebene eine schlüssige und widerspruchsfreie Abfolge des Geschehens präsentiert, während sich die Erzählinstanz vornehmlich im Konjunktiv artikuliert, und somit die fehlende faktische Gewissheit dieser Darstellung kenntlich macht.²⁵⁸ Mit dem Mord an Alfred G. bewahrheiten sich also all jene Befürchtungen, auf welche die Erzählung im Laufe ihrer Entfaltung immer wieder hindeutet. Wie die auditive Erzählinstanz zu einem relativ frühen Zeitpunkt des Erzählaktes verlauten lässt, war sich das Opfer stets bewusst, „dass [es] aufgrund seiner Laufkundschaft sowie einige seiner persönlichen Bekannten besonderen Gefahren ausgesetzt sein könnte“.²⁵⁹ Analog zum Filmbeitrag MORD AN GIOVANNI ALEXANDRO S. (1998) wird hier die Bedrohung als etwas Omnipräsentes, die Gefahr als vorstellbar und die Möglichkeit des Verbrechens fast schon als gesicherte Annahme vermittelt, ohne diese weitreichende Einschätzung mit stichhaltigen textuellen Daten zu belegen. Diese ‚besonderen Gefahren‘, denen sich Alfred G. angeblich gewahr war, weisen die Figur des Opfers als Sonderfall aus, der sich zu anderen Kriminalitätsgeschädigten unterscheidet, da die Gefahr bereits der ‚Normalität‘ des Opfers innewohnt und Alfred G. mit seinem (Sozial-)Verhalten, welches sich im Rahmen des Textes insbesondere über seine sexuellen Präferenzen definiert, das Verbrechen (mit-)verschuldet hat.

4.3.2 Tödliche Räume – Zur Konzeption von allgemeinen Gefahrenräumen

Der im Weiteren zu besprechende Filmfall hebt sich sowohl hinsichtlich seiner immanenten Textbedeutung als auch in Bezug auf die filmischen Verfahren, die zu deren Konstitution führen nicht unerheblich von den bisher behandelten Filmbeiträgen ab. Diese Differenz ist vor allem in einer spezifischen Semantisierung eines Raumes zu sehen, die im Gegensatz zu den anderen in dieser Arbeit thematisierten Texten nicht mit Figureneigenschaften relationiert ist, als sich vielmehr über figurenunabhängige extra- und intra-diegetische Prozesse der

²⁵⁸ Dieser tendenzielle Widerspruch zwischen visueller Darstellung und auditiver Kommentierung aus dem Off lässt sich anhand zweier Einstellungen bzw. Aussagen stellvertretend deutlich machen: Obwohl offenbar nicht gewiss ist, ob die Männerbekanntschaft aus dem Lokal mit dem Mord zu tun hat, wird auf der Bildebene dieser Eindruck erweckt, wobei sich dieser Akt der filmischen Repräsentation ausschließlich auf jene (extra-medialen) Zeugen bezieht, die unter dem Eindruck standen, dass der unbekannte Kneipengast auf das spätere Opfer gewartet habe (vgl. RaA, 0:27). Weiterhin macht eine Bemerkung des Off-Sprechers die vormediale faktische Unbestimmtheit des Geschehens erkennbar: „Was genau im weiteren Verlauf der Nacht geschieht, kann die Polizei später nur zum Teil rekonstruieren“ (RaA, 0:27-0:28).

²⁵⁹ RaA, 0:24.

Bedeutungszuschreibung verfasst. Besonders weil der Text hierbei von gängigen Mustern der Bedeutungsvermittlung abweicht, ist er mit Blick auf dessen Konstruktion von räumlicher Gefahrenimmanenz durchaus von Relevanz und lässt Aussagen – wenn auch nur bedingt – über filmisch transportierte Bedrohungspotenziale in den 1990er Jahren zu.

Der Text RAUBMORD AN INGRID A.-S. (1994)²⁶⁰ hat einen Raubmord an einer Frau zum Inhalt, der sich in der Tiefgarage eines Kaufhauses zugetragen hat. Die filmische Argumentationslinie zielt im vorliegenden Text primär darauf, die Tiefgarage als eine räumliche Größe zu vermitteln, der die Gefahr förmlich eingeschrieben ist. Entscheidend ist hierbei jedoch, dass dem Opfer diese Gefährlichkeit nicht bekannt ist und gemäß der filmischen Erzählung auch nicht bekannt sein kann. Weder der Lebenswandel von Ingrid A. S., die in der Parkgarage überfallen und getötet wird, noch ihr Verhalten oder psychische Dispositionen deuten daraufhin, dass sie Opfer eines Verbrechens werden könnte oder dieses ‚Ereignis‘ gar auf Basis unzulässiger Raumbewegungen herbeigeführt hätte. Vielmehr konstituiert sich die Figur sowohl über ihre berufliche Stellung als Grafikerin bei einem Verlagshaus, innerhalb dieses Rahmens sie zweifelsohne gute kollegiale Beziehungen unterhält,²⁶¹ als auch über ihre Rolle im Privaten als liebende und fürsorgliche Mutter zweier Töchter, zu denen sie ein liebevolles Verhältnis pflegt und sich besonders um die ältere der beiden, die soeben ein Kind zur Welt gebracht hat, rührend kümmert.²⁶² Das Opfer wird also als äußerst liebenswerte Person konzipiert, die zudem den Ansprüchen eines bürgerlichen, unauffälligen Lebens weitgehend gerecht wird.²⁶³ Die textuelle

²⁶⁰ RAUBMORD AN INGRID A.-S./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Kurt Grimm, ZDF 1994 (=https://www.youtube.com/watch?v=a3yV2LdKAaw&feature=youtu.be, Abruf am 18.03.2015); nachstehend wird hierzu die Sigle RaI genutzt. Es handelt sich hierbei um einen jener Texte, die aufgrund ihrer narrativen Struktur etwas aus dem heuristischen Raster der Rekonstruktion filmischer Werte-/Normensysteme anhand textueller ‚Normalitäts‘-Konstruktionen herausfallen. Wie an anderer Stelle bereits angemerkt, war es eben nicht Ziel dieser Studie, den Blick nur auf solche Texte zu richten, die mit dem Erkenntnisinteresse völlig übereinstimmten und dieses mustergültig bedienen.

²⁶¹ So scherzt das Opfer bei der Arbeit im Büro nicht nur mit ihren Arbeitskollegen, sondern fragt diese auch zuvorkommend, ob sie ihnen denn etwas aus der Mittagspause mitbringen könne. Vgl. RaI, 0:38 u. 0:39.

²⁶² Dies kommt vor allem in einer Szene zum Ausdruck, die ein Telefongespräch zwischen Mutter und Tochter schildert. Während Ingrid A.-S. ihre Hilfe bei diversen Anliegen anbietet, ist die Tochter mehrmals im Krankenbett in einem Klinikum zu sehen. Diese Bilderabfolge kann in keinsten Weise mit der Entwicklung der Filmhandlung verknüpft bzw. in diese als funktionales Element eingepasst werden, womit sich der Zweck dieser Darstellung mit einer positiven (Wert-)Besetzung des Opfers erklären lässt und überdies zu einer Emotionalisierung des filmischen Geschehens beiträgt. Vgl. RaI, 0:38.

²⁶³ Die Annahme, dass das Opfer gewissermaßen an der ordnungsstiftenden Referenz des bürgerlichen Lebens gemessen wird, lässt sich ebenso dahingehend belegen, dass die auditive Informationsinstanz die mehrere Jahre zurückliegende Scheidung des Opfers und dessen derzeitige Situation als alleinstehende Frau als erklärungsbedürftig erachtet (vgl. RaI, 0:38). Diese tendenzielle Abweichung von einem traditionellen, bürgerlichen Familien-/Beziehungsverständnis kompensiert der Text nicht nur mit dem Hinweis auf die gute Beziehung zu den Töchtern, sondern auch vermittels eines Dialogs der Arbeitskollegen, bei welchem sich diese in Abwesenheit des Opfers über dessen Ex-Ehemann unterhalten: „Ja klar, die sind doch immer noch gut befreundet. Haben keinen Zoff miteinander, wie andere, die auseinandergehen“ (RaI, 0:44). Auf diesem Weg wird das vermeintliche

Botschaft, dass sich das Opfer mit Betreten der Tiefgarage nicht wissentlich in Gefahr gebracht hat, liegt neben der vorbildlichen Wesensart der Frau und ihrer beispielgebenden Lebensführung ebenso in ihrer Motivation, diesen Raum aufzusuchen, begründet. Da sie ein Babyphone für ihre Tochter umtauschen möchte, sind ihre Beweggründe für den Aufenthalt in der Tiefgarage nicht nur als unproblematisch zu betrachten, sondern zudem als selbstloser Akt zu begreifen, wodurch sich die Figur mit der Begehung des Gefahrenraumes Tiefgarage nicht willentlich über eine bestehende Ordnung hinwegsetzt. Des Weiteren konnte sich das Opfer über die Gefahr, die von diesem Raum ausgeht, nicht bewusst sein, da sich dessen Bedrohungspotenzial erst im Akt des Angriffs auf die Frau realisiert.²⁶⁴ An dieser Stelle sei an den Filmfall MORD AN GIOVANNI ALEXANDRO S. (1998) (S. 61-63) erinnert. In diesem wurde ebenfalls eine Tiefgarage als Gefahrenraum präsentiert. Der wesentliche Unterschied zur Raumkonzeption in RAUBMORD AN INGRID A.-S. liegt zum einen darin, dass im Falle von Giovanni A. S. die Gefährlichkeit des Raumes mit den verwerflichen Charaktereigenschaften und der zweifelhaften Lebensweise der Opfer-Figur korreliert wurde – was im vorliegenden Text keineswegs zutrifft –, und es sich in MORD AN GIOVANNI ALEXANDRO S. um eine spezifische Örtlichkeit handelte, wohingegen in RAUBMORD AN INGRID A.-S. das Konzept einer Tiefgarage als potenzieller Todesfalle allgemeine Gültigkeit beansprucht.

Die Verallgemeinerung von Parkgaragen als Ort des ‚Bösen‘ etabliert der Text nicht nur durch die bereits erwähnte Zusammenhangslosigkeit von Opfer und Raum sowie der Darstellung alltäglichen Handelns,²⁶⁵ sondern vor allem mithilfe der Aussagen einer Zeugin, die sich nach dem Verbrechen an Ingrid A.S. bei der Polizei meldet und dieser von ihren Beobachtungen berichtet.²⁶⁶ Die Figur der Zeugin dient

Defizit des Opfers relativiert und Ingrid A. S. von anderen Geschiedenen abgegrenzt, welche gemeinhin nicht mehr legitimer Teil einer eng gefassten bürgerlichen Ordnung sein können.

²⁶⁴ Im hier zu diskutierenden Zusammenhang ist es bedeutsam, dass der potenzielle Gefahrenraum nicht als ein solcher dargestellt wird, bevor sich das Verbrechen ereignet. Die Tiefgarage wird zunächst als ein weitgehend unspezifischer Bereich vermittelt, dem bis auf seinen denotativen Bedeutungsgehalt keine weiteren Charakteristika zugeschrieben werden. Dieses Ausbleiben einer negativen Semantisierung des Raumes macht es dem Opfer unmöglich, die Gefahr, die von diesem ausgeht, zu erkennen. Dies unterstützt zum einen die hier aufgestellte These, dass das Opfer in dieser Erzählung nicht vorsätzlich eine Grenzüberwindung im strukturell-semantischen Sinne vollzogen hat, als vielmehr der Unscheinbarkeit des Raumes anheimgefallen ist. Zum anderen wird durch diese semantische Unbestimmtheit des Raumes dessen Gefährlichkeit untermauert, da sich diese nicht offen zeigt, nicht an irgendwelchen sichtbaren Merkmalen oder Anzeichen festzumachen ist. Wie unvermittelt sich der Raum der vermeintlich ungefährlichen Tiefgarage ins Gegenteil wandeln kann, wird auch durch die Ausführung der Tat deutlich, bei der sich das Opfer bereits bei geschlossenen Türen in ihrem Fahrzeug befindet und aus dem Nichts von einem Mann attackiert wird. Vgl. RaI, 0:42.

²⁶⁵ Dass es sich beim Befahren der Tiefgarage um nichts Ungewöhnliches handelt, dies zur Lebensrealität unbescholtener Bürger gehört, wird zum einen durch die Absicht, einen Warenumtausch vornehmen zu wollen bestärkt und zum anderen durch die visuelle Darstellung von Ingrid A. S., wie sie durchs Kaufhaus schlendert und anschließend diverse Artikel kauft nahegelegt. Vgl. RaI, 0:47.

²⁶⁶ Auf die omnipräsente Gefahr, die in Tiefgaragen lauert, macht bereits der Moderator E. Zimmermann eingangs aufmerksam. Zudem teilt die Erzählerstimme nach dem Mord an Ingrid A.-S. mit, dass das Verbrechen lange unentdeckt blieb, womit diese impliziert, dass dies ein schutzfreier Raum sei, bei dem selbst schlimmste Verbrechen lange unbemerkt blieben. Vgl. RaI, 0:37 bzw. 0:42.

im Grunde ausschließlich dazu, die Lokalität ‚Tiefgarage‘ an sich in ihrer allgegenwärtigen Lebensbedrohlichkeit kenntlich zu machen.²⁶⁷ Die Schilderungen der Zeugin, die sich etwa zum selben Zeitpunkt in der Tiefgarage befunden hat wie das Opfer, entfalten sich innerhalb der Erzählung in Form von Rückblenden, die die Erinnerungen der Figur visualisieren. Obwohl die Figur nichts Relevantes zum angeblichen Täter zu berichten weiß, werden ihre Beobachtungen anhand der Erinnerungssequenz relativ ausgiebig dargestellt und die perspektivierten Schilderungen zudem von der Figur als Voice-Over auditiv begleitet.²⁶⁸ Da in diesen Darstellungen weder ein narrativ-funktionaler Zweck zu finden ist noch die Aufklärung des Kriminalfalles zu begünstigen scheinen, soll auf diese Weise vielmehr ersichtlich werden, dass auch die Zeugin Opfer des Täters hätte werden können – prinzipiell jede Frau. Wenn die Figur der Zeugin dann zusätzlich davon Zeugnis ablegt, bereits in der Vergangenheit von jemandem aus einer Tiefgarage verfolgt worden zu sein²⁶⁹ und der Kriminalbeamte ihre seitdem währende Furcht verständnisvoll mit den Worten: „Wir wissen hier schon von Berufs wegen was da so alles passiert“²⁷⁰ bestätigt, wurde die Tiefgarage gänzlich stigmatisiert und als lebensbedrohlicher Ort ausgewiesen. Vermittels eines gänzlich positiv besetzten Opfers sowie einer Figur, die als Beglaubigungs- und Bezeugungsinstanz fungiert, wird ein Raum konstruiert, der für jede Frau und in jeder Stadt eine ernstzunehmende Gefahr darstellt. Kriminalität ist hier nicht Bestandteil der opferbezogenen ‚Normalitäts‘-Konzeption und ist kein Ergebnis normenabweichenden Verhaltens, sondern elementare Konstituente der Wirklichkeit. Anders als etwa die filmische Modellierung völlig schuldfreier Opfer-Figuren, wie sie etwa in Kap. 4.2.2 (S. 47-5) herausgearbeitet wurden, wird im vorliegenden Text die Gefahr präzisiert. Eine Schuldzuweisung wird zwar auch hier vom Opfer abgewendet, es wird jedoch eine eindeutige Handlungsempfehlung für den außerfilmischen Alltag

²⁶⁷ Die Tatsache, dass die Figur der Zeugin den mutmaßlichen Täter zwar in der Tiefgarage gesehen haben mag, dessen Gesicht jedoch nicht erfasst hat und somit nichts zu einer Personenbeschreibung beitragen kann, ist hier entscheidend. Die erzählzeitlich späte Offenbarung dieses Umstandes am Ende der filmischen Narration steht ebenso im Zeichen dieser Funktion der Figur, da sich ihre Rolle als wichtige Zeugin und ihre reine Präsenz im Rahmen des Textes bei einer frühzeitigen Kundgabe ihres Nicht-Wissens nicht mehr rechtfertigen hätte lassen. Dass der Figur und ihren Aussagen erkennbar viel Platz innerhalb der Handlungskonstruktion eingeräumt wird, ließe sich selbst in ihrer Funktion als Augenzeugin, die tatsächlich Informationen zum vermuteten Täter geben könnte nur schwerlich erklären, da diese Informationen nicht zwingend über die Figurenrede zu transportieren sind, sondern – wie zumeist in den Filmfällen auch üblich – vom Voice-Over expliziert werden. Daher muss begründet davon ausgegangen werden, dass die diegetische Anwesenheit der Figur sowie ihr Dialog mit einem Polizeibeamten einem anderen Zweck dient, als der Text auf der Oberfläche zu vermitteln sucht. Vgl. *Ral*, 0:49.

²⁶⁸ Dadurch, dass die Erlebnisse der Zeugen-Figur nicht nur verbalisiert wiedergegeben werden, sondern sich ebenso visuell vermitteln und die Figur zudem als Erzähler auftritt, erfährt die Darstellung eine höhere Glaubwürdigkeit und Wirksamkeit, spricht doch nun jemand, der tatsächlich vor Ort war, der weiß, was vorgegangen ist.

²⁶⁹ Vgl. *Ral*, 0:47. Wie die Frau berichtet, hat sich der Vorfall in Köln ereignet. Dies ist als weiterer Hinweis zu verstehen, dass die Gefahr nicht nur in bestimmten Tiefgaragen droht, als vielmehr ortsunabhängig immer präsent ist, sobald man sich als Frau in einer solchen aufhält.

²⁷⁰ *Ral*, 0:48.

präsentiert. Kriminalität erscheint hier nicht aus dem Nichts, sondern ist an einen bestimmten Raum gebunden, den es zu meiden gilt.

4.3.3 Bürgerliches Idyll als textuelle Folie zufallsbedingter Verbrechensdarstellung

Die Annahme, dass das filmische Konstruktionsschema einer vorbildlichen ‚Normalität‘, vor dessen Folie sich ein zufallsbedingtes Verbrechen ereignen kann, in den 1990er Jahren anderen Inszenierungs- und Vermittlungsmustern gewichen sei, lässt sich anschaulich mit dem Filmbeitrag MORD AN ANNA B. (1998)²⁷¹ widerlegen. Es ist durchaus bemerkenswert, dass im vorliegenden Text sehr vergleichbare Bedeutungen evoziert werden, wie sie sich bereits in den Filmfällen der 1970er und 1980er finden lassen. Der Film erzählt von einer Frau, die in Abwesenheit ihres Mannes in deren Haus von einem Fremden ermordet wird. Interessant ist hierbei, dass sich die filmisch vermittelten Umstände, die die Tat ermöglichten, in Ansätzen mit einem in dieser Schrift behandelten Filmfall vergleichen lassen, die Textbedeutung jedoch entscheidend differiert. Hier wie in MORD AN BEATRIX H. (1990)²⁷² führt eine offene Terrassen- bzw. Balkontür letztlich zum Tod einer Frau. Während jedoch für den Text MORD AN BEATRIX H. konstatiert wurde, dass sich der kriminelle Akt nicht zuletzt mit der Arglosigkeit und der Unangepasstheit des Opfers erklären lasse, greifen diese interpretatorischen Erklärungsansätze hier nicht, da dieser Filmbeitrag auf Grundlage seiner präsentierten Daten anders argumentiert und auf diese Weise eine derartige Deutung nicht zulässt. In MORD AN ANNA B. wird die Figur des Verbrechensopfer keineswegs als tendenziell defizitär konfiguriert, sondern als funktionstaugliches Element einer bürgerlichen Ordnung konzipiert, der jegliches Fehlverhalten fremd ist. Diese ‚bürgerliche Ordnung‘, die die textuelle ‚Normalität‘ des Ehepaares konstituiert, wird vermittels der Erzählinstanz konkretisiert. So liegt nicht nur das Haus der Eheleute in einer „guten Wohngegend“,²⁷³ sondern der Ehemann ist zudem im Ort „eine bekannte Persönlichkeit. Er ist politisch engagiert und hat viele Ehrenämter inne“.²⁷⁴ Als Notar repräsentiert er das gehobene Bürgertum schlechthin. Die Information, dass der Sohn des Ehepaares in den USA gerade seine Lizenz als Anwalt erhalten hat, welche textuell über eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter vermittelt wird, komplettiert das Bild eines bürgerlichen Ideals. Das Verbrechen betrifft hier also nicht nur Mitglieder einer vorbildhaften Ordnung, sondern ist zudem in einen Alltag nach traditionellem Verständnis eingebettet. Während sich die Frau, das Opfer, der Blumen auf der Veranda annimmt, verabschiedet sich der Mann in die

²⁷¹ MORD AN ANNA B./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Susanne Aernecke, ZDF 1998 (<https://www.youtube.com/watch?v=RM9xn4gGtI8&feature=youtu.be>, Abruf am 18.03.2015); hier im Weiteren unter MaAB zitiert.

²⁷² Vgl. hierzu S. 45-47.

²⁷³ MaAB, 0:38. Zusätzlich lässt die auditive Vermittlungsinstanz wissen, dass ein Teil des Hauses an einen Arzt vermietet sei, wodurch sich das ‚(Groß-)Bürgerliche‘ als Ordnungsrahmen verfestigt.

²⁷⁴ MaAB, 0:38.

Kirchenmesse.²⁷⁵ Zudem pflegen die beiden einen liebevollen Umgang miteinander, was sich an einer herzlichen Verabschiedung erkennen lässt.²⁷⁶ Dass es trotz dieser Eintracht, des ‚perfekten‘ Lebens zu einer Gewalttat kommen kann, bei der die Unachtsamkeit des Opfers oder gar charakterliche Verfehlungen eine Rolle spielen könnten, wird vom Text eindeutig verneint. Zwar lässt die Frau während der Abwesenheit ihres Mannes die Terrassentür offen,²⁷⁷ doch diese unterlassene Handlung wird auf zweierlei Weise erklärt bzw. relativiert: Zum einen hat sie die Tür lediglich für einen kurzen Moment aus den Augen gelassen, um einen Telefonanruf entgegenzunehmen.²⁷⁸ Eine Unaufmerksamkeit, die von der Erzählinstanz unkommentiert bleibt und somit nicht als Fehlverhalten markiert wird. Zum anderen lässt der Off-Sprecher explizit verlauten, dass bis auf die Terrassentür alle Fenster und Türen des Hauses verschlossen seien, womit fahrlässiges, unvorsichtiges Verhalten ausgeschlossen wird. Für die Botschaft des Textes ist weiterhin zentral, dass Anna B. keine figurale Instanz der Korrektur zur Seite gestellt wird, welche sie wissen lassen könnte, dass sie sich in Gefahr befindet.²⁷⁹ Anna B. weiß als Person des (Groß-)Bürgertums was sie tut. Hierfür ist bezeichnend, dass das Opfer selbst ihren Ehemann davon abhält, die Rollläden der Terrasse herunterzulassen, will sie doch noch die Geranien hereinholen.²⁸⁰ Das Opfer sieht auch keinen Grund darin, in der offenen Terrassentür eine Gefährdung ihres Wohles zu sehen, da der Außenbereich, also alles, was außerhalb des Hauses liegt, aufgrund der fehlenden Mahninstanz nicht als Gefahren- bzw. Bedrohungsraum gekennzeichnet wird,²⁸¹ worauf ebenso die Erzählerstimme aufmerksam macht, wenn diese von einer „guten Wohngegend“ spricht.²⁸² Die Tatsache, dass es dennoch zu einem Verbrechen kommen konnte, ist dem Zufall geschuldet, da der Alltag des Opfers in keinsten Weise zweifelhafte Züge aufweist. Die grundsätzliche Integrität der Lebenswirklichkeit von Anna B. und ihrem Ehemann, die keinerlei Anlass bietet, bei dieser spezifischen Lebensart das Eintreten eines Verbrechens zu vermuten, erfährt insoweit eine Akzentuierung, als die filmische Vermittlungsweise von einem linearen Syntagma zu einer Parallelmontage wechselt, sobald der Ehemann das Haus

²⁷⁵ Über den Off-Sprecher wird bekanntgegeben, dass die Frau bereits an der Morgenmesse teilgenommen hat.

²⁷⁶ Vgl. MaAB, 0:40.

²⁷⁷ Analog zum Filmbeitrag MORD AN BEATRIX H. (1990) wird die offenstehende Tür durch einen Kamerazufahrt fokussiert. Vgl. MaAB, 0:42.

²⁷⁸ Vgl. MaAB, 0:40.

²⁷⁹ Im Filmbeitrag MORD AN BEATRIX H. (1990) wird diese Instanz von der Nachbarin verkörpert. Diese kennt nicht nur den Unterschied zwischen einem sicheren Innen und einem gefährlichen Außen, sondern versucht zudem, das Opfer für diese Differenz zu sensibilisieren. Als alleinerziehende Mutter, die mit Beziehungsproblemen zu kämpfen hat und sich über Eigenwilligkeit auszeichnet, braucht sie diese mahnende Stimme, diese alternative, gewissenhafte, schlicht: bodenständige, bürgerliche Figur.

²⁸⁰ Vgl. MaAB, 0:40.

²⁸¹ Diese differente Raumsemantisierung wird in dem ‚Vergleichsfall‘ MORD AN BEATRIX H. (1990) wesentlich durch die Figur der Nachbarin bestimmt.

²⁸² Für die Ferne der Kriminalität spricht auch jene Szene, in der ein Nachbar einen Mann beobachtet, den er – laut Off-Sprecher – in der Gegend noch nie gesehen habe (vgl. MaAB, 0:40). Der Raum, in dem das Ehepaar verortet ist, ist also nicht nur generell frei von Verbrechen, sondern lässt bereits alles Fremde erkennbar werden.

verlassen hat und sich die Ehefrau alsbald mit einem Verbrecher konfrontiert sieht. Dies dient in erster Linie einem dramaturgischen Effekt, der sich aus der Gleichzeitigkeit des Dargestellten speist,²⁸³ gibt aber zudem darüber Aufschluss, dass die Figur des Ehemannes zuerst seinem Kirchenbesuch nachgeht, anschließend noch diverse Arbeiten in seinem Büro verrichtet und schließlich seine Mutter anruft, also alltägliches, beispielgebendes Handeln praktiziert. Mit dieser Montageform wird das Gezeigte kontrastiert und das Verbrechen in seiner extremen Ungewöhnlichkeit ausgestellt. Der idealisierte Alltag des Ehepaares, das idyllische Leben hat sich auf der Darstellungsebene aufgespalten – in Leben und Tod. Durch diese Aufspaltung werden die Extrempole überdeutlich. Hier das bürgerliche Leben, mit Kirchengang, Büroarbeit und familiärer Kontaktpflege in seiner Essenz ersichtlich, während am anderen Ende des Kontinuums der grauenhafte Mord steht. Eine textuelle Ordnung des traditionellen Bürgertum fungiert also auch hier als Folie, Kriminalität als etwas Weltfremdes auftreten zu lassen, etwas, das nach Maßgaben bürgerlicher Eintracht eingetreten ist, obwohl es nicht hätte eintreten dürfen.

4.4 2002 – 2008: Problematische Welten und undenkbare Kriminalität

Auch im 21. Jahrhundert hat AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST mit seinen Filmbeiträgen zum Diskurs und zur Verhandlung von ‚Normalitäts‘-Vorstellungen beigetragen und diese in spezifischer Weise mit den filmisch umgesetzten Verbrechensfällen verknüpft bzw. an diese gekoppelt. Nachstehend soll erneut durch den Vergleich markanter Filmfälle ein Schlaglicht auf dieses Jahrzehnt geworfen werden, um die darin präsentierten Weltentwürfe auf ihre Bedeutungsevokationen zu untersuchen. Zunächst soll auf jene Kurzfilme eingegangen werden, die die Lebenswelt des Opfer problematisieren, da sich aufgrund dieser latenten bzw. manifesten Abwertung bestimmter Figureneigenschaften oder Figurenbewegungen textuelle Wertsetzungen exemplarisch für die hier fokussierte Dekade aufzeigen lassen.

4.4.1 Zwei Welten – ‚richtig‘ / ‚falsch‘

Die folgende Analyse zweier Filmfälle soll auch für das Jahrzehnt der 2000er Jahre deutlich machen, mit welchen (para-)textuellen Bewertungsmechanismen die Texte operieren, um damit tolerierbare Lebensentwürfe von nicht zu tolerierenden zu scheiden. Ein besonders eindrückliches Beispiel stellt hierbei der Film MORD AN

²⁸³ Dieses alternierende Syntagma, das im Wesentlichen den Todeskampf des Opfers vermittelt, während sich dessen Ehemann in Kirche und Büro befindet, nutzt vor allem Einblendungen exakter Zeitangaben, um das Geschehen zu dramatisieren sowie eine mögliche Konfrontation zwischen Ehemann und Täter in Aussicht zu stellen, da sich der Ehemann bereits wieder auf dem Heimweg befindet, während sich der Täter noch im Haus aufhält.

MICHAEL S. (2002)²⁸⁴ dar. Obwohl es sich bei dem Text vordergründig um die filmische Rekonstruktion eines Tötungsdelikts handeln soll, dokumentiert die Filmhandlung weniger die Tat noch deren direkte Begleitumstände,²⁸⁵ sondern widmet sich stattdessen dem sukzessiven sozialen Abstieg eines Mannes, wobei der Text die zunehmende Degeneration des Lebens der Opfer-Figur vor allem mit deren Distanzierung von einem bürgerlichen Ordnungssystem in Verbindung bringt. Um diesen Verfall nachdrücklich zu vermitteln, wird die Figur des Opfers in der ersten Einstellung des Film zunächst in einer intakten (bürgerlichen) ‚Normalität‘ situiert, um im gleichen Zuge die Brüchigkeit und Instabilität dieser kenntlich zu machen. Während Michael S. sein Haus verlässt, um sich auf den Weg zur Arbeit zu machen,²⁸⁶ lässt der Off-Sprecher wissen, dass das Opfer Filialleiter eines Paketdienstes sowie verheiratet sei und es diesem im Allgemeinen gut gehe.²⁸⁷ Diesen Einlassungen folgt jedoch der Vermerk: „Aber seine Ehe steht auf tönernen Füßen, seit er seiner Frau gestehen musste, homosexuell zu sein“.²⁸⁸ Damit wird der erste Eindruck eines funktionierenden, glücklichen Lebens umgehend revidiert und die ‚Normalität‘ der Opfer-Figur als fragil konzipiert, was im Besonderen in der für das Bürgerliche so essentiellen Ehe zu sehen ist, die im Falle des Opfers zu scheitern droht.²⁸⁹ Im weiteren Erzählverlauf wird die Figur des Michael S. bei ihrer schrittweise vollziehenden Abkopplung vom bürgerlichen Leben begleitet. Mit einer

²⁸⁴ MORD AN MICHAEL S./AKTENZEICHEN XY ... ungelöst, Charly Weller/Thomas Pauli, ZDF 2002 (=https://www.youtube.com/watch?v=a1WAQ3Ow4iM, Abruf am 18.03.2015); nachfolgend mit MaM zitiert.

²⁸⁵ Dies ist sicherlich dem Umstand geschuldet, dass offenbar weder zum Täter noch zum Tathergang umfassendere Informationen vorliegen. Ungeachtet dessen ist es dennoch sehr auffällig, dass der Text diesen vorfilmischen Informationsmangel dazu nutzt, in aller Breite und sehr detailliert den vermeintlichen Niedergang eines Lebens zu schildern.

²⁸⁶ Das Opfer zeigt sich in einem Anzug und ist im Begriff einen Sportwagen zu besteigen. Mit dieser Figurendarstellung wird in Kombination mit dem auditiven Verweis auf dessen berufliche Position sowie der Rolle als Ehemann der soziale Status des Opfers sichtbar gemacht und dessen Zugehörigkeit zu einer bürgerlichen ‚Normalität‘ demonstriert. Vgl. MaM, 0:02.

²⁸⁷ Vgl. MaM, 0:02.

²⁸⁸ MaM, 0:02.

²⁸⁹ Wie sehr die Ehe des Opfers offenbar durch dessen Homosexualität in Mitleidenschaft gezogen wurde und überdies das Durchsetzungsvermögen des Mannes geschmälert hat, vermittelt eine Szene, die unmittelbar an die oben wiedergegebenen Aussagen des Off-Sprechers anschließt. In dieser ist Michael S. dabei zu beobachten, wie er mit seiner Ehefrau via Handy unmittelbar vor deren Haus telefoniert, während sie am Fenster steht. Dass die Eheleute trotz der geringen Distanz nicht vis-a-vis miteinander sprechen, sondern dazu Mobiltelefone nutzen, spricht für eine gestörte Kommunikation zwischen den beiden, wobei diese mittelbare Kommunikationssituation von der Frau erzwungen wird. Wenn diese Michal S. mitteilt, dass sie abends ausgeht und womöglich am nächsten Morgen noch nicht zu Hause sein werde, wird nicht nur das dysfunktionale Eheleben ersichtlich, als vielmehr die Überlegenheit der Frau gegenüber dem Opfer. Sie ist diejenige, die mit ihm nur übers Handy spricht und sie lässt ihn ohne weitere Erläuterungen indirekt wissen, dass sie die Nacht mit einem anderen Mann verbringen werde. Der Umstand, dass die Ehefrau währenddessen am Fenster steht, ihren Mann vorm Haus beobachtet und er sie scheinbar nicht sehen kann, verdeutlicht diese Überlegenheit ebenso, blickt sie doch wortwörtlich auf ihn herab. Diese Szene lässt Michael S. schwach, geradezu impotent wirken und impliziert einen Zusammenhang zwischen diesen beiden Sachverhalten, schließt sie doch unmittelbar an die Informationsvergabe des Off-Sprechers hinsichtlich der Homosexualität an. Vgl. MaM, 0:03.

weiteren Textstelle lässt sich nachweisen, dass sich die Figur des Opfers – neben der Homosexualität, die das Ende dessen Ehe bedingt – ein weiteres Mal dem (konservativen) Bürgertum widersetzt und welche die Kündigung von Michael S. zum Inhalt hat. Hier wird das Bürgerliche, die privilegierte Ordnung von seinem Vorgesetzten verkörpert²⁹⁰ bzw. durch den Paketdienst, dem dieser als Führungsfigur vorsteht, repräsentiert.²⁹¹ Da sich Michael S. weigert, davon abzusehen, weiterhin dunkelhäutige Angestellte in seiner Filiale zu beschäftigen, wird sein Arbeitsverhältnis mit der Firma aufgelöst. Zwar gibt Michael S. Vorgesetzter an, nichts gegen Ausländer zu haben, doch er müsse sich nach den Wünschen der Kunden richten, schließlich fungiere das Unternehmen als Dienstleister. Vor allem dieser Verweis auf die Funktion als Dienstleister gibt den Paketdienst und dessen Personalwesen als textuelle Elemente zu erkennen, die einem bürgerlichen Ordnungsdenken zu subordinieren sind. Dieses handlungsleitende Paradigma bietet keinen Platz für die Beschäftigung von ausländischen Arbeitskräften und ebenso wenig für jene, die eine solche befürworten. Der Text gibt also vor, dass der Leidensweg des Opfers vor allem in dessen Abkehr von einer bürgerlichen Ordnung zu sehen ist und Michael S. diese aufgrund seiner sexuellen Orientierung und seines Einsatzes für Ausländer bewusst herbeigeführt habe,²⁹² weil er dadurch das Regelsystem dieser Ordnung ignoriert und nicht anerkennt.²⁹³ Wie sehr sich diese Distanzierung von einem vorrangig bürgerlichen Werte- und Normensystem auf das Leben des Opfers auswirkt, wird dahingehend vermittelt, dass die filmische Erzählung mehrere Lebensjahre von Michael S. ausspart,²⁹⁴ um das Opfer schließlich bei dessen (neuer) Tätigkeit in einer

²⁹⁰ Mit einer hervorstechenden (Kamera-)Einstellung lässt sich belegen, dass dieser nicht nur in seiner geschäftsführenden Tätigkeit als Stellvertreter des Bürgertums zu gelten hat. Hierbei fokussiert die Kamera mittels einer Nahaufnahme ohne erkennbaren Grund die linke Hand des Vorgesetzten, an der sich ein gut sichtbarer (Ehe-)Ring befindet. Während die Hand bzw. der Ring zu sehen ist, verblasst die Figur des Opfers im Bildhintergrund für einen kurzen Moment, da die Tiefenschärfe des Filmbildes entsprechend reguliert wird. Wenn der Blick des Opfers genau in diesem Moment auf den Ehering des Chefs fällt, deutet dies ebenso auf eine unterschwellige Konfrontation mit einem bürgerlichen Wertesystem hin. Vgl. MaM, 0:04.

²⁹¹ Die Annahme, dass der Geschäftsführer des Paketdienstes eine Repräsentationsfunktion erfüllt, lässt sich auch daran ablesen, dass er explizit betont, dass die Entscheidung, Michael S. zu kündigen, nicht seinen persönlichen Ansichten entspreche, er aber im Interesse des Unternehmens, der Kunden zu handeln hätte. Er sieht sich also auch einem höherrangigen Ordnungssystem verpflichtet, dem man sich zu fügen habe. Vgl. MaM, 0:03.

²⁹² Einer Aussage des Off-Sprechers lässt sich entnehmen, dass vor allem diesen beiden Sachverhalten die soziale Verwahrlosung des Opfers geschuldet ist. Dieser bezeichnet das entsprechende Jahr als ‚Schicksalsjahr‘, welches in der ‚Ehekrise‘ und einem ‚beruflichen Problem‘ seine Wurzeln findet. Vgl. MaM, 0:03.

²⁹³ Es sollte hier nicht unerwähnt bleiben, dass weder das Verhalten seiner Ehefrau noch das des Vorgesetzten innerhalb des Textes als problematisch ausgegeben wird, wohingegen die Entscheidungen des Opfers offensichtlich den gesellschaftlichen Absturz einleiten. Sowohl das Gebaren der Ehefrau, die Michael S. äußerst kaltherzig über ihre Untreue unterrichtet als auch das Handeln des Geschäftsführers des Paketdienstes, der das Opfer trotz dessen selbstlosen Einsatzes für benachteiligte Menschen ausländischer Herkunft feuert, können durchaus als kritikwürdig gelten. Für die grundlegende Haltung des Textes ist es geradezu charakteristisch, dass derartige Handlungsweisen als weniger schwerwiegend erachtet werden als jene des Opfers.

²⁹⁴ Diese explizite Ellipse umfasst mindestens vier Jahre. Vgl. MaM, 0:05.

Autowaschanlage zu zeigen, welche von der Erzählinstanz folgendermaßen kommentiert wird: „Michael Sattler ist inzwischen geschieden. An seine alte Karriere hat er nicht anknüpfen können. Gelegenheitsjobs halten ihn über Wasser“.²⁹⁵ Sowohl über die Bildebene als auch über den akustischen Informationskanal wird unmissverständlich aufgezeigt, welche Folgen die vermeintliche Ablehnung eines bürgerlichen Ordnungsverständnisses hat.²⁹⁶ Der weitere Erzählvorgang beschränkt sich weitgehend darauf, weitere Rückschläge des Opfers vorzuführen, wobei hier sowohl auf das berufliche²⁹⁷ als auch auf das private²⁹⁸ Leben von Michael S. Bezug genommen wird. Hier wird unverkennbar ersichtlich, dass eine Verweigerung der

²⁹⁵ MaM, 0:05. Es ist durchaus bemerkenswert, dass die Erzählung nicht erst mit dieser Lebenssituation des Opfers einsetzt und die dieser vorhergehenden Geschehnisse nicht über die Erzählerstimme zusammenfasst. Dies kann als weiterer Anhaltspunkt dafür verstanden werden, dass der soziale Abstieg des Opfers für die zentrale Argumentationsweise des Textes von überragender Bedeutung ist.

²⁹⁶ Spätestens an dieser Stelle wurde die sujetlose Schicht des Textes in eine sujethafte überführt, wodurch sich ein ‚Ereignis‘ einstellt. Dieses ‚Ereignis‘ konstituiert sich über eine Figurenbewegung innerhalb des semantisierten Abstraktums ‚Legalität‘, welches einer Binnendifferenzierung von ‚bürgerliche Ordnung‘ und ‚nicht-bürgerliche Ordnung‘ unterliegt. Durch den Verlust seines Arbeitsplatzes, bei dem er eine leitende Funktion inne hatte, sowie aufgrund der Scheidung von seiner Ehefrau hat Michael S. seine Zugehörigkeit zum bedeutungstragenden Raum ‚bürgerliche Ordnung‘ aufgegeben und die semantische Grenze zum ‚Nicht-Bürgerlichen‘ überquert. Diese Grenzüberschreitung lässt sich nicht nur auf einer abstrakten textuell-strukturellen Ebene nachweisen, sondern wird auch auf der Darstellungsebene offensichtlich. Statt in einem Anzug mit Krawatte, kleidet er sich nun mit einem Blaumann. Sein Vorgesetzter spricht ihn nicht mehr der Förmlichkeit verpflichtet mit seinem Nachnamen an, sondern ruft ihn beim Vornamen und anstatt mit einem Sportwagen zur Arbeit zu fahren, verdient er sein Geld nun mit dem Reinigen von Autos Fremder. Alles Indizien, die auf einen Wandel der beruflich-sozialen Stellung hinweisen. Zu berücksichtigen gilt es hierbei, dass die Figur nicht nur die Merkmale des Gegenraumes angenommen hat, sondern darüber hinaus die Rückkehr in den Ausgangsraum als äußerst unwahrscheinliches Szenario vermittelt wird.

²⁹⁷ Hinsichtlich seines Berufes wird eine erneute Kündigung des Opfers thematisiert, nachdem dieses während dessen Arbeit bei einem Autopflegeservice das Fahrzeug eines Kunden unbeaufsichtigt ließ und dieses dann gestohlen wird (vgl. MaM, 0:05-0:07). Dass diese Begebenheit in Relation zu den vorangegangenen Verfehlungen von Michal S. steht, verdeutlicht der Off-Sprecher, wenn er davon spricht, dass der Vorfall mit dem verschwundenen Auto das Opfer „einmal mehr ins Straucheln bringt“ und ergänzend wissen lässt, dass Michael S. „wieder einmal seinen Job“ verliert. MaM, 0:05 bzw. 0:07.

²⁹⁸ Dieser Handlungsstrang hat die verschmähte Liebe von Michal S. zu einem Mann zum Inhalt (vgl. hierzu MaM, 0:07-0:09). Aufgrund dieses erneuten Endes einer Liebesbeziehung erweist sich das vermeintlich heterodoxe Konzept von zwischenmenschlicher Verbundenheit und Intimität, wie es das Opfer für sich vorsieht, als untauglich und illusionär. Dies lässt sich vor allem daran erkennen, dass gemäß der textuellen Daten das Opfer die Trennung von dessen Ehefrau zu verantworten hat, war es doch Michael S., der seiner Ehepartnerin seine Homosexualität mitteilte und somit sein Interesse an Männern zum Ausdruck brachte. Den auf diese Weise verschafften Handlungs- und Gestaltungsfreiraum, der es dem Opfer ermöglicht, diesen Interessen nachzugehen, kann Michal S. offenbar nicht nutzen. Sich in dieser Hinsicht zu verwirklichen schlägt ebenso fehl, da auch eine Beziehung zu einem Mann keinen Halt, keine Beständigkeit verspricht, wodurch seine Offenbarung gegenüber seiner ehemaligen Frau sinnlos erscheint. Dieser Konnex zwischen einer zu Unrecht aufgegebenen Ehe und einer substanzlosen gleichgeschlechtlichen Liebe stellt ebenso die Erzählerstimme auf subtile Art aus: „Auch diese Beziehung hängt an einem seidenen Faden“. MaM, 0:07.

bürgerlichen Maximen keine erfolgsversprechende Zukunft verspricht, als vielmehr Glücksmomente in Arbeits- und Liebesleben konterkariert. Wenn das Opfer gegen Ende der Narration dabei abgebildet wird, wie es durch das Rotlichtviertel von Stuttgart wandert und eine Bar aufsucht, kann der Off-Sprecher den Grund dafür nennen: „Alleingelassen, arbeitslos und die drohende Obdachlosigkeit vor Augen landet er schließlich in einer einschlägigen Szene-Bar“.²⁹⁹ Die ‚einschlägige Szene-Bar‘ wird vom Text also zum vorläufigen Endpunkt eines beispiellosen Niedergangs stilisiert, der seinen Anfang in der fehlenden Akzeptanz der bürgerlichen Regeln fand. Obwohl den Aussagen des Voice-Over zufolge – wie so oft in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST – keinerlei Hinweise zu Täter oder Tatumsstände vorliegen,³⁰⁰ kennt der Text bereits den Schuldigen. Dass Michael S. schließlich auf dem Gelände eines ehemaligen Güterbahnhofs tot und schwer misshandelt aufgefunden wird, ist keine Laune des Zufalls, sondern hat sich – so der Text – in dem Moment angekündigt, an dem er sich einer primär bürgerlichen, traditionellen Konzeption von Ordnung verweigert hat. Das Verbrechen ist sozusagen Resultat dieser Abkehr und der Tod von Michael S. zeugt von der unbedingten Einhaltung und Gültigkeit dieser vermeintlichen Leitkultur.

Auch der nächste zu behandelnde Filmbeitrag, der an dieser Stelle mit MORD AN LUIGI S. (2002)³⁰¹ betitelt werden soll, konstruiert eine Lebensrealität der Opfer-Figur, die zwar nicht – wie im obigen Filmfall – auf einer Abkehr von einer bestehenden, zuvor gelebten Bürgerlichkeit basiert, als vielmehr auf der Gegenüberstellung von einer geordneten, unzweifelhaften ‚Normalität‘ und einer problematischen, gefährlichen. Bereits die paratextuelle Hinführung zum Kurzfilm durch den Moderator R. Cerne deutet auf diese abseitige Parallelwelt hin: „Seine Freunde und Kollegen glaubten eigentlich alles über ihn zu wissen [...], aber Luigi Saporito hatte ein Geheimnis, darauf ist die Kripo erst jetzt gestoßen, nach seinem Tod“.³⁰² Die Aussage R. Cernes ist gleich in mehrfacher Hinsicht für die Semantik des Textes von Relevanz. So deutet das ‚Geheimnis‘, von dem R. Cerne spricht, nicht nur auf eine rätselhafte Facette im Leben des Opfers und auf etwas eventuell Verbotenes hin, sondern es wird durch den Zusatz, dass die Kriminalpolizei dieses ‚Geheimnis‘ erst nach dem Tod von Luigi S. lüften konnte, ein Zusammenhang zwischen ‚Geheimnis‘ und Tod hergestellt. Um diesen geheimnisvollen Aspekt, der dem Opfer-Leben prätextuell zugeschrieben wurde, innertextuell nicht umgehend aufzulösen, wird Luigi S. zunächst filmisch im Rahmen einer unverfänglichen Alltagssituation in dessen Wohnung und anschließend an dessen Arbeitsplatz in einem italienischen Restaurant präsentiert. Dieser Wechsel der Örtlichkeiten –

²⁹⁹ MaM, 0:09. Sowohl die behauptete Kausalität zwischen der Lebenssituation des Opfers und dem Besuch des Nachtlokals als auch die implizite, dennoch starke Abwertung der ‚Szene-Bar‘ sind für die vorgebliche Intention, mit dem Filmbeitrag zur Aufklärung des Kriminalfalles beitragen zu wollen, völlig belanglos, für die Kernaussage des Textes jedoch wesentlich.

³⁰⁰ Die letzte Einstellung des Films, die die Figur des Opfers lebend präsentiert, zeigt diese zunächst auf dem Weg von einer Bar zur nächsten, um kurz darauf Michael S. mithilfe einer Trickblende aus dem Bild zu entfernen und dessen plötzliches Verschwinden zu visualisieren. Vgl. MaM, 0:11-0:12.

³⁰¹ MORD AN LUIGI S./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Thomas Pauli, ZDF 2002 (=https://www.youtube.com/watch?v=xFhE6a1eqFw, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden unter MaL zitiert.

³⁰² MaL, 0:19.

Wohnung³⁰³ und Arbeitsplatz – wird im filmischen Diskurs mithilfe eines *Match-Cuts* als zusammengehörig dargestellt,³⁰⁴ als eine harmonische Aufeinanderfolge zweier Lokalitäten, doch einer ‚Normalität‘. Auf die Offenbarung des Geheimnisses bereitet schließlich die Erzählinstanz vor, nachdem diese das Opfer zuerst in seinen Vorzügen und positiven Charaktereigenschaften beschrieben hat sowie darauf hinweist, dass Luigi S. keinen Hehl aus seiner Homosexualität mache: „Doch in welches Leben er nach Feierabend eintaucht, das erzählt er niemanden“.³⁰⁵ Dass es sich bei dem Folgenden nun nicht mehr um zusammengehörige Örtlichkeiten handeln kann, die zudem der ‚Normalität‘ zuzuordnen wären, macht der Film vor allem auf der Ebene des *discours* deutlich.³⁰⁶ Nachdem zunächst der Ortswechsel vermittelt semidokumentarischer Außenaufnahmen der Stadt Berlin und des Bahnhof Zoos angezeigt wird, ist Luigi S. dabei zu beobachten, wie er mit leicht gesenktem Haupt am Bahnhofsgebäude entlang schreitet. Um die differente Raumsemantik von Wohnung/Restaurant hervorzuheben wird die Farbsättigung des Filmbildes auf ein Minimum reduziert, die visuelle Darstellung durch bedrohliche Klänge aus dem Off ergänzt und das Dargestellte in Zeitlupe präsentiert, wodurch dieser Raum als tristes und hoffungsloses Gegenstück zu der Wohnung und dem Restaurant erscheint.³⁰⁷ Der Raum des Bahnhofes definiert sich nicht nur über seine Andersartigkeit, sondern wird ebenso als Gefahrenraum semiotisiert, was sich unter anderem darin manifestiert, dass ein Obdachloser das Opfer zu fassen versucht, während dieses ungerührt weitergeht.³⁰⁸ Die Figur des Opfers nimmt also mit Betreten dieses Raumes willentlich eine Grenzüberschreitung vor,³⁰⁹ welche zudem auf die

³⁰³ In der Wohnung des Opfer ist dessen Putzfrau zugegen, die mit italienischen Klischees von der literarischen Figur des *Casanova* Luigi S. zu mehr Einsatzbereitschaft in Bezug auf Frauen ermutigt. Wenn das Opfer diesen Vorschlägen entgegnet, dies sei nicht so wichtig, deutet diese Textstelle bereits auf das fehlende Interesse an Frauen hin. Vgl. MaL, 0:20.

³⁰⁴ Zu diesem Zweck fokussiert die Kamera eine Fotografie, die Palmen und Meer abbildet und am Badezimmerspiegel in der Wohnung des Opfers befestigt ist, um sich anschließend von dem gleichen Motiv in Form eines Bildes im Restaurant zu entfernen. Vgl. MaL, 0:20.

³⁰⁵ MaL, 0:21.

³⁰⁶ Das Übergehen von einem filmischen Syntagma ins nächste wird hier mit einer Überblende bewerkstelligt. Diese Konjunktion indiziert zum einen eine gewisse Kontinuität, die die Regelmäßigkeit der Figurenbewegung unterstreicht. Zum anderen fungiert sie als Distinktionsmarker in Relation zum zuvor genutzten *Match-Cut*, der die Kohärenz zweier ‚unproblematischer‘ Räume signalisiert hat. Vgl. MaL, 0:21.

³⁰⁷ Diese negative Besetzung des Raumes evoziert der Text ebenso mit sporadischen Einstellungen, die dokumentarisch anmuten und offenbar männliche Prostituierte abbilden und die Darstellung von Luigi S., wie er sich durch den Raum bewegt, zwei Mal kurzzeitig unterbrechen. Diese Dokumentarbilder können intra-diegetisch weder mit der Figurenwahrnehmung noch mit der vorgeführten Raumarchitektur in Übereinstimmung gebracht werden, sondern sollen im Wesentlichen die raumimmanente Figurenzusammensetzung widerspiegeln. Die vermeintliche Authentizität der Aufnahmen soll dieser textuellen Absicht Nachdruck verleihen. Vgl. MaL, 0:21 sowie 0:22.

³⁰⁸ Vgl. MaL, 0:22. Die ausbleibende Irritation des Opfers angesichts dieses Berührungsversuchs spricht dafür, dass die Figur zumindest temporär mit den Merkmalen des Raumes ‚Bahnhof‘ konform geht, womit sich erneut auf eine Vertrautheit mit dem Raum und dessen inhärenter Semantik schließen lässt.

³⁰⁹ Da das Opfer zweifelsohne nicht gegen eine Strafnorm verstößt und durch sein Verhalten die Grenze zwischen den semantisierten Abstrakta ‚Legalität‘ und ‚Illegalität‘ unberührt bleibt, lässt sich

Einlassungen R. Cernes hinsichtlich des ‚Geheimnisses‘ referiert und dieses konkretisiert. Da bereits vor Erzählbeginn von R. Cerne eine subtile Verknüpfung zwischen ‚Geheimnis‘ und Mord vorgenommen wurde, zeigt sich diese nun innerfilmisch als (kausale) Verbindung zwischen ‚Bahnhof‘ und ‚Verbrechen‘. Durch den Voice-Over wird expliziert, dass das Verhalten des Opfers einem Kalkül unterliegt, einer gewissen Systematik folgt: „Seine Methode Partner zu finden ist immer die gleiche. Er bietet eine Schlafstelle und hofft dann auf zärtliche Begegnungen“.³¹⁰ Vor dem Hintergrund der offensichtlichen Problematisierung des Raumes ‚Bahnhof‘, wird dem Handeln des Opfers eine Fahrlässigkeit attestiert, die Luigi S. zudem auch noch ‚methodisch‘, also vorsätzlich und geplant umsetzt. Gemäß der filmischen Darstellungsweise und den daraus erschlossenen Bedeutungspotenzialen ist nicht nur der bloße Aufenthalt des Opfers in den Bahnhofsräumlichkeiten als Abweichung von einem geordneten Leben zu begreifen, sondern ebenso die Mitnahme von Elementen des Gegenraumes in den Ausgangsraum, welchem Lotmans Theorie des Beuteholerschema zufolge immer das Potenzial weiterer ‚Ereignisse‘ innewohnt.³¹¹ Wenn Luigi S. am Ende der filmischen Erzählung in seiner Wohnung seinen Tod durch Gewaltanwendung findet,³¹² ist aufgrund der oberflächlichen textuellen Datenlage die Schuldfrage keineswegs geklärt, durch die filminterne Verhandlung divergierender ‚Normalitäten‘ jedoch weitgehend zweifelsfrei bestimmt.³¹³ Dem filmischen Diskurs zufolge hat das Opfer aufgrund dessen Lebensauffassung sowie der ambivalenten Ausgestaltung dessen ‚Normalität‘ beim Auftreten des Verbrechens entscheidend mitgewirkt.³¹⁴

diese Ordnungsverletzung mit einer Binnenbewegung im Raum ‚Normalität‘ beschreiben, wodurch der Text auch hier eine ‚akzeptable‘ von einer ‚inakzeptablen Normalität‘ trennt.

³¹⁰ MaL, 0:23-0:24.

³¹¹ Vgl. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, S. 339. Der filmisch gegebene Sachverhalt, dass Luigi S. einen Mann am Bahnhof kennenlernt, den er schließlich zu sich nach Hause einlädt, der jedoch für ihn keine Gefahr darstellt, ist nicht als Widerspruch zur hier unterstellten Gefährlichkeit des Raumes ‚Bahnhof‘ zu werten. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall. Jene Figur, die Luigi S. bei sich nächtigen lässt und welche über die filmische Darstellung als harmlos vermittelt wird, lässt eine wesentliche Eigenschaft vermissen, die die Bedrohungslage des Bahnhofes gewissermaßen konstituiert: Homosexualität. Da der Text auf eine Gefahr hinweist, die sich aus der sexuellen Orientierung des Opfers und dessen Kontaktsuche am Bahnhof speist, wird durch das Ausbleiben einer Bedrohung durch einen heterosexuellen Gast diese textuelle Argumentationsweise bestärkt.

³¹² Die Mordtat wird nicht gezeigt. Vielmehr beschließt ein Bild eines offensichtlich toten, auf dem Boden seines Wohnzimmers liegenden Luigi S. die Erzählung.

³¹³ Es soll hier keinesfalls bestritten werden, dass Luigi S. seinen Mörder im Rahmen seiner Begegnungen im Bahnhofsmilieu kennengelernt und diesem dann Zutritt zu seiner Wohnung gewährt haben könnte. Ungeachtet dieser Spekulation, kann ein und somit auch dieser Text nur anhand der Daten analysiert und interpretiert werden, die dieser liefert. Die vorliegenden Informationen legen nicht nur einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem ‚geheimen‘ Privatleben des Opfers und der Gewalttat nahe, sondern werten den ‚Bahnhof‘ als einen Raum, der Gefährlichkeit zu seinen grundlegenden Bestandteilen zählt.

³¹⁴ Es ist geradezu frappierend, wie dieser Filmfall sowohl mit Blick auf dessen Darstellungsweise als auch hinsichtlich der zentralen Textbedeutung dem Filmbeitrag MORD AN SAUD A. N. (1974) gleicht. Zum Filmfall MORD AN SAUD A. N. siehe Kap. 4.1.2, S. 31-35.

4.4.2 Kriminalität als undenkbare Größe - Filmische Konzeptionen gefahrenloser Räume

Im Weiteren soll es um zwei Filmbeiträge gehen, die mittels ihrer textuellen Weltentwürfe risikofreie ‚Normalitäten‘ generieren, um diese im Fortgang der Erzählung abrupt von der Störgröße ‚Kriminalität‘ aus den Fugen geraten zu lassen. Dabei handelt es sich zum einen um ein Rentnerehepaar und zum anderen um den Besitzer eines Zeitungsgeschäfts. Diese Filmfälle können vor allem deswegen eine gewisse Repräsentativität hinsichtlich der Diskursivierung von Alltag und Verbrechen beanspruchen, da sie nahezu idealtypisch nach dem von Pinseler (2006) formulierten Darstellungsprinzip der ‚heilen Welt‘ funktionieren,³¹⁵ wodurch sich (ein weiteres Mal) schließen lässt, dass diese semantische Struktur nahezu über den gesamten Ausstrahlungszeitraum eine herausragende Stellung in der filmischen Weltkonstruktion von AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST einnimmt.

In RAUBÜBERFALL AUF EIN ÄLTERES EHEPAAR (2008)³¹⁶ formt der Film eine völlig harmonische Welt, eine ‚Normalität‘, die keinerlei Probleme erkennen lässt. Hierzu fängt die Kamera das Ehepaar auf dessen Terrasse ein, als dieses gerade eine Reise nach München plant.³¹⁷ Die Unstimmigkeiten, die sich dabei hinsichtlich des Reise-Budgets ergeben, sind nicht als schwerwiegende Differenzen aufzufassen, sondern stehen vor allem aufgrund deren scherzhafter Aushandlung für die Vertrautheit der Rentner. Über euphonische, ruhige Klänge aus dem Off wird dieser Eindruck einer sorgenfreien ‚Normalität‘ verstärkt.³¹⁸ Mit einem Kameraschwenk von etwa 180 Grad, in Verbindung mit einem anschließenden Zoom macht der Text jedoch auf die Gefahr aufmerksam, die jenseits der Grundstücksgrenzen lauert und durch das Einsetzen eines bedrohlichen *Scores* akzentuiert wird. Das Ehepaar sowie die Nachbarin, zu der die Ehefrau im Garten das Gespräch sucht, werden von jemandem mit einem Fernglas beobachtet.³¹⁹ Dass die Erzählung dabei vermittels eines *P-O-V-Shots* die Sicht des Unbekannten einnimmt und damit den Blick durch das Fernglas imitiert, steigert die Bedrohungssituation, kann doch der ominöse Fremde die Rentner sowie die Nachbarin aus der Ferne sehen, ohne dass diese von dieser Ausspähung Kenntnis nehmen können. Über diese Kamerabewegung und den Perspektivwechsel konkretisiert und verbildlicht der Film die abstrakte Leitunterscheidung ‚Legalität‘ versus ‚Illegalität‘ mit ‚Grundstück‘ versus ‚Nicht-Grundstück‘. Die Hecke, hinter der sich der mutmaßliche Täter versteckt, markiert

³¹⁵ Eine prägnante Zusammenfassung Pinselers Thesen findet sich in Kap. 2, S. 15-16.

³¹⁶ RAUBÜBERFALL AUF EIN ÄLTERES EHEPAAR/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Peter Claridge/Thomas Pauli, ZDF 2008 (=https://www.youtube.com/watch?v=o6Pg5Gcadkc, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden findet hierfür die Sigle RaE Verwendung.

³¹⁷ Die Figuren der Opfer können als Repräsentanten des Bürgertums gesehen werden, worüber die Erzählinstanz informiert: „Horst Schreier war selbständiger Diplom-Ingenieur [...] Seine Frau Gudrun ist Hausfrau“. RaE, 1:22.

³¹⁸ Vgl. RaE, 1:20-1:21.

³¹⁹ Vgl. RaE, 1:21-1:22.

die (semantische) Grenze, die das ‚Gute‘ vom ‚Bösen‘ trennt,³²⁰ womit hier geradezu mustergültig die von Pinseler (2006) beschriebene Bedrohung von außen in die ‚heile Welt‘ einzubrechen droht.³²¹ Um den Angriff aus dem negativ besetzten Raum des ‚Nicht-Grundstück‘ in seiner Schrecklichkeit auszustellen, wird das ‚Grundstück‘, das ‚Innen‘ hinsichtlich seiner positiven Semantik herausgehoben und somit die Widersprüchlichkeit der Raumkonzeptionen betont. So freut sich etwa der Ehemann (am darauffolgenden Tag) über das hervorragende Reisewetter,³²² die beiden Eheleute Herzen sich im Bett und necken einander vor dem Frühstück.³²³ Diese filmische Demonstration ehelicher Eintracht und Glückseligkeit wird durch jenen *Score* untermalt, der zu Beginn der Erzählung die Etablierung der ‚heilen Welt‘ unterstützt hat und nun die Kontinuität dieser im Inneren des Hauses kennzeichnet. Es ist eine unbeschwerte, problemlose und vollkommen intakte Welt, die hier ostentativ vorgeführt wird. Dass diese Welt im Grunde kein Verbrechen kennt, dieses lediglich eine imaginative Entität darstellen kann, lässt sich an jener Einstellung festmachen, in welcher sich der Ehemann seiner Ehefrau von hinten nähert, um diese zu erschrecken.³²⁴ Negative Affekte, Angstzustände können sich gemäß der diesem Ordnungsrahmen inhärenten Bedeutungen nur im Scherz realisieren. Der Spaß des Erschreckens kann sich nur dann in Gänze entfalten, wenn der reale, ernste Schrecken undenkbar scheint. Um dieses Undenkbare filmisch nachdrücklich aufzuzeigen, bedient sich der Text beim letztlich eintretenden Verbrechen einer Parallelmontage, die die arglose Nachbarin und deren Ehemann in die filmische Präsentation mit einbezieht.³²⁵ Zum einen wird auf diese Weise Spannung erzeugt und der Handlungsablauf dramatisiert, wenn sich die Frau von nebenan auf den Weg in das Haus des Rentnerehepaares macht, während diese überfallen werden. Zum anderen wird durch die suggerierte Gleichzeitigkeit der Erzählstränge mittels des Darstellens der Nachbarn am Frühstückstisch die bis dato geltende ‚Ordnung‘ fortgesetzt, die ‚heile Welt‘ perpetuiert, um sie immer wieder mit der ‚Unordnung‘ gegenzuschneiden und somit das Ausmaß des Normenbruchs hervorzuheben. In RAUBÜBERFALL AUF EIN ÄLTERES EHEPAAR wird in

³²⁰ Da sich die (abgebildete) Diegese im Grunde auf den Garten sowie das Hausinnere beschränkt, ist der Beobachter mit dem Fernglas das einzige Element, welches auf ein ‚Außen‘ hindeutet. Da er als Objekt dieses Raumes identifiziert wird und aufgrund seiner Merkmale nicht mit dem ‚Innen‘ in Übereinstimmung zu bringen ist, muss der weitgehend nur implizit vorhandene Gegenraum als oppositionell zum Ausgangsraum (‚heile Welt‘) betrachtet werden.

³²¹ Vgl. hierzu Pinseler, *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*, S. 135. In einer weiteren Einstellung erscheint die Rückansicht eines vermummten Kopfes unvermittelt aus dem unteren Bildrand, wodurch das Gefahrenpotenzial des ‚Außen‘ über die Kadrierung des Filmbildes vermittelt und der Vorgang des Eindringens auf der Bildebene nachempfunden wird. Analog zur Beobachtungssituation der Hecke, richtet sich der Blick des unbekanntes Kopfes auf das Ehepaar, ohne dass dieses dies bemerkt. Vgl. RaE, 1:23.

³²² Vgl. RaE, 01:23.

³²³ Vgl. RaE, beide Szenen 01:23.

³²⁴ Vgl. RaE, 01:24. Diese Szene wird aus der Sichtweise des Ehemanns dargestellt, über einen *P-O-V-Shot* vermittelt und mit bedrohlicher Filmmusik versehen, um den Zuschauer kurzzeitig in dem Glauben zu lassen, der oder die Täter befänden sich bereits im Haus. Diese Einstellung folgt unmittelbar auf ein Filmbild, welches das offenstehende Fenster zeigt, um somit mit der bereits filmisch dargelegten Bedrohungssituation von außen den Filmrezipienten in die Irre zu leiten.

³²⁵ Vgl. RaE, 01:25-01:27.

plakativer Weise eine ‚Normalität‘ dargeboten, die in ihren Grundfesten völlig stabil erscheint und einen gänzlich problembefreiten Alltag zeigt. Irritationen, Fehler oder sonstige Vergehen kennt diese ‚heile Welt‘ nicht. Sie erscheint in ihrer ursprünglichen Verfasstheit und in ihrem Fortbestand unerschütterlich. Nur das Verbrechen kann dieser idealisierten ‚Ordnung‘ etwas anhaben. Nur die Kriminalität kann diese Konzeption einer überhöhten Harmonie stören. Und dieses kommt von außen, vor dem es sich zu schützen gilt. Aus dem Innern, der ‚heilen Welt‘, droht keinerlei Gefahr, sondern das Versprechen ewig wähernder Idylle.

Einen weiteren filmischen Entwurf von ‚Normalität‘, vor deren Hintergrund Kriminalität nur als Rätselhaftigkeit und unvorstellbares Phänomen auftreten kann, bietet der Filmbeitrag RAUBMORD AN HASAN K. (2002).³²⁶ Der Filmfall handelt von einem Zeitungsladen-Besitzer, der in seinem Geschäft getötet wurde. Die Auswahl dieses Filmfalles verdankt sich nicht nur dem stichprobenartigen Selektionsprozess, sondern ist ebenso der Auffassung geschuldet, dass es sich hierbei um einen Text handelt, der zwar bei der Konstruktion der Diegese latente Problematiken nicht ausblendet, diese jedoch von der Figur fernhält, um dessen Lebensführung somit als akzeptabel oder zumindest als nicht kritikwürdig zu präsentieren.

Über ein Insert werden der Handlungsort und die Handlungszeit der Erzählung, Berlin-Mohabit am 1. Mai, angezeigt. Während auf der Bildebene ein Zeitungslieferant bei seiner Arbeit zu beobachten ist, sind auf der auditiven Ebene Stimmen aus dem Off zu hören, die in einem journalistischen Duktus von den anstehenden Randalen zum 1. Mai in Berlin berichten.³²⁷ Es handelt sich dabei offenbar um Nachrichtenmeldungen, die sich gegenseitig überlagern und aufgrund der (simultanen) Pluralität Wichtigkeit signalisieren. Diese (mediale) Referenz auf die zu erwartenden Geschehnisse an diesem Tag in Berlin findet sich ein weiteres Mal im Text, wenn auf dem Fernschirmschirm des Opfers und dessen Ehefrau Archiv-Bilder von vergangenen Ausschreitungen zu sehen sind, auf welche sich die Kamera in drei Sprüngen zubewegt, um die intra-diegetischen Fernsehbilder schließlich formatfüllend zu zeigen.³²⁸ Die Aufnahmen aus dem Fernsehgerät werden dabei von der extra-diegetischen Erzählinstanz kommentiert, wobei sich diese vor allem auf den immensen Polizeieinsatz an jenem Tag bezieht sowie den Stadtteil Mohabit als einen der Stadtbereiche deklariert, in denen es „erfahrungsgemäß ruhig“³²⁹ bleibt. Diese innerfilmische Fokussierung medialer Berichterstattung sowie die Einlassungen des Off-Sprechers erfüllen vorrangig zwei Funktionen: Zum einen soll die absehbare Ordnungsstörung durch die Randalierer sowie die Wiederherstellung bzw. der Schutz dieser Ordnung durch die Polizei deutlich werden.³³⁰ Zum anderen wird dadurch der Handlungsort, Berlin-Mohabit, vom Rest der Stadt abgegrenzt und als gemeinhin störungsfreier Raum

³²⁶ RAUBMORD AN HASAN K./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST, Thomas Pauli, ZDF 2002 (=https://www.youtube.com/watch?v=xFhE6a1eqFw, Abruf am 18.03.2015); im Folgenden unter RaH zitiert.

³²⁷ Vgl. RaH, 0:42.

³²⁸ Vgl. RaH, 0:43.

³²⁹ RaH, 0:43.

³³⁰ Für diese Lesart spricht ebenso, dass die Nachrichtenmeldungen aus dem Off – soweit diese zu verstehen sind – vorwiegend den umfangreichen Polizeieinsatz thematisieren.

qualifiziert.³³¹ Diese beiden Sachverhalte macht der Text sowohl für die Figurenkonzeption als auch für die Deutung des Verbrechens nutzbar. So äußert sich etwa die Figur des Opfers hinsichtlich der zu befürchtenden Randalen mit den Worten: „Diese Chaoten. Jedes Jahr dasselbe“,³³² womit er sich sozusagen auf die Seite der Polizei stellt, sich der Erhaltung der Ordnung verpflichtet sieht und damit positiv konnotiert wird. Für die Semantisierung des Raumes ‚Berlin-Mohabit‘ sind die intra- und extra-diegetischen Informationen zu den anstehenden Demonstrationen insofern von Bedeutung, als hierdurch der Stadtteil als ruhiger, friedlicher Raum markiert wird, in dem keine Ordnungsverletzungen zu erwarten sei.³³³ Nur vor dieser Folie eines ‚beruhigten‘ Raumes³³⁴ kann sich das Verbrechen als etwas Unerklärliches manifestieren. Um diese Deutung des Mordes innertextuell zu befördern, wird die Figur des Opfers nicht nur als verheirateter Mann präsentiert, sondern ebenso durch die Erzählinstanz als beliebt, zuverlässig, freundlich und hilfsbereit beschrieben.³³⁵ Durch die vorteilhafte Figurenzeichnung und den sozialen und beruflichen Status als Ehe- und Geschäftsmann entspricht die ‚Normalität‘ von Hasan K. einem gesitteten, bodenständigen, wenn nicht gar bürgerlichen Lebensstil, wie es für die Darstellungsweise völlig unbescholtener, schuldloser Opfer in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST typisch ist. Dass dieser Mann einem Verbrechen zum Opfer fallen könnte, erscheint abwegig. Diese Haltung nimmt ebenso die Erzählinstanz ein, die sich zwar bei dem nachfolgenden Zitat in erster Linie auf das rege Treiben in dem Zeitungskiosk bezieht, deren Aussage jedoch – wie hier diskutiert wurde – auf den gesamten Text zu übertragen ist: „Dass es jemand riskieren würde ausgerechnet zu dieser Zeit einen Laden zu überfallen, ist eigentlich kaum vorstellbar“.³³⁶ Wie bereits an anderer Stelle argumentiert wurde, ist für

³³¹ Eine dritte Interpretation dieser demonstrativen Verweise auf die tagesaktuelle Medienberichterstattung könnte sich auf einen implizierten Zusammenhang zwischen der Tätigkeit des Opfers – Zeitungsverkäufer – und der Informationsfunktion der Medien beziehen, wodurch das Opfer quasi durch den Verkauf der Zeitungen zu einer bedeutsamen Vermittlerinanz bei der Nachrichtenversorgung stilisiert werden würde. Da sich diese Auslegung jedoch weitgehend im Spekulativen verlieren würde und der Text keinen weiteren Daten enthält, die diese Ansicht stützen könnten, wird von eben dieser hier abgesehen.

³³² RaH, 0:43.

³³³ Dass Berlin-Mohabit im Rahmen der Stadt trotz der Krawalle als ungefährdeter Bereich eine Sonderstellung einnimmt, lässt sich ebenso an der Exposition der Erzählung erkennen. Diese zeichnet sich zwar vor allem durch die Nachrichtenmeldungen aus dem Off aus, doch werden diese auf der akustischen Ebene durch beruhigende, unaufgeregte Musik – die ebenfalls aus dem Off stammt – gewissermaßen kontrapunktiert. Somit wird einerseits verbal auf die Gefahrenlage in der Stadt aufmerksam gemacht und zugleich musikalisch vermittelt, dass dies nicht für Berlin-Mohabit zu gelten habe.

³³⁴ Über die Figurenrede von Hasan K. wird zwar vermittelt, dass an diesem Tag mit Betrunkenen zu rechnen sei, womit sich zwar eine gewisse ‚Unordnung‘ in dem Raum andeutet, diese jedoch in Anbetracht der filmisch präsentierten Bilder von den möglichen Randalen und den entsprechenden extra- und intra-diegetischen Kommentierungen als eher geringfügig und bei weitem als nicht derart gefährlich einzustufen ist. Vgl. RaH, 0:43.

³³⁵ Vgl. RaH, 0:44. Die Zuweisung positiver Eigenschaften leistet der Text mithilfe zweier weiterer Erzählmomente: So will Hasan K. etwa nicht, dass seine Frau an diesem Tag arbeitet, da er Betrunkene befürchtet und hat Verständnis dafür, dass ein Bekannter eine bei ihm erworbene Zeitschrift nicht umgehend bezahlen kann. Vgl. RaH, 0:43 bzw. 0:44.

³³⁶ RaH, 0:45.

derartige Lebens- und Verhaltensweisen Kriminalität nicht vorgesehen. Wenn die Erzählung damit schließt, dass Hasan K. in seinem Geschäft getötet wurde, kann es dafür auf Grundlage der Textdaten keine Erklärung geben, hat er doch alles richtig gemacht.

Auch für dieses Jahrzehnt lässt sich festhalten, dass sich die textuellen Normensetzungen zumeist an einem bürgerlichen Ideal orientieren. Sofern grundlegende Werte dieses ‚Normalitäts‘-Verständnisses in das Leben des Opfers inkorporiert werden, die Figur stellvertretend für diese Lebensweise steht, verfasst sich die Lebenswirklichkeit der Protagonisten als etwas gänzlich Intaktes. Differente Lebensentwürfe, von der bürgerlichen Ordnung abweichende Lebensweisen werden hingegen stets mit dem Verbrechen in Beziehung gesetzt und das angebliche Fehlverhalten (offen oder unterschwellig) zur Kriminalitätsursache verklärt.

5. Fazit und Ausblick

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Filmbeiträge aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST über einen Erscheinungszeitraum von mehr als vierzig Jahren mit einer erstaunlichen Konstanz eine spezifische Konstruktion von Welt und vor allem eine über Jahrzehnte hinweg wiederkehrende Vorstellung von Normalität propagieren. Als das zentrale Paradigma, welches in mehr oder minder offensichtlicher Ausprägung die Ordnungsstruktur der Texte bestimmt, konnte das traditionelle Bürgertum bzw. eine an dessen Werten orientierte Lebenskonzeption identifiziert werden. Eine bürgerliche Lebensweise stellt textübergreifend und zeitunabhängig den dominanten Referenzrahmen dar, an dem sich die Protagonisten der filmischen Wirklichkeitsmodelle zu messen haben. Um die universelle Gültigkeit dieses bürgerlichen Ordnungssystems in aller Deutlichkeit auszustellen und die Befolgung dessen Maximen Nachdruck zu verleihen, funktionalisieren die Texte im 21. Jahrhundert wie in den 1970er Jahren das Verbrechen als Sanktionierungsinstanz. Im Besonderen anhand jener Texte, die die Lebensentwürfe der Figuren befürworten, ließ sich ablesen, welcher Normenkanon diesem zumeist konservativen Verständnis des Bürgerlichen zu Grunde liegt. In der Ehe oder zumindest im familiären Zusammenhalt und der familiären Eintracht, im beruflichen Prestige, dem Bildungs- und Leistungsgedanken und der Bereitschaft zum Konformismus sind die Leitlinien und ideologischen Grundpfeiler einer soliden Normalität zu sehen. Folgt man der Argumentation der Filme aus AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST haben sich diese Maßgaben im Fortgang der Zeit keineswegs verändert. Als ebenso unveränderlich haben sich jene Lebensgestaltungen und Verhaltensweisen erwiesen, denen die Texte das Signum der Devianz eingeschrieben haben. Jegliche Versuche sich dem Korsett des Bürgerlichen, des Konventionellen zu entledigen und Pfade jenseits der engen Grenzen dieses Bedeutungssystems zu beschreiten, wurden damals wie heute in ihrer Eigen- und Andersartigkeit kenntlich gemacht und über den Weg des kriminellen Aktes in ihrer Fehlerhaftigkeit entblößt. Ob es sich dabei um emanzipatorisches Denken junger Frauen in den 80ern, den

amüsieraffinen Lebenswandel älterer Männer in den 90ern oder Homosexuelle im Allgemeinen in den 2000er Jahren handelt, ist für die historische Dimension der textuellen Bedeutungsvermittlung nahezu irrelevant, da sich die vermeintlichen Abweichungen von einer akzeptierten Normalität stets in dem Denken und Handeln manifestieren, welche sich latent oder offenkundig konträr zu bürgerlichen Anschauungen verhalten. Besonders evident ist dies im filmischen Umgang mit Homosexualität geworden. In keinem der hier untersuchten Texte wurde jene sexuelle Orientierung als etwas Unverfängliches, Unproblematisches begriffen, als vielmehr subtil oder augenscheinlich stets in Differenz zur postulierten Weltordnung, zur wünschenswerten Normalität gedacht. Die Diskussion zweier Filmfälle aus den 1970er und 2000er Jahren illustrieren dieses unbewegliche Weltbild sehr eindrücklich. Wie aus den Filmanalysen und den einzelnen Kapiteln hervorgegangen sein sollte, zeichnen sich die Texte über den zeitlichen Verlauf durch weitgehend identische Bedeutungsangebote aus. Die zeitbedingten Unterschiede der Filme bleiben vorwiegend auf die ästhetisch-darstellungsbezogene Ebene beschränkt, während die textimmanente Semantik die prinzipielle Austauschbarkeit der Einzeltexte zu erkennen gibt. Mit Blick auf die hier vorgelegten Ergebnisse kann abschließend konstatiert werden, dass sich AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST im Rahmen des Untersuchungszeitraums und in Bezug auf die in dieser Fernsehreihe präsentierten Filmbeiträge einer vorwiegend konservativen Weltbetrachtung verpflichtet sieht, welche vermeintliche Devianz gegenüber einer bürgerlichen Lebenshaltung zumeist als kriminalitätsinduzierendes Moment vermittelt. Sah sich die Sendung in ihren frühen Jahren in erster Linie noch im Dienste eines eher sachlichen kriminalistischen Diskurses, wurde dieser spätestens Mitte der 1970er Jahre um einen moralischen ergänzt und bisweilen verdrängt. Vor allem auf Basis dieses explizit oder implizit geführten moralischen Diskurses, wie er den hier diskutierten Filmfällen oftmals zu Grunde lag, lässt sich ein kultureller Wandel, eine zeitlich variable Definition von Werten und Normen nicht behaupten. Die Texte sind demzufolge weniger Dokumente ihrer Zeit, als vielmehr in ihrer hier vorgestellten Gesamtheit Dokumente aus *einer* Zeit.

Bei diesen Erkenntnissen gilt es allerdings zu berücksichtigen, dass aufgrund der verhältnismäßig geringen Anzahl der Forschungsobjekte keine umfassenden oder gar repräsentativen Aussagen zu der einschlägigen Thematik formuliert werden können. In dieser Arbeit wurde vielmehr der Versuch unternommen, anhand einiger Texte Indizien für kulturelle Wandlungserscheinungen innerhalb der Sendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST zu finden. Trotz aller Einschränkungen erlaubte jedoch das stichprobenartige Vorgehen dieser Studie die Erfassung übergeordneter, sich wiederholender Bedeutungsstrukturen, anstatt das Suchbild ausschließlich auf besonders herausragende Texte zu begrenzen. Ein größer angelegtes Forschungsprojekt, welches den Text-Korpus erweitert oder dezidiert bestimmte Konzepte, wie etwa ‚Genderrollen‘ oder ‚Jugendlichkeit‘, fokussiert, um diese in diachroner Hinsicht zu betrachten, wäre nicht nur dazu geeignet, vorliegende Resultate einer Überprüfung zu unterziehen, sondern ebenso den Komplex ‚kultureller Wandel‘ in AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST weitergehend zu erhellen.

Literatur- und Medienverzeichnis

Primärmedien

- GRÜNES MINIKLEID/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 20.10.1967). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=BUXhy1uwpfk; hochgeladen von ‚Aktenzeichen XY ... ungelöst‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:05:18 – 00:17:25.
- MORD AN HANS M./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 24.11.1967). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=HcBmzRM4N-Y; hochgeladen von ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:04:44 – 00:18:02.
- MORD AN METRO-CHEF/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 23.01.1970). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=xqD07bOXz1o&list=PL83C191ABE8D9CE24, Part 1 einer Playlist; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen XY ungelöst‘; Zugriff: 18.03.2015), Min. 00:05:50-00:08:39. (=https://www.youtube.com/watch?v=muqEhUzVHPA&index=2&list=PL83C191ABE8D9CE24, Part 2 einer Playlist; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen XY ungelöst‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:00:00-00:08:40. (=https://www.youtube.com/watch?v=d01CaLGSrYy&index=3&list=PL83C191ABE8D9CE24, Part 3 einer Playlist; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen XY ungelöst‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:00:00-00:02:32.
- RAUBÜBERFÄLLE AUF LIEBESPAARE IM AUTO UND RAUBMORD/ AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 23.01.1970). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=gmU3eiRE6Wo&list=PL83C191ABE8D9CE24&index=5, Part 1 einer Playlist; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen XY ungelöst‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:09:17-00:09:46. (=https://www.youtube.com/watch?v=_fns08TkZIs&index=6&list=PL83C191ABE8D9CE24, Part 2 einer Playlist; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen XY ungelöst‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:00:00-00:06:55.
- 100 LEICHENTEILE/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 22.05.1970). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=bU-MlifJKbg; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:05:17 – 00:15:03.
- MORD AN SAUD AZIZ N./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 01.09.1970). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=8nBwbyxsyG8; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen XY‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:02:54-00:11:53.
- MORD AN BERTHILDE G./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 13.11.1970). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=zKLCybvpm0; hochgeladen von ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:41:05 – 00:53:05.
- RAUBMORD AN BARBESITZER DANIEL M./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 25.01.1974). Fassung: Internet. (=https://www.youtube.com/watch?v=Mn8B1vbMDjM; Part 1 einer Playlist; hochgeladen von: ‚Kanal von freitagina‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:07:42-00:10:00. (=https://www.youtube.com/watch?v=yjJW8YseUQY, Part 2 einer Playlist; hochgeladen von: ‚Kanal von freitagina‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:00:00-00:07:47.
- MORD AN DOROTHEA H./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 11.10.1974). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=xclJFxTbd8o&index=44&list=PLAF5F1498FDC0C952; Part 1 einer Playlist; hochgeladen von: ‚Freitag ist XY Tag!‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:04:23-00:15:00.

- (=<https://www.youtube.com/watch?v=L2h9ZqfvEXQ&list=PLAF5F1498FDC0C952&index=45>, Part 2 einer Playlist; hochgeladen von: ‚Freitag ist XY Tag!‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:00:00-00:01:47.
- VILLA MARGUERITA/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 20.01.1978). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=twAKB86hvu>; (hochgeladen von: ‚Dex Deki‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:03:44-00:20:04.
- FUND VON LEICHENTEILEN/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 12.05.1978). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=MF0UcoHEgma&feature=Playlist&p=2C35054286EB4E27&index=0#t=3m15s>; Part 1 einer Playlist; hochgeladen von ‚werfuchs‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:04:17-00:09:59.
(=<https://www.youtube.com/watch?v=Mm8JK4FC1xc>; Part 2 einer Playlist; hochgeladen von ‚werfuchs‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:00:00-00:04:08.
- SEXUALVERBRECHEN AN MONIKA BORSIG/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 26.02.1982). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=uK9XwyWkh5g&feature=youtu.be>; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:06:13-00:15:37.
- MORD AN SWANHILT ST./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 26.02.1982). Fassung: Internet. (=<https://www.youtube.com/watch?v=uK9XwyWkh5g&feature=youtu.be>; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:39:34-00:50:16.
- MORD AN HEIDI M./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 21.05.1982). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=4ONCGmG6CvM&feature=youtu.be>; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:37:26-00:46:33.
- MORD AN PETER G./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 29.10.1982). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=Ces3cTgG6o4&feature=youtu.be>; hochgeladen von ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:02:19-00:13:40.
- MORD AN INGRID K. UND ANGELIKA ST./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 21.02.1986). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=0q7Z8eoGC3w&feature=youtu.be>; hochgeladen von ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:05:42 – 00:15.55.
- MORD AN SYLVIA SCH./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 21.02.1986). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=0q7Z8eoGC3w&feature=youtu.be>; hochgeladen von ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:38:35 – 00:51.50.
- MORD AN BEATRIX H./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 01.06.1990). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=iWu6USkU7Yk&feature=youtu.be>; hochgeladen von: ‚Dex Deki‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:04:30-00:16:56.
- MORD AN BRANKO L./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. KURT GRIMM (BRD: ZDF 05.10.1990). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=ZuohEVyBUDQ&feature=youtu.be>; hochgeladen von: ‚Dex Deki‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:05:43-00:17:08.
- RAUBMORD AN INGRID A.-S./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 02.09.1994). Fassung: Internet (=<https://www.youtube.com/watch?v=a3yV2LdKAaw&feature=youtu.be>; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:37:25-00:49:16.
- RAUBMORD AN ALFRED G./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Kurt Grimm (BRD: ZDF 02.12.1994). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=oH_E6oOS3PE&feature=youtu.be; hochgeladen von ‚Aktenzeichen Laibachs Hoden-Wohl‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:20:32-00:30:32

- MORD AN GIOVANNI ALEXANDRO S./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Susanne Aernecke (BRD: ZDF 05.06.1998). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=RM9xn4gGtI8&feature=youtu.be; hochgeladen von: ‚Dex Deki‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:05:08-00:16:40.
- MORD AN ANNA B./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Susanne Aernecke (BRD: ZDF 05.06.1998). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=RM9xn4gGtI8&feature=youtu.be; hochgeladen von: ‚Dex Deki‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:37:04-00:48:16.
- MORD AN MICHAEL S./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Charly Weller/Thomas Pauli (BRD: ZDF 05.04.2002). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=aIWAQ3Ow4iM; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen XY‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:02:20-00:12:29.
- MORD AN LUIGI S./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Thomas Pauli (BRD: ZDF 08.11.2002). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=xFhE6a1eqFw; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen XY‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:18:56-00:27:37.
- RAUBMORD AN HASAN K./AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Thomas Pauli (BRD: ZDF 08.11.2002). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=xFhE6a1eqFw; hochgeladen von: ‚Aktenzeichen XY‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 00:41:45-00:49:20.
- RAUBÜBERFALL AUF EIN ÄLTERES EHEPAAR/AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST. Peter Claridge/Thomas Pauli (BRD: ZDF 05.11.2008). Fassung: Internet (=https://www.youtube.com/watch?v=o6Pg5Gcadkc; hochgeladen von: ‚Templer Ritter‘; Zugriff am 18.03.2015), Min. 01:20:12-01:27:56.

Sekundärliteratur

- Bauer, Ludwig. *Authentizität, Mimesis, Fiktion. Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsubjets*. München 1992.
- Brück, Ingrid/Guder, Andrea/Viehoff, Reinhold et al. (Hgg.). *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart 2003.
- Eitzen, Dirk. „Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus“. In: *Montage/AV 7/2*, 1998, 13-44.
- Englert, Carina J.. *Der CSI-Effekt in Deutschland. Die Macht des Crime-TV*. Wiesbaden 2014.
- Falcoianu, Anna. *Reality TV. Ästhetik und Rezeption eines Programmgenres*. Marburg 2010.
- Fuhr, Ernst W.. „Die rechtlichen Aspekte der Fernsehfindung“. In: Burkhard Hirsch/Gerhard Weis/Ernst W. Fuhr et al. (Hgg.). *Schriftenreihe des Instituts für Rundfunkrecht an der Universität zu Köln. Fahndungssendungen im Fernsehen*. München 1979, 29-41.
- Genette, Gerard. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. Main 2001.
- Genette, Gerard. *Die Erzählung*. Paderborn 2010.
- Gräf, Dennis. *Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher*. Marburg 2010.
- Gräf, Dennis/Grossmann, Stephanie/Limczak, Peter et al. (Hgg.). *Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg 2011.
- Grimm, Petra. „Die Illusion der Realität im Labyrinth der Medien. Die Konstruktion von Authentizität an der Grenze von Fiction und Non-Fiction“. In: Hans Krahl/Claus-Michael Ort (Hgg.). *Weltenentwürfe in Literatur und Medien*. Kiel 2002, 361-382.

- Hampel, Katrin. *Aktenzeichen XY ... ungelöst. Die spektakulärsten Fälle des Eduard Zimmermann*. Nürnberg 1997.
- Hickethier, Knut (Hg.). *Filmgenres Kriminalfilm*. Stuttgart 2005.
- Hirsch, Burkhard. „Die Wirkung der Fernsehfindung, das Für und Wider“. In: Ders./Gerhard Weis/Ernst W. Fuhr et al. (Hgg.). *Schriftenreihe des Instituts für Rundfunkrecht an der Universität zu Köln. Fahndungssendungen im Fernsehen*. München 1979, 7-16.
- Hoffmann, Jella. *Krimirezeption. Genre-Inkongruenz und Genrewahrnehmung bei Auswahl, Erleben und Bewertung von Kriminalfilmen*. München 2007.
- Kanzog, Klaus. *Grundkurs Filmsemiotik*. München 2007.
- Kessler, Frank. „Fakt oder Fiktion? Zum pragmatischen Status dokumentarischer Bilder“. In: *Montage/AV 7/2*, 1998, 63-78.
- Kessler, Frank. „Filmsemiotik“. In: Jürgen Felix (Hg.). *Moderne Film Theorie*. Mainz 2003.
- Klaus, Elisabeth/Lücke, Stephanie. „Reality TV – Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality Soap und Docu Soap“. In: *Medien und Kommunikationswissenschaft 2/51* 2003, 195-212.
- Krah, Hans. „Kommunikation und Medien am Beispiel Film“. In: Hans Krah/Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. Passau 2006, 249-279.
- Lotman, Jurij M.. *Die Struktur literarischer Texte*. München 1993.
- Mikos, Lothar. „Dem Verbrechen auf der Spur. Ästhetik der Gewaltdarstellung im Krimi“. In: *Freiwillige Selbstkontrolle Fernsehen (Hg.). tv diskurs 20/2002*, 18-23.
- Milanés, Alexander. „Akte X und Aktenzeichen XY. Über Formen der Inszenierung krimineller Bedrohung im Fernsehen“. In: Ronald Hitzler/Helge Peters (Hgg.). *Inszenierung: Innere Sicherheit. Daten und Diskurse*. Hemsbach 1998, 51-64.
- Müller, Eggo. „European Crimewatches. A comparative perspective on *Aktenzeichen XY*'s transnational circulation“. In: *Media History 16/1* 2010, 83-95.
- Nickel-Bacon, Irmgard/Groeben, Norbert/Schreier, Margrit. „Fiktionssignale pragmatisch. Ein medienübergreifendes Modell zur Unterscheidung von Fiktion(en) und Realität(en)“. In: *Poetica 32/2000*, 267-300.
- Nünning, Ansgar. „Fiktionssignale“. In: Ders. (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. Stuttgart 2004, 182-183.
- Oberwittler, Dietrich. „Kriminalität und Delinquenz als soziales Problem“. In: Günter Albrecht/Axel Groenemeyer (Hgg.). *Handbuch soziale Probleme*. Bd. 1 u. 2. Wiesbaden 2012, 772-860.
- Pinseler, Jan. „Normalisierung und Ausschluss. Darstellung nicht-heterosexuellen Verhaltens in Fahndungssendungen“. In: Jutta Hartmann (Hg.). *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*. Wiesbaden 2007, 219-238.
- Pinseler, Jan. „Nur auf den ersten Blick ein ganz normaler Stadtpark‘. Konstruktionen von Normalität und Abweichungen in Fahndungssendungen“. In: Ulla Wischermann/Tanja Thomas (Hgg.). *Medien – Diversität – Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz*. Wiesbaden 2008, 69-86.
- Pinseler, Jan. *Fahndungssendungen im deutschsprachigen Fernsehen*. Köln 2006.
- Reichertz, Jo. „Leihen Sie Ihrer Polizei Ihre Augen und Ohren...‘ oder: die Mutter der Fahndungsshow im Wandel der Zeit“. In: Oliver Bidlo/Carina J. Englert/Jo Reichertz (Hgg.). *Tat-Ort Medien. Die Medien als Akteure und unterhaltsame Aktivierer*. Wiesbaden 2012, 117-150.
- Renner, Karl N.. „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von Jurij M. Lotman“. In: Gustav Frank/Wolfgang Lukas (Hgg.). *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft. Festschrift für Michael Titzmann*. Passau 2004, 357-381.

- Reufsteck, Michael/Niggemeier, Stefan. *Das Fernsehlexikon*. München 2005.
- Russo, Manfred. *Die Sprache im österreichischen Fernsehen*. Wien 1980.
- Ummenhofer, Stefan/Thaidigsmann, Michael. *Aktenzeichen XY ... ungelöst. Kriminalität, Kontroverse, Kult*. Villingen-Schwenningen 2004.
- Wulff, Hans J.. „Reality-TV. Von Geschichten über Risiken und Tugenden“. In: *Montage AV* 4/1 1995, 107-123.
- Zwaenepoel, Tom. *Fernsehkrimis ‚made in Germany‘ – eine inhaltliche und sprachlich-stilistische Analyse*. Gent 1994.

Onlinequellen

- Bigler, Kurt. „Aktenzeichen XY – ungelöst“. In: *Profil: Sozialdemokratische Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur* 58/4 1979, 113-115 (=http://t1p.de/db5l; Abruf am 03.03.2015).
- Reisse, Annette. „‚Aktenzeichen XY ... ungelöst‘ – Im Wandel der Zeit. Kontinuität und Modernisierung“. In: *ZDF Jahrbuch 2007* (=http://www.zdf-jahrbuch.de/2007/programmarbeit/reisse.html; Abruf am 03.03.2015).
- Schering, Sidney. „Primetime-Check: Mittwoch, 4. März 2015“. In: *quotenmeter.de* (=http://www.quotenmeter.de/n/76738/primetime-check-mittwoch-4-maerz-2015; Abruf am 03.03.2015).
- ZDF-Pressestelle. „50 Jahre ZDF: ‚Aktenzeichen XY... ungelöst – Die Dokumentation““ (=https://presseportal.zdf.de/aktuelles/mitteilung/50-jahre-zdf-aktenzeichen-xy-ungeloest-die-dokumentation/772/select_category/13/seite/96; Abruf am 03.03.2015).



Student Research Papers

Das *Virtuelle Zentrum für kultursemiotische Forschung* (www.kultursemiotik.com) fördert den wissenschaftlichen Nachwuchs. Über die Grenzen von Hochschulen und lokalen Studiengängen hinweg besteht im Nachwuchsportal die Möglichkeit eines Austauschs für Studierende und Graduierte unterschiedlichster Fächer hauptsächlich (aber nicht ausschließlich) aus dem Bereich der Geistes- und Kulturwissenschaften.

Mit der vorliegenden Open Access-Publikationsreihe *Student Research Papers* macht das VZKF Arbeiten des wissenschaftlichen Nachwuchses der Öffentlichkeit zugänglich. In vielen Seminaren entstehen qualitativ hochwertige schriftliche Hausarbeiten, die ebenso wie die meisten Bachelor- oder Master-Abschlussarbeiten niemals das Licht der Öffentlichkeit erblicken, obwohl deren Anfertigung für die Autorinnen und Autoren einen großen Aufwand bedeutet hat. Darunter finden sich engagierte Schriften, die neue Fragestellungen an altbekannte Texte herantragen und mit hochinteressanten Ergebnissen aufwarten oder insbesondere im Bereich der populären Medien Film, Computerspiel etc. solche, die Gegenstände überhaupt erstmalig wissenschaftlich erschließen und somit einen echten Erkenntnisgewinn darstellen.

Die Redaktion des VZKF übernimmt keine Gewähr für die Fehlerfreiheit der Texte. Kleinere formale Mängel werden als tolerierbar erachtet, wenn die Arbeit fachlich bereichernde Einsichten und Ergebnisse bietet.

Für die Inhalte und die Einhaltung des Urheberrechts (dies betrifft insbesondere den korrekten Umgang mit fremdem geistigem Eigentum im Nachweis von Zitaten und Paraphrasen) zeichnen die Autorinnen und Autoren verantwortlich.

Schriftenreihe Print

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik – Verlag Schüren

Mit den "Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik" ist dem *Virtuellen Zentrum für kultursemiotische Forschung* auf www.kultursemiotik.com auch eine Publikationsreihe im Marburger Verlag Schüren angegliedert. Dort besteht die Möglichkeit, Lehrbücher, Dissertationen, Habilitationen oder Sammelbände zu kulturwissenschaftlichen Themen zu veröffentlichen.

Bisher erschienen:

