



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Frauen im Fadenkreuz

Die Darstellung von Gewalt gegen Frauen im Fernsehkrimi *Tatort*.

Vier qualitative Filmanalysen im Zeitraum nach MeToo

verfasst von / submitted by

Hannah Heinzinger, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 665

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Interdisziplinärer Master Zeitgeschichte und Medien

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Peter Becker

Inhaltsverzeichnis

HINWEISE AUF EIN GEWALTVERBRECHEN: Frauen im Fadenkreuz

1. **Einleitung**5
2. **Forschungsfragen und Hypothesen**.....6

BEGINN DER ERMITTLUNGEN: Ein föderalistischer Serientäter

3. **Der *Tatort*: Mikrokosmos Deutschland**8
 - 3.1. Geschichte und Entstehung des Fernsehkrimis im öffentlich-rechtlichen Programm ...9
 - 3.2. So entsteht ein *Tatort*: Produktion, Drehbuch und Regie12
 - 3.3. Rezeption, Einschaltquote und Marktwert16
 - 3.4. Soziale Funktionen des *Tatort*18
4. **Fernsehkrimi als Forschungsgegenstand**.....20
 - 4.1. Der *Tatort* als modernes Märchen im Kriminalgewand20
 - 4.2. Zwischen Konstruktion und Abbildung von sozialen Realitäten23

SPURENSICHERUNG: Unterschiedliche Perspektiven auf die Tat

5. **Interdisziplinäre Blickwinkel: Gewalt gegen Frauen**.....26
 - 5.1. Kriminologische Perspektiven: Gewalt gegen Frauen in Deutschland**.....27
 - 5.1.1. Aktuelle Zahlen und Ergebnisse28
 - 5.1.2. Ursachen und Kontext: Gewalt gegen Frauen als geschlechtsspezifische Gewalt29
 - 5.2. Soziologische Perspektiven: Was ist Gewalt?**31
 - 5.2.1. Gewalt als Kommunikationsmittel34
 - 5.2.2. Formen von Gewalt36
 - 5.2.3. Soziale Funktionen von Gewalt41
 - 5.3. Medienwissenschaftliche Perspektiven: Gewalt im Fernsehfilm**45
 - 5.3.1. Fernsehen, Film und Macht45
 - 5.3.2. Von *Spectators* zu Täter*innen? Die Rolle der Zuschauer*innen47
 - 5.3.3. Darstellungsstrategien49

5.3.3.1. Arten und Funktion von Gewaltdarstellungen im Fernsehfilm	50
5.3.3.2. Darstellungsstrategien von Frauenfiguren im deutschen Fernsehen	52

WAS HABEN SIE GESEHEN? Methoden des VerhÖrs

6. Film- und Fernsehanalyse als Methode	55
7. Forschungsfragen und Filmauswahl	56

ERMITTLUNGSERGEBNISSE: Befragung der Verdächtigen

8. „Das Monster von Kassel“ (HR, Nr.1094)	58
8.1. Inhaltsangabe	59
8.2. Festhalten: Eingriff in die Handlungsfreiheit	61
8.3. Vergewaltigung als Nebenschauplatz	63
8.4. Verachtung von Weiblichkeit durch Beleidigung	70
8.4. Kontext, Zweck und Legitimierung der Gewalt	72
9. „Das verschwundene Kind“ (NDR, Nr.1083)	73
9.1. Inhaltsangabe	73
9.2. Kommissarinnen im Streit: Gewalt von Frau zu Frau	76
9.3. Ornamentales Leiden	79
9.3. Die passive Täterin	83
9.5. Kontext, Zweck und Legitimierung der Gewalt	84
10. „Falscher Hase“ (HR, Nr.1101)	86
10.1. Inhaltsangabe	87
10.2. Ambivalente Frauenfigur: Eiskalte Killerin und sorgende Ehefrau	88
10.3. Female Gaze: Die Macht des Blickwinkels	92
10.4. Alltägliche symbolische Gewalt: Zur Normalität der kalten Schulter	94
10.5. Kontext, Zweck und Legitimierung der Gewalt	98
11. „Ich hab im Traum geweinet“ (SWR, Nr.1121)	99
11.1. Inhaltsangabe	101
11.2. Die Täterin als Opfer	102
11.3. Macht und das Motiv der Maskierung	108
11.4. Vergebung und Strafe	113

ZUGRIFF: Täter gefasst - alle Fragen gelöst?

12. Zusammenfassung der Ergebnisse und Beantwortung der Forschungsfragen	119
12.1. In welchem Kontext findet Gewalt gegen Frauen im <i>Tatort</i> statt?	119
12.2. Zu welchem Zweck wird Gewalt gegen Frauen im <i>Tatort</i> eingesetzt?	122
12.3. Welche Strategien der Legitimierung und Bestrafung werden inszeniert?	126
13. Conclusio und Ausblick	127

NACHVERFOLGUNG DER BEWEISLAGE: Quellen und Anhang

14. Literaturverzeichnis	132
15. Abstract	141
16. Sequenzprotokolle	142
16.1. „Das Monster von Kassel“ (HR, Nr. 1094)	142
16.2. „Das verschwundene Kind“ (NDR, Nr. 1083)	149
16.3. „Falscher Hase“ (HR, Nr. 1101)	154
16.4. „Ich hab im Traum geweinet“ (SWR, Nr. 1121)	159
17. Einstellungsprotokolle	166
18. Eidesstaatliche Erklärung	186

1. Einleitung

Mitte März 2020, als diese Arbeit in ihren letzten Zügen lag, wurde Harvey Weinstein in New York zu 23 Jahren Haft verurteilt. Zwei Wochen zuvor wurde der Filmproduzent von einem New Yorker Gericht schuldig gesprochen, wegen Vergewaltigung und sexueller Nötigung in zwei Fällen. Doch das ist nur die Spitze des Eisbergs: Insgesamt mehr als 80 Frauen¹ werfen Weinstein sexuelle Übergriffe und Vergewaltigung vor.

Die Gerichtsverfahren gegen Harvey Weinstein sind noch lange nicht zu Ende. Und unsere Gesellschaft beginnt gerade erst, sich einer ihrer größten Schwachstellen bewusst zu werden: Die ungleiche Verteilung von Geld, Privilegien und gesellschaftlicher Macht, die solchen Missbrauch begünstigt. Lange Zeit waren es Frauen, die sowohl ökonomisch als auch sozial in der Position der Unterlegenen waren. Die MeToo-Debatte, die der Fall Weinstein auslöste, markiert einen Wendepunkt: Missbrauch und Übergriffe werden immer öfter angeklagt und bestraft. Doch das Strafrecht ist dabei nur die ausführende Gewalt, das letzte Mittel. Die Ursachen für sexuellen Missbrauch gegen Frauen und gesellschaftliche Ungerechtigkeit liegen viel tiefer. Sie basieren auf stereotypen Ideen vom „schwachen und starken Geschlecht“, von Rollenbildern, die tief in unser kulturelles Wissen und die Praktiken unserer Gesellschaft eingeschrieben sind. Die misogynen Gewohnheiten, die in uns allen stecken, zu benennen und zu entkräften, ist ein hartes Stück Arbeit. Und die vorliegende Arbeit will einen Beitrag dazu leisten.

Während sich die amerikanische Filmbranche in der wahrscheinlich größten Krise ihrer Geschichte befindet, läuft im Herzen Europas alles fast traumwandlerisch friedlich weiter. Nur ein paar wenige Missbrauchsvorwürfe wurden in der Deutschland und Österreich öffentlich gemacht: Darunter Regisseur Dieter Wedel, gegen den seit 2018 ermittelt wird, der aber kaum mehr in den Medien auftaucht. Auch dem *Tatort*-Koordinator und Programmbereichsleiter Fernsehfilm des WDR, Gebhard Henke, hatten sechs Frauen sexuelle Belästigung und Machtmissbrauch vorgeworfen. Er wurde zunächst vom WDR freigestellt, beide Parteien einigten sich schließlich außergerichtlich auf eine finanzielle Entschädigung. Danach ging Henke aggressiv in die Offensive: Er verklagte alle Frauen, die sich namentlich zu erkennen gegeben hatten und den *SPIEGEL*, der die Vorwürfe öffentlich gemacht hatte. Henke griff die Glaubwürdigkeit der Frauen massiv an: Moderatorin und Autorin Charlotte Roche warf er beispielsweise Unglaubwürdigkeit vor, weil sie 2007 in einem Fernsehinterview erzählt hatte, während ihrer Schulzeit einmal gelogen zu haben, um einer Latein-Prüfung zu entgehen.

1 Die Bezeichnungen „Frau“ und „Mann“ werden in dieser Arbeit in ihrer Bedeutung als soziale Konstrukte und Kategorien verwendet. Alle Personen, die sich in ihrer Geschlechtsidentität als Frau oder Mann begreifen, sind hierbei inkludiert.

Nachdem jedoch immer mehr bekannte Frauen der Branche sich zu Wort meldeten und die Vorwürfe gegen Henke bestätigten oder selbst welche erhoben, zog Henke sich zurück. Die Klage gegen den *SPIEGEL* und Charlotte Roche ließ er fallen. Seit Mitte vergangenen Jahres ist es still um ihn geworden.

Unterdessen hat der *Tatort* selbst Grund zum Feiern und lässt unbeschwert von all dem die Korken knallen. Zum einen darf die Krimi-Reihe in diesem Jahr auf ihr 50-jähriges Bestehen anstoßen. Zum anderen ist sie trotz ihres beachtlichen Alters noch weit davon entfernt, in Rente geschickt zu werden. Ganz im Gegenteil: 2019 wurde der *Tatort* wieder zum beliebtesten Fernsehformat der Deutschen gekürt, das verkündete zum Jahresende 2019 die *Tagesschau*. Bei den 37 Erstaussstrahlungen des Jahres 2019 sahen durchschnittlich neun Millionen Zuschauer*innen zu – im Vergleich zum Vorjahr sind das sogar 300.000 mehr. Auch ich sehe fast jeden Sonntagabend vom Sofa aus dabei zu, wie Verbrechen begangen und aufgeklärt werden. Dabei fiel mir vor einiger Zeit eine Ungleichheit auf: Ich hatte den Eindruck, dass meistens ein Mann das Opfer des obligatorischen Mordes wurde, im weiteren Verlauf des Filmes jedoch vor allem Frauen dabei zu sehen sind, wie sie entführt, geschlagen und erpresst werden. Aus einer einfachen Strichliste erwuchs so die Idee, dieser ungleichen Darstellung von Gewalt im *Tatort* wissenschaftlich auf den Zahn zu fühlen. Folgende Annahme liegt dem zugrunde:

„Filme und Fernsehsendungen sind keine Zufallsprodukte der Gesellschaft. Sie werden in Auftrag gegeben von Menschen oder Institutionen, die Geld haben und damit über Drehkonzepte und die Teams vor und hinter der Kamera bestimmen. Sie bestimmen, wer die Spiegelbilder unserer Erinnerungen, Erlebnisse und Träume schafft, wie dies getan wird und an welches Publikum sich diese Bilder am Ende richten werden.“²

Als öffentlich-rechtliche Produktion ist der *Tatort* einer ausgeglichenen Repräsentation verpflichtet, dieser kommt er jedoch schon hinter den Kulissen nicht ausreichend nach. Drehbuch, Regie und auch Kamera sind meist vorwiegend männlich besetzt. Wie wird unter solchen Umständen mit dem Thema Gewalt gegen Frauen umgegangen und wie wird diese Gewalt visualisiert? Auf Basis des interdisziplinären Ansatzes zur Film und Fernsehanalyse von Lothar Mikos möchte ich in vier *Tatorten* aus dem Jahr 2019 und 2020 die Darstellung der Gewalt gegen Frauen untersuchen.

2 Vanessa Vu, Geschlechterdarstellung im Film: Männer handeln, Frauen kommen vor, DIE ZEIT, 13.07.2020, online unter: <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-07/geschlechterdarstellung-film-rueckstaendigkeit-geschlechterrollen> (31.03.2020).

2. Forschungsfragen und Hypothesen

In der Gewaltforschung „boomt“, wie in vielen anderen sozialwissenschaftlichen Disziplinen wie Soziologie, Kriminalistik und den Geschichtswissenschaften auch, die Analyse von Mikroereignissen. Im Bereich der Gewaltforschung interessiert man sich dabei vor allem für die Praxis der Gewalt: Handlungen, Wirkung, Motivation und die ihr zugeschriebene Deutung stehen im Mittelpunkt.³ An der Schnittstelle zwischen Mikroereignissen und ihrer vielseitigen Deutungsmöglichkeiten sieht sich auch diese Arbeit: Auf der Basis von interdisziplinären Ansätzen der Soziologie, Kriminologie, Medienwissenschaften und der feministischen Filmwissenschaften möchte ich in vier qualitativen Filmanalysen die Darstellung und die Arten der Gewalt in ihrem jeweiligen Kontext untersuchen und deuten. Folgende Forschungsfragen werden dabei mein Erkenntnisinteresse leiten:

1. Wie und in welchem Kontext wird Gewalt gegen Frauen im *Tatort* inszeniert?
2. Zu welchem Zweck wird Gewalt gegen Frauen im *Tatort* eingesetzt?
3. Welche Strategien der Legitimierung und Bestrafung werden für Gewalt gegen Frauen inszeniert und erzählt?

Bei der Beantwortung dieser Fragen möchte ich mit folgenden Hypothesen arbeiten:

1. Die Darstellung von Gewalt gegen Frauen im *Tatort* findet eingebettet in den Kontext patriarchaler, gesellschaftlich vorherrschender Machtverhältnisse statt. Die Gewaltdarstellungen konstruieren das Machtverhältnis und normalisieren es somit.
2. Gewalt gegen Frauen wird im *Tatort* anders dargestellt als Gewalt gegen Männer: Gewalt gegen Frauen erfüllt oft einen schmückenden, ornamentalen Zweck, während Gewalt gegen Männer für die Handlung wichtig ist und sie narrativ vorantreibt.
3. Gewalt gegen Frauen hat im *Tatort* keine rechtlichen Konsequenzen und es wird selten bzw. nie gezeigt, ob und welche traumatischen Folgen sie für die Opfer haben kann.

Das Ziel meiner Forschung ist dabei herauszufinden, wie gesellschaftliche Ungleichheit zwischen den Geschlechtern im *Tatort* repräsentiert und durch die Darstellung wiederum hervorgebracht wird. Welche Vorstellungen von gesellschaftlich akzeptierter Gewalt gegen Frauen werden transportiert? Wann wird Gewalt gegen Frauen als Straftat verfolgt? Wird Gewalt gegen Frauen überhaupt zum Thema gemacht?

³ Vgl. Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013) 5.

Dabei soll der *Tatort* nicht nur als Schaufenster in die stereotypen Konzepte deutscher Geschlechterungerechtigkeit dienen, sondern auch selbst als Produzent dieser gesetzten Normalität gesehen werden. Ist der *Tatort* am Ende vielleicht sogar selbst Täter? Zeit, ihn mal genauer unter die Lupe zu nehmen. Die Ermittlungen sind hiermit eröffnet.

BEGINN DER ERMITTLUNGEN: Ein föderalistischer Serientäter

3. Der *Tatort*: Mikrokosmos Deutschland?

Zwischen sieben und zwölf Millionen Deutsche sehen jeden Sonntagabend den *Tatort* – auf dem Fernseher, dem Laptop oder beim Public-Viewing in der Kneipe.⁴ Auch in Österreich gelingt es dem *Tatort* an erfolgreichen Abenden über eine Million Zuschauer*innen vor den Fernseher zu locken: 2019 schaffte es der Wiener *Tatort* „Baum fällt“ mit 1,148 Mio. Zuschauer*innen als einziges fiktionales Angebot auf die Hitliste der 30 meistgesehensten Angebote im ORF.⁵ Vor allem in Deutschland ist der *Tatort* mit einem durchschnittlichen Zuschauermarktanteil von 23,6 Prozent somit ein Fels in der, um junge Zuschauer*innen ringenden Brandung der öffentlich-rechtlichen Programme. Seine lange Laufzeit, seine gleichbleibend hohen Einschaltquoten und seine aktuellen Themenbezüge machen ihn daher zu einem spannenden Forschungsgegenstand. An keiner anderen Filmreihe lassen sich fünf Jahrzehnte deutscher Geschichte derart nachvollziehen: Welche Technologien im Alltag verwendet werden, wie Städte und Mobilität sich wandeln, welche Kleidung oder Möbel modern sind, welche Themen die Gesellschaft umtreiben. Daher wird der *Tatort* gerne als „Mikrokosmos der Bundesrepublik Deutschland“⁶, als Deutschlands „wahrer Gesellschaftsroman“⁷ oder als „Archiv der Gegenwartsgeschichte“ bezeichnet. Dennoch ist es hier wichtig zu erwähnen, dass der *Tatort* niemals ein neutraler Beobachter ist, er fungiert eher als „Brennspiegel, der Themen in den gesellschaftlichen Fokus rückt, als auch als Zerrspiegel“.⁸ Realitäten und Deutungsmuster werden durch den *Tatort* nicht einfach abgebildet, sondern konstruiert. Dazu jedoch mehr unter dem Kapitel „Fernsehkrimi als Forschungsgegenstand“.

4 Vgl. Regina F. Bendix, Christina Hämmerling, Autoren und Rezipienten – Zu einem distanzierten Verhältnis. In: Christian Hißnauer, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.), Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“ (Bielefeld 2014) 246.

5 Vgl. ORF, Top Sendungen 2019, online unter: <https://der.orf.at/medienforschung/fernsehen/topsendungen/index.html> (28.05.2020).

6 Jochen Vogt, Book Reviews: Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher von Dennis Gräf, Tatort Deutsche Einheit. Ostdeutsche Identitätsinszenierung im „Tatort des MDR. In: Monatshefte (Bd. 105, Nr. 3, 2013) 539.

7 Jochen Vogt, „Tatort“. Der wahre deutsche Gesellschaftsroman: Eine Projektskizze. In: J.V. (Hg.) MedienMorde: Krimis intermedial (München 2005) 111-129.

8 Christian Hißnauer, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.), Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“ (Bielefeld 2014) 12.

Verschiedene Aspekte der Darstellung deutscher Befindlichkeiten im *Tatort* wurden bereits beforscht. Dennoch, so konstatieren Hißnauer, Scherer und Stockinger in ihrem Sammelband zu Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im *Tatort*, hat die Forschung vier wichtige Aspekte bis jetzt weitestgehend ausgelassen: Den Blick auf die Gesamtvorstellung *Tatort*, eine gesellschaftsgeschichtliche, historische Rekonstruktion der Reihe im medienkulturgeschichtlichen Kontext, eine Reflexion der Folgen zwischen Medialität, Qualität und Kunstanspruch sowie einen Fokus auf Aspekte der Produktion und Rezeption.⁹ Dass die vorliegende Arbeit alle Lücken der bisherigen *Tatort*-Forschung füllen könnte, ist natürlich utopisch. Dennoch möchte ich zumindest einen Aspekt bedienen: Ich möchte meine Untersuchung mit einer historisch-gesellschaftsgeschichtlichen Rückkoppelung verknüpfen, die Wechselwirkungen zwischen der MeToo-Debatte und den Darstellungen im *Tatort* sichtbar machen soll. Doch zunächst soll in diesem Kapitel der Forschungsgegenstand *Tatort* genauer unter die Lupe genommen werden.

3.1. Geschichte und Entstehung des *Tatort* im öffentlich-rechtlichen Programm

Um zu verstehen, welche Bedeutung den Fernseh-Krimis der öffentlich-rechtlichen Sender und somit auch dem *Tatort* qua Geburt mit auf den Weg gegeben wurde, ist ein kurzer Blick auf die Genese des Fernsehens in der BRD der Nachkriegszeit unabdingbar. Während das Fernsehen in Ostdeutschland vor allem als politisches Machtinstrument genutzt wurde, bestand der Auftrag der öffentlich-rechtlichen Sender in Westdeutschland in der Grundversorgung der Bevölkerung – so ist es bis heute im Rundfunkstaatsvertrag festgeschrieben. Ihr Programm soll in erster Linie informieren, bilden und unterhalten. ARD und ZDF setzten sich damals für die Etablierung des „Fernsehen als Kulturgut“ ein, dessen Ziel es war, dass „durch das Fernsehangebot eine bürgerliche Werthaltung reflektiert und perpetuiert wird, die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft möglich macht.“¹⁰ Ein Vorsatz, den die öffentlich-rechtlichen Programme bis heute verfolgen. Denn ohne mündige und informierte Bevölkerung, kann ein demokratisches System schlecht bestehen. Daher waren die Zuschauer*innen der öffentlich-rechtlichen Sender für deren Macher*innen nie bloß passive Beobachter*innen, sondern immer Bürger*innen, „ohne deren Bildung und deren Engagement Demokratie nicht funktionieren kann.“¹¹

Im Spektrum der öffentlich-rechtlichen Programme stellte sich der Fernsehkrimi bald als optimale Verschmelzung von „Unterhaltung und Unterweisung“ heraus, er fand sowohl gefallen bei Zuschauer*innen als auch den Macher*innen, denen er die Möglichkeit bot, gesellschaftsrelevante

9 Vgl. *Hißnauer, Scherer, Stockinger, Zwischen Serie und Werk*, 11.

10 Ingrid Brück, Andrea Guder, Reinhold Viehoff, Karin Wehn, *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute* (Stuttgart 2003) 5.

11 *Brück, Guder, Viehoff, Wehn, Der deutsche Fernsehkrimi*, 5.

Themen in unterhaltsamen Genre zu verpacken.¹² Inwiefern deutsche Fernsehkrimis damals wirklich ihre selbstgesteckten Ziele als Kulturgüter erfüllten, lässt sich aus heutiger Sicht schwer beurteilen. Fest steht jedoch, dass die demokratisch motivierten „Legitimationsstrategien den westdeutschen Fernsehkrimi geprägt haben“ und diese Prägung bis heute spürbar ist.¹³

Mitte der 50er Jahre flimmerten erste Krimiproduktionen wie *Der Polizeibericht meldet ...* (später *Stahlnetz*) und *Die Galerie der großen Detektive* über deutsche Fernsehbildschirme. Im Laufe der 60er Jahre begannen ARD und ZDF immer mehr eigene Formate und Konzepte zu entwerfen und zu produzieren. In den 70er Jahren dann fuhr das ZDF mit *Derrick* und *Der Kommissar* erste große Erfolge ein und die ARD geriet unter Zugzwang. Als Sendeanstalt, deren zahlreiche Landesrundfunkanstalten über die einzelnen Länder verstreut sind, fehlten ihr jedoch die Strukturen und Kapazitäten, einen in Produktions- und Budgetfragen ebenbürtigen Krimi ins Rennen zu schicken, um den „Sonntagabend zurückzugewinnen“¹⁴. Schließlich entschied man sich, aus der Not eine Tugend zu machen. Am 14. Oktober 1970 wurde das neue Fernsehkrimi-Konzept der ARD auf einer Pressekonferenz der Öffentlichkeit präsentiert: Die verschiedenen Landesrundfunkanstalten sollten jeweils einzelne 90-minütige Episoden einer Krimireihe produzieren, die, unter dem Namen *Tatort* und der Schirmherrschaft der ARD, jeden Sonntag gleich nach der *Tagesschau*, ausgestrahlt werden sollten. Das Konzept für diese neue Krimi-Reihe setzte auf Individualität und Regionalbezug. Man wollte dem neuen Sonntagabend ein „individuelles Gesicht“ geben und setzte auf wechselnde Schauplätze, Ermittler*innen mit Lokalkolorit und kreative Diversität der verschiedenen Landesrundfunkanstalten und ihren jeweiligen Redaktionen, Autor*innen und Regisseur*innen.¹⁵

Am 29.11.1970 wurde mit „Taxi nach Leipzig“ der erste *Tatort* ausgestrahlt – und war ein Skandal. Die vom WDR produzierte Geschichte um Kommissar Trimmel erzählt von einem Täter, der seinen schwerkranken Sohn erstickt, um statt ihm seinen unehelichen Sohn in einem Taxi aus der DDR hinauszuschmuggeln. Kommissar Trimmel widersetzt sich diversen Dienstvorschriften, ermittelt unerlaubt in der DDR und lässt zum Schluss auch noch den Täter entwischen. Revolutionär, wie Brück et.al. konstatieren: „Mit *Taxi nach Leipzig* wurde die glatte Welt des deutschen Fernsehkrimis brüchig.“¹⁶ Diese neue Art Kriminalgeschichten zu erzählen, markierte einen Wendepunkt: „Erstmals wurde eine Tendenz sichtbar, die sich bis heute fortgeschrieben hat (...). Und zwar eine Entwicklung hin zur Mehrdeutigkeit, von Einförmigkeit zu Pluralismus, von

12 Vgl. Brück, Guder, Viehoff, Wehn, *Der deutsche Fernsehkrimi*, 5.

13 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, *Der deutsche Fernsehkrimi*, 6.

14 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, *Der deutsche Fernsehkrimi*, 160.

15 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, *Der deutsche Fernsehkrimi*, 162.

16 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, *Der deutsche Fernsehkrimi*, 164.

Sicherheitsversprechen hin zu Skepsis. (...) Legalität und Illegalität (wurden) als alleinige Bezugsgrößen unterwandert, die moralische Ebene mit in den Blick genommen.“¹⁷ Die Weichen für die Erfolgsgeschichte *Tatort* waren gestellt.

Bis Ende der 70er Jahre teilten sich ARD und ZDF verschiedene Schwerpunkte der Fernsehkrimi-Produktion. Das ZDF schärfte mit *Derrick* seinen Blick auf individuelle Schicksale und soziologische Einzelfall-Analysen, die ARD rückte im *Tatort* gesellschaftliche Zusammenhänge und Sozialkritik in den Mittelpunkt.

Die Einführung des dualen Rundfunksystems 1984 sorgte für unangenehmen Gegenwind und Konkurrenz für ARD und ZDF: Zahlreiche private Fernsehsender gingen auf Sendung und wetterten gegen das staubige, didaktische Programm der öffentlich-rechtlichen Sender, die ihre Zuschauer*innen zu lange programmlich bevormundet hätten. „Wir haben als Privatfernsehen eine neue Zielgruppe entdeckt, nämlich den Zuschauer“, verkündete der damalige RTL-Chef Helmut Thoma - und wiederholt dieses Zitat bis heute gern.¹⁸

Dieser Paradigmenwechsel vom „Fernsehen als Kulturgut“ zum „Fernsehen als Ware“, veränderte die deutsche Fernsehlandschaft. Stärker als zuvor waren ARD und ZDF gezwungen, sich auf ein Programm zu konzentrieren, das sich an den Lebensgewohnheiten der Zuschauer*innen orientierte um hohe Quoten einzuspielen. Das bescherte dem Genre Fernsehkrimi einen Aufschwung: Zum einen, weil „die Zuschauer dem Genre die Bedürfnisse entgegenbrachten, die es befriedigte“, und zum anderen, weil die Rundfunkanstalten es für eine erfolgsversprechendere Taktik hielten, gesellschaftsrelevante Themen, die es früher eher in ein Feature oder eine lange Dokumentation geschafft hätten, jetzt in einem unterhaltenden Krimi zu verpacken.¹⁹ Das Konzept ging auf. So schaffte es der *Tatort* nicht nur erfolgreich seine Vorreiterstellung im Abendprogramm zu verteidigen, sondern ging vielmehr gestärkt aus dieser Umstrukturierung der deutschen Fernsehlandschaft hervor.

Neben der ungewohnt gesellschaftskritischen Perspektive sind laut Brück et.al. auch die im *Tatort* dargestellten Delikte, die schon seit Beginn der Sendereihe von den üblichen Darstellungskonventionen Abstand nahmen, ein Alleinstellungsmerkmal. Statt der bis dato üblichen Fälle, in denen einzelne Täter*innen aus niederen Motiven wie Rache, Habgier oder Eifersucht einen Tötungsdelikt begehen, übten vor allem von NDR und WDR produzierte *Tatorte* mit den

17 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, Der deutsche Fernsehkrimi, 164.

18 *Alpha-Forum* - Prominente Persönlichkeiten im Gespräch (ARD alpha), Professor Dr. Helmut Thoma im Gespräch mit Werner Reuß, Sendung vom 30.08.2001, Transkript online unter: <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-forum/helmut-thoma-gespraech100~attachment.pdf?> (27.11.2019).

19 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, Der deutsche Fernsehkrimi, 8.

Kommissaren Trimmel und Schimanski Sozialkritik: Organisierte Kriminalität, Kinderprostitution, Menschen- und Waffenhandel, Umweltkriminalität, Schutzgelderpressung, Justizirrtümer und Wirtschaftskriminalität waren „alternative“ Delikte, die gut ankamen.²⁰ Diese stets an der aktuellen Lage der Bundesrepublik orientierten Themen, mit den wiederkehrenden Kommissar*innen, sowie die unterschiedlichen Regionen und verschiedenen Herangehensweisen der Landesrundfunkanstalten, trugen zur Etablierung der Krimi-Reihe bei und bewahrten den *Tatort* vor „Verschleiß“, dem zahlreiche andere deutschsprachige Produktionen über die Jahrzehnte zum Opfer fielen.²¹ Gleichzeitig sind auch die rezeptionellen Mechanismen nicht zu unterschätzen: Die rituellen Aspekte des Krimi-Sonntagabends und das gleichzeitige Wissen darüber, dass es gerade Millionen andere Menschen im deutschsprachigen Raum gibt, die eben diese Ausstrahlung auch gerade sehen, sorgt für ein imaginiertes Gemeinschaftsgefühl, das Zuschauer*innen an das Format bindet.²² Diese Erfolgsformel aus ritualisierter, gemeinschaftsstiftender Wiederholung, bei gleichzeitig wohldosierter Abwechslung, geht auch heute noch auf: Keinem anderen fiktionalen Format im deutschen Fernsehen ist es bis jetzt gelungen, auch nach 50 Jahren noch Zuschauer*innen-Rekorde zu brechen.

3.2. So entsteht ein *Tatort*: Produktion, Redaktion, Drehbuch und Regie

Die Produktion einer *Tatort*-Episode erfordert ein Zusammenspiel von vielerlei Beteiligten und Institutionen, Absprachen und Korrekturarbeit. Die wichtigsten Akteur*innen in diesem Prozess sind **Autor*innen**, die für die Entwicklung der Geschichte, Skript und Drehbuch verantwortlich sind, **Redaktionen**, die Autor*innen beauftragen, mit ihnen gemeinsam den Stoff entwickeln und das Drehbuch abnehmen, **Produzent*innen bzw. externe Produktionsfirmen**, die für die technischen und finanziellen Rahmen der Produktion verantwortlich sind sowie **Regisseur*innen**, die während des Drehs die künstlerische Leitung innehaben, Schauspieler*innen anweisen, über filmische Darstellungsfeinheiten entscheiden und aus dem Drehbuch den fertigen Film entstehen lassen. Für meine Untersuchung möchte ich besonders Regie und Drehbuch genauer betrachten, da diese als kreative Motoren maßgeblich für die Entwicklung der Geschichte und das, was letztendlich auf dem Bildschirm zu sehen ist, verantwortlich sind. Melanie Wolber, SWR-Redakteurin des Ludwigshafen-Tatort mit Lena Odenthal, erzählt im Interview von den einzelnen Arbeitsschritten:

20 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, Der deutsche Fernsehkrimi, 166.

21 Knut Hicketier, „Tatort“ und „Lindenstraße“ als Spiegel der Gesellschaft, 11.05.2010, online unter: <http://www.bpb.de/apuz/32757/tatort-und-lindenstrasse-als-spiegel-der-gesellschaft?p=all> (7.1.2020).

22 Vgl. Bendix, Hämmerling, Autoren und Rezipienten – Zu einem distanzierten Verhältnis, 248.

„Ich bekomme einen schriftlichen Pitch, treffe mich mit Autor und Produzent (...), dann reden wir über den Stoff, der Autor geht nach Hause. Wir bekommen kurze Zeit später ein Exposé (...) in dem die Geschichte ausgefeilter beschrieben wird (...). Dann kommt nach weiteren Gesprächen das Bilder-Treatment, das ist schon fast ein Drehbuch: in Szenen aufgeteilt – aber ohne Dialoge. Das ist die schwierigste Arbeit und auch die wichtigste Schnittstelle, denn hier entscheidet sich: Wie läuft der Film? Haben wir alles bedacht? (...) Und als letzter Schritt kommt das Drehbuch. Meistens werden noch mal zwei, drei, vier Fassungen geschrieben, je nachdem wie viel am Detail gefeilt werden muss.“²³

Wer bei welchen Entscheidungsschritten miteinbezogen wird und im Detail was entscheidet, ist von Sendeanstalt zu Sendeanstalt und von Redaktion zu Redaktion unterschiedlich. Melanie Wolber nimmt beispielsweise Regisseur*innen schon zur Drehbuchentwicklung mit hinzu, das ist jedoch nicht immer so. Welche Autor*innen und Regisseur*innen beauftragt werden, hängt ebenfalls von den unterschiedlichen Redaktionen ab. Oft sind es Leute, die schon länger mit der Redaktion oder der Sendeanstalt zusammenarbeiten, manchmal finden Redaktionen mit Externen nur für einmalige Projekte zusammen. Ob die Folgen im eigenen Produktionsbetrieb der Landesrundfunkanstalt entstehen oder eine Filmproduktionsfirma beauftragt wird, ist unterschiedlich – für die *Tatort* Münster, Köln, Dortmund, Bremen und München wird beispielsweise die Bavaria Film bzw. eine ihrer Tochtergesellschaften engagiert. Im Schnitt stehen jeder Produktion 23 Tage für den Dreh zur Verfügung, eine Produktion kostet zwischen 1,5 und 1,7 Millionen Euro.²⁴

Übersicht: Welche Sendeanstalt produziert aktuell welchen *Tatort*?

Bayerischer Rundfunk (BR)	München – Ivo Batic und Franz Leitmeyer (seit 1991) Franken – Felix Voss und Paula Ringelhahn (seit 2015)
Hessischer Rundfunk (HR)	Wiesbaden – Felix Murot (seit 2010) Frankfurt – Anna Janneke und Paul Brix (seit 2015)
Mitteldeutscher Rundfunk (MDR)	Weimar – Kira Dorn und Lessing (seit 2013) Dresden – Karin Gorniak (seit 2016), Henny Sieland (2016-2019), Leonie Winkler (seit 2019)
Norddeutscher Rundfunk (NDR)	Göttingen – Charlotte Lindholm (seit 2002) und Anais Schmitz (seit 2019) Kiel – Klaus Borowski (seit 2003) und Mila Sahin (seit 2017) Hamburg – Nick Tschiller und Yalcin Gümer (seit 2013) Hamburg & Umgebung – Thorsten Falke und Julia Grosz (seit 2013)
Radio Bremen (RB)	Bremen – Inga Lürsen und Nils Stedefreund (1997 – 2019)

²³ Stefan Scherer, Entscheidungsprozesse in der Redaktion – Interview mit Melanie Wolber, Redakteurin des Lena-Odenthal-Tatort beim SWR. In: Christian Hißnauer, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.), Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“ (Bielefeld 2014) 229.

²⁴ Vgl. *Das Erste*, Tatort im Ersten, 29.03.2018, online unter: www.ard.de/home/die-ard/fakten/Ausgaben_fuer_den_Tatort_im_Ersten/268908/index.html (8.1.2020).

Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB)	Berlin – Nina Rubin und Robert Karow (seit 2015)
Saarländischer Rundfunk (SR)	Saarbrücken – Jens Stellbrink und Lisa Marx (2013 - 2019) Saarbrücken - Leo Holzer und Adam Schürk (seit 2019)
Westdeutscher Rundfunk (WDR)	Köln – Max Ballauf und Freddy Schenk (seit 1997) Münster – Frank Thiel und Prof. Boerne (seit 2002) Dortmund – Peter Faber, Martina Bönisch, Nora Dalay (seit 2012) und Jan Pawlak (seit 2018) Mainz – Ellen Berlinger (seit 2016, ehem Freiburg/SWR)
Südwestrundfunk (SWR)	Ludwigshafen – Lena Odenthal (seit 1989) und Johanna Stern (seit 2014) Stuttgart – Thorsten Lannert und Sebastian Bootz (seit 2008) Freiburg – Franziska Tobler und Friedemann Berg (seit 2016)
Österreichischer Rundfunk (ORF)	Wien – Bibi Fellner (seit 2011) und Moritz Eisner (seit 1999)
Schweizer Fernsehen (SF/SFDRS)	Luzern – Reto Flückiger und Liz Ritschard (2011/2012-2019)

Wenn es um die Darstellung von Gewalt gegen Frauen geht, lohnt sich auch ein Blick auf das Geschlechterverhältnis hinter der Kamera. Denn es macht einen Unterschied, ob ein Mann oder eine Frau das Drehbuch schreibt oder Regie führt. Alice Fleischmann hat in ihrer groß angelegten Studie über Frauenfiguren im Mainstream-Film beispielsweise gezeigt, dass das Geschlecht des Autor*innenteams deutlichen Einfluss auf das Geschlecht der Charaktere und Hauptfiguren im Film hat. Bei Produktionen mit Regisseurinnen oder Autorinnen sind Frauenfiguren mit knapp 45 Prozent fast doppelt so oft vertreten, als bei Produktionen von männlichen Autoren, wo nur knapp 25 Prozent der auftretenden Charaktere weiblich sind.²⁵ Um zu untersuchen, wie stereotyp Frauen in Mainstream-Filmen dargestellt werden, hat Fleischmann den Bechdel-Wallace-Test angewandt. Dieser stellt drei Fragen an einen Film: Kommen mehr als zwei weibliche Charaktere vor? Sprechen diese miteinander? Unterhalten sie sich über etwas anderes als einen Mann?

Trotz dieser doch recht niederschwellig erscheinenden Fragen, fiel ein Großteil der Filme – knapp 60 Prozent – mit von Männern geschriebenen Drehbüchern durch den Test. Bei von Frauen geschriebene Drehbücher schafften es mit 91,7 Prozent fast alle getesteten Drehbücher zu bestehen.²⁶ Daher ist es auch für diese Untersuchung wichtig zu eruieren, ob es vorwiegend Männer oder Frauen sind, die den *Tatort* schreiben und produzieren. Wenn das Geschlecht der Autor*innen einen Unterschied in der Anzahl und dem Verhalten von weiblichen Charakteren bedingt, dann macht es vermutlich auch einen Unterschied, wer über die Bilder von Gewalt gegen Frauen bestimmt.

25 Vgl. Alice *Fleischmann*, Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms. A Matter of What's in the Frame and What's Out (Wiesbaden 2016) 210.

26 Vgl. *Fleischmann*, Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilms, 229.

Während das Geschlechterverhältnis in den *Tatort*-Ermittler*innen-Teams der Jahre 2018/2019 relativ ausgeglichen ist – von 46 Ermittler*innen sind mittlerweile 20 Frauen – sieht es hinter der Kamera etwas anders aus. Zu Beginn des Jahres 2018 dauerte es zweieinhalb Monate (und vierzehn männliche Drehbuchautoren,) bis ein *Tatort* mit dem Drehbuch einer weiblichen Autorin ausgestrahlt wurde. Bis eine Regisseurin Regie führte, dauerte es vier Monate bis Mitte April – die 13 *Tatort*-Episoden davor liefen unter komplett männlicher Regie. Fünf Mal führte im Jahr 2018 eine Frau Regie, 31 Mal ein Mann. Von den 36 Episoden, die 2018 erschienen, stammte das Drehbuch zwei mal von einer Frau und einmal aus einem gemischtgeschlechtlichen Team. Die restlichen 49 engagierten Drehbuchautoren waren ausschließlich Männer.

2019 war von den 36 erschienen Episoden nur ein einziges Mal eine weibliche Autorin allein für das Drehbuch verantwortlich – Regie führte allerdings ein Mann. Vier weitere Male schrieb eine weibliche Autorin mit mindestens einem männlichen Autor gemeinsam das Buch. Einen *Tatort*, bei dem sowohl für Drehbuch als auch Regie nur Frauen verantwortlich waren, gibt es nicht. Die restlichen 32 Mal kam der *Tatort* aus rein männlich geführter Feder. Regie führte von den 36 Produktionen neun Mal eine Regisseurin.

Für meine Untersuchung habe ich mir die einzigen beiden Produktionen ausgesucht, bei denen sowohl beim Drehbuch als auch in der Regie eine oder mehrere Frauen beteiligt waren: „Das verschwundene Kind“ (NDR, Nr.1083, Regie: Franziska Buch, Drehbuch: Franziska Buch, Jan Braren, Stefan Dähnert, Produktion: Iris Kiefer, Anette Köster) und „Falscher Hase“ (HR, Nr.1101, Regie: Emily Atef, Drehbuch: Emily Atef, Lars Hubrich, Produktion: Carsten Staudt). Zusätzlich zu dieser 'weiblichen' Perspektive, werden in der vorliegenden Arbeit zwei Filme untersucht, hinter denen vornehmlich männlich geprägte Teams stehen: „Das Monster von Kassel“ (HR, Nr.1094, Regie: Umut Dağ, Drehbuch: Stephan Brüggenthies, Andrea Heller, Produktion: Gerhard Hehrlein, Kirsten Frehse) und „Ich hab im Traum geweinet“ (SWR, Nr. 1121, Regie: Jan Bonny, Drehbuch: Jan Eichberg, Produktion: Maike Bodaniwski, Dieter Streck). Hinter der Kamera standen bei allen vier Produktionen ausschließlich Männer. Genaueres zur Auswahl der untersuchten Filme findet sich in Kapitel 7 „Forschungsfragen und Filmauswahl“.

„Hinter den Kulissen bestimmen nach wie vor die Männer“, sagt dazu Regisseurin Claudia Garde, die in den vergangenen Jahren mehrfach bei *Tatort*-Produktionen Regie geführt hat, im Interview mit der *SZ*. „Im Bereich Regie ist das Missverhältnis zwischen Frauen und Männern immer noch beachtlich. Das hat mit Seilschaften zu tun, die zum Teil in der Studienzeit entstanden sind, mit Traditionen und sicher auch mit einem Frauenbild, das überholungsbedürftig ist.“²⁷

27 Carolin Gasteiger, „Wir Frauen sind keine Kreativen zweiter Klasse“ Interview mit Regisseurin Claudia Garde, 6.04.2016, online unter: <https://www.sueddeutsche.de/medien/regisseurinnen-beim-ard-krimi-wir-frauen-sind-keine-kreativen-zweiter-klasse-1.2926256> (8.1.2020).

Das Problem ist der ARD hinlänglich bekannt: Schon vor einigen Jahren forderte der Verein „Pro Quote“ eine geschlechtergerechte Vergabe von Regieplätzen und bezeichnete das Problem als hausgemacht. Wie käme es sonst, dass mittlerweile über 40 Prozent aller Absolvent*innen von Regiestudiengängen in Deutschland weiblich seien, ihr Anteil an fiktionalen Produktionen der ARD aber nur 11 Prozent betrage? 2015 kündigte ARD-Programmdirektor Volker Herres an, in drei Jahren werde bei jedem fünften *Tatort* eine Frau Regie führen.²⁸ Für 2018 wurde das selbstgesteckte Ziel mit lediglich 13,98 Prozent nicht erreicht. 2019 führte jedoch schon in 25 Prozent aller erschienenen Episoden eine Frau Regie. Das erfüllt zwar die von Herres angekündigte Quote, ist jedoch von einer Gleichberechtigung noch weit entfernt.

3.3. Rezeption: Einschaltquote und Marktwert

Auf Platz drei der beliebtesten Fernsehformate der Deutschen liegen laut Allensbacher Markt- und Werbeträgeranalyse (AWA) von 2019 Krimiserien und Kriminalfilme. 26,9 Prozent der befragten Frauen und 28,3 Prozent der Männer bezeichneten dieses Genre als das Fernsehformat, das sie am meisten sehen und auch am liebsten mögen. Noch lieber wird der Fernseher nur für Nachrichten oder Sportübertragungen eingeschaltet. Bei Krimiserien dürfte es wohl der *Tatort* sein, der den meisten Deutschen dabei als erstes in den Sinn gekommen ist. Denn auch 2019 war der *Tatort* das beliebteste Fernsehformat der Deutschen. Bei den 37 Erstausstrahlungen des Jahres 2019 sahen durchschnittlich 9 Millionen Zuschauer*innen zu – sogar 300.000 mehr als im Vorjahr. Zum Vergleich: Deutschlands reichweitenstärkste Nachrichtensendung *Tagesschau* schalteten 2019 im Durchschnitt 9,6 Millionen Zuschauer*innen ein.²⁹

Die Gesellschaft für Konsumforschung (GfK) ermittelt seit 1963 jedes Jahr im Auftrag der Arbeitsgemeinschaft Fernsehforschung (AGF) die Einschaltquoten im deutschen Fernsehen – unter anderem auch die des *Tatorts*. Anhand einer repräsentativen Stichprobe von 5.200 Haushalten wird die Einschaltquote jährlich hochgerechnet. Leider gibt es noch keine etablierte Lösung für die Erfassung der Einschaltquoten über Youtube und die Mediatheken – was von Seiten verschiedener Fernsehsender zu einiger Kritik an den ermittelten Quoten führt. Dies sollte man bei der Arbeit mit den Quoten somit im Hinterkopf behalten, dennoch sind sie für die Branche noch immer die wichtigsten Vergleichszahlen, weshalb sie auch in dieser Arbeit als Referenzwert verwendet werden sollen. Ein Überblick der durchschnittlichen Marktanteile des *Tatort* über die letzten 30 Jahre zeigt:

28 Vgl. Der *Spiegel*, „Tatort“-Regie soll künftig weiblicher werden, 23.09.2015, online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-fuehrt-frauenquote-ein-a-1054361.html> (9.1.2020).

29 Vgl. *Berliner Morgenpost*, Die „Tagesschau“ bleibt die beliebteste Nachrichtensendung, 15.03.2019, online unter: <https://www.morgenpost.de/kultur/tv/article216121861/Die-Tagesschau-bleibt-die-beliebteste-Nachrichtensendung.html> (09.01.2020).

Der *Tatort* ist heute beliebter denn je. Die einzigen zwei starken Einbrüche der Marktanteile in den Jahren 2006 und 2016 ließen sich durch die Fußball-Weltmeisterschaften in Deutschland und Brasilien erklären, die den Sonntagskrimi einige Zuschauer*innen gekostet haben könnten.

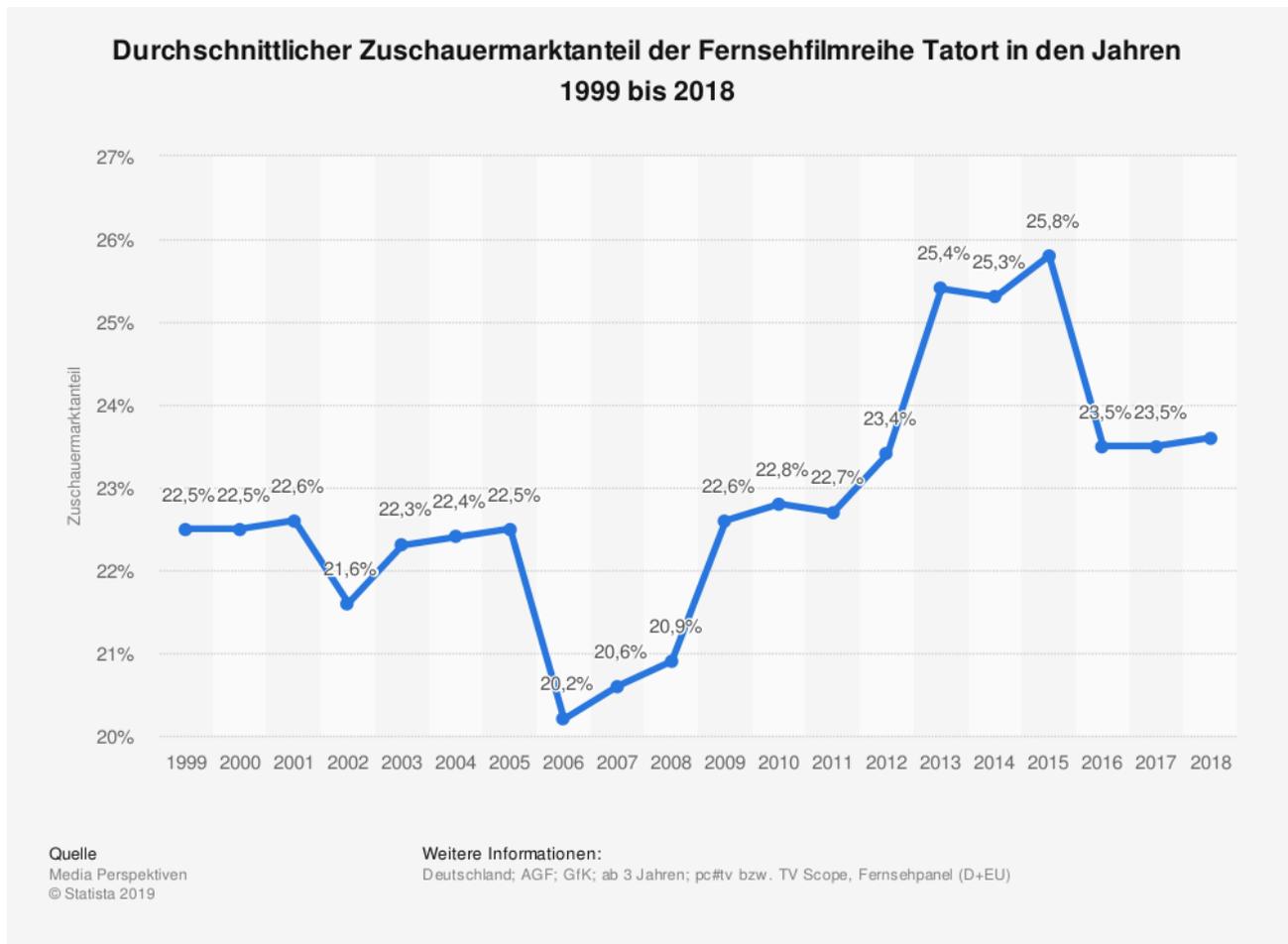


Abb.1: Marktanteil der Krimi-Reihe Tatort 1999-2018³⁰

2019 holten drei *Tatorte* aus Münster die meisten Menschen vor ihre Endgeräte: „Lakritz“ (12,64 Millionen ZuschauerInnen), „Väterchen Frost“ (12,66 Millionen) und „Spieglein, Spieglein“ (13,58 Millionen) führen die Statistik an.³¹ Dass der *Tatort* nach wie vor beliebt ist, steht somit außer Frage. Aber wer sind seine Zuschauer*innen? Ist der *Tatort* wirklich ein für alle Bevölkerungsgruppen gleichmäßig relevantes Format? Und wie wird er gesehen?

Anlässlich des 40-jährigen *Tatort*-Jubiläums 2010 befragte das Institut für Demoskopie Allensbach im Auftrag der ARD 1837 Deutsche ab 16 Jahren, ob sie den *Tatort* 'häufig' sehen würden. Besonders beliebt war der *Tatort* demnach bei den über 45-Jährigen: In ihrer Altersgruppe gaben 25

³⁰ Vgl. Darstellung: Statista 2019 nach Zahlen der GfK/AGF via Media Perspektiven 3/2019,102.

³¹ Vgl. Manuel Weis, Die große „Tatort“-Bilanz 2019, 29.12.2019, online unter: <http://www.quotenmeter.de/n/114630/die-grosse-tatort-bilanz-2019> (9.1.2020).

Prozent an, den *Tatort* häufig zu sehen. In der Gruppe der 30 bis 44-Jährigen beantworteten 16 Prozent diese Frage mit ja. Von den Befragten unter 30 gaben nur 7 Prozent an, den *Tatort* häufig zu sehen.³² Der *Tatort* scheint somit ein Format zu sein, das, in Relation zu anderen öffentlich-rechtlichen Programmen, nicht wenige junge Zuschauer*innen an sich binden kann, aber trotzdem eine vorwiegend ältere Zuschauer*innenschaft bedient.

Unter qualitativen Aspekten haben sich Christina Hämmerling und Regina Bendix mit dem Rezeptionsverhalten der Zuschauer*innen auseinandergesetzt. In 43 Interviews haben sie mit *Tatort*-Rezipient*innen im Alter von 11 bis 70 Jahren über deren Nutzungsverhalten gesprochen. Aus kulturanthropologischer Sicht interessierte sie, wie und wo der *Tatort* von verschiedenen Zuschauer*innen zur sozialen und geschmacklichen Positionierung genutzt wird. Sie fanden heraus, dass das Einschalten des *Tatort* zur tatsächlichen Sendezeit um 20.15 Uhr, trotz einer davon unabhängigen Verfügbarkeit in der Mediathek, noch immer von den meisten Befragten bevorzugt wird. Für fast alle Befragten stellte der Sonntagabend mit dem *Tatort* ein Ritual dar, das innerhalb der Familie an die junge Generationen weitergegeben wird: „Jugendliche, die *Tatort* gemeinsam mit Eltern oder Großeltern schauten, halten sich auch nach dem Auszug aus dem Elternhaus weiterhin an den Termin: Dies wird medienbiografisch als eine Art Beheimatung empfunden.“³³

Leider gibt es noch keine repräsentativen Studien darüber, wie Zuschauer*innen den *Tatort* am häufigsten anschauen – ob auf dem Sofa, vor dem Fernseher oder unterwegs auf dem Laptop. Dass immer mehr Zuschauer*innen Sonntagabend jedoch parallel zum *Tatort* ihre Meinungen über den aktuellen Fall per Twitter und „Second Screen“ im Netz kundtun, und dass der Trend, sich zum *Tatort*-Public-Viewing in Kneipen zu verabreden auch nach Jahren nicht abebbt, deutet zumindest darauf hin, dass der *Tatort* noch immer auf den Sonntagabend gepolt ist und dort enorme kommunikative und soziale Bindungskraft entfaltet.

3.4. Soziale Funktionen des *Tatort*

„Der *Tatort* führt ein gesellschaftliches Eigenleben,“³⁴ konstatiert Carsten Heinze in seiner soziologischen Betrachtung zur sozialen Rolle des *Tatorts*. Die Reihe lebt während und nach ihrer Ausstrahlung in verschiedenen anderen medialen Kontexten fort: Einige deutsche Leitmedien wie die *Süddeutsche Zeitung*, *Spiegel Online*, *Zeit*, *Bild* und die *Frankfurter Allgemeine* besprechen und

32 Vgl. *Institut für Demoskopie Allensbach*, Allensbacher Berichte: 40 Jahre 'Tatort', November 2010, online unter: https://www.ifd-allensbach.de/fileadmin/kurzberichte_dokumentationen/prd_1004.pdf (09.01.2020).

33 Bendix, Hämmerling, Autoren und Rezipienten – Zu einem distanzierten Verhältnis, 247.

34 Carsten Heinze, Alltagskonstruktionen und soziale Rolle. Eine soziologische Perspektive auf den *Tatort*. In: Christian Hißnauer, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.), *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“* (Bielefeld 2014) 42.

kommentieren in ihren Ausgaben die jeweils aktuellste Episode. Und auf diversen Fanseiten und Foren, wie beispielsweise *tatort-fundus.de*, sowie auf klassischen sozialen Medien wie Twitter und Facebook, tauschen sich die Zuschauer*innen selbst aus. Die *Zeit* führt mittlerweile sogar eine Kritik, die „Twitteritik“, die sich ausschliesslich den unter #tatort am Sonntagabend veröffentlichten Tweets widmet. Der *Tatort* hat dadurch eine „soziale Funktion“³⁵: Über ihn kommen Leute in Kontakt und diskutieren über die gesetzten Themen. Gegenstand der Diskussionen sind dabei nicht nur die Logik des Plots, oder die Darbietung der Schauspieler*innen. Auch die Themen, die der *Tatort* regelmäßig aufgreift, werden dabei heiß diskutiert. Die Serie hat, folgert Gräf in seiner Arbeit zum *Tatort* als kulturellem Speicher, somit „die Fähigkeit, gesellschaftliche Diskurse zu initiieren, zu prägen und zu bereichern“³⁶. Der *Tatort* greift gesellschaftlich relevante Themen auf, verarbeitet sie und stößt dadurch einen neuen Diskurs an. Somit stellt er, wie es die New York Times im Jahr 2009 formuliert, einen „Mikrokosmos der Bundesrepublik Deutschland“³⁷ dar.

Diese soziale Funktion findet nicht nur virtuell und medial statt, auch im echten Leben stiftet der *Tatort* ganz klassisch Gemeinschaft: *Tatort*-Public-Viewing, also das gemeinsame Anschauen in einer Kneipe oder einem Kino, erfreut sich seit Jahren großer Beliebtheit. *Das Erste* zeigt auf seiner Homepage eine Liste mit Kneipen in ganz Deutschland: „Verraten Sie uns, in welchem Lokal Sie den *Tatort* schauen. Und finden Sie die passende „Tatort“-Kneipe bei Ihnen ums Eck!“³⁸ Ganze 646 Lokale sind dort mittlerweile aufgelistet.

In ihrem Beitrag zum Verhältnis zwischen Autor*innen und Rezipient*innen des *Tatorts* kamen Bendix und Hämmerling zur Erkenntnis, dass der *Tatort* eine soziale und generationsübergreifende Verbindung ermöglicht. Sowohl Public Viewing als auch der Austausch über soziale Netzwerke zeige, dass das imaginierte soziale Erleben („Ich schaue den *Tatort*, so wie Millionen andere Deutsche es auch tun“) stellenweise als „real erlebte Gemeinschaft“ empfunden wird.³⁹

In Hämmerlings Befragung der *Tatort*-Rezipient*innen stellte sich heraus, dass viele Befragte Fernsehen normalerweise nicht besonders wertschätzten. Sie betonten mehrmals, dass es sich beim Fernsehen um eine Aktivität handele, die man ihrer Meinung nach nicht zu exzessiv betreiben sollte, da der unkontrollierte Fernsehkonsum als „unterschichtig und unhöflich“ gelte.⁴⁰ Der *Tatort*

35 Dennis Gräf, *Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher* (Marburg 2010), 9.

36 Gräf, *Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher*, 9.

37 Vogt, *Book Reviews: Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher* von Dennis Gräf, 539.

38 *Das Erste*, *Wo schauen Sie „Tatort“?*, online unter: <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/tatort-publicviewing-100.html> (09.01.2020).

39 Vgl. Bendix, *Hämmerling*, *Autoren und Rezipienten – Zu einem distanzierten Verhältnis*, 248.

40 Christine Hämmerling, *Sonntags 20:15 Uhr - „Tatort“*. Zur sozialen Positionierung eines Fernsehpublikums, *Göttinger Studien zur Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie*, Band 5, Göttingen 2016, online unter: https://www.academia.edu/27687117/Sonntags_20_15_Uhr_Tatort_Zu_sozialen_Positionierungen_eines_Fernsehpublikums (7.1.2020).

am Sonntag stellt jedoch für viele ein wohl dosiertes Fernseherlebnis dar, das als soziales Event gesehen wird. Es liegt die Vermutung nahe, dass der *Tatort* es also schafft, vor allem besser situierte und auch die nicht fernsehaffinen Menschen zum Fernsehen zu bringen, weil er durch seine relative Abgeschlossenheit der Folgen im Verdacht steht, kein 'unschickliches Suchtpotenzial' zu entfachen und in der Wahrnehmung als gemeinschaftliches Event verbucht wird. Durch die traditionelle, auf die Minute festgesetzte Sendezeit und Diskurse in verschiedenen sozialen Kontexten, wird der *Tatort* zum sozialen Erlebnis – sowohl imaginiert als auch real. Welche normierende Funktion dem *Tatort*, beziehungsweise seinem Genre dem Fernsehkrimi, innewohnt und welche Rolle er in einem größeren sozialen Kontext erfüllt, darauf möchte ich im nächsten Kapitel näher eingehen.

4. Fernsehkrimi als Forschungsgegenstand

Der *Tatort* ist dem Genre Krimi zuzuordnen, denn thematisch dreht sich hier alles um Kriminalität in ihren unterschiedlichsten Facetten. In fast allen Episoden lässt sich das für Krimis typische Krimischema ausmachen, bei dem es um Milieu, Verbrechen, Täter, Opfer und Ermittlungen sowie die Auflösung eines Falles geht. Genauer lässt sich der *Tatort* dem Subgenre Polizeikrimi zuordnen, da die „sieben goldenen kriminalistischen W“ in jeder Episode unterschiedlich ausgeprägt vorkommen: Wer hat was, wo, womit, wie, wann und warum verbrochen?⁴¹ Wie bei Polizeifilmen üblich, stehen auch beim *Tatort* die Ermittler*innen mit ihren Persönlichkeiten und Lebenswelten im Mittelpunkt der Erzählung.⁴²

Trotz seines regelmäßigen Erscheinens wird der *Tatort* nicht als Serie, sondern als Sendereihe bezeichnet. Protagonist*innen und Setting sind immer gleich, aber in jeder Episode wird eine andere Geschichte erzählt, die auch innerhalb der Folge beendet wird. Einzelne *Tatort*-Folgen können also auch unabhängig voneinander verstanden und konsumiert werden, was im Falle einer Serie nicht der Fall ist. Auch als Mehrteiler ist der *Tatort* nicht zu verstehen, denn weder spielt seine Reihe in einem festgelegten Zeitraum, noch ist die Geschichte in sich geschlossen.⁴³ Aber was bedeutet es nun für diese Untersuchung, dass wir es mit dem Genre Krimi zu tun haben?

41 Hans Gross, Friedrich Geerds, Handbuch der Kriminalistik I/II (Berlin 1977), zit. nach Daniel Süß, Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer. Medienkommunikation aus drei Perspektiven, am Beispiel des „Tatort“-Krimis „Kameraden“ (Bern 1993) 61.

42 Vgl. Tina Welke, *Tatort* Deutsche Einheit. Ostdeutsche Identitätsinszenierung im „Tatort“ des MDR (Bielefeld 2012) 91.

43 Vgl. Lothar Mikos, TV-Serien als Teil der Alltagswirklichkeit (1988), zit. nach Daniel Süß, Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer. Medienkommunikation aus drei Perspektiven, am Beispiel des „Tatort“-Krimis „Kameraden“ (Bern 1993) 64.

4.1. Der *Tatort* als modernes Märchen im Kriminalgewand

Um diese Frage zu beantworten, ist es wichtig zu wissen, welche Strategien und Mechanismen hinter einem Krimi stecken. Brück et.al. hegen die Vermutung, dass der Erfolg des Genres tief in der menschlichen Kultur verankert ist. Wie bei „der allerersten Mordgeschichte, die in unserer Kultur tradiert wurde“, nämlich der biblischen Erzählung von Kain, der seinen Bruder Abel erschlägt, sei diese nicht wegen ihres Gruselfaktors, sondern um „ihrer gesellschaftlichen Folgen willen“ erzählt worden. So habe auch die Produktion von Fernsehkrimis mit ihrer „erhofften oder befürchteten Wirkung“ zu tun.⁴⁴ Demnach sei der Fernsehkrimi als „modernes Märchen“ zu verstehen, das traditionell erfolgreich Konflikte zwischen Gut und Böse aushandelt, gemischt mit „vertrauten Elementen“ unseres alltäglichen Lebens und „dem Bewusstsein des Ungeheuerlichen (...), der Angst vor der bösen Tat, die sich vielleicht auch über uns beugt.“⁴⁵ Auch Tom Zwaenepoel kommt in seiner sprachlich-stilistischen Analyse deutscher Fernsehkrimis zu der Erkenntnis: „Das Märchenhafte steckt (...) im Grundmuster aller Kriminalfilme. Nach einer Verwirrung, nach einer Rechtsverletzung, ist die Weltordnung in der heilen Welt am Ende der polizeilichen Ermittlungen wieder hergestellt.“⁴⁶ Auch Thomas Weber erkennt in seiner ideologiekritischen Interpretation von Krimiserien Parallelen zum Märchen: Einerseits in der Konstellation der Figuren, die stets in „gut“ und „böse“ einzuordnen sind, und andererseits in der Moral oder einer Lehre, die das Ende eines Fernsehkrimis begleitet.⁴⁷

Rainer Viehoff stellt in seiner Analyse deutscher Polizeiserien jedoch fest, dass solche schwarz/weiß Perspektiven zunehmend aus der Mode kommen.⁴⁸ Stattdessen wird nach moralischem und staatlichem Recht unterschieden – zu diesem Ergebnis kommt Christiane Hartmann nach ihrer Analyse von 50 Jahren deutscher Fernsehkrimi.⁴⁹ Dennoch hat die Parallele zum Märchen wissenschaftlichen Konsens erlangt. Zuletzt bewies das Nicole Karczmarzyk, indem sie in ihrer Analyse zu 43 *Tatort*-Episoden auf ein Modell der Märchenstrukturanalyse zurückgriff und dadurch die strukturelle Analogie eindeutig belegen konnte.⁵⁰

Das Genre Fernsehkrimi ist als Untersuchungsgegenstand insofern spannend, weil es eine gewisse Strategie verfolgt. Die immer gleiche Struktur eines Krimis fungiert laut Gräf als „Trägermodell“⁵¹,

44 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, Der deutsche Fernsehkrimi, 13.

45 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, Der deutsche Fernsehkrimi, 9-10.

46 Tom Zwaenepoel, Fernsehkrimis „made in Germany“. Eine inhaltliche und sprachlich-stilistische Analyse (Gent 1994) 58.

47 Thomas Weber, Die unterhaltsame Aufklärung. Ideologiekritische Interpretation von Kriminalfernsehserien des westdeutschen Fernsehens (Bielefeld 1992) 59.

48 Vgl. Reinhold Viehoff (Hg.), Stahlnetz, Tatort, Polizeiruf 110. Transitions in German Police Series, Hallische Medienarbeiten, Nr.8 (Halle 1998),9.

49 Vgl. Christiane Hartmann, Von „Stahlnetz“ zu „Tatort“. 50 Jahre deutscher Fernsehkrimi (Marburg 2003),130.

50 Vgl. Nicole Karczmarzyk, Der Fall *tatort*, Die Entschlüsselung eines Kultkrimis (Marburg 2010).

51 Gräf, Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher, 19.

das durch die Befüllung mit unterschiedlichen Inhalten dazu beiträgt, ein Weltbild zu konstruieren. Durch Überformung und Aushandlung eines gesellschaftlichen Problems bietet das Genre somit „gesellschaftliche Lösungsvorschläge“ für die breite Masse an:

„Der *Tatort* beschäftigt sich – oder gibt es zumindest vor – mit Problemen und Fragestellungen der deutschen Gesellschaft. Diese Probleme werden an Kriminalfälle geknüpft. (...) Die *spezifische Art der Lösungsstrategie*, welches konkrete Problem des Films wie gelöst wird, ist demnach als Anzeichen für die *kulturelle Grundannahmen* der dargestellten Welten zu verstehen: *Welche* Probleme werden *wie* gelöst und *was bedeutet* das für die die unterschiedlichen Ebenen der dargestellten Welt? Können über spezifische Verbrechenarten bestimmte *Ideologien* transportiert werden?“⁵²

Für Tina Welke befindet sich der *Tatort* an der Schnittstelle „zwischen politischer Unterhaltung und unterhaltender Politik“ und fungiert somit als „Trägermodell, um Geschichten aus dem Hier und Heute der Bundesrepublik“ zu erzählen.⁵³ Somit wohne dem *Tatort* eine „stabilisierende und legitimierende Kraft“ des politischen Systems und dessen Praktiken inne.⁵⁴

Der *Tatort* kommuniziert mit seinen Zuschauer*innen auf verschiedenen Ebenen. Zum einen ist da ganz offensichtlich das, was tatsächlich von Protagonist*innen gesagt wird und welche Bilder und Handlungen gezeigt werden. Blickt man hinter diese erste Ebene, verrät der *Tatort* aber noch mehr. Wie Gräf bereits andeutet, kommunizieren auch andere Bestandteile des Krimis: Wie Probleme konstruiert und dargestellt werden, die Art der Lösungsstrategie, die Darstellung der fiktiven Welt (die ja die reale Welt spiegeln soll) und die dargestellten Verbrechenarten kommunizieren gesellschaftliche Strukturen und Ideologien. Laut Gräf reflektiere der *Tatort* somit nicht weniger, als „den gesellschaftlich-kulturellen und sozialen Status Deutschlands und stellt damit einen zentralen und relevanten Beitrag zur Mentalitätsgeschichte deutscher Kultur dar.“⁵⁵

Der Krimi darf somit als eines der aktuellsten Genres der Wertevermittlung gelten, wie auch Joan Kristin Bleicher in ihrer Untersuchung zum *Tatort* als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen feststellt. In der Kombination aus „menschlicher Lebensnähe und der Spiegelung gesellschaftlicher Problembereiche“⁵⁶ liegt zum einen das Erfolgsrezept des *Tatorts*, zum anderen auch das Forschungsinteresse dieser Arbeit begründet. Der *Tatort* ist jedoch als Forschungsgegenstand nicht nur dem Genre Krimi zuzuordnen, sondern muss gleichzeitig auch in seiner Identität als

52 Gräf, *Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher*, 19f.

53 Welke, *Tatort Deutsche Einheit*, 95.

54 Welke, *Tatort Deutsche Einheit*, 96.

55 Gräf, *Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher*, 31.

56 Joan Kristin Bleicher, *Der Tatort als Spiegel gesellschaftlicher Entwicklungen am Beispiel der Veränderung von Täterprofilen*. In: Christian Hießnauer, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.), *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“* (Bielefeld 2014) 105f.

Fernsehfilm betrachtet werden. Er unterscheidet sich von anderen Filmen, die im Kontext Kino stattfinden, durch seine mediale Vermittlungsform, das Fernsehen. Aufgrund seiner „Allgegenwärtigkeit und Heterogenität“ kann dem Fernsehen die Rolle eines „kulturellen Forums“ zugesprochen werden, das „in seinen Narrationen kollektive Vorstellung und Wertstrukturen prägt und so in Bezug auf die Gesellschaft eine stabilisierende Funktion innehat.“⁵⁷ Dabei findet diese Untersuchung vor dem Hintergrund statt, dass das lineare Fernsehen gerade unter jüngeren Zuschauer*innen an Bedeutung verliert. Oftmals wird über das Internet zeitunabhängig konsumiert. Die Rahmenbedingungen des medialen Konsums ändern jedoch nichts an den „Grundlagen des audiovisuellen Erzählens und Darstellens“⁵⁸ und den dahintersteckenden Produktionslogiken und dem Bedeutungsgehalt des *Tatort*. Auch wenn der *Tatort* über das Internet auf dem Laptop gestreamt wird, ist er noch immer ein Fernsehfilm und unter diesen Maßstäben zu beurteilen. Somit darf für diese Untersuchung auch weiterhin gelten, dass der Fernsehfilm „Einblicke in die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit“ bietet, diese strukturiert und „dabei immer in den historisch-kulturellen Kontext seiner Entstehungsgeschichte eingebunden“ ist.⁵⁹

4.2. Zwischen Konstruktion und Abbildung sozialer Realitäten

Der *Tatort* steht in einem speziellen Verhältnis zur Realität. Bevor ich dieses genauer betrachte, sollte dem Begriff Realität jedoch ein theoretischer Rahmen gesetzt werden. Denn aus historischer Perspektive existiert so etwas wie *die* Realitäten oder *die eine* Wahrheit schlichtweg nicht. Vergangenheit ist immer eine Form der Wirklichkeitsdeutung.⁶⁰ Wenn also im Folgenden von einem Abgleich der filmisch dargestellten Wirklichkeit mit einer realgesellschaftlichen Wirklichkeit die Rede ist, so kann es sich bei letzterem nie um eine eindeutige Wahrheit handeln, sondern im besten Fall um eine grobe Annäherung an die Verhältnisse, die durch empirische Zahlen und Fakten angedeutet wird. Aber aus Sicht der *Tatort*-Produzent*innen und Rezipient*innen existiert eine gesellschaftliche Wahrheit, sie empfinden – natürlich jeweils aus ihrem eigenen persönlichen Blickwinkel – eine gesamtgesellschaftliche Realität. Bisweilen stoßen diese empfundene Realität und die im *Tatort* dargestellte Realität aneinander und lassen so etwas wie Unmut entstehen: 2010 beschwerte sich beispielsweise der Stuttgarter Oberbürgermeister Fritz Kuhn nach einem Stuttgarter *Tatort*, bei dem das umstrittene Bauprojekt Stuttgart 21 thematisiert wurde. Kuhn sagte der *FAZ*, der Film „hinterlasse bei vielen Zuschauern den Eindruck, dass finanzstarke und korrupte Investoren in Stuttgart den Immobilienmarkt bestimmen. Das stimmt so nicht“. Dass es sich um

57 Welke, *Tatort Deutsche Einheit*, 33.

58 Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 5. Auflage (Stuttgart 2012) 3.

59 Welke, *Tatort Deutsche Einheit*, 33.

60 Vgl. Martin Tschiggerl, Thomas Walach, Stefan Zahlmann, *Geschichtstheorie*, (Wiesbaden 2019) 109-120.

einen Krimi handle, ein Format, das auch künstlerische Freiheiten zulasse, wisse er – dennoch habe er das Bedürfnis, diesen Missstand in der Darstellung zu korrigieren.⁶¹

Auch der Mainzer Oberbürgermeister Michael Ebling beschwerte sich einige Monate später öffentlich, dass seine Stadt nicht nur falsch, sondern auch viel zu wenig im Fernsehen repräsentiert wäre. Mainz tauche nur auf, wenn „es singt und lacht“ und das ließe sich laut Ebling „nur schwer mit unserem Selbstverständnis als stolze Landeshauptstadt in Einklang bringen“. Um das mediale Image der Stadt aufzupolieren, wünschte er sich einen eigenen Mainzer *Tatort*.⁶² Nicht selten scheint der *Tatort* somit als Repräsentant der realen Verhältnisse in Deutschland gesehen zu werden. Aber wie ist es denn nun tatsächlich um das Verhältnis zwischen den beiden Realitäten bestellt?

Horst Jaedicke war während der Geburt des *Tatorts* Programmdirektor des SDR⁶³ und beschrieb damals den Stoff der Krimireihe als dokumentarisch und fiktiv: „Das Dokumentarische ist in der Regel so verändert, dass sich niemand daran erinnert fühlen muss, wenn er nicht will. Und das Fiktive ist so realistisch, dass es gewesen sein könnte, auch wenn es nicht war.“⁶⁴ Wo die Darstellung 'realer' Verhältnisse aufhört und die Fiktion beginnt, unterliegt den zahlreichen Filmschaffenden und vielleicht auch manchmal dem Zufall. Dennoch hat es sich der *Tatort* zum Ziel gemacht, gesellschaftsrelevante Probleme darzustellen, er möchte somit dezidiert als Spiegel der Verhältnisse wahrgenommen werden. Aber was kann uns der *Tatort* wirklich über reale Verhältnisse verraten?

Thomas Weber hat 2013 den Versuch eines solchen Realitätsabgleichs gestartet. Er untersuchte die Darstellung der Protagonist*innen im *Tatort* und kam zu dem Ergebnis, dass zumindest die Protagonist*innen der ermittelnden Teams in keinsten Weise einem realen Abbild entsprächen. „Die Protagonisten stehen eher für allgemeine gesellschaftliche Phantasmen, die das Spannungsverhältnis von Büro-Alltag und Privatleben thematisieren.“⁶⁵ Schon allein den hohen Anteil weiblicher Kommissarinnen (im Juni 2013 waren in elf von 19 Ermittler*innenteams Frauen in leitender oder gleichberechtigter Position) hält er für ein „Phantasma“, das in keinsten Weise gesellschaftlicher Realität entspricht. Vielmehr bemühe sich die *Tatort*-Reihe laut Weber um eine „metanarrative Erzählstrategie“, bei der es nicht um „immersiv rezipierbare Erzählungen von

61 Vgl. *FAZ*, Nachspiel zum „Tatort“: „Stuttgart ist keine Wiese für Heuschrecken“, 23.06.2015, online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tatort-ueber-stuttgart-21-sorgen-ums-image-der-stadt-13663342.html> (13.01.2020).

62 Michael *Hanfeld*, Ursula *Scheer*, Auch Mainz braucht Kommissare!, *FAZ*, 17.08.2015, online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/mainz-bleibt-eine-tatort-freie-landeshauptstadt-13755081.html> (13.01.2020).

63 Durch eine Fusion der Sender SWF (Südwestfunk) für den südlichen und SDR (Süddeutscher Rundfunk) für den nördlichen Teil Baden-Württembergs, entstand 1998 der SWR (Südwestrundfunk), Anm.d.A.

64 zit. nach Thomas *Weber*, Die kommunikative Figuration der *Tatort*-Reihe, 31.

65 *Weber*, Die kommunikative Figuration der *Tatort*-Reihe, 33.

Kriminalgeschichten, sondern um die Konstruktion von Gesprächs- und Kommunikationsanlässen“ geht.⁶⁶ Thomas Weber kommt in seiner Analyse zu dem Ergebnis, der *Tatort* spiegle „nicht einfach die Gesellschaft wieder (schon gar nicht durch ihre Hauptfiguren)“⁶⁷, sondern erfülle das Bedürfnis des Publikums, das sich die überzeichneten, allzu menschlich dargestellten Protagonist*innen als kommunikativ anschlussfähiges Moment wünscht. Der *Tatort* erfüllt durch seine realitätsferne Zeichnung der Figuren für Weber somit vornehmlich eine soziale Funktion.

Brück et.al., die den *Tatort* als modernes Märchen interpretieren, sehen den Realitätsgehalt vor allem in der Rezeptionsdynamik: Durch das emotionale Erleben ist der *Tatort* für Zuschauer*innen selbst als „Real-Erfahrung“ zu verstehen.⁶⁸ Hickethier unterscheidet dabei zwei Ebenen des Realismus im Kriminalfilm: Die strukturelle und die mentale Ebene.⁶⁹ Die strukturelle Ebene bezeichnet gesellschaftliche Institutionen oder Bereiche, in denen sich Geschehnisse und gesellschaftliche Entwicklungen abspielen (Medien, Wirtschaft, etc.). Die mentale Ebene stellt Vorstellungen und Lebensentwürfe dar, gibt somit Zugang zu Lebenswelten verschiedener Milieus. Diese Ebene ist interessant, weil sie gesellschaftliche Normen und Strukturen transportiert. Wichtig ist an dieser Stelle der Verweis auf Regie, Autor*innen und Redakteur*innen, die ja auch einer sozialen Realität entstammen und diese „Selbstverständlichkeiten“ in den *Tatort* einschreiben.

Der sozialstrukturelle Aspekt ist es auch, den Carsten Heinze für den Realitätsgehalt des *Tatorts* verantwortlich macht: „Realistisch“ ist der *Tatort* für Heinze lediglich in „der Wahl seiner alltäglichen Sujets, des Bezugsrahmens Alltag und in der Darstellung menschlicher Handlungszusammenhänge.“⁷⁰ Die Themen und Alltagsbezüge sind laut Heinze nicht als realistisch zu deuten, aber eine „wichtige und wirksame kommunikative Vermittlungsinstanz gesellschaftlicher Ordnung in Form von Werten, Normen und Leitbildern.“ Daher ginge es bei einer Analyse nicht darum, die Gesellschaft „hinter“, „vor“ oder „außerhalb“ des *Tatorts* zu untersuchen, sondern darum, das im *Tatort* vermittelte Alltagswissen als „pragmatische Erklärung für gesellschaftliche Zusammenhänge herauszuarbeiten.“⁷¹

Diese verschlüsselten Realitäts-Codes liegen auch dem Genre Film zugrunde, das als Zeichensystem gesellschaftliche Codes tradiert. Ulrich Rudolph stellt fest, dass „Filme, die unter dem Gesichtspunkt der Popularität, also ihres kommerziellen Erfolges oder ihrer 'Einschaltquote'

66 Weber, Die kommunikative Figuration der *Tatort*-Reihe, 39.

67 Weber, Die kommunikative Figuration der *Tatort*-Reihe, 39.

68 Brück, Guder, Viehoff, Wehn, Der deutsche Fernsehkrimi, 9-10.

69 Vgl. Hickethier, Einleitung. Das Genre Kriminalfilm, in: Filmgenres: Kriminalfilm, K.H., Katja Schuhmann (Hg.) Stuttgart 2005) 11-41.

70 Carsten Heinze, Alltagskonstruktionen und soziale Rolle. Eine soziologische Perspektive auf den *Tatort*. In: Christian Hifnauer, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.), Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“ (Bielefeld 2014) 49-50.

71 Heinze, Alltagskonstruktionen und soziale Rolle, 54.

erstellt werden, sich einer möglichst allgemein bekannten Symbolik bedienen *müssen*“, um von einem möglichst breiten Publikum angenommen werden zu können. Da Handlungen und Geschichten in Filmen nur verknüpft dargestellt werden können, muss „die Dramaturgie des Films mit gängigen gesellschaftlich geteilten Interpretationsmustern arbeiten“, um die Geschichte vermitteln zu können.⁷²

Im Gegensatz zum herkömmlichen Kinofilm, ist der *Tatort* als Fernsehkrimi noch stärker auf die Verbindung zu einer gesellschaftlichen Realität angewiesen, so Weber. „Die Konventionalität der Figuren ist Vorbedingung für das Funktionieren des Spiels: Die Figuren sind selbst dann noch konventionell, wenn sie aus ungewöhnlichen Milieus stammen (...) Alle Figuren werden so gezeichnet, wie sie sich der durchschnittliche Zuschauer vorstellt.“⁷³ Der Mikrokosmos *Tatort* zeigt laut Weber einen „common sense“ der deutschen Gesellschaft, quasi den kleinsten gemeinsamen Nenner der Norm.⁷⁴

Es lässt sich somit festhalten, dass der *Tatort* so etwas wie Realität vermittelt, allerdings verschlüsselt. Die Geschichten, die wir sehen, sind keine exakten Abziehbilder deutscher Realität. Man muss hinter die Fassade der Produktion sehen, damit der *Tatort* etwas über gesellschaftliche Wirklichkeit verrät. Die feinen, sozialen Codes müssen gedeutet und in einem historisch, kulturellen Kontext interpretiert werden. Genau das soll in der Filmanalyse passieren.

Zunächst sollen jedoch der Forschungsstand zum Thema Gewalt gegen Frauen in Deutschland und die unterschiedlichen fachspezifischen Ansätze zum Thema skizziert werden. Denn, wie Mikos feststellt, muss jede Film- und Fernsehanalyse trans- und interdisziplinär sein: „Interdisziplinär, weil sie theoretische Annahmen verschiedener Disziplinen in einer Analyse zusammenführt; transdisziplinär, weil sie aus dem Wechselspiel zwischen Analyse und Theorie zu einer Transformation von Disziplinengrenzen beitragen kann.“⁷⁵ Daher soll es nun im folgenden Kapitel um interdisziplinäre Ansätze und Forschungsergebnisse zum Thema Gewalt gegen Frauen im Fernsehkrimi gehen, bevor im empirischen Teil transdisziplinäre Ansätze zum Tragen kommen.

72 Ulrich *Rudolph*, Die Visualität der Teilsysteme. Intersubjektivität der Wahrnehmung visueller Symbole am Beispiel einer TATORT-Filmreihe (Marburg 2007) 11.

73 Thomas *Weber*, Die unterhaltsame Aufklärung. Ideologiekritische Interpretation von Kriminalfernsehserien des westdeutschen Fernsehens (Bielefeld 1992), 144.

74 *Weber*, Die unterhaltsame Aufklärung, 144.

75 *Mikos*, Film und Fernsehanalyse, 41.

SPURENSICHERUNG: Unterschiedliche Perspektiven auf die Tat

5. Interdisziplinäre Blickwinkel: Gewalt gegen Frauen

Der *Tatort* ist fest mit den sozialen, historischen und kulturellen Umständen seiner Zeit verknüpft, denn sie bilden seinen Entstehungskontext. Somit kann der *Tatort* nicht ohne seine Einbettung in die soziale Welt verstanden und analysiert werden. Und da, wie Angela Keppler anmerkt, diese soziale Welt gleichzeitig eine „historische und kulturelle Welt ist, wäre eine rigide Trennung von historiografischen, sozial- und kulturwissenschaftlichen Zugängen verfehlt.“⁷⁶ Der Zugang zum Thema dieser Arbeit soll daher nicht nur aus einer Perspektive erfolgen: „Eine wissenschaftliche Untersuchung des Fernsehens, die sich auf die Komplexität ihres Gegenstandes einlässt, kann nur interdisziplinär verfahren, von welcher Disziplin sie auch ausgehen mag.“⁷⁷

Das Thema meiner Untersuchung vereint schon von sich aus einige Themenbereiche, die eine Einordnung aus verschiedenen Perspektiven verlangen. Im folgenden Kapitel soll der Themenbereich „Gewalt gegen Frauen“ aus kriminologischer, soziologischer, feministischer und kommunikationswissenschaftlicher Sicht eingeordnet werden.

5.1. Kriminologische Perspektiven: Gewalt gegen Frauen in Deutschland

Das schwierige Verhältnis von filmischer und sozialer Realität im *Tatort* wurde bereits weiter oben angesprochen. Um abzugleichen, wie sich nun die im *Tatort* gezeigte Gewalt zur sogenannten Kriminalrealität verhält, soll an dieser Stelle ein Exkurs in die aktuelle kriminologische Realität der Bundesrepublik unternommen werden. Wie verhält es sich also mit Gewalt gegen Frauen abseits filmischer Fiktion – und wie wird die Realität der Gewalt im Film aufgegriffen? Umfassende Studien zur dargestellten Gewalt im *Tatort* gibt es leider noch nicht. Aber das Vergleichsportal Netzsieger hat 2018 über 1000 *Tatort*-Folgen aus 47 Jahren untersucht und eine quantitative Aufschlüsselung von Todesursachen und Mördern nach Geschlecht veröffentlicht.⁷⁸ Gezählt wurden 1.156 TäterInnen und 1.666 Opfer – in 67 Folgen gab es keinen Mord. In 74,4 Prozent der Fälle war ein Mann der Mörder, in 25,6 Prozent eine Frau. Am häufigsten starb das Opfer durch Erschießen, am zweithäufigsten wurde es mit diversen Gegenständen erschlagen. Das stimmt mit den aktuellen polizeilichen Statistiken nicht ganz überein – dazu aber gleich mehr.

76 Angela Keppler, *Mediale Gegenwart: eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt* (Frankfurt am Main 2006) 86.

77 Keppler, *Mediale Gegenwart*, 87.

78 Vgl. Anne Röttgerkamp, *Alle Tatort-Folgen im Überblick*, 27.03.2018, online unter: <https://www.netzsieger.de/ratgeber/alle-tatort-folgen-im-ueberblick>, (27.4.2019).

An dieser Stelle sei noch einmal erwähnt, dass auch polizeiliche Statistiken und Kriminalitätserhebungen kein exaktes Abbild einer 'Kriminalitätswirklichkeit' liefern können. So gibt es häufig eine Dunkelziffer an Gewalttaten, die aus den unterschiedlichsten Gründen nicht zur Anzeige gebracht werden. Andersherum kann auch ein verändertes Bewusstsein in der Bevölkerung dafür sorgen, dass bestimmte Delikte viel häufiger zur Anzeige gebracht werden, obwohl die tatsächliche Anzahl der Delikte nicht unbedingt mehr geworden ist. So ist beispielsweise die Zahl der gemeldeten gewalttätigen Übergriffe in Partnerschaften 2018 in Deutschland gestiegen, was jedoch nicht unbedingt heißen muss, dass die Übergriffe an sich mehr geworden sind. Die Polizei geht davon aus, dass das Bewusstsein von sexueller Gewalt und Gewalt gegen Frauen – auch im Zuge der MeToo-Debatte – gestiegen ist und sich somit mehr Menschen für eine Anzeige entschieden haben. Um diese sogenannte Viktimisierungsrate erheben zu können, möchte das Bundeskriminalamt (BKA) in Zukunft begleitende Interviews zu seinen Statistiken erheben. Für die aktuellsten Zahlen ist das leider noch nicht der Fall. Dennoch bieten polizeiliche Statistiken Orientierung und Kontextualisierung und sollen daher für diese Untersuchung herangezogen werden.

5.1.1. Aktuelle Zahlen und Ergebnisse

Die aktuelle Polizeiliche Kriminalstatistik (PKS) schlüsselt dezidiert alle registrierten Delikte und Informationen zu Täter*innen und Opfern nach Bundesländern in Deutschland auf. Laut dieser statistischen Erhebung wurden 2018 ganze 223.119 Personen Opfer von „Gewaltkriminalität“, davon knapp 30 Prozent Frauen. Zu den insgesamt 185.377 registrierten Fällen wurden 175.714 Tatverdächtige ermittelt, rund 86 Prozent von ihnen männlichen Geschlechts. Bei fast allen registrierten Gewaltdelikten streut sich die Anzahl der weiblichen Tatverdächtigen lediglich um die 10 Prozent. Ausser beim Strafbestand „Körperverletzung mit Todesfolge“, hier sind 22 Prozent der Tatverdächtigen weiblichen Geschlechts.

Auf Platz 1 der häufigsten Straftaten 2018 liegt „gefährliche und schwere Körperverletzung inkl. Verstümmelung weiblicher Genitalien“ mit 136.727 registrierten Fällen, davon sind rund 26 Prozent der Opfer Frauen. Auf Platz 2: Raubdelikte mit 36.756 registrierten Fällen, hier machen Frauen rund 30 Prozent der Opfer aus. Und auf Platz 3 mit 9.234 registrierten Fällen „Vergewaltigung, sexuelle Nötigung und sexueller Übergriff“, hierbei waren 95 Prozent der Opfer Frauen. Bei Morddelikten sind knapp 90 Prozent der Tatverdächtigen Männer, unter den Opfern ist das Geschlechterverhältnis jedoch relativ ausgeglichen: Von den 1267 Mordopfern des Jahres 2018 waren rund 47 Prozent Frauen.⁷⁹ Im Vergleich lässt sich sagen, dass der *Tatort* öfter Frauen als

⁷⁹ Vgl. *Bundeskriminalamt (BKA)* (Hg.), *Polizeiliche Kriminalstatistik Bundesrepublik Deutschland PKS-Kompakt* 2018, 1. Ausgabe, 02.04.2019, online unter:

Mörderinnen inszeniert, als es laut Kriminalstatistik tatsächlich der Fall ist. Zur Geschlechterverteilung der Opfer im *Tatort* gibt es leider keine Erhebung.

Es lässt sich festhalten: Männer sind generell öfter Täter von Gewaltverbrechen und auch öfter Opfer. Trotzdem ist Gewalt keine reine Männersache: Bei bestimmten Arten der Gewalt, vor allem bei sexueller Gewalt und Mord, sind die Täter fast ausschließlich männlich. Bei Morddelikten sind knapp die Hälfte der Opfer weiblich, in Fällen sexualisierter Gewalt sind fast ausschließlich Frauen Opfer. Daraus lässt sich schließen, dass bestimmte Arten der Gewalt sich vor allem gegen Frauen richten (z.B. sexualisierte Gewalt). Mord scheint eine Art der Gewalt zu sein, die beide Geschlechter annähernd gleich betrifft.

5.1.2. Ursachen und Kontext: Gewalt gegen Frauen als geschlechtsspezifische Gewalt

Im Jahr 2018 wurde in Deutschland mehr als einmal pro Stunde eine Frau von ihrem Partner körperlich verletzt, das zeigt eine Auswertung des Bundeskriminalamtes 2019 zum Thema Partnerschaftsgewalt. 122 Frauen sind von ihrem Partner oder Ex-Partner sogar getötet worden. Über 114.000 Frauen wurden von ihren Ehemännern, Partnern oder Ex-Partnern bedroht, genötigt oder erfuhren häusliche Gewalt.⁸⁰ Ergänzend verwies das Bundesfamilienministerium anlässlich des Internationalen Tages gegen Gewalt an Frauen auf diverse Dunkelfeldstudien, nach denen in Deutschland jede dritte Frau mindestens einmal in ihrem Leben Gewalt erfährt.⁸¹ Nicht erfasst ist hierbei die psychische Gewalt, die einer körperlichen oft vorausgeht.

Laut der Polizeilichen Kriminalstatistik erfahren Männer meist Gewalt im öffentlichen Raum, während Frauen eher Gewalt im „sozialen Nahraum“ ausgesetzt sind.⁸² Oft wird bei dieser Art von Gewalt nicht zwischen häuslicher Gewalt und partnerschaftlicher Gewalt unterschieden, sondern beides synonym verwendet. Der Begriff der häuslichen Gewalt, die den Ort des Geschehens in den Fokus stellt, ist jedoch umstritten, da „Gewalt gegen Frauen durch einen intimen Beziehungs- oder Ehepartner (...) nicht ohne Berücksichtigung der Geschlechterverhältnisse betrachtet werden“ kann.⁸³ Carol Hagemann-White definierte Gewalt gegen Frauen 1992 richtungsweisend so:

https://www.bka.de/DE/AktuelleInformationen/StatistikenLagebilder/PolizeilicheKriminalstatistik/PKS2018/pks2018_node.html (14.01.2020).

80 Vgl. *Bundeskriminalamt (BKA)*, Partnerschaftsgewalt. Kriminalstatistische Auswertung. Berichtsjahr 2018, online unter:

https://www.bka.de/SharedDocs/Downloads/DE/Publikationen/JahresberichteUndLagebilder/Partnerschaftsgewalt/Partnerschaftsgewalt_2018.html?nn=63476 (26.11.2019).

81 Vgl. *Tagesschau*, BKA-Auswertung, Mehr Frauen Opfer von Partnerschaftsgewalt, 25.11.2019, online unter: <https://www.tagesschau.de/inland/gewalttaten-frauen-deutschland-101.html> (15.01.2020).

82 Petra *Brzank*, Wege aus der Partnergewalt, Frauen auf der Suche nach Hilfe (Wiesbaden 2012) 27.

83 *Brzank*, Wege aus der Partnergewalt, 28.

„Jede Verletzung der körperlichen und seelischen Integrität einer Person, welche mit der Geschlechtlichkeit des Opfers und des Täters zusammenhängt und unter Ausnutzung eines Machtverhältnisses durch die strukturell stärkere Person zugefügt wird.“⁸⁴

Die Annahme, dass der Geschlechtsaspekt nicht von der Art der Gewalt getrennt werden kann, und immer im Zusammenhang betrachtet werden muss, hat sich aus der feministischen Gewaltanalyse kommend, bis heute in der Kriminologie, den Sozialwissenschaften und psychologischen Disziplinen etabliert.⁸⁵ Aber bedeutet das wirklich, dass Gewalt gegen Frauen immer eine Gewalt von Männern sein muss? Manuela Boatcă äußert Kritik an der Annahme, dass Gewalt gegen Frauen automatisch mit einer Gewaltherrschaft der Männer gleichzusetzen sei.⁸⁶ Das Beharren auf zwei Gegensätzen führe dazu, Gewalttaten viel zu einseitig zu betrachten, Frauen nur im Kontext einer historisch gewachsenen Gewaltlosigkeit zu sehen und sie somit in einer Opferrolle festzuhalten. Das Thema Gewalt gegen Frauen von Frauen ist leider noch zu wenig erforscht und daher kann auch an dieser Stelle nicht ausreichend eingeordnet werden, inwiefern Gewalt gegen Frauen von Frauen ein gesondert zu betrachtender Zweig ist und wie bzw. ob Gewalt gegen Frauen von Männern immer durch soziale Geschlechtermodelle bedingt ist. Für meine Analyse kann ich daher nur vom Einzelfall ausgehen.

Dennoch spricht einiges dafür, dass Gewalt gegen Frauen eine geschlechtsspezifische Gewaltform ist. Die häufigsten Formen von Gewalt gegen Frauen finden in heterosexuellen Partnerschaften statt. Hierbei hat die Gewalt mit einem speziellen Hierarchieverhältnis und dessen Festigung zu tun. Die Vormachtstellung des ökonomisch, körperlich und gesellschaftlich Stärkeren manifestiert sich in der Ausübung von Gewalt, somit wirkt Gewalt gegen Frauen „konstituierend für die patriarchale Gesellschaft und ist in der hierarchischen Struktur der Geschlechterverhältnisse verankert“.⁸⁷ Michael Meuser kam 2002 zu dem Ergebnis, dass die Ausübung von Gewalt gegen Frauen von Männern als besonders machtkonstituierend wahrgenommen wird und somit für Männlichkeit steht.⁸⁸ Gewalt in Partnerschaften äußert sich nicht nur in Schlägen, sondern kann alle Arten der körperlichen Gewalt beinhalten und ganz individuell und fließend in verschiedene Mechanismen

84 Carol Hagemann-White, Gender-Perspektiven auf Gewalt in vergleichender Sicht. In: Wilhelm Heitmeyer, John Hagan (Hg.) Internationales Handbuch der Gewaltforschung (Wiesbaden 2002) 131.

85 Vgl. Hagemann-White, Gender-Perspektiven auf Gewalt in vergleichender Sicht, 131.

86 Vgl. Manuela Boatcă, Kulturcode Gewalt. In: Manuela Boatcă, Siegfried Lamnek (Hg.) Geschlecht – Gewalt – Gesellschaft, Otto-von-Freising-Tagung der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Bd.4 (Opladen 2003) 55.

87 Brzank, Wege aus der Partnergewalt, 29.

88 Vgl. Michael Meuser, „Doing Masculinity“ - Zur Geschlechtslogik männlichen Gewalthandelns. In: Regina-Maria Dackweiler, Reinhild Schäfer (Hg.) Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt, Reihe „Politik der Geschlechterverhältnisse, Bd.19 (Ney York 2002).

von Bedrohung und psychischem Druck übergehen.⁸⁹ Das verbindende Moment ist dabei laut Brzank die Kontrolle über den Anderen. Verschiedene Studien (u.a. Godenzki 1993, Michalski 2004) belegten dabei den Zusammenhang von Gewalt und „Statusdisparität zwischen Mann und Frau, die vor allem bei einer höheren sozialen Position der Frau im Vergleich zum männlichen Partner von besonderer Relevanz ist“.⁹⁰ Ist eine solche Disparität der Fall, greifen Männer öfter zu Gewalt, als Mittel um „die männliche Dominanz aufrechtzuerhalten und zu manifestieren.“⁹¹

Demnach ist Gewalt gegen Frauen ein gesellschaftliches Problem, das mit den Geschlechterrollen in denen wir leben und den mit ihnen einhergehenden Machtvorstellungen zusammenhängt. Gewalt gegen Frauen dient dazu Machtverhältnisse zu festigen, männliche Dominanz zu etablieren und zu normieren. Gewalt gegen Frauen wirkt somit nicht nur privat in Partnerschaften und Familien als kleinstem Baustein der Gesellschaft, sondern strukturiert unsere gesamte Gesellschaft. Gewalt gegen Frauen ist also ein gesellschaftliches Machtinstrument, das soziologisch betrachtet werden sollte.

5.2. Soziologische Perspektiven: Was ist Gewalt?

Würde man Leute in der Fußgängerzone befragen, was sie unter Gewalt verstehen, wären die Antworten sicherlich ähnlich. Schläge, Tritte, Ohrfeigen, Verletzungen – also meist körperliche Schädigung von Menschen gegen deren Willen – so sieht Gewalt unserem Alltagsverständnis nach meistens aus.⁹² Im wissenschaftlichen Kontext ist es etwas komplizierter: Je nach Fachgebiet und Diskurs wird Gewalt auf unterschiedlichste Art und Weise definiert. Eine gängige oder einheitliche Definition von Gewalt, auf die ich in dieser Arbeit zurückgreifen könnte, gibt es nicht. Je nach Forschungsbereich und -interesse muss Gewalt daher im jeweiligen Kontext neu definiert werden. Da es sich bei Gewaltdarstellungen im *Tatort* um ein soziokulturelles Phänomen handelt, soll in diesem Kapitel zunächst die soziologische Dimension von Gewalt erörtert werden, um das Verständnis für die Tragweite der dargestellten Handlungen zu schärfen.

Laut §240 des deutschen Strafgesetzbuches wird Gewalt definiert als „körperlich wirkender Zwang durch die Entfaltung von Kraft, oder durch eine physische Einwirkung sonstiger Art, die nach ihrer Zielrichtung, Intensität und Wirkungsweise dazu bestimmt und geeignet ist, die Freiheit der

89 Vgl. Alberto *Godenzi*, Gewalt im sozialen Nahraum (Basel, Frankfurt am Main 1993) 21.

90 *Brzank*, Wege aus der Partnergewalt, 30.

91 *Brzank*, Wege aus der Partnergewalt, 30.

92 Vgl. Petra *Grimm*, Katja *Kirste*, Jutta *Weiss*, Gewalt zwischen Fakten und Fiktionen. Eine Untersuchung von Gewaltdarstellungen im Fernsehen unter besonderer Berücksichtigung ihres Realitäts- bzw. Fiktionalitätsgrades, Schriftenreihe der Niedersächsischen Landesmedienanstalt (NLM), Bd. 18 (Berlin 2005) 41.

Willensentschließung oder Willensbetätigung eines anderen aufzuheben oder zu beeinträchtigen.“ Hierbei fällt sowohl körperliche als auch psychische Zwangseinwirkung unter Gewalt. In den Sozialwissenschaften hat sich der Gewaltbegriff seit den 1970er Jahren jedoch um ein vielfaches breiter aufgefächert: Unterschied man zunächst zwischen physischer, psychischer, verbaler Gewalt und Gewalt gegen Dinge, kamen bald Definitionen von verdeckter Gewalt (durch Albrecht und Backes 1990) und symbolischer Gewalt (Bourdieu 1973) hinzu. Im Zuge der Frauenbewegung, die vor allem häusliche Gewalt auf die Agenda setzte, verband sich der öffentliche Gewalt-Diskurs allmählich mit Geschlechtlichkeit: Gewalt wurde – und ist zum Großteil noch heute – männlich konnotiert. In den 1990er Jahre wurde stark über den Begriff der „strukturellen Gewalt“ (Johan Galtung 1975) diskutiert, der genutzt wurde, um nahezu alle Formen von sozialer Ungleichheit zu benennen, die nicht auf einzelne Personen zurückzuführen sind, sondern strukturell manifestiert sind. Schnell formierte sich eine Gegenbewegung, die versuchte, den ihrer Meinung nach mittlerweile inflationär gebrauchten Gewaltbegriff wieder zu „objektivieren“, und somit von strukturellen oder geschlechtlichen Konnotationen zu befreien. So beschrieb Neidhart 1986 Gewalt als „psychische Zwangseinwirkung von Personen mit physischen Folgen für Personen“⁹³ und Popitz plädierte 1992: „Wir wollen den Begriff der Gewalt nicht dehnen und zerren, wie es üblich geworden ist. Gewalt meint eine Machtaktion, die zur absichtlichen körperlichen Verletzung anderer führt“.⁹⁴ An diesen Ansätzen wird jedoch wiederum kritisiert, dass die kulturellen, sozialen und auch geschlechtsabhängigen Kontexte ausgeklammert werden, obwohl Gewalt erst durch sie entsteht, und demnach nicht losgelöst von ihnen betrachtet werden kann. Auch heute ist die Diskussion noch nicht vom Tisch. 2008 schaltete sich der Historiker Jörg Baberowski ein und sprach davon, dass Strukturen an sich keine Gewalt ausüben könnten, sondern dass dahinter immer ein Mensch stecke: „Eine Ungerechtigkeit ist keine Gewalt, wenngleich man sie als schmerzhaft empfinden kann. Und ein Mensch, der ignoriert wird, ist nicht das Opfer von Strukturen, sondern von anderen Menschen, die ihn ignorieren.“⁹⁵

Wie Christ und Gudehus abschließend sehr treffend feststellen: „Es gibt vermutlich wenige andere Themen, bei denen allein der Definition des Gegenstandes so viel Aufmerksamkeit gewidmet wird, und das über einen so langen Zeitraum hinweg“.⁹⁶ Allein innerhalb der Gewaltforschung reicht das Spektrum der Definitionen von „Aktionsmacht“ bis zu Gewalt als „gesellschaftlicher Konstruktion von Wirklichkeit“ (Berger und Luckmann 1971).⁹⁷ Das macht zum einen das Interpretieren und

93 Friedhelm *Neidhart*, Gewalt – soziale Bedeutung und sozialwissenschaftliche Bestimmung des Begriffs. In: BKA (Hg.), Was ist Gewalt? Auseinandersetzungen mit einem Begriff, Bd.1 (Wiesbaden 1986) 123.

94 Heinrich *Popitz*, Phänomene der Macht (Tübingen 1992) 48.

95 zit. nach *Gudehus, Christ*, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 3.

96 *Gudehus, Christ*, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 4.

97 *Boatcă, Lamnek*, Gegenwartsdiagnosen zu Gewalt im Geschlechterverhältnis, 16.

Vergleichen von Forschungsergebnissen schwer, zum anderen ist diese Vielfalt aber auch dem Forschungsgegenstand eingeschrieben: Das Verständnis von dem, was Gewalt ist und was nicht, unterscheidet sich je nach historischem, sozialem und kulturellem Standpunkt der Betrachter*innen.⁹⁸

Mikos plädiert dafür, zwischen *Gewalt* und *Gewalttätigkeit* zu unterscheiden, die auf zwei lateinische Begriffe zurückzuführen sind: *potestas* (Macht) und *violentia* (Aggression).

„Während Gewalt in Form der *potestas* als ein Element sozialer Strukturierung gesehen werden kann, ist die Gewalttätigkeit als *violentia* bzw. Aggression das bewusste aber auch unbeabsichtigte Zufügen eines Schadens an Personen, Sachen, Tieren, der Umwelt oder der Gesellschaft.“⁹⁹

Gewalttätigkeit kann also als Instrument zum Erhalt der Gewalt gesehen werden. Arendt stellt fest: „Gewalt tritt dort auf, wo Macht verloren ist“¹⁰⁰ - was für Mikos dann wahrscheinlich „Gewalttätigkeit tritt auf, wo Gewalt verloren ist“ heißen würde. Es sei also festgehalten: Bei der Verwendung des Begriffs „Gewalt“ ist zwischen herrschender Gewalt und tötlich werdender Gewalt zu unterscheiden. Auch Grimm et.al. weisen darauf hin, dass auf eine Abgrenzung zwischen dem Begriff der *Gewalt* und der *Aggression* zu achten ist. Dabei sehen sie Aggression aus psychologischer Perspektive als schädigende Verhaltensweise an. Setzt man Aggression mit Gewalt gleich, dann rücke vor allem eine „täter-orientierte Perspektive“ in den Fokus.¹⁰¹ Da ich diese für meine Untersuchung nicht einnehmen möchte, soll hier, wie Grimm et.al. vorschlagen, mit einem Gewaltbegriff gearbeitet werden, der mit Aggressivität nicht gleichgesetzt wird.

Möglicherweise ist die Frage danach, was Gewalt ist, jedoch auch vollkommen irrelevant. Wie Trutz von Trotha feststellt, ist der „Schlüssel zur Gewalt in den Formen der Gewalt selbst zu finden“.¹⁰² Eine vorgefertigte Gewalt-Definition wie eine Schablone auf alles zu pressen, bringt einen im Verständnis der Gewalt somit keinen Schritt weiter. Er schlägt daher vor, die „Praktiken der Gewalt im Einzelnen zu untersuchen“, denn der Kern zum Verständnis liege in dem, „was die Gewalt selbst zum Ausdruck bringt, ermöglicht und vor allem in Gang setzt.“¹⁰³ Von Trotha plädiert daher für eine induktive Beschreibung von Gewalt, bei der man vom Kleinen aufs Große schließen kann.

98 Vgl. Lothar Mikos, Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen. Genrespezifik und Faszination für Zuschauer. In: tv diskurs, Nr. 16, 2001, 18.

99 Lothar Mikos, Bilder und Bewegungsrausch. Zur Differenzierung von Action und Gewalt. In: Medien praktisch, Nr.2, 2000, 4.

100 Hannah Arendt, Macht und Gewalt, 26. Auflage 2017 (London 1970) 55.

101 Grimm, Kirste, Weiss, Gewalt zwischen Fakten und Fiktionen, 44.

102 Trutz von Trotha, Zur Soziologie der Gewalt Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 37 (Opladen/Wiesbaden 1997) 20.

103 von Trotha, Zur Soziologie der Gewalt, 21.

Diese Argumente sprechen allesamt für eine qualitative Analyse. Ziel dieser Arbeit ist es, genau diese soziologische Ansicht zur Gewaltanalyse nach Trotha in eine Fernsehanalyse zu 'übersetzen'. Qualitativ sollen die gewalttätigen Handlungen gegen Frauen durch genaue Analyse der Sequenzen in ihrem sozialen, kulturellen aber auch narrativem Kontext analysiert werden. Somit will ich erschließen, wie die Entstehung von Gewalt und ihre Ziele inszeniert werden. Auch wenn es laut Trotha dabei nicht wichtig ist, zu definieren, *was* Gewalt ist, so ist es doch unerlässlich sich zu vergegenwärtigen, *wie* Gewalt funktioniert und welche Formen sie annehmen kann. Denn nur so kann Gewalt erkannt werden – schließlich tritt sie in den unterschiedlichsten Formen auf. Eine Einführung in die Funktionen und Formen von Gewalt soll daher das folgende Kapitel liefern.

5.2.1. Gewalt als Kommunikationsmittel

In der Soziologie wurde spätestens seit Bourdieus *Entwurf einer Theorie der Praxis* (1976) versucht, durch die Analyse sozialer Praktiken etwas über soziale Wirklichkeit zu erfahren. In sogenannten praxeologischen Studien wird untersucht, wie Akteur*innen „sich ihre Welt über Handeln – und Gewalt ist eine Form sozialen Handelns – performativ erschließen“. ¹⁰⁴ Betrachten wir also Gewalt und Gewalttätigkeit nach diesem praxeologischen Ansatz als eine Form des sozialen Handelns, so können wir davon ausgehen, dass sie „diskursiv geformt“ ist, und daher etwas über ihre politische, soziale und wirtschaftliche Genese verrät: Gewalt kommuniziert. Gewalt kann etwas über die Gesellschaft, in der sie entsteht, erzählen. Darauf weist auch Penelope Harvey hin, die durch verschiedene sozialanthropologische Studien über „häusliche Gewalt“ bekannt wurde. Für sie ist Gewalt eine „transformative Kraft“ daher plädiert sie dafür, dass die Analyse von Gewalt zwischen den Geschlechtern nie ohne eine genaue kulturelle und soziale Kontextualisierung erfolgen sollte. Sie definiert Gewalt als „Ausdrucksform von historisch und kulturell spezifischen Vorstellungen, Kategorien und sozialen Arrangements, mit denen Gleichheit und Differenz, Integration und Konflikt“ ausgedrückt werden. ¹⁰⁵

So verändert sich zum Beispiel, welche Gewalt wann und in welchem Kontext legitimiert ist. Vergewaltigung in der Ehe war in Deutschland beispielsweise noch bis 1997 nicht strafbar. Erst seit 2004 ist Vergewaltigung unter Eheleuten auch ein sogenanntes „Offizialdelikt“, das heißt es liegt nicht mehr im „Ermessen der Betroffenen“, ob der Tat strafrechtlich nachgegangen werden soll oder nicht, sondern sie muss „vom Amts wegen“ verfolgt werden. ¹⁰⁶ Was überhaupt als Gewalt gilt

104 Gudehus, Christ (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 1.

105 Penelope Harvey, Die geschlechtliche Konstitution von Gewalt. Eine vergleichende Studie über Geschlecht und Gewalt. In: Trutz von Trotha, Zur Soziologie der Gewalt Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 37 (Opladen/Wiesbaden 1997) 122.

106 Michaela Christ, Codierung. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013) 190.

oder nicht, hängt somit von Perspektiven einer Gesellschaft ab, und die sind wiederum von Machtstrukturen und Machtverteilung in Gesellschaften abhängig. Oder verkürzt gesagt: Die Menschen, die in einer Gesellschaft über Entscheidungsgewalt verfügen, bestimmen auch darüber, was Gewalt ist und ab wann sie bestraft wird.

Auch einzelne Gewalthandlungen können *sprechen*. Wie Christ feststellt, sind selbst noch so willkürlich anmutenden Akte der Gewalt „hervorgebracht und gekennzeichnet durch das, was der Akteurin oder dem Akteur an Wissen über Gewalt, über Gewaltpraktiken, über das Opfer, über die Zeichensysteme der jeweiligen Gesellschaft oder über Körperbilder zur Verfügung steht.“¹⁰⁷ Dabei nennt sie das Beispiel des Genozids in Ruanda 1994, bei dem Angehörige der Hutu-Mehrheit innerhalb weniger Monate 800.000 Menschen, also rund 75 Prozent, der dort ansässigen Tutsi-Minderheit, ermordeten. Dabei verraten die Gewalttaten, die die Hutus an den Tutsi verübten, viel über traditionelle Körperbilder: Tutsi galten gemeinhin als schlank, großgewachsen und von attraktivem Erscheinungsbild, die Hutu eher als kleinere Menschen „von stämmigen Körperbau“. Während der Massaker war es eine gängige Praktik, Opfern an Beinen die Sehnen zu durchtrennen und die Gliedmaßen abzuhacken – wie Christ folgert eine „Erniedrigung der Opfer im Wortsinn, als auch ein regelrechtes Zurechtstutzen der Körper“.¹⁰⁸ Dieses Beispiel zeigt, was Gewaltakte über kulturelle und soziale Ordnungen, Vorurteile und Körperbilder erzählen können. Dabei erscheint die Gewalt nur auf den ersten Blick als willkürliches Racheinstrument, tatsächlich ist sie ein präzises Werkzeug, das eingesetzt wird um eine Botschaft zu senden. Christ formuliert es so:

„Gewalt spricht. Jede Form der Gewalt birgt unweigerlich, wie jedes andere soziale Handeln auch (...) die Spuren der Verhältnisse, aus denen sie hervorgegangen ist. Eine Gewaltaktion sagt in aller Regel etwas aus über die Zeit, in der sie verübt wird, über den Ort und über die soziale Beziehung zwischen den Akteuren.“¹⁰⁹

Um diese Codes, die einer Gewalthandlung innewohnen jedoch deuten zu können, muss man über den Kontext Bescheid wissen. Deshalb, so Christ, ist es wichtig bei der Analyse von Gewalt Zusammenhänge sowohl auf der Makro- als auch auf der Mikroebene zu beachten. Auch welche Körperbilder und Körperkonzepte in einer Gesellschaft vorherrschen, beeinflusst die Ausformung der Gewalt – schließlich ist Gewalt unweigerlich mit Körperlichkeit verknüpft.

Nach von Trotha wird Gewalt durch „körperlichen Einsatz, physisches Verletzen und körperliches Leid“ zum „Innbegriff der sinnlichen Erfahrung“ gemacht, deren Mittelpunkt der Körper bildet.

107 Christ, Codierung, 194.

108 Christ, Codierung, 195.

109 Christ, Codierung, 196.

Körperlichkeit bildet für ihn den „unverzichtbaren Referenzpunkt aller Gewaltanalyse“.¹¹⁰ Das heißt aber nicht, wie Keppler feststellt, dass jede Art der Gewalt „an körperliche Verletzung gebunden ist“. Selbst wenn es sich um psychische Gewalt in Form von Demütigung, Erpressung oder Beleidigung handelt, kann diese körperliche Auswirkungen auf ihre Opfer haben. Keppler spricht daher von einem „Kontinuum zwischen physischer und psychischer Gewalt“, in dem die Trennlinien zwischen körperlicher und verbaler Gewalt verschwimmen.¹¹¹

Daher erscheint mir für meine Arbeit eine klare Trennung zwischen körperlicher und psychischer Gewalt nicht sinnvoll: So wie psychische Gewalt körperliche Auswirkungen hat, kann auch physische Gewalt Auswirkungen auf die Psyche haben. Die beiden Sphären sind untrennbar miteinander verknüpft. Wird jemand beispielsweise Opfer von Stalking, kann das durch die psychische Belastung auch große Auswirkungen auf sein oder ihr körperliches Wohlbefinden haben: Stress, Angstzustände, Schlafstörungen oder andere psychosomatische Beschwerden können die Folge sein. Auch mit einer 'rein körperlichen' Gewalthandlung gehen psychische Nachwirkungen einher. Jede Art der Gewalt hat sowohl eine körperliche als auch eine psychische Seite, daher möchte ich in dieser Arbeit jede Form der Gewalt unter ihrer körperlichen und ihrer psychischen Auswirkung gleichberechtigt betrachten und analysieren.

Generell: Unterschiedliche Arten der Gewalt zu definieren ist mindestens eine genauso knifflige Angelegenheit, wie den Gewaltbegriff an sich zu definieren. Auch hier gilt es, sich je nach Forschungsinteresse die geeignetsten Ansätze aus dem Teich der Möglichkeiten zu fischen. Im nächsten Kapitel soll eine beispielhafte Übersicht der für diese Arbeit geeignetsten Formen von Gewalt erschlossen werden. Manche Definitionen und Unterteilungen ähneln sich und oft lassen sie sich auch nicht trennscharf voneinander abgrenzen. Für meine Forschung ist das jedoch kein Nachteil. Gewalt ist ein so vielschichtiger Untersuchungsgegenstand, dass eine simple Unterteilung ihm wohl auch einfach nicht gerecht werden würde. Genauso, wie es nicht immer eine*n Täter*in und ein Opfer gibt, gibt es auch nicht *die eine* Art, Gewalt zu vermessen. Wichtig ist demnach eine erste Übersicht über die Bandbreite der Möglichkeiten, welche im nächsten Kapitel erfolgt.

5.2.2. Formen von Gewalt

In der Frauen- und Geschlechterforschung wird oft auf ein von Pierre Bourdieu geprägtes Verständnis von Gewalt zurückgegriffen. Bourdieu entwickelte den Begriff der *symbolischen Gewalt*, bei dem es ihm vor allem darum ging, „diejenigen Akte sozialen Handelns und Kommunizierens greifbar zu machen, die Unterdrückung und Ausbeutung, soziale Marginalisierung

¹¹⁰ von Trotha, Zur Soziologie der Gewalt, 26.

¹¹¹ Vgl. Keppler, Mediale Gegenwart, 145.

oder das 'Verschwindenlassen' von Menschen aus dem Fokus der Aufmerksamkeit“ bedingen.¹¹² Bourdieu beschreibt es so: „Die Beherrschten wenden vom Standpunkt der Herrschenden aus konstruierte Kategorien auf die Herrschaftsverhältnisse an und lassen diese damit als natürlich erscheinen.“¹¹³ Dabei geht es vor allem um unsichtbare Strukturen oder soziale Dynamiken, die dazu führen, bestehende Geschlechterhierarchien oder Klassenunterschiede zu festigen. **Symbolische Gewalt** lässt sich definieren als:

„jenes Sprechen und Handeln, das bestehende Macht- und Herrschaftsverhältnisse bestätigt, immer wieder neu hervorbringt und damit naturalisiert, das heißt selbstverständlich erscheinen lässt und für Kritik unzugänglich macht.“¹¹⁴

Bourdieu meint damit dezidiert nicht physische Gewalt, sondern versteckte, strukturelle Praktiken, die Täter*innen und Opfer auf ihre gesellschaftlichen Plätze verweisen. Er nennt als Beispiel eine Umfrage unter Pariser Frauen, die sich zu einem Großteil einen Partner wünschen, der größer ist als sie selbst. Durch diesen Wunsch, einen Mann an ihrer Seite zu wissen, der sie selbst körperlich überragt, wenden Frauen die „allgemein geteilten Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata auf ihn an“, so Bourdieu, und akzeptieren somit alle stereotypen Assoziationen von Stärke, Größe, Männlichkeit, die mit sozialem Status einhergehen und durch ein patriarchales Weltbild bedingt sind.¹¹⁵ Auch wenn es in dieser Arbeit vorrangig um körperliche Gewalt gegen Frauen geht, möchte ich diese Definition für meine Arbeit heranziehen, weil Gewalt gegen Frauen genau auf der Ebene beginnt, die Bourdieu beschreibt. Das Verweisen von Frauen auf einen untergeordneten Platz in der Gesellschaft wird nicht nur mit Fäusten durchgesetzt, sondern erfolgt bereits durch kleine Gesten und unsichtbare Strukturen, die Betrachter*innen schon so normal erscheinen können, dass sie gar nicht mehr auffallen.

Eng damit verknüpft sind Aspekte der **verbale Gewalt**. Sie ist ebenfalls ein integraler Bestandteil von Gewalt, denn Worte können ebenso grausame Waffen sein. Alle Arten der psychischen Gewalt werden durch Worte, oder deren Abwesenheit, kommuniziert. Worte sind daher das Werkzeug psychischer Gewalt.

Laut Trömel-Plötz wird verbale Gewalt ausgeübt, wenn ein*e Gesprächsakteur*in der*dem anderen Akteur*in das Wort abschneidet, ihn*sie anschreit oder „niederredet“, also das eigene „Rederecht auf Kosten einer anderen am Gespräch beteiligten Person“ ausweitet.¹¹⁶ Laut Burger wird verbale

112 Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 4.

113 Pierre Bourdieu, Die männliche Herrschaft (Frankfurt am Main 1998) 65.

114 Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 4.

115 Bourdieu, Die männliche Herrschaft, 68.

116 Senta Trömel-Plötz (Hg.), Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen, Feministische

Gewalt auch da benutzt, wo Aussagen in Konversationen darauf abzielen, jemanden gesprächsunfähig zu machen oder es jemandem zu erschweren, sich verbal frei darzustellen.¹¹⁷ Gespräche sind Orte, in denen um die Aushandlung von sozialen Positionen gekämpft wird. Daher passiert auf verbaler Ebene vieles – bewusst oder unterbewusst – das Akteur*innen auf einen Platz verweist. Auch bei der Gesprächsführung definieren „die Mächtigen (...) die Situation und bestimmen, welches Verhalten Erfolg hat“.¹¹⁸ In Gesprächssituationen gilt es also genau hinzuschauen und zu beobachten: Wer hat wie oft und wie lange das Wort? Auf welche sozialen Positionen werden Akteur*innen durch Aussagen verwiesen? Wer bringt was wie erfolgreich ins Gespräch ein? Und wer wird gehört? Auch wenn diese Arbeit keine linguistische Analyse leisten kann, ist die Gesprächsebene auch für meine Analyse eine spannende Ebene, auf der Machtverhältnisse ausgefochten werden und auf der sprachliche Verletzungen – die wiederum psychische Gewalt bedingen – stattfinden.

Grimm et.al. unterscheiden in ihrer Untersuchung zwischen *personaler Gewalt*, also zwischenmenschlicher Gewalt, und *struktureller Gewalt*, womit Gewalt gemeint ist, die einem sozialen System innewohnt. In meiner Arbeit möchte ich mich vorrangig auf personale Gewalt beschränken, also Gewalttaten, die zwischen Menschen aktiv ausgeführt oder angewendet werden. Das bedeutet jedoch nicht, dass strukturelle Gewalt unter den Tisch fällt. Aber diese werde ich nur dann thematisieren, wenn sie dazu beiträgt meine Forschungsfragen zu beantworten bzw. bei der Beantwortung eine wichtige Rolle spielt.

In dieser Arbeit möchte ich das Verhältnis von psychischer und physischer Gewalt, wie Kepler vorschlägt, als ein sich gegenseitig bedingendes Kontinuum sehen. Psychische Gewalt kann genauso schlimme Auswirkungen haben wie körperliche Gewalt. Das zeigt eine Studie des Psychologen Metin Basoglu, der mit knapp 300 Menschen Interviews führte, die während der Jugoslawienkriege Opfer von Folter wurden. Auch wer „nur“ psychischer Folter, wie Isolationshaft oder Ähnlichem ausgesetzt war, zeigte Jahre später ähnliche Symptome wie Opfer körperlicher Folter: Schlafstörungen, Schmerzen oder auch Ohnmachtsanfälle. Eine Unterscheidung der beiden Sphären psychisch und physisch bzw. zwischen körperlicher Folter und erniedrigender psychischer Behandlung, ist somit unter Umständen nicht nur sinnlos, sondern auch falsch.¹¹⁹

Theorie, Bd.46 (Wien 2004) 64.

117 Vgl. Harald *Burger*, Konversationelle Gewalt in Fernsehgesprächen. In: Paul Hugger, Ulrich Stadler (Hg.) *Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart* (Zürich 1995) 104.

118 *Trömel-Plötz*, *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*, 76.

119 Vgl. Vlad *Georgescu*, Psychische Gewalt so verheerend wie körperliche Folter, 06.03.2007, DER SPIEGEL, online unter: <https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/studie-psychische-gewalt-so-verheerend-wie-koerperliche-folter-a-470220.html> (20.01.2020).

Psychische Gewalt kann in unterschiedlichen Formen auftreten. Der Gewaltbericht des Bundesministeriums für Frauen, Familien und Jugend unterteilt das Spektrum psychischer Gewalt wie folgt:¹²⁰

- **Isolation und soziale Gewalt** (z.B. Kontaktverbot, Einsperren, Kappung der Kommunikationsmöglichkeiten wie Handy und Telefon, u.a. auch Liebesentzug)
- **Drohungen, Nötigungen, Angstmachen** (v.a. Drohung, Personen etwas anzutun, die dem Opfer nahestehen)
- **Beschimpfungen, Abwertungen und Diffamierung** (die Selbstwert und Identität angreifen, Lächerlichmachen in der Öffentlichkeit)
- **Belästigung und Terror** (in Form von Anrufen, Drohbriefen, Bespitzelung oder Stalking)

An dieser Stelle lässt sich der Zusammenhang zwischen verbaler und psychischer Gewalt aufzeigen: Psychische Gewalt funktioniert fast immer über die Ausübung von verbaler Gewalt – aber es ist fraglich, ob verbale Gewalt auch immer als psychische Gewalt eingestuft werden sollte. Arten der Gewalt verschwimmen und können verschiedene Ausprägungen gleichzeitig haben, daher ist eine Analyse immer im Einzelfall und unter Einbeziehung des Kontextes vorzunehmen.

Die meisten Gewaltforscher*innen beschäftigen sich mit der Analyse von **physischer Gewalt**. Diese Art der Gewalt ist vergleichsweise klar zu erkennen und zu definieren. Christ und Gudehus beschreiben sie als „Aktivitäten, die darauf abzielen, vorsätzlich die körperliche Unversehrtheit eines Menschen zu beschädigen“.¹²¹

Eine genauere Aufschlüsselung liefert Jan Philipp Reemtsma, der körperliche Gewalt nach Körperbezug, dem Verhältnis zwischen Täter*in und Opfer und auch der Intentionalität unterteilt.¹²² Bei **lozierender Gewalt** geht es darum, einen Körper aus dem „Weg zu schaffen“ um ein Ziel zu erreichen. Die **raptive Gewalt** will dem Körper selbst etwas antun, ihn verletzen, demütigen oder töten. Bei **autotelischer Gewalt** gibt es keinen augenscheinlichen Grund, Gewalt wird hier um ihrer selbst willen ausgeübt und die Gewalt allein ist Anreiz, Ursache und Belohnung. Da in diesen Definitionen bereits Sinnzusammenhänge und soziale Beziehungsebenen angesprochen werden, wird diese Unterscheidung auch für die spätere Analyse ein wichtiger Punkt sein. Auch hier sind die Grenzen zu der intentionalen Unterscheidung von Gewalt fließend.

¹²⁰ Vgl. *Bundesministerium für Frauen, Familien und Jugend*, Gewaltbericht 2001: Psychische Gewalt, online unter: <https://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/psychisch/> (20.01.2020).

¹²¹ Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 2.

¹²² Vgl. Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 2.

Eine besondere Form der Gewalt – und dies betrifft zum Großteil die Gewalt gegen Frauen – ist **sexuelle Gewalt**. Um ihre Dimensionen zu verstehen, lohnt sich ein Blick in die Vergangenheit. Das Bild, das unsere Gesellschaft von den zwei Geschlechtern hat – ein starkes und ein schwaches, die sich gegenteilig gegenüberstehen – existiert nämlich noch gar nicht so lange, wie manch einer vermuten möchte. Thomas Laquer zeigte 1992 eindrücklich, wie sich die Idee einer Zweigeschlechtlichkeit erst im späten 18. Jahrhundert etablierte.¹²³ Die davor gängige These der Eingeschlechtlichkeit ging davon aus, dass alle menschlichen Lebewesen zunächst mit den gleichen geschlechtlichen Voraussetzungen entstehen und sich erst im Zuge von äußeren Umständen im Bauch der Mutter zu 'weiblich' oder 'männlich' ausprägen. Erst durch die Etablierung einer modernen Medizin und den Ideen einer bürgerlichen Gesellschaft (die wortwörtlich auf männlichen Bürgern baute und für weibliche Bürgerinnen keine Öffentlichkeit und politisches Engagement vorsah), entwickelte sich die bis heute gängige These der gegensätzlichen zwei Geschlechter. „Aus den komplementären Geschlechtskörpern wurden komplementäre Geschlechtscharaktere von Männlichkeit und Weiblichkeit abgeleitet, die das jeweilige Geschlecht dazu prädestinieren, sich arbeitsteilig in den Sphären der Öffentlichkeit (Männer) bzw. des Privaten (Frauen) zu verorten.“¹²⁴ In diesem binären System stand von da an eine schwache, empfindsame, abhängige Weiblichkeit einer etablierten, engagierten, „verletzungsmächtigen“ Männlichkeit gegenüber.

Um diese hierarchische Aufteilung der Menschheit aufrecht zu erhalten und das weibliche Geschlecht auf seiner unterlegenen Position zu halten, wurden seit jeher Gewalt und Sexualität benutzt, wie Zipfel feststellt. „Wie selbstverständlich im Alltag zur Aufrechterhaltung dieser Geschlechterordnung Gewalt und Sexualität zum Einsatz kommen, zeigen nicht nur das lange Zögern, das einer strafrechtlichen Sanktionierung von Vergewaltigung in der Ehe vorausging, sondern auch die nach wie vor ambivalenten Deutungen, mit denen Formen von sexueller Gewaltausübung im öffentlichen Diskurs begegnet wird.“¹²⁵ Gewalt, Geschlechterordnung und Sexualität sind somit eng verknüpft. Doch was genau ist sexuelle Gewalt – wo fängt sie an und wo hört sie auf?

Bei der Definition von sexueller Gewalt möchte ich erneut auf ein fluides Konzept der Begriffsklärung zurückgreifen. Die britische Wissenschaftlerin Liz Kelly entwickelte 1987 das Konzept des 'Kontinuums der sexuellen Gewalt'. In qualitativen Interviews mit Frauen, die sexuelle Gewalt erlebt hatten, kam sie zu dem Ergebnis, dass eine strikte Trennung zwischen physischer und sexueller Gewalt oft keinen Sinn ergibt. Sie definiert sexuelle Gewalt somit als „violence comitted

123 vgl. Thomas Laquer, *Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud* (New York 1992).

124 Gaby Zipfel, *Sexualität*. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2013) 88.

125 Zipfel, *Sexualität*, 89.

by one sex, men, directed at the other sex, women.“¹²⁶ Das verbindende Element sexueller Gewalt ist somit nicht, dass geschlechtliche Handlungen stattfinden, sondern dass sie von einem Geschlecht (dem männlichen) dem anderen Geschlecht (dem weiblichen) angetan wird.

Kelly unterscheidet demnach verschiedene Arten sexueller Gewalt: *Sexuelle Belästigung* schließt Gewalt am Arbeitsplatz oder auf öffentlichen Plätzen ein. *Zu sexuellen Handlungen gedrängt werden* („pressure to have sex“) schließt alle Erfahrungen ein, bei denen Frauen sich vom Verhalten oder den Erwartungen von Männern genötigt fühlten, obwohl sie bereits Ablehnung signalisierten. *Erzwungene sexuelle Handlungen* („coercive sex“) schließt Erfahrungen ein, bei denen Zustimmung und die Teilnahme an Sex erzwungen wurde. *Sexueller Missbrauch* („sexual abuse“) steht für alle Erfahrungen, die mit sexueller Gewalt, die von Männern ausgeht, zu tun haben, aber nicht eindeutig anderen Kategorien zuzuordnen sind. Darunter zählt Kelly beispielsweise häusliche Gewalt, heimliches Fotografieren oder obszöne Anrufe.¹²⁷

Rennison und DeKeseredy weisen darauf hin, dass all die unterschiedlichen Formen von sexueller Gewalt noch eine Gemeinsamkeit haben: „They all are means of abuse, intimidation, coercion, intrusion, threat and force used mainly to control women“.¹²⁸ Sie alle haben die gemeinsame Intention, Frauen in irgendeiner Art kontrollieren zu wollen. Dies weist auf einen generell sehr wichtigen Aspekt der Analyse von Gewalt hin: Die soziale Funktion von Gewalt.

5.2.3. Soziale Funktionen von Gewalt

Hannah Arendt definierte in ihrer philosophischen Betrachtung „Macht und Gewalt“ die Gewalt als instrumental: „Wie alle Mittel und Werkzeuge bedarf sie immer eines Zwecks, der sie dirigiert und der ihren Gebrauch rechtfertigt.“¹²⁹ Sieht man Gewalt also als Werkzeug, stellt sich nun die Frage wozu man es gebraucht. Auch wenn man Gewalt als eine Handlungsoption definiert, die kulturspezifisch ausgeprägt ist, muss man sich fragen, warum Menschen sich entscheiden im spezifischen Fall auf Gewalt zurückzugreifen. Eine allgemeingültige Antwort darauf gibt es nicht, neben diversen Faktoren, die Gewalttätigkeit beeinflussen können, ist das immer am Einzelfall zu beurteilen.

Laut Christ und Gudehus sind vor allem Macht und Ressourcen (beziehungsweise der Mangel oder der Kampf um deren Erhalt) die maßgeblichen Faktoren, die Gewalt bedingen. Zwar führen der Mangel oder die Absicherung beider Ressourcen nicht immer zwangsläufig zu Gewalt, aber immer

126 Liz Kelly, *The Continuum of Sexual Violence*. In: Jalna Hanmer, Mary Maynard, *Women, Violence and Social Control. Explorations in Sociology* (London 1987) 48.

127 Vgl. Liz Kelly, *The Continuum of Sexual Violence*. 46-60.

128 Walter S. DeKeseredy, Callie Marie Rennison, Key issues in the rape and sexual assault of adult women. In: Walter S. DeKeseredy, Callie Marie Rennison, Amanda K. Hall-Sanchez, *The Routledge International Handbook of Violence Studies* (New York 2019) 406.

129 Arendt, *Macht und Gewalt*, 52.

sei „mindestens eines davon als eine ihrer Ursachen“ zu erkennen.¹³⁰ Dennoch kann Gewalt eine breite Reihe an sozialen Funktionen erfüllen, die einem Individuum oder einer Gemeinschaft nützlich sein können.

Für meine Analyse der Gewalt gegen Frauen ist besonders die *ordnungsbildende Funktion* von Belang. Wie stark beispielsweise sexuelle Gewalt mit Zuweisung gesellschaftlicher Positionen zusammenhängt, zeigt sich am Beispiel der Vergewaltigungen unter Männern in Gefängnissen, die Gerlinda Smaus untersucht hat.¹³¹ In diesem rein männlichen Kontext wird Vergewaltigung als Machtinstrument der Statuszuweisung eingesetzt. Die Vergewaltigung hat weniger mit sexueller Befriedigung zu tun, sondern ist ein Mittel, soziale Vormachtstellungen und Opferstatus herzustellen und zu festigen. Wie Meuser, der sich ebenfalls mit diesem Thema beschäftigt hat, deutlich macht, wechselt der vergewaltigte männlichen Körper, dem normalerweise im kulturellen Konstrukt der Geschlechter der starke und unverletzliche Part zugewiesen ist, auf einmal die Position. Er wird als „homosexuell stigmatisiert und wie eine Frau behandelt.“¹³² Die Gewalterfahrung geht laut Smaus mit einer „Statusdegradierung“ einher, die sehr klar impliziert, welchen Platz in der Gesellschaft Frauen zugewiesen wird. Interessanterweise bleibt der Vergewaltiger, der ja eigentlich der aktive Initiator der homosexuell konnotierten Handlung ist, von dieser Zuweisung unberührt. Für ihn ist der Akt der männlichen Vergewaltigung weiterhin eine „heterosexuelle Aktivität“, die seine „Maskulinität nicht in Frage stellt, sie wird durch den sexuellen Akt vielmehr bekräftigt.“¹³³

Dieses Beispiel macht deutlich, wie wenig sexuelle Gewalt mit Lustempfinden zu tun hat: Die 'Auswechselbarkeit' der Opfer zeigt, dass Vergewaltigung klar dazu genutzt wird, Macht zu demonstrieren, Opfer zu erniedrigen und soziale Ordnung zu etablieren. Dass laut Kriminalitätsstatistik trotzdem fast immer Frauen Opfer solcher sexuellen Übergriffe sind, verrät demnach einiges über die Machtverteilung in unserer Gesellschaft.

Heinrich Popitz begründete das 1992 mit zwei Zuschreibungen, die in der Gesellschaft ungleich verteilt sind: Verletzungsmacht und Verletzungsoffenheit. Männern wird durch gesellschaftliche Rollenstereotype eine Verletzungsmacht zugeschrieben, während Frauen als verletzungsoffen dargestellt und wahrgenommen werden. Die von Männern ausgeübte Gewalt gegen Frauen basiert

130 Vgl. *Gudehus, Christ*, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 7.

131 Vgl. Gerlinda Smaus, Die Mann-von-Mann-Vergewaltigung als Mittel zur Herstellung von Ordnungen. In: Manuela Boatcă, Siegfried Lamnek (Hg.) *Geschlecht – Gewalt – Gesellschaft*, Otto-von-Freising-Tagung der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Bd.4 (Opladen 2003) 100-122.

132 Michael Meuser, „Doing Masculinity“ - Zur Geschlechtslogik männlichen Gewalthatens. In: Regina-Maria *Dackweiler*, Reinhild *Schäfer* (Hg.) *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, Reihe „Politik der Geschlechtsverhältnisse“, Bd.19 (New York 2002) 45.

133 Meuser, „Doing Masculinity“, 45.

also auf der Annahme, dass sie in der Position derer sind, die ihre Dominanz durchsetzen dürfen und können. „Gewalt ist in diesem Sinne eine den Männern mehr als den Frauen zur Verfügung stehende Ressource zur Kontrolle sozialer Beziehungen und (...) Bestandteil des hierarchisch strukturierten Geschlechterverhältnisses.“¹³⁴ Gewalt ist also eine Handlungsoption, die vor allem den als männlich gelesenen Mitgliedern der Gesellschaft zur Verfügung steht und die oft dazu genutzt wird, soziale Hierarchien zu sichern oder herzustellen.

Gleichzeitig kann Gewalt dabei auch eine *gemeinschaftsstiftende Funktion* haben. Zu beobachten ist das beispielsweise bei Mobbing, einer der in westlichen Gesellschaften am häufigsten vorkommenden Gewaltformen. Hierbei geht es darum, eine durch „Erfolg verstärkte, aggressive Strategie zum Dominanzerwerb“ zu erproben, bei der es nicht ausschliesslich um die Gewalttat an sich, sondern vor allem um ihre soziale Wirkung geht: Vergemeinschaftung auf der Täterseite.¹³⁵ Die Gemeinschaftsgefühle in Peergroups verstärken auch die Einsatzbereitschaft zu gewalttätigem Handeln, haben Psycholog*innen, Soziolog*innen und Historiker*innen festgestellt. „Kleine Gruppen, in denen jede oder jeder der etwa zehn, zwölf Personen, die dazu gehören, Geborgenheit findet, gelten seit dem ersten Weltkrieg als entscheidend für Gewaltbereitschaft und Durchhaltefähigkeit im Krieg.“¹³⁶ Diese Zugehörigkeitseffekte wurden bisher vor allem in männlich geprägten Umfeldern untersucht. Wie Bourdieu in „Die männliche Herrschaft“ feststellt, enthalten viele schulische oder militärische Rituale regelrechte „Männlichkeitsprüfungen, die den Zusammenhalt zwischen Männern festigen sollen.“ Darunter zählt er Mutproben, gemeinschaftliche Vergewaltigungen oder auch gemeinsame Bordellbesuche. Diese Formen der Gewalt haben laut Bourdieu ihren Ursprung in der Angst:

„Man fürchtet die Achtung oder die Bewunderung der Gruppe zu verlieren, vor den 'Kumpels' das 'Gesicht zu verlieren' und in die typisch weibliche Kategorie der 'Schwachen' (...) eingeordnet zu werden. So wurzelt, was man 'Mut' nennt, bisweilen in einer Form der Feigheit. Dafür sind all die Situationen Beweis genug, wo der Wille zur Herrschaft, zur Ausbeutung oder zur Unterdrückung, sich zur Ausführung von Gewalttaten, wie Töten, Foltern oder Vergewaltigungen auf die 'männliche' Befürchtung stützt, aus der Welt der 'Männer' ohne Schwäche ausgeschlossen zu werden.“¹³⁷

134 Meuser, *Geschlecht*, 211-212.

135 Mechthild Schäfer, Mobbing. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2013) 134.

136 Alf Lüdtke, Akteure: Täter, Opfer, Zuschauer. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2013) 180.

137 Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, 95-96.

Zu diesem vergemeinschaftendem Aspekt der Gewalt kommt noch eine andere Perspektive hinzu, nämlich die des Opfers von Gewalt. Während sich Täter*innen stärker und mächtiger fühlen können und Gruppen zusammengeschweißt werden, sieht es auf der anderen Seite ganz anders aus. Zusammengehörigkeit definiert sich im allgemeinen über Abgrenzung zu anderen und auch in Gewalthandlungen grenzen sich Täter*innen in grausamster Weise von ihrem Opfer ab. Und das hat Folgen, wie von Trotha beschreibt: Die Erfahrung „Gewalt zu spüren und anzutun, verändert die Wahrnehmung des eigenen Körpers.“¹³⁸ Das gilt vor allem für das Erleben von Schmerz, denn Schmerz „raubt uns die Erfahrung der Instrumentalität des Körpers.“ Er gehorcht nicht mehr, er überwältigt das eigene (Selbst-)Bewusstsein und wird so zum „Komplizen“ der*des Täter*in. Laut von Trotha ist das eine enorm traumatische Erfahrung, denn durch den Verlust der Kontrolle über den eigenen Körper, fühlt sich das Opfer „entmenschlicht“, empfindet nur noch körperlich und instinktiv und spürt, „dass man zum Tier geworden ist“ und „aus der Gattung selbst herausgefallen zu sein“ scheint.¹³⁹ Während auf der Täterseite Prozesse der Vergemeinschaftung und der Versicherung der eigenen Stärke stattfinden, macht der Schmerz das Opfer einsam: „Im Schmerz verwandelt sich gerade das, was wir mit allen anderen Menschen gemeinsam haben, nämlich der menschliche Körper, zu einer Gegebenheit, die uns von anderen radikal trennt.“¹⁴⁰ Schmerz lässt sich nicht nachfühlen und er lässt sich schwer beschreiben, weil er reine Empfindung ist, für die uns Worte fehlen – so ist die ultimative Verkörperung des Schmerz ein Schrei, der keine Worte enthält. Schmerz lässt sich nicht beschreiben und deswegen isoliert das Empfinden desselben. Ein gewalttätiger Angriff gilt somit in der Regel nicht nur dem Körper, sondern auch der sozialen Position der Opfer.¹⁴¹

Dieses Kapitel hat Formen und Funktionen von Gewalt aus der soziologischen Perspektive betrachtet. Am Ende des Kapitels möchte ich noch einmal kurz auf den Gewaltbegriff eingehen, der dieser Arbeit zugrunde liegen soll. Wie bereits erwähnt, ist es denkbar schwierig, das komplexe Thema Gewalt in eine Definition zu zwängen. Da sie von diversen historischen und soziokulturellen Umständen geprägt wird, ist Gewalt immer im Kontext zu betrachten. Daher möchte ich, wie auch Keppler vorschlägt, mit einem offenen bzw. vorläufigen Begriff von Gewalt gegen Frauen arbeiten und auf eine definitorische Einengung des Phänomens verzichten. Im Zentrum soll die **Verletzung (hierzu zählt auch der Versuch) „der physischen und/oder psychischen Integrität“¹⁴² einer oder mehrerer weiblich zu identifizierenden Personen durch eine oder mehrere Personen** stehen. Ob diese nun verbal oder körperlich erfolgt, spielt für die reine Anerkennung von Gewalt

138 Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 8.

139 Von Trotha, Zur Soziologie der Gewalt, 29.

140 Von Trotha, Zur Soziologie der Gewalt, 30.

141 Vgl. Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 8.

142 Keppler, Mediale Gegenwart, 144.

somit erstmal keine Rolle. Dadurch soll auch sichergestellt werden, dass dem Untersuchungsmaterial zunächst offen begegnet werden kann und nicht von Anfang an vermeintliche Akte der Gewalt aus dem Raster fallen müssen, nur weil kein Blut fließt.

Da es sich bei Gewalt im *Tatort* nicht um 'reale' Gewalthandlungen, sondern um die Darstellungen solcher handelt, stellt sich nun die Frage: Macht es einen Unterschied, ob man Darstellungen von Gewalt oder Gewalt selbst analysiert? Keppler sagt dazu, „unter heutigen Bedingungen dürfte es unmöglich sein, Handlungen der Gewalt von den Handlungen ihrer Darbietung kategorisch zu trennen“.¹⁴³ Es macht vor allem die Interpretation der Gewalt einen Unterschied, nicht die Form der Gewaltanalyse. Eine Vergewaltigung im Film ist immer noch eine Vergewaltigung – die sozialen Kontexte, der kommunikative Aspekt und das Körperbild hinter der Gewalttat ändert sich nicht, nur weil es inszeniert im Fernsehen gezeigt wird. Bei der Analyse möchte ich daher auf die im vorangegangenen Kapitel erarbeiteten Formen und Funktionen von Gewalt zurückgreifen. Trotzdem spielt natürlich die Inszenierung der Gewalt für das Fernsehen eine Rolle, auf die ich im nächsten Kapitel genauer eingehen möchte.

5.3. Medienwissenschaftliche Perspektiven: Gewalt im Fernsehfilm

Bevor im zweiten Teil der Arbeit die Ergebnisse meiner Analyse präsentiert werden, möchte ich in diesem Kapitel noch auf die spezielle Rolle von Gewaltdarstellungen im Fernsehfilm eingehen – und was wir als Zuschauer*innen damit zu tun haben. Da wir es als Untersuchungsgegenstand mit einer Fusion aus Film, Fernsehen und Krimi zu tun haben, ist es wichtig, die Komplexität und die dadurch entstehenden Bewertungs- und Bedeutungsdimensionen noch einmal deutlich zu umgrenzen.

5.3.1. Fernsehen, Film und Macht

Dass Macht eine eng mit Gewalt verknüpfte Dimension ist, wurde in den letzten Kapitel deutlich. Dass jedoch auch dem Untersuchungsgegenstand an sich, dem *Tatort* als Medium Film, eine Bedeutungsdimension der Macht eingeschrieben ist, soll hier noch einmal zum Thema werden.

Macht und Medien sind sich ähnlicher, als es zunächst den Anschein haben mag, das zeigt Niklas Luhmann. Der Kommunikationswissenschaftler vertritt die These, dass Macht selbst als Kommunikationsmedium zu betrachten sei. Der *Tatort* ist ein Massenmedium, und als solches ist es nach Luhmann seine Aufgabe, eine gemeinsame Realität für die Gesellschaft zu konstruieren: „Die Funktion eines Kommunikationsmediums liegt in der Übertragung reduzierter Komplexität“¹⁴⁴ Der

¹⁴³ Keppler, *Mediale Gegenwart*, 150.

¹⁴⁴ Niklas Luhmann, *Macht* (Stuttgart/Konstanz 2012) 18.

Tatort baut für seine Zuschauer*innen durch das Fokussieren auf ein bestimmtes Thema eine Plattform, auf der sich alle begegnen können. Auch Keppler bezeichnet Massenmedien als „Generatoren einer gesellschaftlichen Wirklichkeit.“¹⁴⁵ An dieser Stelle sei auf Siegfried Kracauer verwiesen, der in „Von Caligari zu Hitler“ eine psychologische Geschichte des deutschen Films nachzeichnet. Er konstatiert, dass Filme die „Mentalität“ ihrer Ursprungsnation viel direkter und deutlicher vermitteln als andere Medien.

„Erstens sind Filme niemals das Produkt eines Individuums. (...) Zweitens richten sich Filme an die anonyme Menge und sprechen sie an. Von populären Filmen – oder genauer gesagt, von Motiven der Leinwand – ist daher anzunehmen, dass sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen.“¹⁴⁶

Was Filme bzw. Fernsehfilme uns dabei präsentieren sind „jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewusstseinsdimension erstrecken“.¹⁴⁷ Die Grenzen zwischen Produktion und Rezeption verschwimmen also, sie stehen im regen Austausch miteinander und könnten ohne einander nicht funktionieren. Und dennoch hat der *Tatort* als Fernsehfilm die Macht, Themen zu setzen und Darstellungen oder Mentalitäten als unsere deutsche Realität zu definieren. Der *Tatort* und Filme generell, haben also die Wirkmacht „in einer spezifischen Kultur produziertes Wissen“ zu speichern und zu archivieren.¹⁴⁸ Insbesondere das Genre Kriminalfilm konstruiert verstärkt die Werte, Normen und Moralvorstellungen einer Gesellschaft. Der *Tatort* handelt, wie die meisten Kriminalfilme, von der „Verletzung rechtlicher, gesetzlicher Regeln des bürgerlich-gesellschaftlichen Zusammenlebens, von der kriminellen Tat und ihrer Auflösung.“¹⁴⁹ Es dreht sich alles um die großen Fragen nach Moral, Gut und Böse, Schuld und Unschuld. Damit bildet der *Tatort* nicht nur die kulturellen Moralvorstellungen der Gegenwart ab, sondern auch das Ordnungssystem, in dem eine Gesellschaft lebt und die in ihr möglichen Spielräume von „sozialer Kontrolle und individueller Freiheit“.¹⁵⁰ Der *Tatort* vermittelt also, von seiner Machtposition als gemeinschaftsstiftendes Medium aus, ein Bild der Machtverhältnisse unserer Gemeinschaft, das gleichzeitig unsere Vorstellungen von den herrschenden Machtverhältnissen erst generiert. Die Darstellung von Gewalt im *Tatort* bzw. in allen (Fernseh-)Filmen ist „daher zugleich auch immer eine Auseinandersetzung über das Verständnis

145 Keppler, *Mediale Gegenwart*, 42.

146 Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (Frankfurt am Main 1979) 11.

147 Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, 12.

148 Gräf, *Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher*, 21.

149 Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, 3.Auflage (Paderborn 2013) 37.

150 Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, 3.Auflage (Paderborn 2013) 37.

von Gewalt in der Gesellschaft, über erlaubte und illegitime Formen von Gewalt“.¹⁵¹

Diese Auseinandersetzung findet nicht nur hinter den Kulissen und auf dem Bildschirm statt. Das „soziale Verständnis der Gewalt – der Grad ihrer Grausamkeit, ihrer Macht oder Ohnmacht, ihrer Legitimität oder Illegitimität bis hin zu ihrer Klassifikation *als* Gewalt – ist wesentlich von der Deutung mitbestimmt, die mehr oder weniger unbeteiligte Zuschauer ihrem Vorkommen geben“.¹⁵² Es handelt sich also um eine Dreieckskonstellation aus Produzent*innen, Darstellung und Zuschauer*innen, in der die Bedeutungsdimension der Gewaltdarstellung verhandelt wird.

5.3.2. Von *Spectators* zu Täter*innen? Die Rolle der Zuschauer*innen

Ein Film, den niemand sieht – ist das überhaupt noch ein Film? Die Relevanz, der Erfolg und die 'Realität' eines Filmes hängen von der Fähigkeit und dem Willen der Zuschauer*innen ab, sich auf den Film einzulassen. Sie sind der Resonanzraum eines Filmes, ohne den er selbst nichts wert wäre. Der *Tatort* braucht seine Zuschauer*innen, auch weil mit ausbleibender Einschaltquote wohl schnell ein anderes, erfolgsversprechenderes Format den Sonntagabend ablösen würde. Somit steht der *Tatort* also in einem Abhängigkeitsverhältnis zu seinen Zuschauer*innen.

Zu dem Ergebnis, dass Zuschauer*innen des *Tatorts* eine gewisse Machtstellung innehaben, kommt auch Vanessa Plumly in ihrer Untersuchung „there is power in looking“ zur Rolle von Beobachtung und Observation im *Tatort*: „The viewer cannot be left outside of the constellation of surveillance power, at once asserting it and being disciplined by it.“¹⁵³ Als Zuschauer*in bestimmt man das Machtgefälle des Zusehens mit und bringt es hervor. Besonders Zuschauer*innen des *Tatorts* kommt laut Plumly eine dominante Position zu, indem sie vor dem Fernseher selbst mit der Observierung der Observierenden – „observation by observing the detectives“ – beschäftigt sind. Betrachten wir Gewaltdarstellungen im *Tatort*, so haben wir als Zuschauer*innen natürlich nicht die gleichen Auswirkungen auf das Geschehen, wie Zeug*innen einer realen Gewalttat. Wir können nicht durch Zurufe oder Ähnliches aktiv in die Handlung eingreifen. Die Gewalt auf dem Bildschirm wurde jedoch extra für uns inszeniert, wir haben somit passiv schon im Vorhinein die Konzeption und die Aufnahme der Szene beeinflusst. Jemand hat sich bereits Gedanken gemacht, was den Zuschauer*innen vor dem Bildschirm gefallen könnte.

151 Lothar Mikos, Filme. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013) 282.

152 Keppler, Mediale Gegenwart, 146-147.

153 Vanessa D. Plumly, „There is power in looking“: Surveying the Ambivalence of Surveillance Power in the *Tatort* Television Series. In: German Studies Review Volume 38 Nr.2, Mai 2015, 354.

Laut Keppler ist die Darbietung von Gewalt gleichzusetzen mit der Deutung von Gewalt. Wie wir vom Sofa aus also diese und jene Gewalthandlung wahrnehmen und bewerten, hängt damit zusammen, wie sie für uns dargestellt und konzipiert wurde. Können sich Zuschauer*innen mit einer*m Protagonist*in identifizieren und finden sie sympathisch, dann ist es sehr wahrscheinlich, dass sie es als gerecht empfinden, wenn die Protagonistin beispielsweise gewaltsam Rache an einer bösen Stiefmutter nimmt, von der sie jahrelang schikaniert wurde. Steht jedoch die Stiefmutter als sympathische, aufopferungsvolle und selbstlose Figur im Mittelpunkt der Erzählung, tendieren Zuschauer*innen dazu, den Racheakt der Stieftochter als ungerechtfertigt zu bewerten.

Wie Gewalt und Körper auf der Leinwand inszeniert werden, hat viel mit dem Blick der Zuschauer*innen zu tun. Für wen wird der Film gedreht? Was wird aus welchem Blickwinkel warum gezeigt? Mit der Rolle der *Spectatorship* haben sich schon viele Theoretiker*innen, vor allem aus feministischer Perspektive auseinandergesetzt. Ziemlich hohe Wellen hat diesbezüglich Laura Mulvey mit ihrem Essay 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' ausgelöst, das 1975 in der Fachzeitschrift *Screen* erschien. Ihre These: Das klassische Kino wird zum Großteil aus einer männlichen Perspektive erzählt und vor allem gezeigt. Der *male Gaze*, also der männliche Blickwinkel, rückt männliche Figuren in die Position der „agents of the look“, mit dem sich Zuschauer*innen als aktiv handelnde Subjekte des Films identifizieren. Sie sind es, die aktiv handeln und Kontrolle über das Geschehen haben. Durch den *male Gaze* betrachtet, werden Frauenfiguren zu „objects of spectacle“, die nicht aktiv handeln, und deren Auftreten durch ihre „to-be-looked-at-ness“ definiert wird.¹⁵⁴ Männliche Figuren sorgen dafür, dass die Geschichte vorangetrieben wird, während weibliche Figuren nur gezeigt werden, um angeschaut werden zu können. Mulveys Thesen wirbelten die Filmtheorie durch diese radikalen und neuen Blickwinkel auf – wurden jedoch auch viel kritisiert. Zum einen, so der Vorwurf, habe sie die Rolle der weiblichen Zuschauerinnen außer Acht gelassen, zum anderen deren soziale Position, Klassenzugehörigkeit und Hautfarbe als Kategorien ausgeklammert.

Die US-amerikanische Wissenschaftlerin und Aktivistin bell hooks¹⁵⁵ entwarf etwas später eine Filmtheorie zur Darstellung von Schwarzen Figuren im Kino. Sie erweiterte Mulveys Ansatz um den Aspekt, dass es vor allem weiße Männer sind, die sowohl die Erzählungen als auch die Blickrichtung des Kinos lenkten. Schwarzen¹⁵⁶ Frauen und Männer kommen, so hooks, in noch stärker stereotypisierten Rollen vor als weiße Menschen. Außerdem sprach hooks die besondere Rolle von Schwarzen Zuschauer*innen an. Zwar sei es ihr prinzipiell möglich, als Zuschauer*in die

154 Shohini *Chaudhuri*, *Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*, Routledge Critical Thinkers (New York 2006) 34-35.

155 Die Autorin benutzt den Namen ihrer indigenen Großmutter in Kleinschreibung als Pseudonym für ihre Arbeiten.

156 Die Bezeichnung „Schwarz“ mit großem S wird von People of Colour als positiv besetzte Selbstbezeichnung genutzt und soll daher hier übernommen werden.

auf Körperlichkeit beruhende Diskriminierung hinter sich zu lassen, dennoch sei vor allem Schwarzen Zuschauerinnen der *Oppositional Gaze*, der kritische Blickwinkel aus einer Perspektive, die nicht dargestellt würde, inhärent.¹⁵⁷

Diverse Filmtheoretiker*innen streiten seit jeher über die Rolle der Zuschauer*innen und deren Körperlichkeit. Das Beobachten von Gewalt auf dem Bildschirm und die damit verbundene Positionierung der Zuschauer*innen in der Dreieckbeziehung mit Film und Produzent*innen, hängt stark von den jeweiligen subjektiven Verortungen ab. Die Rollen können auch hier, wie bei einer realen Gewalttat, schnell wechseln: Täter*innen können auch gleichzeitig zum Opfer werden, Zuschauer*innen können Täter*in sein, das Opfer kann zum Täter werden, das Opfer zur Zuschauer*in. Vor allem im Kontext der Gewaltdarstellungen ist das Medium Film bzw. Fernsehen fluid. Was passiert wenn wir Gewalt sehen? Von Trotha weist darauf hin, dass Schmerz sich jeglicher Kommunikation entzieht. Er macht sprachlos, lässt sich nicht beschreiben, ist „nicht-mittelbar“. Da wir keine Worte haben, finden Zuschauer*innen des Schmerzes auch keinen Zugang. „Zwischen dem körperlich Leidenden und den anderen gibt es keine Brücke des Verstehens“, deshalb bewegt der Anblick von leidenden Opfern die Zuschauer*innen nicht zum Einschreiten oder Beenden der Gewalt, sondern zu „Gleichgültigkeit und selbst Verachtung für das Opfer.“¹⁵⁸

Für die Analyse der Darstellung von Gewalt ist es also zum einen wichtig, sich zu vergegenwärtigen welche Auswirkungen die Macht eines Blickes und des Zuschauens haben kann, zum anderen, in welcher Position des Machtgefälles die Zuschauer*innen der Gewalt zu verorten sind. Die Zuschauer*innen des *Tatorts* können somit auf gewisse Weise selbst als Täter*innen bezeichnet werden, denn für sie wird am Sonntagabend ein Mord begangen: Sie bestimmen durch ihr Zuschauen indirekt, was passiert und wie es gezeigt wird. Die Gewalt, die sie zu sehen bekommen, ist inszeniert nach allgemeinen Annahmen der Produzent*innen, wird jedoch von Zuschauer*innen aufgrund ihres persönlichen Status an Klasse, Hautfarbe und Geschlecht individuell verarbeitet und gedeutet.

5.3.3. Darstellungsstrategien

Keppler stellt fest, dass die Gewalt, die wir im Fernsehfilm sehen, immer eine beherrschte Gewalt ist. Eingebettet in Narrationen, hat sie meist einen klaren Anfang und auch ein Ende. „Die Gewalt geht vorüber, irgendwann ist es, vorläufig wenigstens, vorbei (...) es stellen sich am Ende der Filme

157 bell hooks, *The Oppositional Gaze. Black Female Spectators*. In: bell hooks, *Black Looks: Race and Representation* (Boston 1992) 155-131.

158 Von Trotha, *Soziologie der Gewalt*, 30.

häufig Epochen der Ruhe, der Befriedung oder sogar des Friedens ein.“¹⁵⁹ Trotzdem erfüllt jede Darstellung von Gewalt unterschiedliche Zwecke, sei es um Mörder*innen als besonders grausam zu charakterisieren oder Racheakte der Held*innen zu legitimieren. Manche Gewaltdarstellungen scheinen auf den ersten Blick auch gar keine narrative Funktion zu haben. Wie bei soziologischen Ansätzen zur Gewaltanalyse, muss also auch aus filmanalytischer Sicht der gesamte Kontext – vor allem die Narration und die Konventionen des jeweiligen Filmgenres, in die Gewalthandlungen eingebettet sind – bei der Analyse mit einbezogen werden. Einige der gängigsten Darstellungsstrategien sollen im Folgenden thematisiert werden.

5.3.3.1. Arten und Funktion von Gewaltdarstellungen im Fernsehfilm

Aus Sicht der Rezipient*innen erfüllen Darstellungen von Gewalt im Fernsehen eine Vielzahl an Funktionen, angefangen bei der Faszination, bis hin zu dem gewissen Grusel oder Angsterleben, das der Anblick von Gewalt auf Zuschauer*innen ausüben kann. Auch die Identifikation mit „starken“ Held*innen, die Gewalt als Konfliktbewältigungsstrategie nutzen, Frust-Abbau und Eskapismus spielen dabei eine Rolle.¹⁶⁰ Ein gängiges Motiv ist die sogenannte „Angst-Lust“, also eine Art wohliges Gruseln, bei dem vom sicheren zu Hause aus wie durch ein Schaufenster stimulierende, grausame Szenen beobachtet werden können. Nach dem *Tatort* muss jedoch keiner verängstigt ins Bett gehen, denn jede Grausamkeit kommt am Sonntagabend noch zu einem Ende und wird aufgeklärt. „Viele Krimis beruhigen so, indem sie einen bestätigen, dass sich Gewalt nicht lohnt, die Täter gefasst werden, Gerechtigkeit triumphiert.“¹⁶¹ Als im Kieler *Tatort* „Borowski und der stille Gast“ von 2012 der Frauen-Serienmörder Kai Korthals (Lars Eidinger) am Ende des Films seiner Verhaftung gerade noch entgeht und flieht, war dieser „umstrittene Schluss“ der BILD-Zeitung eine halbe Seite der folgenden Montagsausgabe wert. „Ich habe gedacht, man schneidet das offene Ende bestimmt noch raus“, erzählt dort Borowski-Schauspieler Axel Milberg und *Tatort*-Erfinder Gunter Witte kritisierte: „Ein Mörder darf nicht entkommen. Das verärgert sicher viele Zuschauer.“¹⁶²

Aus Film-Perspektive erfüllen fiktive Darstellungen von Gewalt eine Reihe an visuellen oder narrativen Funktionen. Keppler unterscheidet in ihrer Untersuchung drei Arten von Gewaltdarstellungen in Fernseh-Spielfilmen: „Gewalt kann vorwiegend als Ornament eingesetzt werden, sie kann als gerechte Gewalt affirmiert oder als zerstörerische Gewalt diagnostiziert

¹⁵⁹ Keppler, *Mediale Gegenwart*, 289.

¹⁶⁰ Vgl. Hellen Scheidell, *Gewalt in den Medien: der Forschungsstand 1998 bis 2003* (Saarbrücken 2008) 87.

¹⁶¹ Heinz Bonfadelli, *Medienwirkungsforschung II: Anwendung in Politik, Wirtschaft und Kultur*, Reihe Uni-Papers, Bd. 11 (Konstanz 2000) 242.

¹⁶² N. Richter, M. Schacht, *Wer ist der Psycho-Mörder aus dem Tatort?*, 09.09.2012, BILD, online unter: <https://www.bild.de/unterhaltung/tv/tatort/lars-eidinger-psycho-moerder-26110974.bild.html> (29.05.2020).

werden.¹⁶³ Bei der *ornamentalen Gewalt* handelt es sich laut Keppler um ein rein „dramaturgisches Prinzip“, das unterhalten und dem Film Spannung verleihen soll, ohne die Grausamkeit an sich für Zuschauer*innen zum Thema zu machen. Oft wird Gewalt im Zuge einer ornamentalen Inszenierung auch komisch dargestellt, die Folgen von Gewalteinwirkungen werden meist nicht gezeigt und somit komplett ausgeblendet. Die *zerstörerische Gewalt* tritt häufig als Gegenspieler zur *heldenhaften Darstellung* von Gewalt auf. Dabei ist die dargestellte Gewalt mit einer Art Gut-Böse-Ideologie verknüpft und wird vor allem über die gewalttätigen Aktionen der Hauptfiguren ausgehandelt. „Gewalt wird inszeniert als Mittel der vollständigen Problemlösung, die vermeintlich oder tatsächlich dadurch gerechtfertigt ist, dass es sich um Gegengewalt gegen die Mächte des Bösen handelt, mit der paradoxen Konsequenz, dass mit Mitteln der Gewalt die normale Ordnung und Kompromisshaftigkeit der Lebensverhältnisse wiederhergestellt wird.“¹⁶⁴

Grimm et.al. unterscheiden bei Gewalt im Fernsehen zwischen intentionaler und intentionsunabhängiger Gewalt. *Intentionale Gewalt* liegt dann vor, wenn Täter*innen eine „Schadensabsicht“ hegen, hinter der niedere, emotionale Motive wie Eifersucht, Habgier, Wut oder Rache stecken. Auch wenn die Motive der Täter*innen im Dunkeln bleiben, oder ein anderes Opfer, als das eigentlich anvisierte, zu Schaden kommt, handelt es sich laut Grimm et.al. um intentionale Gewalt, sobald „gezieltes Verhalten und eine Schadensabsicht“ erkennbar sind.¹⁶⁵ *Intentionsunabhängige Gewalt* findet demnach immer dann statt, wenn „kein Gewalt ausübendes Subjekt“ existiert, also beispielsweise bei Erdbeben, Überschwemmungen oder Unfällen.

Mikos unterscheidet instrumentelle und expressive Gewalt als die beiden gängigsten Darstellungsstrategien von Gewalt im Fernsehen. Die *expressive Gewalt* dient laut Mikos lediglich dazu, „visuelle Attraktionen zu schaffen“,¹⁶⁶ um Zuschauer*innen auf rein bildlicher Ebene zu fesseln. Die *instrumentelle Gewalt* hingegen ist wichtig für den Fortlauf der Handlung, sie ist narrativ eingebettet und wird von Protagonist*innen für bestimmte Zwecke genutzt. Mikos unterscheidet dabei nochmal zwei Unterarten der instrumentellen Gewalt: Jene mit ausschließlich *dramaturgischer Funktion*, die also gebraucht wird, um Taten zu motivieren und Handlungen zu initiieren und jener, die einfach als *beiläufige gewalttätige Handlung* im Rahmen der Erzählung stattfindet. Oft, so Mikos, erfüllen dargestellte Gewaltszenen in Filmen beide Funktionen gleichzeitig. Dabei bildet die narrative Funktion der instrumentellen Gewalt eine Schnittstelle: Auf der einen Seite die fiktive Filmwelt, auf der anderen Seite die reale Zuschauerwirklichkeit. Wie Gewalt dramaturgisch in Szene gesetzt wird, knüpft laut Mikos an die Erfahrungen und

163 Keppler, *Mediale Gegenwart*, 288.

164 Keppler, *Mediale Gegenwart*, 287.

165 Grimm, Kirste, Weiss, *Gewalt zwischen Fakten und Fiktionen*, 49.

166 Mikos, *Filme*, 283.

„Wissensbestände“ der Zuschauer*innen über Gewalt an. Hier findet eine Überschneidung zwischen dem filmischen Erleben und dem Erleben der eigenen Emotionen statt, was das Beobachten der Gewalt zu einer persönlichen Gewalterfahrung macht.

In Polizei- oder Detektivthrillern kommt der Darstellung von Gewalt eine besondere Funktion zu. Die Gewalt wird, so Mikos, gebraucht, um das Narrativ der Bedrohung aufrecht zu erhalten. Im Verlauf des Films wird das Rätsel, das hinter der Bedrohung steht, gelöst, bis dahin wird Gewalt gebraucht, um die Spannung der schwelenden Gefahr zu halten, die Grausamkeit der Täter*in zu illustrieren oder die Handlungen von Held*innen zu legitimieren.¹⁶⁷ Dabei ist die Legitimierung von Gewalt ein zentraler Aspekt: Durch die narrative Einbettung ist Gewalt auch in verschiedene Bewertungskontexte verpackt. Diese Einbettung bestimmt, ob die Gewalt von Zuschauer*innen als angemessen oder unrechtmäßig wahrgenommen wird. Nach Grimm et.al. wird Gewalt dann als legitim wahrgenommen, wenn sie von

„positiven Protagonisten“ ausgeübt wird, wenn *staatliche Organe* sie zur Durchsetzung von *sozialkonformen Zielen* anwenden oder wenn sie der *Selbstverteidigung* bzw. der *Verteidigung anderer* dient. Die Legitimierungsstrategien in medialen Angeboten korrespondieren damit in der Regel mit den *gesellschaftlich verankerten Legitimierungen* wie auch der als legal angesehenen Gewalt.“¹⁶⁸

Ob und welche Legitimierungsstrategien in Zusammenhang mit einer Gewaltdarstellung angewendet werden, kann somit einiges über die Legitimierungen von Gewalt in einer Gesellschaft aussagen. Die Bewertung einer Gewalttat bzw. die den Zuschauer*innen nahegelegte Bewertung einer solchen, ist durch verschiedene Arten der Darstellung in das Narrativ des Films eingeschrieben und lässt sich so durch eine genaue Analyse entschlüsseln. Auch das ist Ziel meiner qualitativen Analyse.

5.3.3.2. Darstellungsstrategien von Frauenfiguren im deutschen Fernsehen

Um zu verstehen, warum Gewalt gegen Frauen im *Tatort* wie dargestellt wird, muss zunächst erörtert werden, wie Frauen generell im deutschen Fernsehen dargestellt werden und welche Rollen ihnen zugewiesen werden. Frauenfiguren bzw. die Darstellung von Gewalt gegen sie, ist von bestimmten Mustern geprägt. Die älteste Studie zur Darstellung von Frauen im deutschen Fernsehen stammt aus den 1970er Jahren. Küchenhoff und Bossmann kamen damals zu dem

¹⁶⁷ Vgl. Mikos, Filme, 285.

¹⁶⁸ Grimm, Kirste, Weiss, Gewalt zwischen Fakten und Fiktionen, 63.

Ergebnis: „Männer handeln, Frauen kommen vor“.¹⁶⁹ 2019 legten Prommer und Linke eine neue, groß angelegte Studie zu Frauen im deutschen Film und Fernsehen vor. Sie stellten fest, dass Frauen im Fernsehen nach wie vor deutlich unterrepräsentiert sind. Mit 33 Prozent sind weibliche Akteurinnen im deutschen Fernsehen nur halb so oft zu sehen wie männliche, die 67 Prozent aller gezeigten Akteur*innen ausmachen. Dieses Verhältnis blieb sowohl Sender- als auch Genreabhängig weitestgehend gleich. In öffentlich-rechtlichen Fernsehfilmen (wie *Rosamunde Pilcher* oder dem *Tatort*) nehmen Frauen 44 Prozent der zentralen Rollen ein, Männer 56 Prozent. Dennoch konnten Prommer und Linke feststellen, dass Frauen im deutschen Fernsehen eher selten sexualisiert dargestellt werden, anders, als es beispielsweise für das US-amerikanische Fernsehen nachgewiesen wurde. Auch wurden 74 Prozent der Frauen im fiktionalen Fernsehprogramm als berufstätig dargestellt, was der deutschen Realität von 75 Prozent entspricht. Die Frauen, die zu sehen sind, erfüllen jedoch ein bestimmtes Stereotyp: Sie sind meistens weiß, jung und entsprechen dem gängigen Schönheitsideal. Frauen, die älter sind als 35 Jahre, oder so aussehen, werden nach Prommer und Linke vom deutschen Fernsehen nach wie vor „ausgeblendet“.¹⁷⁰

Alice Fleischmann identifizierte in ihrer Studie zu Frauendarstellungen im Mainstream-Film zehn Rollenbilder, die immer wiederkehren¹⁷¹: Das „Heimchen am Herd“ (zurückhaltend, sich mütterlich kümmernd, moralisch einwandfrei), das „Dreamgirl“ (fungiert ausschließlich als Muse und Unterstützung für den männlichen Held), die besonders populäre „Jungfrau in Nöten“ (eine junge, schutz- und hilfsbedürftige Frau, deren Rettung zum Auftrag des Helden wird), die „Actionheldin“ (eigenständig, kämpferisch, pragmatisch, gleichzeitig von allen Rollenbildern am stärksten sexualisiert und fetischisiert dargestellt), die „toughe Heldin“ (kompetent, durchsetzungsstark, loyal, vorwiegend aus weiblicher Sicht geschaffen), das „final girl“ (bekannt aus Horror-Genre, oftmals das letzte Opfer eines grausamen Serienkillers, das es schafft zu überleben, wird als schön und feminin inszeniert), „femme fatales und Ambivalente“ (hoch sexualisierte Frauen, die moralisch fragwürdig, intelligent, verführerisch erscheinen), die „übernatürlich Bösen“ (setzen Sexualität als Waffe ein, manipulativ, brutal, einzelgängerisch), die „mad women“ (an der Grenze zur psychischen Störung, hysterisch und irrational), die „echte Böse“ (weder irrational noch sexualisiert, eine „wahre Killerin“, als Ausnahmeerscheinung zu sehen). Das am häufigsten vorkommende Motiv ist die sogenannte „woman in the fridge“: Sie wurde schon in den 90er Jahren als gängige Erzähl-Taktik erkannt, bei der weibliche Superheldinnen auffallend häufig sehr grausamen, oft tödlichen Situationen oder Gegner*innen ausgesetzt sind, mit dem narrativen Ziel,

169 Erich Küchenhoff, Wilhelm Bossmann, Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen. In: Schriften des Bundesministeriums für Jugend, Familie und Gesundheit (Hg.), Bd. 34 (Stuttgart 1975).

170 Vgl. Elizabeth Prommer, Christine Linke, Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen (Köln 2019).

171 Vgl. Fleischmann, Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilm, 336-365.

männliche Charaktere zusätzlich zu motivieren, zum Beispiel durch einen Rachezug. Dass die „woman in the fridge“ in Fleischmanns Analyse die mit Abstand am häufigsten eingesetzte Darstellungsstrategie ist, weist darauf hin, dass die (Darstellung von) Gewalt gegen Frauen im filmischen Kontext ganz klar als Instrument zu verstehen ist.

Die aktuellste inhaltsanalytische Studie zu geschlechtsspezifischen Darstellungen von Aggressivität im Fernsehen nahm Lukesch 2003 vor, indem er 712 Sendungen aus öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehprogrammen untersuchte¹⁷². Lukesch konnte feststellen, dass Männer (mit 70,4 Prozent der gezeigten fiktiven und realen Figuren) generell deutlich öfter zu sehen waren als Frauenfiguren mit 29,6 Prozent. Auch in der „Aggressionsdauer“ zeigte sich ein zeitliches Überwiegen von Männern (55,4 Prozent der Zeit), während Frauen bei 11,4 Prozent lagen. Lukesch konnte auch Unterschiede in den Motivationen zur Aggression erkennen: Frauen übten häufiger verbale Gewalt aus, die als Ausdruck von Ärger oder Wut zustande kam, während Männer Aggressivität vermehrt „instrumentell“ einsetzten, um ein Ziel zu erreichen. Auch in der Opferrolle wurden Männer häufiger gezeigt (51,8 Prozent der Zeit) als Frauen (16,3 Prozent). Außerdem stellte Lukesch fest, dass aggressives Verhalten sowohl für Täter als auch Täterinnen selten bis kaum erkennbare rechtliche Konsequenzen nach sich zog.

Angela Koch untersuchte 2015 die Visualisierung von sexueller Gewalt gegen Frauen in Film, Fernsehen und anderen Bildmedien.¹⁷³ Dabei identifizierte sie zwei Strategien in der Darstellung von sexueller Gewalt: Zum einen fand oft das Lucretia-Motiv Verwendung, bei dem Frauen als Opfern von sexueller Gewalt die Stimme genommen wird, indem sie als sprachlos oder stumm dargestellt werden. Zum anderen stellte Koch fest, dass bei der Darstellung von sexueller Gewalt das schlimme Moment (die Vergewaltigung, der Übergriff etc.) im Dunkeln gelassen und nicht gezeigt oder besprochen wird. Vielmehr ist die Rolle von Dritten oder Zuschauer*innen wichtig, die bezeugen müssen, dass sexuelle Gewalt stattfand, während die Perspektive der Betroffenen ausgeklammert bleibt. Koch stellte dabei fest, dass „immer wieder eine Rückbindung von Täterschaft und Schuld bzw. Schande“ an die betroffene Frau stattfindet.

Forschungsergebnisse zur Darstellung von Frauen im deutschen Fernsehkrimi gibt es leider noch keine. Aber die stereotype Darstellung von Frauen im Fernsehen ist von sich aus eng mit der Darstellung von Gewalt verknüpft, denn auch hier geht es um das Tradieren von Körperbildern und Machtverhältnissen einer Gesellschaft. Dieses Kapitel sollte daher für gängige Darstellungsstrategien von Frauen und Gewalt im Fernsehen sensibilisieren, da ähnliche Strategien sich auch in aktuellen *Tatort*-Episoden wiederfinden.

172 Vgl. Helmut Lukesch, Das Weltbild des Fernsehens. Ausgewählte Ergebnisse einer inhaltsanalytischen Studie zu geschlechtsspezifischen Aggressivitäts- und Prosozialitätsdarstellungen im Fernsehen. In: Manuela Boatcă, Siegfried Lamnek (Hg.) *Geschlecht – Gewalt – Gesellschaft*, Otto-von-Freising-Tagung der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Bd.4 (Opladen 2003) 295-317.

173 Vgl. Angela Koch, *Ir/Reversible Bilder: zur Visualisierung und Medialisierung von sexueller Gewalt* (Berlin 2015).

6. Film- und Fernsehanalyse als Methode

Die Film- und Fernsehanalyse ist ein wissenschaftliches Instrument um Filme und Fernsehsendungen zu entschl6sseln. Sie betrachtet den Film als Zeichen- und Repr6sentationssystem f6r soziale Wirklichkeit, das es mithilfe einer genauen Analyse zu entschl6sseln und zu deuten gilt. Dabei interessiert nicht, *was* gezeigt wird, sondern vielmehr, *wie* es gezeigt wird. Von Bedeutung ist f6r die Film- und Fernsehanalyse „wie der Inhalt pr6sentiert wird und damit zur Produktion von Bedeutung der sozialen Konstruktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit beitr6gt“. ¹⁷⁴ Die meisten deutschen Publikationen zum Thema beschr6nken sich auf die Filmanalyse und lassen das Fernsehen au6en vor. Ausnahmen bilden Knut Hickethier (1993/2012) und Werner Faulstich (2008). Beide sind jedoch f6r meine Analyse nicht praktikabel, da sich Hickethier nur mit einzelnen Aspekten des Fernsehens besch6ftigt und Faulstich sich zwar auf verschiedene Fernsehformate bezieht, dabei aber kein systematisches Vorgehen entwickelt. Daher m6chte ich mich f6r meine Analyse an Lothar Mikos Film- und Fernsehanalyse orientieren, die mittlerweile in der dritten Auflage erschienen ist. Mikos ist Professor f6r Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Filmuniversit6t Babelsberg und hat schon viele filmtheoretische Arbeiten, u.a. zu Fernsehkrimis ver6ffentlicht, die dieser Arbeit zugrunde liegen. Das besondere an Mikos' Ansatz ist, dass er Film und Fernsehen nicht nur unter einem kommunikationswissenschaftlichen Blickwinkel betrachtet. Mikos sieht Fernsehen und Film als sprechende Darstellungsformen, die soziale Realit6t hervorbringen: „Sie kommunizieren mit dem Publikum, wobei ihre Gestaltungsmittel und Techniken die kognitiven und emotionalen Aktivit6ten der Zuschauer vorstrukturieren.“ ¹⁷⁵ Dabei wird der Untersuchungsgegenstand auf drei Ebenen analysiert: „erstens im Hinblick auf die inhaltliche und erz6hlerische Koh6renz eines Films, zweitens auf die gestalterischen Mittel, die auf die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung der Zuschauer zielen, und drittens im Hinblick auf den kommunikativen Prozess und dessen Kontexte“. ¹⁷⁶ Da der *Tatort* aufgrund seiner sozialen Funktion, seiner festen Bindung zum Publikum und seiner metanarrativen Erz6hlform ein Medium ist, das auf unterschiedlichsten Ebenen Bedeutung generiert und Wirklichkeit erzeugt, ist es sinnvoll, diese Ebenen nicht aus der Analyse auszuschlie6en. Mikos' Vorgehen bietet somit den Vorteil eines systematischen Analysevorgehens und gleichzeitig eines breiter gefassten Blicks, der verschiedene Ebenen von Film und Fernsehen in die Analyse mit aufnimmt.

174 Mikos, Film und Fernsehanalyse, 44.

175 Mikos, Film und Fernsehanalyse, 16.

176 Mikos, Film und Fernsehanalyse, 13.

Und er hat noch einen weiteren großen Vorteil: Er funktioniert interdisziplinär. Es „wird nicht von einer einzigen theoretischen Perspektive aus auf die Filme und Fernsehsendungen geschaut, sondern in einer inter- und transdisziplinären Zugangsweise werden theoretische Ansätze aus unterschiedlichen Disziplinen berücksichtigt.“ Mikos schlägt vor, die Analyse in folgende Arbeitsschritte zu unterteilen: Nach der Entwicklung des Forschungsinteresses und einer ersten Sichtung des Materials, folgt eine theoretische und historische Reflexion, die in dieser Arbeit in den Kapiteln drei, vier und fünf vorgenommen wurde. Nach einer Entwicklung der genauen Fragestellung, die im nächsten Kapitel folgt, soll der Analysekorpus gebildet werden. Für Mikos umfasst das die Beschreibung der Datenbasis, die Analyse der Daten und die im letzten Schritt erfolgende Auswertung und Evaluation der Ergebnisse. Generell empfiehlt Mikos, das Forschungsdesign eng an das Erkenntnisinteresse und die jeweilige Fragestellung anzupassen. Einem ausführlichen Filmprotokoll steht er skeptisch gegenüber, stammt es doch aus einer Zeit in der Bildmaterial noch nicht zeit- und ortsunabhängig online zugänglich war. „Daher empfiehlt es sich, lediglich einzelne Szenen oder Sequenzen, die für die Ziele der Analyse im Rahmen des Erkenntnisinteresses wichtig sind, genauer in einem Einstellungsprotokoll festzuhalten.“¹⁷⁷ Dabei sind Protokolle als Hilfsmittel zu betrachten und nicht als eigentlicher Zweck der Analyse. In dieser Arbeit wurde daher für jeden *Tatort* ein Sequenzprotokoll angefertigt, um einen ersten Überblick zu gewinnen, das Material in eine visualisierte Form zu übertragen und zu strukturieren. Im Anschluss daran, wurden für alle Sequenzen, in denen Gewalt gegen Frauen sichtbar oder thematisiert wurde, ein ausführlicheres Einstellungsprotokoll angefertigt. In ihm sind Einstellungsgrößen, Kameraperspektive, Kamerabewegung, sowie Dialog-, Ton- und Handlungsebene festgehalten. Ausschnitte aus diesen Einstellungsprotokollen finden sich zur besseren Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit im Analyseteil abgedruckt wieder.

7. Forschungsfragen und Filmauswahl

Um die Darstellung von Gewalt gegen Frauen im *Tatort* zu analysieren, überlegte ich zunächst, eine quantitative Inhaltsanalyse vorzunehmen. Doch die bei dieser Methode zwingend notwendig gewesene präzise Definition und Operationalisierung von Gewaltdarstellungen, würde den vielschichtigen Bedeutungsebenen des Fernsehkrimis nicht gerecht. Die „Zerlegung eines Textes in quantifizierbare Einheiten“ geht nach Keppler „mit einer Zerstörung der Bedeutung des zu analysierenden Objekts“ einher.¹⁷⁸

Da auch innerhalb der Gewaltforschung der Tenor vorherrscht, Gewalt immer in ihrem jeweiligen Kontext zu untersuchen, ist eine qualitative Film- und Fernsehanalyse für diese Arbeit besser

¹⁷⁷ Mikos, Film- und Fernsehanalyse. 87

¹⁷⁸ Keppler, Mediale Gegenwart, 99.

geeignet. In meiner Analyse der Darstellung von Gewalt gegen Frauen im *Tatort* möchte ich folgenden Forschungsfragen nachgehen:

1. Wie und in **welchem Kontext** wird Gewalt gegen Frauen im *Tatort* inszeniert?
2. **Zu welchem Zweck** wird Gewalt gegen Frauen im *Tatort* eingesetzt?
3. Welche **Strategien der Legitimierung und Bestrafung** werden für Gewalt gegen Frauen inszeniert und erzählt?

Indem der *Tatort* Aspekte und Themen des gesellschaftlichen Lebens aufgreift, normalisiert er sie und erhebt sie innerhalb seiner Welt zur sozialen Realität. Was gezeigt wird, soll soziale Norm sein. Also findet auch Gewalt in einem sozial normierten Rahmen statt. Ich möchte daher in meiner Analyse herausfinden, welche Normen von Gewalt gegen Frauen im *Tatort* transportiert werden, was also *Tatort*-Produzent*innen für Normalität halten bzw. zur Normalität machen.

Wie das Thema Gewalt gegen Frauen aktuell in unserer Gesellschaft behandelt wird, hat sich gewandelt: Ende 2017 entbrannten weltweit Debatten zum Thema Machtmissbrauch, Belästigung und Gewalt gegen Frauen. Im Zuge der Vorwürfe gegen den Filmproduzenten Harvey Weinstein, dem von mehreren Frauen Vergewaltigung und sexuelle Nötigung vorgeworfen wird, rief die Schauspielerin Alyssa Milano unter dem Hashtag „MeToo“ Frauen online dazu auf, ihre Erfahrungen mit Belästigung und sexuellen Übergriffen öffentlich zu machen. Bereits 2006 hatte Tarana Burke auf der Plattform MySpace den Hashtag ins Leben gerufen, um auf das Thema sexuelle Gewalt aufmerksam zu machen. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich der Hashtag jedoch erst im Oktober 2017: Frauen auf der ganzen Welt berichteten von Übergriffen und vernetzten sich über soziale Medien. Seitdem haben sich zwar die gesellschaftlichen Machtstrukturen, die solche Übergriffe möglich machen, noch nicht verändert, aber das Bewusstsein für sie ist ein anderes: Gewalt gegen Frauen ist ein Thema im öffentlichen Diskurs. Das war es vorher nicht.

Ich möchte daher dezidiert den Zeitraum nachdem die MeToo-Debatte ins Rollen kam zum Gegenstand meiner Untersuchung machen, denn erst seitdem wird das Thema Gewalt gegen Frauen als ein internationales, gesellschaftliches Problem wahrgenommen. Somit sollte es spätestens 2019 auch vom *Tatort*, der den Anspruch an sich stellt, ein gesellschaftlicher Spiegel zu sein, reflektiert werden. Da *Tatort*-Episoden circa ein Jahr Vorlaufzeit zwischen Erarbeitung der Geschichte und Erstausstrahlung brauchen wurden Episoden bis einschließlich 2018 von der Stichprobe ausgeschlossen. Ich beschränke mich daher auf das Jahr 2019 und die ersten beiden Monate des Jahres 2020.

Unter den 44 Episoden aus diesem Zeitraum gibt es lediglich zwei *Tatorte*, in denen eine Frau sowohl beim Drehbuch als auch bei der Regie verantwortlich war: „Das verschwundene Kind“ und „Falscher Hase“. Die beiden Regisseurinnen Franziska Buch und Emily Atef sind somit die einzigen Frauen, die sowohl Regie führten als auch bei der Entwicklung der Geschichte eingebunden waren, daher werden ihre beiden Filme als 'weibliche' Beiträge Teil meiner Analyse sein. Überdies ist es spannend zu sehen, wie und ob sich ein weiblicher von einem männlichen Blick auf Gewalt gegen Frauen erkennen lässt. Zusätzlich habe ich aus dem großen Pool an *Tatorten* mit vorwiegend männlich geprägten Produktions-Teams zwei Filme gewählt, die sich dezidiert mit dem Thema Gewalt und sexuellem Missbrauch in der Fernsehbranche beschäftigen: Der *Tatort* „Das Monster von Kassel“, da er der einzige Film im Zeitraum der Analyse ist, der die MeToo-Debatte inhaltlich zum Thema macht und „Ich hab im Traum geweinet“, weil Gewalt hier sowohl als sinnstiftendes inhaltliches und narratives Element exzessiv eingesetzt wird. Das liegt vor allem an Regisseur Jan Bonny, der durch seinen Film "Wintermärchen" bereits 2019 einer breiten Öffentlichkeit für seine expliziten, gewalttätigen und sexualisierten Darstellung bekannt wurde.

ERMITTLUNGSERGEBNISSE: Befragung der Verdächtigen

8. „Das Monster von Kassel“ (HR, Nr. 1094)

Als der *Tatort* „Das Monster von Kassel“ am 12. Mai 2019 ausgestrahlt wurde, konnte er bemerkenswert gute Quoten einspielen. Mit 9,28 Millionen Zuschauer*innen war er das meistgesehene Format des Tages, bei den 14- bis 49-Jährigen spielte er ganze 22,5 Prozent Zuschauermarktanteil ein. Für das Drehbuch beauftragte der Hessische Rundfunk ein Autor*innen-Team aus Andrea Heller und Stephan Brüggenthies. Beide sind bereits seit einigen Jahren immer wieder regelmäßig als Autor*innen für den *Tatort* tätig. Regie führte der Wiener Filmschaffende Umut Dağ. Für den *Tatort* führte er bis dato zwei Mal Regie: Er verfilmte die dramatische Geschichte der 17-Jährigen „Rebecca“ (SWR, 2016), die seit ihrem zweiten Lebensjahr von einem Mann als Sklavin gehalten wird, und den Schwarzwald-*Tatort* „Sonnenwende“ (SWR, 2018), bei dem eine Frau den Ausstieg aus einer rechtsextremen Sekte schaffen und sich von ihrem Mann trennen will – und dann aus Rache umgebracht wird.

„Das Monster von Kassel“ ist der einzige *Tatort* im Untersuchungszeitraum Januar 2019 bis Februar 2020, der mehr oder weniger gezielt die MeToo-Thematik aufgreift. Dieser Versuch wurde jedoch sowohl von den Medien, als auch von Zuschauer*innen kaum als solcher wahrgenommen. Auf der Homepage des *Tatorts* kreisen die Kommentare der Zuschauer*innen vor allem um die korrekte oder fälschliche Darstellung von Kassel als Provinznest und die schauspielerischen

Leistungen. Lediglich der anonyme User „Krentel“ kommentierte: „Was war das denn? Der Versuch, die MeToo-Debatte aufzunehmen? Das war an langer Weile und Klischee nur schwer zu überbieten.“ Auch im öffentlichen Medienecho des *Tatorts* fand der MeToo-Bezug keinerlei Erwähnung. Die Kritiker (in diesem Fall alle Männer) der *Süddeutschen Zeitung*, der *FAZ*, des *SWR* und des *SPIEGELS* verlieren über die circa zwanzig Vergewaltigungen, die der Tatverdächtige in diesem Film zu verantworten hat, kein Wort.

8.1. Inhaltsangabe

Im Fokus der Haupthandlung steht der berühmte Fernsehmoderator Marten Jansen (Barry Atsma). Gleich zu Anfang des Films können wir beobachten, wie der mutmaßliche Mörder die Leiche seines Opfers im Wald mit einer Axt zerstückelt, die Teile in Plastiksäcke wickelt und danach in verschiedenen Containern der Stadt Kassel entsorgt. Zwischenzeitlich werden Szenen eingeblendet, in der eine Frau unruhig zu Hause wartet, während im Hintergrund der Fernseher läuft und Ausschnitte aus Marten Jansens Talkshow zu sehen sind. Relativ schnell wird deutlich: Der Talkshow-Moderator Jansen ist der Mörder, den wir gerade bei der Entsorgung der Leiche beobachten können. Der Verlauf des *Tatort* ist somit keine klassische Mördersuche nach dem Konzept des *whodunit*, sondern viel mehr eine Einzelfallstudie des Mörders. Denn Jansen ist ein höchst manipulativer Charakter, der die Inszenierung seiner selbst perfekt beherrscht. Zwei Erzählstränge verflechten sich während des Films, bis sie am Ende zeitgleich zusammengeführt werden: Der erste Strang erzählt die Ermittlungen von Anna Jannecke (Margarita Broich) und Paul Brix (Wolfram Koch) in Kassel, der zweite zeigt Kommissarin Jannecke mit Moderator Jansen in einer intimen Verhörsituation im Präsidium. Die Szenen aus diesem intensiven Gespräch werden im Verlauf des Filmes immer wieder eingestreut.

Als in Frankfurt Leichenteile gefunden werden, beginnen Jannecke und Brix zu ermitteln. Schnell führt sie die Spur nach Kassel zur Familie des Fernsehmoderators Marten Jansen. Ihr 16-jähriger Sohn Luke ist am Wochenende nicht nach Hause gekommen und seitdem als vermisst gemeldet. Brix spricht mit Lukes Mutter Kirsten Rohde-Jansen, die weinend zusammenbricht, als sie erfährt, dass die in Frankfurt gefundenen Leichenteile die ihres Sohnes sein könnten. Als ein DNA-Test bestätigt, dass es sich bei den gefundenen Leichenteilen um Luke Rohde handelt, ermitteln Jannecke und Brix gemeinsam mit der Kasseler Kollegin Lauritzen in Lukes Umfeld. Scheinbar war er in das Nachbarsmädchen Therese verliebt, die ihn zwar auch gern hatte, aber keine Beziehung mit ihm haben wollte. Als Brix den Weg, den Luke in der Nacht seines Verschwindens von der Party nach Haus nahm, abfährt, entdeckt er Spuren einer Falle: Jemand hat einen Draht über den Weg gespannt und so Lukes Fahrrad zu Fall gebracht. Als eine Zeugin berichtet, das Auto der

Jansens in der Nähe eines Leichenteile-Fundorts gesehen zu haben, verdichten sich die Hinweise auf Marten Jansen und die Familie. Von Lukes Bruder Max erfährt Brix, dass Luke mit seinem Stiefvater die letzten Wochen oft gestritten hat. Bei einer Hausdurchsuchung finden Jannecke und Brix auch den Grund des Streits: Hinter Max Kleiderschrank hat Luke eine Sammlung von Liebesbriefen an Marten Jansen versteckt. Sie kommen von teilweise minderjährigen Mädchen, die freizügige Fotos von sich angeheftet haben. Jansen tut die Briefe wütend als „Fantasien frustrierter Frauen“ ab, die Luke aus dem Müll geholt haben soll. Aber Jannecke und Brix kommen schnell darauf, warum diese Briefe Luke tatsächlich beschäftigt haben könnten: Vermutlich war der Brief eines Mädchens dabei, das er mochte.

Während der Ermittlungen werden immer wieder Ausschnitte aus dem Verhör von Jansen und Jannecke eingeblendet. Jansen verfolgt dabei verschiedene Strategien, um von sich als Mörder abzulenken: Er spielt den erschütterten Vater, der sich mit Tränen in den Augen Vorwürfe macht, seinen Sohn nicht gut genug gekannt zu haben. Er wird wütend und schimpft auf die Polizei, sie würde sich nicht genug kümmern. Immer wieder will er das Gespräch und die Aufmerksamkeit Janneckes auf einen scheinbar ähnlichen Fall aus Straßburg lenken. Geschickt versucht er an Janneckes Mitgefühl zu appellieren, indem er immer wieder Parallelen zwischen seiner Beziehung zu Luke und Janneckes Beziehung zu ihrem Sohn zieht. Während der Szenen im Verhör zeigt sich, wie kühl und berechnend Jansen ist: Kurz nach einem emotionalen Ausbruch, bietet Jannecke an, ihm ein Glas Wasser zu holen. Als sie sich von ihm abwendet, wandelt sich seine Mimik innerhalb von Sekunden von betroffen emotional, zu glatt und konzentriert.

Schließlich treffen die beiden Handlungsstränge aufeinander: Jannecke verlässt den Befragungsraum, in dem Jansen sitzt, und geht in den Nebenraum, wo Therese schon auf sie wartet. Jannecke befragt sie zu Jansen, ob sie in ihn „verknallt“ war und ob Luke sauer war, als er erfahren hat, dass Therese „etwas mit Jansen hatte“. Nach anfänglichem Zögern bröckelt Thereses zurückhaltende Fassade und sie berichtet weinend von einer Vergewaltigung. Jansen habe ihr das Fernsehstudio zeigen wollen, mit ihr Alkohol getrunken und sie dann – obwohl Therese übel war von dem alten Whiskey – gegen ihren Willen sehr brutal „überall angefasst“. Jannecke wird schließlich klar: „Der hat dich vergewaltigt!“ und sie tröstet Therese. Danach kommt es zur großen Auflösung des Falles, denn das Motiv ist nun klar. Luke hat herausgefunden, dass Jansen Therese vergewaltigt hat und ihn damit konfrontiert: Der narzisstische Jansen sah seinen Job, seine Show und seine ganze Karriere in Gefahr und entschloss sich, Luke aus dem Weg zu schaffen. Jannecke lässt alle Frauen, die Jansen einen Brief geschrieben haben, ins Präsidium kommen und befragen. Während sie Jansen erneut ins Verhör nimmt, schwenkt die Kamera immer wieder durchs Präsidium, in dem an fast jedem Schreibtisch eine weinende, junge Frau sitzt und eine Aussage macht. Anstatt Jansen sofort mit ihrem Ergebnis zu konfrontieren, geht Jannecke taktisch vor.

Zunächst zeigt sie ihm mit deutlicher Schärfe, dass es eindeutige Spuren zu Jansen gibt, erwähnt jedoch Thereses Aussage noch nicht. Jansen reagiert wütend und entrüstet, dass Jannecke ihm Mord vorwerfen könne. Plötzlich entschuldigt sich Jannecke und sagt, sie sei einfach überfordert von der Grausamkeit des Falles. Als sie sich hilflos auf einen Stuhl fallen lässt, legt Jansen ihr tröstend die Hand auf den Arm und fragt, ob er gehen darf. Jannecke lässt ihn gehen und ballt wütend die Hände zu Fäusten, als er den Raum verlassen hat. Auf dem Gang trifft Jansen dann auf all die Frauen, die er vermutlich ebenfalls vergewaltigt hat. Als Jansen um eine Ecke des Flurs biegt, sieht er sich auf einmal circa 25 Frauen gegenüber, die ihn mit ernsten Mienen und teils verweinten Gesichtern mustern. In der Mitte des Flurs steht gesäumt von den Frauen Brix und versperrt Jansen mit verschränkten Armen den Weg nach draußen. Als Jannecke Jansen dann überführt, reagiert er aggressiv, beschimpft Jannecke und wirft brüllend ein Regal um. Zum Schluss wird er abgeführt.

8.2. Festhalten: Eingriff in die Handlungsfreiheit

Die Spannung in diesem *Tatort* speist sich nicht aus der Suche nach dem Mörder – der gibt sich bereits in den ersten Minuten zu erkennen. Liane Jessen, Leiterin der Fernsehspielabteilung des HR sagte dazu in einem Interview mit der Hessischen Niedersächsischen Allgemeinen: „Das Interessante an dem Fall ist, dass alle wissen, wer der Mörder ist, aber es trotzdem schwerfällt, das zu glauben, weil es ein berühmter Mann vom Fernsehen ist. (...) Wir können nicht glauben, dass gewisse Ikonen ganz normale Menschen sind. Wir hoffen bis zum Schluss, dass der Mörder das aus Versehen gemacht hat.“¹⁷⁹ Ein „ganz normaler Mensch“ ist Marten Jansen jedoch nicht, schließlich hat er seinen Stiefsohn ermordet und rund zwanzig Frauen vergewaltigt. Das Psychogramm, das der *Tatort* von ihm zeichnet, zeigt ihn als egozentrischen, eitlen und perfektionistischen Mann, der bei dem kleinsten Anschein, dass seine perfekte Fassade Risse bekommen könnte, aufbrausend reagiert. Einen kleinen Vorgeschmack auf die dominante Art, mit der Jansen mit Frauen umzugehen vermag, liefert der *Tatort* bereits in den ersten Minuten. Jansen kehrt am Morgen von der Entsorgung der Leiche zurück, tut seiner Frau Kirsten gegenüber jedoch so, als wäre er lediglich Joggen gewesen (sh. Abb.3).

Nr. Sequenz	Einst. Größe	Dialog, Tonebene	Handlungsebene
MK/4 00.05.07	A h HN	(Knallende Autotür) MJ: „Morgen, Schatz!“ K: „Gib mir deine Autoschlüssel. Ich muss weg!“	Jansen steigt aus dem Auto, das er in der Garage geparkt hat. Als er die Garage verlässt, trifft er in der Einfahrt auf seine Frau Kirsten

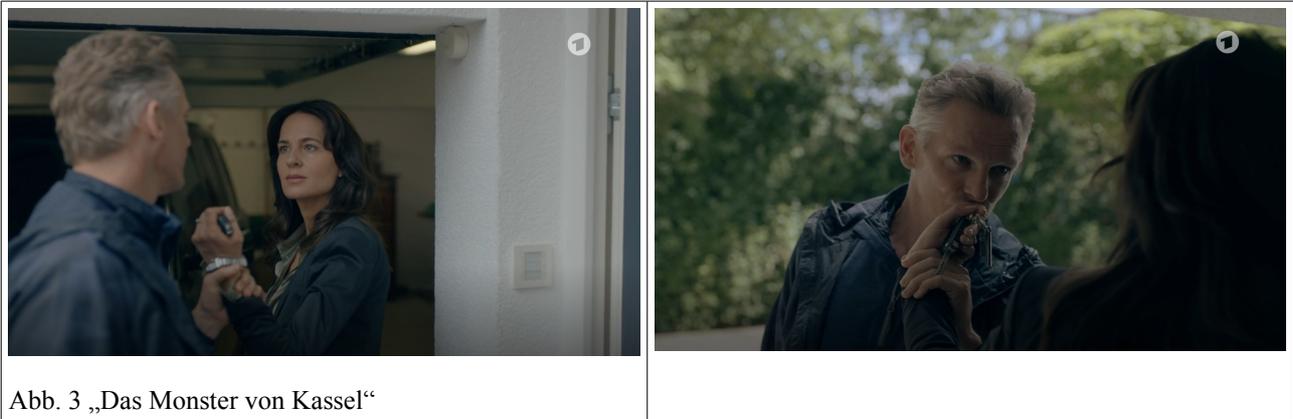
¹⁷⁹ Florian Hagemann, Ulrike Pflüger-Scherb, Macher über den Kassel-“Tatort“: „In Nordhessen sind die Menschen, wie sie wirklich sind“, 11.05.2019, Hessische Niedersächsische Allgemeine, online unter: <https://www.hna.de/kassel/tatort-margarita-broich-und-wolfram-koch-ueber-monster-von-kassel-12271019.html> (17.03.2020).

		<p>MJ: „Wieso? Ist doch Sonntag, ich hab' Croissants gekauft.“ K: „Ich hab dir gestern doch gesagt, dass ich heute einen Termin habe.“ MJ: „Warum regst du dich so auf.“ K: „Ich hab das Seminar, ich brauch' deinen Wagen und du vergisst es einfach und gehst joggen!“ MJ: „Du hast doch gesagt, dass du deinen Wagen gestern aus der Werkstatt geholt hast -“ K: „Ja, und dann hab ich dir gesagt, dass er nicht fertig geworden ist.“ MJ: „Lass und frühstücken...ja?“</p>	<p>Kristin nimmt ihm den Schlüssel aus der Hand und will zum Auto gehen Jansen hält sie am Handgelenk fest, Kristin stoppt, dreht sich um und mustert ihn</p>
	N	<p><i>(Kussgeräusche)</i></p> <p><i>(Autotür knallt, Motor startet)</i></p>	<p>Jansen hält Kristins Handgelenk fest, küsst ihre Finger, Kristin hält kurz inne. Die beiden mustern sich einige Sekunden Kristin lässt die Hand sinken und wendet sich ab. Jansen lässt ihr Handgelenk los und Kristin geht zum Auto, Jansen beobachtet sie</p>
00.06.00	S li	<i>(Vorbeifahrendes Auto)</i>	<p>Kristin fährt an Jansen vorbei aus der Garage, der blickt dem Auto nach</p>

Jansen übt in dieser Szene keine tätliche Gewalt gegen seine Frau aus, doch die Geste des Festhaltens ist ganz klar eine Geste der Macht. Kristin ist wütend und hat es eilig, sie wendet sich von Jansen ab und will zum Auto gehen. Jansen will sie jedoch zurückhalten und packt sie am Handgelenk. Die Wahl des Griffes ist interessant, wenn man sich die anderen Möglichkeiten vor Augen führt, die Jansen hätte wählen können, um Kristin noch einen Moment aufzuhalten. Ginge es um die Aufmerksamkeit von Kristin, so hätte er ihr auch an den Oberarm oder die Schulter greifen können und sie somit dazu bringen können, ihren Oberkörper wieder ihm zuzuwenden. Er hätte etwas rufen können, er hätte ihr ein paar Schritte nachgehen können und mit Worten versuchen können, Kristin dazu zu bringen, sich ihm wieder zuzuwenden. Doch Jansen bewegt sich keinen Zentimeter. Stattdessen greift er gezielt nach Kristins Handgelenk jener Hand, in der sie den Autoschlüssel hat, und hält sie fest, so dass Kristin, die schon einen schwungvollen Schritt auf das Auto zu gemacht hat, nicht ohne Wucht zurückgezogen wird. Wie an einer Leine gehalten, kann sie nicht weiter und ist gezwungen sich umzudrehen.

Jansen hat sich für seinen lähmenden Griff das Handgelenk ausgesucht, nicht die Hand selbst. Der Griff zur Hand wäre eine Begegnung auf gleicher Ebene, Hand trifft Hand, jeder mit den gleichen Handlungsspielräumen sich zu berühren oder die Hand wegzuziehen. Die Hand ist das ausführende Werkzeug des Menschen, mit den Händen können wir greifen, berühren, tätig werden – eben „handeln“. Jansen greift aber nicht nach Kristins Hand, sondern ihrem Handgelenk – der Schaltstelle des Werkzeugs. Dadurch ist die Hand noch frei, kann jedoch nicht mehr handeln. Der Griff erinnert an das Vorgehen von Schlangenfängern: Auch beim Einfangen einer Schlange empfiehlt es sich am ersten Halswirbel unterhalb des Kopfes zuzugreifen: Der Kopf der Schlange ist somit noch frei und kann beobachtet werden, durch das Umklammern des Kopfanfangs ist die Schlange jedoch unfähig ihren Kopf zu bewegen oder zuzubeißen.

Der Griff ans Handgelenk setzt Kristins Handlungsfähigkeit außer Gefecht und stellt so ein Machtgefälle her: Jansen hindert Kristin mit einem berechnend manipulativen Griff daran, ihre Hand als ausführende Kraft zu benutzen.



Kristin reagiert auf den harten Griff ans Handgelenk stumm. Sie sieht Jansen unverwandt ins Gesicht, mit einer Mischung aus Erstaunen und Empörung, sagt jedoch nichts. Ein paar Sekunden verweilen die beiden in dieser Position und sehen sich einfach nur in die Augen. Dann sagt Marten Jansen: „Lass uns frühstücken, ja?“ Die Information seiner Frau, die ihm gerade gesagt hat, dass sie in die Arbeit muss, wischt er beiseite, als hätte er sie nicht gehört. Als Jansen jedoch merkt, dass seine Frau sich nicht einlullen lässt und die Situation zu kippen droht, versucht er seinen Übergriff mit Zärtlichkeit zu kaschieren. Um einer wütenden Antwort Kristins zuvorzukommen, beginnt er ihre Hand, die er immer noch am Handgelenk festhält, zu küssen. Der Handkuss gilt traditionell als Zeichen der Unterwerfung und der Wertschätzung. Doch dieser Handkuss ist anders, denn die Hand die geküsst wird, hält Jansen fest in seinem Griff, sie wird nicht ganz freiwillig geküsst. Eine Geste des Respekts, die sich selbst ad absurdum führt, weil die scheinbar liebevoll geküsste Person gegen ihren Willen festgehalten wird. Durch diese Szene am Anfang des Films offenbart Marten Jansen den Zuschauer*innen schon seinen Charakter. Unter oberflächlich betrachtetem Charme lauert die kühle Bereitschaft, Menschen – vor allem Frauen – mit seinem gewaltsamen Griff zu steuern und zu manipulieren.

8.3. Vergewaltigungen als Nebenschauplatz

Die eigentliche Tat, die die Ermittlungen in Gang bringt, ist ein Mord „von Mann zu Mann“. Marten Jansen hat seinen Stiefsohn Luke ermordet und zerstückelt. Von Anfang an ist es kein Geheimnis, dass Jansen der Mörder ist. Fragt sich nur wieso? Jannecke und Brix suchen nach dem

Motiv und nach Beweisen. Dabei decken sie einen Missbrauchsskandal auf, der enorme Ausmaße annimmt. Es sieht so aus, als habe der berühmte Fernsehmoderator an die zwanzig jungen Mädchen zum Sex gezwungen: Ein MeToo-Skandal im deutschen Fernsehen. Dennoch werden die Vergewaltigungen erst gegen Ende des Films thematisiert, viel Zeit sie einzuordnen oder narrativ zu bearbeiten bleibt also nicht. Sie fungieren lediglich als Mordmotiv.

Die Vergewaltigung ist die heftigste Form der sexuellen Gewalt. Bis in die späten 1990er Jahre wurde sie in Deutschland nicht als Straftat betrachtet. Erst ab dem 18. Jahrhundert begannen sich (vorwiegend männliche) Wissenschaftler damit zu beschäftigen, ab wann sexuelle Penetration als Gewalt einzuordnen sei. Lange durften Frauen Männer vor Gericht wegen 'Notzucht' (was wörtlich Übersetzt so viel heißt wie Verzug, Raub der Frau) nur dann anklagen, wenn „die betroffene Frau untadeligen Rufes und von hohem Stand war oder wenn der Beschuldigte als gemeinschaftsfremd galt“, es sich beim Täter zum Beispiel um Menschen jüdischen Glaubens oder Schwarze Männer handelte.¹⁸⁰ Darin spiegelt sich die bis heute noch fortlebende Annahme, dass Frauen und ihre Würde immer im Kontext von Männern zu beurteilen sind. Vergewaltigung galt lange Zeit nicht als Angriff auf die Person und das Selbstbestimmungsrecht der Frau, sondern als Angriff auf die Ehre ihres Gatten und die gesellschaftliche Ordnung. Handelte es sich bei dem Opfer der Vergewaltigung um eine Frau mit offenem, selbstbestimmten Sexualleben oder gar eine Prostituierte, war jeglicher Anspruch auf die strafrechtliche Verfolgung der Vergewaltigung hinfällig. Und noch heute müssen sich Frauen in der Öffentlichkeit und vor Gericht rechtfertigen, ob nicht ihre Kleidung oder ihr Verhalten dem Täter 'falsche Signale' gesendet hätte und sie daher nicht auch selber Schuld an der Vergewaltigung trage. Dem zugrunde liegt ein tief in unserer Gesellschaft und Kultur verankertes Geschlechterstereotyp: Der Mann hat „ein eindeutiges sexuelles Begehren, dem er aktiv nachgeht, während eine Frau in der reaktiven Position zustimmt oder ablehnt.“¹⁸¹ Diese feste Verteilung der Rollen in „aktiv und passiv“ bezeichnet man in der Geschlechterwissenschaft als *Verletzungsmacht* und *Verletzungsoffenheit*. Männern wird zugestanden, gesellschaftlich akzeptiert Gewalt als Ressource jederzeit nutzen zu können, während Frauen in der Verletzungsoffenheit schon seit Kindheit mit der Gefahr leben lernen, von Männern potenziell vergewaltigt und verletzt werden zu können.¹⁸² Dieses kulturelle Wissen strukturiert die Gesellschaft und das Leben beider Geschlechter.

Eine Vergewaltigung manifestiert diesen Geschlechterunterschied: „Im Akt werden die normativen Vorstellungen dessen, was als männlich bzw. als weiblich gilt, unter Zwang in den Körper

180 Regina Mühlhäuser, Vergewaltigung. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013) 164.

181 Mühlhäuser, Vergewaltigung, 167.

182 Vgl. Meuser, Geschlecht, 211.

eingeschrieben.¹⁸³ Warum Männer vergewaltigen und wie man diese Gewalttaten verhindern kann, davon ist noch selten die Rede. Woher die Praxis des Vergewaltigens rührt, hat der Sexualtherapeut Ulrich Clement in einem Interview mit DER ZEIT aus Sicht der Psychologie folgendermaßen erläutert:

„Männlichkeit entsteht sekundär. Männer werden, psychologisch betrachtet, erst dadurch zu Männern, dass sie sich von Frauen abgrenzen. Weibliche Gefühle und Verhaltensweisen müssen sie dann für sich ablehnen, weil sie als bedrohlich für die männliche Identität erlebt werden. So sind sie in der Pubertät gegenüber Müttern eher ruppig, sie haben eine Verachtung für weibliche Eigenschaften, sie verhalten sich homophob. Kurz: Männlichkeit basiert auf der Ablehnung von Weiblichkeit.“¹⁸⁴

Er folgert daraus, dass Vergewaltiger aus Schwäche heraus vergewaltigen. Sie müssen sich ihrer Verletzungsmacht mit Gewalt versichern, da sie es auf andere Art und Weise von sich aus nicht schaffen, sich Selbstbewusstsein oder Bestätigung zu geben. Die Vergewaltigung als Selbstbewusstseins-Boost für verletzte und gekränkte Männer?

Im *Tatort* „Das Monster von Kassel“ ist von verletzter Männlichkeit jedoch zunächst keine Spur. Marten Jansen wird als charismatischer Moderator von allen umschwärmt, er führt ein scheinbar perfektes Leben. Er ermordet seinen Stiefsohn nicht, weil der seine Männlichkeit in Frage stellt, sondern seine zahlreichen Machtmissbräuche aufgedeckt hat und somit seine Karriere und sein gesellschaftliches Ansehen auf dem Spiel stehen. Es handelt sich eigentlich um einen Konflikt zwischen Männern: Der eine will die Machenschaften des anderen aufdecken. Auch hier spielt die Vergewaltigung der Frauen nur im Bezug auf eine männliche Ehre eine Rolle.

Als Jannecke und Brix erfahren, dass Luke die Briefe gefunden hat und in einer Eisdiele sitzend überlegen, was passiert sein könnte, wird das deutlich. Jannecke schlussfolgert: Unter den Briefen muss ein Mädchen dabei gewesen sein, das Luke mochte. Therese. Es ist eine Vergewaltigung, die Luke persönlich gekränkt hat. Ein anderer Mann hat die Frau, die er liebt, vergewaltigt. Natürlich ist nichts daran verwerflich, darüber wütend und traurig zu sein und die Leute, die man mag, schützen zu wollen. Die hier erzählte Geschichte aber greift sehr deutlich die althergebrachten Narrationen auf, in denen ein Mann die Frau eines anderen Mannes „schändet“ und sich daraus ein Konflikt zwischen Männern entwickelt: die Vergewaltigung der Frau als Provokation der Mannes. Auch hier ist die Aktionsmacht ganz klar den Männern überlassen – genauer gesagt einem 16-jährigen Jungen. Keine der Frauen, die Jansen missbraucht hat, dürfen in diesem *Tatort* aktiv werden, sich rächen oder auch nur von sich selbst aus eine Anzeige machen.

183 Mühlhäuser, Vergewaltigung, 169.

184 Wenke Husmann, Warum tut ein Mann das?, 07.06.2017, DIE ZEIT, online unter: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/leben/2017-06/gewalt-fantasie-vergewaltigung-therapie> (17.03.2020).

Vergewaltigungen sind grausam: „Eine Vergewaltigung wird von den meisten Frauen als Gewaltakt, als lebensbedrohliche Situation wahrgenommen (...), in der mehr als 90 Prozent der Opfer Todesangst empfinden,“¹⁸⁵ stellt Künzel fest. Berichterstattung und Forschung fokussieren beim Thema Vergewaltigung vor allem die Perspektive der Opfer. So stellt auch der *Tatort* „Das Monster von Kassel“ Thereses Erzählung der Vergewaltigung in den Fokus. Generell ist es schwierig, Vergewaltigung und ihre Folgen visuell zu belegen. Opfer müssen vor Gericht oft mit Wunden oder Verletzungen „beweisen“, dass sie tatsächlich vergewaltigt wurden. Die Folgen einer Vergewaltigung sind jedoch nicht immer körperlich sichtbar. Ob die Vergewaltigung nun tatsächlich geschah oder nicht, hängt vor Gericht stark davon ab, ob man der Frau Glauben schenkt. Im *Tatort* wird die Vergewaltigung an sich nicht gezeigt. Wir erfahren erst, dass sie stattgefunden hat, als Therese auf dem Präsidium von Jannecke befragt wird (sh. Abb. 4).

MK/57 01.15.48	T	<i>Tür geht auf, Tür geht zu</i>	Jannecke betritt ein Vernehmungszimmer, darin sitzt Therese, Jannecke schließt die Tür
	D	J: „Marten Jansen, wie ist der so?“ T: „Keine Ahnung. Ein Nachbar.“	Therese knibbelt an ihren Fingernägeln
	T	J: „'N Promi!“ T: „'N Nachbar... Klar ist schon cool, wenn so jemand neben jemandem wohnt, aber...“ (<i>Seufzen</i>) T: „Er ist witzig, sieht gut aus...“ J: „Aber du bist da nie“	Therese und Jannecke sitzen sich an einem Tisch gegenüber, Therese zurückgelehnt, Jannecke nach vorne auf den Tisch gestützt
	HN	T: „Nicht so.“ (<i>lange Pause</i>) J: „Warst du mal verknallt in den? Hast du ihm mal geschrieben?“ T: „So'n Quatsch.“ J: „Therese...“	Therese schüttelt den Kopf und guckt lange nach unten Therese sieht auf und schüttelt fast belustigt den Kopf Therese lehnt sich vor, legt die Arme auf den Tisch, faltet dann die Hände und legt den Kopf schief
	HN	J: „Ich mach' diese Gespräche schon seit vielen Jahren. Ich kann nicht sehen ob jemand lügt, aber ich kann sehen, wenn jemand Stress hat.“	Jannecke nickt Therese mit gefalteten Händen und zugewandtem Blick zu
	HN	T: „Wer hat hier Stress?“	Therese legt den Kopf schief
	N	J: „Hat Luke deinen Brief gefunden?“	Jannecke wippt kaum merklich auf und ab und wartet
	N	T: „Ja ... Er war so enttäuscht.“ J: „Dann hast du es ihm gesagt, dass du was mit Marten hattest?“ T: (<i>flüstert</i>) „Es war ganz anders.“	Therese wendet sich ab, sieht nach unten, beißt sich auf die Lippen. Dann nickt sie, sieht Jannecke kurz an, blickt dann angestrengt auf die Tischplatte
	N	T: „Marten hat mich eingeladen.“	Jannecke faltet die Hände vor dem Kinn
	N	T: „Wollte mir seine neue Show zeigen. Wir haben so urarteln Whiskey getrunken und (<i>schluckt</i>) mir ist irgendwie schlecht geworden ... Er hat mich erst geküsst und ... mir war immer noch schlecht.“ (<i>Schluchzt leicht</i>) Das hat ihn genervt. Er hat mich trotzdem angefasst.“	Therese atmet schnell und blickt zur Seite Therese blickt Jannecke jetzt an Therese fängt an zu weinen
	N	(<i>Schluchzen</i>) T: „Überall“	Jannecke legt die Hände auf den Tisch und sieht Therese aufmerksam an

185 Christiane Künzel, Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht (Frankfurt/Main 2003) 258.

	N	(<i>Lautes Schluchzen</i>) T: „Er war so brutal (<i>schneift</i>) ... Ich hab mich gewehrt...“	Therese weint und schnieft
	N	T: „Er hat trotzdem weitergemacht...“ J: „Der hat dich vergewaltigt!“ (<i>Therese schluchzt</i>) J: „Du warst verliebt und der hat dich vergewaltigt!“ (<i>Schlag auf die Tischplatte</i>)	Jannecke hört Therese zu Jannecke schlägt beim Wort „vergewaltigt“ mit der Hand auf die Tischplatte und steht auf
01.18.42	HN	J: „Komm her, es tut mir so leid, es tut mir so leid...“ (<i>Therese weint leise</i>)	Jannecke geht um den Tisch herum, Therese sitzt am Tisch und hat die Arme um sich geschlungen, Jannecke nimmt sie in den Arm

Vergewaltigungen hinterlassen oft Wunden und Schäden, die nicht mit dem bloßen Auge zu erkennen sind. Therese berichtet nun in der Rückschau, was Marten Jansen ihr angetan hat. Dabei erzählt sie die Vergewaltigung eigentlich nur in ein paar wenigen Sätzen: „Er hat mich erst geküsst und ... mir war immer noch schlecht. Das hat ihn genervt. Er hat mich trotzdem angefasst. Überall. Er war so brutal, ich hab' mich gewehrt ... Er hat trotzdem weitergemacht.“ Währenddessen weint Therese und schluchzt. Stark wird hier mit Andeutungen gearbeitet – und Zuschauer*innen wissen, worauf diese Beschreibung hinausläuft. Die in unserem kollektiven Gedächtnis verankerten Narrative und Zuweisungen von Verletzungsmacht und -offenheit greifen. Thereses Geschichte endet nicht mit einer Schlägerei zwischen ihr und Marten, sondern mit einer Vergewaltigung, das ist ein gängiges Narrativ, dass durch Andeutungen funktioniert. Und so schlussfolgert auch Jannecke sehr schnell, was hier geschehen ist, und nimmt es Therese ab, die erfahrene Gewalt als Vergewaltigung benennen zu müssen.

Die Vergewaltigung in Worte zu fassen, ist für Therese sehr schwer, schließlich sind sexuelle Handlungen und auch Bezeichnungen für Genitalien noch immer etwas, das gesellschaftlich mit Scham besetzt ist. Mädchen und Frauen steht somit nur ein begrenzter Wortschatz zur Verfügung, um sexuelle Gewalt zu beschreiben. Daher verbleibt auch der *Tatort* in dieser Szene verbal in Andeutungen. Sichtbar gemacht wird die Gewalt durch Thereses Leiden. Sie weint, schluchzt und schlottert – die unsichtbaren Folgen der Vergewaltigung werden erst mit Tränen sichtbar gemacht.

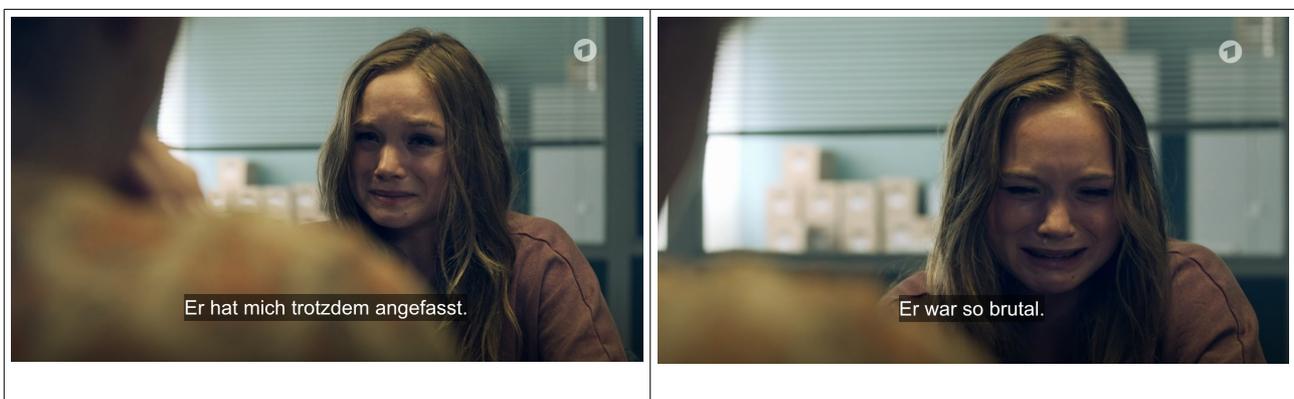




Abb. 4 „Das Monster von Kassel“

Durch die Nacherzählung der Vergewaltigung obliegt Therese somit die Deutungshoheit. Sie kann aus ihrer Perspektive erzählen, was geschehen ist, aber offensichtlich fehlen ihr dafür teilweise die Worte. Was sie nicht erzählen und zeigen kann, soll Thereses körperliche Reaktion sichtbar machen. Somit wird Thereses Geschichte von körperlich nicht sichtbarer Gewalt zu einer plötzlich sehr körperlichen Erzählung, die keinen Zweifel daran lassen soll, wie grausam das Geschehene war und wie sehr Therese bis jetzt darunter leiden muss.

Von all den circa zwanzig mutmaßlichen Vergewaltigungsopfern ist Thereses Geschichte die einzige, die erzählt wird. Während Jannecke in der nächsten Szene Jansen weiter befragt, sind in kurzen Kameraschwenks, die zwischenzeitlich eingeblendet werden, dutzende Frauen im Präsidium zu sehen, die, teilweise weinend, eine Aussage machen. Keine von ihnen wird jedoch namentlich genannt, von keiner von ihnen erfahren wir ihre Geschichte. Somit ist eigentlich bis zum Ende auch nicht sicher, ob all die Frauen, die plötzlich im Flur des Präsidiums stehen, auch tatsächlich von Jansen vergewaltigt wurden. Auch hier verbleibt die Geschichte in Andeutungen. Als Marten Jansen den Vernehmungssaal verlässt und ihn die Blicke all der Frauen treffen, an denen er vorbeigeht, wird ihm sichtbar mulmig. Als er um die Ecke biegt, versperren ihm Kommissar Brix und hinter ihm circa 15 andere Frauen den Weg. Jansen bleibt stehen und wird sogleich von Jannecke von hinten eingeholt.

MK/60 01.24.34	HN F li	J: „Sie haben ihn ganz umsonst ermordet.“ MJ: „Was ...“	Jannecke kommt von hinten um Jansen herum und spricht ihn an, Jansen dreht sich um Jannecke hält kurz inne und fährt dann fort
	F re	J: „Warum sie ihn zerstückelt haben, das hab' ich jetzt begriffen. Sie wollten dieses Monster schaffen und dann das Monster von Straßburg nach Kassel holen.“ <i>(MJ atmet zischend aus)</i> J: „Aber warum diese Wut? Warum diese Tritte gegen den Kopf? ... Es war sowieso alles umsonst. Der ganze Aufwand, die ganze Inszenierung.“	
	N F v	MJ: „Sind Sie total bescheuert?“ J: „Luke hat sie erpresst. Und nach dem Mord haben Sie ihre Sex-Briefe nicht gefunden. Er hat sie versteckt, er hat sie zu gut versteckt. Das muss sie doch geärgert haben, oder?“	Jannecke hält kurz inne, dann geht sie langsam um Jansen herum, so dass sie jetzt Brix und die Frauen im Rücken hat
	N B	J: „Wahrscheinlich hätte ihn das alles nicht	Jansen hat die Arme in die Hüfte gestemmt und sieht

		interessiert, wenn Sie nicht auch noch Ihre Nachbarin <u>flachgelegt</u> hätten. Ihre süße, kleine Nachbarin“ MJ: „Verfickte Nutte ...“ J: „Die Zunge hat der Straßburg-Mörder nicht einfach nur abgeschnitten, sondern.... - Oh, das darf ich Ihnen jetzt gar nicht sagen.“ MJ: „Du verdammte Scheiß-Fotze . Sie können überhaupt nichts beweisen. Nichts.“ J: „Wissen Sie eigentlich, wie viele Aussagen wir schon gegen Sie haben?“ MJ: „Die haben's doch alle genossen. Die haben's doch alle so gewollt!“	Jannecke angespannt und wütend mit gesenktem Kopf an Jannecke geht um Jansen herum, so dass sie nun wieder im Bild ist, er zunächst mit dem Rücken zu ihr steht und sie ihm über die Schulter spricht Jannecke lächelt kaum merklich Jansen dreht sich langsam um und tut auf locker Er hebt entschuldigend die Unterarme und lässt sie wieder fallen Jansen zeigt mit dem Arm auf die Frauen hinter sich, blickt dann seinem Arm hinterher und entdeckt seine Frau Kristin, die mittlerweile neben Brix steht Jansen blickt vorwurfsvoll zu Jannecke, dreht sich dann langsam wieder um und geht zu Kristin
	HN h	<i>(leise Schritte)</i>	Jannecke geht ihm langsam nach
	A v A h	J: „Ab jetzt können Sie die Aussage verweigern!“ <i>(Lautes Zusammenbrechen des Regals, erschrockene Rufe)</i> MJ: „Du Fotze , das kannst du mit mir nicht machen!“ B: „Ganz ruhig, Herr Jansen...“ <i>(Jansen lacht kurz auf)</i> B: „Ist okay...“ MJ: „Ja.“ J: „Jede kleinste Kleinigkeit Ihres Lebens kommt auf den Tisch.“	Jansen will Kristin am Arm berühren, die steht mit versteinertes Miene da Jansen reißt plötzlich ein Regal von der Wand und wirft es vor sich auf den Boden Jansen dreht sich blitzschnell um und zeigt mit dem Finger auf Jannecke Brix schubst Jansen leicht Richtung Wand, Jansen wendet den Blick von Jannecke ab zu Brix Jansen lächelt, hebt entschuldigend die Hände und lässt sie dann geräuschvoll auf Oberschenkel fallen
	HN	J: „Und ganz Deutschland wird zusehen. Ihre Karriere ist am Ende.“	Jannecke spricht verkünderisch, die Hände hinter dem Rücken, Brix stellt sich neben sie
	HN HN h	MJ: „Frau Jannecke, wenn ich jetzt sage 'ja, ich war's' würde ich das nur für Sie machen. Würde Ihnen aber nichts nützen. Sie haben nämlich überhaupt keine Beweise gegen mich. NULL. Ich bin hier das Opfer, ja? Und ihr Mörder läuft frei rum...“ <i>(zischt)</i> „Das Monster von Kassel.“	Jansen stemmt die Hände in die Hüften Zwei Polizisten nähern sich mit gezückten Handschellen von der Seite Jansen zeigt mit Händen auf seine Brust, dann streckt er sie den Polizisten entgegen, die ihm Handschellen anlegen, Jansen wird abgeführt den Gang entlang durch die Frauen hindurch, aber sieht noch lange immer wieder über die Schulter zurück
01.27.55	F o	<i>(spannungserzeugende Musik)</i>	Jannecke und Brix sehen sich zufrieden an

In dieser Szene verschwimmen die Grenzen der einzelnen Verbrechen. Jansen, der wegen Mordes überführt wurde, sieht sich nun all den Frauen gegenüber, die er in der Vergangenheit anscheinend vergewaltigt oder sexuell belästigt hat. Gleichzeitig wird er nun des Mordes an seinem Stiefsohn überführt. Ob er nun für die zahlreichen Vergewaltigungen oder den Mord oder beides festgenommen wird, bleibt unklar. Auf der Homepage des *Tatort* ist der User „Tatortfan_MG“ einer von vielen, der das Ende kritisiert: „Der theatralisch wirkende Schluss hat mich auch nicht wirklich abgeholt...irgendwie zu 'unspektakulär'...diese Auflösung - für solch einen abscheulichen Mord...find' ich.“ Ob über zwanzig mutmaßliche Vergewaltigungen und ein Mord nun tatsächlich zu unspektakulär sind, sei dahingestellt. Interessant ist, wie die Geschichte der Vergewaltigungen narrativ genutzt wurde. Thereses Vergewaltigung fungiert als anstoßendes Moment für Luke, seinen Stiefvater zur Rechenschaft zu ziehen. Die Vergewaltigung Thereses ist wichtig für die Geschichte, da sie den Mord bedingt. Die anderen zahlreichen Vergewaltigungen sind jedoch nicht zwingend notwendig, um die Handlung in Gang zu bringen oder die Motive des Protagonisten rechtfertigen.

Auch ihre schier unübersichtliche Masse wirft Fragen auf: Braucht es eine bestimmte Menge an verübten Gewalttaten gegen Frauen um einen Charakter als glaubhaft böse darzustellen? Hätte die eine Vergewaltigung der minderjährigen Nachbarin nicht gereicht? Wenn es schon so viele Frauen gibt, die sexuelle Gewalt durch Jansen erfahren mussten, warum werden sie nur ganz kurz *gezeigt* aber bekommen nicht die Möglichkeit *gehört* zu werden?

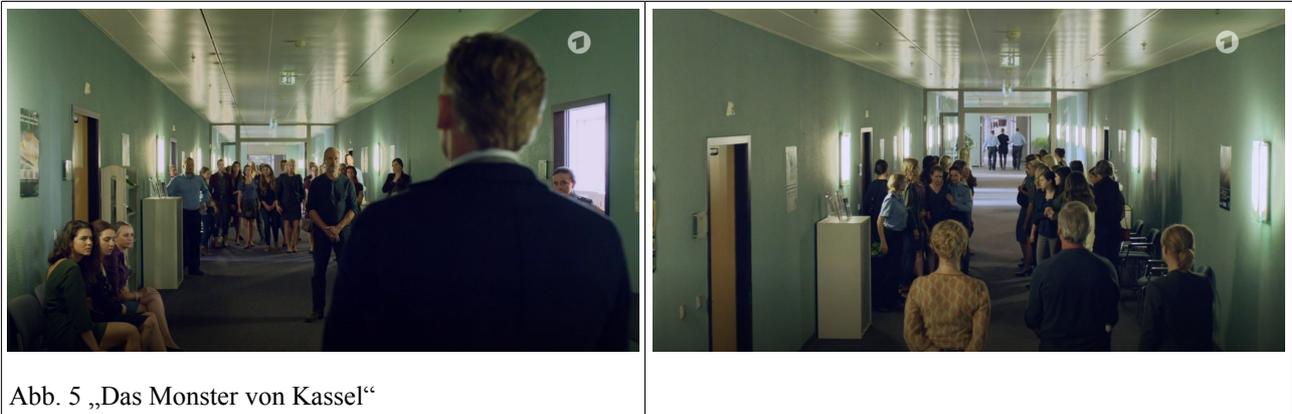
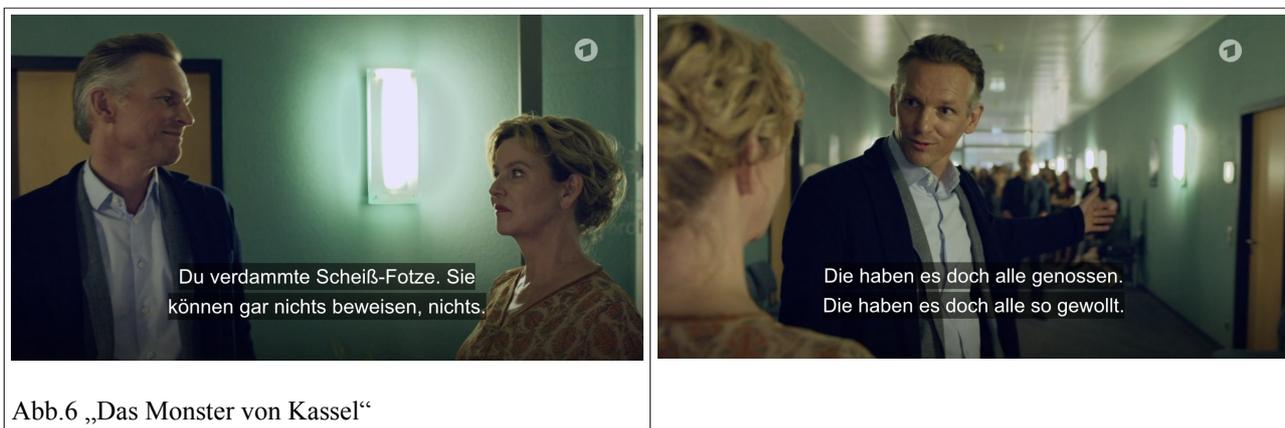


Abb. 5 „Das Monster von Kassel“

Schließlich werden alle Frauen zum Showdown vor Marten Jansen im Präsidium versammelt. Sie sind da, um gesehen zu werden, aber erfüllen doch nur eine Statistenrolle. Als lebendige Beweise für Jansens Skrupellosigkeit werden sie zum Schluss präsentiert, da sexueller Missbrauch und Vergewaltigungen unsichtbare Taten sind, die illustriert werden müssen. Die Anonymität der Gruppe kann für die Frauen Schutz bedeuten, der Zusammenschluss in der Gruppe kann Solidarität unter den Frauen ausstrahlen. Innerhalb der Gruppe findet jedoch keine Vernetzung statt: Die Frauen bleiben tatenlos und sprachlos. Gleichzeitig werden die Frauen dadurch einmal mehr auf ihren Körper reduziert: Als stummes Beweisstück und physikalisches Hindernis. Was genau ihnen widerfahren ist, bleibt unerwähnt.

8.4. Verachtung von Weiblichkeit durch Beleidigung

Marten Jansen, der den ganzen Film über als souveräner, höchst kontrollierter Mensch erscheint, bricht kurz vor seiner Verhaftung aus seiner Rolle: Jannecke überführt ihn zunächst der Vergewaltigung von Therese, wobei ihre derbe Wortwahl auffällt: „Wahrscheinlich hätte ihn (Luke, Anm.d.A.) das alles nicht interessiert, wenn Sie nicht auch noch Ihre Nachbarin flachgelegt hätten. Ihre süße, kleine Nachbarin.“ Ob „flachgelegt“ hier nicht ein etwas verächtlicher, verharmlosender Ausdruck für eine Vergewaltigung ist, sei dahingestellt. Der Satz verfehlt jedoch sein Ziel nicht. „Verfickte Nutte“ zischt Jansen daraufhin wütend. Und später: „Du verdammte Scheiß-Fotze.“



Inwiefern sind diese Beschimpfungen nun als Akt der Gewalt zu verstehen? Laut Herrmann geht es bei Beleidigungen vor allem darum, die „Position der adressierten Person im sozialen Raum zu verändern.“¹⁸⁶ Beleidigungen fallen daher in den Bereich der *lozierenden Gewalt*, weil es darum geht, einen Körper von seinem bisherigen Platz auf einen sozial abgegrenzten, niedrigeren Ort zu verdrängen. Die Verletzungsmacht einer Beleidigung ist eng mit dem Gefühl der Kränkung verbunden. Ging es in früheren Jahrhunderten vor allem darum, die ständische Ehre des Gegenübers anzugreifen, so ist das Ziel der Beleidigung heute das Ansehen einer Person. „Für jede Form der Selbstverwirklichung“, so Herrmann, sind Menschen „grundlegend auf die Anerkennung durch andere angewiesen“, es geht also ganz direkt um „den Stoff, aus dem das Subjekt selbst gemacht ist.“¹⁸⁷ Denn ohne Anerkennung auch kein positives Selbstwertgefühl – und genau das ist die Zielscheibe der Beleidigung.

Jansen benutzt in dieser Szene Beleidigungen, die stark weiblich konnotiert sind. Männer würden andere Männer eher selten als „Fotze“ und „Nutte“ beschimpfen. Dabei sagen die beiden Wörter, rein semantisch betrachtet, nicht besonders viel aus: „Fotze“ kann laut dem Duden fünf unterschiedliche Bedeutungen haben: Vulva, Vagina, Frau, Mund und Ohrfeige. Als „Nutte“ wird abwertend eine Prostituierte bezeichnet, also eine Frau, die gegen Geld mit Männern schläft. Man könnte meinen, es gäbe schlimmere Beleidigungen als als „Vagina“ oder „Frau, die ihr Geld mit Sexarbeit verdient“ bezeichnet zu werden. Doch diese Schimpfwörter und Beleidigungen gelten in unserem Kulturkreis trotzdem als sehr verletzend, was viel über das gesellschaftliche Ansehen weiblicher Attribute und weiblicher Sexualität verrät.

Laut Herrmann entwickelt eine Beleidigung ihre Kraft aus drei Quellen: Der *Autorität* der Position des Beleidigenden, dem anwesenden *Publikum* und der *gesellschaftlichen Klassifikation* einer Beleidigung. Nun hat Jansen in der Situation seiner Verhaftung auf dem Polizeipräsidium augenscheinlich nicht die machtvollste Position unter den Anwesenden, aber er spricht aus der

186 Steffen K. Herrmann, Beleidigung. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013) 112.

187 Herrmann, Beleidigung, 115.

Position des Täters. Er, der berühmte Fernsehmoderator, eine angesehene Person des öffentlichen Lebens, spricht als jemand, der bereits gemordet und vielfach vergewaltigt hat. Hier kommt die zweite Quelle der Kraft einer Beleidigung ins Spiel: das Publikum. Jansen spricht vor gut einem Dutzend Frauen, die er vergewaltigt haben soll. Sie stehen vor ihm und hören der Szene zu. Sie alle sind bereits nachhaltig körperlich und psychisch von Jansen verletzt worden und bilden jetzt das Publikum, das seinen wütenden Beschimpfungen ungewollt eine Bühne bietet. Daher ist die gesellschaftliche Klassifikation der Beleidigungen, die Jansen wählt, in diesem Kontext besonders spannend. Offensichtlich sind seine Beleidigungen gleichzusetzen mit (sexueller) Weiblichkeit. Warum ist das abwertend? Jansen zeigt durch seine Beleidigungen, welche soziale Stellung Frauen in der Gesellschaft für ihn einnehmen. Sie sind „Fotzen“ und „Nutten“. Allein Weiblichkeit selbst scheint für Jansen verachtenswert genug zu sein. Die soziale Stellung der Frau und alle damit verbundenen Attribute werden als Schimpfwörter gebraucht, weil sie in Jansens Welt und aus seinem männlichen Blickwinkel eine soziale Abwertung bedeuten. Auch die Beleidigung „Nutte“ (für die es übrigens kein männliches Pendant gibt) benutzt Jansen gezielt. Vor einer Reihe an Frauen, die er zum Sex gezwungen hat, ist das besonders perfide und verkehrt die Realität. Er schließt damit an das Narrativ an, dass sexuelle Aktivität Frauen per se abwertet und „entehrt“. Die Verantwortung dafür, schließlich hat er selbst diesen Frauen den Sex aufgezwungen, gibt er mit der Bezeichnung „Nutte“ an die Frauen zurück: Sie seien promiskuitiv, hätten es doch „alle so gewollt“ und seien schließlich selber Schuld. Dass Jansen diese Beleidigungen vor einer Gruppe an Frauen, die er vergewaltigt hat benutzt, zeugt somit von einer tiefliegenden Verachtung gegenüber allem Weiblichen.

8.5. Kontext, Zweck und Legitimierung der Gewalt

Gewalt gegen Frauen findet im *Tatort* „Das Monster von Kassel“ in Form von circa zwanzig Vergewaltigungen statt. Von diesen Fällen wird jedoch nur ein einziger Fall genauer erzählt: Therese, die Nachbarin, erzählt Kommissarin Jannecke bei einer Vernehmung von ihrer Vergewaltigung. Ihr fehlen jedoch zum Großteil die Worte das Geschehene zu beschreiben, ihr Weinen und Schluchzen wird als Illustration für die unsichtbaren Folgen der Tat inszeniert. Sie ist das einzige Opfer, das den Täter Jansen vorher schon persönlich kannte. Vermutlich arrangierte Jansen die Treffen mit seinen Opfern, nachdem sie ihm Fanpost geschrieben hatten. Als notwendig für die Haupthandlung erweist sich nur die Geschichte von Therese – die immense Zahl an vermutlich vergewaltigten Frauen, in Form einer anonymen Masse im Präsidium vor dem Täter versammeln, dient vordergründig ornamentalen Zwecken. Die Frauen dienen als tragische Statistinnen, die die Gewalttätigkeit Jansens verkörpern und sichtbar machen sollen,

Vergewaltigungen als effektverstärkende Nebenhandlung. Wieso Jansen so unglaublich viele Frauen und Mädchen vergewaltigte, wird nicht aufgeklärt. Über narzisstische Motive oder die Lust an der Machtausübung, kann daher nur gemutmaßt werden. Zum Schluss des *Tatorts* wird Jansen verhaftet, die gesellschaftliche Ordnung also wieder hergestellt. Unklar bleibt jedoch, ob Jansen nur wegen Mordes oder auch wegen der zahlreichen Vergewaltigungen festgenommen wird und welches Strafmaß ihn dafür erwartet.

9. „Das verschwundene Kind“ (NDR, Nr.1083)

Einer der beiden *Tatort*-Episoden des Untersuchungszeitraums, in denen eine Frau Regie führte und am Drehbuch beteiligt war, ist „Das verschwundene Kind“, die am 3. März 2019 ausgestrahlt wurde. Sie wurde vom NDR in Auftrag gegeben und produziert. Das Drehbuch schrieben Jan Braren, Stefan Dähnert und Franziska Buch, wobei Buch auch Regie führte. Alle drei sind erfahrene Drehbuch-Autor*innen. Braren und Dähnert schrieben in der Vergangenheit schon mehrere *Tatorte*, Dähnert unter anderem das Drehbuch für den *Tatort* „Wegwerfmädchen“ von 2012, bei dem es um Zwangsprostitution geht und Frauen, die auf einer Müllkippe „entsorgt“ werden. Für Franziska Buch ist es das erste Mal beim *Tatort*. Sie kann auf eine lange Liste von Preisen zurückblicken, die sie seit dem Jahr 2000 für verschiedene Regiearbeiten und Produktionen erhalten hat. Für zahlreiche Kinderfilmproduktionen wie „Emil und die Detektive“, „Das fliegende Klassenzimmer“ und „Hier kommt Lola“ erhielt sie unter anderem den Deutschen Filmpreis. Christian Granderath, Leiter der Abteilung Film, Familie und Serie beim NDR, äußerte sich in einem öffentlichen Statement zur Geschlechterverteilung innerhalb der Produktion: „Auch wenn Männer an der Entstehung des Films mitgearbeitet haben“, sei dieser *Tatort* eine „von Frauen dominierte Produktion“, die neben der Regisseurin Buch mit Redakteurin Sabine Holtgreve und Produzentin Iris Kiefer „drei starke und erfahrene Frauen an entscheidenden Schaltstellen der Produktion hinter der Kamera beteiligt. Nicht nur im Zusammenhang mit dem Thema des Films war dies ein Gewinn,“ so Granderath.¹⁸⁸

9.1. Inhaltsangabe

„Das verschwundene Kind“ beginnt mit der Strafversetzung der Ermittlerin Charlotte Lindholm (Maria Furtwängler): Aufgrund grober Ermittlungsfehler in der letzten Folge wurde sie vom LKA Hannover abgezogen und nach Göttingen versetzt. Im Zentrum der Geschichte steht die 15-jährige

¹⁸⁸ Statement von Christian Granderath, online unter: <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/das-verschwundene-kind-statement-christian-granderath-100.html> (07.03.2020).

Julija Petkow (Lilly Barshy), die zu Beginn des Films in langen Sequenzen dabei zu sehen ist, wie sie sich unter großen Schmerzen im Badezimmer einsperrt, weint, viel Blut verliert und sich schließlich in eine verlassene Umkleide ihrer Schule schleppt, um dort ein Kind zu gebären. Der Moment der Geburt ist jedoch nicht direkt zu sehen, er kann lediglich erahnt werden, als Julija sich im Dreck der baufälligen Umkleide vor Schmerzen windet, den Bauch hält und die Innenseite ihrer Hose vor Blut trieft. Von dort ruft sie ihren Halbbruder Nino Brehmer um Hilfe, der in einem Boxverein trainiert und eigentlich Kontaktverbot zur Familie hat, da er vor Jahren seinen Stiefvater – Julijas Vater – in einem Streit krankenhaushausreif geschlagen hat. Nino hat seine Strafe jedoch abgesessen und ist nun Schützling von Box-Trainer Ralf Schmölke, der ihm Job und Wohnung verschaffte und ihm zu einer erfolgreichen Zukunft verhelfen will. Nino eilt sofort zu Julija, findet sie schwach und blutverschmiert im Gebüsch vor dem Gebäude liegen und versteckt sie zunächst bei sich zu Hause. Immer wieder wird Julija ohnmächtig, den ganzen Film über ist sie körperlich schwach und muss von anderen gehalten und gestützt zu werden. In einem der seltenen Momente, in denen sie bei Bewusstsein ist, nimmt sie Nino das Versprechen ab, nicht zur Polizei zu gehen – hält jedoch vor ihm geheim warum und was überhaupt passiert ist. Unterdessen lernt Lindholm in Göttingen ihre neue Kollegin Anaïs Schmitz (Florence Kasumba) kennen. Als Lindholm die mit Blutlachen übersäte Außenumkleide betritt, kann sie sich rassistischer Automatismen anscheinend nicht erwehren und hält Schmitz – die hier als erste Schwarze *Tatort*-Kommissarin einen geschichtsträchtigen Auftritt hat – zunächst für eine Reinigungskraft. Von da an kriselt es zwischen den beiden Kommissarinnen: Lindholm, die kein Geheimnis daraus macht, dass sie lieber in Hannover geblieben wäre, will nach der Sichtung der Umkleide eine Großraumfahndung mit Spürhunden und Hubschraubern einleiten, um nach Mutter und Kind zu suchen. Schmitz sieht hier jedoch lediglich eine Geburt und kein Verbrechen.

Neben der mutmaßlichen Mutter hielten sich, den Fußspuren nach, noch zwei Männer in der Umkleide auf. Haben sie etwas mit dem Verschwinden des Babys zu tun? Relativ schnell wird klar, dass Julija Petkow die Mutter sein muss. Sie hat lange in der Schule gefehlt und wurde von Mitschülern am Morgen gesehen. Die Spur führt zu zwei Verdächtigen: Der Lehrer Herr Grisch, für den Julija offenbar schwärmte und ihr Mitschüler Tim Brauer, der an der Schule Drogen vertickt, verhalten sich beide verdächtig. Mit Tim hatte Julija vermutlich Geschlechtsverkehr, danach verschickte Tim Bilder von der offensichtlich betäubten Julija in Unterwäsche an Mitschüler*innen. Eine Mitschülerin erzählt, Julia habe vor neun Monaten etwas von einem Missbrauch erzählt, sei komisch geworden und habe auch zugenommen. Aber von einer Schwangerschaft will niemand aus der Schule und auch Julijas Vater, der sie fast schon fanatisch als Heilige überhöht, nichts bemerkt haben. Unterdessen suchen Schmitz und Lindholm nach dem Baby. Als sich eine Spur verdichtet, Schmitz sich aber immer noch weigert, mit Hubschrauber und Wärmebildkamera die ganz großen

Geschütze aufzufahren, kommt es zum Streit. Lindholm wirft Schmitz schlechte Arbeit vor, woraufhin ihr Schmitz eine saftige Ohrfeige gibt. Lindholm reagiert schockiert, zu einer Aussprache kommt es jedoch – auch später – nicht. Schmitz erklärt lediglich jovial, sie habe Probleme mit Impulskontrolle und Lindholm solle sie doch anzeigen. Dann steigt sie in ein Auto und fährt weg. Verschärfend zu dem Konflikt der beiden kommt noch der gutaussehende Rechtsmediziner, dem Lindholm sichtlich zugetan ist, der sich aber später als Schmitz' Ehemann herausstellt.

Julija geht es unterdessen immer schlechter. Nachdem sie eine Unterhaltung zwischen Nino und Ralf belauscht, in der Nino ermahnt wird, „keinen Mist zu bauen“ und seine Zukunft nicht zu gefährden, indem er das Kontaktverbot bricht, verschwindet sie. Nino findet sie ohnmächtig zusammengesunken an einer Bushaltestelle, wo drei Jungen Steine auf sie werfen. Anonym ruft er daraufhin einen Krankenwagen und verschwindet.

Lindholm befragt Julijas Mitschüler Tim, der sich als abgeklärter „Bad Boy“ inszeniert, Julija als „Schlampe“ und „Nutte“ bezeichnet und auch abfällige, sexistische Bemerkungen über Lindholm macht. In einer zweiten Begegnung revanchiert sich Lindholm bei ihm, indem sie ihn an einer Mülltonne festkettet und das Drogendezernat über seine Machenschaften informiert. Ein Vaterschaftstest entlastet Tim jedoch. Die Bilder, die Tim von Julija verbreitet hat, werden nicht mehr thematisiert oder zur Anzeige gebracht.

Als sich Julija von den Nachblutungen der Geburt im Krankenhaus erholt hat, erzählt sie Schmitz und Lindholm, was in der Umkleidekabine wirklich geschah: Sie habe nichts von der Schwangerschaft bemerkt und als sie plötzlich ein Baby im Arm hielt, das laut geschrien hat, habe sie es einfach so lange fest an sich gedrückt, bis es still war. Wer der Vater ist und wer außer Nino noch am Tatort war, verrät sie jedoch weiterhin nicht.

Schmitz und Lindholm zeigen Nino einen Totenkopfring, der am Tatort gefunden wurde. Nino sagt, er kenne den Ring nicht, weiß aber offensichtlich mehr, als er zugeben will. Zwischenzeitlich gerät Julijas Vater ins Visier der Ermittlerinnen. Sie vermuten, dass er eine intime Beziehung zu seiner Tochter gehabt haben könnte. Effektiv wird eine mögliche Misshandlung angedeutet, als Lindholm bei einem Besuch feststellt, dass Julijas kleine Schwester beim Vater im Bett schläft und Julija eingeblickt wird, die in ihrem Bett im Krankenhaus schlafend „Nein, Papa, nein...“ murmelt. Durch ein Bild, das Julijas kleine Schwester gemalt hat, werden Schmitz und Lindholm schließlich auf den Boxtrainer Ralf Schmöke aufmerksam: Es zeigt einen Mann mit Boxhandschuhen, der Julija in ihrem Zimmer anfasst. Auf einem Bild im Internet trägt er genau den Ring, der auch am Tatort gefunden wurde. Sie machen sich auf den Weg zu ihm. Die Zeit drängt, denn Nino hat den Ring seiner Boxtrainers natürlich auch erkannt und ist bereits an der Boxhalle. Nach gewaltvollem Gerangel fesselt Nino Ralf an einen Stuhl und bedroht ihn mit einem Messer. Ralf gesteht, Julija vergewaltigt zu haben. Beim Herbstfest des Boxclubs sei Julija betrunken gewesen, habe mit ihm

geflirtet und Ralf habe sie nach Hause gefahren. Ihr Vater sei nicht zu Hause gewesen und als Julija Ralf umarmt hat, sei ihm „der größte Fehler seines Lebens“ passiert. Julija liegt während dieser Szene im Halbschlaf im Krankenhaus, den Tathergang erfahren wir somit nur aus Tätersicht, provoziert durch Julijas männlichen Beschützer Nino. Bevor Nino Ralf mit dem Messer verletzen kann, kommen Schmitz und Lindholm und schaffen es, Nino zu überzeugen das Messer niederzulegen. Ralf Schmölke wird verhaftet, der *Tatort* endet mit der Beerdigung des Babys. Schmitz und Lindholm verabschieden sich sehr freundschaftlich und hoffen auf ein Wiedersehen.

9.2. Kommissarinnen im Streit: Gewalt von Frau zu Frau

Die einzige Szene meiner Stichprobe, in der Gewalt gegen eine Frau von einer Frau und nicht von einem Mann ausgeübt wird, kommt in diesem *Tatort* vor. Der Konflikt zwischen den beiden Kommissarinnen baut sich von Beginn an langsam auf, bevor er schließlich in einer Ohrfeige gipfelt. Als Schmitz und Lindholm das erste Mal aufeinander treffen, ist es ein rassistisches Stereotyp, dem Lindholm aufsitzt und das die Beziehung der beiden von Beginn an belastet. Als Lindholm den Tatort betritt, hält sie die dunkelhäutige Frau, mit einem weißen Kittel und Handschuhen bekleidet, für eine Reinigungskraft – und erkennt nicht, dass es ihre neue Kollegin ist. Noch schlimmer: Sie äußert sich herablassend mit den Worten „Sie wollen doch hier wohl nicht putzen, das ist ein Tatort!“ Für Schmitz ist das eine klassische Erfahrung von Alltagsrassismus, die Schwarze Menschen in vielen Teilen der Welt regelmäßig erleben. Aufgrund ihrer Hautfarbe wird sie als Schwarze Person nicht ernstgenommen und mit einem Dienstleistungsberuf assoziiert. So wird von Beginn an ein unterschiedliches Machtverhältnis betont. Schmitz als Schwarze Kommissarin wird, noch bevor sie selbst etwas sagen darf, durch ein rassistisches Stereotyp an ihren gesellschaftlichen Platz erinnert. In dem Konflikt zwischen Schmitz und Lindholm geht es also nicht nur auf beruflicher Ebene um ein Ringen um Machtverhältnisse. Für Schmitz ist es auch ein Kampf um gesellschaftliche Akzeptanz.

Dieser Kampf findet in der Szene seinen Höhepunkt, als ein Zeuge behauptet, ein Baby im Fluss treiben gesehen zu haben. Es entbrennt ein Streit zwischen Lindholm und Schmitz darüber, welches ermittlungstechnische Vorgehen nun angemessen ist.

VK/18 00.27.37	HN li	L: „Hallo Marlies, Lindholm hier...hören sie...Wie? Entschuldigung, Margit. Hören Sie: Ich brauche einen Suchtrupp, einen Leichenspürhund, und einen Hubschrauber mit Wärmebildkamera...“	Lindholm greift zum Handy und ruft im Präsidium an
	HN	L: „Genau, das ganz große Besteck...“ S: „Das ha'm wir nicht einfach so am Start.“ L: „Wa- kleinen Augenblick“ S: „Das haben wir nicht einfach so am Sta-hart!“	Schmitz positioniert sich gegenüber Lindholm und unterbricht ihr Telefonat

	HN li	L: „Einen Moment...“ (<i>zu Schmitz</i>) „Ein Säugling, möglicherweise von seiner Mutter getrennt...“	Lindholm nimmt das Telefon beiseite und geht auf Schmitz zu
	G	L: „...die spurlos verschwunden oder tot ist, irgendwo in dieser beschissenen Stadt...“	Schmitz presst Lippen aufeinander und schaut zur Seite, vermeidet Blickkontakt
	T	L: „... jede Minute, die vergeht, ist das Würmchen näher an seinem Tod...“	Zwei Polizisten gehen nah an den beiden vorbei und Lindholm senkt Stimme
	G	L: „... FALLS es überhaupt noch lebt.“	Lindholm wird wieder lauter
	G	L: „Ein Baby! Ausgesetzt in einem Fluss!“	Schmitz blickt erst zur Seite, dann mustert sie Lindholm feindselig
	G	L (<i>laut</i>) „Vielleicht ist das jetzt irgendwann mal Grund genug für Sie ihren Hintern hochzukriegen und zu ermitteln!“	Lindholm zieht wütend Augenbrauen hoch und spricht mit erhobener Stimme
	N	(<i>Ohrfeige, klatschendes Geräusch</i>)	Schmitz gibt Lindholm eine Ohrfeige
	N	(<i>Keuchen</i>)	Lindholms Gesicht dreht sich mit fliegenden Haaren weg, sie hält sich die Wange und und reißt erstaunt die Augen auf
	N	(<i>schweres Atmen</i>)	Schmitz kneift leicht Augen zusammen
	N	L: „Sind Sie....sind Sie irre?“	Schmitz dreht sich um und geht weg
	N vo	L: „Hey!“	Lindholm läuft Schmitz nach, fasst sie am Arm
	A	(<i>Raschelnde Kleidung</i>)	Schmitz dreht sich ruckartig um und reißt sich los
	A	(<i>Schweres Atmen</i>) L: „Sag mal, spinnen Sie oder was?“	Lindholm starrt Schmitz entgeistert, wütend, verletzt an
	N	S: „Geht manchmal mit mir durch. Können mich anzeigen, haben schon andere gemacht. Mangelnde Impulskontrolle. Hab schon jede Menge Therapien gemacht, nutzt nichts.“	Schmitz erklärt sich wortkarg, betreten nimmt eine eher abwehrende Haltung ein
	A	L: „Ihre Befindlichkeiten sind mir scheißegal. Aber reißen Sie sich zusammen!“	Lindholm wird laut und geht mit erhobenem Zeigefinger einen Schritt auf Schmitz zu
	N B vo	(<i>Lautes Atmen, Reissgeräusch des Absperrbandes Knallende Autotür, startender Motor</i>)	Schmitz dreht sich weg, zerreisst ein Absperrband, geht energisch zum Auto und steigt ein. Dann fährt sie weg
00.28.56	HN	(<i>Schniefen, Geräusch eines wegfahrenden Autos</i>)	Lindholm streicht sich die Haare aus dem Gesicht, wischt sich ihre Hände ab, geht kleine Schritte zurück und sieht sich unsicher, verletzt und wütend um

In dieser Szene wird ein zweites, rassistisches Stereotyp inszeniert: Die sogenannte „Angry Black Women“. Dabei handelt es sich um die stereotypisierte Darstellungsweise von Schwarzen Frauen, die oft als wütend, aggressiv, ungezügelt und angsteinflößend dargestellt werden.¹⁸⁹ Das Narrativ hat seinen Ursprung in der Zeit der sogenannten US-amerikanischen Minstrel Shows des 19. Jahrhunderts, in denen sich weiße Menschen als Schwarze verkleideten und sich stereotypisiert über sie lustig machten. Schwarze Frauen wurden dabei oft von übergewichtigen Männern gespielt, die sich laut, schreiend und „unfeminin“ gerierten.¹⁹⁰ Empirisch ist dieses Phänomen noch nicht besonders gut erforscht, doch Züge dieser Art der rassistischen Darstellung von Schwarzen Frauen finden sich auch heute noch in aktuellen Filmen und der Literatur.

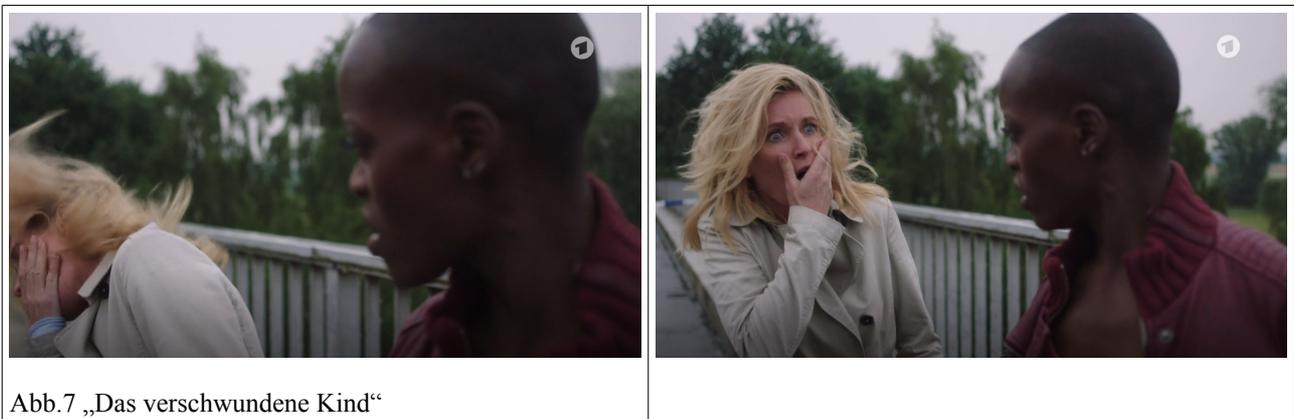
189 vgl. Janice Gassam, *Overcoming The Angry Black Woman Stereotype*, 31.05.2019, online unter: <https://www.forbes.com/sites/janicegassam/2019/05/31/overcoming-the-angry-black-woman-stereotype/#6efdc1be1fce> (07.03.2020).

190 Ritu Prasad, *Serena Williams And The Trope Of The „Angry Black Woman“*, 11.09.2018, BBC, online unter: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-45476500> (07.03.2020).

Dass Schmitz als Kommissarin charakterisiert wird, die ihre zügellose Wut nicht kontrollieren kann, knüpft an dieses Narrativ an. In mehreren Situationen wird Schmitz gezeigt, wie sie kurz davor ist Zeug*innen, die sich respektlos äußern, an die Gurgel zu gehen. Wirklich handgreiflich wird sie jedoch erst in der oben geschilderten Szene. Dabei ist die Ohrfeige vermutlich kein zufällig gewähltes Mittel der Gewalt. Speitkamp beschreibt den Kontext der Ohrfeige so:

„Sie setzt Machtverhältnisse für einen kurzen Moment außer Kraft, kehrt Hierarchien um, gibt Abhängigen Handlungsmacht zurück (...). Geohrfeigt wird häufig nicht unter Gleichrangigen, in Status und Ehre ebenbürtigen, sondern von oben nach unten. Wer das nicht beachtet, oder gezielt durchbricht, will die Hierarchie umdrehen (...).“¹⁹¹

Dass Schmitz den Hagel an Vorwürfen, mit denen Lindholm sie überschüttet, mit einer Ohrfeige stoppt, ist ein gewaltvolles Kappen der ungleichen Konversation. Denn Schmitz wird von Lindholm belehrt wie ein Kind. Mit der Ohrfeige will Schmitz sich aus der hierarchisch unterlegenen Position, auf die sie von Lindholm hier ein weiteres mal verwiesen wird, befreien. Wie Speitkamp feststellt, ist die Ohrfeige dabei jedoch kein Mittel um Kämpfe zu starten, sondern vielmehr um Auseinandersetzungen zu beenden, sozusagen die Notbremse. Gleichzeitig ist die Ohrfeige auch ein Zeichen der Ohnmacht: Wo der Ungerechtigkeit mit Worten nicht mehr beizukommen ist, weiß Schmitz sich nicht anders zu behaupten, als durch körperliche Gewalt.



Maria Furtwängler, die Charlotte Lindholm seit mittlerweile fast 20 Jahren spielt, engagiert sich neben ihrer schauspielerischen Tätigkeit, für Frauen im Filmbusiness und hat gemeinsam mit ihrer Tochter die Malisa-Stiftung gegründet, die sich für Gleichberechtigung und gegen Gewalt gegen Frauen einsetzt. In einem Interview sagt sie über das neue Ermittlerteam Schmitz-Lindholm: „Wir sind ein weibliches, zweifarbiges, selbstverständliches Ermittlerteam. Anaïs und Charlotte erhöhen

¹⁹¹ Winfried *Speitkamp*, Ohrfeige. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.) Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013)147.

und verändern Sehgewohnheiten, weil sie sie nicht mit den immer gleichen Verhaltensmustern zementieren.¹⁹² Gleichzeitig sieht sie die körperliche Auseinandersetzung zwischen den Kommissarinnen als innovativ: „Wir brechen Geschlechterklischees auf, bei uns sind die Frauen nicht zickig, wir kämpfen mit offenem Visier, spielen nicht über Bande, sondern attackieren uns offensiv – so, wie es normalerweise nur Männer tun, inklusive körperlicher Gewalt.“¹⁹³ Die Gewalt zwischen Lindholm und Schmitz, von Furtwängler als 'männliches' Gewaltverhalten konnotiert, wird somit als kommunikatives Mittel eingesetzt, um die beiden Kommissarinnen auch mit in diesem Sinne 'männlichen' Eigenschaften zu charakterisieren: direkt, nicht zickig, offensiv. Ob das jedoch als ein innovatives und erstrebenswertes Brechen von Geschlechterklischees gesehen werden kann, ist fraglich. Ist eine kräftige Ohrfeige eine 'bessere' Art seine Wut kundzutun, als ein bissiger Kommentar? Furtwängler erkennt zunächst Gewalt als normale, männliche Kommunikationsform an und setzt sie als erstrebenswertes Maßstab in den weiblichen Kontext. Dass das Ohrfeigen, also tätliche Gewalt gegen eine Frau, von Furtwängler völlig kritiklos als typisch männliche Verhaltensweise normalisiert wird, halte ich für bedenklich. Auch stimmt Furtwänglers Argument, Lindholm und Schmitz würden Sehgewohnheiten verändern, indem sie nicht in „immergleichen Verhaltensmustern“ stecken würden, nur bedingt: Denn anstatt sich in neuen Formen der Auseinandersetzung zu üben, übernehmen die beiden einfach nur männliches Gewaltgebaren.

9.3. Ornamentales Leiden

Julija Petkow ist in „Das verschwundene Kind“ sowohl Täterin als auch Opfer. Sie wurde von dem Boxtrainer ihres Bruders vergewaltigt, verrät es jedoch niemandem aus Sorge, Nino würde dann nicht mehr von Ralf gefördert werden. Diese Handlung ist wichtig, passiert jedoch im Hintergrund. Weder wird die Vergewaltigung gezeigt, noch wie Julija danach reagierte oder ihre Entscheidung traf, darüber zu Schweigen um Nino zu Schützen. Der Film beginnt damit, Julija mit extremen Schmerzen zu zeigen und das über einen enorm langen Zeitraum. Quälend lange Minuten hält die Kamera auf Julijas verweintes, schmerzverzerrtes Gesicht, begleitet von gepressten Geräuschen und unterdrücktem Schluchzen. Zunächst sehen wir Julija in ihrem Badezimmer leiden, in dem sie sich eingesperrt hat, dann wie sie sich vor Schmerzen gekrümmt in ein verlassenes Gebäude neben ihrer Schule schleppt. Dort erreicht Julijas Leiden den Höhepunkt, sie kriecht auf den schmutzigen Fliesen und blutet stark. Dass es sich bei dieser Szene um eine Geburt handelt lässt sich nur erahnen, eher erinnert die Szene an einen Horror-Film (sh. Abb.6).

192 Mike *Powelz*, Maria Furtwängler: „In unserem 'Tatort' attackieren Frauen sich so, wie es sonst nur Kerle tun“, 23.01.2019, online unter: <https://www.goldenekamera.de/tv/article216277149/Maria-Furtwaengler-und-Florence-Kasumba-im-Interview.html> (06.03.2020).

193 *Powelz*, „In unserem 'Tatort' attackieren Frauen sich so, wie es sonst nur Kerle tun“, 23.01.2019.



Abb. 6 „Das verschwundene Kind“

Die Schmerzen der Geburt, bei der die Kamera so hemmungslos auf die leidende Julijas blickt, sind Folgen von Gewalt, die ihr ein Mann angetan hat. Die Vergewaltigung ist zwar Drehpunkt der Geschichte, doch schwebt die Erzählung nur diffus über dem Geschehen und wird nicht bildlich gezeigt. Was jedoch exzessiv gezeigt wird, sind Julijas Schmerzen der Geburt als Folge der Gewalt. Diese Darstellung lässt sich als *ornamentale* oder *expressive* Gewalt klassifizieren: Sie soll der Handlung Spannung verleihen, ist eine visuelle Attraktion, die bildlich fesseln soll – ein „dramaturgisches Prinzip.“¹⁹⁴ Sie hat einen rein schmückenden Charakter. Denn für den Fortgang der Geschichte ist es nicht wichtig, wie lange Julija welche Schmerzen aushalten musste. Die Geburt an sich wird ebenfalls nicht mehr gezeigt. Alles was von der Handlung „Vergewaltigung-Schwangerschaft-Geburt“ bildlich repräsentiert wird, sind schließlich Julijas Schmerzen kurz vor der Geburt. Dass sie diese auch noch alleine, in einer verlassenen Umkleide erleiden muss, lässt eine Parallele erkennen zu dem *Tatort* „Wegwerfmädchen“, für den Drehbuchautor Dähnert 2012 das Buch schrieb: Vergewaltigte Mädchen werden auf eine Müllkippe geworfen und kämpfen in Dreck und Abfall ums Überleben.

Auch in „Das verschwundene Kind“ muss Julija in einer Ruine, auf dreckigen Fliesen zwischen Müll und Schutt kriechen und um ihr Leben kämpfen. Das Leiden der jungen Frau wird gezielt als schockierend inszeniert, was die Handlung jedoch nicht weiter bringt, sondern lediglich emotionalisiert.

¹⁹⁴ Keppler, Mediale Gegenwart, 274.

Der ornamentale Einsatz von Gewalt wird noch an einer anderen Stelle deutlich. In der zweiten Hälfte des Films gerät Julijas Vater ins Visier der Ermittlerinnen. Sie hegen den Verdacht, Julija könnte von ihrem Vater vergewaltigt worden sein. Das stellt sich zwar später als falsch heraus, doch der Grusel eines möglichen familiären Missbrauchs wird zuvor gekonnt in Szene gesetzt. Lindholm fährt zu Julijas Wohnung, um ihre kleine Schwester Polly nach einem Bild zu befragen, das diese gemalt hat. Darauf ist ein Mann zu sehen, der Julija anfasst und Lindholm möchte wissen, ob dieser Mann der Vater sein könnte. Sie trifft Polly allein zu Hause an, sie liegt auch schon im Bett – aber nicht in ihrem. Sie schläft im Bett des Vaters und verrät Lindholm, sie sei nun sein „Kuscheltier“ seitdem Julija verschwunden ist. Kurz darauf nähert sich ein dunkler Schatten der Schlafzimmertür. Es ist der Vater, der vom Einkaufen zurückgekommen ist. Er verscheucht Lindholm, die daraufhin den Kinderpsychologischen Dienst informiert und ankündigt, Polly in Sicherheit bringen zu müssen. Danach wird für wenige Sekunden Julija eingeblendet, die in ihrem Krankenhaus-Bett unruhig schläft und „Nein, Papa, Nein...“ murmelt. In diesen Szenen wird Missbrauch angedeutet, aber nicht gezeigt. Durch gezielte Hinweise und suggestive Andeutungen dürfte jedoch in den Köpfen der Zuschauer*innen klar sein, um welchen möglichen Delikt es hier geht. Zwar verläuft dieser Hinweis später im Sand – rückblickend betrachtet gibt es also keinen offensichtlichen Grund, warum Julija im Schlaf von ihrem Vater murmeln könnte – aber das effektvolle Ingangsetzen von Missbrauchs-Assoziationen auf der Zuschauer*innenseite ist geglückt. Auch hier ist angedeutete Gewalt in Form von Vergewaltigung nur ein Mittel, um kurzzeitig Spannung und Grusel aufzubauen.

Wie Gewalt gegen Julija als Element verwendet wird, das vor allem expressiv ist, und wie alltäglich die Gewalt dabei inszeniert wird, zeigt sich in folgender Szene: Julija ist gerade aus Ninos zu Hause abgehauen. Das konnte man zwar nicht sehen, aber Nino findet in seiner Wohnung nur noch einen Blutfleck von Julija auf dem Sofa. Sie selbst ist verschwunden.

VK/ 28 00.27.37	T	N:„Julija!“	Nino eilt einen Gehweg entlang
	T F li	Unbekannter Junge:„Na, biste krank?“ N:„Ey, verpisst euch!“	Drei Jungen zeigen auf jemanden und werfen Steine. Nino kommt um die Ecke gesprungen und verscheucht sie
	HN	<i>(Geräusch von fallenden Steinen und Gelächter)</i>	Julija liegt weggetreten auf dem Boden einer Bushaltestelle
	A	N:„Hey, was ist denn los? Was machst du denn?“	Die Jungen fliehen, Nino geht zu Julija, nimmt ihr Gesicht in die Hände und weckt sie auf
	T	N:„Wo willst du denn hin, hm?“	Nino hebt Julija hoch auf einen Sitz
	HN	J:„Heim, Papa und Polly brauchen mich..“	Julija blickt zur Seite und hält die Tränen zurück
	HN	N:„Hey Julija, hast du'n Baby gekriegt?...Ich muss die Wahrheit wissen, du musst mir jetzt die Wahrheit sagen...Wo ist das Baby jetzt?“ J:„Lass mich“	Nino hat Julijas Gesicht in beiden Händen und fragt sie eindringlich Julija dreht den Kopf weg

	AS AS	N: „Brrrrhhhh!“ (<i>Schweres Atmen</i>)	Nino springt auf und macht ein wütendes, lautes Geräusch. Dann läuft er unruhig vor Julija auf und ab
	D	N: „15 Jahre ...15 Jahre...“	Nino hebt Julijas Handy auf, das am Boden liegt
	AS	N: „...wieso kriegst du ein Kind, hm?!“	Wütend zerbricht Nino Julijas Handy über einem Müll und wirft die Reste hinein
	HN	N: „Wieso kriegst du ein Kind, wer ist der Vater?“ J: „Du kriegst nur Ärger...“	Nino steht schnaubend vor Julija, lässt sich neben sie auf den Sitz fallen
	N	J: „Wir können nicht zusammenbleiben. Ich hab gehört was Ralf zu dir gesagt hat, dem liegt was an dir, ich will nich', dass du den verlierst“	Julija sieht Nino von der Seite an und legt dann ihren Kopf auf seine Schulter

Dass Julija ohnmächtig an einer Bushaltestelle liegt und von drei Jungen mit Steinen beworfen wird, soll zeigen, wie schutzlos und wehrlos sie ist. Es gibt keinen offensichtlichen Grund für diese Gewalt, es ist nicht normal, dass ohnmächtige Mädchen in Deutschland an Bushaltestellen liegen und deswegen mit Steinen beworfen werden. Die Jungen werden erst von Nino verscheucht, die Szene soll also vermutlich deutlich machen, wie die geschwächte Julija allein der Grausamkeit ihrer Umwelt schutzlos ausgeliefert ist. Nino ist ihr Beschützer, ihr Anwalt. Er vertreibt die steinewerfenden Jungs und hebt Julija vom Boden hoch. Doch auch Nino ist nicht nur der liebe Bruder, der zu seiner Schwester hält. Er hat in der Zeitung davon gelesen, dass eine Mutter und ein Baby vermisst werden und deutet jetzt die Zeichen richtig. Er will von Julija wissen, ob sie ein Kind bekommen hat, wo das Baby ist, was eigentlich geschehen ist. Julija – die ja alles nur verheimlicht, um Ninos Karriere und sein Verhältnis zu Ralf zu schützen – verrät jedoch nichts. Dann wird Nino wütend. Er brüllt kurz und läuft auf und ab. Auf dem Boden findet er Julijas Handy. Wie Zuschauer*innen aus einer früheren Szene wissen, wurde Julija von ihrem Vater verboten ein Handy zu besitzen, sie hatte sich deswegen heimlich vor ihrem eigenen Geld ein altes Prepaid-Handy besorgt: Ein kleiner Versuch der eigenen Ermächtigung. Dieses Handy zerbricht Nino jetzt vor lauter Wut und wirft es in den Mülleimer. Weil Julija ihm an der Bushaltestelle eine Antwort verweigert, nicht sagen will was los ist, beraubt Nino sie ihres einzigen Kommunikationsinstruments. Mit diesem Handy hat sie ihn angerufen, als sie in der Umkleidekabine kurz vor dem Verbluten war. Jetzt macht Nino Julijas Handy kaputt, übt Gewalt gegen ihren Besitz aus und beraubt sie der Möglichkeit zu kommunizieren.

Das Kappen von Kommunikationsinstrumenten wie dem Handy ist laut dem Gewaltbericht des Bundesministeriums für Frauen, Familie und Jugend, ein klarer Fall von psychischer, sozialer Gewalt (vgl. Kapitel 5.2.2. „Formen von Gewalt“). Weil Nino wütend ist, dass Julija nicht bereitwillig erzählen will, was passiert ist, sondern ihm die Auskunft verweigert, soll sie jetzt mit niemandem mehr reden können. Ein Akt der Gewalt, der im Verlauf des Films nicht mehr erwähnt wird und dessen Folgen nicht thematisiert werden. Obwohl es für Julija sicher einiges ändert, kein Handy mehr zu besitzen, spielt es für den weiteren Verlauf des Films keine Rolle mehr. Das Zerbrechen des Handys ist lediglich eine kleine Randnotiz, die Ninos Wut illustrieren soll. Julija

reagiert nicht einmal darauf, ist weder wütend noch traurig. Stattdessen versucht sie sich zu erklären und sagt Nino, sie sollten sich nicht mehr sehen, weil sie die Verbindung zwischen Ralf und Nino nicht gefährden will. Sie akzeptiert all die Schmerzen und ihre Hilflosigkeit selbstlos und aufopferungsvoll um ihren Bruder zu schützen. Da Julija sich nicht gegen die Zerstörung ihres Eigentums wehrt und es auch später nicht mehr thematisiert wird, erscheint der Vorfall normal, als nichts, was noch groß zu besprechen wäre. Die Zerstörungswut Ninos wird somit legitimiert.

9.4. Die passive Täterin

Julija ist gleichzeitig Opfer und auch Täterin. Sie wurde Opfer einer Vergewaltigung, sie wurde Täterin, als sie ihr Neugeborenes so fest im Arm hielt, dass es erstickte. Gleichzeitig ist Julija unglaublich aufopferungsvoll: Sie verzichtet darauf, in ärztliche Behandlung zu gehen und macht eine schmerzhaft Verfolgungsjagd mit dem Ziel durch, ihren Bruder zu schützen. Gleichzeitig ist Julija – obwohl sie die Hauptfigur der Geschichte ist – unglaublich passiv. Im gesamten Film sieht man sie nicht aktiv handeln. Sie ist zunächst nur als leidendes Opfer ihrer Schmerzen zu sehen, nach der Geburt wird sie von Nino im Gebüsch gefunden und er trägt sie nach Hause. Auch dort sehen wir Julija den Großteil der Zeit bewusstlos vor sich hin dämmernd und in kleinen Konversationen mit ihrem Bruder, in denen sie sich ihre gegenseitige Treue bekunden. Selbst Julijas Fluchtversuch ist nicht zu sehen, die Kamera folgt nur dem panisch suchenden Nino. Julija taucht erst wieder ohnmächtig zusammengesunken an der Bushaltestelle im Bild auf, wo sie mit Steinen beworfen wird. Nach dem kurzen Gespräch mit Nino verliert sie erneut das Bewusstsein. Diesmal ruft Nino allerdings anonym einen Krankenwagen. Den Rest des Films sehen wir Julija in ihrem Bett im Krankenhaus liegen. Dort berichtet sie schließlich Lindholm und Schmitz von der verdrängten Schwangerschaft und der Tötung des Babys. Weiterhin verschweigt sie jedoch, wer der Vater ist und dass sie vergewaltigt wurde. Bei der Klärung dieser Fragen, dem großen Showdown und der Verhaftung des Täters ist Julija nicht persönlich anwesend oder involviert.



Abb. 7 „Das verschwundene Kind“



Die Tat wird aufgelöst, weil Nino den Ring seines Boxtrainers erkennt. Er weiß nun, dass Ralf Julija vergewaltigt hat und macht sich auf den Weg zu ihm. Zunächst prügeln die beiden sich auf dem Flur der Boxhalle. Die Fäuste fliegen, unterdrückte Schmerzenslaute und Keuchen untermalen die über eineinhalb Minuten dauernde Kampfszene. Dann fesselt Nino Ralf an einen Stuhl und zwingt ihn, die Tat zu gestehen. Nino tritt als Julijas Anwalt und Rächer auf. Sie selbst hat keine Stimme und keine Kraft, Gerechtigkeit einzufordern oder anzuklagen. Nino übernimmt als männlicher Beschützer seiner Schwester die Rolle eines Sprachrohrs. Ralf, der Boxtrainer, beginnt sich nun mit dem Messer auf der Brust zu erklären. Die Tat selbst beschreibt er nicht, nur wie es dazu kam: Julija sei auf dem Herbstfest betrunken gewesen, habe mit ihm geflirtet und als er sie nach Hause gefahren hat und ihr Vater nicht da war, sei „es“ eben passiert. Er entschuldigt mehrmals - bei Nino, nicht bei Julija: „Es tut mir so unendlich leid, Junge!“

Wir erfahren die Vergewaltigung nur aus der Täterperspektive. Julija bekommt keine Gelegenheit, die Vergewaltigung aus ihrer Perspektive zu schildern. Ralfs Version, die Version des Täters, ist die einzige, die erzählt wird und die die Zuschauer*innen daher glauben müssen. In dieser Schlusszene wird deutlich, was den ganzen Film prägt: Obwohl Julija die Hauptperson des Films ist, um die sich alles dreht, sind alle aktiv handelnden Protagonisten Männer. Und die beiden weiblichen Kommissarinnen gerieren sich in ihrer Gewalttätigkeit, wie es laut Furtwängler „normalerweise nur Männer tun“. Die Schlusszene, in der zwei Männer (einer davon der Täter) die Vergewaltigung an einem 15-Jährigen Mädchen aufarbeiten, das währenddessen unruhig in einem Bett im Krankenhaus schläft, zeigt eine klare Aufteilung der Rollen. Julijas Schmerz wird expressiv eingesetzt, das heißt die Darstellung ihres Leids wird gebraucht, um die Geschichte zusätzlich zu emotionalisieren. Sie ist permanent Gewalt ausgesetzt, kann sich nicht aus ihrer verbalen und körperlichen Unmündigkeit, die ihr der ständig schmerzende Körper beschert, befreien und muss darauf bauen, von anderen Männern beschützt zu werden.

9.5. Kontext, Zweck und Legitimierung der Gewalt

Die Gewalt, die in diesem *Tatort* gezeigt wird, spielt sich in verschiedenen Kontexten ab. Die Vergewaltigung von Julija, die die Handlung in Gang setzt, ist in einen realistischen Kontext eingebettet: Die meisten Vergewaltigungen begehen Männer an Frauen aus ihrem persönlichen Umfeld, die ihre Schutzbefohlenen oder Teil ihrer Familie sind. Die Gewalt, die Julia bei der Tötung ihres Babys ausübt (bei der wir sie allerdings nicht sehen), geschieht aus Überforderung und vielleicht auch um Nino zu schützen: Das Baby ist der lebendige Beweis für die Vergewaltigung, die sie jedoch dringend geheim halten will. Julija wird als Opfer grausamer Umstände gezeigt, die

aus Unwissenheit und Verzweiflung ihr schreiendes Baby so fest an sich drückt, bis es still ist – eher eine tragische als eine niederträchtige Tötung.

Julijas größter Feind ist ihr eigener Körper. Aufgrund der Geburt als Folge der Vergewaltigung bereitet er ihr den ganzen Film über die größten Schmerzen. Sie muss jedoch auch unter diversen anderen Arten der Gewalt leiden. Ihre Mitschüler beschimpfen sie als „Schlampe“, ihr eigener Bruder macht ihr Handy kaputt, ein Mitschüler verbreitet Nacktfotos von ihr, sie wird an einer Bushaltestelle mit Steinen beworfen. All diese Taten werden zwar dargestellt, bleiben ansonsten aber unkommentiert und werden auch nicht geahndet oder bestraft. Es gibt eine Szene, in der Lindholm für Julija eine Art der Revanche übt: Tim, der Fotos von Julija im Netz verbreitet hat, auf denen sie weggetreten in Unterwäsche auf einem Bett liegend zu sehen ist, bekommt noch einmal Besuch von Lindholm. Sie erwischt ihn, als er gerade ein Päckchen Drogen verstecken will, kettet ihn mit Handschellen an einen Container fest und ruft dann das Drogendezernat. Zum Abschied gibt sie ihm mit einem Schreibblock einen leichte Ohrfeige. Es ist für Lindholm offenbar eine gewisse Genugtuung, Tim zu bestrafen. Deziert erwähnt wird das allerdings nicht, auch wird die Verbreitung der Fotos weder geahndet noch zur Anzeige gebracht. Die eigentliche Gewalt, die Tim Julija angetan hat, wird nicht bestraft. Auch zum Schluss ist nicht ganz klar, ob Ralf nun festgenommen wird, weil er die Leiche des Baby verschwinden ließ, oder weil er Julija vergewaltigt hat – oder wegen beidem.

Die Gewalt zwischen Schmitz und Lindholm wird zwar als Rivalinnenkampf inszeniert, spielt jedoch auf einer hierarchischen, sozialen Ebene, bei der es für Schmitz vor allem um Selbstermächtigung von rassistischen Strukturen geht. Wie durch das Interview mit Maria Furtwängler deutlich wird, ist die 'innovative' Art der beiden Auseinandersetzungen zu führen jedoch nichts anderes, als ein Übernehmen von männlich konnotiertem Aggressionsverhalten. Dieses wird als erstrebenswert dargestellt: Was in einem patriarchalen System als erfolgsversprechend gilt, wird kritiklos übernommen.

Zudem lässt sich feststellen, dass jede Gewalt gegen Frauen, die in diesem *Tatort* gezeigt wird, nicht direkt geahndet wird. Vor allem die „kleineren“ Gewalthandlungen, wie das Bewerfen von Julija mit Steinen oder die Zerstörung ihres Eigentums, werden nur wie beiläufig eingestreut und durch die fehlende Kommentierung normalisiert.

10. „Falscher Hase“ (HR, Nr. 1101)

Der *Tatort* „Falscher Hase“ wurde am 1. September 2019 ausgestrahlt und war somit nach dem „Monster von Kassel“ der nächste Fall des Frankfurter Duos Jannecke und Brix. Im Vergleich zu seinem Vorgänger konnte „Falscher Hase“ mit 6,6 Millionen Zuschauer*innen jedoch nur eine mittelmäßige Quote einfahren – der *Tatort* im Mai schaffte es laut der Plattform Quotenmeter auf 9,3 Millionen Zuschauer*innen. Möglicherweise sind die niedrigen Zahlen dadurch bedingt, dass die *Tagesschau* an jenem 1. September aufgrund von Landtagswahlen in die Verlängerung ging, und der *Tatort* somit erst um 20.25 Uhr starten konnte. Trotzdem erreichte „Falscher Hase“ einen Marktanteil von 20,5 Prozent und wurde somit an diesem Sonntagabend Marktführer.

Für das Drehbuch sind Lars Hubrich und Emily Atef verantwortlich, wobei Atef auch Regie führte. Hubrich studierte lange Zeit Film in den USA, seit über zehn Jahren ist er wieder zurück in Berlin und arbeitet dort als freier Drehbuchautor. Bekannt wurde er durch das Drehbuch zu „Tschick“, der Verfilmung von Wolfgang Herrndorfs gleichnamigen Roman. Mit Regisseurin Emily Atef hat er bereits 2014 bis 2016 am Film „Mister“ zusammengearbeitet: Der Geschichte über eine Frau aus Paris, die, nachdem ihr eine tödliche Lungenkrankheit diagnostiziert wird, ein neues Leben anfängt und nach Norwegen auswandert. Ein typisches Thema für Emily Atef, denn sie ist eine Regisseurin, die sich in ihrer Arbeit vor allem für „Frauen in Spannungssituationen“ interessiert, wie es der Deutschlandfunk einmal formulierte. Ihr 2018 erschienenes Portrait „Drei Tage in Quiberon“ – ein Film über das letzte Interview mit Romy Schneider kurz vor ihrem Tod – gewann beim Deutschen Filmpreis 2018 ganze sieben Lolos. In Atefs bekanntesten Filmen geht es unter anderem um das Tabuthema postpartale Depression und eine Frau, die keine Gefühle für ihr Neugeborenes entwickeln kann („Das Fremde in mir“, 2008) sowie die Beziehung eines suizidalen Mädchens zu einem Verbrecher, dem sie zur Flucht verhilft, unter der Bedingung, dass er sie von einer Klippe stoßen soll („Töte mich“, 2012).

Emily Atef hat ein starkes Bewusstsein für gesellschaftliche Machtverhältnisse. In einem Interview mit der *ZEIT* erzählte sie: „Seit meiner Jugend treibt mich das Thema Geschlechtergerechtigkeit um. (...) Ich kann es nicht akzeptieren, dass für Männer und Frauen unterschiedliche Regeln gelten sollen und dass viele Mädchen und Frauen so unfrei sind in ihren Entscheidungen“.¹⁹⁵ Die Einschränkungen, denen Frauen im Gegensatz zu Männern unterliegen, bearbeitet Atef narrativ und visuell. 2019 gab sie eine Masterclass zum Thema „Female Gaze“ im Rahmen des Filmfests an der Hochschule für Film und Fernsehen München. Und auch der *Tatort* „Falscher Hase“ ist ein Film, in dem eine Frau die Hauptrolle spielt und der federführende Blickwinkel ein weiblicher ist.

¹⁹⁵ Jörg Böckem, Emily Atef - „Ich kann unterschiedliche Regeln für Männer und Frauen nicht akzeptieren“, 19.09.2018, DIE ZEIT, online unter: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2018/39/emily-atef-regisseurin-traum> (18.03.2020).

10.1. Inhaltsangabe

Im Zentrum der Geschichte steht Biggi Lohmann (Katharina Marie Schubert), die mit ihrem Mann Hajo (Peter Trabner) eine Firma betreibt, die Solarzellen herstellt. Der *Tatort* beginnt mit einem Blick ins Büro der beiden. Hajo ist an einen Schreibtischstuhl gefesselt und schwitzt vor Angst, seine Frau Biggi steht mit besorgter Miene vor ihm, eine Pistole auf ihn gerichtet. Ihre Firma steckt in finanziellen Schwierigkeiten und damit niemand entlassen werden muss, haben Biggi und Hajo folgenden Plan: Sie wollen einen Raubüberfall inszenieren, bei dem seltene Erden (teure Metalle, die zur Herstellung der Solarzellen benötigt werden) aus dem Safe der Firma gestohlen wurden. Das Geld der Versicherung soll dann in den Erhalt der Firma fließen. Damit auch alles echt wirkt, soll Biggi Hajo jetzt ins Bein schießen. Nach langer Diskussion und beruhigenden Worten drückt Biggi schließlich ab – doch während Hajo sich schon vor Schmerzen auf dem Boden windet, betritt plötzlich Wachmann Jürgen Röhrig unangekündigt das Büro. Mehr reflexhaft als gewollt, schießt Biggi ihm eine Kugel genau zwischen die Augen, er ist sofort tot.

Nach dem Fund der Leiche beginnen Jannecke und Brix zu ermitteln, doch ihre Spurensuche steht nicht im Mittelpunkt des Films. Denn der fingierte Überfall plus Mord waren nur der Anfang einer Reihe weiterer krimineller Machenschaften, in die Biggi gerät, während Hajo sich im Krankenhaus von seiner Verletzung erholt. Der Lagerist Uwe Ohlberger, stets mit Strickpulli und Strickschal bekleidet, hat Wind von Biggi und Hajos Plan bekommen, glaubt jedoch, die beiden wollen sich mit dem heimlichen Verkauf der seltenen Erden alleine bereichern. Daher raubt er mit seinem Freund Sahni die Erden, um Biggi um das Geld der Versicherung zu erpressen. Aber anstatt Biggi die Erden dann im Tausch gegen das Geld zu überlassen, wollen sie diese an den Kleinkriminellen Rick Krämer weiterverkaufen. Der etwas trottelige Rick steht bereits sein Leben lang im Schatten seines erfolgreichen Bruders Guy Krämer, der ein Feinkostgeschäft – nebenher aber vor allem erfolgreiche Schwarzmarktgeschäfte – betreibt. Rick, getrieben von dem Drang endlich allen zu beweisen, dass auch er was „auf dem Kasten“ hat, fädelt den Deal zwischen Sahni, Uwe und einem russischen Käufer ein.

Diese Pläne gehen jedoch auf voller Linie schief. Biggi erfährt, dass die Versicherung nicht zahlen will, hält es jedoch vor Hajo geheim. Während sie Hajo im Krankenhaus mit selbstgemachtem Hackbraten, dem sogenannten „falschen Hasen“, versorgt, steht sie in Verhandlungen mit Uwe und Sahni. Ihnen gegenüber behauptet sie, die Versicherung würde zahlen und vereinbart ein Treffen zur Übergabe in einer abgelegenen Lagerhalle. Zu einem Tausch der Erden kommt es nicht, denn Biggi erschießt Uwe und Sahni – wieder treffen ihre Schüsse präzise genau zwischen die Augen. Jannecke und Brix vermuten angesichts dieser Schusskünste einem Profi-Killer oder mindestens Berufskriminellen auf der Spur zu sein. Dass Biggi, die sich so liebevoll und munter um ihren

Mann Hajo kümmert und den Kommissar*innen sogar Hackbraten auf dem Präsidium vorbeibringt, die Täterin sein könnte, halten sie zunächst für unmöglich.

Einzigartig an diesem *Tatort* ist die Gratwanderung bei der Inszenierung der Figuren: Charaktere wie Lagerist Uwe, der in seinem Wollpulli zu Hause am Echtzeit-Flugsimulator sitzt, oder Biggi, die in riesigen, flauschigen rosa Wolljacken kaltblütig zwei Menschen erschießt, sind enorm überzeichnet, fast schon komisch dargestellt. Über allem liegt der Sound von 80er-Jahre Balladen, die alle Geschehnisse fast absurd erscheinen lassen, und ein Set-Design im Retro-Look, das an Rüschevorhängen nicht spart. Trotzdem werden die Figuren sehr feinfühlig inszeniert: Vor allem Hauptfigur Biggi, hin- und hergerissen zwischen ihrem biedermaierlichen Eheglück mit Hajo und dem kleinkriminellen Dealen und Morden, ist eine hoch ambivalente Figur. Sie ist mehrfache Mörderin und prototypische Haus- und Ehefrau gleichzeitig. Durch die extreme Überzeichnung der Figuren wirkt jedoch niemand in diesem *Tatort* unsympathisch oder gar bedrohlich.

Durch manipulierte Aufnahmen der Überwachungskamera vom Firmengelände der Lohmanns kommen Jannecke und Brix schließlich darauf, dass der Überfall nur vorgetäuscht war. Rick schließt – nachdem seine Geschäftspartner Uwe und Sahni tot sind – selbst einen Deal mit Biggi. Er bekommt die Erden von Biggi und tut weiterhin so, als würde es zur Übergabe zwischen ihm und dem russischen Kriminellen kommen. Gleichzeitig weiht er Jannecke und Brix ein, die bei dieser Gelegenheit den Gangster festnehmen sollen. Biggi wähnt sich in Sicherheit und feiert zu Hause die Rückkehr Hajos aus dem Krankenhaus mit Häppchen und Bier. Doch dann platzen Jannecke und Brix schließlich ins Eheglück, um Biggi festzunehmen. Während sie abgeführt wird, sieht man auf dem Fernseher das Hochzeitsvideo der Lohmanns laufen: Hajo hält eine Rede, in der er nicht ohne Stolz all die Jahre aufzählt, in denen Biggi Schützenkönigin wurde, dann lassen Biggi und Hajo mit ihren Gästen Luftballons steigen. Biggi bekommt eine Pistole überreicht und schießt alle Luftballons am Himmel ab, aus denen jetzt Konfetti auf Hajo und Biggi rieselt, die sich tief in die Augen sehen und küssen.

10.2. Ambivalente Frauenfigur: Eiskalte Killerin und sorgende Ehefrau

Gewalt gegen Frauen spielt in „Falscher Hase“ keine große Rolle. Die Täterin ist eine Frau, ihre Opfer sind ausschließlich Männer. Insgesamt sterben in diesem *Tatort* fünf Menschen, sie sind allesamt männlich. Drei davon werden von Biggi Lohmann erschossen, wobei wir sie jedoch nur ein Mal bei dem tödlichen Schuss auf den Wachmann Jürgen Röhrig beobachten können. Der Mord an Uwe und Sahni wird nicht explizit gezeigt.

In einer Situation ist Biggi auch selbst körperlicher Gewalt ausgesetzt. Als sie sich mit Uwe und Sahni in Uwes Wohnung trifft, um die Rückgabe der Erden zu besprechen, findet sie sich in einer körperlich unterlegenen Situation wieder.

Nr. Sequenz	Einst. Größe	Dialog, Tonebene	Handlungsebene
FH/20 00.43.50	N	<i>(Türklingeln)</i> B: „Hallo.“ U: „Hallo, komm rein.“	Es klingelt an der Tür. Uwe geht zur Tür und öffnet sie. Davor steht Biggi. Sie begrüßen sich schüchtern und Biggi betritt die Wohnung
	HN li	U: <i>(zögerlich)</i> „Das ist mein... Geschäftspartner.“ B: „Okay...und was -“ <i>(klatschendes Geräusch)</i> B: <i>(entsetztes Keuchen)</i> „Was soll denn das? Was hab ich Ihnen den getan!?“ S: „Noch nichts. Aber das kann ja noch kommen. Also, was hat der Versicherer gesagt?“	Biggi kommt ins Wohnzimmer, wo Sahni bereits wartet Noch bevor Biggi etwas sagen kann, schlägt Sahni ihr mit der Hand ins Gesicht , so dass Biggi auf die Knie sinkt. Langsam richtet sie sich wieder auf und hält sich mit einer Hand ihre Wange Biggie sieht zögerlich zu Uwe, der sieht unsicher zurück
	G	S: <i>(laut)</i> „Hier spielt die Musik!“	Sahnis Gesicht ist nah an Biggi, er brüllt sie an
	N	B: „Er hat gesagt dass die ... dass die Versicherung zahlen wird.“ S: „Na dann. Wir kriegen die Kohle und sie kriegen das Metall.“ B: „Uwe, das - „	Biggi blickt unruhig abwechselnd zu Uwe und Sahni und spricht mit wackeliger Stimme Biggi hält kurz inne, atmet schnell und will sich dann an Uwe wenden
	N re	<i>(klatschendes Geräusch)</i> U: „Sahni...“ S: „Die Kohle. Dann kriegen Sie das Metall und alles ist wie vorher.“ <i>(Schluchzen)</i> S: „Bis auf Jürgen. Der bleibt tot. Verstehen wir uns?“ B: <i>(Schluchzendes Geräusch)</i> S: <i>(brüllt)</i> „Verstehen wir uns!!“ B: <i>(mit erdrückter Stimme)</i> „Ja..“	Sahni gibt Biggie eine Ohrfeige , sie fällt auf das Sofa Sahni wirft sich auf Biggi und hält ihr den Mund zu. Ihren Kiefer fest im Griff schüttelt er Biggis Kopf leicht hin und her

Insgesamt dauert die Szene ungefähr eine Minute. Während Uwe Biggi an der Tür zunächst noch nervös und mit einem schüchternen Lächeln begrüßt, verändert sich die Situation durch die Präsenz von Sahni schlagartig (sh. Abb.8). Sahni, der grobschlächtige Schnauzbartträger, ist eigentlich auch kein professioneller Ganove. Er ist befreundet mit Rick und möchte durch den Deal mit den Erden genug Geld zusammenbekommen, um danach nach Thailand auszuwandern. Insgesamt scheint er eher schlichter Natur zu sein, aber er ist durchsetzungsstark und scheint zu wissen, was er will. Während er bei der ersten Besprechung des Deals mit Rick noch herumalbert und mit Uwe kindisch über Ricks Tattoo kichert, präsentiert er sich jetzt als ruppiger Kleinkrimineller, der keinen Spaß versteht. Er will dieses Treffen offenbar dazu nutzen, Biggi unter Druck zu setzen und ihr Angst zu machen. Weil ihm intellektuell und vermutlich auch rhetorisch die Mittel dazu fehlen, wählt er rohe Gewalt als Kommunikationsmittel.



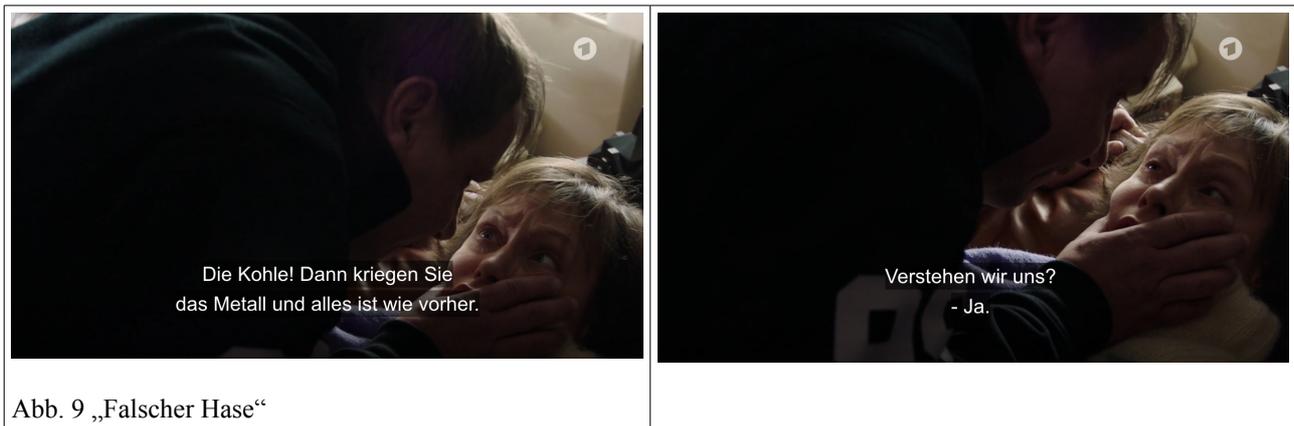
Abb. 8 „Falscher Hase“

Vom ersten Schlag ins Gesicht lässt sich Biggi noch nicht besonders beeindruckt. Sie erschrickt zwar, richtet sich jedoch schnell wieder auf und fragt empört, was das denn solle. Sahni lässt jedoch nicht zu, dass es zu Diskussionen kommt. Er will Biggi keinen Deal vorschlagen, sondern sie lediglich darüber informieren, was er von ihr erwartet. Als Biggi gezielt Uwe ansprechen will, der sichtlich unbehaglich daneben steht, unterbindet Sahni auch diesen Versuch und schlägt Biggi ein weiteres Mal ins Gesicht. Diesmal so heftig, dass sie auf dem Sofa landet. Zwar ist es bis zu diesem Punkt noch zu keiner offensichtlichen Meinungsverschiedenheit gekommen, doch Sahni will durch die Ohrfeige vorbeugend eine Machthierarchie zu erzeugen, um Biggi in die unterlegene Position zu drängen, bevor sie eine Chance hat zu reagieren. Interessant ist an dieser Stelle die Tradition der Ohrfeige als rechtskräftige Bestätigung eines Deals: Bereits zu Zeiten des römischen Reiches stellte der 'Backenstreich' eine Art „Mündigwerdung“ dar und wurde genutzt, um Abmachungen gültig zu machen. „Die Ohrfeige konnte die Urkunde ersetzen: Eine Rechtsangelegenheit wurde 'hinter die Ohren' geschrieben.“¹⁹⁶

Beim Treffen zwischen Biggi, Uwe und Sahni geht es ebenfalls darum, einen Deal zu beschließen – auch wenn der zunächst nur von einer Seite gewollt ist. Biggi soll das Versicherungsgeld den Beiden überlassen, erst dann bekommt sie die seltenen Erden zurück. Das will Sahni ihr gewaltsam 'hinter die Ohren schreiben'. Nachdem Biggi durch die Wucht der zweiten Ohrfeige auf das Sofa

¹⁹⁶ Speitkamp, Ohrfeige, 148.

gefallen ist, wirft sich Sahni auf sie und hält ihr den Mund zu (sh. Abb. 9). Sie soll nichts sagen, sie soll keine Stimme haben. Auch wenn Biggi und Sahni sich davor noch nie getroffen haben, scheint Sahni von Anfang an mit äußerster Dringlichkeit verhindern zu wollen, dass Biggi in irgendeiner Weise ihre Meinung äußern kann. Als Sahni Biggi ein wütendes „Verstehen wir uns?!“ entgegen schleudert, ihr jedoch immer noch den Mund zu hält, so dass sie nicht antworten kann, wird es fast schon absurd.



Sahni nutzt hier einerseits Gewalt als Mittel, sich selbst glaubwürdig als gefährlichen Kleinkriminellen zu inszenieren, andererseits zeigt die Wahl seiner 'Waffen' auch, dass er einer Konfrontation mit Biggi auf Augenhöhe unbedingt entgehen will. Unsicherheit oder Angst könnten Motive sein: Schließlich hätte er Biggi auch verbal drohen können, hätte aufzählen können, welche schlimmen Dinge passieren würden, wenn Biggi dem Plan nicht zustimmt. Stattdessen ist es Sahni anscheinend wichtig, Biggi keine Möglichkeit der Widerrede zu lassen, ihre Worte und jede Reaktion sofort zu ersticken.

In dieser Situation gefangen, verspürt Biggi natürlich Verzweiflung: Sie hat Tränen in den Augen, in ihrer Mimik spiegeln sich Emotionen wie Angst und Panik. Trotzdem ist ihr Gesicht nicht im Mittelpunkt des Bildes. Die Kamera nimmt nicht – so wie es in den anderen *Tatorten* bisher meist der Fall war – das leidende Gesicht der Frau exklusiv in den Mittelpunkt. Hier ist Biggis Gesicht nur im unteren Drittel des Bildes zu sehen. Sahnis wuchtiger, dunkler Oberkörper drückt von oben auf das Bild. So wird das Leiden von Biggi in den Kontext ihrer Situation gesetzt. Das körperliche Leiden einer Frau nicht isoliert auf dem Bildschirm präsentiert, sondern ist bildlich eingebunden in die Situation, die das Leiden verursacht. Die Zuschauer*innen können die drückende Schwere von Sahnis Körper selbst wahrnehmen und finden sich nicht in einer voyeuristischen Position, die unverwandt einer leidenden Frau ins Gesicht starrt. Diese Art der Darstellung zeigt, wie gleichberechtigt der Kontext der Gewalt, also ihr narrativer Zweck visualisiert werden kann, ohne Gewalt gegen eine Frau rein ornamental und effekthascherisch darzustellen.

10.3. Female Gaze: Die Macht des Blickwinkels

Emily Atef entwickelt in „Falscher Hase“ nicht nur narrativ sondern auch visuell einen besonderen Blick auf das Geschehen, den ich an dieser Stelle als „Female Gaze“ bezeichnen möchte. „Female“ knüpft in diesem Sinne nicht an das biologische Geschlecht der Zuschauer*in – oder in diesem Fall der Regisseurin – an, sondern bezieht sich auf die patriarchale Machtverteilung der Gesellschaft, die mit dem Blick und der Macht des Zusehens verknüpft ist. Die nach dem männlichen, machtvollen Zuschauer ausgerichtete Logik des filmischen Blickes (vgl. Laura Mulvey) wird in „Falscher Hase“ aufgebrochen und umgekehrt. Besonders deutlich wird das in folgender Szene: Rick hat eine Affäre mit Anouk, der Frau seines erfolgreichen Bruders. Die beiden treffen sich in einem Hotelzimmer.

FH/21 00.44.53	T	<i>(Fernseher im Hintergrund und leichtes Wassertröpfeln)</i> A: „Heut noch...?“ R: „Was ich damit sagen will: Ich hab eben auch Ideen.“	Anouk liegt mit einem angewinkelten Bein im Hotelbett, sie sieht fern, während sie auf etwas wartet Jemand steigt vor der Kameralinse aus der Badewanne, so dass zunächst nur ein männliches Hinterteil im Bild ist
	A	R: „Ich hab das Gefühl, dass Guy die gar nicht hören will. Immer wenn er mit wichtigen Kunden im Laden steht dann ... schickt er mich weg.“	Rick ist nun komplett nackt von vorne zu sehen und trocknet sich ab. Danach bindet er sich das Handtuch um die Hüfte
	T	A: „Das Handtuch. Wir haben keine zehn Minuten mehr.“	Rick geht auf das Bett zu. Anouk deutet auf das Handtuch und blickt kurz auf die Uhr
	HN US 1 N re	R: „Ich hab wirklich tolle Einfälle. Ich hab das Gefühl, ich bin ihm irgendwie peinlich. Dann kann ich wieder in Lager und Kisten einsortieren und Kisten schleppen.“ A: „Schleppen, das kannst du doch gut, ne ... Tragen ... heben ... wuchten“	Rick knotet das Handtuch auf und legt es zur Seite. Dann klettert er ins Bett und legt sich neben Anouk Anouk wendet sich ihm zu, knetet ihm den Oberarm und fährt ihm dann mit Nachdruck mit der Hand über die Brust
	N	R: „Ja, aber ich möchte einmal bei 'nem Deal wirklich dabei sein.“	Rick liegt mit dem Kopf auf die Hand gestützt im Bett und sieht zu Anouk hoch
	G	R: „Teilhabe. Mitgestalten. Das ist es, was ich möchte.“	Anouk blickt genervt und steht dann vom Bett auf
	N	R: „Und ich kann das! Ich hab wirklich was im Kopf.“	Rick kratzt sich am Kopf, Anouk zieht ihre Unterhose unter dem Rock hervor, zieht sie zwischen den Fingern lang und lässt sie dann wegschnalzen
	N	<i>(Lautes Ausatmen)</i> R: „Gestern Abend zum Beispiel. Da hatte ich wirklich 'ne gute Idee. Du kennst doch Paul Kumber, den mit dem Elfenbein. Jetzt stell dir mal vor: Löwengebisse. Echte Löwengebisse. Wenn wir die für unsere Kunden -“	Rick rollt sich auf den Rücken, Anouk setzt sich auf ihn und wippt langsam auf und ab, zieht ihren Pulli aus Rick schließt erst die Augen, richtet sich dann aber abrupt auf. Anouk legt Rick einen Finger auf die Lippen
	G	A: „Pscht! Nicht reden.“	Sie schüttelt leicht den Kopf, dann macht sie die Augen zu und atmet langsam. Als sie die Augen wieder aufmacht und zu Uhr sieht, ist sie erschrocken
	T	A: „Mist!“	Sie greift mit ihrer rechten Hand unter ihren Rock, woraufhin Rick laut stöhnt
	G	R: „Oh Mann! Hey, das ist jetzt nicht fair.“	Anouk atmet tief durch und beobachtet Rick
	HN	R: „Du weißt doch dass ich dann immer gleich komme.“	Anouk steht auf. Rick bleibt auf dem Bett liegen, richtet sich enttäuscht auf
	T	A: „Wenn du weniger plappern würdest, müsste ich da auch nicht nachhelfen.“	Anouk trocknet sich energisch mit einem Handtuch ab, dann setzt sie sich aufs Bett und zieht ihren Pullover wieder an

In dieser Szene liegt die Handlungsmacht bei Anouk: Sie ist es, die Sex will, sie bestimmt, wie das passiert und wann der Sex wieder vorbei ist. Auf emotionale Gespräche oder Diskussionen über Ricks Schwierigkeiten mit seinem Bruder hat sie keine Lust und macht das auch sehr deutlich. Rick hingegen ist mehr daran interessiert, Anouk seine Probleme und Bedürfnisse zu erklären, als mit ihr zu schlafen. Er lässt es einfach geschehen, aber ist nicht bei der Sache. Auch in der Darstellung der beiden herrscht ein Ungleichgewicht (sh. Abb. 10).



Während Rick die komplette Szene nackt zu sehen ist, zieht Anouk lediglich ihren Pullover aus und auch ihren knielangen Rock behält sie die Szene über an. Nun könnte man meinen, an dieser Szene sei nichts unüblich. Gemeinhin ist es ja normal, dass auch der Mann beim Sex wenig bis gar keine Kleidung trägt. Doch diese Szene irritiert die Sehgewohnheiten der Zuschauer*innen, deshalb wurde Emily Atef in einem Interview des *ERSTEN* darauf angesprochen: „Besonders auffällig ist eine Szene, in der Rick (Friedrich Mücke) und Anouk (Johanna Wokalek) Sex haben. Wie kamen Sie auf Idee für die ungewöhnliche Perspektive?“ Emily Atef antwortet:

„Warum ungewöhnlich? Wie viele nackte Frauen durften die Zuschauer seit der Erfindung des Kinematografen der Brüder Lumière sich anschauen? Die meisten Zuschauer sind weiblich, wo sind also die nackten Männer?“¹⁹⁷

197 Christian Bender, Fragen an Regisseurin Emily Atef, 01.09.2019, online unter:

Diese Frage zeigt, wie normal es für Zuschauer*innen ist, nackte Frauen zu sehen – und wie irritierend, wenn ein männlicher Körper diese Rolle einmal einnimmt. Dass weibliche Körper sich vor der Kamera entkleiden, entblößen und präsentieren ist normal. Wird stattdessen ein männlicher Körper entkleidet und verletzlich inszeniert, führt das zu Irritationen. Verantwortlich dafür ist unter anderem das stereotype Konzepte der Verletzungsoffenheit der Frau. Es gilt als normal, ja ist sogar sozial erwünscht, dass Frauenkörper als passive, nackte Objekte den Blicken der Zuschauer*innen zur Verfügung stehen. Männerkörper sind eher in der Perspektive der Beobachter, der Handlungsmächtigen. Männerkörper werden nicht angeguckt, sie gucken selber. Diese Szene hat auf den ersten Blick nicht direkt etwas mit Gewalt gegen Frauen zu tun, aber sie zeigt sehr deutlich, wem die Macht des Blickes normalerweise zusteht und auf wen sie sich richtet.

Ricks Körper steht in dieser Szene im Mittelpunkt der Kamera. Anouks Körper bleibt begutachtenden Blicken verborgen. Sie fasst Rick an, der Blick der Kamera folgt ihrer Hand, wie sie über Ricks Schulter und seine Brust streicht. Rick jedoch berührt Anouk nicht aktiv, ihr Körper scheint somit der Szene enthoben. Er wird weder durch den Blick der Kamera gefasst, noch durch Berührungen von Rick manifestiert. Anouk hat die volle Kontrolle über die Szene – in jeder Hinsicht. Unter Zeitdruck entschließt sich Anouk schließlich mit einem gekonnten Griff, Rick zum Orgasmus zu bringen, worüber der jedoch nicht besonders erfreut ist. Anouk handelt ohne seine Zustimmung und zwingt ihn mit ihrer Berührung körperlich zum Orgasmus, was ein ungleiches und übergriffiges Machtverhältnis deutlich macht. Interessanterweise ist der Sex erst vorbei, nachdem Rick gekommen ist. Ob Anouk einen Orgasmus hatte ist unklar, Ricks Orgasmus markiert jedoch ganz klar das Ende des Akts. Offensichtlich hatte Anouk also nicht das primäre Ziel selbst zum Orgasmus zu kommen, sondern das Ende ihrer Lust wird vom männlichen Empfinden abhängig gemacht. Das scheint trotz aller unkonventionellen Körperinszenierungen auch in diesem *Tatort* noch immer als unumstößliche Normalität zu gelten.

10. 4. Alltäglich symbolische Gewalt: Zur Normalität der kalten Schulter

In „Falscher Hase“ werden vor allem alltägliche Strukturen symbolischer Gewalt gegen Frauen sichtbar gemacht. Sehr eindringlich zeigt der Film das in einer Nebenhandlung, die in drei Sequenzen über den Verlauf des Films eingestreut ist. In zwei Szenen sitzen sich Jannecke und Brix im Polizeipräsidium an ihren Schreibtischen gegenüber. Sie besprechen Ermittlungsergebnisse, als ihr Vorgesetzter Bachmann vorbeikommt und sich mit dem Rücken zu Jannecke auf Brix' Schreibtisch setzt. Er erkundigt sich nach den seltenen Erden und hat Fragen zu den Videos der

<https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/sendung/falscher-hase-interview-emily-atef-100.htm>(21.03.2020).

Überwachungskamera vom Firmengelände der Lohmanns. Er spricht jedes mal direkt Brix an und sieht ihm unverwandt ins Gesicht. Die Antworten hat jedoch Jannecke, sie spricht sie zögerlich aus. Das führt jedoch nicht dazu, dass Bachmann sich ihr zuwendet, sondern er sieht weiterhin Brix an und fragt erneut, direkt an ihn gewandt. So entspinnt sich ein skurriles Dreiecks-Gespräch, in dem Bachmann Brix fragt, der jedes mal auf Jannecke verweist, die in Richtung der beiden antwortet, woraufhin Bachmann wieder nur Brix die Rückfrage stellt, der sie wiederum erneut weitergibt (sh. Abb.11). Schon beim ersten Mal ist dieser Auftritt Bachmanns für die beiden Kommissar*innen höchst verwunderlich. Etwas später kommt es zur nächsten seltsamen Begegnung.

FH/19 00.42.52	T	Ba: „Was ist das? J: „Was?“ Ba: „Das Schokoladenpapier.“ J: „Das ist vom Lagermeister der Lohmanns.“ Ba: „Vom Lagermeister?“	Bachmann steht an Brix Schreibtisch und sieht ihn an. Wir sehen den beiden aus Janneckes Perspektive zu Bachmann ist kurz versucht zu Jannecke zu sehen, bleibt aber Brix zugewandt und fragt ihn weiter
	N	J: „Ja.“ Ba: „Der kann sich sowas leisten?“ J: „Es war ein Geschenk hat er gesagt.“	Jannecke antwortet, Bachmann spricht weiterhin exklusiv Brix zugewandt
	G	Ba: „Ich kenn' nur einen Laden der sowas führt. Guy Krämer.“	Brix steht auf, geht um Bachmann herum, der folgt ihm zögerlich mit seinem Blick
	N	Ba: „Kennen Sie den?“ J: „Das ist das Geschäft am Mainufer...“	Brix stellt sich hinter Jannecke, so dass Bachmann gezwungen ist in ihre Richtung zu sehen
	G	Ba: „Gut ... “	Bachmann blickt unsicher herum, als wüsste er nicht wo er hinsehen sollte. Schließlich dreht er sich langsam um und geht davon
	N	J: „Ich glaube, der hat Angst vor mir.“	Jannecke blickt Bachmann besorgt nach
	HN	J: „Hab ich irgendwas falsch gemacht? Der kann mir ja nicht mal in die Augen schauen.“	Jannecke und Brix sehen sich kurz an und blicken dann wieder nachdenklich Bachmann nach

Hier geht es um eine kleine Geste des Respekts, die Kommunikation normalerweise strukturiert. Im Gespräch suggeriert der Blickkontakt zwischen Gesprächspartner*innen Aufmerksamkeit, Anerkennung und Respekt. Sich nicht anzusehen, während man miteinander spricht, ist unhöflich - das lernen bereits Kinder. Bachmann verweigert Jannecke diese höfliche Geste des Erkennens. Nicht nur das, er ignoriert sie schlichtweg komplett. Er tut so, als wäre sie nicht da und als würde ihre Expertise über Brix laufen. Jannecke als Person und ihre Leistung als Kommissarin werden in diesem Gespräch *nicht gesehen*.



Was sich in dieser Szene abspielt, lässt sich unter dem von Carol Hagemann-White entwickelten Begriff der *Gewalt im Geschlechterverhältnis* beschreiben. Darunter fällt „jede Verletzung der körperlichen oder seelischen Integrität einer Person, welche mit der Geschlechtlichkeit des Opfers und des Täters zusammenhängt und unter Ausnutzung eines Machtverhältnisses durch die strukturell stärkere Person zugefügt wird.“¹⁹⁸ Wie sich in einer späteren Szene auflöst, hat Bachmann wohl romantische Gefühle für Jannecke entwickelt und wusste nicht, wie er damit anders hätte umgehen sollen. Zur Aufklärung des Falles umarmt er Jannecke plötzlich fest und unvorhergesehen und läuft dann schnell errötend davon. Zu diesem Zeitpunkt wird Jannecke und Brix klar, dass Bachmann verliebt ist, was sein seltsames Verhalten ihr gegenüber erklärt. Jannecke ist erleichtert, doch Bachmann hat Jannecke durch sein Verhalten deutlich verunsichert und verletzt. Dadurch, dass er Janneckes Vorgesetzter ist, befinden sie sich von vornherein in einem ungleichen Machtverhältnis: Ihre Anstellung und berufliche Karriere ist von ihm abhängig, Kritik oder Rebellion gegen ihn somit nur begrenzt möglich. Indem sich Bachmann entscheidet, Jannecke vorerst zu ignorieren, verletzt er nicht nur ihre persönliche Integrität als Person, die es verdient hätte im Gespräch gesehen zu werden, sondern stuft sie auch auf beruflicher Ebene herab. Janneckes Vermutung nach der ersten Szene lautet: „Kleiner Mann.“ Das sagt unglaublich viel.

198 Carol Hagemann-White, Heidi Lang, Jutta Lübbert, Brigitta Rennefeld, Strategien gegen Gewalt im Geschlechterverhältnis. Bestandsanalyse und Perspektiven. In: Carol Hagemann-White, Barbara Kavemann, Dagmar Ohl, Parteilichkeit und Solidarität. Praxiserfahrungen und Streitfragen zur Gewalt im Geschlechterverhältnis (Bielefeld 1997) 29.

Sie scheint sich zunächst nicht über Bachmanns Verhalten zu wundern, sie nimmt es hin und hat auch gleich eine Erklärung dafür: Dieser Mann hat Probleme mit sich selbst und muss daher andere klein bzw. unsichtbar machen, um sich besser zu fühlen. Die Reaktion Janneckes zeigt: Das passiert hier nicht zum ersten Mal - und damit knüpft sie an Erfahrungswelten aller Frauen an. Situationen, in denen Männer ihre Machtstellung missbrauchen, um Frauen klein zu machen, werden somit als Normalität inszeniert. Im Sinne einer feministischen Filmanalyse gilt: „Verfahren der Sichtbarmachung werden nicht als neutral begriffen, sondern als Effekt und Re/Produktion von Machtstrukturen reflektiert.“¹⁹⁹ Das gleiche darf auch für Verfahren der Unsichtbarmachung gelten, die in dieser Szene reproduziert werden.

Diese Szene ist auch ein Beispiel für symbolische Gewalt, die Bourdieu definierte als „jenes Sprechen und Handeln, das bestehende Macht- und Herrschaftsverhältnisse bestätigt, immer wieder neu hervorbringt und damit naturalisiert, das heißt selbstverständlich erscheinen lässt und für Kritik unzugänglich macht.“²⁰⁰ In dieser Szene wird deutlich, wie normal es erscheint, dass Männer Frauen zu unterlegenen Gesprächspartner*innen machen. Auch ein Aufbegehren scheint unmöglich: Jannecke kann nicht mit Wut reagieren, schließlich ist Bachmann ihr Vorgesetzter. Sie stellt daher erst einmal sich selbst in Frage. Sie ist verunsichert und fragt sich, was sie falsch gemacht hat – nicht, was Bachmann da gerade falsch macht. Automatisch sucht Jannecke den Fehler bei sich, obwohl Bachmann sich offensichtlich falsch verhält. Jannecke kann oder will Bachmann nicht zur Rede stellen, denn er ist ihr Vorgesetzter und unter Umständen muss sie mit negativen Konsequenzen rechnen. Bachmann jedoch, der seine Emotionen und seine Verunsicherung an seinen Kolleg*innen unreflektiert auslassen kann, scheint keine Angst vor Konsequenzen zu haben. Jannecke und Brix akzeptieren sein unhöfliches Verhalten zunächst. Die Auflösung des Vorfalls normalisiert dieses Verhalten dann schließlich. Bachmann drückt Jannecke fest an sich und umarmt sie. Dass Brix und Jannecke aus diesem Verhalten folgern, dass es romantische Gefühle sind, die Bachmann so ignorant werden ließen, entschuldigt sein Verhalten und führt zur beidseitigen Erleichterung: Ach so, er war ja nur verliebt. Jannecke im Gespräch zu ignorieren und sie somit auf beruflicher wie auch persönlicher Ebene abzuwerten, wird unter diesen Voraussetzungen für in Ordnung und normal befunden. Zugespielt formuliert wird dadurch gezeigt: Frauen müssen Fehlverhalten von Männern akzeptieren oder entschuldigen, wenn dahinter romantische Gefühle stecken. Bachmann darf gemein sein, er kann nun mal nichts für seine Gefühle – so lautet das Fazit.

199 Sarah-Mai Dang, Feministische Filmanalyse. In: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.) Handbuch Filmanalyse (Wiesbaden 2018).

200 Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 4.

10.5. Kontext, Zweck und Legitimierung der Gewalt

„Falscher Hase“ trägt sehr deutlich die Handschrift der Regisseurin Emily Atef. Sie gibt den Charakteren in langen Sequenzen viel Zeit sich auszudrücken und erzeugt vielschichtige Szenen und Begegnungen. Dieser *Tatort* schafft es, feine Machtunterschiede zwischen den Geschlechtern sichtbar zu machen, nur an manchen Stellen werden diese 'unkommentiert' dargestellt und somit reproduziert.

So zeigt Atef symbolische Gewalt gegen Frauen und macht deutlich, welche Machthierarchien hinter Blicken auf nackte Körper stecken. Der Unterschied zwischen der Gewalt, die Männer und Frauen in diesem *Tatort* erfahren, ist auffällig. Fünf Männer werden erschossen – keine Frau. Zwei Ohrfeigen werden verteilt – beide gehen an eine Frau, Biggi. Die gewalttätigste Figur in diesem *Tatort* ist eine Frau, die gleichzeitig mit großer Fürsorge Jannecke und Brix Hackbraten in Tupperdosen ins Präsidium bringt. Sie handelt aus egoistischen Motiven, ist waghalsig und brutal. Sie erfährt körperliche Gewalt durch einen Mann, die sie jedoch durch einen Schuss in die Stirn rächt. Dieser Film sticht heraus, weil er Gewalt gegen eine Frau von der betroffenen Frau selbst, ohne männliche Beihilfe rächen lässt. Die Zuschauer*innen können ihr sogar an einigen Stellen dabei zusehen, die Grausamkeit geschieht nicht nur im Off. Dennoch wirkt Biggi als Mörderin nie wirklich bedrohlich, denn ihre Persönlichkeit wird klischeehaft als die einer fürsorglichen, eifrigen Hausfrau dargestellt. Das Stilmittel des skurrilen Humors entkräftet alle gezeigte Grausamkeit in diesem Film. Die Drolligkeit der Figuren sorgt dafür, dass die Morde bei Zuschauer*innen keine Furcht erzeugen, sondern eher als komödiantisches Mittel wahrgenommen werden: Wer so enthusiastisch sein Rezept für Hackbraten teilt und rosa Mützen mit zwei Bommeln trägt wie Biggi, der kann doch keine Mörderin sein, die einem Angst macht. Die Wahl dieser Darstellung lässt nun die Frage offen: Führt die einzige Möglichkeit, eine grausame Killerin darzustellen über den Umweg des Humors, damit sich niemand ernsthaft vor einer Frau fürchten muss? Dass eine Frau in diesem *Tatort* die ambivalente Killerin sein darf ist ungewöhnlich und neu, aber die Verniedlichung ihrer Figur sorgt einmal mehr dafür, dass sie in dieser gefährlichen Rolle nicht ernst genommen werden kann.

11. „Ich hab im Traum geweinet“ (SWR, Nr.1121)

„Ich hab im Traum geweinet“ ist der fünfte Fall des Freiburger Ermittler*innen-Duos Franziska Tobler (Eva Löbau) und Friedemann Berg (Hans-Jochen Wagner) und wurde am 23. Februar 2020 ausgestrahlt. Mit einem Marktanteil von 17,6 Prozent verfolgten lediglich 6,10 Millionen Zuschauer*innen den *Tatort* an jenem Abend. Einiges spricht auch dafür, dass viele noch während des Krimis ab- oder umschalteten. Im Netz ergoss sich ein regelrechter Hagel an negativen Kommentaren über den vom SWR produzierten Film, der dieses mal im Schwarzwald spielte: „Ich möchte keinen Porno sehen, sondern einen soliden Mordfall, wie immer!“ - „Was ist das bitte für eine kranke, sexistische, gewaltvolle Kacke?“ - „Eine Karnevalssendung mit Pornoeinlage!“ lauteten ein paar der Beschwerden von User*innen in verschiedenen sozialen Medien.²⁰¹

Dass der *Tatort* „Ich hab im Traum geweinet“ ein Film ist, in dem Gewalt eine sehr zentrale Rolle spielt, liegt vor allem an Regisseur Jan Bonny, der sich bereits durch einige grenzgängerische Inszenierungen einen Namen als schonungsloser und unbequemer Filmschaffender gemacht hat. Die *WELT* schreibt über ihn: „Jan Bonny macht immer alle nackt. Und alles. Er rückt allem und allen immer auf die Pelle, bis den Menschen und ihren Verhältnissen die Wahrheit aus der Haut fährt.“²⁰² Der breiten Öffentlichkeit bekannt wurde Bonny 2007 mit seinem Film „Gegenüber“, in dem er die Gewalt einer Frau gegen ihren Ehemann schonungslos nah mit der Handkamera inszenierte. Danach war es eine Weile still um ihn, bis Bonny schließlich 2018 mit dem Film „Wintermärchen“ einen großen Erfolg feiern konnte, der eine künstlerisch-experimentelle Annäherung an die Geschichte der NSU-Morde und die Terrorzelle um Beate Zschäpe sein sollte. Hier zeigt sich die Handschrift Bonnys erneut sehr deutlich: Verzweifelte, irrlichternde Charaktere, viel rohe Gewalt, viel ebenso roher Sex – und die Kamera immer ganz nah dran. Die *ZEIT* beschreibt diese Herangehensweise als teilweise überdosiert:

„Schon klar, dass Bonny die entsetzliche Monotonie zeigen und spüren lassen will, die dem Handeln seiner drei Hauptfiguren zugrunde liegt. Aber er zeigt die endlosen Sexszenen so ausdauernd, dass sie zur bloßen Pose erstarren, irgendwann ermüden sie nur noch. Wenn die drei sich am Ende permanent in den Laken wälzen, ist der vermeintliche Schockeffekt längst erschlaft. Sex und Gewalt, ja, haben wir verstanden.“²⁰³

201 *Filmkritik am „Tatort“*, „Es kommen auch noch Szenen, in denen niemand nackt ist“, 24.02.2020, DIE WELT, online unter: <https://www.welt.de/kultur/kino/article206087771/Kritik-am-Tatort-Es-kommen-auch-noch-Szenen-in-denen-niemand-nackt-ist.html> (23.03.2020).

202 Elmar *Krekeler*, Dieser „Tatort“ ist der nackte Wahnsinn und die nackte Wahrheit, 23.02.2020, DIE WELT, online unter: <https://www.welt.de/kultur/medien/article206070339/Der-nackte-Wahnsinn-So-wird-der-Schwarzwald-Tatort.html> (22.03.2020).

203 Oliver *Kaever*, „Wintermärchen“: Vögeln, töten, saufen, streiten, 21.03.2019, DIE ZEIT, online unter: <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-03/wintermaerchen-jan-bonny-kinofilm-rezension> (23.03.2020).

Ebenfalls 2018 gab es Rumore um den von Jan Bonny inszenierten Münchner *Polizeiruf* „Das Gespenst der Freiheit“, bei dem eine Gruppe rechtsradikaler Jugendliche einen Geflüchteten tötet, wie immer gewaltlastig und ungeschönt in Bilder gegossen. Auch einen *Tatort* hat Bonny bereits inszeniert: In „Borowski und das Fest des Nordens“ geht es um einen Mann, der durchdreht und wahllos Menschen aus seinem Umfeld tötet, unter anderem seine Geliebte, die er mit einem Stuhlbein erschlägt, während die sich noch verzweifelt an ihn klammert. Generell scheint Bonny ein Faible für Frauen mit einem manipulativen Sexualverhalten zu haben. Schon in „Wintermärchen“, dem Film über das Neonazi-Trio, ist Hauptfigur Becky gleichzeitig verwundbare und verwundende Akteurin, die Sex manipulativ einsetzt. Im *Polizeiruf* „Das Gespenst der Freiheit“ zieht das einzige Mädchen der Clique die Fäden im Hintergrund, bis es schließlich beinahe zu einer Gruppenvergewaltigung kommt. Im ARD-Fernsehfilm „Über Barbarossaplatz“ versucht Psychotherapie-Patientin Stefanie ihre Probleme zu betäuben, indem sie sich mit fremden Männern zum Gruppensex verabredet. Ruppige Sexszenen, in denen Bonny nackte Frauenkörper und nackte Männerkörper hart aufeinandertreffen lässt, gibt es in jedem seiner Filme. So auch in „Ich hab im Traum geweinet“, wo Sex in fast jeder Situation mit Gewalt verbunden ist, und zwar auf eine Weise, die das Zuschauen schwer macht, wie auch der *Tatort*-Kritiker der *Mittelbayerischen Zeitung* feststellt:

„Bis jemand tot oder wehrunfähig ist, das kann bei diesem Regisseur schon mal dauern. In der Zwischenzeit sieht man geschundene Körperflächen, man hört Seufzen, Jammern und Stöhnen. Gewalt ist hier nicht schnell erledigt, und sie macht auch niemandem Spaß. Sie ist einfach nur schockierend.“²⁰⁴

Die Meinungen und Rezensionen zu diesem *Tatort* schlagen in beide Richtungen aus. Während die Zuschauer*innen in den Facebook- und Twitter-Kommentarspalten überwiegend empört, schockiert und geekelt reagieren, konstatiert die Feuilleton-Kritik Skandal-Regisseur Bonny einen provokanten und intellektuell reizvollen Stil. Für „Ich hab im Traum geweinet“ arbeitete Bonny gemeinsam mit Drehbuchautor Jan Eichberg am Buch, die beiden hatten auch schon für „Wintermärchen“ zusammengearbeitet. An der Kamera: Stefan Sommer, der unter anderem bei allen drei *Tatorten* des Regisseurs Umut Dağ an der Kamera war: „Das Monster von Kassel“, „Rebecca“ (SWR, 2016), der Geschichte einer 17-Jährigen, die seit ihrem zweiten Lebensjahr von einem Mann als Sklavin gehalten wird und dem Schwarzwald-*Tatort* „Sonnenwende“ (SWR, 2018), bei dem eine Frau den Ausstieg aus einer rechtsextremen Sekte schaffen, sich von ihrem Mann trennen will und später aus

204 Eric Leimann, Der Mega-Skandalkrimi aus dem Schwarzwald, 20.02.2020, Mittelbayerische Zeitung, online unter: <https://www.mittelbayerische.de/panorama/fernsehen-nachrichten/der-mega-skandalkrimi-aus-dem-schwarzwald-24368-art1881567.html> (22.03.2020).

Rache umgebracht wird. Das Team von „Ich hab im Traum geweinet“ ist somit sehr männlich geprägt und hat Vorerfahrung mit der Inszenierung von Gewalt gegen Frauen.

11.1. Inhaltsangabe

Im Zentrum der Geschichte steht Romy Schindler (Darja Mahotkin). Sie arbeitete früher als Prostituierte und lernte dabei ihren jetzigen Lebenspartner David (Andrei Viorel Tacu) kennen. Heute leben die beiden zusammen in Elzach im Schwarzwald und arbeiten dort in einer Schönheitsklinik – Romy als Krankenschwester, David als Arzt. Romy hat einen Sohn, den ungefähr 6 Jahre alten Jonas, um den sich beide kümmern. Wer sein Vater ist bleibt unklar, David ist es jedenfalls nicht.

Der *Tatort* spielt zur Zeit der Fastnacht in Elzach: Ein Event, für das das kleine Dorf im Schwarzwald berühmt ist. Die schwäbisch-alemannische „Fasnet“ basiert auf jahrhundertealter Tradition. Jedes letzte Wochenende vor Beginn der Fastenzeit, befindet sich der kleine Ort im Rausch eines riesigen Festes mit Partys und Umzügen. Auf einer solchen Parade treffen wir gleich zu Beginn des Films Romy und David. Gemeinsam mit ihrem Sohn beobachten sie die sogenannten „Schuttige“, die zur Fastnacht in Elzach ein Wochenende lang ihr Unwesen treiben. Schuttige sind verkleidete Männer, sie tragen rote, zottelige Anzüge, gehörnte Kopfbedeckungen und hölzerne Masken, die sie während des gesamten Wochenendes nicht abnehmen dürfen. Was zunächst nach einem lustigen Familientag aussieht, schlägt jedoch schnell um. Nachdem Romy von einigen „Schuttigen“ belästigt und geschubst wird und David ihr nicht hilft, gibt es auf der Rückfahrt im Auto Streit. Die Szene gibt den Ton des ganzen Filmes an: Zwischen Rausch und Vergnügen liegt immer nur ein schmaler Grad zur Gewalt. Und dieser ist Romy den gesamten Film über ausgesetzt. Wir sehen, wie sie in quälend langen Einstellungen von einem ihrer ehemaligen Kunden geschlagen, angeschrien und über den Boden geschleift wird. Auch mit ihrem Mann David praktiziert Romy Geschlechtsverkehr, bei dem Schimpfwörter und Ohrfeigen eine große Rolle einnehmen. Ihr Leben könnte so dahinlaufen, bis in der Schönheitsklinik plötzlich Philip Kiehl auftaucht, ein ehemaliger Kunde von Romy. Er ist mit seiner Frau gekommen, die sich einem Facelifting unterziehen möchte. Kiehl lädt Romy für die Nacht auf sein Hotelzimmer ein, die ignoriert ihn zunächst, besucht ihn dann aber doch. Als Kiehl am nächsten Tag tot in seinem Zimmer gefunden wird, beginnen die Ermittlungen. Die Kommissar*innen Franziska Tobler und Friedemann Berg geben sich zunächst ebenfalls dem rauschhaften Treiben in Elzach hin. Sie betrinken sich gemeinsam, tanzen und landen schließlich gemeinsam im Bett. Als sie am nächsten Morgen zum Leichenfundort gerufen werden, herrscht Katerstimmung. Während Berg verunsichert ist und das Geschehene mit Tobler aufarbeiten möchte, gibt die sich betont locker, als sei so ein

Ausrutscher unter Kollegen ganz normal. Schnell führen die Spuren sie zur Schönheitsklinik, wo sie den entscheidenden Hinweis auf Romy von Elena, Kiehls Frau erhalten. Die liegt nach der OP mit verbundenem Gesicht in ihrem Bett, der Verband blutig angelaufen. Ihr Leiden wird fast horrorfilmartig in Szene gesetzt, wenn sie mit einbandagiertem Kopf, halb bekleidet und vor Schmerzen gekrümmt und stöhnend durch die Flure der Klinik irrt. Schließlich begeht sie in ihrem Krankenbett Suizid.

Romy und David stehen nun beide unter Mordverdacht: Romy, weil sie laut Elenas Aussage zur Tatzeit eine Verabredung mit Kiehl hatte, und auch David hätte als eifersüchtiger Ehemann ein solides Mordmotiv. Während Tobler und Berg immer noch mit zwischenmenschlichen Problemen zu kämpfen haben, Toblers Freund aus der gemeinsamen Wohnung auszieht und Berg seine Sorgen bei einem champagnerlastigen Bordellbesuch zu verarbeiten versucht, leidet parallel auch die Beziehung zwischen Romy und David. Zwischen Verzweiflung, Streit, einem Suizidversuch und rauschhaftem Sex gerät die eigentliche Tat – die während des gesamten Films weder abschließend gezeigt noch vollständig aufgelöst wird – fast schon in Vergessenheit. Schließlich gestehen David und Romy unabhängig voneinander beide den Mord, jeder von ihnen versucht die kleine Familie und den jeweils anderen zu schützen. Tobler und Berg fällt es schwer, einem der beiden zu glauben. Schließlich sprechen jedoch die Umstände und Romys Geständnis für sie als Täterin. Auch wenn Tobler und Berg ihr nicht glauben, können sie ihr Geständnis nicht widerlegen und so wird Romy schließlich verhaftet und muss ihre Familie verlassen. Tobler findet sich zum Ende des Films in einer halb leergeräumten Wohnung wieder, aus der ihr Freund ausgezogen und sie somit endgültig verlassen hat. Der Film endet in einer Kneipe, wo Tobler und Berg sich auf ein gemeinsames Bier treffen. Generell hinterlässt dieser *Tatort* ein Unwohlsein, das mit dem finsternen Schwarzwald und der gruselig-märchenhaften Fastnacht als Kulisse zu tun hat – aber auch mit der grausamen Heftigkeit, mit der alle Figuren und auch die Kommissar*innen in diesem *Tatort* miteinander umgehen.

11.2. Die Täterin als Opfer

Der Mord selbst ist nicht das Grausamste an diesem *Tatort*. Gewalt wird während der Fastnacht im Schwarzwald als etwas Alltägliches dargestellt, das von allen Beteiligten exzessiv ausgelebt wird. Dennoch erleben alle Figuren Gewalt in unterschiedlicher Heftigkeit. Als Hauptfigur steht Ex-Prostituierte Romy Schindler im Fokus der Geschichte. Sie versucht sich ein normales Leben mit David und Sohn Jonas in Elzach aufzubauen, doch zwei ihrer ehemaligen Kunden finden sie dort: Burk, der fest davon überzeugt ist, dass Jonas sein Kind ist, verprügelt Romy und droht damit, ihr den Sohn wegzunehmen sowie Philip Kiehl, der mit seiner Frau für eine Schönheits-OP in Elzach

auftaucht, mit Romy schläft und danach mutmaßlich von ihr ermordet wird. Romy ist in der Geschichte enormer Gewalt von all ihren Kontaktpersonen ausgesetzt. Schon in der dritten Sequenz des Films wird das sehr deutlich: Unvermittelt startet die Szene mit einem lauten Schrei, Romy und Burk kämpfen in einem Hotel, Romy will fliehen, doch Burk zerrt sie ins Zimmer zurück (sh. Abb.12).

TG/03 00.00.30	T hk	<i>(Romy schreit)</i> B: „Halt deine Fresse!“ <i>(Kampfgeräusche)</i>	An den Füßen zieht ein Burk Romy über den Flur eines Hotels, sie liegt auf dem Bauch und versucht sich mit den Händen an der Wand festzuhalten. Burk wirft sich auf Romy, umklammert sie, dreht sie auf den Rücken, hält ihr den Mund zu
	N hk	R: „Lass mich los!“ <i>(Erstickte Schreie)</i> B: „Nein! Das ist auch mein Kind!“	Burk zerrt Romy nach oben, sie will sich befreien und boxt um sich, er hält ihr von hinten den Mund zu. Romy brüllt und schreit, Burk zerrt sie ins Zimmer
	HN	B: „Das ist für euch beide, bitte...“ R: „Nimm dein scheiß Geld weg! Du kannst ihn nicht kaufen, den Jonas, das ist mein Kind!“ B: „Es ist für euch beideee!“	Romy kniet erschöpft auf dem Boden, Burk hält ihr eine Hand voll 100 Euroscheine hin. Romy schlägt sie ihm aus der Hand, es beginnt ein erneutes Gerangel zwischen den beiden Burk geht schreiend auf die Knie
	HN	B: „Nimms doch, bitte!“ R: „Ich - zeig - dich - an!“	Romy richtet sich keuchend auf und stürzt auf Burk, der ihr immernoch den Weg aus dem Zimmer versperrt Er hält sie an den Handgelenken fest, sie versucht auf ihn einzuschlagen und drängt aus dem Zimmer raus
	A	B: „Du Nutte!“	Burk versperrt den Ausgang und gibt Romy eine Ohrfeige, sie fällt auf den Boden
	T o	B: „Du verdammte Nutte!“ <i>(Schluchzen und schweres Atmen)</i>	Romy kriecht mit gesenktem Kopf auf dem Boden in eine Ecke
	HN	R: <i>(keuchend)</i> „Deswegen zeig ich dich an...“	Romy blickt mit weit aufgerissenen Augen nach oben zu Burk, der sich ihr langsam mit erhobener Hand nähert
	HN	B: „Ich hab euch beide gesehen. Als du ihn vom Kindergarten abgeholt hast.“ R: „Du beobachtest uns also heimlich?“ B: <i>(eindringlich flüsternd)</i> „Bitte, bitte, lass uns doch einen Test machen, lass uns einen Test machen, bitte...“ R: <i>(zischt)</i> „Das ist lächerlich. Du bist nicht der Vater!“ <i>(Schmerzvoller Laut)</i> B: <i>(brüllt laut)</i> „Soll dein kleiner Arzt den Papa spielen, hä?! So stellste dir das vor...?!“ <i>(Keuchen)</i> B: „Aber das kannst du vergessen – das kannst du vergessen!“ R: <i>(brüllt wild)</i> „Aaaahhhrrrrr lass mich loooooos!!.....Sonst siehst du ihn nie wieder.“	Burk nähert sich Romy, versucht sie an der Schulter und dem Gesicht zu berühren, Romy liegt mittlerweile auf dem Rücken in einer Ecke zwischen Bett und Wand und wehrt seine Hände mit schnellen Bewegungen ab Burk versucht Romys Hände festzuhalten Romys Gesicht ist mittlerweile blutverschmiert, ihre Nase blutet von der Ohrfeige Burk dreht Romy die Hand Burk und Romy winden sich kämpfend auf dem Boden, Romy versucht sich aus dem Klammergriff zu befreien Romy brüllt und windet sich so heftig, dass Burk kurz von ihr ablässt. Romy richtet sich auf
	HN	<i>(Keuchen)</i> B: „Ich komme wieder!!“	Die beiden taxieren sich, Burk holt aus und schlägt Romy mit der Faust ins Gesicht
	A hk	B: <i>(brüllt)</i> „Und wenn du dich dann immer noch so querstellst, dann schlag ich dich Romy, ich schlag dich tot!“	Burk kniet über Romy und droht ihr mit der geballten Faust
	T o hk	R: „Lass mich in Ruhe!“ <i>(Keuchen)</i> R: „Fass – mich – nicht an...“	Romy schreit und tritt um sich, Burk lässt von ihr ab, keuchend und mit blutverschmiertem Gesicht beobachtet Romy ihn. Burk streckt langsam seine Hand nach Romy aus. Sie rappelt sich auf
	G	B: „Ich wollt das nicht ... Entschuldige bitte, Romy ... Ich wollte das nicht ...“	Burk schnauft, Romy läuft an ihm vorbei, schnappt sich eine Jacke und stürmt aus dem Zimmer
	N	<i>(Atmen und ruhige Klaviermusik)</i>	Burk atmet erschöpft und sammelt sein Geld vom Boden auf

Diese Szene dauert fast drei Minuten, in denen die Kamera pausenlos auf die sich keuchend und schreiend auf dem Boden wälzenden Figuren gerichtet ist. Wo man längst schon wegschauen möchte, rückt die Kamera noch ein Stück näher an Romy und Burk heran. Durch die Verwendung einer Handkamera sind die Bilder wackelig und schnell, was ein unmittelbares Gefühl für die Rohheit und Unberechenbarkeit der Szene schafft (sh. Abb.12). Während Burk Romy mehrmals ins Gesicht schlägt, sie über den Boden schleift, sie beschimpft und droht, sie zu ermorden, ist die Kamera jedoch nicht auf Burk, den aktiven Aggressor gerichtet, sondern auf Romy. Burks Gesicht wird nur einmal kurz gezeigt, hechelnd und erschöpft. Den Großteil der Zeit ist die Kamera auf Romys Körper gerichtet, wie er geschleift, zu Boden geschlagen oder umklammert wird. Interessant ist hier der Blickwinkel der Kamera. Sie liegt nicht mit Romy auf dem Boden und somit auf Augenhöhe, sondern steht über ihr und blickt von oben auf die am Boden liegende Frau herab. Es entsteht der Eindruck, dass die Kamera wie ein Komplize neben Burk steht. Sie betrachtet Romy aus der Perspektive des Täters. Dabei bleibt Burk selbst eher eine dunkle Bedrohung, die nicht im Bild auftaucht. Kein einziges Mal sehen wir Burk aus Romys Perspektive. Stattdessen wird seine Gefährlichkeit wirkungsvoll inszeniert, indem sein Schatten mit der ausgestreckten, zum Schlag bereiten Hand inszeniert wird, wie er bedrohlich auf die am Boden kniende Romy fällt.



Wie es zu diesem Treffen zwischen Burk und Romy kam, wird im Unklaren gelassen. Die Szene beginnt mit einem lauten Schrei Romys, während Burk sie über den Teppichboden zurück in sein

Hotelzimmer ziehen will. Der Streit dreht sich um Romys Kind, denn Burk ist überzeugt davon, der Vater von Jonas zu sein. Burk will einen Vaterschaftstest machen, will Romy mit Geld locken und droht ihr schließlich mit dem Tod, sollte sie sich seinem Willen nicht beugen. Romy kämpft mit vollem Körpereinsatz, sie tritt um sich und schreit, damit Burk sie loslässt. Es ist ein Kampf um ihre Unabhängigkeit, ihr Kind und ihr neues Leben, das sie sich mit David aufgebaut hat. Burk, der als ehemaliger Kunde plötzlich einen Anspruch auf ihr Kind erhebt, will Romy seinen Willen aufzwingen, indem er sie körperlich bedroht, schlägt und erniedrigt. Als Romy es schafft zu fliehen, versteckt sie sich ängstlich im Gebüsch vor dem Hotel. Die Schläge und Morddrohung haben für Burk keine Konsequenzen und Romy erzählt niemandem davon. Als David sie später einmal beiläufig fragt, ob jemand schon einmal versucht habe, sie wegen ihres Kindes zu erpressen, verneint sie dies. Vermutlich möchte sie David und Jonas schützen und will die Bedrohung aus der Vergangenheit nicht in ihr jetziges Leben lassen, nicht einmal durch Worte.

Doch auch die Beziehung zu David ist nicht nur friedvoll und harmonisch, auch hier spielt Gewalt eine zentrale Rolle. In zwei Szenen wird das besonders deutlich. Zunächst begegnen sich Romy und David zufällig auf der Arbeit und inszenieren ein sexuelles Rollenspiel.

TG/09 00.14.10	A	D: (<i>laut</i>) „Was tun sie hier?“	David betritt ein Zimmer im Krankenhaus
	A	R: „Meine Arbeit?“	Romy steht vor einem Regal und sortiert Akten
	N	D: (<i>leiser</i>) „Oder passt es grade nicht?“	David fragt mit vorsichtiger Stimme
	N	R: „Mach weiter.“ (<i>Dumpe Marschmusik von draußen</i>)	Romy blickt David an und klappt einen Ordner zu, den sie gerade in der Hand hält
	N hk	D: „Ich weiß über sie Bescheid, Romy.“ R: „Was wissen sie.“	David blickt zu Romy
	T vo hk li	D: „Dass du eine dreckige Hure warst.“ R: „Dreckig...“ (<i>lacht verächtlich</i>) D: „Du hast Schwänze gelutscht. Jeden, der die Kohle auf den Tisch gelegt hast, hast du rangelassen.“ R: „Das stimmt nich.“ D: „Du hast dich schwängern lassen.“ R: „Halten Sie mein Kind da raus.“	David geht langsam auf Romy zu. Die steht mit dem Rücken zum Regal, die Hände hinter dem Rücken verschränkt
	N	D: „Wer ist der Vater?“ R: „Ich -“ (<i>klatschendes Geräusch</i>)	Romy verzieht kurz das Gesicht David gibt ihr eine Ohrfeige
	N	D: „Wer ist der Vater!“ R: „Das -“	David gibt ihr erneut eine Ohrfeige
	HN	R: „Ich weiß es nicht.“ D: „Das wird die Leute im Dorf sicher interessieren.“ (<i>Lautes Atmen</i>) D: „Und deine Chefin. Und deine Schwiegermutter.“ R: (<i>flüstert</i>) „Nein...“ D: „Was.“ R: „Nicht die Schwiegermutter, bitte nicht die Schwiegermutter.“	David greift Romy mit einer Hand an den Hals David nimmt die zweite Hand dazu und beginnt Romy zu küssen, bremst aber im letzten Moment ab Sie küssen sich
	N	D: (<i>plötzlich albern</i>) „Musst du dir aber erst verdienen!“ (<i>Er macht ein blubberndes Geräusch mit der Zunge</i>)	Romy guckt ihn irritiert und leicht angeekelt an

		Romy stößt verächtlich Luft aus) D: (<i>singt</i>) „Verdienen, verdienen...“	David hüpfte leicht auf und ab und Romy beginnt seine Hose zu öffnen
--	--	---	--

Dabei inszenieren die beiden eigentlich nur die Situation, in der sie sich selbst befinden. Als David wissen will, wer der Vater von Jonas ist, scheint Romy einen Moment aus der Rolle zu fallen und macht ein irritiertes Gesicht, als hätte David etwas unpassendes gesagt. Ohrfeigen, Beleidigung und sexuelle Erpressung – eine Situation, in der offensichtlich eine Machtungleichheit zu Gunsten Davids herrscht – scheint für beide normal zu sein und Romy auch nicht zu missfallen. Doch die Position der Unterlegenen hat Romy nicht nur im Reich der Fantasien inne, sondern auch in realen Situationen. Romys unterwürfige Position in der Beziehung *und* im echten Leben scheint nicht nur ein Motor für die sexuelle Anziehung zwischen den beiden zu sein, sondern spielt auch in eigentlich nüchternen und ernstesten Gesprächen eine große Rolle. Nachdem David und Romy beide von der Polizei verdächtigt worden sind, Kiehl umgebracht zu haben, kommt es zu einer Unterredung der beiden, bei der die Realitäten verschwimmen (sh. Abb.13).

TG/33 00.58.06	HN	D: „Warum warst du bei ihm?“ R: „Es tut mir leid.“ D: „Das reicht nicht.“	Romy kommt aus dem Zimmer von Jonas, den sie gerade ins Bett gebracht hat und schließt die Tür hinter sich. Dort wartet David auf sie
	A	D: „Du hast hier doch alles was du brauchst.“	David kommt auf Romy zu, sie blickt ihn mit großen Augen von unten an und setzt sich aufs Bett
	HN	D: „Du hast ihn umgebracht.“ R: (<i>flüsternd</i>) „Ich wars nicht“	David klettert auf Romy und macht sich an seiner Hose zu schaffen
	HN	D: „Ich wars aber auch nicht.“ D: „Warum hast du ihn gefickt?“	Romy atmet schnell, zieht sich ihre Hose aus, und liegt abwartend auf dem Rücken im Bett, David legt sich auf sie
	HN o	D: (<i>weinerlich</i>) „Du verdammte Hure...Du kannst es einfach nicht lassen, hm?“ (<i>Romy schnieft</i>) D: „Was machen wir denn jetzt?“ R: „Ich weiß nich...“ D: „Die sperren uns ein.“ R: „Aber wir ha'm doch nichts gemacht.“ D: „Einer von uns, Romy, hat was gemacht. Die sperren uns ein. Ich komm' in den Knast.“	Romy dreht den Kopf weg, erst in die eine, dann in die andere Richtung. Romy versucht David zu küssen, der weicht zurück. Sie versucht es ein zweites Mal, David weicht aus
	T	D: „Was hast du der Polizei gesagt?“ R: „Nichts!“	David liegt nackt auf Romy, ihre Beine sind in die Luft gestreckt
	G	D: „Lüg mich nicht an, was hast du denen gesagt?!“ R: „Ich hab denen nichts gesagt!“ D: (<i>brüllt</i>) „Lüg mich nicht an! Was hast du denen gesagt?“ R: „Ich hab Angst vor dir, lass mich los!“ D: „Warum lügst du mich denn an?“ R: „Ich lüg dich nicht an! Ich hab dich schon oft angelogen, aber jetzt lüg ich dich nicht an! Ich schwöre, ich schwöre auf alles!“	David schlägt wütend mit seiner Hand neben Romys Kopf ins Kissen David packt Romy an Schultern, dem Hals und schüttelt sie David packt Romys Handgelenke
	G S o	R: (<i>flüstert</i>) „Ich schwöre, ich schwöre...“ D: „Schwöre. Und schwöre.“	Davids Hände liegen auf Romys Hals, Romy und David schauen sich schwer atmend an
	G	(<i>Dramatischer Gesang</i> : „Bleib hier, Bleib hier!“) D: (<i>flüstert</i>) „Ich bring das wieder in Ordnung.“ R: „Ich liebe dich.“	Romy verzieht ihr Gesicht zu einem kleinen Lächeln, dann fängt sie an zu kichern und zu lachen, David fängt ebenfalls zu prusten an. Davids Gesicht ist jetzt nah über ihrem, er lacht ebenfalls, sie küssen sich

In dieser Szene wandeln David und Romy auf einem schmalen Grat zwischen ernstem Streit und einem Rollenspiel. Die ganze Zeit über liegen sie nackt aufeinander, sie taumeln zwischen einer ehrlichen Aussprache und einem sexuell aufgeladenen Vorspiel. Rasend schnell wird aus Davids zunächst trauriger Frage ein wütender Tonfall. Er beschimpft Romy als „verdammte Hure“, die beteuern muss, dass sie die Wahrheit sagt. Dann kippt die Situation von Aggressivität zu Belustigung: Gerade noch schreit David Romy an und legt ihr die Hände auf den Hals, als wolle er sie würgen, dann plötzlich kichern die beiden und küssen sich leidenschaftlich.

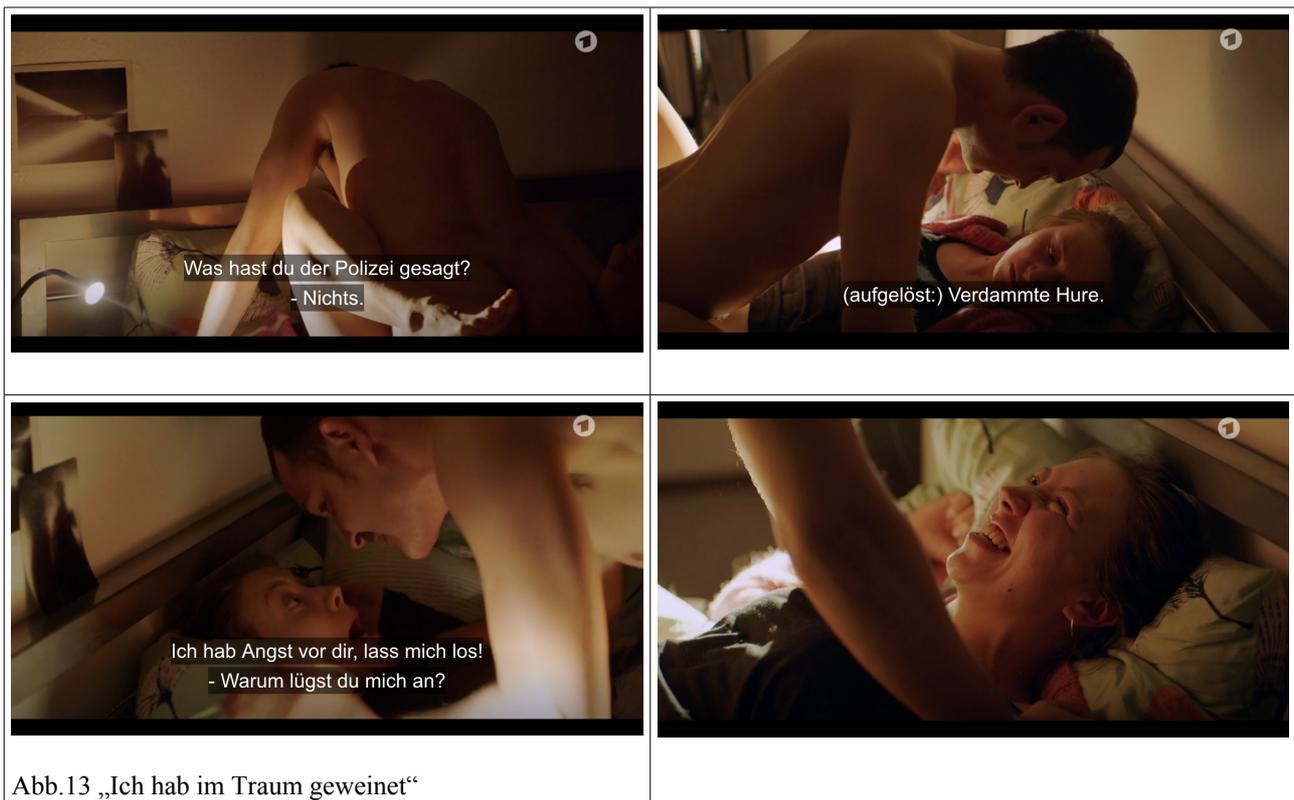


Abb.13 „Ich hab im Traum geweinet“

In der Beziehung zwischen David und Romy gibt es Sex nicht ohne Gewalt und Gewalt nicht ohne Sex. Körperlichkeit in Verbindung mit Gewalt scheint für die Figuren einen kommunikativen Zweck zu erfüllen, so Christian Buß, der *Tatort*-Kritiker des *SPIEGEL*: "Der Sex ist in diesem *Tatort* Sprachersatz, das letzte Mittel der Auseinandersetzung mit einem Gegenüber, die finale Versicherung der eigenen Existenz."²⁰⁵ Alle Figuren in diesem Film kommunizieren gewaltsam über ihre Körper ohne viele Worte. Für Romy und David ist Geschlechtsverkehr ein Ausdrucksmittel. Dabei hat er selten etwas zärtliches, sondern zieht seine Spannung aus der ungleichen Machtverteilung.

205 Christian Buß, Jeder mit jedem, alle gegen alle, 21.02.2020, DER SPIEGEL, online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-aus-dem-schwarzwald-masken-mit-hans-jochen-wagner-a-12f7c8f4-9f29-459a-991a-e73d3a54de76> (22.03.2020).

Die Unterlegene ist dabei immer Romy. Ihre Figur ist stark durch ihre Körperlichkeit geprägt, ständig scheint sie den Gefühlen, Wünschen und Bedürfnissen ihres Körpers triebhaft folgen zu müssen.

Während des gesamten Filmes scheint Romy wie ein Spielball von einem gewalttätigen Mann zum nächsten geboxt zu werden. Gleich in der ersten Szene wird sie von Schuttigen angegriffen, sie wird von Burk verprügelt und bedroht, beim Geschlechtsverkehr mit David wird sie im Rollenspiel geohrfeigt und am Hals gepackt, ein Patient belästigt Romy sexuell bei der Arbeit, Kiehl fasst Romy an, obwohl sie es nicht möchte, und droht ebenfalls, das Kind wegzunehmen. Ihr wird fünf Mal ins Gesicht geschlagen (zwei Mal von Burk, zwei mal von David, ein Mal von Philip Kiehl). Während Romy ständig einstecken muss, sehen wir sie nie selbst aktiv körperliche Gewalt ausüben. Und das, obwohl sie zum Schluss als Mörderin festgenommen wird. Doch der Mord ist in dieser Geschichte Nebensache. Mutmaßlich hat Romy Kiehl mit einem Aschenbecher erschlagen, mehrere Male gegen seinen Kopf, so erzählt sie es zumindest Tobler und Berg. Das letzte jedoch, was wir von Romy und Kiehl gemeinsam zu sehen bekommen, ist Kiehl, der seine Hand gewaltsam in Romys Hose schiebt, während diese schluchzend ihre Arme hochhebt und immer wieder „Nein“ sagt. Der Mord selbst oder auch nur ein emotionales Aufbegehren von Romy, ist nicht zu sehen. Erneut haben wir es hier mit dem Fall einer unsichtbaren Täterin zu tun, die offenbar grausam mordet, aber dabei nicht gezeigt wird (vgl. „Das verschwundene Kind“). Stattdessen sehen wir, wie die Täterin in zahlreichen Situationen selbst zum Opfer von Gewalt wird.

Dass Regisseur Jan Bonny die exzessive Mischung aus Sex und Gewalt als sein Stilmittel gewählt hat, erklärt dieses narrative Ungleichgewicht nicht. Denn Bonny wäre sicherlich einer der letzten, der die Chance, einen grausamen Moment menschlicher Niedertracht zu zeigen, verstreichen lassen würde. Trotzdem gibt es auffällig häufig Szenen, in denen Männer gewalttätig werden – im Grunde geht eigentlich alle Screen-Time-Gewalt von Männern aus – während der Mord, den eine Frau ausübt und der für den *Tatort* konstituierend ist, unsichtbar bleibt.

11.3. Macht und das Motiv der Maskierung

Die ungleiche Machtverteilung zwischen den Geschlechtern ist in diesem *Tatort* bereits im Setting der Elzacher Fastnacht angelegt. Die stellte für Regisseur Bonny aus mehreren Gründen eine reizvolle Kulisse für seine Figuren dar, wie er im Interview mit dem *ERSTEN* erklärt:

„Es ist ein anarchisches Ritual, es geht um Herrschaft – wer im Ort ist im Narrenrat, wer steckt unter den Kostümen. Die Maskierung ist da auch ein Herrschaftsmittel, du weißt

nicht, von wem du geschlagen wirst. Gleichzeitig ist es aber auch ein erotisches Spiel. Rausch, Enthemmung, Sexualisierung für eine bestimmte Zeit, das alles kommt da zusammen. Das fand ich interessant, weil es in seinem Ursprung auch eine bedrohlich heftige Veranstaltung ist.“²⁰⁶

Bei der Elzacher Fastnacht sind vor allem die Figuren der Schuttige sehr präsent, die auch gleich in der ersten Szene ihren Auftritt haben. Sie tragen rote Gewänder, dreieckige Hüte, die mit Schnecken besetzt sind und Holzmasken (sogenannte „Larven“) mit unterschiedlich geschnitzten Grimassen, an denen ein grünes Filztuch befestigt ist, das den Rest des Kopfes und der Schultern bedeckt. Niemals darf ein Schuttig seine Larve in der Öffentlichkeit absetzen, wie die Narrenzunft Elzach e.V. auf ihrer Homepage verkündet. Das mache schließlich den „besonderen Reiz der Elzacher Fasnet aus. Da jeder Akteur mehrere Larven besitzt und diese während der Fasnet öfters wechselt, ist es seinem Gegenüber schwer möglich, die wahre Identität des Narren zu erraten.“²⁰⁷ Schuttig werden dürfen nur Männer, sobald sie 18 Jahre alt sind. Zu ihrer Kostümierung gehört außerdem die sogenannte „Saublodere“, eine aufgeblasene Schweinsblase die am „Ochsenziemer“, dem getrockneten Penisknochen eines Bullen, befestigt wird. Rund 3.000 Stück werden davon jährlich in Elzach an die Schuttige ausgegeben.²⁰⁸ Mit diesen Gerätschaften „neckt er die Zuschauer, vor allem junge Frauen und Mädchen. Ab und an sieht man ihn auch mit einer hölzernen Streckschere, seltener mit Besen oder Fuhrmannspeitsche. Zudem macht der Schuttig mit lauten Knurr- und Brummlauten auf sich aufmerksam.“²⁰⁹ Das heißt zusammengefasst: Während der Elzacher Fasnet haben mehrere tausend erwachsene Männer die durch Tradition legitimierte Möglichkeit, anonym Frauen und Mädchen mit getrockneten Tiergenitalien zu belästigen. Natürlich kommt es unter solchen Ausgangsbedingungen immer wieder zu Übergriffen, die jedoch oft nicht zurückverfolgt werden können. Da die Elzacher Fasnet unter dem Motto der „Narrenfreiheit“ steht, lässt sich vermuten, dass auch nicht jeder Vorfall zur Anzeige gebracht wird.

Dieses Treiben der Elzacher Fasnacht bildet für den *Tatort* eine Kulisse der Zügellosigkeit, die schnell in Gewalt und Aggression umschlagen kann. Das erlebt auch Romy gleich in der ersten Szene (sh. Abb.14).

206 *Das Erste*, Gespräch mit Regisseur Jan Bonny und Drehbuchautor Jan Eichberg, 23.02.2020, online unter: <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/sendung/ich-hab-im-traum-geweinet-gespraech-bonny-eichberg-100.html> (26.03.2020).

207 Narrenzunft Elzach e.V., Die Elzacher Narrengestalten, online unter: <http://www.narrentag-elzach.de/Narrengestalt/> (26.03.2020).

208 *SWR*, Saublodere aus Elzacher Fasnet nicht wegzudenken, 20.02.2020, online unter: <https://www.swr.de/swraktuell/baden-wuerttemberg/suedbaden/saublodere-aus-elzach-100.html> (26.03.2020).

209 Narrenzunft Elzach e.V., Die Elzacher Narrengestalten.

TG/01 00.01.10	W	<i>(Stimmengewirr, Musik und Geräusche eines Straßenumzugs)</i>	Der Marktplatz ist voller Menschen, durch die Menge ziehen tanzend unzählige Schuttige
	N v hk	D: „Tschuldigung...tschuldigung!“	David zieht Romy und Jonas hüpfend an der Hand durch die Menschenmenge
	N hk	D: „Guck mal was ich hab“ R: „Nee.....“ D: „Komm...“ R: <i>(energisch)</i> „Nee! Wir müssen arbeiten“ D: „Mir zuliebe... <i>(triumphierend)</i> Ja!“ <i>Marschmusik im Hintergrund</i> <i>Dumpfes, lautes Grollen</i> R: „Hey ... lass das! Hör doch auf!“ <i>(Lautes Grollen)</i> R: „Mann, David!“	Die beiden halten an einer Ecke, David zieht zwei kleine Schnaps aus seiner Jacke und hält Romy einen hin David gibt Romy einen Kuss und sieht sie mit großen Augen an, Romy nimmt ihm ein Fläschchen aus der Hand. Sie stoßen an und kippen sich alles in einem Schwung in den Mund Romy verzieht das Gesicht, David nimmt ihr Gesicht in die Hände und küsst sie mehrmals Ein Schuttig kommt auf Romy zu und schubst sie Richtung Hauswand, er wischt ihr mit den Händen über Gesicht, Kopf und Arme.
	A S h hk	J: „Mama! ... Mama!!“	Romy versucht zu flüchten, ein zweiter Schuttig kommt und drängt Romy an die Hauswand, er versucht ihr die Handtasche wegzunehmen, aber Romy lässt nicht los
	G	J: „Mama! ... Mamaaa!“ D: „Hey, alles gut, es ist nur Spaß!“ J: „Hey, Mama!“	Jonas beobachtet die Szene verzweifelt und ruft nach seiner Mama, David steht hinter ihm und versucht ihn zu beruhigen
	N	R: „Lass mich los!“ D: „Es reicht, es reicht...“ <i>(Unheimliches Brummen, Knurren)</i>	Romy kann sich losreißen und huscht, den Schlägen der Stöcke ausweichend hinter David, der geht mit beschwichtigend erhobenen Händen auf die Schuttige zu, die knurren weiter und übersäen ihn mit leichten Schlägen ihrer Stöcke.
00.02.02	N S o hk	D: <i>(aus der Ferne)</i> „Es reicht!“	Jonas geht an der Hand seiner Mutter mit schockiertem Gesicht schnell weg, Romy blickt angespannt nach vorne, David kommt von hinten angelaufen und berührt sie an der Schulter

Die Masken der Schuttige funktionieren hier als Mittel der Herrschaft. Sie geben ihrem Träger Anonymität, denn erkennbar zu sein kann verwundbar machen. Anonym agieren zu können, bietet Schutz. Man ist den Blicken der anderen nicht preisgegeben, man kann sich verbergen, keine Mimik ist zu sehen, die emotionale Regungen verraten könnte. Das Konzept der Verletzungsmacht und der Verletzungsoffenheit wird hier Realität: Die Männer, die sich verkleiden dürfen, haben die Verletzungsmacht inne, anonym Schabernack zu treiben und Frauen „necken“ zu dürfen. Frauen jedoch, denen Maskierung aufgrund ihres Geschlechts verboten sind, müssen ungeschützt ihr Gesicht zeigen, was Verletzungsoffenheit bedeutet. Frauen sollen lesbar bleiben, sie müssen für fremde Blicke zur Verfügung stehen. Dieses Machtungleichgewicht wird von Romy weitestgehend akzeptiert: Nach dem Übergriff der Schuttige kommt es auf der Rückfahrt im Auto zwischen David und ihr zum Streit. Romy wirft David vor, dass er nur untätig herumgestanden und nicht eingegriffen hat, kritisiert jedoch nicht, dass die Schuttige sie überhaupt belästigt haben. David entschuldigt sich und sagt zu Jonas auf dem Rücksitz: „Wir beide finden raus, wer das war!“ Romy erwidert, sie glaube nicht, dass er das herausfinden müsse. Sie erklärt Jonas, dass alles nur Spaß gewesen sei und „die“ das einmal im Jahr dürften, dass sein dann „schon ok“.

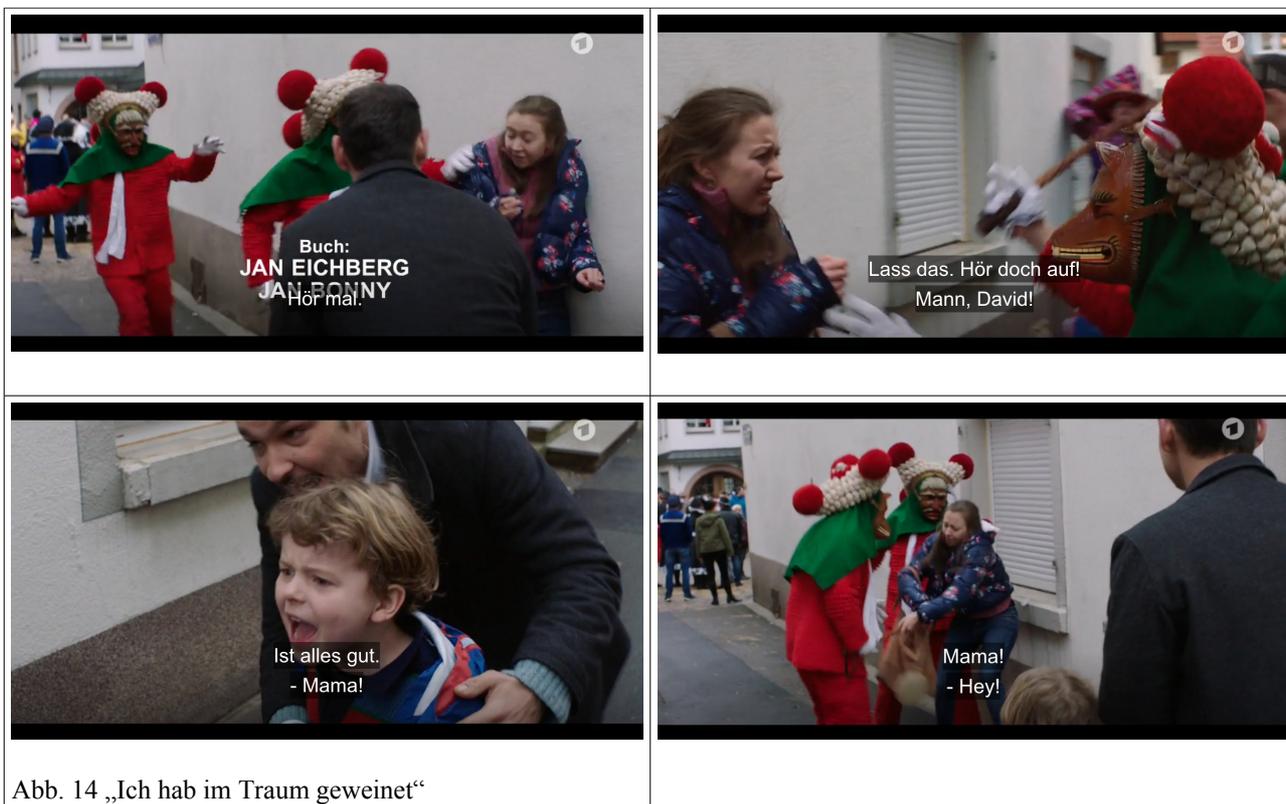


Abb. 14 „Ich hab im Traum geweinet“

Es zeigt sich, dass solche Übergriffe für alle Beteiligten, außer Jonas, der instinktiv merkt, dass seine Mutter in Bedrängnis ist, normal zu sein scheinen: Für Romy, die sich lediglich darüber ärgert, dass ihr Freund ihr nicht zu Hilfe kam, für David, der danebenstand und nicht eingegriffen hat, für die maskierten Männer selbst, die Romys Rufe nicht akzeptieren wollten.

Wer maskiert ist, hat Macht – und in dieser Geschichte haben Männer die Macht über die Maskierung aller Beteiligten. Dass es sich bei Romys und Davids Arbeitsplatz um eine Schönheitsklinik handelt, die vermeintliche körperliche Makel retuschiert, ist dabei kein Zufall. Um ein anderes, ein neues Gesicht geht es auch für Elena Kiehl, die mit ihrem Mann Philip in die Klinik gekommen ist, um sich einem Facelifting zu unterziehen. In einer Szene besprechen sie den Eingriff in Davids Büro.

TG/10 00.16.25	T hk	D: „Hallo!“ R: „Hallo.“ E: „Kiehl“ D: „David Hans“ P: „Äh...hallo.“	Romy und David (die gerade miteinander geschlafen haben) empfangen Elena und Philipp Kiehl im Büro. Langsam treten sie ein. Elena und David geben sich die Hand. Philipp steht Romy gegenüber und mustert sie erstaunt. Als David ihm die Hand hinstreckt, braucht er einen Moment. David weist auf zwei Stühle vor seinem Schreibtisch. Elena und Philip setzen sich, wobei Elena ihn nicht aus den Augen lässt. Philipp gibt ihr einen Kuss. Sie guckt ihn belustigt an, dann greift Philip nach ihrer Hand. Elena beisst sich auf die Lippe und wendet sich David zu. Romy verlässt den Raum
	li	D: „Hallo, freut mich. Schön, dass sie da sind. Wenn sie sich setzen wollen?“ E: (zustimmend) „Hmh!“ D: „Dann legen wir mal los! ...Elena....Kiehl....“	
	HN hk	E: „Ja, ich hatte mit ihren Kollegen schon gesprochen. Es geht um die Hautstraffung und	Elena kratzt sich etwas verlegen an der Stirn

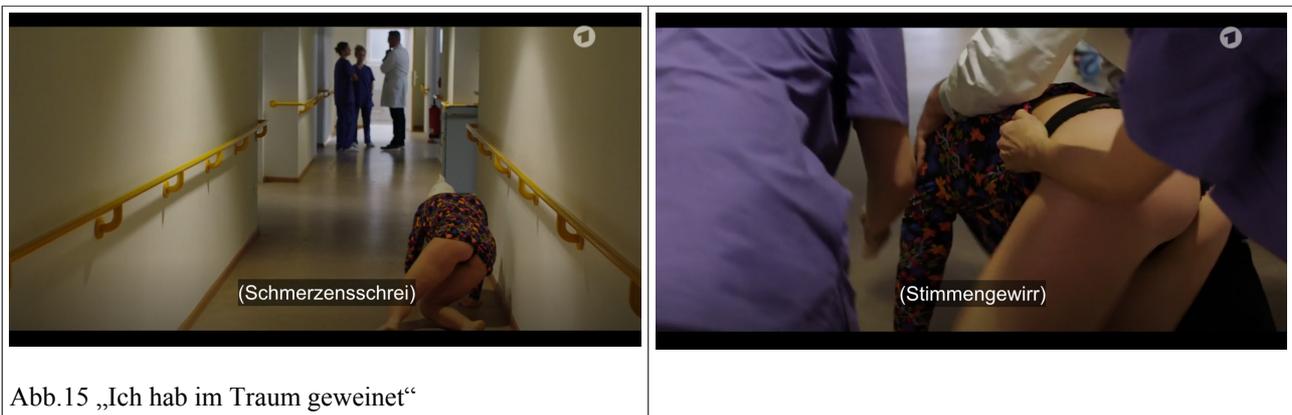


Abb.15 „Ich hab im Traum geweinet“

Auch hier spielt erneut Sehen und Gesehen werden eine große Rolle. Nicht sichtbar ist der Mord an Philip Kiehl. Stattdessen ist das dadurch bedingte Leiden seiner Frau sichtbar, die körperlich entblößt und blind in einem entwürdigenden Zustand auf dem Boden des Krankenhausflures kriecht. Zuschauer*innen sollen nicht sehen, wie ihr Mann stirbt, aber sie sollen sehen, welches körperliche Leid sein Tod bei dessen Frau auslöst. Die Macht über das Zeigbare haben in diesem *Tatort* sowohl vor und hinter der Kamera ausschließlich Männer. Sie haben die Macht darüber, wer sein Gesichtern zeigen muss und wer nicht und welche Körper wir vor der Kamera leiden sehen können und welche nicht.

11.4. Von Vergebung und Strafe

Die Bestrafung und Verhaftung von Gewalttäter*innen spielt in Fernsehkrimis eine große Rolle. Die Verantwortlichen sollen am Ende des Films für ihre Taten zur Rechenschaft gezogen und der gesellschaftliche Normalzustand wiederhergestellt werden. Dass es am Ende des *Tatort* also eine*n Schuldige*n gibt, ist ungeschriebenes Gesetz. Regisseur Jan Bonny sieht die Motive von Strafen und Vergeben durch die Fastnacht repräsentiert: Nach dem Rausch kommt der Kater, durch den die Exzesse der Nacht bestraft oder vergeben werden, so Bonny im Interview: „Ein zentrales Thema der Erzählung ist natürlich vergeben und strafen. Wer vergibt und wer straft im Umgang der Figuren miteinander. (...) Wie am Ende mit der Figur Romy Schindler umgegangen wird, ist das Strafe oder ist das Vergebung?“²¹⁰ Gegen Ende des Films beschließen David und Romy unabhängig voneinander, zur Polizei zu gehen und den Mord zu gestehen. David handelt vor allem aus dem Motiv heraus, seine Frau und Jonas zu schützen, so interpretieren es auch Tobler und Berg. Romy präsentiert mehrere Geschichten, wie der Mord an Philip Kiehl stattgefunden haben könnte. Ob Romy mit hundertprozentiger Sicherheit die Täterin war, wird jedoch nicht endgültig geklärt:

210 *Das Erste*, Gespräch mit Regisseur Jan Bonny und Drehbuchautor Jan Eichberg, 23.02.2020, online unter: <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/sendung/ich-hab-im-traum-geweinet-gespraech-bonny-eichberg-100.html> (27.03.2020).

Der Mord wird nie visualisiert und auch nach Romys Geständnis passiert keine Rückblende, die ihrer Version durch Bebilderung Glaubhaftigkeit verleihen könnte. Bei ihrer Verhaftung erkundigt sich Romy nach dem Schicksal von Jonas. Berg antwortet, dass im Notfall auch Burk die Erziehung stemmen könnten. „Auch der könnte das“, so Berg, sollte ein Vaterschaftstest belegen können, dass seine Ansprüche gerechtfertigt sind. Romy wird zum Ende des *Tatorts* also mehrfach bestraft: Sie muss ins Gefängnis, sie muss ihren Sohn verlassen, sie muss Burk (der sie noch einige Tage zuvor durch ein Hotelzimmer geprügelt hat) gewähren lassen, sie muss David verlassen. Sie erhält den Stempel einer verurteilten Mörderin mit allen gesellschaftlichen Sanktionen. Burk, der prügeln Ex-Kunde von Romy, der ihr mit Mord gedroht hat, wird für seine Taten nicht bestraft, im Gegenteil. Dadurch, dass Romy nun im Gefängnis ist, kann er seine Vaterschaft und womöglich auch das Sorgerecht anfechten. Bestraft wird auch das Mordopfer Philip Kiehl. Seine Bestrafung in Form des Mordes wird jedoch nicht gezeigt, wir sehen stattdessen seine verzweifelte Frau Elena leiden, die zum Schluss Suizid begeht.

Auch ein übergriffiger Klinikpatient wird für sein Verhalten bestraft. Es ist die einzige Szene, in der Romy sich für ein ihr widerfahrenes Unrecht während der Screen-Time rächt. Als der pflegebedürftige Patient während des assistierten Duschens anzügliche Bemerkungen macht, Romy an der Hüfte umklammert und laut zu Stöhnen beginnt, lässt diese ihn nach einem kurzen „Das möchte ich jetzt nicht“ kurzerhand nackt und hilflos in der Dusche sitzen, klagt sich noch ein paar Zigaretten aus seiner Tasche und verlässt das Zimmer. Hier übernimmt Romy das Ruder, trotzdem wird der hilflose Mann unter der Dusche nicht mehr gezeigt, wir hören nur noch einen zögerlichen Ruf aus dem Badezimmer. Visuell wird seine Bestrafung oder seine Verzweiflung nicht sichtbar gemacht.

Auch zwischen den Kommissar*innen Tobler und Berg spielt Exzess und die anschließende Aufarbeitung eine Rolle. Nach ihrer gemeinsamen Nacht können Tobler und Berg nicht mehr entspannt miteinander umgehen. Während Tobler sich zunächst locker gibt und versucht, das Geschehene einfach zu akzeptieren, ist Berg unzufrieden. Als Tobler ihm ein Gespräch verweigert, weil beide gerade im Hotelzimmer vor der gefundenen Leiche stehen und von Kolleg*innen der Spurensicherung umgeben sind, ist er gekränkt. Langsam baut sich zwischen beiden eine Frustration und Spannung auf, die sich schließlich in einer Szene im Büro entlädt. Romy Schindler hat gerade im Nebenzimmer ein Geständnis abgelegt, Tobler ist wütend auf Berg, weil sie gerade erfahren hat, dass er am Vorabend mit der Tatverdächtigen etwas trinken war und eine Kollegin erkundigt sich über das weitere Vorgehen.

TG/43 01.14.48	T	T: „Romy Schindler hat gestanden.“ K: „Na das ging ja schnell.“ B: „Ja, das muss man jetzt erstmal überprüfen ob das überhaupt alles stimmt, ja?“ T: „Ja, vielleicht hat sie dir ja was anderes erzählt.“ (<i>Kollegin lacht unsicher</i>) B: „Ja, okay, ja .. ich, ich muss was erzählen....“	Tobler geht mit einem Kaffee in der Hand um den Schreibtisch herum zu ihrem Platz, ihr gegenüber sitzt Berg. Eine Kollegin lehnt am Türrahmen des Büros Die Kollegin sieht abwechselnd zu Tobler und Berg, Berg rutscht unruhig auf seinem Stuhl hin und her
	HN	B: „Ich hab einen Fehler gemacht.“ T: „Wir sind zusammen abgestürzt.“ K: „Abgestürzt...“ T: „Ja. Wir hatten Sex.“	Tobler guckt alarmiert und grätscht Berg in den Satz, bevor er von seinem außerdienstlichen Treffen mit Romy erzählen kann
	HN	K: (<i>lachend</i>) „Ja, ist doch super... Wenn's Spaß gemacht hat?“ T: „Aber irgendwie kommen wir zwei jetzt nicht klar damit.“	Berg guckt überrumpelt zu Tobler und dann zur Kollegin
	T	B: „Ja, wie denn auch, wenn du mich permanent auflaufen lässt?“	Berg wird aufbrausend
	N	T: „Ich bin halt damit nicht so'n Profi wie deine Romy Schindler!“	Tobler ruft verteidigend zurück
	HN	B: „Sag mal, spinnst du jetzt total oder was!“ K: „Jetzt ist aber gut! Ihr habt doch 'nen Fall zu lösen. Jetzt benehmen wir uns alle mal ein bisschen weniger kleinkariert und reißen uns zusammen, ja? Wart ihr miteinander in der Kiste und seid verklemmter als vorher. Küsst euch doch einfach mal, hm? Puuhh....“	Berg haut vor Wut mit der Faust auf den Tisch und springt auf Die Kollegin lacht und geht langsam wieder Richtung Tür Tobler und Berg gucken beschämt in verschiedene Richtungen Die Kollegin verlässt das Büro wieder
	HN	B: „Mich so vor der bloßzustellen. Echt, du hast doch nicht mehr alle Tassen im Schrank hast du!“	Berg greift nach einem Packen Papier und wirft ihn auf Tobler, die noch am Schreibtisch sitzt und ihren Kopf reflexartig mit den Händen schützt
	N re li	T: „Hey!“ (<i>Poltern</i>)	Tobler springt auf, schnappt sich das Paket und wirft es zurück auf Berg
	A re	B: „Du bist so eine blöde Kuh! Verstehst du? Eine blöde Kuh!“ (<i>Rumpelnde Stühle</i>) T: „Ich hasse dich!“	Berg rennt brüllend um den Schreibtisch herum, Tobler schubst ihm einen Schreibtischstuhl in den Weg, damit er sie nicht erreichen kann. Polternd läuft Berg hinein. Laut atmend gehen beide auseinander
	N	B: „Weinst du jetzt?“ T: „Nein...ach.“ (<i>Seufzt genervt</i>)	Tobler lehnt an einem Schrank und reibt mit der Hand ihren Nasenrücken, Berg blickt abwartend zu ihr

In dieser Szene kommt es zu einer körperlichen und gewaltsamen Auseinandersetzung zwischen Tobler und Berg. Tobler möchte Berg vor den beruflichen Konsequenzen schützen, die sein privates Weintrinken mit der Tatverdächtigen nach sich ziehen würde. Deswegen wechselt sie schnell das Thema, indem sie der anwesenden Kollegin die Wahrheit über den One-Night-Stand offenbart und damit von Bergs Unprofessionalität ablenkt. Doch Berg ist alles andere als dankbar für dieses Ablenkungsmanöver von seinem Ermittlungsfehler, er wird wütend, dass Tobler ihr Geheimnis vor der Kollegin gelüftet hat. Dass sich Tobler selbst ebenfalls vor der Kollegin bloßgestellt hat, ist für ihn in diesem Moment nicht wichtig. Er beschimpft sie und wirft einen Stapel Papier nach ihr, der sie am Kopf trifft.



Abb.16 „Ich hab im Traum geweinet“

Tobler schnappt sich den Stapel Papier, der sie am Kopf getroffen hat, und wirft ihn zurück – trifft jedoch nicht, da Berg schon wütend auf sie zustürmt. In dieser Szene wird klar: Gewalt eskaliert auch zwischen denen, die im *Tatort* eigentlich die Rolle der Vernünftigen innehaben. Bonny erklärt, dass es zwischen Tobler und Berg zu diesen Exzessen kommt, weil sie in den Strudel des Fastnächtlichen Treibens mit hineingezogen werden. Die Szene belegt, dass Gewalt auch im Polizeibüro vorkommt. Die Beschimpfungen und das Werfen mit Gegenständen passieren im Streit. Gleichzeitig wirkt die Eskalation am Arbeitsplatz unverhältnismäßig brutal. Keiner der beiden entschuldigt sich später für sein Verhalten und es wird nicht weiter darüber gesprochen. Dadurch wird die Gewalt normalisiert. Das Werfen von Gegenständen nach einer Frau, mit der man vor kurzem noch intim gewesen ist, erscheint nichts besonderes zu sein. Berg entschuldigt sich nicht und Tobler macht ihm keinen Vorwurf. Beide begegnen sich in späteren Szenen zwar verdrückt, aber nicht so, als wäre etwas Schlimmes zwischen ihnen vorgefallen.

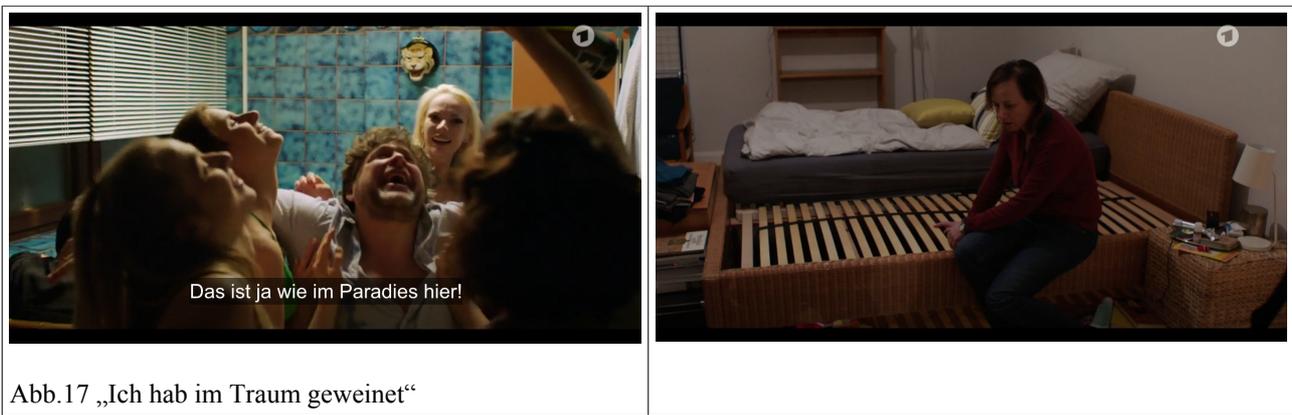


Abb.17 „Ich hab im Traum geweinet“

Für die Eskapaden der Fastnacht bestraft wird von beiden lediglich Franziska Tobler. Berg ist verwirrt und versucht sich schließlich mit einem Bordellbesuch abzulenken: In einer Villa mit Pool, in dem er der einzige männliche Gast zu sein scheint, jagt er schließlich einer Reihe junger Frauen nach, die seine Champagnerflasche geklaut haben, bis sie ihn kichernd in ihre Mitte nehmen und Alkohol in den Mund kippen. Während Berg also einfach weiter orgiastisch feiert, muss Tobler nach all der Feierei feststellen, dass ihr Freund ausgezogen und ihre Beziehung in die Brüche gegangen ist.

Alle Frauen in diesem Tatort – Romy Schindler, Franziska Tobler und auch Elena Kiehl – werden bestraft. Romy muss ins Gefängnis, Toblers Beziehung zerbricht, Elenas Mann wird ermordet, woraufhin sie sich selbst das Leben nimmt. Strafen für Männer geschehen unsichtbar: Der übergriffige Patient wird zur Strafe unter der Dusche sitzen gelassen (was jedoch lediglich hörbar ist). Philipp Kiehl muss mit dem Leben bezahlen, das passiert jedoch im Hintergrund, denn der Mord wird nicht gezeigt. David muss zwar mit ansehen, wie seine Frau ins Gefängnis muss, wird jedoch selbst von allen Anschuldigungen freigesprochen. Die beiden Männer, die Romy als Schuttige verkleidet überfallen haben, werden nicht zur Rechenschaft gezogen. Für Friedemann Berg und Burk hat ihr exzesshaftes Verhalten sogar positive Konsequenzen: Berg muss sich keine Sorgen machen, dass sein Treffen mit der Tatverdächtigen berufliche Konsequenzen nach sich ziehen könnte, Burk wird sogar für seine Skrupellosigkeit belohnt und darf sich Hoffnungen auf das Sorgerecht machen.

ZUGRIFF: Täter gefasst – alle Fragen gelöst?

12. Zusammenfassung der Ergebnisse und Beantwortung der Forschungsfragen

Da es sich bei dieser Arbeit um eine qualitative Untersuchung von vier verschiedenen Filmen mit jeweils unterschiedlichen Produktionskontexten handelt, lassen sich keine allgemeingültigen Aussagen über die Darstellung von Gewalt gegen Frauen im *Tatort* treffen. Jede Form und Darstellung von Gewalt muss – wie bei realen Gewalttaten auch – in ihrem jeweiligen Kontext gelesen und interpretiert werden. Dennoch gibt es Auffälligkeiten und Tendenzen, die eine gewisse Aussagekraft haben. Die Ergebnisse meiner Analysen möchte ich nun im Folgenden zusammenfassen, mit meinen Hypothesen abgleichen und somit meine Forschungsfragen beantworten.

12.1. Wie und in welchem Kontext wird Gewalt gegen Frauen im *Tatort* inszeniert?

Ein Ziel der Analyse war es, herauszufinden, wie und in welchem Kontext Gewalt gegen Frauen im *Tatort* inszeniert wird. Diesbezüglich hatte ich folgende Hypothese aufgestellt: Die Darstellung von Gewalt gegen Frauen im *Tatort* findet eingebettet in den Kontext patriarchaler, gesellschaftlich vorherrschender Machtverhältnisse statt. Die Gewaltdarstellungen konstruieren das Machtverhältnis und normalisieren es somit.

Männer sind im *Tatort* nicht nur öfter Mordopfer als Frauen – was in etwa auch der Kriminalitätsrealität entspricht – sondern ausschließlich. In allen untersuchten *Tatorten* gibt es insgesamt acht Mordopfer, ausnahmslos alle sind männlichen Geschlechts. Der Tod einer Frau kommt nur ein einziges Mal in Form des Suizides von Elena Kiehl vor, die sich aus Trauer und Verzweiflung über den Mord an ihrem Mann das Leben nimmt. Männer, die Frauen ermorden, existieren in den untersuchten Filmen nicht.

Was das tätliche Ausüben von nicht-tödlicher Gewalt angeht, dreht sich die ungleiche Verteilung jedoch um, was sich recht deutlich am Delikt der Ohrfeige bzw. des Schlags ins Gesicht zeigt. Männer müssen in diesen vier *Tatorten* insgesamt drei Mal einen Schlag ins Gesicht einstecken: Ein Mal ist es Philip Kiehl, der Romy darum bittet, ihm während des Geschlechtsverkehrs eine leichte Ohrfeige zu geben. Die zwei anderen Schläge ins Gesicht treffen den Boxtrainer Ralf, der Julija vergewaltigt hat und deshalb von deren Bruder Nino angegriffen wird. Frauen müssen im Vergleich zu Männern viel mehr Ohrfeigen einstecken. Insgesamt sind es acht, davon allein fünf Stück gegen Romy, die von ihrem Partner und zwei ehemaligen Kunden mehrmals ins Gesicht geschlagen wird.

Es lässt sich somit festhalten: Das Verweisen einer Frau auf einen sozial untergeordneten Platz in Form von tätlicher Gewalt durch einen Mann kommt in allen *Tatorten* vor – und dazu in einer solchen Menge, dass man die Darstellung dieser Gewalt als normalisierend betrachten darf.

Gewalt gegen Frauen wird in den von mir untersuchten *Tatorten* oft als sexualisierte Gewalt inszeniert: In „Das Monster von Kassel“ geht es um einen berühmten Fernsehmoderator, der seine minderjährige Nachbarin – sowie noch mindestens zwanzig weitere junge Frauen – sexuell missbraucht. Auch in „Das verschwundene Kind“ geht es um sexuelle Gewalt. Die Vergewaltigung einer Minderjährigen durch einen Mann mittleren Alters aus ihrem nahen Umfeld steht hier erneut im Mittelpunkt. In keinem der beiden Filme spielt es jedoch eine Rolle oder wird versucht aufzuarbeiten, wie es überhaupt zur Tat kommen konnte. Die Verhältnisse werden als gegeben akzeptiert und die Missbräuche als 'Nebeneffekte' eines manipulativen Charakters des Täters eingeordnet, ganz nach dem Motto: In über zwanzig Fällen hat Marten Jansen Mädchen und Frauen sexuell missbraucht – aber naja, er war ja auch nicht ganz normal. Die Täter werden niemals 'nur' als Vergewaltiger dargestellt, sie sind gleichzeitig auch mutmaßliche Mittäter oder krankhafte Narzissten. Also auf keinen Fall *normale* Männer aus der Mitte der Gesellschaft – wie es die Kriminalitätsrealität in Deutschland leider nahelegt. Die Tatsache, dass 60 Prozent aller Frauen in Deutschland schon einmal sexualisierte Gewalt erlebt haben, macht es sehr unwahrscheinlich, dass die Täter lediglich kriminelle und psychisch vorbelastete Männer sind.²¹¹ Das Narrativ im *Tatort* ist jedoch deutlich: Junge Mädchen sind Opfer, kriminelle oder psychisch kranke Männern sind die Täter.

Der *Tatort* „Falscher Hase“ stellt gewissermaßen einen Sonderfall dar: Hier ist die Täterin eine Frau. Die Realität des ganzen Films scheint jedoch durch die drollige Inszenierung der Figuren und ihrer Umgebung höchst unwirklich und weit entfernt von gesellschaftlicher Realität. Durch die überspitzte Darstellung der Charaktere ist der Film mehr als Komödie angelegt, was dazu führt, dass jegliche dargestellte Gewalt an Dramatik, Grausamkeit und Ernsthaftigkeit einbüßt. Somit kann auch die weibliche Täterin von den Zuschauer*innen nicht ganz ernstgenommen werden. Obwohl sie mehrfach Männer erschießt, wirkt sie – permanent in pastellfarbene Wolle gekleidet – im kompletten Film nie ernsthaft bedrohlich. Atef schafft es jedoch in diesem Film feine symbolische Gewalt zwischen den Geschlechtern sichtbar zu machen: Teilweise verkehrt sie diese um und spielt mit den Sehgewohnheiten der Zuschauer*innen (wie z.B. in der Sexszene zwischen Rick und Anouk). Manchmal übernimmt sie die gesellschaftliche Machtungleichheiten jedoch auch kommentarlos (wie z.B. das rücksichtslose Verhalten von Janneckes Vorgesetzten Bachmann) und trägt somit zu einer Normalisierung dieser bei.

211 Vgl. Frauen gegen Gewalt e.V. bff, Sexualisierte Gewalt: Merkmale und Tatsachen, online unter: <https://www.frauen-gegen-gewalt.de/de/was-ist-das-187.html> (29.07.2020).

Die Täter*innen in den untersuchten *Tatorten* sind in den meisten Fällen weiße Männer mittleren Alters aus der gehobenen Mittelschicht. Nur in einem Fall wird Gewalt gegen eine Frau von einer Frau ausgeübt: Die erste Schwarze *Tatort*-Kommissarin Schmitz wird gleich in ihrer ersten Folge im Stereotyp der „Angry Black Woman“ dargestellt, die ihre Wut nicht kontrollieren kann und Kommissarin Lindholm während eines Streits ohrfeigt. In dieser Geste schwingt deutliche Kritik an den bestehenden Machtverhältnissen der Gesellschaft mit: Schmitz wehrt sich in dieser Szene gegen die bevormundende Art einer weißen Frau und übt Kritik an Alltagsrassismus, dem sie als Schwarze Frau ausgesetzt ist. Schmitz bleibt damit jedoch die Ausnahme: Gewaltausübende weiße Frauen sind ansonsten in allen übrigen Filmen unsichtbar.

In drei von vier *Tatorten* sind Frauen zwar die gesuchten Mörderinnen (Julija, die ihr eigenes Kind tötet, Biggi Lohmann, die mehrere Männer erschießt und Romy Schindler, die mutmaßlich ihren ehemaligen Freier erschlägt) – jedoch werden die Frauen bei der Ausübung ihrer Taten nie gezeigt. Lediglich Biggi ist einmal dabei zu sehen, wie sie mehr aus Versehen einem Wachmann zwischen die Augen schießt. Gewalttätige Frauen dürfen im *Tatort* zwar vorkommen, aber bei der Gewaltausübung gezeigt oder beobachtet werden dürfen sie offenbar nicht. Gewalttätige Frauen werden aus dem Bereich des Sichtbaren gedrängt. Laut Meuser ein logischer Schritt, denn Gewalt ist klarer Bestandteil einer männlichen Wirklichkeit, zu der Frauen keinen Zugang haben. Demzufolge wird Gewalt als Instrument gebraucht, Männlichkeit zu definieren und in Abgrenzung zur Weiblichkeit zu stabilisieren. Frauen, die durch die Ausübung von Gewalt ihrer gesellschaftlich zugewiesenen Verletzungsoffenheit widersprechen, müssen daher durch Sanktionierung in Schach gehalten werden: „Der in den meisten gewaltaffinen männlichen Subkulturen praktizierte Ausschluss der Frauen von Gewaltaktivitäten hat zur Folge, dass den Frauen der Zugang zu einem zentralen Mittel des Stuserwerbs verwehrt wird.“²¹²

Statistisch gesehen wird in Deutschland mehr als ein Mal pro Stunde eine Frau durch ihren (Ex-)Partner „gefährlich körperlich verletzt“, jeden dritten Tag wird eine Frau durch ihren (Ex-)Partner getötet.²¹³ Die WHO definiert diese Art der vorsätzlichen Mordes an Frauen durch ihre Partner oder ehemaligen Partner als „Femizid“. In anderen Ländern, wie zum Beispiel Mexiko ist diese Art der tödlichen Gewalt bereits im Strafrecht verankert, in Deutschland gilt Femizid noch als Fremdwort – und wird oft nicht einmal als Mord eingestuft. Denn das deutsche Strafrecht unterscheidet zwischen Mord und Totschlag: Wenn Männer beispielsweise ihre Partnerinnen töten, wird als Motiv oft Eifersucht oder Wut erkannt, was dazu führt, dass diese Taten juristisch öfter als

212 Meuser, „Doing Masculinity“, 69.

213 Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend, Pressemitteilung: Gewalt gegen Frauen – Zahlen weiterhin hoch, 25.11.2019, online unter: <https://www.bmfsfj.de/bmfsfj/aktuelles/presse/pressemitteilungen/gewalt-gegen-frauen---zahlen-weiterhin-hoch-ministerin-giffey-startet-initiative--staerker-als-gewalt-/141688> (27.07.2020).

Totschlag und nicht als Mord beurteilt werden – was dann milder bestraft wird. In einem Urteil des Bundesgerichtshof von 2008 heißt es, dass das Mordmerkmal der „niederen Beweggründe“ nicht vorläge, wenn „die Trennung von dem Tatopfer ausgeht und der Angeklagte durch die Tat sich dessen beraubt, was er eigentlich nicht verlieren will“²¹⁴. Laut Dr. Leonie Steinl, der Vorsitzenden der Strafrechtskommission des Deutschen Juristinnenbundes und wissenschaftlichen Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Strafrecht und Strafprozess der Universität Hamburg, ist das patriarchale Denken: „Denn es ist eine patriarchale Besitzkonstruktion, wenn davon ausgegangen wird, dass der Angeklagte sich dessen beraubt sieht (...). Wenn etwas beraubt wird, muss man es zunächst besessen haben.“²¹⁵ Dies ist nur ein Beispiel dafür, wie sowohl die deutsche Justiz als auch die Gesellschaft noch in patriarchalen Mustern funktionieren und denken, die Männern Verständnis entgegenbringt, wenn sie Gewalt gegen Frauen ausüben.

Zwar wird Gewalt gegen Frauen in allen von mir untersuchten Filmen häufig inszeniert und gezeigt, doch ein Mord an einer Frau wird kein einziges Mal explizit gezeigt. Morde an Frauen sind unsichtbar – oder werden unsichtbar gemacht. Einerseits könnte das ein Versuch sein, Femizide und Morde an Frauen nicht als voyeuristisches Spektakel auf dem Bildschirm ausbreiten zu wollen und sich einer Ästhetisierung der Gewalt-Realität somit zu verweigern. Andererseits – und das vermute ich, nachdem die Darstellung von nicht-tödlicher Gewalt gegen Frauen in ihrer visuellen Bandbreite mehr als erschöpfend stattfindet – kann die Vermeidung des Themas Femizid auch an der Verkennung des Problems liegen. Indem der *Tatort* es nicht zum Thema macht, und somit zu gesellschaftlicher Realität erheben würde, findet mediale Aufmerksamkeit und Diskussion darüber nicht statt. Auch Kritik an vorherrschenden, patriarchalen Machtverhältnissen ist nicht möglich, denn dazu müsste erstmal ein Problem erkannt werden. Das Problem Femizid ist in der Welt des *Tatort* jedoch irrelevant und unsichtbar.

12.2. Zu welchem Zweck wird Gewalt gegen Frauen im *Tatort* eingesetzt?

Die zweite Forschungsfrage beschäftigt sich damit, zu welchem Zweck Gewalt gegen Frauen im *Tatort* eingesetzt wird. Die Hypothese zu dieser Frage lautete: Gewalt gegen Frauen wird im *Tatort* anders dargestellt als Gewalt gegen Männer. Gewalt gegen Frauen erfüllt oft einen schmückenden, ornamentalen Zweck, während Gewalt gegen Männer für die Handlung wichtig ist und sie narrativ vorantreibt.

214 Natascha *Holstein*, Femizide in Deutschland - „Trennungstötungen werden oft nicht als Mord eingestuft“, 17.10.2019, Süddeutsche Zeitung, online unter: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/femizid-gewalt-gegen-frauen-1.4635132> (27.07.2020).

215 *Holstein*, Femizide in Deutschland, Süddeutsche Zeitung, (27.07.2020).

Diese Annahme kann für „Das Monster von Kassel“ bestätigt werden. Eigentlich geht es in diesem *Tatort* um den Mord an dem 16-jährigen Luke Rohde, erst sein Tod bringt die Ermittlungen ins Rollen. Gegen Ende des Films erfahren wir das Motiv des Täters: Marten Jansen hat ein Mädchen vergewaltigt, in das Luke verliebt war. Die Vergewaltigung von Therese setzt die tödliche Gewaltspirale zwischen den beiden Männern in Gang: Durch die Vergewaltigung fühlt sich der 16-jährige Luke persönlich angegriffen und droht Jansen damit, an die Öffentlichkeit zu gehen, der ihn daraufhin aus dem Weg räumt. Für den Plot der Geschichte wären die zahlreichen Missbrauchsopfer nicht notwendig gewesen. Diese Frauen fungieren lediglich als Statist*innen, die in der letzten Szene durch ihre bloße, stumme Anwesenheit die Grausamkeit Jansens belegen sollen. Ihre Geschichten, ihr persönliches Schicksal, spielt dabei keine Rolle. Es geht um das Illustrieren der Grausamkeit des Täters, somit ist die Darstellung der Gewalt rein **ornamentaler** Natur.

Auch „Das verschwundene Kind“ beginnt mit langen Szenen, in denen die körperlichen Folgen der Vergewaltigung Julija in Form der Geburt eines ungewollten Kindes quälen. Dabei erfahren die Zuschauer*innen erst später, dass es sich bei Julijas Leiden um eine Geburt handeln sollte, denn weder das Baby noch der Geburtsvorgang selbst sind zu sehen. Julija wird lediglich blutverschmiert und keuchend in horrorfilmartigen Szenen gezeigt. Vornehmlich ihr Leiden interessiert die Kamera, nicht die Geburt selbst. Auch als Julija bewusstlos an einer Bushaltestelle liegt und mit Steinen beworfen wird, oder die Nebengeschichte über ihren Mitschüler Tim, der Nacktbilder von Julija im Netz verbreitete: Für die Storyline der Haupthandlung wäre diese beiläufig eingeflochtene Gewalt nicht notwendig, ihr Leiden wird zur Emotionalisierung der Geschichte genutzt.

In allen *Tatorten* werden Frauenkörper so inszeniert, dass sie viel mehr Emotionen transportieren, als es bei männlichen Körpern der Fall ist. Oft finden sie sich in unterwürfigen Positionen und Körperhaltungen, in denen es grotesk wäre, einen Männerkörper zu sehen. Daher lässt sich schlussfolgern: In den von mir analysierten *Tatorten* gibt es eine Tendenz, Frauenkörper viel expressiver auf der Leinwand leiden zu lassen, als Männerkörper, die kaum weinend oder leidend zu sehen sind. Gewalt gegen Männer findet in den untersuchten *Tatorten* anders statt: Männer stellen ohne Ausnahme alle Mordopfer, wobei sie jedoch selten bei ihrem Tod gezeigt werden. Männer sollen und müssen nicht leiden – oder zumindest sehen wir sie nicht dabei. Dabei dienen teilweise sogar Frauenkörper als Projektionsfläche, um Gewalt gegen Männer zu visualisieren. Ihre leidenden Körper werden als ornamentales Mittel genutzt, um Geschichten zu emotionalisieren oder zu dramatisieren und nicht, weil sie für den Fortgang der Geschichte von Bedeutung wären.

Besonders deutlich wird dieser **ornamentale Einsatz von Gewalt** gegen Frauen in „Ich hab im Traum geweinet“. Der eigentliche Mord an Philip Kiehl, um den sich die Geschichte dreht, wird

nicht gezeigt. Bevor ein toter oder sterbender Mann gezeigt wird, muss stattdessen seine Frau auf dem Bildschirm leiden: Halbnackt irrt sie weinend durch die Flure des Krankenhauses und begeht schließlich Suizid. Ein leidender weibliche Körper wird stellvertretend für den Tod eines Mannes in Szene gesetzt.

Es lässt sich festhalten, dass so gut wie alle Arten der Gewalt gegen Frauen in den von mir untersuchten Tatorten inszeniert werden: **Verbale Gewalt** trifft zum Beispiel Kommissarin Jannecke, die in Anwesenheit mehrerer Frauen, die Opfer **sexueller Gewalt** geworden sind, mit frauenfeindlichen Beleidigungen wie „Fotze“ und „Nutte“ beschimpft wird. **Psychische Gewalt** erfahren Frauen in fast allen *Tatorten* in ihren unterschiedlichsten Formen - durch das Zerstören von Kommunikationsmitteln, durch Bedrohung, Beschimpfung, Diffamierung, Abwertung – Männern passiert das nicht.

Die verschiedenen Ausprägungen von **sexueller Gewalt** haben vor allem einen Zweck: Frauen zu kontrollieren und auf ihren gesellschaftlichen Platz zu verweisen „They all are means of abuse, intimidation, coercion, intrusion, threat and force used mainly to control women“.²¹⁶ Interessanterweise dient sexuelle Gewalt in den von mir untersuchten *Tatorten* aber gar nicht so sehr der Aufrechterhaltung sozialer Machtgefälle, sondern wird lediglich im Kontext gängiger Geschlechterrollen erzählt: Junge, schutzbedürftige Mädchen werden zu Opfern von älteren Männern, die sich ihrer Triebe nicht erwehren können. Männer teilen aus, sind gefährlich, haben die *Verletzungsmacht* inne. Frauen sind in Gefahr, müssen sich schützen, sind *verletzungsoffen*. Interessanterweise sind die Opfer der Vergewaltigungen vor allem minderjährige Mädchen und keine erwachsenen Frauen. Was Gründe dafür sind, könnte ich an dieser Stelle nur spekulieren. Es wird jedoch deutlich, dass sexuelle Gewalt nicht als das erzählt wird, was sie in der Realität für fast alle Frauen tatsächlich ist: eine reale und lebensbedrohliche Gefahr und ein Mittel der Unterdrückung. Im *Tatort* dient sexuelle Gewalt lediglich der Dramatisierung der Geschichte und als Handlungsmotiv für Männer, die diese Taten aufklären oder rächen wollen.

Reemtsma schlüsselte Gewalt nach Körperbezug, dem Verhältnis zwischen Täter*in und Opfer und auch der Intentionalität folgendermaßen auf:²¹⁷ Bei **lozierender Gewalt** geht es darum, einen Körper aus dem „Weg zu schaffen“ um ein Ziel zu erreichen. Die **raptive Gewalt** will dem Körper selbst etwas antun, ihn verletzen, demütigen oder töten. Bei **autotelischer Gewalt** gibt es keinen augenscheinlichen Grund, Gewalt wird hier um ihrer selbst willen ausgeübt und die Gewalt allein

216 Walter S. DeKeseredy, Callie Marie Rennison, Key issues in the rape and sexual assault of adult women. In: Walter S. DeKeseredy, Callie Marie Rennison, Amanda K. Hall-Sanchez, The Routledge International Handbook of Violence Studies (New York 2019) 406.

217 Vgl. Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 2.

ist Anreiz, Ursache und Belohnung zugleich. Im Bezug auf die untersuchten Tatorte fällt auf: lozierende Gewalt gegen Frauen kommt nur im Fall von Biggi vor, die sich mit Kleinkriminellen auf einen Deal einlässt. Ansonsten verweigern Frauenkörper nie Männerkörpern den Weg zu einem Ziel und werden deswegen verletzt. Vielmehr zum Einsatz kommt raptive Gewalt, die Frauenkörper aus den unterschiedlichsten Gründen verletzten oder demütigen will: Weil sich ein Mann ungerecht behandelt fühlt, bloßgestellt oder verletzt ist. Autotelische Gewalt, also Gewalt die keinem Zweck dient außer der Gewalt selbst, kommt nicht vor.

Aus meta-narrativer Sicht möchte ich auf den von Bourdieu entwickelten Begriff der *symbolischen Gewalt* zurückkommen, also „diejenigen Akte sozialen Handelns und Kommunizierens, (...) die Unterdrückung und Ausbeutung, soziale Marginalisierung oder das 'Verschwindenlassen' von Menschen aus dem Fokus der Aufmerksamkeit“ bedingen.²¹⁸ Bourdieu definiert symbolische Gewalt als „jenes Sprechen und Handeln, das bestehende Macht- und Herrschaftsverhältnisse bestätigt, immer wieder neu hervorbringt und damit naturalisiert, das heißt selbstverständlich erscheinen lässt und für Kritik unzugänglich macht.“²¹⁹ Diese Ausübung der Gewalt trifft vor allem auf einen Akteur zu: Den *Tatort* selbst.

Durch das Hervorheben und Ausklammern bestimmter Arten der Gewalt, setzt der *Tatort* gesellschaftliche Themen und steuert Aufmerksamkeit – und übt so selbst symbolische Gewalt aus. Indem er gewalttätige Frauen unsichtbar macht, gesteht er ihnen keinen Platz in der gesellschaftlichen Realität zu. Indem Vergewaltiger immer als Sonderlinge inszeniert werden, werden die Vergewaltigungen als Einzelfälle und nicht als Symptom einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur behandelt. Indem er Femizid als gesellschaftliches Problem ausklammert, spricht der *Tatort* dieser Gewalt die reale Existenz ab. Indem der *Tatort* Kriminalitäts-Realitäten nicht zum Thema macht, nimmt er ihnen ihre Realität.

Natürlich ist der *Tatort* kein Täter der durch die Darstellung von Gewalt ein klares Ziel verfolgt. Er ist ein Guckloch und gleichzeitig ein Zerrspiegel gesellschaftlicher Realität. Man kann jedoch daraus ablesen, dass Gewalt gegen Frauen im Kleinen normalisiert wird (in Form von Ohrfeigen, Beleidigungen und anderen Spielarten psychischer Gewalt) und in ihrer strukturellen, gesamtgesellschaftlichen Bedeutung und ihrer tödlichen Realität verharmlost wird.

218 Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 4.

219 Gudehus, Christ, Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch, 4.

12.3. Welche Strategien der Legitimierung und Bestrafung werden inszeniert und erzählt?

Die dritte Forschungsfrage bezieht sich darauf, welche Strategien der Legitimierung und Bestrafung für Gewalt gegen Frauen inszeniert und erzählt werden. Meine Hypothese dazu lautete: Gewalt gegen Frauen hat im *Tatort* keine strafrechtlichen Konsequenzen und es wird selten bzw. nie gezeigt, ob und welche traumatischen Folgen sie für die Opfer haben kann.

Das kann teilweise bestätigt werden, denn Gewalt gegen Frauen zieht in den von mir analysierten *Tatorten* tatsächlich kaum rechtliche Konsequenzen nach sich. In „Das Monster von Kassel“ und „Das verschwundene Kind“ werden die beiden schuldigen Vergewaltiger zwar am Ende des Films verhaftet und die gesellschaftliche Ordnung somit wieder hergestellt, aber beide Täter haben sich noch weitere Straftaten zuschulden kommen lassen. Marten Jansen war gleichzeitig noch des Mordes angeklagt, Ralf Schmölke ließ die Leiche eines Babys verschwinden und blockierte die Ermittlungen. Beide werden nicht nur wegen den von ihnen begangenen Vergewaltigungen festgenommen. In beiden Fällen bleibt unklar, für was genau sie angeklagt werden und welches Strafmaß sie erwartet. Alle anderen dargestellten Gewalttaten gegen Frauen bleiben von der Justiz ungeahndet: Ohrfeigen und Schläge ins Gesicht, die unerlaubte Verbreitung von Nacktfotos Minderjähriger im Internet, das Bewerfen eines bewusstlosen Mädchens mit Steinen, das Werfen mit Gegenständen nach Frauen, Beschimpfungen, Erpressung und Morddrohungen – nichts davon wird angezeigt oder bestraft.

In zwei Fällen nehmen schließlich Frauen ihr Schicksal selbst in die Hand und betreiben Selbstjustiz: Biggi erschießt Uwe und Sahni, die versucht haben sie zu erpressen und sie ins Gesicht geschlagen haben, und Romy erschlägt (vermutlich) Philip Kiehl mit einem Aschenbecher, weil er ihr drohte, ihren Sohn wegzunehmen. Beide Taten werden nicht visualisiert, sondern lediglich nacherzählt oder angedeutet. Beide Täterinnen werden jedoch hart von der Justiz bestraft und verhaftet. Biggi und Romy werden jeweils in den letzten Szenen noch einmal gezeigt, wie sie ihre Familien verlassen müssen, um ins Gefängnis zu gehen. Die Verhaftung männlicher Täter erfolgt meist direkt vor Ort, Ralf Schmölke wird in seinem Boxclub verhaftet und Jansen wird noch im Präsidium abgeführt. Anders als bei der Verhaftung von Täterinnen findet keine narrative Rückkoppelung an die Familie statt, welche schmerzhaft zurückgelassen werden muss.

Ob bestimmte Gewalttaten gegen Frauen im *Tatort* traumatische Folgen für die Opfer nach sich ziehen, und wenn ja, welche, wird nicht gezeigt. Julija leidet zwar unter den Schmerzen der Geburt als Folge der Vergewaltigung, aber ihre Gedanken, Sorgen oder die psychischen Folgen der Tat

bleiben unerwähnt. Auch Therese weint und schlottert, als sie auf dem Präsidium von ihrer Vergewaltigung erzählt. In beiden Fällen sind es nicht die inhaltlichen Berichte der Mädchen, sondern ihre Körper, die von der Gewalterfahrung erzählen. Der Fokus liegt nicht auf ihren Gedanken oder Gefühlen, oder wie sich ihr Leben durch die Tat verändert hat, die Kamera fängt nur die Bilder ihrer leidenden Körper ein. Diese Fixierung auf die weiblichen Körper ist dabei verknüpft mit einer Sprachlosigkeit der Opfer. Diese Form der Darstellung nennt sich „Lucretia-Motiv“ und wird sehr häufig in Filmen zur Thematisierung sexueller Gewalt genutzt: „Weibliche, über einen voyeuristischen Blick erzeugte Sichtbarkeit wird kombiniert mit Sprachlosigkeit.“²²⁰ Gewalt gegen Frauen wird nur selten von Frauen selbst erklärt, erzählt oder beschrieben. Einerseits, weil es tatsächlich schwer fällt, erfahrene Gewalt in Worte zu fassen, andererseits liegt das Interesse der Kamera auch nicht auf der personalisierten Geschichte des Opfers. Stattdessen wird ihr Körper für voyeuristische Zwecke in Szene gesetzt, um die Gewalt zu visualisieren.

Auch Abseits der filmischen Realität müssen viele Frauen die Erfahrung machen, dass ihnen vor Gericht oder am Arbeitsplatz nicht geglaubt wird, wenn sie von einem sexuellen Übergriff oder einer Vergewaltigung berichten. Die Glaubhaftigkeit und Echtheit ihrer Erlebnisse muss also auch bei der Inszenierung im Film stark betont werden: Es reicht für Frauen nicht aus, einfach in Worte zu fassen was geschah. Ihr ganzer Körper muss durch seine Reaktion die Gewalt *belegen*, ihr überschwänglich inszeniertes Leiden muss die erfahrenen Schmerzen *beweisen*.

Generell erfährt die Gewalt gegen Frauen wenig inhaltliche Besprechung in den Filmen – meistens geschieht sie einfach und wird nicht weiter kommentiert. Oftmals verhalten sich Frauen auch so, als wäre nichts Schlimmes passiert. Die Gewalt wird somit stark normalisiert und ihre Folgen verharmlost bzw. negiert.

13. Conclusio und Ausblick

Jeder *Tatort*, der in dieser Arbeit analysiert wurde, steht für sich. Jeder der vier Filme ist als eigene Welt mit ihren eigenen Regeln zu verstehen. Deswegen können meine Analyseergebnisse weder für alle *Tatorte* noch für das Genre Fernsehkrimi generell sprechen, sondern lediglich Hinweise auf Strukturen innerhalb des großen Ganzen sein. Denn die in dieser Arbeit herausgearbeiteten Tendenzen der Darstellungen finden durchaus ihre Entsprechung in unserer realen Welt: Dass Gewalt eine vorwiegend von Männern genutzte Ressource ist und nur wenige Frauen sich ihrer bedienen (können), entspricht der sozialen Realität. Dass gewalttätig werdende Frauen im *Tatort* nicht visuell repräsentiert sind, erscheint daher nur logisch. Auch die Sexualisierung von

220 Katarina Saalfeld, Das medialisierte Geschlechterverhältnis – zur (Audio-) Visualisierung sexueller Gewalt in Bildmedien, Rezension zu: Angela Koch, *Ir/reversible Bilder. Zur Medialisierung von sexueller Gewalt* (Berlin, 2015). In: Querelles-net Rezensionszeitschrift für Frauen- und Geschlechterforschung, Jg.17, Nr. 2 (2016).

Frauenkörpern ist ein Muster unserer Gesellschaft, das sich in der filmischen Darstellung widerspiegelt. Es gibt also deutliche Parallelen zwischen filmischer und sozialer Realität.

Dennoch: Filme sind surreale Räume, sie können Utopien sein und Spielräume, in denen Ideen ausprobiert werden können, bevor sie verwirklicht sind. Daher stellt sich die Frage: Warum wird dieses kreative Potenzial im *Tatort* nur so wenig genutzt, warum hinterfragen die Macher*innen stereotype Darstellungen nicht und inwiefern ist das problematisch?

Um zu verstehen, welche gesellschaftlichen Fliehkräfte hierfür verantwortlich sein könnten, möchte ich das Konzept zur Logik von Misogynie von Kate Manne für einen Erklärungsversuch heranziehen. Die Professorin für Philosophie an der Cornell University in New York beschäftigt sich vorwiegend mit Moral- und Sozialphilosophie und veröffentlichte 2018 das überaus erfolgreiche Buch „Down Girl – Die Logik der Misogynie“. Entgegen der weit verbreiteten Annahme, Misogynie sei eine Art gesellschaftlich verankerter Frauenhass, der allen Frauen mit Gewalt und Feindseligkeit begegnet, einfach weil sie Frauen sind, plädiert Manne dafür, Misogynie als politisches Phänomen zu begreifen. Demnach sei „Misogynie als System zu verstehen, das innerhalb der patriarchalen Gesellschaftsordnung dafür sorgt, dass die Unterwerfung von Frauen durchgesetzt und kontrolliert und die männliche Herrschaft aufrechterhalten wird.“²²¹ Misogynie als „Exekutivorgan“ einer männlichen Vormachtstellung. Laut Manne sind Misogyne (zu denen durchaus auch Frauen zählen können) daher nicht prinzipiell allen Frauen gegenüber feindlich eingestellt, sondern vor allem jenen, die sich in irgendeiner Form weigern, den genderspezifischen Normen zu entsprechen, die eine patriarchale Gesellschaft ihnen zuweist. Manne entwirft das gesellschaftliche Modell des Geben und Nehmens: Demnach herrscht die Erwartungshaltung an Frauen, Aufmerksamkeit, Bewunderung, sexuelle Verfügbarkeit sowie soziale, häusliche, reproduktive und emotionale Arbeit und Geborgenheit *zur Verfügung zu stellen*. Sollte eine Frau sich diesen Ansprüchen verweigern oder gar selbst Anspruch auf, in dieser Ordnung lediglich Männern zustehende Privilegien erheben, greifen misogyne Bestrafungsmechanismen. Diese reichen von jeglichen Formen der Diskriminierung über Beleidigung bis hin zu Gewalt gegen Frauen.

Mannes Definition liefert zumindest in einigen Fällen eine Erklärung dafür, warum bestimmte Arten der Gewalt wie dargestellt werden. Vergewaltigung wird nie als alleinstehender Delikt thematisiert, sondern wird immer mit einer anderen strafrechtlich relevanten Tat verknüpft, wie zum Beispiel dem Entsorgen einer Säuglingsleiche oder Mord. Es scheint, als müsse die allgemein kriminelle Energie von Vergewaltigern extra betont werden: Ralf Schmöcke, ehemaliger Boxer mit

²²¹ Kate Manne, Down Girl. Die Logik der Misogynie. Sonderausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung, (Bonn 2019) 78.

dem Kampfnamen „Devils Face“, der von den Kommissarinnen schließlich an seinem Ring mit Teufels-Motiv erkannt wird, muss kaltherzig dazu bereit sein, die Leiche eines Babys zu entsorgen und Marten Jansen muss gleichzeitig auch ein narzisstischer Mörder sein, um zu vergewaltigen. „Wir reden uns ein, echte Vergewaltiger würden auf unserem Radar als Teufel mit Hörnern oder als Monster – also als grausige Schauergestalt auftauchen. Das Beängstigende an Vergewaltigern ist jedoch teils gerade das Fehlen besonderer Kennzeichen und Merkmale (...) Die Vorstellung, Vergewaltiger seien Monster, spricht sie durch karikaturenhafte Überzeichnung frei.“²²²

Auch die Tatsache, dass Frauen fast nie beim Ausüben von Gewalt zu sehen sind, lässt sich durch Mannes Theorie erklären: Das gewaltsame Handeln und die Entscheidung über Leben und Tod von Männern, stehe einer Frau nicht zu. Sie handelt dann nicht mehr ihrer liebevollen, gebenden 'Norm' entsprechend und macht sich auch noch männliche Privilegien zu eigen. Gehen wir davon aus, dass deutsches Fernsehen vornehmlich einen *male gaze* reproduziert, würde der Anblick von gewalttätigen Frauen eine soziale Demütigung bedeuten. Und lesen wir Gewalt als Instrument, mit dem soziale Ordnung hergestellt und manifestiert werden soll, erscheint es logisch, dass nur diejenigen Zugang zu ihr erhalten dürfen, denen Macht und Privilegien zustehen.

Daher wendet sich der Blick der Kamera ab, wenn Frauen widerspenstig und aktiv werden. An dieser Stelle sei noch einmal erwähnt, dass in allen vier Produktionen einem Mann die Führung der Kamera oblag. Tun Frauen Männern Gewalt an, wendet sich die Kamera ab, die Handlung wird unsichtbar gemacht. Wer trotzdem aus der Rolle bricht, wie Romy und Biggi, die in den *Tatorten* zu Mörderinnen werden, wird bestraft: Sie werden beide teilweise mehrfach geohrfeigt und werden verhaftet. Macht dieser Umgang mit seinen weiblichen Figuren den *Tatort* zu einem misogynen Serientäter?

Der *Tatort* generiert gesellschaftliche Wirklichkeit, so Luhmann. Daher ist Gewalt im *Tatort* „nicht einfach nur als Inhalt der Medien zu betrachten, sondern als Repräsentationen, die in historische, kulturelle und gesellschaftliche Kontexte eingebunden sind.“²²³ Die Gewalt, die Frauen im *Tatort* erfahren müssen, repräsentiert welche Handlungsspielräume Frauen in unserer gesellschaftlichen Realität haben und wie wir auf weibliche Körper blicken. Nach Kracauer ist von „populären Motiven der Leinwand anzunehmen, dass sie herrschende Massenbedürfnisse befriedigen“. Nach was für Bedürfnissen wird also der weibliche Körper im *Tatort* unter Gewalteinwirkung inszeniert? Warum scheinen es Filmschaffende für notwendig oder gewollt zu halten, Frauen leidend zu zeigen und ihre Bestrafung zu inszenieren, sollten sie sich männliche Privilegien aneignen? Und warum scheint es auch bei Zuschauer*innen ein Bedürfnis zu geben, Gewalt gegen Frauen so exzessiv konsumieren zu können? Nach Mannes Theorie der Misogynie könnte man mutmaßen: Je mehr sich

222 *Manne*, *Down Girl*. Die Logik der Misogynie, 315.

223 *Mikos*, Film, 283.

Frauen in der Realität von ihren stereotypen Rollen entfernen, umso größer wird das Bedürfnis der Gesellschaft bzw. der Zuschauer*innen auf dem Fernsehbildschirm zu sehen, wie Frauen gewaltvoll bestraft und auf ihren unterlegenen Platz zurückverwiesen werden. Um diese Fragen zu beantworten, wäre jedoch weiterführende Forschung vonnöten. An diese Arbeit anknüpfend stellen sich folgende Anschlussfragen: Was macht es aus Perspektive der Medienwirkungsforschung mit Zuschauer*innen, Gewalt gegen Frauen derart inszeniert zu sehen? Um festzustellen, inwiefern sich die Darstellung der Gewalt gegen Frauen über die Zeit entwickelt hat, wäre eine historische Untersuchung von *Tatorten* aus verschiedenen Epochen interessant. Auch die Perspektive der Filmschaffenden könnte unter diesen Gesichtspunkten erörtert werden: Wie laufen Entscheidungsprozesse über die Darstellung von Gewalt und Gender hinter der Kamera ab? Die vorliegende Arbeit bietet einen Überblick über Tendenzen der Darstellung von Gewalt gegen Frauen. Der meiner Meinung nach sinnvollste nächste Schritt wäre es, das Vorhandensein solcher Tendenzen durch eine quantitative Untersuchung im großen Umfang zu belegen – oder zu widerlegen.

Der *Tatort* bildet das Ordnungssystem und die vorherrschenden Moralvorstellungen unserer Gesellschaft ab und bringt sie durch seine Darstellungen gleichzeitig wieder hervor. Indem Gewalt gegen Frauen jedoch in seltensten Fällen juristisch verfolgt und geahndet wird, erscheint sie als normaler Teil der gesellschaftlichen Ordnung. Es lässt sich feststellen, dass es Tendenzen gibt, Gewalt gegen Frauen im *Tatort* in einem misogynen Blickwinkel zu zeigen. Die Inszenierung der Frauenkörper verweist Frauen klar auf ihre zugeschriebene Verletzungsoffenheit und einen unterlegenen Platz in der Gesellschaft. Ihr ornamental inszeniertes Leiden offenbart einen misogynen Blick auf Frauen. Und das Ausbleiben der Bestrafung von Männern, die Frauen Gewalt antun, stellt den gewaltsamen Umgang mit Frauen als normalisiert dar.

In der Medien- und Gewaltforschung ist es mittlerweile Konsens, dass Mediengewalt negative Auswirkungen haben kann. Bestimmte Rezipient*innen sind dabei besonders empfänglich für die negativen Auswirkungen von Mediengewalt, wie zum Beispiel erhöhte Gewaltbereitschaft oder Angst. Kunczik und Zipfel fassen es in ihrer empirischen Gesamtschau der Forschungsergebnisse folgendermaßen zusammen: „Negative Folgen von Mediengewalt sind am ehesten zu erwarten bei *jüngeren, männlichen, sozial benachteiligten Vielsehern*, die bereits eine *violente Persönlichkeit* besitzen (...). Dies gilt v.a. wenn sie Medieninhalte konsumieren, in denen Gewalt in einem *realistischen und/oder humorvollen Kontext* präsentiert wird, *gerechtfertigt* erscheint, von *attraktiven, erfolgreichen, dem Rezipienten ähnlichen Protagonisten* mit einem *hohen Identifikationspotenzial* ausgeht, *nicht bestraft* wird und dem *Opfer keinen erkennbaren Schaden*

zufügt.²²⁴ Natürlich obliegt dem *Tatort* wie jedem anderen Film auch die Freiheit der Kunst. Als öffentlich-rechtliches Format sollte er sich jedoch über die Folgen seiner Darstellung der Gewalt bewusst sein und sie eventuell überdenken. Indem Gewalt gegen Frauen als solche besprochen und sanktioniert wird und die persönliche Perspektive der Opfer und die schädlichen Folgen von Gewalt sichtbar gemacht werden, könnte man schon vieles besser machen.

Der *Tatort* ist natürlich nicht schuld daran, dass es Gewalt gegen Frauen gibt. Es ist sogar gut, dass der *Tatort* sie zeigt, denn die Thematisierung und Aufarbeitung dieser gesellschaftlichen Realität ist wichtig. Aber nicht in der Art, wie der *Tatort* es gerade macht. Durch Darstellungsstrategien, die Frauen unsichtbar machen oder sie voyeuristisch exponieren, die Täter hingegen verharmlosen oder ungestraft davonkommen lassen, reproduziert der *Tatort* misogynen Gesellschaftsstrukturen. Und damit macht er sich mit schuldig.

²²⁴ Michael Kunczik, Astrid Zipfel, *Gewaltdarstellungen*. In: Uwe Sander, Friederike von Gross, Kai-Uwe Hugger (Hg.), *Handbuch Medienpädagogik* (Wiesbaden 2008) 452.

NACHVERFOLGUNG DER BEWEISLAGE: Quellen und Anhang

14. Quellen und Literaturverzeichnis

Hannah *Arendt*, Macht und Gewalt, 26. Auflage 2017 (London 1970).

Agentur der Europäischen Union für Grundrechte/European Union Agency for fundamental Rights (FRA), Gewalt gegen Frauen: Eine EU-weite Erhebung, 03.2014, online unter: <https://fra.europa.eu/de/publication/2014/gewalt-gegen-frauen-eine-eu-weite-erhebung-factsheet> (29.7.2019).

Alpha-Forum - Prominente Persönlichkeiten im Gespräch (ARD alpha), Professor Dr. Helmut Thoma im Gespräch mit Werner Reuß, Sendung vom 30.08.2001, Transkript online unter: <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-forum/helmut-thoma-gespraech100~attachment.pdf?> (27.11.2019).

Manfred *Bagl*, Gewalt im Film – Der Einfluss des Kontextes auf die Wahrnehmung und Bewertung von filmischer Gewalt (ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 1998).

Christian *Bender*, Fragen an Regisseurin Emily Atef, 01.09.2019, online unter: <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/sendung/falscher-hase-interview-emily-atef-100.html> (21.03.2020).

Regina F. *Bendix*, Christina *Hämmerling*, Autoren und Rezipienten – Zu einem distanzierten Verhältnis. In: Christian Hißnauer, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.), Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“ (Bielefeld 2014), 245-259.

Manuela *Boatcă*, Kulturcode Gewalt. In: Manuela Boatcă, Siegfried Lamnek (Hg.) Geschlecht – Gewalt – Gesellschaft, Otto-von-Freising-Tagung der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Bd.4 (Opladen 2003) 55-70.

Manuela *Boatcă*, Siegfried *Lamnek*, Gegenwartsdiagnosen zu Gewalt im Geschlechterverhältnis. In: Manuela Boatcă, Siegfried Lamnek (Hg.) Geschlecht – Gewalt – Gesellschaft, Otto-von-Freising-Tagung der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Bd.4 (Opladen 2003) 13-33.

Heinz *Bonfadelli*, Medienwirkungsforschung II: Anwendung in Politik, Wirtschaft und Kultur, Reihe Uni-Papers, Bd. 11 (Konstanz 2000).

Pierre *Bourdieu*, Die männliche Herrschaft (Frankfurt am Main 2012).

Jörg *Böckem*, Emily Atef - „Ich kann unterschiedliche Regeln für Männer und Frauen nicht akzeptieren“, ZEIT Magazin Nr.39, 19.09.2018, online unter: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/2018/39/emily-atef-regisseurin-traum> (22.02.2020).

Ingrid *Brück*, Andrea *Guder*, Reinhold *Viehoff*, Karin *Wehn*, Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute (Stuttgart 2003).

Hendrik *Buhl*, Tatort. Gesellschaftspolitische Themen in der Krimireihe, Alltag, Medien und Kultur, Bd. 14 (Konstanz/München 2013).

- Bundesministerium für Frauen, Familien und Jugend*, Gewaltbericht 2001: Psychische Gewalt, online unter: <https://www.gewaltinfo.at/fachwissen/formen/psychisch/> (20.01.2020).
- Bundeskriminalamt (BKA)*, Partnerschaftsgewalt - Kriminalstatistische Auswertung. Berichtsjahr 2017, online unter: https://www.bka.de/SharedDocs/Downloads/DE/Publikationen/JahresberichteUndLagebilder/Partnerschaftsgewalt/Partnerschaftsgewalt_2017.html?nn=63476 (27.7.2019).
- Bundeskriminalamt (BKA)*, Partnerschaftsgewalt. Kriminalstatistische Auswertung. Berichtsjahr 2018, online unter: https://www.bka.de/SharedDocs/Downloads/DE/Publikationen/JahresberichteUndLagebilder/Partnerschaftsgewalt/Partnerschaftsgewalt_2018.html?nn=63476 (26.11.2019).
- Bundeskriminalamt (BKA)* (Hg.), Polizeiliche Kriminalstatistik Bundesrepublik Deutschland PKS-Kompakt 2018, 1. Ausgabe, 02.04.2019, online unter: https://www.bka.de/DE/AktuelleInformationen/StatistikenLagebilder/PolizeilicheKriminalstatistik/PKS2018/pks2018_node.html (14.01.2020).
- Bundesverband Regie e.V.*, Fünfter Regie-Diversitätsbericht des Bundesverband Regie e.V. (BVR) für das Jahr 2017, Berlin 2018, online unter: https://www.regieverband.de/fileadmin/user_upload/BVR_5_Gender_Diversitaetsbericht_online.pdf (8.01.2020).
- Harald *Burger*, Konversationelle Gewalt in Fernsehgesprächen. In: Paul Hugger, Ulrich Stadler (Hg.) Gewalt. Kulturelle Formen in Geschichte und Gegenwart (Zürich 1995) 100-125.
- Christian *Buß*, Wer spielt die erste Arschgeige?, 01.02.2019, online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-das-verschwundene-kind-erster-fall-mit-florence-kasumba-a-1248753.html> (06.03.2020).
- Christian *Buß*, Jeder mit jedem, alle gegen alle, 21.02.2020, DER SPIEGEL, online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-aus-dem-schwarzwald-masken-mit-hans-jochen-wagner-a-12f7c8f4-9f29-459a-991a-e73d3a54de76> (22.03.2020).
- Shohini *Chaudhuri*, Feminist Film Theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed, Routledge Critical Thinkers (New York 2006).
- Georgius *Chatzoudis*, „Die Körper sind von Angst erfüllt“ - Interview mit Klaus Theweleit über Gewalt in Deutschland, 18.09.2018, Goethe Institut, online unter: <https://www.goethe.de/ins/us/de/kul/tec/21492152.html> (29.03.2020).
- Michaela *Christ*, Codierung. In: Christian *Gudehus*, Michaela *Christ* (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013) 190-196.
- Regina-Maria *Dackweiler*, Reinhild *Schäfer* (Hg.) Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt, Reihe „Politik der Geschlechtsverhältnisse“, Bd.19 (New York 2002).
- Sarah-Mai *Dang*, Feministische Filmanalyse. In: Malte Hagener, Volker Pantenburg (Hg.), Handbuch Filmanalyse (Wiesbaden 2018).
- Walter S. *DeKeseredy*, Callie Marie *Rennison*, Key issues in the rape and sexual assault of adult women. In: Walter S. *DeKeseredy*, Callie Marie *Rennison*, Amanda K. Hall-Sanchez, The

Routledge International Handbook of Violence Studies (New York 2019) 403-418.

Matthias *Dell*, Frauenmangel beim „Tatort“: Nutzt unsere kriminelle Energie!, 1.12.2019, Frankfurter Allgemeine Zeitung, online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tatort/initiative-will-den-frauenmangel-beim-tatort-beheben-16512201.html> (2.12.2019).

Uwe *Ebbinghaus*, Ohne diese Krimis gehen wir nie ins Bett, 6.9.2015, Frankfurter Allgemeine Zeitung, online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/der-tatort-hat-erfolg-und-junge-zuschauer-warum-13783992.html> (8.4.2019).

Das Erste, Gespräch mit Andreas Kleinert, Regie: Borowski und das Glück der Anderen, 03.03.2019, online unter: <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/sendung/borowski-und-das-glueck-gespraech-mit-andreas-kleinert100.html> (7.1.2010).

Das Erste, Fragen an Regisseurin Emily Atef, 01.09.2019, online unter: <https://www.daserste.de/unterhaltung/krimi/tatort/sendung/falscher-hase-interview-emily-atef-100.html> (22.01.2020).

Alice *Fleischmann*, Frauenfiguren des zeitgenössischen Mainstreamfilm. A Matter of What's in the Frame and What's Out (Wiesbaden 2016).

Kathrin *Friedrich*, Film. Killing. Gender: Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm (Marburg 2008).

Janice *Gassam*, Overcoming The Angry Black Woman Stereotype, 31.05.2019, Forbes, online unter: <https://www.forbes.com/sites/janicegassam/2019/05/31/overcoming-the-angry-black-woman-stereotype/#6efdc1be1fce> (07.03.2020).

Carolin *Gasteiger*, „Wir Frauen sind keine Kreativen zweiter Klasse“ Interview mit Regisseurin Claudia Garde, 6.04.2016, Süddeutsche Zeitung, online unter: <https://www.sueddeutsche.de/medien/regisseurinnen-beim-ard-krimi-wir-frauen-sind-keine-kreativen-zweiter-klasse-1.2926256> (8.1.2020).

Holger *Gertz*, Auf Krawall gebürstet, 03.02.2019, Süddeutsche Zeitung, online unter: <https://www.sueddeutsche.de/medien/tatort-goettingen-lindholm-schmitz-ard-krimi-rezension-1.4312631> (06.03.2020).

Vlad *Georgescu*, Psychische Gewalt so verheerend wie körperliche Folter, 06.03.2007, DER SPIEGEL, online unter: <https://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/studie-psychische-gewalt-so-verheerend-wie-koerperliche-folter-a-470220.html> (20.01.2020).

Alberto *Godenzi*, Gewalt im sozialen Nahraum (Basel, Frankfurt am Main 1993).

Dennis *Gräf*, Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher (Marburg 2010).

Rolf *Grigat*, Die Gewalt im Film oder die Gewalt des Films. Empirische Untersuchung zur Wahrnehmung eines Filmes mit aggressiver Thematik (ungedr. Dissertation Ludwig-Maximilians-Universität München 1973).

Petra *Grimm*, Katja *Kirste*, Jutta *Weiss*, Gewalt zwischen Fakten und Fiktionen. Eine Untersuchung

von Gewaltdarstellungen im Fernsehen unter besonderer Berücksichtigung ihres Realitäts- bzw. Fiktionalitätsgrades, Schriftenreihe der Niedersächsischen Landesmedienanstalt NLM, Bd. 18 (Berlin 2005).

Christian *Gudehus*, Michaela *Christ* (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013).

Frank *Gustav*, Barbara *Lange*, Einführung in die Bildwissenschaft: Bilder in der visuellen Kultur (Darmstadt 2010).

Carol *Hagemann-White*, Heidi *Lang*, Jutta *Lübbert*, Brigitta *Rennefeld*, Strategien gegen Gewalt im Geschlechterverhältnis. Bestandsanalyse und Perspektiven. In: Carol Hagemann-White, Barbara Kavemann, Dagmar Ohl, Parteilichkeit und Solidarität. Praxiserfahrungen und Streitfragen zur Gewalt im Geschlechterverhältnis (Bielefeld 1997) 15-116.

Carol *Hagemann-White*, Gender-Perspektiven auf Gewalt in vergleichender Sicht. In: Wilhelm Heitmeyer, John Hagan (Hg.), Internationales Handbuch der Gewaltforschung (Wiesbaden 2002) 124-149.

Michael *Hanfeld*, Ursula *Scheer*, Auch Mainz braucht Kommissare!, FAZ, 17.08.2015, online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/mainz-bleibt-eine-tatort-freie-landeshauptstadt-13755081.html> (13.01.2020).

Penelope *Harvey*, Die geschlechtliche Konstitution von Gewalt. Eine vergleichende Studie über Geschlecht und Gewalt. In: Trutz von Trotha, Zur Soziologie der Gewalt, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 37 (Wiesbaden 1997) 122-140.

Christiane *Hartmann*, Von „Stahlnetz“ zu „Tatort“. 50 Jahre deutscher Fernsehkrimi (Marburg 2003).

Beate *Hausbichler*, Noura *Maan*, Lara *Hagen*, Gewalt gegen Frauen: Steigende Zahlen, wenige Daten, 25.11.2018, Der Standard, online unter: <https://derstandard.at/2000092112829/Gewalt-gegen-Frauen-Steigende-Zahlen-wenig-Daten>, (8.4.2019).

Christine *Hämmerling*, Sonntags 20:15 Uhr - „Tatort“. Zur sozialen Positionierung eines Fernsehpublikums, Göttinger Studien zur Kulturanthropologie/Europäischen Ethnologie, Band 5, Göttingen 2016, online unter: https://www.academia.edu/27687117/Sonntags_20_15_Uhr_-_Tatort_Zu_sozialen_Positionierungen_eines_Fernsehpublikums (7.1.2020).

Anna *Häusler*, Jan *Henschen* (Hg.), Topos Tatort. Fiktionen des Realen (Bielefeld 2011).

Carsten *Heinze*, Alltagskonstruktionen und soziale Rolle. Eine soziologische Perspektive auf den *Tatort*. In: Christian *Hißnauer*, Stefan *Scherer*, Claudia *Stockinger* (Hg.), Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“ (Bielefeld 2014) 41-66.

Wilhelm *Heitmeyer*, John *Hagan* (Hg.), Internationales Handbuch der Gewaltforschung (Wiesbaden 2002).

Knut *Hickethier*, Einleitung. Das Genre Kriminalfilm, in: Filmgenres: Kriminalfilm, K.H., Katja Schuhmann (Hg.) (Stuttgart 2005) 11-41.

- Knut *Hickethier*, „Tatort“ und „Lindenstraße“ als Spiegel der Gesellschaft. In: APUZ Aus Politik und Zeitgeschichte (2/2010), 11.05.2010, online unter: <http://www.bpb.de/apuz/32757/tatort-und-lindenstrasse-als-spiegel-der-gesellschaft?p=all> (7.1.2020).
- Knut *Hickethier*, Film- und Fernsehanalyse, 5.Auflage (Stuttgart 2012).
- Christian *Hißnauer*, Stefan *Scherer*, Claudia *Stockinger* (Hg.), Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“ (Bielefeld 2014).
- Natascha *Holstein*, Femizide in Deutschland - „Trennungstötungen werden oft nicht als Mord eingestuft“, 17.10.2019, Süddeutsche Zeitung, online unter: <https://www.sueddeutsche.de/panorama/femizid-gewalt-gegen-frauen-1.4635132> (27.07.2020).
- bell hooks*, The Oppositional Gaze. Black Female Spectators. In: *bell hooks*, Black Looks: Race and Representation (Boston 1992) 155-131.
- Wenke *Husmann*, Warum tut ein Mann das?, 07.06.2017, DIE ZEIT, online unter: <https://www.zeit.de/zeit-magazin/leben/2017-06/gewalt-fantasie-vergewaltigung-therapie> (17.03.2020).
- Institut für Demoskopie Allensbach*, Allensbacher Berichte: 40 Jahre 'Tatort', November 2010, online unter https://www.ifdallensbach.de/fileadmin/kurzberichte_dokumentationen/prd_1004.pdf (09.01.2020).
- Oliver *Kaefer*, „Wintermärchen“: Vögeln, töten, saufen, streiten, 21.03.2019, DIE ZEIT, online unter: <https://www.zeit.de/kultur/film/2019-03/wintermaerchen-jan-bonny-kinofilm-rezension> (23.03.2020).
- Nicole *Karczmarzyk*, Der Fall Tatort, Die Entschlüsselung eines Kultkrimis (Marburg 2010).
- Liz *Kelly*, The Continuum of Sexual Violence. In: Jalna Hanmer, Mary Maynard, Women, Violence and Social Control. Explorations in Sociology (London 1987) 46-60.
- Angela *Kepler*, Mediale Gegenwart: eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt (Frankfurt am Main 2006).
- Kerstin *Knopf* (Hg.), Sex/ismus und Medien (Herbolzheim 2007).
- Michael *Kunczik*, Astrid *Zipfel*, Gewalt und Medien: ein Studienhandbuch (Köln, Weimar, Wien 2006).
- Michael *Kunczik*, Astrid *Zipfel*, Gewaltdarstellungen. In: Uwe Sander, Friederike von Gross, Kai-Uwe Hugger (Hg.), Handbuch Medienpädagogik (Wiesbaden 2008) 449-453.
- Christiane *Künzel*, Vergewaltigungslektüren. Zur Codierung sexueller Gewalt in Literatur und Recht (Frankfurt/Main 2003).
- Angela *Koch*, Ir/Reversible Bilder: zur Visualisierung und Medialisierung von sexueller Gewalt (Berlin 2015).
- Siegfried *Kracauer*, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (Frankfurt am Main 1979).

- Elmar *Krekeler*, Dieser „Tatort“ ist der nackte Wahnsinn und die nackte Wahrheit, 23.02.2020, DIE WELT, online unter: <https://www.welt.de/kultur/medien/article206070339/Der-nackte-Wahnsinn-So-wird-der-Schwarzwald-Tatort.html> (22.02.2020).
- Thomas *Laquer*, Auf den Leib geschrieben: Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud (New York 1992).
- Eric *Leimann*, Der Mega-Skandalkrimi aus dem Schwarzwald, 20.02.2020, Mittelbayerische Zeitung, online unter: <https://www.mittelbayerische.de/panorama/fernsehen-nachrichten/der-mega-skandalkrimi-aus-dem-schwarzwald-24368-art1881567.html> (22.03.2020).
- Helmut *Lukesch*, Das Weltbild des Fernsehens. Ausgewählte Ergebnisse einer inhaltsanalytischen Studie zu geschlechtsspezifischen Aggressivitäts- und Prosozialitätsdarstellungen im Fernsehen. In: Manuela Boatcă, Siegfried Lamnek (Hg.) *Geschlecht – Gewalt – Gesellschaft*, Otto-von-Freising-Tagung der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Bd.4 (Opladen 2003) 295-317.
- Alf *Lüdtke*, Akteure: Täter, Opfer, Zuschauer. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2013) 177-183.
- Shana L. *Maier*, Raquel Kennedy *Bergen*, Male Violence against Women. In: Walter S.DeKeseredy, Callie Marie Rennison, Amanda K. Hall-Sanchez, *The Routledge International Handbook of Violence Studies* (New York 2019) 394-402.
- Kate *Manne*, *Down Girl. Die Logik der Misogynie*. Sonderausgabe der Bundeszentrale für politische Bildung (Bonn 2019).
- Michael *Meuser*, „Doing Masculinity“ - Zur Geschlechtslogik männlichen Gewalthandelns. In: Regina-Maria *Dackweiler*, Reinhild *Schäfer* (Hg.) *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt*, Reihe „Politik der Geschlechterverhältnisse“, Bd.19 (Frankfurt am Main 2002) 53-78.
- Michael *Meuser*, *Geschlecht*. In: Christian *Gudehus*, Michaela *Christ* (Hg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2013) 211-212.
- Lothar *Mikos*, Ästhetik der Gewaltdarstellung in Film und Fernsehen. Genrespezifik und Faszination für Zuschauer. In: *tv diskurs*, Nr. 16, 2001, 16-21.
- Lothar *Mikos*, *Film*. In: Christian *Gudehus*, Michaela *Christ* (Hg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2013) 282-288.
- Lothar *Mikos*, *Film und Fernsehanalyse*, 3.Auflage (München/Konstanz 2015).
- Regina *Mühlhäuser*, *Vergewaltigung*. In: Christian *Gudehus*, Michaela *Christ* (Hg.), *Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2013) 164-170.
- Marion G. *Müller*, *Grundlagen der visuellen Kommunikation* (Konstanz 2003).
- Friedhelm *Neidhart*, *Gewalt – soziale Bedeutung und sozialwissenschaftliche Bestimmung des Begriffs*. In: BKA (Hg.), *Was ist Gewalt? Auseinandersetzungen mit einem Begriff*, Bd.1 (Wiesbaden 1986) 113-147.

- Björn *Otte*, Das Milieu im Fernsehkrimi. Am Beispiel der Krimi-Reihe „Tatort“ (Marburg 2013).
- Anja *Peltzer*, Angela *Keppler*, Die soziologische Film- und Fernsehanalyse (Berlin/Boston 2015).
- Vanessa D. *Plumly*, „There is power in looking“: Surveying the Ambivalence of Surveillance Power in the *Tatort* Television Series. In: German Studies Review Volume 38 Nr.2, Mai 2015, 353-371.
- Mike *Powelz*, Maria Furtwängler: „In unserem 'Tatort' attackieren Frauen sich so, wie es sonst nur Kerle tun“, 23.01.2019, online unter: <https://www.goldenekamera.de/tv/article216277149/Maria-Furtwaengler-und-Florence-Kasumba-im-Interview.html> (06.03.2020).
- Ritu *Prasad*, Serena Williams And The Trope Of The „Angry Black Woman“, 11.09.2018, BBC, online unter: <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-45476500> (07.03.2020).
- Anna *Prizkau*, Gewalt gegen Frauen im Fernsehen: Ein klarer Fall von Chauvinismus, 18.3.2014, Frankfurter Allgemeine Zeitung, online unter: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/gewalt-gegen-frauen-im-fernsehen-ein-klarer-fall-von-chauvinismus-12848261.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (3.12.2019).
- Elizabeth *Prommer*, Christine *Linke*, Ausgeblendet. Frauen im deutschen Film und Fernsehen (Köln 2019).
- Ulrich *Rudolph*, Die Visualität der Teilsysteme. Intersubjektivität der Wahrnehmung visueller Symbole am Beispiel einer TATORT-Filmreihe (Marburg 2007).
- Jutta *Röser*, Claudia *Kroll*, Was Frauen und Männer vor dem Bildschirm erleben. Rezeption von Sexismus und Gewalt im Fernsehen (Düsseldorf 1995).
- Anne *Röttgerkamp*, Alle Tatort-Folgen im Überblick, 27.03.2018, online unter: <https://www.netzsieger.de/ratgeber/alle-tatort-folgen-im-ueberblick>, (27.4.2019).
- Heinrich *Popitz*, Phänomene der Macht (Tübingen 1992).
- Katarina *Saalfeld*, Das medialisierte Geschlechterverhältnis – zur (Audio-) Visualisierung sexueller Gewalt in Bildmedien, Rezension zu: Angela Koch, Ir/reversible Bilder. Zur Medialisierung von sexueller Gewalt (Berlin, 2015). In: *Querelles-net* Rezensionszeitschrift für Frauen- und Geschlechterforschung, Jg.17, Nr. 2 (Saalfeld 2016).
- Mechthild *Schäfer*, Mobbing. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013) 134-140.
- Hellen *Scheidell*, Gewalt in den Medien: der Forschungsstand 1998 bis 2003 (Saarbrücken 2008).
- Stefan *Scherer*, Entscheidungsprozesse in der Redaktion – Interview mit Melanie Wolber, Redakteurin des Lena-Odenthal-Tatort beim SWR. In: Christian Hißnauer, Stefan Scherer, Claudia Stockinger (Hg.), Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im „Tatort“ (Bielefeld 2014) 219-242.
- Klaus R. *Scherpe*, Thomas *Macho*, Vorwort der Sprecher des Graduiertenkollegs Codierung von Gewalt im medialen Wandel. In: Daniel *Tyradellis*, Burkhardt *Wolf* (Hg.), Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten (Frankfurt am Main 2007) 9-12.

- Iris *Schneider*, Aufmerksamkeitserregende Merkmale in Spielfilmen. Eine Inhaltsanalyse der Verlaufs formaler, dramaturgischer und inhaltlicher Elemente, Helmut Lukesch (Hg.) Medienforschung, Bd.15 (Regensburg 2007).
- Doris *Schöps*, Körperhaltungen und Rollenstereotype im DEFA-Film: Eine korpusanalytische Untersuchung (Würzburg 2016).
- Gerlinda *Smaus*, Die Mann-von-Mann-Vergewaltigung als Mittel zur Herstellung von Ordnungen. In: Manuela Boatcă, Siegfried Lamnek (Hg.) Geschlecht – Gewalt – Gesellschaft, Otto-von-Freising-Tagung der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt, Bd.4 (Opladen 2003) 100-122.
- Winfried *Speitkamp*, Ohrfeige. In: Christian *Gudehus*, Michaela *Christ* (Hg.), Gewalt. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2013) 147-151.
- Der *Spiegel*, „Tatort“-Regie soll künftig weiblicher werden, 23.09.2015, Der Spiegel, online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/tatort-fuehrt-frauenquote-ein-a-1054361.html> (9.1.2020).
- Daniel *Süss*, Der Fernsehkrimi, sein Autor und die jugendlichen Zuschauer. Medienkommunikation aus drei Perspektiven, am Beispiel des „Tatort“-Krimis „Kameraden“ (Bern 1993).
- Tagesschau*, BKA-Auswertung, Mehr Frauen Opfer von Partnerschaftsgewalt, 25.11.2019, online unter: <https://www.tagesschau.de/inland/gewalttaten-frauen-deutschland-101.html> (15.01.2020).
- Trutz von *Trotha* (Hg.), Soziologie der Gewalt, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 37 (Opladen/Wiesbaden 1997).
- Martin *Tschiggerl*, Thomas *Walach*, Stefan *Zahlmann*, Geschichtstheorie (Wiesbaden 2019).
- Daniel *Tyradellis*, Burkhardt *Wolf* (Hg.), Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten (Frankfurt am Main 2007).
- Daniel *Tyradellis*, Burkhardt *Wolf*, Hinter den Kulissen der Gewalt. Vom Bild zu Codes und Materialitäten. In: Daniel Tyradellis, Burkhardt Wolf (Hg.), Die Szene der Gewalt. Bilder, Codes und Materialitäten (Frankfurt am Main 2007) 13-30.
- Senta *Trömel-Plötz* (Hg.), Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen, Feministische Theorie, Bd.46 (Wien 2004).
- Reinhold *Viehoff* (Hg.), Stahlnetz, Tatort, Polizeiruf 110. Transitions in German Police Series, Hallische Medienarbeiten, Nr.8 (Halle 1998).
- Vanessa *Vu*, Geschlechterdarstellung im Film: Männer handeln, Frauen kommen vor, DIE ZEIT; 13.07.2020, online unter: <https://www.zeit.de/kultur/film/2017-07/geschlechterdarstellung-film-rueckstaendigkeit-geschlechterrollen> (31.03.2020).
- Jochen *Vogt*, „Tatort“ - der wahre deutsche Gesellschaftsroman: Eine Projektskizze. In: J.V. (Hg.) MedienMorde: Krimis intermedial (München 2005) 111-129.
- Jochen *Vogt*, Book Reviews: Tatort. Ein populäres Medium als kultureller Speicher von Dennis Gräf, Tatort Deutsche Einheit. Ostdeutsche Identitätsinszenierung im „Tatort des MDR. In:

Monatshefte, Volume 105 Nr. 3, 2013, 538-542.

Anna-Caterina *Walk*, *Das Andere im Tatort. Migration und Integration im Fernsehkrimi*,
Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag, Reihe Medienwissenschaften Bd. 17
(Marburg 2011).

Thomas *Weber*, *Die unterhaltsame Aufklärung. Ideologiekritische Interpretation von
Kriminalfernsehserien des westdeutschen Fernsehens* (Bielefeld 1992).

Thomas *Weber*, *Die kommunikative Figuration der Tatort-Reihe*. In: Christian Hißnauer, Stefan
Scherer, Claudia Stockinger (Hg.), *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschafts-
geschichte im „Tatort“* (Bielefeld 2014) 29-40.

Manuel *Weis*, *Die große „Tatort“-Bilanz 2019*, 29.12.2019, online unter:
<http://www.quotenmeter.de/n/114630/die-grosse-tatort-bilanz-2019> (9.1.2020).

Tina *Welke*, *Tatort Deutsche Einheit. Ostdeutsche Identitätsinszenierung im „Tatort“ des MDR*
(Bielefeld 2012).

Gaby *Zipfel*, *Sexualität*. In: Christian Gudehus, Michaela Christ (Hg.), *Gewalt. Ein
interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart 2013) 83-90.

Tom *Zwaenepoel*, *Fernsehkrimis „made in Germany“*. Eine inhaltliche und sprachlich-stilistische
Analyse, *Studia Germanica Gandensia*, Bd. 35 (Gent 1994).

15. Abstract

Die vorliegende Masterarbeit untersucht anhand vier qualitativer Filmanalysen, wie Gewalt gegen Frauen im Fernsehkrimi *Tatort* dargestellt wird. Auf der Basis eines interdisziplinären Ansatzes, der Forschungsergebnisse aus der Soziologie, der Kriminologie, Kommunikationswissenschaft und der feministischen Filmwissenschaft verbindet, werden Gewaltdarstellung an ihre strukturellen und soziokulturellen Entstehungskontext rückgekoppelt und interpretiert. Ziel der Arbeit ist es somit aufzuzeigen, wie der Umgang mit Frauenkörpern und Gewalt gegen Frauen im deutschsprachigen Raum mit der Darstellung ebendieser im Krimi korrespondiert und durch diese Wechselwirkung gesellschaftliche Realität hervorgebracht wird. Dabei wurde das Forschungsinteresse von den Fragen geleitet, **in welchem Kontext** und **zu welchem Zweck** Gewalt gegen Frauen inszeniert und eingesetzt wird und auf **welche Strategien der Legitimierung und Bestrafung** zurückgegriffen wird. Auf Basis der Annahme, dass Gewalthandlungen eine Form der Kommunikation sind und viel über ihre gesellschaftlichen Kontext und den Umgang mit Körpern in dieser Gesellschaft verraten können, lassen sich jedoch folgende Tendenzen der Darstellung feststellen: Das Motiv der leidenden Frau erfährt eine häufige Verwendung und wird vor allem zu emotionalisierenden und ornamentalen Zwecken eingesetzt, die nicht unbedingt für die Handlung wichtig sind. Auch das Motiv einer Frau oder eines Mädchens in Nöten, dessen Leiderfahrung die Gewalttätigkeit eines Mannes inspiriert, findet Verwendung. Umgekehrt wird Gewalt an Männern nicht direkt gezeigt, sondern durch das Leiden der Partnerin oder Ehefrau visualisiert. Die Gewalt gegen Frauen wird selten bis nie durch Kommissar*innen geahndet oder zur Anzeige gebracht. Frauenfiguren, die selbst gewalttätig werden, erfahren keine Visualisierung, ihre aktives gewalttätiges Handeln bleibt für Zuschauer*innen unsichtbar. Dennoch werden gewalttätige Frauen hart vom Gesetz bestraft, festgenommen und verurteilt – auch wenn ihre Schuld nicht hundertprozentig bewiesen wurde. In der vorliegenden Arbeit wurde aufgezeigt, dass der *Tatort* Tendenzen eines misogynen Blick auf Frauen und ihre Körper aufweist.

16. Sequenzprotokolle

16.1. Sequenzprotokoll: „Das Monster von Kassel“ (Nr. 1094 , HR)

Regie: Umut Dağ, Drehbuch: Stephan Brüggenthies, Andrea Heller, Kamera: Carol Burandt von Kameke, Erstaussstrahlung 12. Mai 2019.

Nr.	Ort	Handlungsverlauf	Notizfeld: Gewalt	Zeit (Dauer)
MK/1	Wald	Tatort-Einspieler. Danach Blick in den Wald: Es regnet. Jemand fährt mit dem Auto einen Weg entlang. Eine Gestalt steigt aus und holt einen in Müllsäcke gewickelten, schweren Gegenstand aus dem Auto und zieht ihn über den Waldboden. Darin ist die Leiche eines jungen Mannes. Der Mann in Regenjacke greift zu einer Axt und schlägt mehrmals zu, Blut klebt an der Axt. Er wickelt mehrere Pakete aus Mülltüten und Klebeband zusammen und legt sie in den Kofferraum seines Autos. Danach fährt das Auto durch den Wald davon.	Mann gegen Mann Mann schlägt mit Axt auf leblosen Körper ein	00.00.00 - 00.01.55
MK/2	Wohnzimmer	Eine Frau steht mit Kaffeetasse vor dem Fenster und betrachtet die Einfahrt zu ihrem Grundstück. In Hintergrund läuft der Fernseher. Zunächst ist der Wetterbericht für Kassel zu hören. Danach beginnt die Sendung „Talk mit Jansen“. Die Frau wendet sich vom Fenster ab und betrachtet den Beginn der Sendung. Der Moderator Maarten Jansen stellt sich vor und begrüßt die Gäste.		00.01.56 - 00.02.37
MK/3	Parkplatz	Der Mann in Regenjacke hebt die in Plastik verpackten Gegenstände aus seinem Kofferraum und lehnt sie an einen Container. Als Kirchenglocken läuten, sieht der Mann hektisch auf seine Armbanduhr. Danach hebt er schnell alle anderen Gegenstände aus dem Kofferraum. Aus dem unteren Teil des Kofferraums holt er jetzt einen glänzenden Gegenstand und beginnt ihn mit Klebeband zu verpacken.		00.02.38 - 00.03.17
MK/4	Wohnzimmer	Im Fernseher sieht man den Beginn der Talkshow. Der Moderator kündigt Paula Keller an, die daraufhin die Bühne betritt. Jansen nickt daraufhin in die Kamera und sagt „Sieht gut aus, oder?“ und küsst ihr zur Begrüßung die Hand. Danach setzen sie sich auf zwei Stühle. Man sieht jetzt die Frau im Wohnzimmer langsam ihre Handtasche packen, während im Hintergrund weiterhin der Ton der Talkshow zu hören ist. Jansen befragt seinen Gast, wie es zum Ende ihrer Modelkarriere kam. Dann wird wieder die Frau im Wohnzimmer stehend gezeigt, wie sie den Fernseher beobachtet.	Verbale/ Symbolische Ungleichheit	00.03.18 - 00.04.02
MK/5	Parkplatz und Straße	Der Mann im Regenmantel legt einen verpackten Gegenstand in seinen Kofferraum. Er startet das Auto und verlässt den Parkplatz. An einer roten Ampel muss er halten. Der Mann hinter dem Steuer beobachtet angestrengt seine Uhr, dann die Ampel und zieht schließlich seine Kapuze ab. Es ist der Moderator Maarten Jansen. Die Ampel springt auf grün, das Auto fährt los.		00.04.03 - 00.04.42
MK/5	Wohnzimmer	Die Frau im Wohnzimmer zieht ihre Jacke an. Durchs Fenster sieht man ein Auto in die Einfahrt einbiegen. Die Frau schaltet den Fernseher aus und verlässt das Haus. Jansen parkt das Auto in der Garage und trifft die Frau am Eingang des Hauses. Sie ist wütend: Sie hat auf das Auto gewartet, weil sie ein wichtiges Seminar hat und ihr eigenes Auto gerade in der Werkstatt ist. Jansen hebt eine Tüte Croissants hoch und sagt, er möchte in Ruhe	Handgelenk Festhalten: Gewalt Mann gegen Frau	00.04.43 - 00.06.15

		mit ihr gemeinsam Frühstück. Die Frau nimmt ihm den Autoschlüssel aus der Hand und will sich abwenden. Da hält Jansen ihr Handgelenk fest, wiederholt, dass er mit ihr frühstücken will und küsst ihre Hand. Die Frau hält kurz inne, reißt sich dann los, steigt wortlos ins Auto und fährt davon. Jansen blickt dem Auto mit ernster Miene hinterher. Auf schwarzem Hintergrund erscheint der Titel des Tatorts: „Das Monster von Kassel“		
MK/6	Vernehmungsraum im Polizei-Präsidium	Jansen trifft auf Komissarin Jannecke. Beide setzen sich an einen Tisch. Jannecke schaltet eine Kamera ein, die auf Jansen gerichtet ist und gibt ihm eine Einwilligungserklärung zu unterzeichnen. Eine Polizistin bringt einen Kaffee und verschüttet dabei etwas. Jansen bedankt sich für den „Superservice“ und fragt Jannecke, ob es nicht Parallelen zu einem Fall in Straßburg gäbe. Jannecke erwidert, dass sie gerne mit ihm erstmal diesen Fall von Anfang an durchgehen würde.		00.06.16 - 00.07.40
MK/7	Straßenbaustelle	Einblendung: „Eine Woche zuvor“. In einem Container mit Bauschutt liegt ein Müllsack, aus dem menschliche Finger hervorschauen. Jannecke steht mit einem Kollegen der Spurensicherung davor, er berichtet wann der Fund gemacht wurde. Im Hintergrund steht Brix in einem anderen Schuttcontainer und ruft „Hey, hier ist noch was!“		00.07.43 - 00.08.21
MK/8	Pathologie	Auf einem Tisch liegen zwei Beine und zwei Arme. Brix und Jannecke sprechen mit dem Gerichtsmediziner und Jannecke fragt, ob es sich um beim Zerhacken der Leiche um einen rationalen oder einen Akt der Wut gehandelt habe. Der Gerichtsmediziner möchte sich nicht äußern, weißt aber daraufhin, dass das Opfer Gitarre gespielt habe, da die Fingernägel einer Hand länger sind, als die an der anderen.		00.08.22 - 00.09.26
MK/9	Präsidium	Jannecke und Brix sprechen mit ihrem Vorgesetzten Caridi über den Fund. Brix vermutet, der Täter war in Eile. Jannecke äußert den Verdacht, dass der Täter wollte, dass man die Leichteile findet.		00.09.27 - 00.10.00
1MK/0	Vernehmungsraum im Präsidium	Jansen fragt Jannecke, wie jemand so grausam sein kann, einen Menschen zu zerstückeln. Jannecke fragt zurück, wann Jansen Luke das letzte Mal gesehen habe. Jansen schildert den Sonntagmorgen: Er sei früh joggen gegangen, seine Frau auf einem Seminar gewesen. Luke habe oft lange geschlafen, daher habe er erst gegen Mittag nachgesehen, ob er im Bett liege und dann sein Fehlen bemerkt. Danach lenkt Jansen das Gespräch wieder auf einen Fall in Straßburg, bei dem anscheinend ebenfalls ein Junge ermordet wurde.		00.10.01 - 00.11.23
MK/11	Präsidium	Jannecke und Brix treffen auf ihren Kollegen Jonas. Er verkündet, es gäbe drei Vermisste, deren Beschreibung auf die gefundenen Leiche passen würde: In Bornheim, Offenbach und Kassel. Sie teilen auf, wer wohin fährt. Brix ist etwas langsam und muss daher nach Kassel fahren.		00.11.24 - 00.11.49
MK/12	Autobahn	Brix sitzt im Auto, hört zunächst den Wetterbericht, der heiße Sommertemperaturen vorhersagt und danach Rockmusik.		00.11.49 - 00.12.35
MK/13	Straße in Kasseler Wohngebiet	Brix parkt sein Auto in der Straße eines ruhigen Wohngebietes. Im Garten daneben mäht ein Mädchen im Teenager-Alter gerade den Rasen. Brix fragt, wo die Familie Rohde-Jansen wohnt. Das Mädchen fragt, ob er wegen Luke hier sei, da der gesucht würde. Brix fragt zurück, ob sie etwas darüber wisse. Das Mädchen schüttelt den Kopf und Brix geht zum Haus gegenüber.		00.12.36 - 00.13.13
MK/14	Haus der Familie Jansen-Rohde	Brix klingelt an der Haustür. Es ist das Haus, das auch in den ersten Szenen zu sehen war. Ein Junge im Teenager-	Leidende Frau Weinen und	00.13.14 - 00.15.17

		Alter öffnet die Tür. Es ist Max, Lukes Bruder. Seine Mutter kommt ebenfalls hinzu. Sie und Brix trinken einen Kaffee. Brix fragt nach Luke und seinen Hobbys und ob er eine Zahnbürste mitnehmen kann. Als die beiden im Badezimmer stehen, kommt Max mit einem Tablet ins Bad gelaufen und ruft, in Frankfurt wurden Leichenteile gefunden. Daraufhin bricht Frau Jansen-Rohde zusammen, Brix fängt sie auf.	Zusammenbruch	
MK/15	Haus der Familie Jansen-Rohde	Brix betrachtet Bilder der Familie am Kühlschrank. Jansen-Rohde sitzt weinend am Küchentisch, ruft ihren Mann an und berichtet was passiert ist. Er kann wegen der Arbeit aber nicht kommen. Gemeinsam gehen sie in Lukes Zimmer. Brix sieht Gitarren und Zeichnungen von einem Mädchen in Lukes Schulheften. Währenddessen weint Jansen-Rohde und mutmaßt über eine Entführung.	Leidende Frau Weinen	00.15.18 - 00.17.32
MK/16	Vernehmungsraum im Präsidium	Jannecke fragt Jansen nach der Beziehung zu seiner Frau. Er reagiert etwas störrisch und antwortet, es sei eine liebende Beziehung und seine Frau sei sein größtes Vorbild.		00.17.33 - 00.18.00
MK/17	Caridis Büro	Brix und Jannecke erfahren von Caridi, dass es sich bei den gefundenen Leichenteilen tatsächlich um Luke Rohde handelt. Also auf nach Kassel: Bevor die beiden das Büro verlassen kommt Brix' Mitbewohnerin Fanny hereingestürmt. Sie hat für Brix und Jannecke zwei Regenschirme gekauft, da man Kassel auch „Hessisch Sibirien“ nennt. Die beiden nehmen Rollkoffer und Reisetasche und verlassen das Büro.		00.18.01 - 00.19.00
MK/18	Polizei- präsidium Nordhessen	Brix und Jannecke betreten das Polizei- präsidium Nordhessen und treffen Constanze Lauritzen, die für den neuen Fall ihre Kollegin sein wird. Sie stellen sich vor und Brix hält ihre Hand ein paar Sekunden zu lang.		00.19.01 - 00.19.39
MK/19	Caridis Büro	Brix, Jannecke und Lauritzen sind auf dem PC-Bildschirm zu sehen. Sie sprechen per Video-Chat mit Caridi über die Ermittlungen: Keine Feinde bekannt, die Familie ist unauffällig, und aufgrund der Berühmtheit Jansens würden die „Samthandschuhe“ ausgepackt werden. Brix und Jannecke wollen zur Familie fahren, Lauritzen möchte die Schule des Jungen besuchen.		00.19.40 - 00.20.52
MK/20	Haus der Familie Jansen-Rohde	Brix und Jannecke erreichen das Haus, vor dem schon eine Traube JournalistInnen wartet. Das Nachbarsmädchen filmt das Geschehen mit ihrem Handy vom Balkon gegenüber aus. Frau Jansen-Rohde öffnet den Ermittlern die Tür, noch bevor sie klingeln.		00.20.53 - 00.21.23
MK/21	Vernehmungsraum im Präsidium	„Ich wüsste nicht, was ich ohne meine Frau machen würde, Frau Jannecke“, sagt Jansen im Vernehmungsraum. Er mache sich sorgen. Jannecke fragt, ob es stimmt, dass seine Frau ihren Job im Sender seinetwegen aufgegeben habe. Jansen zögert kurz, sagt ja, und berichtet dann davon, dass er Familie und Karriere nie vereinbaren könnte, wenn seine Frau ihm nicht den Rücken freihalten würde.	Strukturelle Ungleichheit? Frau steckt für berufliche Erfolge des Mannes zurück	00.21.24 - 00.22.14
MK/22	Wohnzimmer im Haus der Familie Jansen-Rohde	Frau Jansen-Rohde liegt schluchzend in den Armen ihres Sohnes Max. Er sieht ausdruckslos aus. Brix steht unbeweglich im Wohnzimmer. Jannecke bringt ein Glas Wasser, stellt es auf den Tisch und wischt sich dann über das Gesicht.	Leidende Frau Weinen	00.22.15 - 00.22.46
MK/23	Einfahrt zum Haus der Familie Jansen-Rohde	Jansen fährt mit Sonnenbrille im Auto zu seinem Haus. Als er sich den JournalistInnen nähert, lässt er das Fenster herunter. Er nimmt die Brille ab und gibt ein Statement ab: „Ein Monster war das“. Dann fährt er in die Einfahrt zu seinem Haus. Das Nachbarsmädchen filmt alles.		00.22.47 - 00.23.24
MK/24	Wohnzimmer im Haus der Familie Jansen-Rohde	Jansen betritt das Haus. Max löst sich von seiner weinenden Mutter und steht auf. Jansen tritt zu ihm, umarmt ihn kurz und geht dann zu seiner Frau. Er setzt	Leidende Frau Weinen	00.23.25 - 00.24.06

		sich aufs Sofa und nimmt sie in den Arm. Max sieht mit den Händen in den Taschen dabei zu, ihm steigen Tränen in die Augen, dann geht er schnell weg.		
MK/25	Herkules, Künstlicher Wasserfall oberhalb Kassels	Jannecke, Brix und Lauritzen befragen einen jungen Mann, der hier die Party veranstaltet hat, auf der Luke vor seinem Verschwinden vermutlich gewesen ist. Er gibt sich ahnungslos. Jannecke und Brix fragen sich, wie Luke zur Party gekommen ist, ob mit dem Bus oder Fahrrad.		00.24.06 - 00.24.55
MK/26	Vernehmungsraum im Präsidium	Jansen berichtet, dass er zu Luke ein besseres Verhältnis gehabt habe, als zu Max. Er fragt Jannecke, ob sie auch Kinder habe. Sie berichtet von ihrem erwachsenen Sohn, der in Australien lebt. Jansen bemerkt, er habe nicht gedacht, dass Jannecke schon einen erwachsenen Sohn habe. Jannecke geht nicht darauf ein und fragt, warum Luke Jansen nichts anvertraut hat. Jansen sagt, Teenager sein nunmal so, Jannecke kenne das bestimmt von ihrem eigenen Sohn.		00.24.56 - 00.26.31
MK/27	Parkplatz	Ein Mitarbeiter einer Müllentsorgungsfirma nähert sich einem Container. Als er daran gelehnt ein blutiges Müllsack-Paket sieht, weicht er zurück. Aus der Vogelperspektive sieht man nun, wie Polizeiautos und Spurensicherung den Ort absichern. Jannecke, Brix und Lauritzen treffen ein. Dass der Torso nun hier auftaucht, und nicht wie die anderen Gliedmaßen in Frankfurt liegt, lenkt die Spur des Mörders nach Kassel.		00.26.32 - 00.28.19
MK/28	Präsidium	Jannecke und Brix präsentieren ihrem Team die bisherigen Ermittlungsergebnisse. Sie gehen davon aus, dass der Täter Ortskenntnisse in Kassel hat und die Tat im Vorhinein gut geplant wurde. Brix, Jannecke und Lauritzen verlassen gemeinsam den Versammlungsraum. Sie beschließen einen öffentlichen Fahndungsaufruf zu starten.		00.28.20 - 00.30.32
MK/29	Auto	Brix und Jannecke fahren Auto und hören im Radio ihren Aufruf. Der Moderator erwähnt, dass einige schon vom „Monster von Kassel“ sprechen. Brix greift zum Handy.		00.30.33 - 00.30.48
MK/30	Caridis Büro	Caridi übt gerade Tanzschritte, als sein Handy klingelt. Brix fragt, ob es Schürfwunden am Oberkörper der Leiche gab. Caridi verneint und berichtet, dass man auch die Todesursache noch nicht herausgefunden hat. Danach fragt er, ob der junge Mann eine Freundin hatte, weil es „etwas beschämendes hätte, wenn man Mensch gewesen wäre, ohne das Menschlichste kennengelernt zu haben“. Brix verneint, legt auf und murmelt, dass irgendwas mit Caridi komisch sei.		00.30.49 - 00.32.02
MK/31	Vernehmungsraum im Präsidium	Jansen spricht darüber, dass er seinen Sohn wohl gar nicht kannte, er wirkt verzweifelt, dann springt er auf und läuft im Raum herum, schimpft über die Party und fragt dann, warum die Polizei „dieses Monster“ nicht finde? Jannecke notiert kühl etwas in ihr Notizbuch. Jansen stützt sich dramatisch am Stuhl ab, entschuldigt sich und sagt, es sei eine unerträgliche Vorstellung, was seinem Sohn angetan wurde. Jannecke steht auf und fragt, ob er ein Glas Wasser möchte. Nachdem Jansen nicht mehr in ihrem Blickfeld ist, richtet er sich auf und rückt sein Hemd zurecht.	Inszeniertes Leiden des Mörders	00.32.03 - 00.33.05
MK/32	Haus der Familie Jansen-Rohde	Jannecke und Brix befragen Max. Er sagt, Luke sei Einzelgänger gewesen und war mal in das Nachbarsmädchen Therese verliebt. Die legt gerade vor dem Haus einen Teddybär zwischen Grabkerzen und Schildern auf den Boden. Brix geht zu ihr und befragt sie. Therese erzählt, Luke war mal in sie verliebt, habe aber schnell begriffen, dass sie kein Interesse habe. Er war „einer von den Guten“.		00.33.06 - 00.36.36

MK/33	Maske der Fernsehproduktion	Jansen sitzt in der Maske. Neben ihm sein Redakteur: Er bietet an die Sendung ausfallen zu lassen und eine Wiederholung zu senden. Jansen springt auf und ruft das sei eine „Scheißidee“ und fragt „Oder steckt etwas anderes dahinter?“. Jansen ruft, dies sei immer noch seine Produktion und sein Erfolg, und stürmt aus der Maske.		00.36.37 - 00.37.28
MK/34	Hotel	Es klopft an Brix' Tür. Jannecke fragt, ob Brix mit ihr zu Abend essen möchte. Brix erklärt etwas umständlich, er habe schon eine Verabredung mit der neuen Kollegin Lauritzen. Jannecke reagiert irritiert, wünscht viel Spaß und geht schnell weg.		00.37.29 - 00.38.31
MK/35	Janneckes Hotelzimmer	Jannecke isst Pizza im Bett und sieht Jansens Talk Show. Er hält eine sehr emotionale Ansprache über die Liebe zu seinem Sohn und ihm laufen dabei Tränen über die Wangen. Als er sich kurz, in einem scheinbaren Moment der Überwältigung von der Kamera wegdreht, sieht man seinen abwartenden und berechnenden Blick.		00.38.32 - 00.43.31
MK/36	Restaurant in Kassel	Brix und Lauritzen essen zu Abend. Es ist ein umständliches Gespräch. Lauritzens Handy klingelt: Eine Zeugin habe gemeldet, dass ihr in der Mordnacht ein großer dunkler Wagen aufgefallen sei. Brix äußert sich verächtlich über die undeutliche Angabe. Lauritzen sagt, seine Kollegin Jannecke habe Respekt vor den Menschen und könne sich auf sie einlassen, ob er das nicht könne? Brix reagiert irritiert und stammelt herum.		00.43.32 - 00.44.23
MK/37	Wald	Brix, Jannecke und Lauritzen machen sich mit einem Team und Spürhund im Wald auf die Suche nach Spuren, wo der Dame der Wagen aufgefallen ist. Sie finden zwischen Felsen ein weiteres Müllsack-Paket.		00.44.24 - 00.46.16
MK/38	Vernehmungsraum im Präsidium	Jansen spricht darüber, dass der Täter wohl ein intelligenter Soziopath gewesen sei, dass Jannecke mit ihren psychologischen Fähigkeiten das doch wissen müsse und spielt erneut auf die Ähnlichkeiten zum Fall in Straßburg an. Jannecke erwidert, man solle nicht alles glauben, was in der Zeitung steht.		00.46.17 - 00.47.06
MK/39	Wald	Brix, Jannecke und Lauritzen öffnen den Müllsack. Sie finden eine blutige, in ein T-Shirt eingewickelte, abgeschnittene Zunge.		00.47.07 - 00.47.28
MK/40	Vernehmungsraum im Präsidium	Jansen vermutet, dass Lukes Mörder niemand aus Kassel war, sondern von außerhalb. Dann lenkt er das Thema wieder auf seine Gewissensbisse und sagt, er habe als Vater versagt, hätte Luke beschützen können und muss nun mit diesem Versäumnis leben. Jannecke betrachtet ihn nur.		00.47.29 - 00.47.41
MK/41	Wald	Brix, Jannecke und Lauritzen überlegen, warum der Täter seinem Opfer die Zunge abgeschnitten haben könnte. Jannecke sagt, früher habe man das mit Verrätern gemacht. Lauritzen erwähnt, dass bei dem Fall in Straßburg dem Opfer auch die Zunge abgeschnitten wurde.	Deutung der Gewalt: Abgeschnittene Zunge	00.47.42 - 00.48.59
MK/42	Caridis Büro	Caridi übt mit Fanny und dem Kollegen Jonas zu lateinamerikanischer Musik einen langsamen Engtanz. Er beichtet den beiden sichtlich bewegt, dass er bald seinen Dienst niederlegen will, weil er ein Stipendium für Poetik in Brasilien bekommen hat. Die beiden freuen sich, Caridi möchte aber, dass das vorerst unter ihnen bleibt.		00.49.00 - 00.50.42
MK/43	Präsidium	Laurentzen und Brix brüten über einer Straßenkarte von Kassel. Währenddessen identifiziert die Zeugin das Auto, das sie gesehen hat: Es ist das gleiche Modell, das Jansen fährt. Brix stellt fest, dass das kein Zufall sein kann. Laurentzen organisiert einen Durchsuchungsbefehl.		00.50.42 - 00.52.14

MK/44	Park vor dem Herkules und andere Grünflächen in Kassel	Brix fährt mit dem Rad den Weg vom Ort der Party zu Luke nach Hause ab. Er sucht nach Rollsplit-Bodenbelag, der dem ähnelt, den man an Lukes Leiche gefunden hat. An einer Autobahnbrücke wird er fündig: Hier liegt Rollsplit der gleichen Art, im Gebüsch findet Brix auch Lukes verschwundenes Rad. Schnittbild: Die Rolläden am Haus von Jansen werden heruntergelassen. Zurück an der Brücke: Eine Kollegin von der Spusi findet Spuren am Fahrradreifen, die darauf hindeuten, dass das Rad mit einem gespannten Draht zu Fall gebracht wurde.		00.52.15 - 00.55.33
MK/45	Haus der Familie Jansen-Rohde	Brix, Jannecke und ein großes Team an PolizistInnen durchsuchen das Haus. Während Jannecke im Wohnzimmer mit Lukes Mutter Kirsten und Max spricht, findet Jannecke in der Garage eine große Rolle Draht und im Auto das Buch, das Max in den Händen hielt, als er Brix bei seinem ersten Besuch die Tür aufgemacht hatte.		00.55.34 - 00.57.27
MK/46	Max Zimmer/ Haus der Familie Jansen-Rohde	Lauritzen ruft Brix in Max Zimmer. Sie hat hinter dem Schrank eine Mappe voller Briefe gefunden: Verzierte und bunte Briefe an Maarten Jansen, an denen Fotos von leicht bekleideten Frauen kleben. Fanpost? Liebesbriefe? Groupie-Fantasien?		00.57.28 - 00.58.25
MK/47	Max Zimmer/ Haus der Familie Jansen-Rohde	Brix stellt Max zur Rede. Max sagt, er wüsste nicht, wie die Briefe in sein Zimmer kommen. Brix wird sauer: „Wie geht’s dir damit, dass dein Vater die ganzen Frauen da flachgelegt hat?“ Max berichtet davon, dass er sich mit Luke gestritten hat. Der sei in letzter Zeit seltsam und gemein zu seinem Vater gewesen und war ständig unterwegs.		00.58.26 - 00.59.50
MK/48	Wohnzimmer/ Haus der Familie Jansen-Rohde	Kristen wird von Jannecke mit den Briefen konfrontiert. Sie wusste nichts davon, nimmt ihren Mann aber in Schutz. Als Jannecke fragt, ob Jansen in letzter Zeit spät nach Hause gekommen ist, wendet sie sich ab und sagt, sowas müsse sie sich nicht gefallen lassen.	Leidende Frau	00.59.50 - 01.00.52
MK/49	Haus der Familie Jansen-Rohde	Jansen kommt nach Hause. Von Lauritzen wird er mit den Briefen konfrontiert. Er streitet alles ab, sei glücklich verheiratet, brauche so etwas nicht: „Das sind Fantasien frustrierter Frauen!“ Jannecke und Lauritzen stellen Fragen, denen er jedoch nur ausweicht.		01.00.53 - 01.05.08
MK/50	Präsidium	Jannecke, Lauritzen und Brix sitzen im Büro. Am Wagen von Jansen gab es keine verwertbaren Spuren, die Beweislage ist äußerst dünn.		01.05.09 - 01.05.57
MK/51	Autobahn- brücke	Brix fährt noch einmal zur Brücke und findet am Brückengeländer Einkerbungen, die von einem Draht stammen könnten.		01.05.58 - 01.06.55
MK/52	Café in der Innenstadt	Jannecke und Brix besprechen den Fall. Brix hat herausgefunden, dass auf der Drahtrolle aus der Garage genau so viel Draht fehlt, wie es auf der Brücke gebraucht hätte um eine Stolperfalle zu spannen. Jannecke sagt mit Blick auf die Zeitung, auf der ein Bild von Jansen zu sehen ist: „Das ist doch wohl ein Ding. Der legt halb Deutschland flach und keine sagt was!“ Lauritzen kommt dazu. Auf den Briefen wurden Fingerabdrücke von Jansen und Luke gefunden, nicht von Max. Aber warum könnten diese Affären Luke interessiert haben? Jannecke vermutet, es könnte ein Mädchen dabei gewesen sein, das Luke wichtig war.		01.06.56 - 01.08.48
MK/53	Vernehmungsraum im Präsidium	Jannecke befragt Jansen zu Lukes Verhältnis zu Therese. Jansen erzählt, Luke habe keine Chance gehabt, er sei zu introvertiert, zu sensibel im Umgang mit Mädchen. Anders als sein Bruder Max. Jansen lenkt das Gespräch wieder auf Janneckes Sohn („Das müssen sie mit ihrem Sohn doch wissen...“). Jannecke konfrontiert ihn mit	Umgang mit Frauen: „zu sensibel“	01.08.49 - 01.10.56

		dieser Taktik und unterbricht daraufhin das Verhör, um Jansen von außen über den Monitor zu betrachten.		
MK/54	Maske und Fernsehstudio	Jansen probiert in der Maske Sakkos an. Er betrachtet sich zufrieden im Spiegel. Allein im dunklen Fernsehstudio murmelt er Sätze vor sich hin, die er zu Jannecke während des Verhörs gesagt hat. Dann laufen ihm zwei Tränen übers Gesicht. Er fängt sie mit der Hand auf, betrachtet sie und lächelt.		01.10.57 - 01.12.22
MK/55	Präsidium	Jansen wartet bei der Polizei. Eine Polizistin bringt ihn in einen Vernehmungsraum und sagt, dass Jannecke und Brix sicher gleich da wären. Sie bietet ihm an, einen Kaffee zu bringen. Er nimmt dankend an. Kurz darauf betritt Jannecke das Zimmer, die Polizistin bringt den Kaffee und verschüttet etwas. Es wird deutlich: Das ist der Beginn der Verhörscene, die schon am Anfang gezeigt wurde.		01.12.23 - 01.14.51
MK/56	Friedhof	Bei einem frisch aufgeschütteten Grab wurde der letzte Teil der Leiche gefunden: Der Kopf. Die Kollegin von der Spusi erkennt zahlreiche Spuren von Tritten. Es sieht für sie so aus, als hätte jemand wütend und sehr lange zugetreten.	Erzählte Gewalt Tödliche Tritte gegen Kopf Gewalt Mann gegen Mann	01.14.51 - 01.15.34
MK/57	Präsidium	Jannecke hört auf Jansen zu beobachten und geht in ein Zimmer nebenan, in dem Therese auf sie wartet. Jannecke fragt zunächst, wie Therese Jansen findet. Und ob Luke ihren Brief gefunden hat. Therese nickt und beginnt zu weinen. Jansen fragt, ob er enttäuscht war, dass Therese „was mit Maarten hatte“, woraufhin Therese in Tränen ausbricht und berichtet, dass alles ganz anders war. Maarten hat sie eingeladen, mit ihr Alkohol getrunken und sie dann brutal überall angefasst. Jannecke haut auf den Tisch und stellt entsetzt fest, dass Therese vergewaltigt wurde. Sie steht auf und nimmt Therese in den Arm.	Bericht von Vergewaltigung Gewalt Mann gegen Frau Leidende Frau Weinen	01.15.35 - 01.18.47
MK/58	Präsidium	Jansen und Brix stehen vor dem Vernehmungsraum und beobachten über einen Bildschirm, wie Jansen im Zimmer herumläuft. „So ein Arschloch“, sagt Brix. Lauritzen kommt dazu und sagt, eine Psychologin sei jetzt bei Therese. Jannecke sagt: „Ich will dass alle Frauen, mit denen er was hatte, befragt werden. Alle. Jede Einzelne“ Lauritzen kümmert sich. Brix geht zu Jansen ins Zimmer.		01.18.47 - 01.19.27
MK/59	Vernehmungsraum im Präsidium	Brix kündigt an, dass der Tathergang nun vollständig rekonstruiert werden konnte. Dass sie aber noch einmal Jansens Hilfe bräuchten. Brix berichtet davon, dass die Tat „perfekt“ und „wissenschaftlich genau“ geplant war. Zwischenzeitlich wird eine junge Frau eingeblendet, die von einer Traube JournalistInnen begleitet, das Polizeipräsidium betritt. Brix erzählt, dass Lukes Kopf gefunden wurde, der zeigt, dass der Täter die Kontrolle über seinen kühl geplanten Mord verloren hat, und die Wut durchgebrochen ist. Dann verlässt er den Raum. Draußen wartet Jannecke auf ihn. Ein kurzer Schwenk durch das Präsidium: An mehreren Schreibtischen sitzen junge Frauen, manche weinen, die offensichtlich zu ihrer Begegnung mit Jansen befragt werden. Jannecke und Brix nicken sich zu, dann betritt Jannecke den Vernehmungsraum erneut. Sie konfrontiert Jansen knallhart mit Fakten, die ihn verdächtig machen: Der Kilometerstand seines Autos, auf dem exakt die Strecke nach Frankfurt und zurück nicht im Fahrtenbuch dokumentiert ist und Unterschiede im Fall von Straßburg, die damals aus ermittlungstechnischen Gründen nicht öffentlich gemacht wurden. Jansen reagiert schockiert und fragt Jannecke, wie sie ihn, den	Leidende Frau weinende Frauen im Präsidium Jannecke begibt sich in Welt des Tätest: spielt Unterwürfigkeit, obwohl sie wütend ist	01.19.28 - 01.24.34

		Vater, nur so verdächtigen könne. Jannecke ändert ihr Verhalten, entschuldigt sich plötzlich, setzt sich und sieht traurig zu Boden. Jansen setzt sich neben sie und legt seine Hand auf ihren Arm und beruhigt sie. Dann fragt er, ob er nun gehen könne. Jannecke öffnet ihm die Tür. Er verlässt das Zimmer. Jannecke schließt die Tür hinter ihm, atmet tief durch und ballt die Fäuste.		
MK/60		Jansen läuft durch den Flur des Präsidiums. Überall sieht er junge Frauen sitzen und stehen, die ihn ansehen. Er biegt um die Ecke und sieht, wie ihm Brix den Weg versperrt, hinter ihm eine Gruppe von Frauen. Jansen bleibt stehen und Jannecke überholt ihn von hinten und stellt ihn zur Rede. Daraufhin verliert Jansen die Fassung, beschimpft Therese als „Die verfickte Nutte“ und Jannecke selbst: „Du verdammte Scheiß-Fotze“ Jannecke rekonstruiert den Tathergang, klärt den Fall auf und sagt: „Jedes Detail aus ihrem Leben kommt jetzt auf den Tisch. Und ganz Deutschland wird zusehen. Ihre Karriere ist am Ende.“ Jansen wird noch einmal wütend, wirft ein Regal um, lässt sich dann aber ruhig verhaften. Er leugnet noch immer alles und behauptet, es gäbe keine Beweise. Dann wird er abgeführt. Jannecke und Brix blicken ihm hinterher.	Verbale Gewalt, Beschimpfungen, Beleidigung Gewalt Mann gegen Frau	01.24.34 - 01.27.55

16.2. Sequenzprotokoll: „Das verschwundene Kind“ (Nr. 1083, NDR)

Regie: Franziska Buch, Drehbuch: Stefan Dähnert, Franziska Buch und Jan Braren, Kamera:

Konstantin Kröning, Erstausstrahlung 3. Februar 2019.

Nr.	Ort	Handlungsverlauf	Gewalt	Zeit (Dauer)
VK/1	Stadt Göttingen	Tatort-Einspieler. Danach sind kurze Szenen aus der Stadt Göttingen aneinandergereiht zu sehen: Ein plätschernder Brunnen, ein Fahrradfahrer, der durch kleine Straßen fährt, ein umgekippter Stuhl vor einer alten Lagerhalle, ein schlafender Mann in der Sonne vor einem Geschäft. Hochhäuser in morgendlichem Licht.		00.00.00 - 00.01.18
VK/2	Wohnung	In einer Küche sitzt ein Mädchen um Grundschulalter und Frühstückt allein. Auf dem Herd brutzelt es laut in der Pfanne. Das Mädchen ruft nach Julija, dass die Eier verbrennen. Sie läuft zum Badezimmer und rüttelt an der Tür. Im Badezimmer sitzt ein Mädchen, vermutlich Julija, verweint, mit verschmierter Mascara, sie hält sich den Bauch und hat offensichtlich starke Schmerzen. Mit brüchiger Stimme ruft sie, dass sie ihre kleine Schwester Polly heute nicht in die Schule bringen kann. Dann klingelt es an der Tür und Polly öffnet. Es ist ein junger Mann, der sich als Julijas Lehrer Herr Grisch vorstellt. Er will Unterlagen vorbeibringen, weil sie in letzter Zeit nicht in der Schule war. Polly lässt ihn herein. Er betritt Julijas Zimmer, in dem die Tür zum Balkon offensteht, offensichtlich ist Julija geflüchtet. An Julijas Schreibtisch findet er ein Bild von sich selbst an die Wand geklebt und von Herzen umrahmt. Er beginnt es abzukratzen, da kommt der Vater nach Hause und stellt ihn zur Rede.	Leidende Frau Schmerz-verzerrtes Gesicht, Weinen	00.01.19 - 00.03.15
VK/3	Straße vor einer Schule	Julija steigt aus einem Bus. Sie geht vor Schmerz gekrümmt, ihre Jeans ist nass. Als sie sich an einem Straßenschild festhält, fahren zwei Mitschüler mit dem Rad vorbei und grüßen sie. Erschrocken humpelt Julija weiter. Ein Mitschüler bemerkt Julijas Verfassung und will Hilfe holen, aber der andere untersagt es ihm und reagiert scharf: „Die ist eine Schlampe, die ist bestimmt	Leidende Frau Verbale Gewalt/ Beschimpfung Gewalt Mann gegen Frau	00.03.16 - 00.04.04

		nur breit“		
VK/4	Verlassene Außen- umkleide der Schule	Lautes Wimmern und Keuchen ist aus einem mit Bauzäunen versperrten Gebäude zu hören. Innen steht an eine Reihe Waschbecken gelehnt Julija und keucht und schreit. Ihr Gesicht ist verschwitzt und rot.	Leidende Frau	00.04.05 - 00.04.37
VK/5	Boxhalle bzw. in Blenden Verlassene Außen- umkleide der Schule	Zwei junge Männer boxen im Boxring, einer mit T-Shirt und Helm, der andere Oberkörperfrei. Julija unterdessen krümmt sich auf dem Boden und gibt unterdrückte Schreie von sich. Sie kriecht zu ihrem Handy und ruft Nino an. Schnitt auf ein klingelndes Handy, das neben dem Boxring liegt. Zwei Trainer unterhalten sich am Rand: einer der jungen Boxer habe Talent und soll nächste Woche zu seinem ersten Profikampf angemeldet werden. Julija bricht auf dem Boden zusammen. Sie zieht ihre Hose herunter und greift sich zwischen die Beine. Ihre Hand ist danach voller Blut. Sie versucht noch einmal Nino zu erreichen und ruft ins Telefon, er soll kommen.	Box-Sport Gewalt Mann gegen Mann Leidende Frau	00.04.38 - 00.06.01
VK/6	Wohnung in Hannover	Kommissarin Lindholm packt ihre Tasche, während ihr Sohn und ihre Mutter am Tisch sitzen und frühstücken. Der Sohn beschwert sich, dass er den Eignungstest für ein Fußball-Internat nicht machen darf. Lindholms Mutter erinnert sie daran, ihre Therapiestunden nicht zu vergessen, da sie sonst nach der Strafversetzung nach Göttingen dort versauern werde. Lindholm bejaht und beschwichtigt, verabschiedet sich dann und verlässt die Wohnung.		00.06.02 - 00.06.54
VK/7	Boxhalle und verlassenes Gebäude	Nino verlässt die Boxhalle. Als er die Mailbox abhört und Julija ins Telefon rufen hört, macht er sich sofort auf den Weg und läuft zum verlassenen Gebäude. Innen sind nur Blutlachen und Reste von blutgetränkten Taschentüchern zu sehen. Panisch sucht er Julija und findet sie voller Blut vor dem Gebäude in einem Gebüsch liegen. Julija sagt, sie müssen schnell weg von diesem Ort.	Leidende Frau	00.06.55 - 00.08.17
VK/8	Bahnhof Göttingen	Lindholm wird von ihrem neuen Vorgesetzten Gert am Bahnhof abgeholt. Während sie zu seinem Auto gehen, erklärt Lindholm, dass sie nicht lange in Göttingen bleiben wird, die Strafversetzung nicht akzeptieren will und sich einen Anwalt genommen hat.		00.08.18 - 00.09.57
VK/9	Fußgänger-zone Göttingen	Julija läuft von Nino gestützt durch die Straßen. Die Schmerzen scheinen besser zu sein. Sie will aber nicht nach Hause und dass Nino niemandem etwas erzählt. Er verspricht es: Während beide „Blutsschwur“ murmeln, pressen sie ihre Handgelenke aufeinander, wo beide das gleiche Tatro haben: Ein Unendlichkeits-Zeichen.	Leidende Frau	00.09.58 - 00.11.14
VK/10	Verlassene Außen- umkleide der Schule	Lindholm und Gert kommen am vermeintlichen Tatort an. Lindholm läuft in das Gebäude, wo schon KollegInnen mit der Spurensicherung beschäftigt sind. Zu Anais Schmitz – die mit gelben Handschuhen im Raum steht und ihre neue Kollegin sein wird, was Lindholm jedoch noch nicht weiß – sagt sie im Vorbeigehen, dass sie hier nicht putzen solle. Sie befragt einen Zeugen, der sie schließlich darauf aufmerksam macht, dass Schmitz die Hauptkommissarin ist. Als Lindholm ihr entschuldigend die Hand geben will, reagiert diese abweisend. Im Klo wird eine Plazenta mit Nabelschnur gefunden. Lindholm ist dafür, einen großen Suchtrupp zu ordern und Befragungen durchzuführen. Schmitz sieht jedoch keine Notwendigkeit, da es sich offenbar lediglich um eine Geburt und kein Verbrechen handelt.	Verbale Gewalt/ Struktureller Rassismus Gewalt Frau gegen Frau Schwarze Frau wird für Reinigungskraft gehalten	00.11.15 - 00.14.55
VK/11	Boxhalle	Nino trägt Julija zu einem Hauseingang gegenüber der Boxhalle. Sein Trainer beobachtet ihn dabei.		00.14.55 - 00.15.14

VK/12	Präsidium	Bei einem Sektempfang für Lindholm stellt sich diese dem neuen Team vor: Sie arbeite lieber allein, habe Probleme, sich auf Befindlichkeiten anderer einzulassen, arbeite nicht gerne mit Leuten, die nicht auf ihrem Niveau ermitteln und wäre außerdem in zwei Wochen auch schon wieder weg. Der Eindruck bei den neuen KollegInnen ist nicht besonders gut.		00.15.15 - 00.16.47
VK/13	Präsidium	Die KollegInnen besprechen den Fall. Die Fußspuren vom Tatort zeigen, dass seit der Geburt wohl auch zwei Männer vor Ort gewesen sind. Lindholm hegt die Vermutung, das Baby sei ausgesetzt worden. Sie will zur Schule neben dem verlassenen Gebäude fahren und dort SchülerInnen befragen. Als sie Schmitz fragt, ob diese sie begleiten möchte, lehnt Schmitz ab und lässt ihr den Autoschlüssel vor die Füße fallen.	Symbolische Gewalt Gewalt Frau gegen Frau	00.16.48 - 00.19.10
VK/14	Schule	Im Büro der Rektorin trifft Lindholm einen Schüler, der aussagt, er und sein Freund Tim hätten Julija in der früh gesehen, wie sie gekrümmt vor Schmerzen in Richtung der verlassenen Umkleide ging.		00.19.11 - 00.20.49
VK/15	Badezimmer in Ninos Wohnung	Julija duscht sich, während Nino ihr durch die Tür Fragen stellt, die Julija jedoch nicht beantwortet. Als sie aus der Badewanne steigt, fällt sie in Ohnmacht. Nino kommt ins Zimmer und hält sie im Arm.	Leidende Frau Zusammenbruch	00.20.50 - 00.22.01
VK/16	Schule	Lindholm befragt Julijas Klassenlehrer Herrn Grisch. Er sagt er wüsste nicht, warum Julija im Unterricht gefehlt habe und habe auch nicht bemerkt, dass sie schwanger gewesen sein könnte. Lindholm lässt sich Julijas Adresse geben.		00.22.03 - 00.23.21
VK/17	Haus von Julija	Lindholm fährt zu Julija nach Hause. Sie befragt Julijas Vater, der auch nicht bemerkt haben will, dass es seiner Tochter nicht gut geht oder dass sie nicht in der Schule war. „Sie ist wie eine Heilige in einer Welt voll Dreck.“ Heimlich lässt Lindholm Julijas Zahnbürste für einen DNA-Test aus der Wohnung mitgehen.		00.23.22 - 00.26.56
VK/18	Brücke über Fluss	Schmitz ruft Lindholm an: Ein Jogger hat einen Säugling im Fluss treiben sehen. Lindholm kommt sofort und will Hundestaffel, Hubschrauber und Wärmebildkamera bestellen um das Baby zu suchen. Als Schmitz einwirft, dass so etwas nicht so einfach möglich sei, wird Lindholm wütend und wirft Schmitz vor, trotz einem möglicherweise toten Baby den Hintern nicht hochzubekommen. Daraufhin schlägt ihr Schmitz mit der flachen Hand ins Gesicht. Als Lindholm fragt, ob sie irre sei, antwortet Schmitz, sie habe wegen ihrer „mangelnden Impulskontrolle“ schon einige Therapien gemacht, die alles nichts gebracht hätten. Dann fährt sie im Auto davon.	Ohrfeige Gewalt Frau gegen Frau	00.26.57 - 00.29.00
VK/19	Ninos Wohnung	Ninos Trainer Ralf klingelt und ermahnt Nino, an seine Zukunft zu denken. Er erinnert ihn an seine Bewährungsaufgabe, die ihm Kontakt mit Julija und der Familie verbietet. Nino antwortet, dass Julija aber seine Schwester ist. Julija belauscht das Gespräch vom Wohnzimmer aus.		00.29.01 - 00.31.02
VK/20	Pathologie	Schmitz und Lindholm treffen den Rechtsmediziner. Er erklärt, die Untersuchung der Plazenta habe ergeben, dass ein Teil der Plazenta noch in der Gebärmutter der Mutter feststecken könnte. Das hätte fatale Folgen, wenn man es nicht behandelt.		00.31.03 - 00.33.17
VK/21	Ninos Wohnung	Nino kocht Julija eine Suppe. Sie sprechen über früher, bevor Nino die Familie verlassen hat. Julija sagt, er habe sie im Stich gelassen, Nino sagt, er hätte den Vater umbringen sollen, dann wäre „das alles nicht passiert.“		00.33.18 - 00.34.47
VK/22	Flussufer	Eine Puppe wurde im Fluss gefunden und die Suche nach dem Baby wird eingestellt. Der Rechtsmediziner		00.34.48 - 00.36.45

		kommt angeradelt und berichtet Schmitz und Lindholm, dass die DNA von der Zahnbürste mit der auf der Plazenta übereinstimmt: Julija ist die Mutter. Da es schon spät ist, bietet er Lindholm einen Schlafplatz in seinem „Zweitwohnsitz“ an. Lindholm nimmt an.		
VK/23	Julijas Wohnung	Schmitz und Lindholm durchsuchen Julijas Zimmer. Sie finden das mit Herzen umrahmte Bild von Julijas Lehrer Grisch. Julijas Vater berichtet, dass Grisch am Morgen in der Wohnung war, bestreitet aber weiterhin, dass seine Tochter schwanger gewesen sein könnte. Schmitz misstraut dem Vater. Lindholm gibt zu bedenken, dass es Frauen gibt, die nicht merken, dass sie schwanger sind. Als sie die Wohnung verlassen ist es schon spät und Lindholm hat den letzten Zug nach Hause verpasst.		00.36.46 - 00.38.43
VK/24	Wohnwagen im Wald und Straße vor Grischs Wohnung	Lindholm fährt zu einem Wohnwagen im Wald, für den der Rechtsmediziner ihr den Schlüssel gegeben hat. Währenddessen befragt Schmitz Grisch. Er bestreitet in der verlassenen Umkleidekabine gewesen zu sein oder etwas von Julijas Schwangerschaft gewusst zu haben.		00.38.44 - 00.42.22
VK/25	Ninos Wohnung	Als Nino die Arbeit verlässt liest er in der Zeitung, dass eine Mutter und ihr Baby vermisst werden. Er eilt nach Hause, doch Julija ist nicht mehr da. Sein Trainer Ralf möchte helfen, doch Nino weist ihn ab.		00.42.24 - 00.44.14
VK/26	Schulhof	Schmitz und Lindholm befragen eine Mitschülerin. Sie berichtet, dass Julia ihr vor ca. 9 Monaten von einem Missbrauch erzählt habe und dass es eine seltsame Verbindung zu ihrem Mitschüler Tim gegeben hat, in den Julija anscheinend verliebt war.		00.44.15 - 00.46.06
VK/27	Hinterhof der Schule	Tim verkauft einem Jungen für 10 Euro ein kleines Päckchen. Lindholm trifft ihn und wird mit den Worten „Bulette, echt jetzt? Schade,“ begrüßt. Lindholm befragt ihn nach seiner Beziehung zu Julija. „Ich hab keine Beziehung mit Bitches, die es mit jedem treiben.“ Er beschimpft Julija als Schlampe. Schmitz kommt dazu und sie befragen Tim nach seinem Alibi für den Vormittag. Er sagt, er wäre bei einer Frau gewesen, die er manchmal „ficke“. Lindholm kann Schmitz gerade noch zurückhalten, Tim eine Ohrfeige zu geben und Schmitz zischt: „Ich werde echt sauer, wenn man so mit Frauen spricht.“ Sie lassen sich die Adresse der Frau geben und Lindholm klagt heimlich Tims Handy.	Verbale Gewalt/ Beleidigung Gewalt Mann gegen Frau Gewalt Frau gegen Mann Androhung durch Schmitz	00.46.07 - 00.48.07
VK/28	Bushaltestelle	Julia liegt bewusstlos an einer Bushaltestelle und drei Jungen bewerfen sie mit Steinen. Nino kommt herbeigelaufen und hebt sie vom Boden auf. Er fragt sie, ob sie ein Kind bekommen habe. Als sie nicht antwortet wird er wütend und zerbricht ihr Handy. Julija sagt, sie können keinen Kontakt mehr haben, da sie gehört habe, was Ralf gesagt hat und sie wisse, wie wichtig Ralf für Nino ist. Sie setzen sich gemeinsam in den Bus. Als Julija das Bewusstsein verliert sagt Nino dem Busfahrer, er solle einen Notarzt rufen und steigt dann an der nächsten Station ohne Julija aus.	Gewalt Mann gegen Frau Jungen bewerfen Julija mit Steinen Gewalt Mann gegen Frau Nino zerbricht Julijas Handy aus Wut, weil sie ihm nicht antwortet Leidende Frau	00.48.08 - 00.50.35
VK/29	Pathologie	Vor dem Gebäude prallen Lindholm und der Rechtsmediziner aufeinander. Er bestätigt Lindholm, dass ein Ring, der am Tatort gefunden wurde DNA vom Vater des Kindes aufweist. Lindholm möchte ihn daraufhin zum Mittagessen einladen. Der Pathologe hat bereits eingekauft, teilt es aber mit Lindholm. Als sie sich während des Essens gerade ein forensisches Phänomen erklären lässt, kommt Schmitz vorbei. Es stellt sich heraus, dass sie mit dem Rechtsmediziner verheiratet ist und mit ihm zum Essen verabredet war. Dann werden beide zu einem Einsatz angerufen.		00.48.09 - 00.52.55
VK/30	Innenstadt	Julija wird gerade in einen Rettungswagen geladen, als	Leidende Frau	00.52.56 -

	Göttingen	Schmitz und Lindholm ankommen. Auf die Frage hin, was mit dem Baby passiert ist, sagt sie jedoch nur, der Teufel habe es geholt.		00.54.49
VK/31	Präsidium	Lindholm und Schmitz werten neue Spuren aus. Der Lehrer Grisch hat eine Anzeige wegen sexueller Nötigung einer Schutzbefohlenen, sein Alibi stellt sich ebenfalls als hinfällig heraus. Auch Tim ist weiterhin hochverdächtig, er hat genau vor neun Monaten ein Foto über soziale Medien geteilt, auf dem Julija offensichtlich betäubt und in Unterwäsche zu sehen ist.	Erzählte Gewalt Gewalt Mann gegen Frau	00.54.50 - 00.56-19
VK/32	Hinterhof der Schule	Lindholm erwischt Tim, wie er gerade Drogen unter einem Container versteckt. Sie dreht ihm den Arm auf den Rücken und kettet ihn mit Handschellen am Container fest. Lindholm lässt sich von Tim die Namen seiner Kunden aufschreiben und nimmt DNA für einen Vaterschaftstest mit. Zum Abschluss schlägt sich ihm mit einem Notizblock ins Gesicht und ruft im Rauschgiftdezernat an, dass sie Tim abholen sollen.	Gewalt Frau gegen Mann → legitimierte Gewalt? (Verbreitung des Bildmaterials ist kein Thema)	00.56.20 - 00.57.55
VK/33	Schule	Schmitz stellt Grisch zur Rede. Zu seiner Anzeige sagt er, die Schülerin habe ihm Liebesbriefe geschrieben und er habe nur auf die Briefe geantwortet ohne sie verletzten zu wollen. Er leugnet den Besitz des Ringes und sexuellen Kontakt mit Julija gehabt zu haben. Als Schmitz ihn um eine DNA-Probe für einen Vaterschaftstest bittet, wirkt Grisch sichtlich erschüttert und fragt: „Muss ich?“ Er kündigt an, sich einen Anwalt zu nehmen.		00.57.55 - 01.00.17
VK/34	Krankenhaus	Julija schläft. Nino legt ihr einen Plüsch-Delfin ins Bett und flüstert, er werde denjenigen umbringen, der ihr das angetan habe.		01.00.18 - 01.00.54
VK/35	Präsidium Vernehmungsraum	Der Vater von Julija wird vernommen. Auf Bildern der Überwachungskamera aus dem Bus erkennt er Nino, Julijas Halbbruder. Er wird wütend und berichtet vom Kontaktverbot, weil Nino ihn lebensgefährlich zusammengeschlagen hat. Wütend verlässt er das Präsidium. Es kommt zum Streit zwischen Lindholm und Schmitz: Lindholm ist wütend, dass niemand den familiären Background der Familie recherchiert hat und somit ein versuchter Totschlag übersehen wurde.	Erzählte Gewalt Gewalt Mann gegen Mann	01.00.55 - 01.03.50
VK/36	Boxschule	Lindholm und Schmitz sprechen mit Ninos Trainer Ralf. Er erzählt, dass Nino ein geregeltes Leben führt und damals nur ausgerastet sei, weil der Vater nicht aufhören wollte, Lügen über Ninos Mutter zu erzählen. Er kenne auch Julija, sie habe ebenfalls bei ihm trainiert, bis der Vater es verbot. Dann klingelt Schmitz Handy: Das Baby wurde in einer Mülltonne gefunden.		01.03.51 - 01.05.31
VK/37	Pathologie	Lindholm, Schmitz und ihr Mann, der Rechtsmediziner Schmitz stehen um einen Tisch, auf dem unter einem grünen Tuch das tote Baby liegt. Der Rechtsmediziner erläutert, dass es sich um einen Tötungsdelikt handle: Das Baby habe zuerst noch geatmet, sei dann jedoch erstickt worden. Die Situation ist sehr emotional Als er vorsichtig das Tuch vom Gesicht des Babys hebt, stürmt Schmitz aus dem Raum. Lindholm läuft ihr hinterher und erfährt, dass Schmitz vor einem halben Jahr eine Fehlgeburt hatte und außerdem sicher sei, dass Julija das Baby getötet habe.		01.05.32 - 01.08.55
VK/38	Krankenhaus	Schmitz und Lindholm befragen Julija. Sie erzählt unter Tränen, dass sie von der Schwangerschaft nichts bemerkt habe. Als sie dann plötzlich ein Baby gebären musste und es geschrien hat, habe sie es in den Arm genommen und so lange fest gedrückt, bis es still war. Sie habe es dann in den Spind gelegt und könne sich danach an nichts mehr erinnern. Wer jedoch der zweite Mann am Tatort war, das sagt sie nicht.	Erzählte Gewalt Kindsmord Leidende Frau	01.08.56 - 01.13.41

VK/39	Julijas zu Hause	Als Julijas Vater nach Hause kommt trifft er auf Nino, der in ihrem Zimmer alte Fotos ansieht. Nino wirft dem Vater vor, Julija schlecht behandelt, sie nicht einmal im Krankenhaus besucht zu haben. Der Vater sagt, Julija sei nicht mehr seine Tochter. Nino fragt, ob der Vater sie vergewaltigt habe. Der Vater will aus der Wohnung fliehen, doch da stehen Schmitz und Lindholm vor seiner Tür.	Angedrohte Gewalt Mann gegen Mann	01.13.42 - 01.15.11
VK/40	Präsidium	Schmitz und Lindholm vernehmen Nino. Sie zeigen ihm den Ring, der am Tatort gefunden wurde. Offensichtlich weiß er, wem der Ring gehört, will jedoch nichts sagen. Lindholm findet auf ihrem Schreibtisch ein Bild, das Julijas kleine Schwester gemalt hat. Es zeigt eine Wohnung und zwei Männer. Einer verlässt das Haus, der andere ist mit Julija in ihrem Zimmer und fasst sie an.		01.15.12 - 01.17.29
VK/41	Julijas zu Hause	Lindholm trifft Polly, Julijas kleine Schwester alleine zu Hause. Sie liegt im Bett ihres Vaters. Lindholm befragt sie zu dem Bild, doch kommt nicht weit, da der Vater nach Hause kommt und sie wütend aus der Wohnung schickt. Noch im Treppenhaus ruft Lindholm den Kinderpsychologischen Dienst an und ordnet eine Befragung der beiden an. Es folgt ein kurzer Schnitt auf Julija, die in ihrem Krankenhausbett schläft und „Nein, Papa, nein...“ murmelt.	Angedeutete Gewalt: Missbrauch Gewalt Mann gegen Frau → ornamentale Gewalt?	01.17.30 - 01.19.05
VK/42	Präsidium	Polly und ihr Vater werden getrennt befragt. Der Vater ist schockiert über die Frage, ob er mit seiner Tochter intim geworden sei und verlangt einen Anwalt. Polly gähnt immer wieder und erklärt ihr Bild: Der Mann der das Haus verlässt sei ihr Vater. Bevor sie jedoch erklären kann, wer der Mann bei Julija ist, bricht die Kinderpsychologin das Gespräch ab. Schmitz und Lindholm stellen fest, dass der Mann als einziger auf dem Bild runde Hände hat – Boxhandschuhe. Sie googeln den Trainer Ralf und finden ein Bild von ihm mit dem Ring, der am Tatort gefunden wurde.		01.19.06 - 01.21.49
VK/43	Boxhalle	Nino trifft Ralf in der Boxhalle und schlägt in bewusstlos. Er fesselt ihn an einen Stuhl und bedroht ihn mit einem Messer. Ralf gesteht alles: Julija sei am Herbstfest betrunken gewesen, er habe sie nach Hause gebracht und ins Bett gelegt. Der Vater war nicht da. Schmitz und Lindholm treffen ein und finden die beiden. Lindholm kann Nino überreden, als Messer fallen zu lassen, weil Julija ihn jetzt braucht und er ihr im Gefängnis nicht helfen kann. Ralf wird festgenommen.	Schlägerei, Bedrohung Messer Gewalt Mann gegen Mann Erzählte Gewalt Vergewaltigung Gewalt Mann gegen Frau → Frau um die es geht kommt nicht zu Wort	01.21.50 - 01.27.40
VK/44	Friedhof	Nino und Julija beerdigen das Baby – es hat den Namen Nino bekommen. Lindholm und Schmitz verabschieden sich und lächeln sich an. Der Tatort-Abspann wird eingeblendet.		01.27.41 - 01.30.00

16.3. Sequenzprotokoll: „Falscher Hase“ (Nr. 1101, HR)

Regie: Emily Atef, Drehbuch: Emily Atef, Lars Hubrich, Kamera: Armin Dierolf, Produktion: Carsten Staudt, Erstausrstrahlung 1. September 2019.

Nr.	Ort	Handlungsverlauf	Gewalt	Zeit (Dauer)
FH/1	Büro der Firma Lohmann	Tatort Einspiel-Sequenz. Ein Firmengelände bei Nacht. Im Büro zielt Biggi mit einer Pistole auf ihren Mann Hajo, der an den Schreibtischstuhl gefesselt ist. Er äußert	Gewalt Frau gegen Mann 1 Mord,	00.00.00 - 00.03.20

		Bedenken, ob der Oberschenkel denn wirklich die richtige Stelle und eine Wunde dort ungefährlich sei. Biggi beruhigt ihn, erinnert daran, dass sie keine andere Wahl haben, weil die Firma insolvent ist. Dann schießt sie Hajo in den Oberschenkel und nimmt ihn danach in den Arm. Kurz darauf betritt ein Kollege das Zimmer, Biggi greift reflexartig zur Pistole und schießt im Zielsicher zwischen die Augen.	1 Schusswunde	
FH/2	Feldweg im Nebel	Jannecke und Brix fahren im Auto durch sehr dichtem Nebel einen Feldweg entlang. Sie unterhalten sich über das Aufräumen und inwiefern man Gegenstände um sich braucht. Währenddessen wird der Titel des Tatorts „Falscher Hase“ eingeblendet.		00.03.21 - 00.05.34
FH/3	Büro der Firma Lohmann	Jannecke und Brix kommen auf dem Firmengelände der Firma Lohmann an, die Solarzellen produziert. Sie begutachten den Tatort. Ein Toter Wachmann, der angeschossene Hajo Lohmann wird gerade ins Krankenhaus gebracht. Eine Kollegin von der Spusi fasst zusammen, was passiert sein könnte und mutmaßt, dass der Täter ein Profi gewesen sein muss. Denn einen so präzisen Schuss genau zwischen die Augen müsse man erstmal hinbekommen. Der offene Spind im Büro ist leer, offenbar befanden sich darin „seltene Erden“.		00.05.35 - 00.08.00
FH/4	Lagerräume der Firma Lohmann	Jannecke und Brix befragen einen angestellten Ingenieur der Firma. Er erklärt, dass die seltenen Erden, die sehr teuer aus China importiert wurden, enorm wichtig sind, denn sie werden für das Verfahren gebraucht, mit dem die Firma die Lichteinstrahlung verstärkt. Ohne die Erden sei die Firma „aufgeschmissen“.		00.08.01 - 00.09.40
FH/5	Krankenhaus	Jannecke und Brix befragen Biggi, die im Krankenhaus vor Hajos Zimmer wartet. Sie wirkt sehr aufgelöst. Sie erzählt, als Hajo um 10 Uhr Abends nicht an sein Handy gegangen sei und auch nach mehrmaligen Anrufen nicht reagierte, habe sie sich Sorgen gemacht und sei gegen zwei Uhr nachts in die Firma gefahren. Dort habe sie Hajo und Jürgen Röhrig, den Sicherheitsmann, aufgefunden. Jannecke und Brix empfehlen Biggi, sich auszuschlafen und verlassen das Krankenhaus.	Leidende Frau	00.09.41 - 00.12.20
FH/6	Wohnzimmer der Röhrigs	Jannecke und Brix verständigen Frau Röhrig über den Tod ihres Mannes. Sie wirkt etwas weggetreten und berichtet von der Ehe, die eher wie nebenbei lief. Jürgen habe am liebsten keinen Menschenkontakt gehabt und sie habe ihn nur Abends und morgens gesehen, wenn er von der Nachtschicht zurückkam.		00.12.21 - 00.14.45
FH/7	Haus der Lohmanns	Biggi kommt in der Dämmerung zu Hause an. Sie betrachtet ihr Hochzeitsbild und fragt laut, was nur passiert sei. Dann holt sie eine Pistole aus einer Kiste vom Schrank und betrachtet sich im Spiegel. Mehrmals dreht sie sich weg und zielt dann blitzschnell zurück auf ihr eigenes Spiegelbild.		00.14.48 - 00.16.19
FH/8	Präsidium	Jannecke und Brix sitzen frierend im Präsidium, da die Heizung ausgefallen ist. Sie gehen den Bericht der Pathologie durch. Anscheinend hatte Jürgen Röhrig mehrere Promille Alkohol im Blut, seine Organe deuten jedoch nicht auf regelmäßigen starken Alkoholkonsum hin. Der Vorgesetzte Bachmann erkundigt sich nach dem Bericht zu den seltenen Erden. Er sitzt mit dem Rücken zu Jannecke und spricht nur mit Brix, der jedoch weist immer wieder daraufhin, dass Jannecke die Akten und Berichte angefordert hat. Auch als Jannecke die an Brix gestellten Fragen beantwortet, würdigt Bachmann sie keines Blickes. „Was ist denn mit dem los?“, fragt Brix. „Kleiner Mann“, sagt Jannecke. Kollege Jonas kommt mit einem Heizstrahler und berichtet von Zeugenbefragungen in der Firma. Es folgt ein	Strukturelle Gewalt Mann gegen Frau	00.16.20 - 00.18.48

		Zuschnitt von frontal gefilmten Angestellten bei ihrer Aussage. Sie erzählen wie Hajo nach Übernahme der Firma von seinem Vater auf neue Technologien setzte.		
FH/9	Krankenhaus	Jannecke und Brix besuchen die Lohmanns im Krankenhaus. Hajo antwortet sehr angestrengt und erzählt von drei Männern mit russischem Akzent, die ihn überfallen hätten und dass seine Mutter immer mit ihm nach St. Petersburg wollte. Jannecke und Brix verabschieden sich. Als Biggi und Hajo im Raum alleine sind, fragt Hajo gelöst „Und, wie war ich?“ Die beiden freuen sich diebisch, küssen sich und beschwören ihre Liebe zueinander.	Erzählte Gewalt: Überfall Gewalt Mann gegen Mann	00.18.49 - 00.22.30
FH/10	Aufzug im Krankenhaus	Jannecke erzählt, wie selbstverständlich und liebevoll die Beziehung zwischen den Lohmanns auf sie wirkt, im Gegensatz zu dem was die Witwe Röhrig über ihren Mann Jürgen erzählt hat. Brix und Jannecke überlegen, warum Röhrig angetrunken ins Büro von Lohmann gegangen sein könnte. Hat er sich Mut angetrunken? Immerhin wusste er wo alle Kameras und Schlüssel hängen.		00.22.31 - 00.23.28
FH/11	Wohnzimmer der Röhrigs	Jannecke und Brix besuchen die Witwe Röhrig. Sie sieht gerade alte Fotos durch. Sie fragen, warum Jürgen an dem Abend Alkohol konsumiert haben könnte. Frau Röhrig antwortet, ihr Mann Jürgen habe nie Alkohol getrunken, nicht mal ein Bier.		00.23.29 - 00.25.13
FH/12	Verlassene Lagerhalle	Biggi fährt im Auto, sie summt den Schlager „Nothing's gonna change my Love for you“, der im Radio läuft mit. An einem einsamen Schuppen zwischen Feldern sucht sie unter einer Abdeckplane nach einer Truhe. Sie findet sie aufgebrochen und leer vor und erschrickt. Da taucht ihr Angestellter, der Lagermeister Uwe Ohlberger auf. Er hat sie und Hajo belauscht und vermutet, dass die beiden die seltenen Erden heimlich verkaufen wollen um sich zu bereichern. Biggi erklärt ihm, sie wollten nur an das Geld für die Versicherung und haben vor, die Erden noch weiter zu verarbeiten. Ohne die wäre die Firma nämlich pleite und Leute müssten entlassen werden. Uwe wirkt verwirrt und sagt, darüber müsse er jetzt erstmal nachdenken.		00.25.14 - 00.28.05
FH/13	Präsidium	Jannecke und Jonas sichten Bilder der Überwachungskamera von der Firma der Lohmanns. Sie entdecken einen unbekanntes Lieferwagen, können jedoch das Nummernschild nicht entziffern. Sie schlussfolgern, dass ihn jemand gefahren haben muss, der sich sehr genau auf dem Gelände auskennt.		00.28.06 - 00.28.38
FH/14	Uwe Ohlbergers Wohnung	Uwe spielt in seinem Zimmer gerade Flugsimulator, als Jannecke und Brix klingeln. Sie befragen ihn, wer noch über den genauen Zeitpunkt der Lieferung der seltenen Erden außer ihm, Biggi und Hajo Bescheid wissen könnte. Und ob ihm Geld geboten wurde, diese Information weiterzugeben. Uwe gibt sich entsetzt ob der Anschuldigungen und muss sich in die Toilette übergeben, sobald Jannecke und Brix die Wohnung verlassen haben.		00.28.39 - 00.32.20
FH/15	Uwe Ohlbergers Wohnung	Nachdem Jannecke und Brix gegangen sind, kommt Uwes Freund Sahni zu Besuch. Er fragt Uwe darüber aus, was Biggi zum Verschwinden der seltenen Erden gesagt habe. Uwe erzählt alles. Sahni schmiedet einen neuen Plan, offenbar ist er auch der Urheber des Planes, die Erden zu klauen und dann von dem damit verdienten Geld nach Thailand auszuwandern um sich dort ein schönes Leben zu machen. Er erzählt von seinem Freund Rick, der in einem Feinkostgeschäft arbeite, das nebenbei allerhand Sachen auf dem Schwarzmarkt	Symbolische Gewalt: Flugsimulator Absturz Mann gegen Mann	00.32.21 - 00.36.23

		schmuggelt und der ihnen beim Verkauf der seltenen Erden behilflich sein könnte. Uwe scheint nicht ganz überzeugt, kann sich jedoch nicht durchsetzen. Sahni ruft Rick an.		
FH/16	Kühlraum eines Feinkostladens	Rick steht neben einem Mann im Anzug. Vor ihnen sitzt Mehmet, gefesselt und geknebelt. Er hat eine Dose Kaviar geklaut und soll nun bestraft werden. Auf Befehl muss Rick ihm den kleinen Finger abhacken. Danach entschuldigt er sich aber kleinlaut bei Mehmet und putzt das Blut weg. Als eine neue Lieferung ankommt fängt Rick mit dem Lieferanten ein Gespräch an: Ob er auch manchmal gerne ohne den Chef ein Geschäft machen will? Der Lieferant zeigt sich interessiert. Sie verabreden, dass Rick sich meldet, wenn er eine gute Idee hat.	Gewalt Mann gegen Mann Finger abhacken	00.36.24 - 00.40.14
FH/17	Büro des Versicherungsmaklers	Biggi überreicht ihrem Versicherungskaufmann einen frisch gebackenen Kuchen. Er jedoch berichtet, dass es ein Problem gibt: Beim Ausfüllen des Antrags wurde nicht erwähnt, dass vor zwölf Jahren bei einem Streich von Schülern eine Kabeltrommel geklaut wurde. Deswegen möchte die Versicherung nicht zahlen. Biggi wird wütend und verlässt das Büro mit dem Kuchen.		00.40.15 - 00.41.58
FH/18	Krankenhaus	Biggi besucht Hajo, der wieder einen sehr gesunden Eindruck macht. Sie verschweigt ihm die geklauten Erden und behauptet, die Versicherung würde den Fall übernehmen.		00.41.59 - 00.42.53
FH/19	Präsidium	Bachmann taucht bei Jannecke und Brix am Schreitisch auf. Wieder hält er nur Augenkontakt mit Brix und spricht zu ihm, obwohl eigentlich Jannecke auf alle Fragen antwortet. Selbst als Brix aufsteht und sich so hinter Jannecke stellt, dass Bachmann in ihre Richtung sehen muss, blickt er ihr nicht ins Gesicht. Jannecke fragt sich, was sie falsch gemacht haben könnte.	Strukturelle Gewalt Mann gegen Frau	00.42.54 - 00.43.49
FH/20	Uwe Ohlbergers Wohnung	Biggi kommt zu Uwe nach Hause. Sahni stellt sich ihr als Geschäftspartner vor und noch bevor Biggi etwas sagen kann, schlägt er ihr mit der Faust ins Gesicht. Er fragt aggressiv, was mit dem Geld der Versicherung sei. Biggi antwortet, die Versicherung würde zahlen. Sahni schlägt nochmal zu und wirft Biggi aufs Sofa. Er wirft sich auf sie und hält ihr den Mund zu. Er kündigt an, dass Biggi die Erden zurückbekommt, wenn sie Uwe und ihm das Geld der Versicherung gibt. Unter Tränen sagt Biggi ja.	Ohrfeige und Schweißkasten: Gewalt Mann gegen Frau Leidende Frau	00.43.50 - 00.44.53
FH/21	Hotelzimmer	Eine Frau liegt wartend auf dem Hotelbett. Sie ist ungeduldig. Rick steigt aus einer Badewanne und trocknet sich ab. Er beschwert sich, niemand glaube an ihn und dass er auch gute Geschäfts-Ideen habe. Er jammert, sein Bruder Guy lasse ihn bei allen wichtigen Geschäften außen vor, dabei habe er selber auch was im Kopf. Die Frau ist sichtlich genervt, sie sagt, sie hätte nur noch 10 Minuten, zieht ihren Slip aus und setzt sich auf Rick. Der redet weiter. Durch einen schnellen Handgriff bringt die Frau Rick zum Orgasmus und zieht sich dann wieder an. Zum Abschied sagt sie zu Rick, er solle nicht immer nur Plappern, sondern tatsächlich etwas machen.	(Sex endet, wenn Mann gekommen ist)	00.44.54 - 00.48.16
FH/22	Küche im Haus der Lohmanns	Jannecke ist bei Biggi zu Besuch, die gerade Hack knetet. Sie erzählt was für Zutaten es braucht, um einen guten „Falschen Hasen“ hinzubekommen: Gelatine, Buttermilch, Anchovis und Sojasauce. Jannecke fragt Biggi, ob sie sich nicht vorstellen könne, das jemand aus dem Betrieb, zum Beispiel aus Geldsorgen, die Erden gestohlen haben könnte. Biggi wehrt ab, der Betrieb sei wie eine Familie.		00.48.17 - 00.50.04
FH/23	Uwe	Sahni zeigt Uwe gerade, wie er mit einer App auf dem	Schubsen und	00.50.05 -

	Ohlbergers Wohnung	Handy Chinesisch übersetzen kann. Die Schriftzeichen zu fotografieren und hochladen reicht. Es klingelt an der Tür, Rick kommt herein. Sahni bittet ihn, sein Tattoo mit den chinesischen Schriftzeichen auf dem Rücken fotografieren zu dürfen. Rick zeigt seinen Nacken und lässt es geschehen. Er fordert eine Probe der seltenen Erden, damit er den Deal einfädeln kann. Heimlich zeigt Sahni Uwe die Übersetzung der App: Das Tattoo bedeutet „Rote Kartoffel“. Rick versteht das Gekicher nicht und wird wütend. Er schiebt Uwe aufs Sofa. Als er aus der Wohnung stürmt bricht Sahni in Lachen aus.	Schreien: Gewalt Mann gegen Mann	00.53.12
FH/24	Einsame Straße zwischen Feldern	Rick trifft sich mit dem Lieferanten. Der sagt, der Kunde sei einverstanden, der Deal kommt zustande. Der Lieferant fährt wieder weg und Rick bricht in Jubel aus.		00.53.13 - 00.54.17
FH/25	Verlassene Lagerhalle	Biggi trifft sich mit Sahni und Uwe zur Übergabe. Biggi lässt sich die Erden zeigen. Sie überreicht den Koffer in dem vermeintlich das Geld der Versicherung liegt. Als Sahni ihn öffnet und nur Zeitungen vorfindet, schießt sie ihm mit der Pistole zwischen die Augen. Uwe ist erschrocken und bittet Biggi, ihn zu verschonen. Als Biggi alleine versucht, die Kanister mit den Erden aus Uwes Van zu heben, bricht sie in Tränen aus und schreit.	Zwei tödliche Kopfschüsse: Gewalt Frau gegen Mann Leidende Frau	00.54.18 - 00.57.30
FH/26	Krankenhaus	Biggi bringt Hajo ihren „Falschen Hasen“ vorbei. Sie wird ganz traurig und fragt, ob Hajo sie liebt, egal was passiert. Er sagt, natürlich liebe er sie. Als die Krankenschwester etwas später das Zimmer betritt, sieht sie die beiden aneinander geschmiegt im Bett schlafen.		00.57.31 - 00.59.26
FH/27	Präsidium	Biggi bringt Jannecke und Brix eine Tupperdose mit „Falschem Hasen“ vorbei. Dann erzählt sie, dass ihr in letzter Zeit doch jemand aufgefallen sein. Der Lagermeister Uwe habe sich seltsam verhalten. Dann klingelt Brix Telefon.		00.59.27 - 01.01.34
FH/28	Verlassene Lagerhalle	Uwe und Sahni liegen beide mit einem Einschussloch genau zwischen den Augen auf dem Boden. Brix und Jannecke finden auch die Erden im Auto der beiden.		01.01.35 - 01.02.11
FH/29	Haus der Lohmanns	Jannecke und Brix berichten Biggi vom Fund der Leichen. Sie weint und gibt sich sehr hilflos.	Leidende Frau	01.02.12 - 01.02.49
FH/30	Präsidium	Jonas und Brix werten die letzten Anrufe auf Uwes Handy aus. Dabei fällt ihnen der Name Krämer auf: Rick Krämer, der Bruder von Guy, der einen Feinkostladen in der Stadt betreibt.		01.02.50 - 01.03.47
FH/31	Kühlraum des Feinkostladen	Jannecke und Brix befragen Rick. Er sagt, er wäre mit Sahni ab und an etwas trinken gewesen, dabei habe er in letzter Zeit öfter von einem „Deal“ geredet und gehofft, dass Ricks Bruder Guy ihm helfen könne. Rick habe jedoch alles abgeblockt. Jannecke und Brix befragen auch Guy, der jedoch weder Uwe noch Sahni kennt. Seine Frau Anouk kommt dazu, es ist die Frau mit der Rick sich im Hotelzimmer verabredet hatte. Nachdem Jannecke und Brix sich verabschiedet haben, läuft sie zu Rick in den Kühlraum. Sie küsst ihn und sagt, er solle keine halben Sachen machen.		01.03.48 - 01.09.22
FH/32	Auto vor dem Feinkostladen	Brix und Jannecke besprechen sich. Sie glauben, dass Guy wirklich nichts von Uwe und Sahni wusste. Auch Rick attestieren sie, vom Tod Sahnis ernsthaft überrascht gewesen zu sein.		01.09.24 - 01.10.14
FH/33	Einsamer Feldweg	Rick wartet. Als er ein Auto heranrasen sieht, indem sein Bruder Guy sitzt, ergreift er die Flucht, hat jedoch keine Chance. Guy steigt aus und bedroht ihn mit einem Messer an der Kehle. Er beschimpft Rick und sagt, der Deal sei jetzt gemacht und daher müssen sie auch liefern.	Bedrohung mit Messer: Gewalt Mann gegen Mann	01.10.15 - 01.11.52
FH/34	Haus der	Rick taucht bei Biggi auf und erklärt, dass er der Partner	Angedeutet: Gewalt	01.11.53 -

	Lohmanns	war, mit dem Sahni und Uwe einen Deal hatte. Statt Biggi zu bedrohen, schlägt er ihr jedoch vor, gemeinsame Sache zu machen, damit „wir am Ende beide fein raus sind.“	Mann gegen Frau	01.13.05
FH/35	Präsidium	Jannecke und Jonas sichten noch einmal das Video der Lohmannschen Überwachungskamera. Dann ruft Rick an und bittet Jannecke um ein Treffen.		01.13.06 - 01.13.42
FH/36	Tiefgarage	Rick und Guy warten mit den Erden im Auto auf ihre Kunden. Jannecke und Brix überwachen die Garage per Monitor. Der Lieferant kommt mit Igor, dem Käufer an. Er kontrolliert die Kannister. Als sie im zweiten jedoch nur Kies finden, schießt der Lieferant auf Guy, der sofort tot ist. Dann stürmt die Polizei die Garage und nimmt alle fest. Rick hält seinen Bruder in den Armen und weint. Jannecke kommt zu ihm und sagt, er habe mit dem Informieren der Polizei das richtige getan.	Tödlicher Schuss: Gewalt Mann gegen Mann	01.13.43 - 01.17.12
FH/37	Präsidium	Staatsanwalt Bachmann bedankt sich bei Jannecke und Brix für die Lösung des Falles. Plötzlich umarmt er Jannecke und geht dann schnell weg. Brix folgert lachend, dass Bachmann in Jannecke verknallt ist. Frau Röhrig kommt herein und hat einen Brief dabei. Er ist von ihrem Mann Jürgen. In einer Rückblende wird gezeigt, wie Jürgen in einer Kneipe sitzt und den Brief schreibt: Er will seinen Job kündigen um mit seiner Frau noch einmal neu anzufangen, weil er sie sehr liebt. Dann trinkt er ein Bier und zwei Korn und macht sich auf zur Firma, um seine Kündigung zu überreichen. Brix und Jannecke bedanken sich bei Frau Röhrig, doch sind noch nicht ganz fertig mit dem Fall. Auf dem Film der Überwachungskamera entdecken sie, dass eine Stelle herausgeschnitten wurde – die Zeit springt. Außerdem erkennen sie an dem weißen Lieferwagen, dass er beim Verlassen der Firma kein Stück tiefer liegt – also vermutlich keine Ladung an Bord hatte. Jannecke schlussfolgert, dass der Überfall inszeniert wurde.	Auflösung der Symbolischen Gewalt: Plötzliches Umarmen	01.17.13 - 01.24.04
FH/38	Wohnzimmer der Lohmanns	Hajo ist wieder zu Hause. Biggi schenkt ihm ein Bier ein und gemeinsam gucken die beiden vergnügt ein altes Video ihrer Hochzeit. Da klingelt es an der Tür: Jannecke und Brix treten ein und stellen Biggi zur Rede. Unter Tränen verabschiedet sie sich von Hajo und sagt, er müsse jetzt ganz stark sein. Dann geht sie mit Jannecke und Brix mit. Hajo humpelt ihnen hinterher. Man sieht nun das Video der Hochzeit: Hajo hält eine Rede, in der er all die Jahre aufzählt, in denen Biggi Schützenkönigin wurde. Auf einer Wiese lassen Biggi und Hajo mit ihren Gästen Luftballons steigen: Biggi bekommt eine Pistole überreicht und schießt alle Luftballons am Himmel ab, aus denen jetzt Konfetti auf Hajo und Biggi rieselt, die sich tief in die Augen sehen und küssen. Dann Tatort-Abspann.		01.24.05 - 01.30.00

16.4. Sequenzprotokoll: „Ich hab im Traum geweinet“ (Nr. 1121 , SWR)

Regie: Jan Bonny, Drehbuch: Jan Eichberg, Jan Bonny, Kamera: Stefan Sommer,

Erstausstrahlung: 23. Februar 2020.

Nr.	Ort	Handlungsverlauf	Gewalt	Zeit (Dauer)
TG/1	Fasnacht- Umzug auf der Straße	Tatort Einspiel-Sequenz. Eine Frau, ein Mann und ihr kleiner Sohn schauen sich den Fasnacht-Umzug in einem Dorf im Schwarzwald an. Es läuft Blasmusik und maskierte Gestalten hüpfen herum. An einer Straßenecke holt David zwei kleine Schnaps aus seiner Jacke. Romy	Gewalt Mann gegen Frau Maskierte Gestalten greifen Romy an	00.00.00 - 00.02.02

		lehnt erst ab, lässt sich dann aber überreden. Plötzlich kommen verkleidete Gestalten und drängen Romy an die Hauswand. Sie ziehen an ihren Haaren und reißen an ihrer Tasche, obwohl sie sich wehrt. Romy Sohn sieht alles und schreit nach seiner Mama. David sieht tatenlos zu und nachdem Romy sich losgerissen hat, redet er beschwichtigend auf die Gestalten ein.		
TG/2	Auto	David und Romy streiten sich. Romy sagt, David hätte ihr helfen sollen. David entschuldigt sich, aber wird auch wütend. Sie fahren ihren Sohn zur Schule, dann steigt Romy aus und geht zu Fuß weiter. David schreit ihr hinterher, dass es ihm leidtut und dass sie wieder einsteigen soll.		00.02.03 - 00.03.10
TG/3	Hotel	Ein Mann zieht Romy, die schreit und sich wehrt, über den Boden eines Hotelflurs. Er hält ihr den Mund zu, sie schreit und versucht sich zu befreien. Er ruft immer wieder, Jonas sei auch sein Kind, dann wirft er Geldscheine auf Romy. Sie ruft, er könne Jonas nicht kaufen. Sie ringt mit dem Mann und droht damit, ihn anzuzeigen. Er gibt ihr eine Ohrfeige und ruft „Du Nutte!“ Romy liegt auf dem Boden und schreit immer wieder, dass er nicht der Vater ist und dass er sie gehen lassen soll, sonst sieht er Jonas nie wieder. Da schlägt ihr der Mann noch einmal mit der Faust ins blutende Gesicht und droht, er komme wieder. „Und wenn du dich dann immer noch so querstellst, dann schlag ich dich tot!“ Romy befreit sich, der Mann flüstert noch, dass es ihm leidtut. Dann verlässt Romy das Zimmer. Sie rennt aus dem Hotel und flüchtet in ein Gebüsch neben dem Parkplatz. Dort beobachtet sie alles aus der Dunkelheit, atmet schnell und schluchzt.	Sehr explizite Gewalt Mann gegen Frau Ohrfeige, Schläge ins Gesicht, Gerangel und verbale Gewalt: „Ich schlag dich tot!“	00.03.11 - 00.05.58
TG/4	Straßenecke	Tobler und Berg sind im Treiben der Fastnacht unterwegs. Das Bier ist leer und Berg will sich an einer Häuserecke kurz erleichtern, als maskierte Perchten auftauchen und ihn mit an Stöcken befestigten runden Bällen auf ihn einschlagen. Tobler findet das ganze sehr lustig und filmt: „Wann kann man sowas schonmal machen?“	Gewalt Mann gegen Mann	00.05.59 - 00.07.00
TG/5	Lokal	Auf einer Party in einem Lokal geben sich Tobler und Berg die Kante. Als Berg kurz einschläft, während Tobler Bier holen ist, träumt er etwas seltsames von einer Frau mit Maske und einem Kind. Tobler geht nicht so richtig darauf ein. Sie betrinken sich mit Schnaps und Bier, singen laut mit und tanzen.		00.07.01 - 00.09.17
TG/6	Klinik	Romy läuft durch die Flure einer Klinik. In einem Badezimmer wäscht sie einen Patienten, der auf einem Hocker in der Dusche sitzt. Als sie ihn im Intimbereich wäscht, fängt er an zu stöhnen und sich an ihr festzuhalten. Romy weicht zurück und sagt, das möchte sie nicht. Der Mann fragt, warum denn nicht, doch da ist Romy schon aus dem Badezimmer hinaus. Sie nimmt sich aus der Jacke des Patienten ein paar Zigaretten, lässt ihn in der Dusche sitzen und verlässt sein Zimmer.	Gewalt Mann gegen Frau Sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz	00.09.18 - 00.10.37
TG/7	Speisesaal der Klinik	Romy raucht heimlich am Fenster, als ihre Chefin zu ihr kommt. Patienten hätten sich beschwert, sie wäre unfreundlich. „Ich erwarte von ihnen, dass sie die junge sympathische Frau geben“ sagt sie und nötigt Romy ihr ein Lächeln zu zeigen. Sehr umständlich versucht Romy sich zu verteidigen, die Leute hätten hinter ihrem Rücken geredet, aber die Chefin geht schon wieder mit den Worten, sie solle sich einfach mehr Mühe geben.	Aufforderung zum Lachen	00.10.38 - 00.12.03
TG/8	Hotel Lobby	Ein Mann holt sich noch die letzten Scheiben Schinken von einem abgeräumten Buffet, eine Frau kommt zu ihm aufs Sofa mit einem Glas Rotwein, das sie in wenigen Zügen leert. Sie unterhalten sich über die verkleideten	Verbale, imaginierte Gewalt: Mann gegen Frau „Ich bin der Mörder,	00.12.03 - 00.14.02

		Leute, die man von weitem aus der Lobby hört. Plötzlich wirft die Frau Philipp die Hände aufs Gesicht und ruft, nun habe er auch eine Maske und könne sein wer er will. Ein Mörder zum Beispiel? „Und du bist die Nutte, die ich absteche“, sagt er. Die Frau lehnt ab, das wolle sie nicht sein. Sie rangeln ein bisschen herum, dann fragt die Frau, ob sie sich nicht gleich noch etwas anderes operieren lassen solle. Den Hintern beispielsweise? Philipp sagt halb im Scherz, dann noch die Leberflecken, die Ohren, bis gar nichts mehr da ist, bis die Leute denken, er habe eine neue Frau.	und du die Nutte die ich absteche“	
TG/9	Davids Büro in der Klinik	David, der Arzt in der Klinik ist, überrascht Romy in einem Büro. Sie fangen an, ein Rollenspiel zu spielen: „Ich weiß, dass du eine dreckige Hure warst,“ sagt David und gibt Romy eine Ohrfeige. Als er sie fragt, wer der Vater des Kindes ist, schlägt er sie erneut. Romy antwortet, sie weiss es nicht. Unter einem Schreitschisch schlafen sie miteinander und bleiben dort liegen, bis es dunkel ist. Dann fragt David sie, ob schonmal jemand versucht habe, Romy wegen dem Kind zu erpressen. Wenn ja, würde er den „umbringen“. Romy verneint und sagt, er solle aufhören, sie finde es gerade gut, dass er nicht „so einer ist, der solche Sachen macht“. Dann klingelt das Telefon. David meldet sich und bittet jemanden herein.	Gewalt Mann gegen Frau Sexuelles Rollenspiel mit Gewalt	00.14.03 - 00.16.42
TG/10	Davids Büro in der Klinik	Philipp und Elena, die Frau aus der Hotellobby kommen herein. Philipp sieht Romy und stutzt merklich. Beide setzen sich. Elena spricht darüber, dass sie sich das Gesicht liften lassen möchte. Philipp steht auf, möchte schonmal zurück ins Hotel und verabschiedet sich mit den Worten „Machen sie mal ordentlich dicke Tüten“, dann lacht er und küsst Elena und drückt sie an sich. Die ist nur halb begeistert und will ihn wegscheuchen. Als er schließlich geht, sieht sie verunsichert zu David.	Seltames Sprechen zwischen Männern über den Körper von Elena	00.16.43 - 00.18.08
TG/11	Speisesaal der Klinik	Romy raucht eine Zigarette am Fenster des Speisesaals. Philipp stellt sich neben sie. Er schlägt vor sich zu treffen, das wäre doch mal wieder schön, er bietet ihr sogar Geld und sagt, wo er gerade wohnt. Romy tut so, als würde sie ihn nicht kennen und geht dann.		00.18.09 - 00.19.58
TG/12	Romys und Davids zu Hause	David spielt gerade mit Jonas, als Romy kommt und sie zum Essen holen will. Jonas läuft fröhlich in die Küche, Romy küsst David, bedankt sich bei ihm, fasst ihm in die Hose und will mit ihm schlafen. Als David nein sagt, sagt Romy, er sei so langweilig.		00.19.59 - 00.21.33
TG/13	Esszimmer	Romy, David und seine Mutter sitzen am Tisch. Romy bittet David, der gerade eine Perücke anprobiert, schon einmal vor zu gehen, sie wolle Jonas noch ins Bett bringen. Davids Mutter sagt zu Romy, sie solle sich hier endlich mal wie zu Hause fühlen, auch wenn ihre Vergangenheit in Karlsruhe mit all den Männern und dem Geld ihr anscheinend noch nachhänge.		00.21.33 - 00.23.00
TG/14	Hotelzimmer	Romy geht zu Phillip in sein Hotelzimmer. Er war früher, als Romy in Karlsruhe als Prostituierte gearbeitet hat, einer ihrer Kunden. Erst sagt Romy, sie mache das alles nicht mehr und sie brauche auch kein Geld mehr. Doch nach und nach lässt sie sich auf Philipps Avancen ein, als er sagt, sie solle ihm wehtun. Die beiden schlafen miteinander.	Gewalt Frau gegen Mann Ohrfeige	00.23.01 - 00.28.13
TG/15	Tanzlokal (innen und davor)	Tobler und Berg sind höchst betrunken und tanzen zu Schlagermusik. Dann küsst Tobler Berg auf einmal. Der reagiert zunächst verwundert, aber küsst dann betrunken und leidenschaftlich zurück. Vor dem Lokal schauen sich die beiden eine Feuershow von Maskierten an und albern herum.		00.28.14 - 00.30.24
TG/16	Bergs zu Hause	Betrunken stolpern Tobler und Berg ins Schlafzimmer.		00.30.25 -

		Sie ziehen sich schwankend aus und wälzen sich unbeholfen herum. Nachdem sie Sex hatten, will Berg noch kuscheln, aber Tobler dreht sich weg: Zu unbequem.		00.33.31
TG/17	Hotelzimmer	Romy zieht sich an, als Philipp überlegt, ob Jonas nicht auch sein Kind sein könnte. Dann würde er ihn sofort mitnehmen, denn „bei einer Nutte kann er jedenfalls nicht aufwachsen“. Romy wird wütend und schubst ihn. Da schlägt er ihr ins Gesicht, so dass sie zu Boden fällt. Er legt sich wieder aufs Bett. Romy geht zu ihm und sagt schluchzend, sie will das nicht. Aber Philipp fängt wieder an, sie ausziehen.	Gewalt: Mann gegen Frau Philipp schlägt Romy ins Gesicht und fasst sie an, obwohl sie immer wieder Nein sagt	00.33.32 - 00.35.28
TG/18	Kneipe	Romy läuft zu einer Wirtschaft und eilt direkt an die Bar. Sie bestellt ein Bier. Neben ihr ist eine Männergruppe, sie nimmt einem Mann das Bier aus der Hand, trinkt einen Schluck, dann schwappt sie ihm den Rest Bier über die Brust. Ganz langsam nähert sie ihr Gesicht einem anderen Mann, dann entdeckt sie David in der Menge, rennt auf ihn zu und fällt ihm in die Arme. Der ist wütend, wirft sie zu Boden und ruft immer wieder wo sie gewesen ist und dass er sich nicht alles gefallen lassen muss. Andere Leute mischen sich ein, es entsteht ein Gerangel und Geschrei. Romy klammert sich fest an David und küsst ihn immer wieder, bis er sich beruhigt hat.	Gewalt: Mann gegen Frau David wirft Romy zu Boden und schreit sie an	00.35.29 - 00.37.00
TG/19	Hotelzimmer	Schweigend fahren Tobler und Berg zum Hotel Schwarzberghof, in dem die Leiche von Philipp Kiehl gefunden wurde. Die Stimmung ist angespannt, weil Berg mit Tobler über die Nacht sprechen möchte, aber Tobler die Sache neben einer Leiche besprechen würde und auch findet, dass Berg alles dramatisiert.		00.37.01 - 00.39.30
TG/20	Auto	Tobler und Berg fahren zur Schönheits-klinik in der Kiehls Frau liegt. Auf dem Weg dorthin mutmaßt Berg, dass es eine Prostituierte gewesen sein könnte, das lehnt Tobler aber ab, dann wäre doch das Geld weg. Sie foppen sie sich gegenseitig halb ernst.		00.39.31 - 00.40.55
TG/21	Schönheits-klinik	Tobler und Berg lassen sich von David ins Zimmer von Elena führen. Sie wurde am Morgen operiert und trägt am ganzen Kopf einen Verband. Tobler und Berg berichten vom Tod ihres Mannes. Sie fängt an zu schluchzen und erzählt, dass er sich am Abend noch mit einer „Frau von früher“ treffen wollte, mit Romy. Da verlässt David das Zimmer. Romy bleibt bei Elena und kümmert sich um sie.	Leidende Frau	00.40.56 - 00.44.00
TG/22	Schönheits-klinik	Romy stürmt den Flur entlang in ein leeres Zimmer. Dort krümmt sich in einer Ecke zusammen und atmet panisch. Nach einiger Zeit richtet sie sich wieder auf und wischt sich übers Gesicht.	Leidende Frau	00.44.01 - 00.44.39
TG/23	Schönheits-klinik	Tobler und Berg befragen Romy. Sie erfahren, dass Romy und David ein Paar sind und dass David nichts davon wusste, dass Romy bei Philipp war.		00.44.40 - 00.45.57
TG/24	Klinik, Auto, Schwarzwald	Melancholische Musik wird eingespielt. Währenddessen sieht man Elena, noch immer mit verbundenem Kopf und halbnackt den Flur der Klinik entlangstürmen und schreien, bis sie von Schwestern aufgefangen wird. Romy und David steigen währenddessen ins Auto von Tobler und Berg und fahren mit ihnen ins Präsidium.	Leidende Frau	00.45.58 - 00.47.22
TG/25	Präsidium	Tobler und Berg befragen Romy. Sie sagt, sie sei zu Philipp gefahren um mit ihm zu schlafen, weil sie ihn einfach mochte. Sonst habe sie mit dem Mord nichts zu tun. Sie sagt, sie müsse jetzt ihren Sohn von der Schule abholen. Tobler ist skeptisch und will weiter Druck machen, aber Berg ist dagegen und will nur noch Fingerabdrücke nehmen.		00.47.23 - 00.49.53

TG/26	Präsidium	Berg nimmt Fingerabdrücke von Romy. Sie sagt, sie müsse schnell los zu ihrem Sohn. Bevor Romy geht, dreht sie sich noch einmal um und schaut Berg lange an.		00.49.53 - 00.50.21
TG/27	Präsidium	Berg und Tobler befragen David. Er sagt, er sei nicht der leibliche Vater von Jonas. Ob er nicht sauer sei, dass seine Frau an einem anderen Mann mehr Interesse hatte? Er gibt sich verletzt, aber leugnet etwas mit dem Mord zu tun zu haben.		00.50.22 - 00.52.20
TG/28	Präsidium	Nachdem David gegangen ist, spricht Berg Tobler darauf an, was sie jetzt eigentlich ihrem Freund erzählt. Tober antwortet, es wären nicht alle so verklemmt wie er. Die Staatsanwältin bringt Durchsuchungsbeschlüsse.		00.52.21 - 00.53.14
TG/29	Klinik	Romy betritt Elenas Zimmer. Elena weint und trauert. Sie sagt, Philipp habe Romy gern gehabt. Romy erzählt, dass Philipp sie bedroht habe, ihren Sohn wegzunehmen. Elena sagt, das hätte sie nicht ernst nehmen müssen und dass Philipp immer so einen Spaß daran gehabt hat, anderen Angst einzujagen.	Leidende Frau	00.53.15 - 00.55.02
TG/30	Hotel Schwarzberg-hof	Berg und ein Team aus vielen Polizisten nehmen Akten und Belegungspläne des Hotels mit. Die Wirtin beschwert sich.		00.55.03 - 00.55.39
TG/31	Romys und Davids zu Hause	Tobler und sein Team durchsuchen auch das Haus von David und Romy. David streitet sich mit seiner Mutter, die den Polizisten erzählen will, wie sehr ihr Sohn unter seiner Frau leidet. Romy weint, weil bei der Durchsuchung ein Spielzeug kaputt gegangen ist. Berg fragt Romy, ob David in der Tatnacht wirklich in der Kneipe war als sie kam. Anstatt zu antworten, fällt sie Berg um den Hals.	Leidende Frau	00.55.40 - 00.56.53
TG/32	Klinik	Tobler durchsucht gemeinsam mit einem Team das Büro von David und packt Akten ein. Die Klinikchefin ist genervt stellt sich quer. Doch letzten Endes kann sie nicht mehr machen als zu Schimpfen.		00.56.54 - 00.57.37
TG/33	Romy und Davids zu Hause	Nachdem Romy Jonas ins Bett gebracht hat, stellt David sie zur Rede. Zunächst ist er traurig: „Du hast doch hier alles was du brauchst.“ Dann wird er wütend. Er und Romy ziehen sich aus und legen sich aufeinander. Einer von beiden muss den Mord begangen haben. David schreit Romy an, was sie der Polizei gesagt habe. Sie schwört, sie habe der Polizei nichts gesagt. Fangen beide plötzlich an zu lachen.	Gewalt: Mann gegen Frau Jonas hat seine Hände auf Romys Hals, Romy ruft er soll aufhören, sie habe Angst vor ihm, schwer zu trennen, was ernst und was Spiel der beiden	00.57.38 - 01.00.26
TG/34	Tankstelle	Berg kauft sich an der Tankstelle eine Dose Bier und trinkt sie fast komplett auf einen Zug aus.		01.00.27 - 01.00.41
TG/35	Schlafzimmer in Bordell	Berg ist mit einer Frau im Zimmer, kurz davor Sex zu haben. Dann bricht er jedoch ab. Die Frau sagt, das sei ok, einsame Männer wollen meistens nur reden. Berg erzählt ihr, dass er nicht weiß wo er hingehört und sich manchmal wegwünscht. Die Frau hört ihm geduldig zu und nimmt ihm dann aus Witz die Champagnerflasche weg.	Bordellbesuch	01.00.42 - 01.02.40
TG/36	Pool im Bordell	Die Frau läuft neckisch mit der Champagnerflasche davon, Berg ihr hinterher. Er ruft, das sei seine Flasche, die sei teuer gewesen. Plötzlich tauchen ein Dutzend anderer Frauen auf und lachen und beteiligen sich an der Jagd nach der Flasche. Sie nehmen Berg in die Mitte und kippen ihm Champagner in den Mund. Er ruft: „Das ist ja wie im Paradies hier!“ Zum Schluss schubsen sie ihn kichernd in den Pool.	Bordellbesuch	01.02.41 - 01.03.13
TG/37	Toblers zu Hause	Als Tobler nach Hause kommt, möchte ihr Freund wissen, wo sie die letzte Nacht geschlafen hat. Sie windet sich, sagt er habe kein Recht sie so auszufragen.		01.03.14 - 01.05.15

		Er wird wütend und will die Wohnung verlassen. Tobler wirft sich weinend aufs Sofa. Dann kommt Ari doch zurück, er weiß nicht wo er hinsoll. Sie umarmen sich und Tobler öffnet seine Hose.		
TG/38	Collage	Zu trauriger Musik mit dem Text „Ich hab im Traum geweinet...“ sieht man verschiedene Szenen hintereinandergeschnitten: Elena rauchend am Fenster, Berg einen Müsliriegel essend, David rauchend an einer Brücke, Tobler, wie sie maskierte Perchten anknurrt.		01.05.16 - 01.06.14
TG/39	Café	Berg trifft Herrn Giebenhein, der Romy am Anfang im Hotel geschlagen und bedroht hat. In seiner Version der Geschichte ist nun aber alles anders: Romy habe ihn ausgelacht und gedroht ihn umzubringen. Er erzählt, wie sicher er sich sei, dass Jonas sein Sohn ist, dass er ihn sich zurückholen würde, wenn Romy erst im Gefängnis ist und wirft Berg dann vor, kein Herz zu haben. Nachdem Griebenhein weg ist, fasst sich Berg an die Brust um diesen Vorwurf zu überprüfen.		01.06.15 - 01.08.31
TG/40	Speisesaal der Klinik	Tobler spricht noch einmal mit David die Tatnacht durch. Er will ein Geständnis ablegen, macht jedoch eine sehr unglaubwürdige Figur. Tobler wird sauer und hält ihm eine Standpauke, dass er sich etwas besseres einfallen lassen soll und so niemals vor Gericht durchkommen wird, wenn er seine Familie retten will.		01.08.32 - 01.10.01
TG/41	Bar	Berg trifft auf dem Heimweg Romy und lädt sie ein, mit ihm noch ein Bier trinken zu gehen. Er fragt sie, über den Abend mit Philipp Kiel aus. Romy erzählt, sie haben Sex gehabt und sie habe ihm den Aschenbecher immer und immer wieder an den Kopf geschlagen, bis er gekommen sei. Berg glaubt ihr nicht. Er schimpft über „die Männer, mit denen sie es da zu tun hatten“ und gibt zu, eventuell auch nur neidisch auf sie zu sein.		01.10.02 - 01.12.36
TG/42	David und Romys zu Hause	David bringt Jonas ins Bett. Danach betrinkt er sich im Wohnzimmer, schreibt einen Abschiedsbrief und schneidet sich Pulsadern in der Badewanne auf. Als Romy nach Hause kommt findet sie ihn, verbindet seine panisch Arme, verarztet ihn und legt ihn ins Bett. Gemeinsam schlafen sie ein.	Suizidversuch	01.12.37 - 01.14.42
TG/43	Präsidium	Als Berg ins Büro kommt, ist Tobler schon da. Sie weiß, dass Berg mit Romy etwas trinken war und macht ihm einen Vorwurf. Sie weiß Bescheid, weil Romy da ist und soeben die Tat gestanden hat. Berg glaubt nicht daran. Die Staatsanwältin kommt ins Büro. Berg ist kurz davor zu gestehen, dass er einen Fehler gemacht hat, da springt Tobler ein und gibt zu, dass sie miteinander geschlafen haben und jetzt nicht damit klar kommen. Die Staatsanwältin findet das eher amüsant und verlässt den Raum wieder. Daraufhin wird Berg wütend und wirft schreiend einen Packen Papier nach Tobler. Sie wirft etwas zurück, er schreit „Blöde Kuh“ und will zu ihr rennen, sie schubst den Schreibtischstuhl in seine Richtung um ihn aufzuhalten.	Gewalt Mann gegen Frau Gewalt Frau gegen Mann	01.14.43 - 01.17.08
TG/44	Präsidium Vernehmungsraum	Tobler und Berg befragen Romy. Ihre Version lautet, sie sei vergewaltigt worden und habe Philipp Kiehl dann mit einem Aschenbecher erschlagen.		01.17.09 - 01.19.00
TG/45	Präsidium Tobler und Bergs Büro	Mittlerweile ist auch David auf dem Präsidium angekommen um ein Geständnis zu machen. Er habe Angst gehabt verlassen zu werden und habe Kiehl deshalb umgebracht. Als er erfährt, dass Romy auch da ist und ein Geständnis abgelegt hat, beginnt er jedoch zu weinen und versteht nicht warum. Er habe doch alles gesagt.		01.19.01 - 01.20.28
TG/46	Präsidium Vernehmungs-	Tobler und Berg befragen Romy erneut. Sie revidiert die Vergewaltigung und sagt, Philipp hätte ihr damit		01.20.29 - 01.22.06

	raum	gedroht, im ganzen Dorf herumzuerzählen was sie früher gemacht habe und ihr den Sohn wegzunehmen.		
TG/47	Flur des Präsidiums	Tobler und Berg besprechen sich auf dem Flur. Berg überlegt, wie man beide mit einer Minimal-Strafe davonkommen lassen könnte. Tobler sagt, dass könnten sie doch gar nicht entscheiden und wenn Romy das nun so durchziehen will, dann können sie es ihr auch nicht aus der Hand nehmen. Sie nehmen Romy fest. Die fragt noch einmal, was mit Jonas passieren wird, und ergibt sich dann ruhig ihrem Schicksal.		01.22.07 - 01.23.32
TG/48	Präsidium	Im Präsidium gibt es eine Party: Es läuft laute Musik und die Leute tanzen und unterhalten sich auf dem Flur. Tobler und Berg nähern sich langsam an. Beim Tanzen fällt Berg aus Versehen um und kippt ein paar Stühle um. Danach verlässt er schlecht gelaunt das Präsidium.		01.23.33 - 01.26.07
TG/49	Romys und Davids zu Hause	Romy verabschiedet sich von David und Jonas, die beide weinen, und steigt in ein Polizeiauto.		01.26.08 - 01.26.46
TG/50	Toblers zu Hause	Als Tobler von der Party nach Hause kommt, findet sie ihre Wohnung halb leer vor: Ari ist ausgezogen.		01.26.47 - 01.27.17
TG/51	Elenas Zimmer in der Klinik	Elena liegt mit offenen Pulsadern leblos in ihrem Bett.	Suizid	01.27.18- 01.27.36
TG/52	Wirtshaus	Berg sitzt am Tisch und trinkt ein Bier. Tobler betritt den Raum und setzt sich zu ihm. Sie blicken sich lange und wissend an. Dann legt Berg seinen Kopf mit einem langen erschöpften Seufzer auf Tobler Schoß fallen. Tobler lehnt sich an ihn. Beide richten sich wieder auf und nicken sich wissend und lächelnd zu. Dann Tatort-Abspann.		01.27.37 - 01.30.00

Farbregister:

Gewalt Mann gegen Mann

Gewalt Mann gegen Frau

Gewalt Frau gegen Mann

Gewalt Frau gegen Frau

Leidende Frau

17. Einstellungsprotokolle

Abkürzungsverzeichnis Einstellungsgrößen

(nach Angela *Keppler*, *Mediale Gegenwart: eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt*, Frankfurt am Main 2006, 325f.)

D	Detailaufnahme
G	Großaufnahme, Kopf und Gesicht bis zum Hals im Fokus
N	Nahaufnahme, Darstellung von Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers zu sehen
HN	Halbnah, Darstellung vom Kopf bis zur Taille, Unmittelbare Umgebung der Person sichtbar
A	Amerikanisch, Darstellung von Person vom Kopf bis zu den Oberschenkeln
HT	Halbtotale, Darstellung von Person von Kopf bis Fuß
T	Totale, ganze Person mit Umgebung, Handlungsraum
W	Weite Einstellung, Übersicht über Szenerie oder Landschaft, Panorama

Kameraperspektive

AS	Aufsicht, Vogelperspektive
US	Untersicht, Froschperspektive
OS	Topshot/Obersicht, direkt von oben senkrecht ohne Neigung

Kamerabewegung

Z	Zoom
F	Fahrt
S	Schwenk
hk	Handkamera
Dr	Drehung der Kamera um Längsachse
Sch	Schrägstellung, Kippen
TS	Tiefenschärfe
St	Standbild
Gf	Grafik
ZL	Zeitlupe
ZR	Zeitraffer

Richtung der Kamerabewegung

v	nach vorne
h	nach hinten
li	nach links
re	nach rechts
o	nach oben
u	nach unten

Nr. 1094 „Das Monster von Kassel“ (HR)

Regie: Umut Dağ, Drehbuch: Stephan Brüggenthies, Andrea Heller, Kamera: Carol Burandt von Kameke, Erstausrstrahlung 12. Mai 2019.

Nr. Sequenz	Einst. Größe	Dialog, Tonebene	Handlungsebene	Gewalt: Legitimierung, Art, Zweck, Kontext,	
<u>MK/4</u> 00.05.07	A h	<i>Knallende Autotür</i>	Jansen steigt aus dem Auto, das er in der Garage geparkt hat, geht aus der Garage und trifft davor auf seine Frau Kristin		
	HN	MJ: „Morgen, Schatz!“ K: „Gib mir deine Autoschlüssel. Ich muss weg!“ MJ: „Wieso? Ist doch Sonntag, ich hab' Croissantes gekauft.“ K: „Ich hab dir gestern doch gesagt, dass ich heute einen Termin hab“ MJ: „Warum regst du dich so auf!“ K: „Ich hab das Seminar, ich brauch deinen Wagen und du vergisst es einfach und gehst joggen!“ MJ: „Du hast doch gesagt dass du deinen Wagen gestern aus der Werkstatt geholt hast -“ K: „Ja und dann hab ich dir gesagt, dass er nicht fertig geworden ist.“	Kristin nimmt ihm den Schlüssel aus der Hand und will zum Auto Jansen hält sie am Handgelenk fest, Kristin dreht sich um und mustert ihn	Körperlich Festhalten, Erzwingt zuhören Geste der Macht	
	N	<i>Kussgeräusche</i>	Jansen hält Kristins Handgelenk fest, küsst ihre Hand, Kristin lässt Hand sinken, wendet sich ab und geht zum Auto, Jansen blickt ihr nach		
	S li	<i>Vorbeifahrendes Auto</i>	Kristin fährt an Jansen vorbei aus der Garage		
	<u>MK/57</u> 01.15.48	T	<i>Tür geht auf, Tür geht zu</i>	Jansen betritt ein Vernehmungszimmer, darin sitzt Therese, Jansen schließt die Tür	
	D	J: „Marten Jansen, wie ist der so?“ T: „Keine Ahnung. Ein Nachbar.“	There knibbelt an ihren Fingernägeln		
	T	J: „Promi!“ T: „N Nachbar...Klar ist schon cool wenn so jemand neben jemandem wohnt, aber...“ Seufzen T: „Er ist witzig, sieht gut aus...“ J: „Aber du bist da nie“	Therese und Jansen sitzen sich an einem Tisch gegenüber, Therese zurückgelehnt, Jansen vor		
	HN	T: „Nicht so.“ (lange Pause) J: „Warst du mal verknallt in den? Hast du ihm mal geschrieben?“ T: „So'n Quatsch.“ J: „Therese...“	Therese schüttelt den Kopf und guckt lange nach unten Therese sieht auf und schüttelt fast belustigt den Kopf Therese kommt nach vorne, legt die Arme auf den Tisch und schüttelt leicht den Kopf, faltet dann die Hände und legt den Kopf schief		
	HN	J: „Ich mach' diese Gespräche schon seit vielen Jahren. Ich kann nicht sehen ob jemand lügt, - Aber ich kann sehen, wenn jemand Stress hat.“	Jannecke nickt Therese mit gefalteten Händen zu		
	HN	T: „Wer hat hier Stress?“	Therese legt den Kopf schief		
N	J: „...Hat Luke deinen Brief gefunden?“	Jannecke wippt kaum merklich auf und ab und wartet kurz			
N	T: „...ja....Er war so enttäuscht.“	Therese wendet sich ab, sieht nach unten, beißt			

		J: „Dann hast du es ihm gesagt, dass du was mit Marten hattest?“ T: (flüstert) „Es war ganz anders.“	sich auf die Lippen. Dann nickt sie, sieht Jannecke kurz an, blickt dann angestrengt auf die Tischplatte	
	N	T: „Marten hat mich eingeladen.“	Jannecke faltet die Hände vor dem Kinn	
	N	T: „Wollte mir seine neue Show zeigen. Wir haben so urarteln Whiskey getrunken und (schluckt) mir ist irgendwie schlecht geworden...Er hat mich erst geküsst und ...mir war immer noch schlecht. <i>Schluchzt leicht</i> Das hat ihn genervt. Er hat mich trotzdem angefasst.“	Therese atmet schnell und blickt zur Seite Therese blickt Jannecke jetzt an Therese fängt an zu weinen	
	N	<i>Schluchzen</i> T: „Überall“	Jannecke nimmt Hände runter und sieht Therese aufmerksam an	
	N	<i>Lautes Schluchzen</i> T: „Er war so brutal.“ <i>Schnieft</i> T: „Ich hab mich gewehrt...“	Therese weint und schnieft	
	N	T: „Er hat trotzdem weitergemacht...!“ J: „Der hat dich vergewaltigt!“ <i>Therese schluchzt</i> J: „Du warst verliebt und der hat dich vergewaltigt!“ <i>Schlag auf die Tischplatte</i>	Jannecke hört Therese zu Jannecke schlägt mit der Hand auf die Tischplatte und steht auf	
	HN	J: „Komm her, es tut mir so leid, es tut mir so leid...“ <i>Therese weint leise</i>	Jannecke geht um den Tisch herum, Therese sitzt am Tisch und hat die Arme um sich geschlungen, Jannecke nimmt sie in den Arm	
MK/60 01.24.34	HN F v	<i>Spannende, flirrende Geigenmusik</i>	Jansen verlässt den Vernehmungssaal und geht durch einen Flur, links und rechts sitzen Junge Frauen und beobachten ihn, er guckt sich irritiert um, als er um eine Ecke biegt versperrt ihm Brix in erster Reihe - und ein Duzend Frauen hinter ihm – den Weg und er bleibt stehen	
	HN F li	J: „Sie haben ihn ganz umsonst ermordet.“ MJ: „Was.“	Jannecke kommt von hinten und spricht ihn an Jansen dreht sich um	
	F re	J: „Warum sie ihn zerstückelt haben, das hab' ich jetzt begriffen. Sie wollten dieses Monster schaffen und dann das Monster von Straßburg nach Kassel holen.“ <i>MJ atmet zischend aus</i> J: „Aber warum diese Wut? Warum diese Tritte gegen den Kopf? ... Es war sowieso alles umsonst. Der ganze Aufwand, die ganze Inszenierung.“ MJ: „Sind Sie total bescheuert?“	Jannecke hält kurz inne und fährt dann fort Jannecke hält kurz inne, dann geht sie langsam um Jansen herum, so dass sie jetzt Brix und die Frauen im Rücken hat	
	N F v	J: „Luke hat sie erpresst. Und nach dem Mord haben Sie ihre Sex-Briefe nicht gefunden. Er hat sie versteckt, er hat sie zu gut versteckt. Das muss sie doch geärgert haben, oder?“		
	N B	J: „Wahrscheinlich hätte ihn das alles nicht interessiert, wenn Sie nicht auch noch Ihre Nachbarin flachgelegt hätten. Ihre süße, kleine Nachbarin“ MJ: „Verfickte Nutte...“ J: „Die Zunge hat der Straßburg-Mörder nicht einfach nur	Jansen steht, Arme in die Hüfte gestemmt und sieht sie angespannt und wütend mit gesenktem Kopf an Jannecke geht wieder um Jansen herum, so dass sie nun wieder im Bild ist und er zunächst mit dem Rücken zu ihr steht und ihm über die	Vergewaltigung der Nachbarin = Nachbarin wurde „flachgelegt“ → Verharmlosung?

F re	abgeschnitten, sondern.... - Oh, das darf ich Ihnen jetzt gar nicht sagen.“ MJ: „Du verdammte Scheiß-Fotze . Sie können überhaupt nichts beweisen. Nichts.“ J: „Wissen Sie eigentlich, wie viele Aussagen wir schon gegen Sie haben?“ MJ: „Die haben's doch alle genossen. Die haben's doch alle so gewollt!“	Schulter spricht Jannecke lächelt kaum merklich Jansen dreht sich langsam um und tut auf locker Er hebt entschuldigend die Unterarme und lässt sie wieder fallen	
N v	<i>erstauntes Schnauben</i>	Jansen zeigt mit dem Arm auf die Frauen hinter sich, blickt dann seinem Arm hinterher und entdeckt seine Frau, die mittlerweile neben Brix steht Jansen blickt vorwurfsvoll zu Jannecke, dreht sich dann langsam wieder um und geht zu seiner Kristin	
HN h	<i>leise Schritte</i>	Jannecke geht ihm langsam nach	
A v	J: „Ab jetzt können Sie die Aussage verweigern!“ <i>Lautes Zusammenbrechen des Regals, erschrockene Rufe</i>	Jansen will Kristin am Arm berühren, die steht mit versteinerner Miene Jansen reißt plötzlich ein Regal von der Wand und vor sich auf den Boden	
A h	MJ: „Du Fotze , das kannst du mit mir nicht machen!“ B: „Ganz ruhig, Herr Jansen...“ <i>Jansen lacht kurz auf</i> B: „Ist okay...“ MJ: „Ja.“ J: „Jede kleinste Kleinigkeit Ihres Lebens kommt auf den Tisch.“	Jansen dreht sich blitzschnell um und zeigt mit dem Finger auf Jannecke Brix schubst Jansen leicht Richtung Wand Jansen wendet den Blick von Jannecke ab zu Brix Jansen lächelt, hebt entschuldigend die Hände und lässt sie dann Geräuschvoll auf Oberschenkel fallen	
HN	J: „Und ganz Deutschland wird zusehen. Ihre Karriere ist am Ende.“	Jannecke spricht verkünderisch, die Hände hinter dem Rücken, Brix stellt sich neben sie	
HN	MJ: „Frau Jannecke, wenn ich jetzt sage 'ja, ich war's' würde ich das nur für Sie machen. Würde Ihnen aber nichts nützen. Sie haben nämlich überhaupt keine Beweise gegen mich. NULL. Ich bin hier das Opfer, ja? Und ihr Mörder läuft frei rum...“ (zischt) „Das Monster von Kassel.“	Jansen stemmt die Hände in die Hüften Zwei Polizisten nähern sich mit gezückten Handschellen von der Seite Jansen zeigt mit Händen auf seine Brust, dann streckt er sie den Polizisten entgegen, die ihm Handschellen anlegen, Jansen wird abgeführt den Gang entlang durch die Frauen hindurch, aber sieht noch lange über die Schulter	
HN h F o	<i>spannungserzeugende Musik</i>	Jannecke und Brix sehen sich an	

Nr. 1083 „Das verschwundene Kind“ (NDR)

Regie: Franziska Buch, Drehbuch: Stefan Dähnert, Franziska Buch und Jan Braren, Kamera:

Konstantin Kröning, Erstausstrahlung 3. Februar 2019.

Nr. Sequenz	Einst. Größe	Dialog, Tonebene	Handlungsebene	Gewalt: Art, Zweck, Kontext, Legitimierung
<u>VK/03</u> 00.03.16	W HN A S u HT o HN G HN HN N W	<i>Straßengeräusch</i> Junge: „Hi Julija“ Junge: „Tim, Digga das sieht total	Bus fährt vor Julija steigt aus dem Bus Innenseite ihrer Hose ist nass Julija macht Jacke zu und krümmt sich zusammen Julija greift nach Schild Julija übergibt sich Radfahrer fährt vorbei Julija erschrickt Julija humpelt davon Zwei Jungs sperren Fahrrad ab	

	HT Z	krass aus wie die läuft...die braucht Hilfe“ T: „Alter die braucht keine Hilfe, die ist 'ne Schlampe ... die ist bestimmt nur breit, ok!“	Zwei Jungs sprechen miteinander und gucken Julija nach wie sie gekrümmt davonläuft	Verbale Gewalt
	HN HN h HN	Junge: „Ich geh ins Sekretariat und hol Hilfe“ T: „Vergiss es, okay?!“	Tim sieht aggressiv und skeptisch aus Der andere Junge will Hilfe holen Tim packt ihn am Arm und sieht ihn durchdringend an	
VK/04 00.04.01	W hk F G A T	<i>Spannende Musik</i> <i>Keuchen</i> <i>Schreien</i> <i>Keuchen</i> <i>Wimmern</i> ...	Verlassenes Gebäude von oben Zugehen Eingang der Gebäudes Julija steht an Waschbecken Julia blickt sich hilfeschend um Julia krümmt sich zusammen Julia kriecht auf allen vieren auf Boden zu ihrem Handy	ornamental expressiv Geburt als schmerz- hafte Folge der Verge- wältigung
	G D S (...) G N N u AS l N	J: „Hilf mir bitte, hilf mir....“ <i>Handyläuten</i> <i>Schläge, Keuchen</i> (...) J: „Bitte geh ran...“ „Scheiße, Nino, Scheiße!“ <i>Schluchzen,</i> <i>Pressende Geräusche</i> <i>Ächzen</i> <i>lautes Atmen</i>	Julia tippt auf ihrem Handy Ein Handy klingelt, Julija ruft an Zwei junge Männer boxen im Ring (...) Julia hält sich weinend Handy ans Ohr Weint und legt schluchzend auf Julija bricht unter immer stärkeren Krampfanfällen zusammen Julija zieht ihre Hose aus Julija fasst sich zwischen Beine und hat Blut an der Hand	
	D N	<i>stilles Schluchzen</i> J: „Komm! Ich sterbe, ich verreck' hier!“	Julia lässt Handy fallen Handy wählt Nino an Julija schreit ins Handy	
VK/18 00.27.05	N	L: „Wo ist das Kind?“	Lindholm trifft Schmitz auf Brücke	
	AS	S: „Ein Jogger hat einen Säugling im Wasser treiben sehen“	Polizist steht mit Jogger am Ufer des Flusses unter der Brücke und lässt sich Einzelheiten diktieren	
	A	S: „Er konnte nicht erkennen ob das Baby noch lebt, lag auf einem Ast oder so.“	Schmitz berichtet Lindholm	
	A re	L: „Wie lang ist das her?“ S: „So 15 Minuten“	Lindholm fragt nach, seufzt	
	HN li	L: „Hallo Marlies, Lindholm hier...hören sie... Wie? Entschuldigung, Margit. Hören Sie: Ich brauche einen Suchtrupp, ich brauche Leichenspürhund, und einen Hubschrauber mit Wärmebildkamera“	Lindholm greift zum Handy und ruft im Präsidium an	
	HN	L: „Genau, das ganz große Besteck...“ S: „Das ha'm wir nicht einfach so am Start -“ (lauter): „Das haben wir nicht einfach so am Start!“	Schmitz positioniert sich gegenüber und unterbricht Lindholms Telefonat	
	HN li	L: „Einen Moment... (zu Schmitz): „Ein Säugling, möglicherweise von seiner Mutter getrennt...“	Lindholm nimmt das Telefon beiseite und spricht zu Schmitz	
	G	L: „...die spurlos verschwunden oder tot ist, irgendwo in dieser beschissenen Stadt, jede Minute die vergeht...“	Schmitz presst Lippen aufeinander und schaut zur Seite, vermeidet Blickkontakt	
	G	L: „irgendwo in dieser beschissenen	Lindholm redet energisch auf Schmitz ein	

		Stadt, jede Minute die vergeht...“		
	T	L:„jede Minute ist das Würmchen näher an seinem Tod...“	Zwei Polizisten gehen nah an den beiden vorbei und Lindholm senkt Stimme	
	G	L:„FALLS es überhaupt noch lebt.“	Lindholms Gesicht ist jetzt ganz nah	
	G	L:„Ein Baby! Ausgesetzt in einem Fluss!“	Schmitz blickt erst zur Seite, dann mustert sie Lindholms Gesicht	
	G	L:„Vielleicht ist das jetzt irgedwann mal Grund genug für Sie ihren Hintern hochzukriegen und zu ermitteln!“	Lindholm zieht wütend Augenbrauen hoch	
	N	<i>klatschendes Geräusch</i>	Schmitz gibt Lindholm eine Ohrfeige	Ohrfeige
	N	<i>klatschendes Geräusch, Keuchen</i>	Lindholms Gesicht dreht sich mit fliegenden Haaren weg, sie hält sich die Wange und und reißt erstaunt die Augen auf	Instrumentell, Angry Black Women Stereotop
	N	<i>schweres Atmen</i>	Schmitz kneift leicht Augen zusammen	
	N	<i>Schnaufen</i>	Lindholm hält sich die Wange	
		L:„Sind Sie....sind Sie irre?“	Schmitz dreht sich weg	
	A re	<i>Schnaufen</i>	Schmitz geht weg	
	N	L:„Hey!“	Lindholm läuft Schmitz nach und fasst sie am Arm	
	A	...	Schmitz dreht sich ruckartig um	
	A	<i>Schweres Atmen</i>	Lindholm starrt Schmitz entgeistert, wütend, verletzt an	
		L:„Sag mal, spinnen Sie oder was?“		
	N	S:„Geht manchmal mit mir durch. Können mich anzeigen, haben schon andere gemacht. Mangelnde Impulskontrolle. Hab schon jede Menge Therapien gemacht, nutzt nichts.“	Schmitz erklärt sich wortkarg und nervös, nimmt eher abwehrende Haltung ein	
	A	L:„Ihre Befindlichkeiten sind mir scheinbegal. Aber reißen Sie sich zusammen!“	Lindholm wird laut und geht mit erhobenem Zeigefinger einen Schritt auf Schmitz zu	
	N B vo	<i>Lautes Atmen</i>	Schmitz dreht sich weg, zerreißt ein Absperrband und geht energisch zum Auto und steigt ein	
	HN	<i>Schniefen, Geräusch eines wegfahrenden Auto</i>	Lindholm streicht sich Haare aus dem Gesicht, wischt sich Hände ab, geht kleine Schritte zurück und sieht sich unsicher, verletzt und wütend um	
VK/28	T	N:„Julija!“	Nino eilt einen Gehweg entlang	
	T F li	u.J:„Na, biste krank?“	Drei Jungen hänseln jemanden und werfen Steine	Ornamental
		N:„Ey, verpisst euch!“	Nino kommt um die Ecke gesprungen	
	HN	<i>Geräusch von fallenden Steinen</i>	Julija liegt weggetreten auf dem Boden einer Bushaltestelle	
	A	N:„Hey, was ist denn los? Was machst du denn?“	Jungen fliehen, Nino geht zu Julija nimmt ihr Gesicht in die Hände und weckt sie auf	
	T	N:„Wo willst du denn hin, hm?“	Nino hebt Julija hoch auf einen Sitz	
	HN	J:„Heim, Papa und Polly brauchen mich..“	Julija blickt zur Seite und hält die Tränen zurück	
	HN	N:„Hey Julija, hast du'n Baby gekriegt?...Ich muss die Wahrheit wissen, du musst mir jetzt die Wahrheit sagen...Wo ist das Baby jetzt?“	Nino hat Julijas Gesicht in beiden Händen und fragt sie eindringlich	

		J:„Lass mich“	Julija dreht den Kopf weg	
	AS	N:„Brrrrhhhh!“	Nino springt auf und macht ein wütendes, lautes Geräusch	
	AS	<i>Schweres Atmen</i>	Nino läuft vor Julija auf und ab	
	D	N:„15 Jahre ...15 Jahre...“	Nino hebt Julijas Handy auf, das am Boden liegt	Symbol für Stimme
	AS	„...wieso kriegst du ein Kind, hm?!“	Wütend zerbricht Nino Julijas Handy über einem Müll und wirft es hinein	Wut, Gewalt gegen Dinge
	HN	N:„Wieso kriegst du ein Kind, wer ist der Vater?“ J:„Du kriegst nur Ärger“	Nino steht schnaubend vor Julija, lässt sich neben sie auf den Sitz fallen	
	N	J:„Wir können nicht zusammenbleiben. Ich hab gehört was Ralf zu dir gesagt hat, dem liegt was an dir, ich will nich' dass du den verlierst“	Julija sieht Nino von der Seite an legt dann ihren Kopf auf seine Schulter	
VK/31 <u>00.55.42</u>	A li	<i>Büroatmosphäre</i> K:„Die Fotodatei auf Tims Handy“	Kollege betritt das Büro von Lindholm und Schmitz	
	A S re	K:„Der hat Bilder von Mädchen und Frauen gesammelt, wie andere Leute Rabattcoupons“	Lindholm steht auf und geht um Schreibtisch herum zu den Kollegen	
	D	K:„Darunter auch ein Foto von Julija, aufgenommen vor 9 Monaten und 11 Tagen“	Bilder von halbnackten Frauen Bild von Julija, die mit weggetretenem Gesicht und in Unterwäsche auf einem Bett liegt	Erzählte Gewalt, Bild der mutmaßlichen Tat
	A	K:„Er hat gestern versucht es zu löschen“ L:„Sieht aus als wäre sie betrunken – oder betäubt“	Lindholm geht um Schreibtisch herum Erneut Bild von Julija auf dem Bett	
	D Z	S:„Könnte 'ne Missbrauchs-Situation sein, von der Annika erzählt hat“	Schmitz sieht auf den Bildschirm und spricht zu Kollegen	
	HN	K:„Tim hat das Foto rumgeschickt und in seiner Facebook-Timeline geteilt“	Lindholm blickt bitter auf den Bildschirm	
	A re	L:„Was für ein mieses kleines Arschloch. Brüstet sich auch noch damit“	Lindholm geht, die Hände in Hosentaschen, um Schreibtisch herum	
VK/41 <u>01.17.32</u>	AS l	<i>Türklingeln</i>	Tür im Bild Polly öffnet die Wohnungstür	
	US l	L:„Hallo Polly, erinnerst du dich noch an mich?“	Lindholm steht vor der Tür	
	AS l	P:„Bin schon im Bett. Papa ist beim Späti Milch kaufen. Ohne Milch kann ich nicht schlafen.“	Polly nickt, erzählt, läuft dann in die Wohnung zurück Lindholm folgt ihr	
	T	<i>Bettgeraschel</i>	Polly springt ins Bett	
	US l	L:„Hier schläfst du? Beim Papa im Bett?“	Lindholm kommt ins Zimmer und setzt sich auf die Bettkante	
	G	P:„Ich bin sein Kuscheltier. Weil Julija weg ist.“	Polly sitzt im Bett; Kinn auf Boxhandschuhe gestützt	
	G US l	L:„Sein Kuscheltier...?“	Lindholm zögert, holt dann ein von Polly gemaltes Bild aus der Tasche	
	HN	L:„Schau mal, du hast dieses Bild gemalt, als du bei uns warst, das hast du sehr schön gemalt, aber magst du mir nochmal genau erzählen wer da wo ist?“	Lindholm zeigt Polly das Bild, die guckt es sich an	
	HN	P:„Das im kleinen Bett bin ich, das im großen Bett ist Julija...“	Polly sieht sich das Bild an und erklärt	

VK/ 43 01.22.45	HN	<i>Mysteriös klimpernde Musik</i> L: „Und wer sind die beiden Männer? Ist dein Papa da auch dabei?“	Ein dunkler Schatten erscheint im Türrahmen Polly nickt	Insenzierte Bedrohung angedeutet ornamentale Gewalt
	T N	P: „Was machen sie da?.... Bitte gehen Sie jetzt sofort weg!“	Petkow steht mit einer Tüte Milch in der Tür und zeigt mit dem Finger nach draußen	
	HN	<i>Mysteriös klimpernde Musik</i> P: „Bitte!“	Lindholm geht wortlos an ihm vorbei, dreht sich nochmal um	
	N	<i>Musik</i>	Petkow blickt zu Polly im Bett	
	A F h	L: „Bestell jemanden vom Kinderpsychologischen Dienst, wir müssen Polly vor Petkow in Sicherheit bringen und wir müssen beide dringend befragen“	Lindholm läuft den Hausflur entlang und telefoniert	Andeutung Missbrauch
	AS	J: „Nein, Papa...nein“	Julija liegt im Krankenhaus-Bett, träumt unruhig, wirft Kopf hin und her und redet im Schlaf	angedeutet ornamentale Gewalt
	N	<i>Scharrende Schuhe</i>	Blick über Ninos Schulter: Boxhalle im Dunkeln	
	G	<i>Lautes Ausatmen</i>	Nino steht da, blickt zur Boxhalle	
	W AS	<i>Schritte</i>	Nino geht entschlossen zum Eingang	
	D	<i>Schritte</i>	Füße gehen Gang entlang	
	T F h	<i>Keuchen</i>	Ralf knippt Licht aus, Nino kommt von hinten uns schubst ihn an Wand	Schubsen
	N	<i>Unterdrückter Schrei</i> <i>Keuchen</i>	Nino drückt Ralf mit Händen am Hals an die Wand, boxt ihm mit der Rechten in den Bauch	Boxen in den Bauch
	B hk	<i>Kampfgeräusche</i>	Fliegende Arme, Gerangel in Nahaufnahme	
	HN li	<i>Kampfgeräusche, Keuchen</i>	Nino stößt Ralf Knie in den Bauch	Knie in den Bauch
	A	<i>Boxgeräusch, Schnaufen</i>	Nino stößt nochmal zu, Ralf geht in die Knie	
	HN	<i>Kampfgeräusche</i>	Ralf holt aus und schlägt Nino mit der Rechten.	Schlag ins Gesicht
	HN re	<i>Kampfgeräusche, Stöhnen</i>	Nino fliegt Gang entlang auf den Boden, hält sich an Ralfs Fuß fest	
	HN	<i>Schlaggeräusch</i>	Nino kickt Ralf mit Ellenbogen in die Oberschenkel	
	A HN v	<i>Unterdrückter Schrei</i> R: „Spinnst du?!“	Ralf hält sich das Bein und humpelt um eine Ecke	
	HN h	N: „Mädchen vergewaltigen, hä?...HÄ?“	Ralf flieht humpelnd, Nino geht im nach	
HN v	<i>Unterdrückter Schrei</i> R: „Hör auf!“ N: „Komm, steh auf!“ R: „Bist du wahnsinnig?“	Nino tritt Ralf in den Rücken, der fällt zu Boden Ralf rappelt sich auf, will fliehen Nino packt ihn und schubst ihn	Tritt in den Rücken	
A S o	<i>Schrei</i> <i>Keuchen</i>	Ralf rutscht über den Boden Nino geht auf ihn zu		
T HN	R: „Hast du sie noch alle?“ <i>Schlaggeräusch</i> R: „Uuuuhhhhh“	Nino holt aus und schlägt Ralf mit der Faust ins Gesicht	Faustschlag ins Gesicht	
HN	<i>Ächzen, leises Stöhnen</i> <i>Schleifgeräusch</i>	Nino steht über Ralf, der ohnmächtig ist, bückt sich und zieht ihn aus dem Bild		
HN	J: „Nino!“ <i>schweres Atmen</i>	Julija setzt sich plötzlich im Bett auf, schlägt Decke zur Seite		
HN re		Ralf ist bewusstlos an Stuhl gefesselt		
HN	<i>Wasserplatschen</i> <i>Erschrockenes Geräusch</i>	Ralf bekommt einen Eimer Wasser ins Gesicht		

T	<i>Keuchen, Fesseln knarzen</i>	Ralf wacht auf, merkt er ist gefesselt	
HN	<i>Keuchen</i> R: „Nino...“ R: „Nino, was hast du vor...“	Nino setzt sich gegenüber auf Stuhl Nino greift in seine Hosentasche	
HN	N: „Du wirst genau so schlimme Schmerzen haben wie das 15-Jährige Kind, das gottverlassen allein dein Baby geboren hat.“ <i>Geräusch von aufspringendem Klappmesser</i> „Fang schonmal an zu beten“	Nino spricht kühl	
S		Schwenk auf Messer in Ninos Hand	
HN	R: „Mach dich nicht unglücklich...Lass uns reden...Junge!“	Ralf rutscht unruhig auf Stuhl hin und her	
HN	N: „Sag nicht Junge. Du bist nicht mein Vater.“	Nino schüttelt leicht den Kopf	
S D	<i>Keuchen</i>	Ralf blickt erst zu Nino, dann runter auf das Messer in Ninos Hand	
HN	N: „Wie oft, hm? Wie oft hast du's mit ihr getrieben?“	Nino mit kühler Miene	
N	R: „Ich... es tut mir leid.“	Ralf wendet Gesicht ab	
HN		Nino beobachtet ihn mit versteinerten Miene	
N	<i>Lautes Einatmen, zittriges Ausatmen</i> R: „Einmal, nur einmal... Es tut mir leid, es tut mir so unendlich leid...Junge“	Ralf legt Kopf in Nacken Ralf schließt Augen und schüttelt Kopf	Erzählte Gewalt Vergewaltigung Nino als 'Anwalt', Julija liegt im Bett
HN	N: „Sag nicht Junge!	Nino zischt aus zusammengebissenen Zähnen	
T	<i>Geräusche eines schnell vorbeifahrenden Autos</i>	Polizeiauto mit Blaulicht rast Straße entlang, drinnen sitzt Schmitz	
N	R: „Das war der größte Fehler meines Lebens“	Ralf mit schwitzendem Gesicht und zugekniffenen Augen	
HN	R: „Ich...“	Nino beobachtet kühl	
N	R: „Es war beim Dojo-Herbst-Fest ...“	Ralf erzählt	
D	<i>Lautes Atmen</i>	Blick auf Messer in Ninos Hand	
HN	R: „Julija hat mit mir geflirtet..sie war so fröhlich und mir ging's so scheiße...Renate und ich...“	Nino zieht Augenbrauen hoch Ralf schüttelt den Kopf	
N	R: „Ich hab Julija dann heim gefahren, sie war ziemlich betrunken...Ich hab sie dann hoch in die Wohnung gebracht“	Nino lehnt sich nach vorne Ralf wird nervös	
HN	<i>Lautes Atmen</i>	Nino kneift Augen zusammen	
N	„Als ich sie dann aufs Bett gelegt hab, hat sie sich an mir festgeklammert...“	Ralf erzählt unruhig atmend	
HN	<i>Lautes Poltern</i> N: „Du Arschloch!“	Nino steht auf und stößt den Stuhl um	
N	R: „Ich darf nichts trinken, ich darf nichts trinken, ich darf nichts trinken...“	Ralf wendet Gesicht mit zugekniffenen Augen ab	
AS	<i>Geräusche vom parkendem Auto und schlagenden Türen</i>	Polizeiauto fährt in den Innenhof der Boxhalle, Schmitz und Lindholm steigen auf	
N	R: „Es tut mir so leid, Junge, es tut mir unendlich leid, es tut mir so leid!“	Ralf weint fast, verfällt in bettelnden Ton	Ralf entschuldigt sich bei Nino

HN	N: „Wieso hast du ihr nicht geholfen als sie schwanger war? Hä?“	Nino stellt den Stuhl wieder auf und setzt sich Ralf gegenüber
N	R: „Ich hab das nicht gewusst! Ich wusste das nich...“	Ralf schüttelt schnell den Kopf
A	<i>Quietschende Schuhe auf Boden</i>	Schmitz und Lindholm schleichen mit Taschenlampen und Waffe im Anschlag durch Flur
N	R: „Nach der Nacht da kam sie nicht mehr ins Dojo...Dann kam der Anruf, das...das war ein Schock.“	Nino sieht Ralf verletzt und wütend an
N	R: „Das viele Blut...Das tote Kind im Schrank...Ich hab Panik gekriegt. Ich hab das Kind genommen, ich hab's weggebracht.“	Ralf flüstert jetzt fast Nino kneift kurz Augen zusammen, er hat Tränen in den Augen und legt den Kopf von links nach rechts
A h	<i>Leise Schritte</i>	Schmitz und Lindholm schleichen
N	R: „Julija war bewusstlos. Als ich zurückkam, war sie weg.“ N: „Du hast sie einfach in ihrem Blut liegen lassen, hm?“ R: „Ich wollte sie holen, ich schwör's dir, ich wollt sie holen...“ N: „Ich hab an dich geglaubt...Ich hab an dich geglaubt!“ <i>Lauter Schrei</i>	Fokus auf Ninos Gesicht Lippen beben vor Wut und Trauer Nino wischt sich Tränen weg Ralf schüttelt den Kopf Nino wendet Blick ab Dann steht er ruckartig auf, wird laut und hält Ralf das Messer an den Hals
HN li	S: „Runter mit dem Messer!“	Schmitz und Lindholm betreten Raum

Nr. 1101 „Falscher Hase“ (HR)

Regie: Emily Atef, Drehbuch: Emily Atef, Lars Hubrich, Kamera: Armin Dierolf, Produktion: Carsten Staudt, Erstausstrahlung 1. September 2019

Nr. Sequenz	Einst. Größe	Dialog, Tonebene	Handlungsebene	Gewalt: Legitimierung, Art, Zweck, Kontext
FH/20 00.43.50	N	(Türklingeln) B: „Hallo.“ U: „Hallo, komm rein.“	Es klingelt an der Tür. Uwe geht zur Tür, öffnet sie. Davor steht Biggi. Sie begrüßen sich und Biggi kommt in die Wohnung.	
	HN li	U: <i>(zögerlich)</i> „Das ist mein... Geschäftspartner.“ B: „Okay...und was -“ <i>(klatschendes Geräusch)</i> B: <i>(entsetztes Keuchen)</i> „Was soll denn das? Was hab ich Ihnen den getan!“ S: „Noch nichts. Aber das kann ja noch kommen. Also, was hat der Versicherer gesagt?“	Biggi kommt ins Wohnzimmer, wo Sahni bereits wartet. Noch bevor Biggi etwas sagen kann, schlägt Sahni ihr mit der Hand ins Gesicht , so dass Biggi auf die Knie sinkt.	Schlag ins Gesicht Einschüchterung
	G	S: (laut) „Hier spielt die Musik!“	Sahni brüllt Biggi an	
	N	B: „Er hat gesagt dass die ... dass die Versicherung zahlen wird.“ S: „Na dann. Wir kriegen die Kohle und sie kriegen das Metall.“	Biggi blickt abwechselnd zu Uwe und Sahni und spricht mit wackeliger Stimme.	

FH/21 00.44.53	N re	B: „Uwe, das - ,, <i>(klatschendes Geräusch)</i> U: „Sahni...“ S: „Die Kohle. Dann kriegen sie das Metall und alles ist wie vorher.“ (Schluchzen) S: „Bis auf Jürgen. Der bleibt tot. Verstehen wir uns?“ B: (Schluchzendes Geräusch) S: (brüllt) „Verstehen wir uns!!“ B: (mit erdrückter Stimme) „Ja..“	Biggi atmet schnell und wendet sich an Uwe. Sahni gibt Biggie eine Ohrfeige , sie fällt auf das Sofa. Sahni wirft sich auf sie und hält ihr den Mund zu. Sahne schüttelt Biggis Kopf leicht hin und her.	In der Mitte des Bildes Sahni, Biggis Gesicht am Rand Mund zuhalten Ohrfeige → Mittel der Zurechtweisung
	T	<i>Fernseher im Hintergrund und leichtes Wassertröpfeln</i> A: „Heut noch...“	Anouk liegt mit einem angewinkelten Bein im Hotelbett, sie sieht fern, ist jedoch gelangweilt. Jemand steigt vor der Kameranlinse aus der Badewanne, so dass zunächst nur ein männlicher Hintern im Bild ist.	
	A	R: „Was ich damit sagen will: Ich hab eben auch Ideen.“ R: „Ich hab das Gefühl, dass Guy die gar nicht hören will. Immer wenn er mit wichtigen Kunden im Laden steht dann ..schickt er mich weg.“	Rick ist nun komplett nackt von vorne zu sehen und trocknet sich ab. Danach bindet er sich das Handtuch um die Hüfte.	
	T	A: „Das Handtuch. Wir haben keine zehn Minuten mehr.“	Rick geht auf das Bett zu. Anouk deutet auf das Handtuch und blickt kurz auf die Uhr.	
	HN US 1	R: „Ich hab wirklich tolle Einfälle. Ich hab das Gefühl ich bin ihm irgendwie peinlich.	Rick knotet das Handtuch auf und legt es zur seite. Dann klettert er ins Bett und legt sich neben Anouk.	
	N re	Dann kann ich wieder in Lager und Kisten einsortieren und Kisten schleppen...“ A: „Schleppen...das kannst du doch gut, ne...tragen...heben...wuchten“	Anouk wendet sich ihm zu, knetet ihm den Oberarm und fährt ihm dann mit Nachdruck mit der Hand über die Brust.	
	N	R: „Ja, aber ich möchte einmal bei 'nem Deal wirklich dabei sein.“	Rick liegt mit dem Kopf auf die Hand gestützt im Bett und sieht zu Anouk hoch.	
	G	R: „Teilhaben. Mitgestalten. Das ist es, was ich möchte.“	Anouk blickt genervt und steht dann vom Bett auf.	
	N	R: „Und ich kann das! Ich hab wirklich was im Kopf.“	Rick kratzt sich am Kopf.	
	N		Anouk zieht ihre Unterhose unter dem Rock hervor, zieht sie zwischen den Fingern lang und lässt sie dann wegschnalzen und auf den Boden fallen.	
	N	(lautes Ausatmen) R: „Gestern Abend zum Beispiel. Da hatte ich wirklich 'ne gute Idee. Du kennst doch Paul Kumber, den mit dem Elfenbein. Jetzt stell dir mal vor: Löwengebisse. Echte Löwengebisse. Wenn wir die für unsere Kunden -“	Rick rollt sich auf den Rücken, Anouk setzt sich auf ihn und wippt langsam auf und ab. Anouk zieht ihren Pulli aus.	
	G	A: „Pscht! Nicht reden.“	Anouk legt Rick einen Finger auf die Lippen Sie schüttelt leicht den Kopf, dann macht sie die Augen zu und atmet langsam. Als sie die Augen wieder aufmacht und zu Uhr sieht, ist sie erschrocken.	
	T	A: „Mist!“	Sie greift mit ihrer rechten Hand unter ihren Rock, woraufhin Rick laut stöhnt.	
	G	R: „Oh Mann! Hey, das ist jetzt nicht fair.“	Anouk atmet tief durch und beobachtet Rick.	
	HN	R: „Du weißt doch dass ich dann immer gleich komme.“	Anouk steht auf. Rick bleibt auf dem Bett liegen, richtet sich enttäuscht auf.	
	T	A: „Wenn du weniger plappern würdest, müsste ich da auch nicht	Anouk trocknet sich energisch mit einem Handtuch ab.	

		nachhelfen...Ich mein das übrigens ernst.“	Dann setzt sie sich aufs Bett und zieht ihren Pullover wieder an.
	N	R: „Was.“ A: „Das mit dem Plappern. Reden tun viele. Aber handeln....“	Anouk zieht sich den Pullover über den Kopf und wendet sich Rick zu.
	N	R: „Wie meinst'n das jetzt?“ A: „Du beschwerst dich die ganze Zeit über Guy.“	Rick richtet sich auf.
	N	A: „'Oh, mein großer Bruder, der ist so gemein zu mir' – Du redest. Du jammerst. Du plapperst.“	Anouk zieht ihre Jacke an.
	N	A: „Wenn du wirklich was im Kopf hast wie du immer behauptest, dann tu doch einfach mal irgendwas. Ohne groß darüber zu reden.“ R: „Irgendwas?“	Rick beobachtet sie skeptisch vom Bett aus.
FH/8 <u>00.17.03</u>	N	Ba: „Seltene Erden....“ Br: „Ja, müssen sie sich so anschleichen?“	Brix sitzt am Schreibtisch und spricht mit Jannecke, die ihm gegenüber sitzt. Plötzlich kommt Bachmann von rechts ins Bild.
	N	Ba: „Das hab ich schonmal irgendwo gehört...das ist Solartechnik oder?“ Br: „Ja, Solartechnik.“ Ba: „Wer kommt darauf sowas zu klauen?“	Jannecke nimmt ihre Brille ab und sieht abwechselns zwischen Brix und Bachmann hin und her.
	N	J: „Das ist wohl gar nicht so selten. 2015 zwei mal, 2016 einmal. Immer das gleiche Muster. Nachts und die Kameras haben nichts aufgezeichnet was man verwerten könnte.“ Ba: „Haben Sie die Aufnahmen angefordert?“ Br: „Nee, ich nicht. Frau Jannecke.“	Jannecke spricht, wir sehen Brix der ihr aufmerksam zuhört. Bachman sitzt auf Brix Schreibtisch, die Arme verschränkt und blickt in die entgegengesetzte Richtung, Jannecke den Rücken zugewandt. Bachmann tippt Brix leicht an die Schulter. Brix deutet richtung Jannecke
	N	J: „Akten und Aufzeichnungen.“	Jannecke nickt.
	N	Ba: „Und wann sind die hier?“	Bachmann ignoriert sie noch immer und fragt Brix ins Gesicht. Der antwortet erstmal nicht und blickt mit offenem Mund zu Jannecke.
	G	J: „Ich hoffe bald...?“	Jannecke schüttelt leicht den Kopf und sieht erst Brix, dann Bachmann an.
	N	Ba: „Gut! (<i>befreiendes Einatmen</i>) „Seltene Erden – klingt fast poetisch, nicht?“	Bachmann lächelt und klopft Brix auf die Schulter. Der sieht ihn fassungslos an. Dann geht Bachmann summend davon.
	N	Br: „Was hat der denn?“ J: „Kleiner Mann.“ Br: „Der soll sich mal lieber um die Heizung kümmern.“	Jannecke schürzt die Lippen.
FH/19 <u>00.42.52</u>	T	Ba: „Was ist das? J: „Was?“ Ba: „Das Schokoladenpapier.“ J: „Das ist vom Lagermeister der Lohmanns.“ Ba: „Vom Lagermeister?“	Bachmann steht an Brix Schreibtisch und sieht ihn an. Wir sehen den beiden aus Janneckes Perspektive zu. Bachmann ist kurz versucht zu Jannecke zu sehen, bleibt aber Brix zugewandt und fragt ihn weiter.
	N	J: „Ja.“ Ba: „Der kann sich sowas leisten?“ J: „Es war ein Geschenk hat er gesagt.“	Brix steht auf und stellt sich hinter Jannecke, so dass Bachmann gezwungen ist in ihre Richtung zu sehen.
	G	Ba: „Ich kenn' nur einen Laden der sowas führt. Guy Krämer.“	Brix steht auf, geht um Bachmann herum.
	N	Ba: „Kennen Sie den?“	Brix stellt sich hinter Jannecke, so dass

		Ja: „Das ist das Geschäft am Mainufer...“	Bachmann gezwungen ist in ihre Richtung zu sehen.
G		Ba: „...Gut...“	Bachmann blickt unsicher herum, meistens Richtung Boden. Dann dreht er sich langsam um und geht.
N		J: „Ich glaube, der hat Angst vor mir.“	Jannecke blickt Bachmann nach.
HN		J: „Hab ich irgendwas falsch gemacht? Der kann mir ja nicht mal in die Augen schauen.“	Jannecke und Brix sehen sich kurz an und blicken dann wieder Bachmann nach.

Nr. 1121 „Ich hab im Traum geweinet“ (SWR)

Regie: Jan Bonny, Drehbuch: Jan Eichberg, Jan Bonny, Kamera: Stefan Sommer,

Erstausstrahlung: 23. Februar 2020.

Nr. Sequenz	Einst. Größe	Dialog, Tonebene	Handlungsebene	Gewalt: Legitimierung, Art, Zweck, Kontext
TG/01 00.00.30	N AS l hk	<i>Stimmengewirr, Musik und Geräusche eines Straßenumzugs</i>	Ein kleiner Junge (Jonas) – rechts von einer Frau (Romy), links von einem Mann (David) an der Hand gehalten geht durch das Getümmel. Durch die Menschenreihen sieht man tanzende Menschen.	
	N S o hk	<i>Stimmengewirr, Musik und Geräusche eines Straßenumzugs</i>	David nimmt Jonas unter den Achseln und hebt ihn hoch.	
	N	<i>Musik des Umzugs</i>	David tanzt mit Jonas vor dem Bauch, Romy wippt mit und sieht lachend zu den beiden.	
	HN	<i>Marschmusik</i>	Maskierte Menschen „Schuttige“ mit verzerrten Holz-Gesichtern tanzen und hüpfen an den Menschenreihen vorbei.	
	A	<i>Marschmusik</i>	Ein Schuttig nimmt nacheinander die Köpfe zweier Menschen, die den Umzug beobachten in die Hand und schüttelt sie leicht.	
	G	<i>Marschmusik, David summt die Musik laut mit</i>	David hüpfert mit Jonas, der das Treiben neugierig beobachtet auf und ab.	
	W	<i>Stimmengewirr, Musik und Geräusche eines Straßenumzugs</i>	Der Marktplatz ist voller Menschen, durch die Menge ziehen unzählige Schuttige, tanzen und hüpfen.	
	N v hk	D: „Tschuldigung...tschuldigung!“	David zieht Romy und Jonas hüpfend an der Hand durch die Menschenmenge.	
	N hk	D: „Guck mal was ich hab“ R: „Nee....“ D: „Komm...“ R: <i>(energisch)</i> „Nee! Wir müssen arbeiten“ D: „Mir zuliebe... <i>(triumphierend)</i> Ja!“	Die beiden halten an einer Ecke. David zieht zwei kleine Schnaps aus seiner Jacke und hält Romy einen hin. David gibt Romy einen Kuss und sieht sie mit großen Augen an. Romy nimmt ihm ein Fläschchen aus der Hand. Sie öffnen, stoßen an und kippen alles in einem Schwung in den Mund. Romy verzieht das Gesicht, David nimmt ihr Gesicht in die Hände und busselt sie ab.	
		<i>Marschmusik im Hintergrund</i>		
		<i>Dumpfes, lautes Grollen</i> R: „Hey...lass das!...Hör doch auf!“ <i>Lautes Grollen</i> R: „Mann, David!“	Ein Schuttig kommt auf Romy zu und schubst sie Richtung Hauswand. Er wischt ihr mit den Händen über Gesicht, Kopf und Arme.	
	A S h	J: „Mama! Mama!!“	Romy versucht an der Hauswand entlang	Anonyme Gewalt

	hk		wegzugehen, ein zweiter Schuttig kommt und drängt Romy an die Hauswand. Er versucht Romy die Handtasche wegzunehmen, die lässt sich aber nicht los.	Insitutionalisiert: Tradition, Herrschaft, „Spaß“ für wen?
	G	J: „Mama! ... Mamaaaa!“ D: „Hey, alles gut, es ist nur Spaß!“ J: „Hey Mama!“	Jonas beobachtet die Szene verzweifelt und ruft nach seiner Mama, David steht hinter ihm und versucht ihn zu beruhigen.	
	N	R: „Lass mich los!“ D: „Es reicht, es reicht...“ <i>Unheimliches Brummen, Knurren</i>	Romy kann sich losreißen und geht schnell, den Schlägen der Stöcke ausweichend weg. David geht mit beschwichtigend erhobenen Händen auf die Schuttige zu. Die knurren weiter und übersäen ihn mit leichten Schlägen ihrer Stöcke.	
	N S o hk	D: (aus der Ferne) „Es reicht!“	Jonas geht an der Hand seiner Mutter mit schockiertem Gesicht schnell weg, Romy blickt angespannt nach vorne, David kommt von hinten angelaufen und berührt sie an der Schulter.	
TG/03 00.03.17	T hk	<i>Romy kreischt</i> B: „Halt deine Fresse!“ <i>Kampfgeräusche</i>	An den Füßen zieht ein Mann (Burk) Romy über den Flur eines Hotels, sie liegt auf dem Bauch und versucht sich mit den Händen irgendwo festzuhalten. Burk wirft sich auf Romy, umklammert sie, dreht sie auf den Rücken, hält ihr den Mund zu.	
	N hk	R: „Lass mich los!“ <i>Erstickte Schreie</i> B: „Nein! Das ist auch mein Kind!“	Burk zerrt Romy nach oben, sie will sich befreien und boxt um sich, er hält ihr von hinten den Mund zu. Romy brüllt und schreit, Burk zerrt sie in ein Zimmer.	Mund zuhalten, zerrt sie ins Zimmer zurück
	HN	B: „Das ist für euch beide, bitte.“ R: „Nimm dein scheiß Geld weg! Du kannst ihn nicht kaufen, den Jonas, das ist mein Kind!“ B: „Es ist für euch beideee!“	Romy kniet zerstaunt auf dem Boden, Burk hält ihr eine Hand voll Hundert-Euroscheine hin. Romy schlägt es ihm aus der Hand, es beginnt ein erneutes Gerangel zwischen den beiden. Burk geht schreiend auf die Knie.	
	HN	B: „Nimms doch, bitte!“ R: „Ich zeig dich an!“	Romy richtet sich keuchend auf und stürzt auf Burk. Er hält sie an den Handgelenken fest, sie versucht auf ihn einzuschlagen und drängt aus dem Zimmer raus.	
	A	B: „Du Nutte!“	Burk versperrt den Ausgang und gibt Romy eine Ohrfeige, sie fällt auf den Boden.	Ohrfeige Beleidigung
	T o	B: „Du verdammte Nutte!“ <i>Schluchzen und schweres Atmen</i>	Romy kriecht mit gesenktem Kopf auf dem Boden in eine Ecke.	Beleidigung
	HN	R: (keuchend) „Deswegen zeig ich dich an...“	Romy blickt mit weit aufgerissenen Augen nach oben zu Burk, der sich ihr langsam mit erhobener Hand nähert.	
	HN	B: „Ich hab euch beide gesehen. Als du ihn vom Kindergarten abgeholt hast. R: „Du beobachtetest uns also heimlich?“ B: (eindringlich flüsternd) „Bitte, bitte, lass uns doch einen Test machen, lass uns einen Test machen, bitte...“ R: (zischt) „Das ist lächerlich. Du bist nicht der Vater!“ <i>Schmerzvoller Laut</i> B: (brüllt laut) „Soll dein kleiner Arzt den Papa spielen, hä?! So stellste dir das vor...?!“ <i>Keuchen</i> B: „Aber das kannst du vergessen – das kannst du vergessen!“ R: (brüllt wild) „Aaaahhhrrrrr lass mich loooooos!!.....Sonst siehst du	Burk nähert sich Romy, versucht sie an der Schulter und dem Gesicht berühren, Romy liegt mittlerweile auf dem Rücken und wehrt seine Hände mit schnellen Bewegungen ab. Burk versucht Romys Hände festzuhalten. Romys Gesicht ist mittlerweile blutverschmiert. Burk verdreht Romy die Hand. Burk und Romy winden sich kämpfend auf dem Boden, Romy versucht sich aus dem Klammergriff zu befreien.	
			Romy brüllt und windet sich so heftig, das Burk kurz von ihr ablässt. Romy richtet sich auf.	

		ihn nie wieder.“		
	HN	<i>Keuchen</i> B: „Ich komme wieder!“	Die beiden taxieren sich keuchend. Burk holt aus und schlägt Romy mit der Faust ins Gesicht.	Faustschlag ins Gesicht
	A hk	B: (<i>brüllt</i>) „Und wenn du dich dann immer noch so querstellst, dann schlag ich dich Romy, ich schlag dich tot!“	Burk kniet über Romy und droht ihr mit der geballten Faust.	Morddrohung
	T o hk	R: „Lass mich in Ruhe!“ keuchen R: „Fass ... mich nicht an....“	Romy schreit und tritt um sich, Burk lässt von ihr ab, keuchend und mit blutverschmiertem Gesicht beobachtet Rom ihn. Burk streckt langsam seine Hand nach Romy aus. Sie richtet sich auf.	
	G	B: „Ich wollt das nicht Entschuldige bitte, Romy.....Ich wollte das nicht....“	Burk schnauft, Romy läuft an ihm vorbei, schnappt sich eine Jacke und verlässt das Zimmer.	
	N	<i>Durchatmen und ruhige Klaviermusik</i>	Burk atmet erschöpft aus und ein und beginnt, seine Geldscheine vom Boden aufzusammeln.	
	HN v hk	M: „Hallo...?“ R: (zischt) „Was hey.....“ <i>Ruhige Klaviermusik, fernes Hundegebell Panisches Atmen und Schluchzen</i>	Romy stürmt aus dem Hotel, stolpert gegen einen Mann, dreht sich nur kurz um und läuft dann aus der Tür über einen Parkplatz in die angrenzenden Büsche. Dort versteckt sie sich und blickt sich panisch um.	
TG/06 00.09.48	HN re hk	Pa: „Du siehst gar nicht aus wie 'ne Krankenschwester.“ R: „Tja, bin ja auch eigentlich Ärztin!“	Romy tropft Shampoo auf einen Waschlappen. Vor ihr sitzt ein Patient des Krankenhauses nackt auf einem Stuhl in der Dusche seines Zimmers.	
	HN	Pa: „Dann wäschst du Typen wie mir einfach den Schwanz?“	Der Patient sieht sie belustigt an.	
	G	Pa: „Weil du's besonders gut kannst, oder was?“ R: „Hab' nicht fertigstudiert.“	Romy legt den Waschlappen weg und greift nach dem Duschkopf.	
	HN hk	<i>Patient macht ein zischendes Geräusch, als wäre das Wasser zu kalt, Wasserplätschern</i> R: „Tschuldigung“ Pa: „Bisschen wärmer bitte.“ R: „Einmal hoch!“	Romy hört sich beschwingt an, dreht dann an der Durchvorrichtung.	
	G	Pa: „Das ist gut...“ (<i>Stöhnen</i>)	Romy blickt nach unten, der Patient stöhnt laut.	
	HN	R: „Das möchte ich jetzt nicht!“ Pa: „Aber wieso denn! Du kannst mich doch jetzt nicht hier sitzen lassen!“	Romy befreit sich aus dem Griff des Patienten, der sie an der Hüfte gepackt hat. Sie verlässt das Badezimmer. Der Patient bleibt in der Dusche sitzen.	Sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz
	A hk	Pa: (<i>gedämpft aus dem Badezimmer</i>) „Hey....Hallo?“	Romy durchsucht den Kleiderschrank des Zimmers und klaut sich ein paar Zigaretten. Dann verlässt sie das Zimmer.	
TG/09 00.14.10	A	D: (<i>laut</i>) „Was tun sie hier?“	David betritt ein Zimmer im Krankenhaus.	
	A	R: „Meine Arbeit?“	Romy steht an einem Regal und sortiert Akten.	
	N	D: (<i>leiser</i>) „Oder passt es grade nicht?“	David fragt mit vorsichtiger Stimme.	
	N	R: „Mach weiter.“ <i>Dumpfe Marschmusik von draußen</i>	Romy blickt David an und klappt einen Ordner zu, den sie gerade in der Hand hält.	
	N hk	D: „Ich weiß über sie Bescheid, Romy.“ R: „Was wissen sie.“	David blickt zu Romy.	
	T vo hk	D: „Dass du eine dreckige Hure warst.“ R: „Dreckig...“ (<i>kichert</i>) D: „Du hast Schwänze gelutscht.“	David geht langsam auf Romy zu. Die steht mit dem Rücken zum Regal, die Hände hinter dem Rücken verschränkt.	

	li	Jeden, der die Kohle auf den Tisch gelegt hast, hast du rangelassen.“ R: „Das stimmt nich.“ D: „Du hast dich schwängern lassen.“ R: „Halten Sie mein Kind da raus.“		
	N	D: „Wer ist der Vater?“ R: „Ich -“ <i>klatschendes Geräusch</i>	Romy verzieht kurz das Gesicht.	Ohrfeige
	N	D: „Wer ist der Vater!“ R: „Das -“	David gibt ihr eine Ohrfeige	Ohrfeige
	HN	R: „Ich weiß es nicht.“ D: „Das wird die Leute im Dorf sicher interessieren.“ <i>Hingebungsvolles Atmen</i> D: „Und deine Chefin. Und deine Schwiegermutter.“ R: <i>(flüstert)</i> „Nein...“ D: „Was.“ R: „Nicht die Schwiegermutter, bitte nicht die Schwiegermutter.“	David greift Romy mit einer Hand an den Hals. David nimmt die zweite Hand dazu und beginnt Romy zu küssen, bremst aber im letzten Moment ab.	Hand an der Kehle
	N	D: <i>(plötzlich albern)</i> „Musst du dir aber erst verdienen!“ <i>Er macht ein blubberndes Geräusch mit der Zunge</i> Romy stößt verächtlich Luft aus D: <i>(singt)</i> „Verdienen, verdienen...“	Romy guckt ihn irritiert und leicht angeekelt an.	
	T o hk	<i>Rumpeln des Stuhls</i> <i>Gedämpft Marschmusik von draußen</i>	Kniend schieben Romy und David den Schreibtischstuhl zur Seite und legen sich unter den Tisch.	
TG/10 <u>00.16.25</u>	T hk	D: „Hallo!“ R: „Hallo.“ E: „Kiehl“ D: „David Hans“ P: „Äh...hallo.“	Romy und David (die gerade miteinander geschlafen haben) empfangen Elena und Philipp Kiehl im Büro. Langsam treten sie ein. Elena und David geben sich die Hand. Philipp steht Romy gegenüber und mustert sie erstaunt. Als David ihm die Hand hinstreckt braucht er einen Moment. David weist auf zwei Stühle vor seinem Schreibtisch. Elena und Philip setzen sich, wobei Elena ihn nicht aus den Augen lässt. Philipp gibt ihr einen Kuss. Sie guckt ihn belustigt an, dann greift Philip nach ihrer Hand. Elena beisst sich auf die Lippe und wendet sich David zu. Romy verlässt den Raum.	
	li	D: „Hallo, freut mich. Schön, dass sie da sind. Wenn sie sich setzten wollen?“ E: <i>(zustimmend)</i> „Hmh!“ D: „Dann legen wir mal los! ...Elena...Kiehl...“		
	HN hk	E: „Ja, ich hatte mit ihren Kollegen schon gesprochen...Es geht um die Hautstraffung und ich...ehm...will einmal alles machen.“	Elena kratzt sich etwas verlegen an der Stirn.	
	li	D: „Sie wollen also ein ganz neues Gesicht.“	David blickt in den Computer.	
	HN	P: „Ich würd' sonst schonmal ins Hotel...“ E: „Hm?... <i>(flüstert und wendet sich ab)</i> Ja.“ P: „Komm später wieder.“ E: „Brauchste nich.“ P: „Machen 'se mal ordentlich dicke Tüten, wa!“ D: „Ich dachte wir hätten uns für das Lifting entschieden.“ P: „Spaß! Sie ha'm wirklich gedacht ich mein's ernst, ne? <i>(lacht laut)</i> Nicht böse sein, ne? Wir können natürlich mal drüber nachdenken, ob...“ E: „Hör auf!“	Philip beugt sich zu Elena rüber. Und gibt ihr einen geräuschvollen Kuss auf die Stirn. Elena gibt sich ernst und blickt schnell wieder Richtung David. Philip steht auf. Elena blickt ihn irritiert an. Während der Unterhaltung zwischen den Männern bleibt die Kamera auf Elena, die nichts sagt. Sie blickt in die Leere. Philipp umarmt Elena und greift ihr an die Brust. Elena windet sich in seinem Griff und blickt ihn	

TG/17 00.33.30	li	P: (zu David) „Was sagen Sie denn?“ <i>leise Klaviermusik</i> E: „Philip!“	warnend und gleichzeitig belustigt-fassungslos an. Die Kamera schwenkt zu David, der die beiden fast schon liebevoll betrachtet.	
	HN	E: „Du wirst mich schon noch....geh...Geh weg!“ <i>Musik erklingt mit dem leidend vorgetragenen Text: „Bleib bei mir, bleib hier....“</i>	Philipp hat seine Hände unter Elenas Mantel und küsst sie unentwegt ins Gesicht. Philipp geht einen Schritt zurück, kommt dann wieder zu Elena und küsst sie, dann geht er. Elena blickt ihm liebevoll nach. David folgt Philip mit den Augen. Dann blickt er lächelnd zu Elena. Die blickt ertappt zurück.	
	HN	P: „Ich bin morgen auch noch da.“ R: (lächelt) „Nee....“ P: „Hat's dir nicht gefallen.“ R: „Haha.“	Romy zieht sich an, während Philipp noch nackt im Bett liegt.	
	HN li	P: „Warum bist'n du so streng zu dir, sachma? Warum bist'n du so streeng!“ R: „Ich hab jetzt Familie! Ich hab jetzt Familie.“ P: „Na von deinem Arzt ist der Junge ja nicht.“ R: „Na und?“	Philipp klettert aus dem Bett und umarmt Romy von hinten. Romy hüpfte ein paar Schritte vor und zieht sich eine Hose an.	
	HN	R: (atmet laut aus) „Was willst du...Denkst du jetzt du wärst der Vater oder was“	Romy zieht sich einen Pullover über den Kopf und sieht genervt zu Philipp.	
	HN o li	P: „Na, könnte ja sein, oder?“ R: „Ach komm.“	Philipp steht vom Bett auf und geht auf Romy zu.	
	HN	P: „Ich mein, das könnte doch wirklich sein, oder nicht?“ R: „Sag mal willst du mir drohen oder was?“ <i>Klatschendes Geräusch</i> R: „Ah! Du Wichser, mann! Aua! (weinend) Aua....“ P: „Also wenn's meins ist....“ <i>Romy schluchzt</i> P: „...ich würd' ihn sofort mitnehmen“ R: „Nein.“ P: „Also für deinen Sohn wird's die Hölle. Aber bei 'ner Nutte kann er jedenfalls nicht aufwachsen.“ R: „Nein?“	Romy sieht Philipp anschuldig an. Er greift ihr zwischen die Beine, Romy schubst seine Hand weg und geht einen Schritt zurück. Philip nähert sich erneut, Romy schubst ihn an den Schultern ein Stück zurück. Kurz starren sich beide an, dann will Philipp wieder zwischen Romys Beine greifen, die schubst ihn jetzt härter. Da holz Philipp aus und gibt ihr eine Ohrfeige, Romy stürzt zu Boden. Philip tritt zu ihr und beugt sich runter. Er umarmt Romy fest von hinten, obwohl sie sich leicht wehrt. Romy befreit sich und versucht mit fester Stimme zu sprechen. Romy kauert noch immer auf dem Boden.	Übergriffiges Anfassen Ohrfeige
	T	P: „Ja, wie stellst du dir das vor?“ R: (weint) „Nein!“ P: „Komm hier ist dein Geld und ... jetzt bist du wieder lieb.“	Philip legt sich wieder ins Bett und berührt sich zwischen den Beinen.	
	HN	P: „Wäre besser für ihn, wenn er bei mir aufwächst.“	Romy atmet panisch und sieht verzweifelt aus.	
	T	R: „Ich will das nicht, ok? Ich möchte das nich....(gepresst) Ich will das nicht.“ P: „Das ist doch albern.“	Romy setzt sich zu Philipp auf die Bettkante. Philipp beginnt Romy die Jacke auszuziehen.	
	HN	P: „Du hättest dich doch viel früher wehren müssen...Komm. Wir machen dir einfach noch ein zweites. Was? Komm, wir machen dir einfach noch ein zweites Kind....“ R: „Nein!“	Romy atmet schwer. Philipp nähert sich ihrem Gesicht. Romy legt schluchzend ihren Kopf an seine Brust. Philipp hebt sie hoch, setzt sie auf und beginnt ihren Pullover auszuziehen. Romy hebt die Hände, als wolle sie mit allem	Romy sagt mehrere Male nein, dass sie das nicht möchte, Philipp setzt sich darüber hinweg

		<i>Romy beginnt laut zu schluchzen</i>	nichts zu tun haben. Philip schiebt seine Hand in ihre Hose.
TG/18 00.35.40	N vo hk	R: „Hi, ein Bier bitte!“ <i>Zu dem Mann neben ihr gewandt</i> „Hi, Hallihallo, kann ich mal deins trinken.“	Romy läuft in eine Wirtschaft, in der die Fasnet-Party gerade in vollem Gange ist. Sie läuft durch die Menschen direkt an die Bar. Dort stehen ein paar Männer mit Bier. Romy drängt sich zwischen sie, hebt die Hand und ruft die Bestellung hinter die Theke. Dann greift sie nach dem Bier des Mannes und nimmt einen tiefen Zug. Als er sich ihr nähert kippt sie ihm den Rest Bier über die Brust. Dann wendet sie sich mit dem frischen Bier dem Mann links neben sich zu und kippt auch ihm einen Schluck Bier ins Gesicht.
	S li	M: „Gerne! Na klar! Die hat aber Durst, gefällt mir!“ R: „Oh, hoppla! R: „Huuuch! Hahaha!“	
	HN hk	R: „Wo ist mein Schnapps, ich brauch 'nen Schnapps!“ <i>Hintergrund: Partygeräusche und Britney Spears „Oops I did it again“</i>	Romy stößt mit dem Mann an, den sie zuerst mit Bier überschüttet hat, dann nähern sich ihre Lippen zu einem flüchtigen Kuss. Romy dreht sich ein Stück um die Achse und entdeckt dann David.
	HN vo hk	R: „David!“	Romy läuft auf David zu.
	G u	D: „Wo warst du?!“	David geht mit Romy zu Boden.
	G o hk li	R: „Bei Jonas!“ D: „Lüg mich nicht an!“ <i>Romy schreit erschrocken auf</i>	David schüttelt Romy an den Schultern und drückt sie zu Boden. Schließlich liegt er auf ihr und hält ihre Handgelenke.
	S o hk	<i>Stimmengewirr:</i> „Hey! Heyhey!“ R: „David! Hey!“	David wird weggezogen und gerät in ein Handgemenge mit drei anderen Männern. Schließlich wirft sich Romy dazwischen, hält David an den Schultern fest und klammert sich an ihn. David schreit Romy an.
	li re	D: „Immer soll ichs lassen! Mir alles gefallen lassen, oder was!?“ R: „Hey!“	
	N	R: „Hör mal zu! Wir halten zusammen....Alles gut...“	Die beiden wanken durch die feiernde Menschenmenge. Romy umschlingt Davids Schultern und versucht ihn zu küssen. David versucht zunächst sich widerwillig wegzudrehen. Schließlich küssen sich die beiden auf der Tanzfläche.
TG/33 00.58.06	HN	D: „Warum warst du bei ihm?“ R: „Es tut mir leid.“ D: „Das reicht nicht.“	Romy kommt aus Jonas Zimmer, den sie gerade zu Bett gebracht hat, und schließt die Tür hinter sich.
	A	D: „Du hast hier doch alles was du brauchst.“	David kommt auf Romy zu. Die blickt ihn mit großen Augen von unten an. Romy setzt sich aufs Bett.
	HN	D: „Du hast ihn umgebracht.“ R: (flüsternd) „Ich wars nicht“	David klettert auf Romy und macht sich an seiner Hose zu schaffen.
	HN	D: „Ich wars aber auch nicht.“ D: „Warum hast du ihn gefickt?“	Romy atmet schnell, zieht sich ihre Hose aus, und liegt abwartend auf dem Rücken im Bett. David legt sich auf sie.
	HN o	D: (weinerlich) „Du verdammte Hure...Du kannst es einfach nicht lassen, hm?“ <i>Romy schnieft</i> D: „Was machen wir denn jetzt?“ R: „Ich weiß nich...“ D: „Die sperren uns ein.“ R: „Aber wir ha'm doch nichts gemacht.“ D: „Einer von uns, Romy, hat was gemacht. Die sperren uns ein. Ich komm' in den Knast.“	Romy dreht den Kopf weg, erst in die eine, dann in die andere Richtung. Romy versucht David zu küssen, der weicht zurück. Sie versucht es ein zweites Mal, David weicht aus.
	T	D: „Was hast du der Polizei gesagt?“	David liegt nackt auf Romy, ihre Beine sind in

		R: „Nichts!“	die Luft gestreckt.
	G	D: „Lüg mich nicht an, was hast du denen gesagt?“ R: „Ich hab denen nichts gesagt!“ D: (brüllt) „Lüg mich nicht an!! Was hast du denen gesagt??!“ R: (schreit) „Ich hab Angst vor dir, lass mich los!“ D: „Warum lügst du mich denn an?“ R: „Ich lüg dich nicht an! Ich hab dich schon oft angelogen, aber jetzt lüg ich dich nicht an! Ich schwöre, ich schwöre auf alles!“	David drückt seine Hand neben Romys Kopf ins Kissen. David packt Romy an Schultern, dem Hals und schüttelt sie. David packt Romys Handgelenke.
	G S o	R: (<i>flüstert</i>) „Ich schwöre...ich schwöre...“ D: „Schwöre. Und schwöre.“	Romy und David schauen sich schwer atmend an.
	G	<i>Dramatischer Gesang ertönt „Bleib hier, Bleib hier!“</i> D: (<i>flüstert</i>) „Ich bring das wieder in Ordnung.“ R: „Ich liebe dich.“	Romy verzieht ihr Gesicht zu einem kleinen Lächeln, dann fängt sie an zu lachen. Davids Gesicht ist jetzt nah über ihrem. David lacht ebenfalls, sie küssen sich.
TG/43 01.14.48	T	B: „Morgen. Die Schindler wars nicht.“ T: „Hast du was mit der?“	Berg betritt das Büro, wo Tobler schon mit verschränkten Armen am Schreibtisch sitzt.
	A S re	B: „Mit wem.“ T: „Mit der Schindler...Hast du dich gestern mit der besoffen?“ <i>Berg schnaubt verächtlich</i>	Berg hängt seine Jacke auf, holt sich eine Flasche Wasser aus dem Kühlschrank und geht zu seinem Platz.
	HN	B: „Franz, das war Arbeit, ok?“ T: „Ey jetzt komm mir nicht mit <i>Franz</i> “ B: „Komm, du tust grade so als ob wir verheiratet wären.“ T: (<i>mit scharfem Unterton</i>) „Ich mach mir Sorgen, dass du dich in Schwierigkeiten bringst.“	Berg setzt sich an seinen Schreibtisch Berg nimmt eine Schluck aus seiner Flasche Wasser.
	T	B: „Woher weisst'n das überhaupt“ T: „Sie ist hier.“	Berg und Tobler sitzen sich gegenüber.
	T	B: „Wie...?“ T: „Sie hat gestanden“	Berg blickt sich um. Tobler sitzt die Hände im Schoß ruhig an ihrem Platz.
	N	T: „Sie hat gesagt, dass Kiehl sie vergewaltigt hat.“	Berg stellt erstaunt seine Wasserflasche ab.
	HN S li	B: „Die lügt doch!“ <i>Tobler macht überraschtes Geräusch</i> T: „Mit der Tatverdächtigen trinken gehen! Du bist doch bescheuert.“	Berg blättert Akten durch, Tobler geht um den Schreibtisch herum zur Kaffeemaschine.
	A	K: „Und? Habt ihr was gefunden bei der Durchsichtung?“	Eine Kollegin betritt den Raum.
	T	T: „Romy Schindler hat gestanden.“ K: „Na das ging ja schnell.“ B: „Ja, das muss man jetzt erstmal überprüfen ob das überhaupt alles stimmt, ja?“ T: „Ja, vielleicht hat sie dir ja was anderes erzählt.“ <i>Kollegin lacht unsicher</i> B: „Ja, okay, ja...ich, ich muss was erzählen....“	Tobler geht mit einem Kaffee in der Hand um den Tisch herum zu ihrem Platz zurück. Die Kollegin sieht abwechselnd zu Tobler und Berg, Berg rutscht unruhig auf seinem Stuhl hin und her.

HN	B: „Ich hab einen Fehler gemacht-“ T: „Wir sind zusammen abgestürzt.“ K: „Abgestürzt...“ T: „Ja. Wir hatten Sex.“	Tobler guckt alarmiert und grätscht Berg in den Satz.	
HN	K: (<i>lachend</i>) „Ja, ist doch super... Wenn's Spaß gemacht hat?“ T: „Aber irgendwie kommen wir zwei jetzt nicht klar damit.“	Berg guckt überrumpelt zu Tobler und dann zur Kollegin.	
T	B: „Ja, wie denn auch, wenn du mich permanent auflaufen lässt?“	Berg wird aufbrausend.	
N	T: „Ich bin halt damit nicht so'n Profi wie deine Romy Schindler!“	Tobler ruft verteidigend zurück.	
HN	B: (<i>schreit</i>) „Sag mal, spinnst du jetzt total oder was!“ K: „Jetzt ist aber gut! Ihr habt doch 'nen Fall zu lösen. Jetzt benehmen wir uns alle mal ein bisschen weniger kleinkariert und reißen uns zusammen, ja? Wart ihr miteinander in der Kiste und seid verklemmter als vorher. Küsst euch doch einfach mal, hm? Puuhh...“	Berg haut vor Wut mit der Faust auf den Tisch und springt auf. Die Kollegin lacht und geht langsam wieder Richtung Tür. Tobler und Berg gucken beschämt in verschiedene Richtungen. Die Kollegin verlässt das Büro wieder.	
HN	B: „Mich so vor der bloßzustellen. Echt, du hast doch nicht mehr alle Tassen im Schrank hast du!!“	Berg greift nach einem Packen Papier und wirft ihn auf Tobler, die noch am Schreibtisch sitzt und den Kopf mit den Händen schützt.	
N re li	T: „Hey!!“ <i>Poltern</i>	Tobler springt auf, schnappt sich das Paket und wirft es zurück auf Berg.	Mit Gegenständen nacheinander werfen
A re	B: „Du bist so eine blöde Kuh! Verstehst du? Eine blöde Kuh!!“ <i>polternde Stühle</i> T: „Ich hasse dich!“	Berg rennt brüllend um den Schreibtisch herum, Tobler schubst ihm einen Schreibtischstuhl in den Weg, damit er sie nicht erreichen kann. Polternd läuft Berg hinein. Laut atmend gehen beide auseinander.	Beleidigung
N	B: „Weinst du jetzt?“ T: „Nein...ach.“ (<i>Seufzt genervt</i>)	Tobler lehnt an einem Schrank und reibt mit der Hand ihren Nasenrücken. Berg blickt zu ihr.	

18. Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre eidesstaatlich, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus gedruckten oder ungedruckten Quellen, Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe. Diese schriftliche Arbeit wurde noch an keiner anderen Stelle vorgelegt.

Hannah Heinzinger