universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Launige Jagd auf Übeltäter:

Die Darstellung der japanischen Polizei in

Polizei-Reality-Dokuserien“

verfasst von / submitted by

Matthias Pech, BA

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

Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 843
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Japanologie UG2002
Betreut von / Supervisor:	Univ.-Prof. Dr. Ina Hein, M.A.

Danksagung

Mein Dank gilt allen, die mir bei der Fertigstellung dieser Arbeit in jeder nur erdenklichen Weise geholfen haben. Meiner Betreuerin Frau Professor Ina Hein für ihre vielen Rat- und Verbesserungsvorschläge, sowie für ihre Geduld, wenn ich wieder einmal einen Meilenstein verschob, weil ich neue Ideen zu einem Thema hatte, die ich unbedingt einbauen wollte. Auch bin ich dankbar dafür, dass ich mich in dieser Arbeit so austoben durfte, obwohl es mehr Zeitaufwand für sie bedeutete. Meiner Familie für ihre mannigfaltige Unterstützung und Verständnis, ohne die ich vielleicht noch immer an dieser Arbeit sitzen würde – vielleicht sogar nie dazu gekommen wäre, mit ihr anzufangen. Zuletzt meinen Freunden, Bekannten und Studienkollegen, die mir zuhörten und Interesse zeigten (oder es zumindest versuchten), wenn ich über mein Thema sprach – vor allem wenn ich wieder einmal verzweifelte, weil es nicht so wollte, wie es sollte.

Vielen Dank

Gewidmet meiner Großmutter

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung....16

1.1. Warum die wissenschaftliche Beschäftigung mit meinem Material Sinn macht....16

1.2. Übergeordnete Fragestellung und Detailfragen....18

1.3. Hypothesen....19

1.4. Vorstellung des Materials....20

1.4.1. *Saizensen! Michaku Keisatsu 24-ji*....21

1.4.2. *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki*....22

1.4.3. *Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!*....23

1.4.4. Auswahl des Analysematerials....24

1.5. Genreeinordnung des Materials....26

1.5.1. Variety TV – Ein Exkurs....26

1.5.2. Definition des Materials als Polizei-Reality-Dokuserien....27

1.5.3. Inszenierung und Authentizität in faktualen Formaten....30

1.5.4. Reality-Serien und ihre Beeinflussung des Publikums....33

1.5.5. Bilder über die Polizei in westlichen Reality-Serien....35

1.6. Methodik der Filmanalyse nach Faulstich....38

1.6.1. Arbeitsschritte....39

1.6.2. Aufbau der Arbeit....41

2. Was die Handlung ausmacht....42

2.1. Vorspänne, Vorschauen und Abschluss der Folgen....42

2.1.1. Der Vorspann von *Saizensen! Mitchaku keisatsu 24-ji*....42

2.1.2. Der Vorspann von *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki*....44

2.1.3. Der Vorspann von *Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!*....45

2.1.4. Vorschauen in den drei Serien....46

2.1.5. Der Abschluss der Folgen....48

2.2. Handlung....48
2.2.1. Die Berichte – Ein Überblick....49
2.2.2. Die verschiedenen Arten von Berichten....52
2.2.2.1. Straßen- und Detektivberichte....52
2.2.2.2. Die Grundaspekte der Berichte: Strafe oder Hilfe....54
2.2.2.2.1. Kein Unrecht ungesühnt: Der Aspekt der Strafe....55
2.2.2.2.2. Die Polizei muss nicht nur strafen: Der Aspekt der Hilfe....58
2.2.2.2.3. Vorstellung der Polizei....59
2.2.3. Handlungsorte und ihre Vorstellung....61
2.2.4. Zeit, ihre Vermittlung und Funktion in der Handlung....63
2.2.5. Aufbau der Handlungen....64
2.2.5.1. Problementfaltung....64
2.2.5.2. Steigerung der Handlung....66
2.2.5.3. Umschwung....67
2.2.5.4. Retardierung....68
2.2.5.5. Happy End oder Katastrophe....69
2.3. Ein unbehandeltes Thema: Die negative Seite der Polizei....71
2.4. Erkenntnisse bezüglich der Handlung....73
3. Die Akteure....75
3.1. Die Hierarchie der Figuren....76
3.2. Anonymisierung....83
3.2.1. Anonymisierung – Licht und Schatten....85
3.2.2. Anonymisierung und Anteilnahme....88
3.2.3. Abhängigkeit des Publikums durch die Anonymisierung....90
3.3. Das Kennenlernen von Figuren....92
3.3.1. PolizistInnen in Zivil und in Uniform – Kaum ein Unterschied....93

3.3.1.1. Die Namen der HeldInnen....94
3.3.1.2. Wie die PolizistInnen charakterisiert werden....97
3.3.1.3. ...und ihre Eignung für den Beruf....100
3.3.1.4. Blaue Emotionen und Motivationen....104
3.3.1.5. Die Unterschiede der Ausprägungen bei den PolizistInnen....105
3.3.2. Hilfsbedürftige und TäterInnen....107
3.3.2.1. Zivile Figuren als Fremde von der Straße....110
3.3.2.2. Lob für ZivilistInnen....113
3.3.3. Stereotypen bei Polizei und ZivilistInnen....114
3.4. Konstellationen und Interaktionen der Figuren....116
3.4.1. Zivile Figurenkonstellationen....116
3.4.2. Polizeiliche Konstellation....117
3.4.3. Figurenkonstellationen von PolizistInnen und ZivilistInnen....118
3.4.3.1. Physische Dominanz: Viele PolizistInnen ganz nahe....119
3.4.3.2. Verbale Dominanz: Fragen und Ermahnungen....122
3.4.3.3. Widerstand von zivilen Figuren....124
3.4.3.4. Keine Polizeigewalt....127
3.4.3.5. Freundliche PolizistInnen....130
3.5. Die Rolle der KommentatorInnen....134
3.5.1. Wie die KommentatorInnen durch die Handlung führen....136
3.5.2. Ihre Wertung von Ereignissen, Situationen und Figuren....138
3.5.3. KommentatorInnen als Verbündete der Polizei....139
3.6. Erkenntnisse über die AkteurInnen....141
4. Die Bauformen....143
4.1. Die Bildquellen und ihre Bedeutung für die Erzählweise....143
4.2. Die Kamera als Fenster in die Wirklichkeit....146

4.2.1. Überwachungs- und Hubschrauberkameras – Berechtigte Überwachung.....148
4.2.2. Die Kamerapräsenz und ihre Beeinflussung der Figuren.....150
4.3. Wiederholungen, Standbilder und Rückblicke – Zu wichtig zum Versäumen.....153
4.4. Montage von Einstellungen – Nachvollziehbarkeit der Handlung.....157
4.5. Einstellungsgrößen und die Nähe zum Geschehen.....159
4.5.1. Kleine Einstellungsgrößen.....160
4.5.2. Die Einstellungen mittlerer Größe.....161
4.5.3. Große Einstellungen.....163
4.6. Perspektiven – Einfluss auf das Erlebnis.....164
4.6.1. Untersicht – Versteckt sein und Intensität.....164
4.6.2. Normalsicht – Teilnehmen können.....167
4.6.3. Die Aufsicht – Seltener Überblick.....168
4.6.4. Subjektive Sichtweisen – Mittendrin sein.....169
4.6.4.1. Subjektive Annäherung und subjektive Sicht der BeamtInnen.....170
4.6.4.2. Die Sicht der ZivilistInnen.....173
4.6.5. Blickrichtung und Handlungsrichtung – Direkt dabei oder unbeteiligt sein.....174
4.7. Raumebenen, Distanz und Fokus – Einfluss auf Figuren und Handlung.....176
4.7.1. Räumliche Nähe zu den BeamtInnen.....176
4.7.2. Nähe zu den BeamtInnen und die Vorteile für das Publikum.....178
4.7.3. Räumliche Ferne zu den ZivilistInnen.....180
4.7.4. Visuelles Ausklingen der Handlung.....182
4.8. Die Positionierung zur Handlung – Versteckt oder offen beobachten.....183
4.8.1. Die RezipientInnen als versteckte Voyeure.....183
4.8.2. Die RezipientInnen als berechtigte Beobachter.....185
4.9. Die Formalspannung – Eine Orientierungshilfe für das Erzähltempo.....187
4.10. Die Macht der Kamera – Ein Beispiel.....188

4.11. Bildeinblendungen.....191
4.11.1. Untertitel.....192
4.11.1.1. Die Gestaltung von Untertiteln.....193
4.11.1.2. Untertitel und ihre Besitzer.....197
4.11.2. Infotexte.....198
4.11.2.1. Up-to-date-Texte – aktuell informiert sein.....199
4.11.2.2. Schlagworte – die wichtigsten Informationen.....201
4.11.2.3. Textblöcke für mehr Details.....204
4.11.3. Graphische Markierungen zur visuellen Orientierung.....207
4.11.4. Statistiken und Zeitungsausschnitte – Spezifische Fälle verallgemeinern.....209
4.12. Die Akustische Ebene – Der zweite Kommentator.....210
4.12.1. Geräusche.....211
4.12.1.1. Die Signalgeräusche – Rezeptionssteuerung.....211
4.12.1.1.1. Die Gestaltung der Signalgeräusche.....212
4.12.1.1.2. Unterschiede der Signalgeräusche.....213
4.12.1.1.3. Signalgeräusche – Nicht immer zuverlässige Orientierungshilfen.....214
4.12.1.2. Handlungsfunktionale Geräusche.....215
4.12.2. Musik.....217
4.12.2.1. Leitmotiv – Die Einleitungsmusik von *Za Tsuiseki*.....218
4.12.2.2. Stimmungsmusik – Auditiv illustrieren.....219
4.12.2.3. Musik und ihre Bedeutung für Figurencharakterisierung.....221
4.13. Computeranimationen und nachgestellte Szenen.....222
4.13.1. Computeranimationen – Ungewohnte Freiheiten in der Rezeption.....222
4.13.2. Gestellte Szenen – Inszenierung versus Authentizität.....227
4.14. Schlussfolgerungen: Bauformen.....230
5. Wozu die Serien geschaffen wurden – Fazit zum Image der Polizei.....233

5.1. Die Botschaften....234
5.1.1. Authentizität und *yarase*....235
5.1.2. Nähe zu den BeamtInnen als gleichzeitige Positionierung auf deren Seite....237
5.1.3. Mündigkeit des Publikums – Das Recht des Publikums dabei zu sein....238
5.1.4. Der Nutzen von Überwachungskameras....238
5.1.5. Stereotype Bilder....239
5.1.6. Kompetenz der Polizei....239
5.1.7. Die PolizistInnen sind keine AntagonistInnen....241
5.1.8. Verbrechensabschreckung und Informationen – Erziehung des Publikums....242
5.1.9. Die Makellosigkeit der Polizei....243
5.1.10. Die Gesellschaft macht die Polizei notwendig....243
5.2. Hypothesen....244
5.3. Die PolizistInnen als Symbole....246
5.4. Schlusswort: Die Darstellung in japanischen Polizei-Reality-Dokuserien....246
Massenquellen....248
1. Offizielle Dauer der einzelnen Folgen von *Saizensen*, *Za Tsuiseki* und *Gekiroku* inklusive Werbepausen aus dem Jahr 2018....248
2. Die wichtigsten Punkte zur Analyse der Folgen....249
3. Dauer der Berichte in *Saizensen*....251
4. Einteilung der Berichte (Detektiv-/Straßenbericht; Strafe/Hilfe/Vorstellung; Streifenwägen; Handlungsort)....254
5. Was hat die zivile (Haupt-)figur getan und ihr Schicksal; BeamtInnen in Zivil/Uniform. 256
6. Berichte in *Saizensen*, in denen Beamte mehrmals vorkommen; Protagonistenkonstellationen und Vorhandensein von Nebenfiguren....259
7. Dominanz der Polizei: Physisch und Psychisch....262
8. Folgeberichte von Behördenvorstellungen....266

9. Namen der BeamtInnen, solche die ausgesprochen werden und solche deren Namen nicht einmal eingeblendet werden.....267

10. Vorkommen von Beamtinnen in *Saizensen*, als Haupt- und Nebenfiguren.....269

11. Eignung der BeamtInnen.....270

12. Informationen über die zivilen Hauptfiguren und ihr verbaler/körperlicher Widerstand, bzw. freiwilliges Begleiten der Beamten.....275

13. Die Redepräsenz der drei Rollen in der Serie *Saizensen*.....281

14. Berichte in *Saizensen* mit Wiederholungen – inklusive Werbepausen.....284

15. Perspektiven und Einstellungsgrößen.....286

16. Annäherung an die Beamten/Distanz zu den Zivilisten.....290

17. Anteil der verschiedenen Formen von Stimmungsmusik in *Saizensen*.....300

18. Computeranimationen-Vorkommen.....304

Literaturverzeichnis.....305

Quellenverzeichnis.....307

Offizielle Email von TBS.....311

Kurzzusammenfassung.....312

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Faulstichs Grundmodell....38
Abbildung 2: Vorspann von *Saizensen*....42
Abbildung 3: Das Ende des Vorspannes von *Saizensen*....43
Abbildung 4: Momentaufnahmen im Vorspann von *Za Tsuiseki*....44
Abbildung 5: Die Animation im Vorspann von *Gekiroku*....45
Abbildung 6: Vorschau auf Brandbericht....47
Abbildung 7: Brandszene im eigentlichen Bericht....47
Abbildung 8: Das Publikum beobachtet den Verkehr....57
Abbildung 9: Hilfe für die Gesellschaft: Selbstverteidigungskurs für Frauen....58
Abbildung 10: Problementfaltung: Typische Einführung in einen Bericht in *Saizensen*....65
Abbildung 11: Steigerung der Handlung: Die neuesten Erkenntnisse....66
Abbildung 12: Umschwung: Die Bestätigung des Verdachts....67
Abbildung 13: Retardierung: Verzögerung des unausweichlichen Ende....68
Abbildung 14: Erschöpfter Polizist im Büro....72
Abbildung 15: Beispiel für eine typische Figurenkonstellation....81
Abbildung 16: Beispiel für die Anonymisierung....83
Abbildung 17: Anonymisierung und Texteinblendung....86
Abbildung 18: Tunnelblick durch Anonymisierung....87
Abbildung 19: Übliche Vorstellung von PolizistInnen in *Saizensen*....95
Abbildung 20: Einblendung der präfektorialen Behörde und Einheit....96
Abbildung 21: Besondere Vorstellung einer Polizistin in *Gekiroku*....98
Abbildung 22: Collage zum Aufzeigen von Inszenierung in *Saizensen*....102
Abbildung 23: Suche im Regen nach den Spuren eines Unfallwagens....103
Abbildung 24: VS-Einblendung in *Za Tsuiseki*....109
Abbildung 25: Einblendung des Zeitungsartikels der *Sankei Shinbun*....115
Abbildung 26: Überzahl der PolizistInnen....119
Abbildung 27: PolizistInnen ringen mit einem Mann....125
Abbildung 28: Polizist nimmt Zivilist in den Schwitzkasten....129
Abbildung 29: Polizisten legen Hand an....132
Abbildung 30: Das Bildmaterial Dritter zeigt ein Beinahe-Unglück....145

Abbildung 31: Hinweis auf eine *bōhan kamera* 防犯カメラ [Sicherheitskamera].....149
Abbildung 32: Das Publikum/Kamerateam bekommt ein Beweisstück gezeigt.....151
Abbildung 33: Zivilist entdeckt Kamera in *Za Tsuiseki*.....152
Abbildung 34: Ein Beinahe-Unfall in *Saizensen*.....154
Abbildung 35: Detailaufnahme von einem Drogentest.....161
Abbildung 36: Brustbild von dem Monolog eines Beamten.....162
Abbildung 37: Die drei Weiten (Einstellungsgrößen) von einem Hubschrauber aus.....163
Abbildung 38: Untersicht auf eine Rangelei in Bodenhöhe.....165
Abbildung 39: Untersicht auf Gespräch zwischen Beamten und Hilfsbedürftige.....166
Abbildung 40: Normalsicht während einer Besprechung.....167
Abbildung 41: Aufsicht auf Handschellen, während einer Verhaftung.....169
Abbildung 42: Das Überwachen einer Straßenkreuzung.....170
Abbildung 43: Helmkameraaufnahme eines Gespräches zwischen Polizistin und Zivilisten. 171
Abbildung 44: Blick über die Schulter einer zivilen Figur.....173
Abbildung 45: Frontkamera bei einer Autoverfolgungsjagd in *Gekiroku*.....174
Abbildung 46: Fokus auf ein Polizeiauto zu Beginn eines Berichtes in *Saizensen* 176
Abbildung 47: Rasante Annäherung an die Polizei.....178
Abbildung 48: Der Tritt über die Schwelle einer Privatwohnung.....179
Abbildung 49: Beamte entdecken einen gemeldeten Wagen.....181
Abbildung 50: Kamera hinter Blättern versteckt.....185
Abbildung 51: Aufdringliche Kamera.....186
Abbildung 52: Annäherung zu einem Unfallwagen Auto.....189
Abbildung 53: Blutspuren auf einem Autotürrahmen.....190
Abbildung 54: Abschließender Blick auf Unfallspuren.....190
Abbildung 55: Visualisierung einer zornigen Stimme.....193
Abbildung 56: Die Visualisierung der Rede einer erschöpft klingenden Frau.....194
Abbildung 57: Einsatz eines Symbols, um die Redeweise einer Figur zu betonen.....196
Abbildung 58: Beispiel eines Up-to-date-Textes in *Saizensen*.....199
Abbildung 59: Beispiele für Schlagworte.....202
Abbildung 60: Beispiel eines Textblockes aus der Serie *Za Tsuiseki*.....204
Abbildung 61: Beispiel für ein ‚Police Memo'.....205

Abbildung 62: Eine Verhaftungseinblendung in *Saizensen*.....207

Abbildung 63: Bildeinblendungen bei einer Verfolgungsjagd.....208

Abbildung 64: Kreisdiagramm über die Verkehrstoten in der Präfektur Aichi für das Jahr 2016 nach Alter.....209

Abbildung 65: Eine Beamtin landet mit dem rechten Fuß in einem Abflussgraben.....215

Abbildung 66: Audiospur der Szene, die den Sturz der Polizistin in den Abflussgraben zeigt. 216

Abbildung 67: Bewegung eines Verdächtigen in *Saizensen* auf einer animierten Karte.....223

Abbildung 68: Mitten ins Geschehen durch eine Computeranimation.....224

Abbildung 69: Die Unterschiede in der Vermittlung der Bedrohlichkeit des Verfolgers.....226

Abbildung 70: Bildmontage von echten Polizisten (links) und dem Schauspieler (rechts), der ihn verkörpert.....228

Abbildung 71: Der schnelle Blick eines Beamten.....229

Diagrammverzeichnis

Diagramm 1: Dauer aller 53 Berichte von *Saizensen* von 2018 in Sekunden.....50

Diagramm 2: Anzahl der Berichte mit Schwerpunkt Strafe oder Hilfe (inklusive zwei Vorstellungsberichten in Folge 2 und einem Vorstellungsbericht in Folge 3) in *Saizensen*.....54

Diagramm 3: Zeitlicher Anteil von Berichten mit Schwerpunkt Strafe oder Hilfe (inklusive zwei Vorstellungsberichten in Folge 2 und einem Vorstellungsbericht in Folge 3) in Minuten in *Saizensen*.....54

Diagramm 4: Aspekt der Strafe: Alle vorkommenden Straftaten in *Saizensen*.....55

Diagramm 5: Verteilung der Berichte nach Region in *Saizensen*.....61

Diagramm 6: Happy End: Aufteilung der Berichte in *Saizensen* nach ihrem Ende.....69

Diagramm 7: Die Einstellungsgrößen im Verlauf des Alkoholberichtes.....184

Diagramm 8: Die Einstellungsgrößen im Verlauf des Taxivorfalls 186

1. Einleitung

In dieser Arbeit geht es um die Darstellung von Polizeieinsätzen in den drei japanischen Polizei-Reality-Dokuserien[1] *Saizensen! Michaku Keisatsu 24 Ji* 最前線!密着警察 24 時 [An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden] [2] des japanischen Privatfernsehsenders TBS, *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki* 列島警察捜査網 THE 追跡 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd] [3] des Privatsenders Terebi Asahi テレビ朝日 TV Asahi und *Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!* 激録 警察密着 24 時!! [Close-Up/Sonderbericht – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen] [4] des Senders Terebi Tōkyō テレビ東京 TV Tōkyō[5]. Alle untersuchten Folgen stammen aus dem Jahr 2018. Die Folgen werden einer Produktanalyse nach dem deutschen Medienwissenschaftler Werner Faulstich (vgl. 2013) unterzogen[6]. Ihre Ergebnisse sollen zu einem besseren Verständnis des Bildes von der Polizei in der japanischen Öffentlichkeit beitragen.

1.1. Warum die wissenschaftliche Beschäftigung mit meinem Material Sinn macht

Faulstich gibt vier Antworten auf die Frage, ob es sinnvoll ist, sich mit (Spiel-)Filmen zu beschäftigen. Die erste lautet im Prinzip „Nein"(Faulstich 2013:20), weil Filme nur kurze emotionale Anregungen bieten beziehungsweise nur gelegentlich zu einem spontanen Nachdenken auffordern. Hier ist an jede Filmrezeption zu denken, die der Unterhaltung dienen soll. Auch mein Analysematerial kann so konsumiert werden, da von den Produktionsfirmen viel Wert auf die Nachvollziehbarkeit der Handlung gelegt wird[7].

Die zweite Antwort lautet „Filme müssen nicht, können aber in bestimmten Fällen analysiert werden" (Faulstich 2013:20). Dies liegt an ihrer Mehrdeutigkeit als fiktionale Werke, weshalb auch mehrere Interpretationen möglich sind (Faulstich 2013:21). Dies ist bei Spielfilmen möglich, da sie sich als komplexe, primär ästhetische Werke von primär pragmatischen/faktualen Werken hinsichtlich der Bandbreite ihrer Interpretierbarkeit unterscheiden (Faulstich 2013:20). Jedoch kann auch Filmmaterial mit stärker faktualem Charakter unterschiedlich gedeutet werden. So berichtet z.B. die Medienwissenschaftlerin Patricia

1 In Kapitel 1.5.2. erfolgt eine genauere Definition des Begriffes.
2 Für einen angenehmeren Lesefluss und um die Serien leichter unterscheiden zu können kürze ich den Titel der Serie auf *Saizensen* ab.
3 Aus denselben Gründen wie beim vorherigen Serientitel wird auch dieser mit *Za Tsuiseki* abgekürzt.
4 Wie bei den beiden vorherigen Serientiteln wird auch hier eine abgekürzte Version verwendet: *Gekiroku*.
5 Eine detaillierte Vorstellung des Analysematerials erfolgt im nachfolgenden Kapitel 1.4. und Unterkapitel.
6 Eine genauere Beschreibung meines methodischen Vorgehens ist unter Kapitel 1.6. und dessen Unterkapitel.
7 Siehe etwa Kapitel 4.4. über die Montage in den Serien.

Aufderheide in ihrem Buch über das Dokumentarfilmgenre von Yo'av Shamirs *Checkpoint* (2003), der eigentlich eine Kritik an Israels Praktiken der Grenzsicherung darstellte, aber von der israelischen Armee als Trainingsfilm genutzt wurde (Aufderheide 2007:9).

Faulstichs dritte Antwort lautet: „Filme können nicht nur, sondern sie sollen auch analysiert werden, um Interpretationen zu überprüfen und zu objektivieren" (Faulstich 2013:21). Denn Filme sind ästhetische Produkte und stoßen damit einen Kommunikationsprozess zwischen RegisseurIn und RezipientInnen an (Faulstich 2013:21). Die wissenschaftliche Bearbeitung setzt dort an, weil sie sich mit den Gestaltungs- und Vermittlungsformen des Filmes beschäftigt, um herauszufinden, wie die Lektüre für das Publikum Sinn macht (Faulstich 2013:22). Gerade dass die wissenschaftliche Analyse Interpretationsmöglichkeiten erkennbar macht und Einsichten in die Wirkungsweise des Mediums erleichtert (Faulstich 2013:21-22) ist für Film- und Fernsehformate wichtig, die durch ihren Anspruch auf Echtheit zur Erschaffung/Festigung von Stereotypen beitragen können.

Die letzte Antwort lautet Ja, weil das Filmschauen wie ein Traum sei, ein emotionales Erlebnis, bei dem mittels Identifikation und Projektion das Unbewusste, Verdrängte der ZuseherInnen zum Vorschein kommt. Dabei wird dieses Unbewusste, Verdrängte aber so verändert, dass sich das Publikum nicht selbst als die Quelle erkennt (Faulstich 2013:23-24). In dieser Hinsicht könnte man die Rezeption von Polizei-Reality-Dokuserien, welche BeamtInnen in den Mittelpunkt stellen, die ihr Leben dem Schutz der Gesellschaft und des Einzelnen widmen, als das Sehnen des Publikums nach Sicherheit deuten.

Ich habe das Thema der japanischen Reality-Serien über die japanische Polizei und die Frage nach deren Darstellung (Genaueres hierzu siehe Folgekapitel) gewählt, weil Medien einen wichtigen Einfluss auf die Wahrnehmung des Einzelnen und der Gesellschaft von sich selbst und anderen haben, besonders wenn es sich um Formate handelt, die Anspruch auf Authentizität erheben wie das hier untersuchte Material. Wenn es dann noch um ein Thema wie die Exekutive geht – die Staatsmacht schlechthin also, die zwar im Alltag präsent ist, zu der aber die meisten Menschen nur wenig bis gar keinen unmittelbaren Zugang haben –, so stellen solche Serien wohl eine der besten Möglichkeiten für die Allgemeinheit dar, etwas mehr über ‚ihre' OrdnungshüterInnen zu erfahren[8]. Hier muss natürlich erwähnt werden, dass auch bei faktualen Formaten von einer deutlichen Inszenierung[9] auszugehen ist, denn

8 Mehr Details in Kapitel 1.5.4.
9 Näheres hierzu siehe Kapitel 1.5.3.

schon mit der Selektion des verwendeten Filmmaterials beginnt eine Verzerrung, wenn nicht sogar Verfälschung der Realität.

1.2. Übergeordnete Fragestellung und Detailfragen

Aufbauend auf Faulstichs Methode zur Analyse von Filmen, lautet die in der vorliegenden Arbeit verfolgte Fragestellung: Welche(s) Bild(er) werden, mit direktem und/oder indirektem Bezug, über die japanischen Polizei in den japanischen Reality-Serien mit Fokus auf *Saizensen! Michaku Keisatsu 24 Ji* und ergänzend dazu *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki* und *Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!* geschaffen? Die weiterführenden Detailfragen orientieren sich an den von Faulstich identifizierten vier Ebenen von Filmen, nämlich Handlung, Figuren, Bauformen und Botschaft(en).

An der Handlung interessiert mich vor allem, welche Aspekte der Polizeiarbeit gezeigt werden. Welche Themen häufen sich, welche sind selten? Welche Rolle spielen Erfolg und Misserfolg der Polizeieinsätze? Wie wichtig sind die einzelnen Handlungsorte – beziehungsweise. stellen sie nur eine anonyme Bühne der viel wichtigeren Handlung dar? Wie sind die einzelnen Berichte aufgebaut, d.h. wie wird die Präsentation der Handlung strukturiert und handelt es sich um Dramen oder Tragödien? Gibt es Verbindungspunkte zwischen den Berichten oder stellt jeder eine ganz eigene Welt dar?

Auf der Figurenebene geht es darum, zunächst zu erfassen, was für Figuren auftreten und wie man diese kategorisieren kann. Welche Eigenschaften und Funktionen weisen Figuren derselben Kategorien auf? Weiters was für Verbündete und Gegenspieler hat die Polizei? Welche Beziehungen haben die Figuren zueinander? Spielen einzelne Figuren in der Masse an Berichten überhaupt eine Rolle?

In Bezug auf die Bauformen denke ich vor allem daran, wie es dem Publikum ermöglicht wird, die Realität des Polizeialltags zu beobachten. Welche Bauformen tragen mit welchem Effekt zur Gestaltung der Berichte und Beschreibung von Figuren und Handlungen bei? Gibt es Gestaltungsweisen, die besonders hervorstechen und welche Funktion haben sie?

Bei der Botschaft geht es mir grundlegend um die übergeordnete Fragestellung nach dem in den Serien geschaffenen Bild über die Polizei, doch gibt es auch hier konkretere Fragen an das Material. Wie offensichtlich sind die Botschaften? Welche Botschaften beziehen sich auch auf andere Figuren? Gibt es auch negative Botschaften über die Polizei oder ande-

re auftretende Akteure/soziale Gruppen? Welche erzieherischen Botschaften lassen sich finden? Wie wichtig ist den Serien ihr Anspruch auf ‚Authentizität'?

1.3. Hypothesen

Im Vorfeld der genaueren Analyse des Filmmaterials habe ich drei Hypothesen aufgestellt. Diese habe ich nach der ersten Beschäftigung mit dem Material, also der Spontanrezeption der von mir gesichteten Polizeiserien, sowie auf Basis von Erkenntnissen aus der bisher vorliegenden Forschung[10], entwickelt:

- Erstens: Es wird ein stereotypes Bild der Polizei geschaffen: PolizistInnen halten sich strikt an die Regeln, sie haben ein besonderes ‚Talent' beziehungsweise Instinkte, um TäterInnen aufzuspüren und zu überführen; ihre Arbeit ist kein Vergnügen, sondern ein höherer Dienst zum Wohle der Gesellschaft.

- Zweitens: Durch Anonymisierung, bestimmte Schnitttechniken und die stets unsichtbare Kommentatorfigur[11] kommt es zu einer Homogenisierung der TäterInnen; es handelt sich bei ihnen nicht um einzelne Individuen, mit denen etwa eine Identifikation oder gar Anteilnahme möglich wäre, sondern um eine Masse mehr oder weniger rücksichtsloser StraftäterInnen, die eine Gefahr darstellen.

- Drittens: Die einzelnen Berichte einer Folge sind wie Spielfilme aufgebaut: Ein Verbrechen geschieht, wird untersucht und schließlich aufgelöst, um so den ZuseherInnen ein Happy End bieten zu können. Die kurzweilige Unterhaltung des Publikums ist dabei von vorrangiger Bedeutung.

10 Es gibt kein explizites Kapitel über den Forschungsstand, stattdessen ist dieser thematisch auf die Unterkapitel von Kapitel 1.5. verteilt.

11 Bei den KommentatorInnen handelt es sich um omnipräsente Figuren, welche die Handlung und Figuren durch Intonation und Wortwahl emotional gefärbt kommentieren und dabei regelmäßig zwischen auktorialer und neutraler, gelegentlich auch personaler Erzählperspektive wechseln. Ich bezeichne sie hier nicht als Erzähler, da sie nicht die Quelle der Erzählung sind wie sie der Erziehungswissenschaftler Thomas Zabka in *Metzlers Lexikon Literatur* definiert (Zabka 2007:207), sondern das Gezeigte nur erläutern und kommentieren wie der Literaturwissenschaftler Bernd Auerochs im selben Lexikon schreibt (Auerochs 2007:390). Direkt an der Handlung beteiligt, zum Beispiel als ReporterIn vor Ort, sind sie auch nicht und kommunizieren auch nie direkt mit den anderen Figuren. Ob sie einen persönlichen oder beruflichen Bezug zur Polizei haben, erfährt man in den Serien nicht. Mehr zur Kommentatorfigur in Kapitel 3.5.

1.4. Vorstellung des Materials

Bei dem hier gewählten Analysematerial handelt es sich um Fernsehserien, in denen Kamerateams echte PolizistInnen bei ihren alltäglichen Einsätzen begleiten und so dem Publikum Einblicke in den Arbeitsalltag der Gesetzeshüter ermöglichen, die im wirklichen Leben kaum möglich wären. Die ZuseherInnen sind dabei, wenn Sexualstraftäter ausgeforscht, Verkehrsunfälle aufgeklärt und Randalierer unter Kontrolle gebracht werden. Es gibt aber auch Berichte, in denen Hilfsbedürftige wieder nach Hause gebracht werden oder Polizeiinstitutionen oder -einheiten vorgestellt werden. Ereignislose, eintönige Arbeit, wie zum Beispiel das Ausfüllen von Berichten im Büro oder das Privatleben der BeamtInnen spielen hingegen keine Rolle. Je nach untersuchten Serie sind die kürzesten Folgen um die zwei Stunden lang, eine Folge kann aber auch über vier Stunden dauern[12].

Was am Material auch auffällt, ist, dass weniger dramatische Ereignisse wie Verkehrsverstöße ohne Verletzte oder Sachschäden vorkommen, schwere Verbrechen wie Mord hingegen nicht. In diesem Sinne ermöglichen die Serien also auch einen Blick auf die alltäglichere Polizeiarbeit, über die man üblicherweise in den Nachrichten nicht viel erfährt.

Die einzelnen Serienfolgen bestehen nie aus einer einzigen Handlung, sondern setzen sich aus vielen verschiedenen und unterschiedlich langen Einzelberichten zusammen. Dabei können allerdings BeamtInnen, Handlungsorte oder Thematiken mehrfach vorkommen. Bei der Gestaltung fällt insbesondere der Einsatz von KommentatorInnen und Musikuntermalung auf, mit deren Hilfe die Handlungen dramatisch inszeniert werden.

Auf den offiziellen Internetseiten der Sender zu den jeweiligen Serien erfährt man nur sehr wenig über diese. Hintergrundinformationen zu ihrer Entstehungsgeschichte oder der Zusammenarbeit mit der Polizei werden überhaupt nicht gegeben. Es ließ sich aus offiziell zur Verfügung stehenden Quellen nur rekonstruieren, dass die einzelnen Folgen der Serien keinen festen Sendeplatz haben und in Abständen von mehreren Monaten ausgestrahlt werden.

12 Für eine genaue Auflistung siehe Anhang: „1.Offizielle Dauer der einzelnen Folgen von *Saizensen*, *Za Tsuiseki* und *Gekiroku* inklusive Werbepausen aus dem Jahr 2018“. Ich werde mich an manchen Stellen in meiner Arbeit auf sehr viele Szenen, Dialoge, Texteinblendungen etc. aus dem Material beziehen, die jeweils mit einem Zeitstempel versehen sind. Um den Lesefluss nicht zu stören, werden ich aber nicht alle Quellennachweise im Fließtext aufführen, sondern liste sie gesammelt im Anhang dieser Arbeit in Tabellenform im Abschnitt „Massenquellen“ auf.

1.4.1. *Saizensen! Michaku Keisatsu 24-ji*

Laut der offiziellen Seite von TBS wurde die erste *Saizensen*-Folge am 3.10.2012 ausgestrahlt[13]. Die hier behandelten Folgen sind die Nummern 37 bis 39[14] (TBS 2021a). Jede Folge hat ihre eigene offizielle Webseite. Diese beginnen jeweils mit dem selben einleitenden Text, der erklärt, dass die PolizistInnen im ganzen Land aus nächster Nähe rund um die Uhr begleitet werden, damit man erfahren kann, wie es wirklich um die Lage bei Vorfällen, Unfällen und Verbrechen bestellt ist. Auch der restliche Text, der eigentlich einen groben Überblick über den Inhalt der Folge liefert, wiederholt sich größtenteils bei allen Folgen. So steht in den ersten beiden Sätzen: „*Hanzai wa ima no jidai o utsushidasu…*“ 犯罪は今の時代を映し出す… [Die Verbrechen spiegeln die heutigen Zeiten wider...] und im zweiten, dass man „*Riaru na keisatsu katsudō…*“ リアルな警察活動 [echte Polizeiarbeit] zu sehen bekommt. Dadurch wird nicht nur ein deutlicher Anspruch auf die Authentizität des Bildmaterials erhoben, es wird weiters festgehalten, dass es sich hier um bedeutsame gesellschaftsrelevante Informationen handelt, die man nicht versäumen sollte (TBS 2021b; TBS 2021c; TBS 2021d). In den Folgen selbst werden diese einleitenden Sätze nicht verwendet.In den Beschreibungen werden dann in den jeweiligen Folgen vorkommende Ereignisse angeführt und gleichzeitig gewertet, wie Stalker, die *shitsuyō ni* 執拗に [unerbittlich] junge Frauen verfolgen (TBS 2021b:#2) oder arglistiger Einbruch und Diebstahl in den Wohnungen schlafender Personen (TBS 2021d:#2). Was immer inhaltlich angesprochen wird, ist, dass die Zeiten immer unsicherer werden, die Bevölkerung die PolizistInnen bei ihrer Arbeit beobachtet, wenn sie mit solchen Ereignissen konfrontiert werden, und dass das Programm dafür sorgt, dass man aus nächster Nähe beobachten kann, wie sich die Polizei mit Straftaten und Notfällen auseinandersetzt (TBS 2021b; TBS 2021c; TBS 2021d).

Auf den Webseiten der einzelnen Folgen von *Saizensen* ist noch zusätzlich das Logo des *Suitoku supesharu* 水トクスペシャル [Suitoku[15] Spezial] zu finden. Dabei handelt es sich um eine Sammelbezeichnung für verschiedenste Sendungen, die in unregelmäßigen Abständen am Mittwoch auf TBS ausgestrahlt werden. Andere Sendungen, die dazu gezählt werden, sind zum Beispiel ein Versteckte Kamera-Format (TBS 2018a:#2018 年 9 月 12 日 放送) oder eine Sendung, die zeigt, wie ein Fernsehteam Menschen bei sich zuhause besucht, um etwas

13 Die Serie wird von Solis Produce produziert (Solis Produce 2021a), einer Produktionsfirma in Tōkyōs Stadtteil Shibuya (Solis Produce 2021b #company).

14 Die drei Folgen haben eine Spielzeit von insgesamt zirka 7 Stunden und 15 Minuten (siehe Anhang 1).

15 Er wird zwar nicht explizit erklärt, aber hierbei handelt es sich vermutlich um eine Kombination aus dem Word *sui* für *suiyōbi* 水曜日 [Mittwoch] und *toku* 特 [besonders, speziell].

über ihre Familie zu erfahren (TBS 2021a:#2018 年 7 月 25 日 放送). TBS listet die Polizeiserie unter der Rubrik *baraeti* バラエティ [Variety] und nicht unter der Rubrik *hōdō, jōhō, dokyumentarī* 報道・情報・ドキュメンタリー [Reportagen, Nachrichten, Dokumentationen] (TBS 2021:#スペシャル番組).

1.4.2. *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki*

Von der Serie *Za Tsuiseki*, die vom Sender TV Asahi produziert wird, werden in dieser Arbeit fünf Folgen behandelt[16]. Auf der Webseite des Senders zur Serie wird immer nur die nächste Folge angekündigt. Für einen Rückblick auf frühere Folgen, darunter jene, mit denen ich mich beschäftigt habe, ist man auf Internetarchivseiten angewiesen. Auf der von mir genutzten Seite Internet Archive (https://archive.org/) sind nur die Seiten für die ersten drei der fünf Folgen von 2018 archiviert worden. Diese entsprechen in der Gestaltung jener der aktuellen Internetseite (Internet Archive 2021a; Internet Archive 2021b; Internet Archive 2021c; TV Asahi 2021a; 31.03.2021).

Die Seite wird optisch von dem Titel der Serie in schwarzer und roter Schrift auf schwarzem Grund dominiert. Darunter steht noch einmal der Titel der Serie. Die Titel der einzelnen Folgen werden noch durch einen Untertitel mit Bezug auf die jeweilige Jahreszeit erweitert, in der die Folge ausgestrahlt wird, wie *„Fuyu no jiken-bo“* 冬の事件簿 [Fallregister für den Winter] im Falle einer Folge, die im Winter gesendet wurde. Dadurch wird den Folgen Aktualität zugesprochen, auch wenn nie angegeben wird, wie alt das verwendete Filmmaterial ist. Danach folgen Datum und Uhrzeit der Ausstrahlung und ein kurzer Text: *„Nippon zenkoku de hibi hassei suru jiken / jiko. Sono jiken / jiko o sōsa suru keisatsukan ni chōki mitchaku shuzai!!“* 日本全国で日々発生する事件・事故。その事件・事故を捜査する警察官に長期密着取材！！ [Vorfälle und Unfälle, die tagtäglich in ganz Japan geschehen. Lang und nah dran an den PolizistInnen, die diese Vorfälle und Unfälle untersuchen!!]. Auffällig ist hier der Fokus auf die PolizeibeamtInnen. Die ZivilistInnen, die in die angekündigten Geschehnisse verwickelt sind, werden hingegen nicht erwähnt. Danach folgen drei kleine Bilder aus den Berichten als erste Impressionen, aber kein weiterer Text (Internet Archive 2021a; Internet Archive 2021b; Internet Archive 2021c). Die sehr sparsame Gestaltung der Seite liefert nur die notwendigsten Informationen, was wohl die Neugier fördern soll. *Za Tsuiseki* wird auf

16 Die fünf Folgen haben eine Spielzeit von insgesamt zirka 15 Stunden und 45 Minuten (siehe Anhang 1). Sie werden von der Firma Taigapro produziert (Taigapro 2021a), einer Produktionsfirma in Tōkyōs Bezirk Minato (Taigapro 2021b).

der Webseite des Senders unter der Rubrik Variety eingeordnet, wie auch bei der TBS-Serie der Fall ist (TV Asahi 2021b:#Specials). Die früheste auffindbare Folge auf der Fernsehprogrammseite TV deta zō[17] wurde am 8.1.2011 ausgestrahlt (WireAction 2021a), es gibt aber keine Nummerierung für die Folgen[18].

1.4.3. *Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!*

Auf der Webseite des Senders TV Tōkyō befindet sich ein Archiv mit Beschreibungen der bisher ausgestrahlten Folgen von *Gekiroku*. Die erste Folge wurde am 28.8.2005 (TV Tōkyō 2021a) ausgestrahlt; die im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandelten Folgen sind die Nummern 38 bis 41[19] (TV Tōkyō 2021b; TV Tōkyō 2021c; TV Tōkyō 2021d; TV Tōkyō 2021e). Jede Folge hat ihre eigene Seite, auf der jeweils auch drei einzelne Berichte sehr kurz vorgestellt werden. Abgesehen von der ersten der vier Folgen von 2018 werden diese Texte auch mit je einem Bild versehen; davor gibt es noch einen Einleitungstext. Dieser kann sich zum Beispiel auf die Jahreszeit oder wichtige Ereignisse wie die ursprünglich für das Jahr 2020 geplante Olympiade in Japan beziehen, um das in den Folgen Gezeigte zeitlich einzuordnen, aber auch konkret auf einzelne Berichte selbst (TV Tōkyō 2021d; TV Tōkyō 2021e; TV Tōkyō 2021f; TV Tōkyō 2021). Wie bei TV Asahi und auch TBS erfährt man aber nie, wann das Material eigentlich aufgenommen wurde. Die drei Texte, in denen einzelne Berichte vorgestellt werden, dienen dazu, die Handlung selbst zu beschreiben. Dabei werden Ereignisse angekündigt und Fragen gestellt. Hier erfährt man beispielsweise, dass ein Verdächtiger 1,2 Millionen Yen Schulden hat (TV Tōkyō 2021c:#3), oder es wird die Frage gestellt, wie ein Täter gefasst werden soll, dessen Gesicht unbekannt ist (TV Tōkyō 2021d:#3). Durch die kurzgehaltenen Beschreibungen wird Interesse daran geweckt, worum es in der Serienfolge beziehungsweise den einzelnen Berichten geht. Auch findet sich in den Texten das Versprechen, dass das Fernsehpublikum direkt am Geschehen dabei sein kann (TV Tōkyō 2021c:#1). Die Texte sind aber nicht völlig zuverlässig. So wird in einem berichtet, dass es um einen Beamten geht, der „*…kotoshi Amerika no mejārīgu de dai katsuyaku shita*“ 今年アメリカのメジャー

17 Der Name der Webseite wird TV でた蔵 geschrieben und lässt sich mir [Schatzkiste [an Programmen] die im Fernsehen waren] übersetzen. Die Internetadresse lautet aber datazoo.jp. Ich liste die Seite im Quellenverzeichnis unter dem Namen ihres Betreibers WireAction auf (31.03.2021).

18 Laut der japanischen Wikipediaseite über die Serie wären die von mir behandelten Folgen Nummer 29 bis 33 (https://ja.wikipedia.org/wiki/列島警察捜査網_THE 追跡; 24.02.2021); es liess sich keine andere Quelle finden, die diese Information bereitstellte, weswegen sie sich auch nicht überprüfen liess.

19 Die vier Folgen haben eine Spielzeit von insgesamt 9 Stunden und 45 Minuten (siehe Anhang 1; wobei bei der letzten ungefähr ein halbe Stunde Spielzeit fehlt, siehe genaueres unter Kapitel 1.4.4.). Die Serie wird von Television Field (Television Field 2021a) produziert, die ihren Sitz wie Taigapro in Minato hat.

リーグで大活躍した [einen großen Erfolg dieses Jahr in der Major League in Amerika verbuchen konnte] (TV Tōkyō 2021e:#4); im entsprechenden Bericht selbst aber wird dies mit keinem Wort erwähnt (TV Tōkyō 2018a:00:07:37), ganz zu schweigen davon, dass man nicht erfährt, welche League überhaupt gemeint war.

Auch im Fall dieser Serie werden die Titel noch durch Untertitel ergänzt. Diese können sich auf die Jahreszeit beziehen, um einen zeitlichen Bezug herzustellen (TV Tōkyō 2021b:#1), aber auch um etwas anzukündigen wie bei der dritten Folge, die im August ausgestrahlt wurde „*Kokusho no tatakai*" 酷暑の闘い [glühend heißes Gefecht – oder auch: Gefecht in glühender Hitze] (TV Tōkyō 2021d:#1). Wahrscheinlich bezieht sich dies auf einen Bericht, in dem es um die Überwältigung eines Mannes unter Drogeneinfluss geht. Der Polizeieinsatz ist aber so schnell vorbei, dass man nicht von einem Gefecht sprechen kann (TV Tōkyō 2018c:00:59:06), und ist somit auch nicht so spektakulär wie der Text es verheißen will.

Neben den offiziellen Webseiten für die einzelnen Folgen gibt es auch noch eine von TV Tōkyō, welche sich auf die Serie als Ganzes bezieht. Auffällig sind hier der Anspruch auf Realitätsnähe, da betont wird, dass es sich um ein „*…riaru na dokyumentarī bangumi.*" リアルなドキュメンタリー番組 [realistisches Dokumentarprogramm] handle und dass man *jiken, jiko, hanzai* 事件・事故・犯罪 [Vorfälle, Unfälle, Verbrechen] zu sehen bekomme (TV Tōkyō 2021f:#番組概要). TV Tōkyō listet seine Serie als einziger der drei Sender unter „Dokumentationen" auf (TV Tōkyō 2021g:#特番[20]).

1.4.4. Auswahl des Analysematerials

Ein Problem, mit dem ich bei der Zusammenstellung des Korpus für die Analyse im Rahmen dieser Arbeit konfrontiert war, betrifft die Vollständigkeit des Untersuchungsmaterials. Von TBS, TV Asahi und der Nationalen Polizeibehörde erhielt ich Absagen auf meine Anfragen, ob sie mir das gesamte Material offiziell zur Verfügung stellen würden; TV Tōkyō antwortete mir gar nicht. Daher konnte ich nur auf diejenigen Folgen zugreifen, die auf den Internetplattformen miomio.tv, bj4tv.com und pandora.tv verfügbar waren.

Lediglich die Antwort von TBS erhielt einige Erklärungen[21]. Der Sender begründete seine Absage damit, dass er nicht alleine über das Material entscheiden könne, sondern dass das

20 Die Serie wird anscheinend nur in demjenigen Zeitraum auf der Webseite des Senders aufgelistet, wenn eine aktuelle Folge ausgestrahlt wird.
21 Die Email findet sich im Anhang an vorletzter Stelle.

Einverständnis aller Personen und Mitwirkenden benötigt würde, um mir die offizielle Berechtigung zu geben. Man hat mich aber freundlicherweise in der E-Mail auch auf *Chosakukenhō dai 32-jō* 著作権法第３２条 [Urheberschutzgesetz Artikel 32] verwiesen. Dieser erlaubt, dass veröffentlichtes Material, wenn es zitiert wird, zu Zwecken wie Forschung, Kritik oder Berichterstattung genutzt werden darf (Chosakuken-hō 著作権法第, Akt. Nr. 39/1899, Artikel 32 https://elaws.e-gov.go.jp/document?lawid=345AC0000000048 (31.03.2021)). Im österreichischen Urheberrechtsgesetz findet sich die Erlaubnis, Kopien von urheberrechtlich geschützten Werken zu machen und der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen, solange dies der Forschung und nicht kommerziellen Zwecken dient (Urheberrechtsgesetz, Nr. 111/1936, Paragraph 42-2 und Paragraph 42f-1. https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848 (31.03.2021)). Da ich die verwendeten Werke zitiere, nur Teile des Materials in Form von Bildern und Verschriftlichung von audiovisuellen Informationen aufliste (und es nicht vervielfältige) und dies der Forschung dient, sehe ich keine Verletzung von japanischem oder österreichischem Gesetz. In dem Antwortschreiben von TBS bittet man mich aber darum, auf die Wahrung der Privatsphäre der vorkommenden Figuren zu achten. Dies stellt in meinen Augen kein Problem dar, da ich mich nur mit den Figuren, wie sie im Produkt (das ja bereits veröffentlicht wurde) auftreten, beschäftige. Stärker in ihre Privatsphäre einzudringen als es bereits die Sender selbst getan haben ist mir gar nicht möglich. Zudem werden die meisten ZivilistInnen, ob nun Nebenfiguren oder Hauptfiguren, durch einen Filtereffekt für Stimme und Aussehen unkenntlich gemacht und erfährt man weder ihre Namen noch andere persönliche Daten. Ob die Personen die in den Serien vorkommen nach ihrem Einverständnis dafür gefragt werden, erfährt man nicht[22].

Die drei Folgen von *Saizensen* waren fast vollständig auf den Webseiten miomio.tv und pandora.tv verfügbar. Nur bei der ersten Folge fehlen die letzten Sekunden. Im Fall von *Za Tsuiseki* ist dagegen nur eine Folge vollständig vorhanden; bei den restlichen fehlen die ersten zwei bis drei Minuten laut angegebener Sendezeit und Dauer der Folgen[23]. Nur die letzte Folge von *Gekiroku* ist problematisch, denn das zur Verfügung stehende Videomaterial ist um eine Stunde kürzer, als es eigentlich sein sollte (statt 4 Stunden und 35 Minuten nur

22 Mehr zur Anonymisierung, ihrem Einsatz und Auswirkungen auf die Rezeption in Kapitel 3.2. und seinen Unterkapiteln.

23 Ich habe die Länge des mir vorliegenden Videomaterials mit den in dem Internetfernsehprogramm TV deta zō angegebenen Sendezeiten verglichen. Aufgrund meiner ausgiebigen Beschäftigung mit dem Material gehe ich davon aus, dass wahrscheinlich sogar noch weniger Zeit fehlt. Für die Auflistung der Quellennachweise der einzelnen Folgen von der Seite TV deta zō verweise ich direkt auf das Quellenverzeichnis, angeführt unter deren Webseitenbetreiber WireAction.

zirka 3 Stunden und 35 Minuten), wobei auch noch die gesamte Werbung herausgeschnitten wurde. Im Vergleich zu den anderen Folgen der Serie fehlen wahrscheinlich zirka dreißig Minuten. Laut der Folgenbeschreibung von TV deta zō fehlen zwar vier Berichte – vom letzten sind nur wenige Szenen verfügbar (WireAction 2021m). Es ist aber nicht damit zu rechnen, dass die halbe Stunde Analysematerial zu völlig neuen Erkenntnissen geführt hätte, bedenkt man, wie die Serien prinzipiell gestaltet sind. Meine Zeitstempel beziehen sich auf das mir zur Verfügung stehende Material, was bedeutet, dass es zu deutlichen Abweichungen vom Originalmaterial kommen kann.Trotz intensiver Suche nach Folgen der drei Polizeiserien aus den letzten Jahren fand ich nur für die Serie *Saizensen* die vollständigen Folgen aus einem Jahr (für 2018)[24], weswegen ich diese als Analysematerial auswählte. Da diese drei Folgen bereits – ohne Werbeeinblendungen – zirka siebeneinhalb Stunden Gesamterzählzeit einnehmen, liegt genug aussagekräftiges Material vor, um die von mir geplante Untersuchung durchzuführen. *Saizensen* stellt also mein Kernanalysematerial dar. Da ich aber meiner Arbeit mehr Aussagekraft verleihen wollte und mir schon bei den Spontanrezeptionen dieser drei Serien auffiel, wie ähnlich sie in Handlung, Figuren, Bauformen und Botschaften sind, entschloss ich mich, ergänzend und vergleichend zusätzlich auch die beiden anderen Serien heranzuziehen.

1.5. Genreeinordnung des Materials

Wie in den Kapiteln 1.4.1. bis 1.4.3. erwähnt, werden die Serien je nach Sender entweder zu Unterhaltungsprogrammen oder Dokumentationen gezählt. In den folgenden Unterkapiteln beschäftige ich mich mit der Genreeinordnung meines Analysematerials und was dies für den Authentizitätsanspruch des Materials, seine Beeinflussung der RezipientInnen und die Darstellung der Polizei bedeuten kann.

1.5.1. Variety TV – Ein Exkurs

Hinsichtlich des Genres, dem die hier behandelten Polizeiserien in meinen Augen zuzuordnen sind, möchte ich zunächst kurz auf ihre Einordnung als *baraetī* バラエティー [Variety] auf den Webseiten der Sender TV Asahi und TBS eingehen, obwohl sie sich kaum von der Serie von TV Tōkyō in ihren narrativen Struktur, Handlungsmotiven, Gestaltungsweisen und so weiter unterscheiden. Wenn man den Begriff „Varietyprogramm“ hört, denkt man wahr-

24 Nur bei der ersten Folge fehlen die letzten zwei, drei Sekunden. Dies wird klar, wenn man die Gestaltung des Schlusses der ersten Folge mit den beiden nachfolgenden Folgen vergleicht.

scheinlich sofort an Programme, in denen das Publikum von professionellen Unterhaltungskünstlern unterhalten wird. Die Medienwissenschaftlerin Kashima Ga diskutiert in ihrem Artikel von 2011 die Frage, was im japanischen Fernsehen als Variety-Programm gilt. Dabei führt sie an, dass Variety eine Vielzahl von Ausprägungen haben kann und dabei auch Elemente von Dokumentationen mit einschließt (Kashima 2011:75). Sie geht aber nicht darauf ein, ob Reality-TV darunter fällt. Unter den japanischen Serien, die sie als Beispiele für Variety-Sendungen anführt, finden sich allerdings auch solche, die in ihrer Gestaltung den in dieser Arbeit behandelten Polizeiserien sehr ähnlich sind[25] (Kashima 2011:76), was bedeutet, dass unter den Begriff Variety für die Autorin Fernsehformate fallen können, die ich als Reality-TV verstehe, wie ich es im nachfolgenden Kapitel definieren werde. Dieser Umstand ist also ein Beispiel für differierende Genredefinitionen, wobei aber nicht eine davon falsch sein muss. Es zeigt sich aber die Notwendigkeit, eine nachvollziehbare Genredefinition zu erarbeiten. Es ist unwahrscheinlich, dass die Sender TV Asahi und TBS beabsichtigen, die Ernsthaftigkeit der jeweiligen Serie durch die Einordnung in die Variety-Sparte zu unterminieren. Dies widerspräche auch den Beschreibungen der Serien auf ihren Webseiten. Ein möglicher Grund für diese Einordnung könnte darin liegen, dass man den Serien Unterhaltungswert zusprechen will, auch wenn eigentlich sehr ernste Themen wie Sexualverbrechen oder Drogenkonsum präsentiert werden. Denn Aufderheide berichtet, dass, bevor Dokumentarfilme in den 1990er Jahren bewiesen, dass auch sie große Kassenschlager sein konnten, ihr Charakter als „Dokumentation“ von Werbefachleuten verschleiert wurde, um das potentielle Publikum nicht abzuschrecken (Aufderheide 2007:3-4).

1.5.2. Definition des Materials als Polizei-Reality-Dokuserien

Der Theaterwissenschaftler David Escoffery schreibt im Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband über Reality-TV, dass es um die letzte Jahrhundertwende herum „…no pressing need for a detailed scholarly analysis of reality television“(Escoffery 2006:1) gab, weil man davon ausging, dass es sich nur um einen kurzlebigen Trend handeln würde, der schon bald wieder vorbei wäre. Wie bei Dokumentarfilmen ist auch im Falle des Reality-TV nicht wirklich klar, wie sich diese Sendeform definieren lässt, und zwar „…in part because of

25 Nach einer Spontanrezeption der von Kashima behandelten Serien, zum Beispiel der Serie *Gaia no yoake* ガイアの夜明け [Gaias Morgendämmerung] von TV Tōkyō, in der Unternehmen in schwierigen Zeiten und die betroffenen Menschen gezeigt werden und die auf der offiziellen Webseite des Senders den Dokumentationen und Informationssendungen zugeordnet wird, zeigte sich, dass diese den hier behandelten Serien ähneln (TV Tōkyō 2021g#特番).

its format hybridity and in part as a result of the sheer volume and changing nature of the programmes themselves", wie die Medienwissenschaftlerin Misha Kavka in ihrem Buch *Reality TV* (2012:2) schreibt. „…[R]eality TV is a genre in flux" (Kavka 2012:182), von dem man wahrscheinlich erst in zwanzig Jahren weiß, was genau es ist (Kavka 2012:7). Die Hybridität hängt mit den Vorläufern des Reality-TV zusammen, womit zum einen die Sendung *Candid Camera* aus den 1950er Jahren gemeint ist und zum anderen Dokumentationen der 1970er Jahre, die das private Leben von Familien in den USA und England aus nächster Nähe zeigten (Kavka 2012:13).

Die Medien- und Kommunikationswissenschaftlerin Annette Hill bezeichnet den Begriff Reality-TV in ihrem Buch über seine Rezeption als einen Catch-All Begriff für Programme, die in dem weiten Feld zwischen Information und Unterhaltung, Drama und Dokumentation platziert werden können. Gelegentlich wird diese Sparte auch als „popular factual television" bezeichnet (Hill 2005:2). Ein andere Bezeichnung lautet „Infotainment" wegen der deutlichen Vermischung von Information und Unterhaltung (Hill 2005:79). Kavka spricht hier von „documentary ‚lite'" (Kavka 2012:3), was sich vor allem auf die englischen und amerikanischen Shows bezieht mit „… on-scene' footage of cops on the job"(Hill 2005:2), welche den Beginn von Reality-TV in den 1990er Jahren einläuteten . Erst mit *Big Brother* 1999/2000 fanden dann „fabricated competitive environments" ihren Weg ins Reality-TV (Kavka 2012:3).

Heutzutage gibt es laut Hill „…many competing definitions of what has come to be called the reality genre" (Hill 2005:12). Als gemeinsamen Nenner sieht sie aber, dass Reality-TV dem Publikum die Möglichkeit gibt, sich mit eigenen Augen zu überzeugen, und dies sei auch die Eigenschaft, die es so populär mache (Hill 2005:55). Hill spricht sich auch dafür aus, dass man Reality-TV nicht nur als „…voyeuristic, cheap, sensational television" (Hill 2005:7) einordnen solle; diese Kritik sei zu pauschal und würde der großen Vielfalt und Entwicklung des Reality-TV nicht ausreichend Rechnung tragen. So gab und gibt es nicht nur unter anderem verschiedene Lifestyle-Formate, Spiele- und Talentshows, es sind auch noch kulturelle und produktionsbezogene Unterschiede zu beachten (Hill 2005:8). Die Medienwissenschaftlerin Susan Murray sieht aber in ihrem Artikel über die Zusammenhänge und Unterschiede zwischen Dokumentationen und Reality-TV gerade den großen Unterschied, dass von Seiten des Publikums erwartet wird, dass Reality-TV sensationslüsternd, unterhaltsam „…and potentially exploitative or manipulative" (Murray 2009 67-68). ist, während Dokumentationen erzie-

hen, informieren, engagiert und authentisch sein sollen. Der Medienwissenschaftler Barry King schreibt jedoch in seinem Artikel über die Vermittlung von Authentizität im Reality-TV, dass Reality Shows sehr wohl ‚Wissen' vermitteln, denn dank immer präsenter Kameras könne sich das Publikum selbst als „Insider" (King 2006:48-49) sehen.

Der Fernsehwissenschaftler Miyata Akira stellt in einem Artikel über das Realitätsverständnis von Filmschaffenden fest, dass Dokumentationen drei Eigenschaften haben: 1. Bild und Ton bilden zusammen einen literarischen Text, ein Narrativ mit der Intention des Filmschaffenden dahinter. 2. Es handelt sich nicht um Spielfilme – beziehungsweise auch nicht um solche, die auf einer wahren Begebenheit basieren. 3. Es wurde Realität vor Ort aufgenommen und das Material nach der Aufnahme noch editiert (Miyata 2018:18). In einem Artikel aus dem Folgejahr über die Produktionstechniken in Dokumentationen fügt er noch den vierten Punkt hinzu, dass es Dokumentationen darum geht, das Gezeigte verständlich zu machen. Er räumt aber auch ein, dass er nicht den Anspruch erhebe, damit die einzige beziehungsweise eine allgemeingültige Definition vorgestellt zu haben. Schließlich ändert sich die Gestaltungsweise von Dokumentation über die Zeit hinweg (Miyata 2019:4). Der Medienwissenschaftler Murayama Kyōichirō wiederum betont im Vorwort eines Sammelbandes über die Geschichte der Film-Dokumentation als wichtigen Punkt, dass Dokumentationen von Nutzen für den Menschen sind, da sie diesen informieren/bilden und in seiner Entwicklung unterstützen (Murayama 2006:9).

Reality-TV hingegen stellt dem Publikum das Alltagsleben von Menschen als Unterhaltung vor (Kavka 2012:48). Vor allem das Verwenden von Bildmaterial schlechter Qualität, etwa von Handkameras oder Überwachungskameras, verleiht ihnen dabei den Anschein von Authentizität (Kavka 2012:48). Aber auch narratives Framing wie aus der Fiktion mit „… hero/villain characterisation, sensational climaxes and moral closure" (Kavka 2012:58-59) kann hier vorkommen. Auch Hill schreibt, dass es Reality-TV vor allem darum geht, zu unterhalten, und nicht in erster Linie darum, den Zusehern etwas beizubringen (Hill 2005:19). Auch die Kriminologin Gabrielle Margaret Podvoiskis schreibt in ihrer Masterarbeit, dass es sich, wenn echte PolizistInnen bei echter Polizeiarbeit gezeigt werden, die Inszenierung aber vor allem darauf abzielt zu unterhalten, um Reality-TV handle (Podvoiskis 2012:14-15).

Dennoch haben Reality-TV und Dokumentation im Kern eine Gemeinsamkeit, nämlich „…the idea of observing what is a mode of ‚real' behavior", wie der Medienwissenschaftler John Corner in seinem Artikel über die Zusammenhänge zwischen faktualen Unterhaltungs-

formaten und dem Fortbestehen von Dokumentationen schreibt (Corner 2009:44). Das bedeutet, dass etwa eine Spielshow mit klar erkennbaren Eingriffen, z.B. indem die Teilnehmer in eine für sie unüblich/unnatürliche Situation gebracht werden, immer noch als real gelten kann, weil sie (vermeintlich) die echten Reaktionen und Emotionen der beteiligten Menschen zeigt und nicht die von Schauspielern, welche einem Skript folgen (Corner 2009:44-45).

Dieser fließende Übergang zwischen Dokumentation und Reality-TV war für mich die erste große Schwierigkeit bei der Beschäftigung mit dem Material, weil ich mich nicht entscheiden konnte, wie ich das Material einordnen sollte, da es von beiden Genres Aspekte aufweist. Zum Schluß orientierte ich mich an meinen Notizen, die ich während der Spontanrezeption der japanischen Serien angefertigt habe. Dabei fiel mir auf, wie wichtig die Dramaturgie und somit die Unterhaltung des Publikums in diesen Serien ist. Die Bildung des Publikums scheint ebenfalls eine Rolle zu spielen, die aber vergleichsweise untergeordnet ist. Für mich liegt das Material daher im Graubereich zwischen Dokumentation und Reality-TV. Dies liegt daran, dass die Serien, wenn auch nur in beschränktem Maße, gezielt erzieherisch wirken, indem zum Beispiel Gesetze erklärt werden. Aber der Unterhaltungsaspekt wird deutlich stärker als die Wissensvermittlung gefördert. Tempo und Spannung werden in den meisten Berichten durch Montage, Musik und KommentatorInnen auf hohem Niveau gehalten. Atempausen sind kaum möglich, weil immer wieder etwas passiert oder neue Erkenntnisse präsentiert werden. Zu einem tieferen Verständnis wird so von Seiten der Filmschaffenden nicht beigetragen, weswegen die Serien nach meiner Einschätzung deutlich zum Reality-TV Genre tendieren. Man könnte in meinen Augen hier aber auch von Polizei-Reality-Dokuserien sprechen wodurch die Hybridität der Serien besser ausgedrückt wird und ich deswegen im weiteren Verlauf diesen Begriff verwenden werde, wenn ich mich auf mein Material beziehe.

1.5.3. Inszenierung und Authentizität in faktualen Formaten

Ursprünglich wurden Filme nicht in fiktiv und faktual unterteilt. Dies änderte sich erst mit den Propagandafilmen des Ersten Weltkriegs, als begonnen wurde, die Authentizität des gezeigten Filmmaterials infrage zu stellen. (Hickethier 2012:150). Heutzutage ist die beeinflussende Macht der Medien – und hier gerade jener, die einen Wahrheitsanspruch stellen – durchwegs bekannt, sei es bei Reiseberichten über eine Tourismusdestination oder über be-

stimmte Bevölkerungsgruppen (Aufderheide 2007:6). Aufderheide schreibt: „Documentary is an important reality-shaping communication, because of it's claims to truth [...] and […] to tell us something worth knowing about it" (Aufderheide 2007:5). Murayama wiederum meint, dass eines der Missverständnisse über Dokumentationen ist, sie benützen zu können, um „Wahrheit" oder „Realität" zu definieren (Murayama 2006:9-10). Dies kann man in meinen Augen auch auf das faktuale Format der Polizei-Reality-Dokuserien anwenden. Schon allein durch die Auswahl eines spezifischen Themas – wie die Polizeiarbeit – als präsentabel für das Fernsehen, wird dieses geadelt und als wichtig für potentielle ZuseherInnen dargestellt. Zugleich wird es genutzt, um allgemeine Behauptungen über eine Realität aufzustellen – im hier vorliegenden Fall den Alltag der Polizeiarbeit –, die in ihrem Ausmaß aber so komplex und umfassend ist, dass eigentlich nur sehr spezifische Facetten in Serien behandelt werden können, bei dem nur drei bis fünf Sendungen im Jahr je nach Sender ausgestrahlt werden.

Der Medienwissenschaftler Murai Asuka behandelt in seinem Artikel Geschichte und Bedeutung des Begriffs *yarase* 遣らせ [Inszenierung], mit dem die Rekonstruktion der Wirklichkeit in der japanischen Medienlandschaft bezeichnet wird. Diese Verwendung des Wortes kam erst in der Mitte der 1960er Jahre auf (Murai 2017:68). Jede Medienform, welche die Realität präsentieren will, erzeugt so auch eine Angriffsfläche, wo ihr vorgeworfen werden kann, dass sie manipuliert, modifiziert, sogar täuscht (Kavka 2012:15). Es gibt auch keine klare Definition, die eine Trennung zwischen Fiktion und Faktualität ermöglicht (Hickethier 2012:184), denn Filmmaterial muss bearbeitet werden, um es zum Sprechen zu bringen, da nur Beobachtung allein die Realität nicht vermitteln kann. Das zu Zeigende wird arrangiert und auf die Kamera ausgerichtet (Hickethier 2012:185), um so gezielt etwas Bestimmtes erfahrbar zu machen (Hickethier 2012:186). Besonders Aufderheide betont, dass es sich allein schon wegen des Selektionsprozesses des verwendeten Filmmaterials nicht mehr um eine Abbildung der Realität handeln kann. Die Auswahl der Hintergrundmusik und des Textes, gesprochen von einem Reporter oder Kommentator, jede noch so kleine Bearbeitung verstärkt die Inszenierung und bewirkt eine weitere Distanzierung von der Realität (Aufderheide 2007:2). Doch auch wenn das Publikum die Erwartung einer „fair and honest represantation of somebody's experience of reality" (Aufderheide 2007:3) hat, so stört es doch nicht, wenn die Fakten vereinfacht oder zusammengefasst werden, solange seine Erwartung, echte Menschen und Reaktionen zu sehen, erfüllt wird.

Für die Glaubwürdigkeit des Materials ist es wichtig, vor Ort zu sein. Vor allem der Cinema Verité-Stil trägt zu diesem Eindruck bei, der dafür steht, dass Kameras ganz nahe an das Geschehen herangebracht werden und der Originalton verwendet wird, während kaum auf zusätzlich eingespielte Narration zurückgreifen (Aufderheide 2007:45), da dadurch die gezeigten Inhalte „…unconstructed and uncontrovertibly real" (Aufderheide 2007:55) und somit wie direkt aus dem Leben gegriffen wirken. In seiner Dissertation zu englischen Shows über Autoverfolgungsjagden der Polizei behandelt James Deane[26] den in der englischen Literatur verwendeten Begriff des *ride-along*. Damit meint man eine Situation, bei der ein Kamerateam ganz nahe bei den Einsätzen (von Polizei, Feuerwehr oder Rettung) dabei sein kann „…to convey a real sense of immediacy to the proceedings..." (Deane 2016:26). Denn so wird es dem Publikum ermöglicht „…to see the world through the eyes of the police and experience what it is like to be a police officer" (Podvoiskis 2012:17). Der Medienwissenschaftler Paul Mason schreibt in seinem Artikel über die Vermischung von Fakten und Fiktion im Reality-TV über die englische Polizei, dass dieser *ride-along* Stil „…perhaps the most important development"(Mason 2003:#3) für faktuale Polizeiserien sei. Reality-TV über die britische Polizei stellt für ihn „…factual programmes with dramatic, reconstructive elements…" (Mason 2003:#2) dar. Auch wenn das Analysematerial nicht zum Cinema Verité-Stil gezählt werden kann, wegen der deutlichen Bearbeitung des Materials wie Musik aus dem Off und sehr aktiven KommentatorInnen, so ist die Nähe zu den Ereignissen und Figuren, die Möglichkeit vor Ort zu sein und ‚selbst' zu beobachten, eine wichtige Gestaltungsweise in den Polizei-Reality-Dokuserien.

Das faktuale Fernsehen, ob nun Reality TV, Dokumentation oder ein Hybrid dazwischen wie die Polizei-Reality-Dokuserien ist im Prinzip wie ein Vergrößerungsglas: Man sieht dank des Fernsehens Details, die einem sonst vielleicht unmöglich zu erkennen wären. Gleichzeitig werden diese aber durch ihre Vergrößerung von der eigentlichen Wirklichkeit ihres Seins entfernt, und es kommt zu einer Fokussierung auf die wenigen Details, die im Brennpunkt des Glases liegen, während der Rest nur verschwommen gesehen werden kann oder gleich völlig außerhalb des Sichtfeldes liegt.

26 Es war nicht möglich herauszufinden welcher wissenschaftlichen Disziplin Deane sich verschrieben hat.

1.5.4. Reality-Serien und ihre Beeinflussung des Publikums

In Reality-Serien vorgestellte Individuen und ihre ganz persönlichen Geschichten können oft generalisiert werden und somit ein Identifikationsangebot für das Publikum darstellen (Hill 2005:89). So könnte die Behandlung echter Verbrechen, den Effekt haben, dass sich die ZuseherInnen selbst als mögliche Opfer einer Straftat sehen, und somit bedroht fühlen – auch wenn es aus ihrem direkten Lebensumfeld heraus dazu keine Veranlassung gäbe. Der Kriminologe Todd Callais und die Juristin Melissa Szoda weisen hingegen in ihrem Artikel über die Darstellung von Polizistinnen im Reality-TV darauf hin, dass die ZuseherInnen sich, wenn sie glauben, dass das, was sie im Fernsehen sehen, echt ist, vielleicht diese Serien mit der Absicht ansehen, etwas über Polizeiarbeit zu erfahren. Die gezeigte vermeintliche ‚Realität' wird dann für sie zur tatsächlichen Realität, und sie ziehen Rückschlüsse auf die Arbeit von PolizistInnen (Callais/Szozda 2006:134).

Die Kriminologin Gabrielle Podvoiskis analysierte für ihre Masterarbeit eine neuseeländische Reality-Show über die dortige Polizei mit dem Titel *Police Ten 7* des Senders TVNZ (Sendestart 2011). Dabei kommt sie zum Schluss, dass nur manche Aspekte der Polizeiarbeit gezeigt werden, während andere Bereiche vernachlässigt werden. So weist sie etwa darauf hin, dass die Verteilung der Straftaten nach Beteiligung verschiedener ethnischer Gruppen nicht der statistisch erfassten Wirklichkeit entspricht. Auch werden aufregende Aktivitäten der Verbrechensbekämpfung gegenüber den ruhigeren Handlungen wie Büroarbeit bevorzugt (Podvoiskis 2012:72). Es kommt hier also eindeutig zu einer Verzerrung der Wirklichkeit (Podvoiskis 2012:73).

Die Erziehungswissenschaftlerin Sakai Mayuko und ihre Kollegen wiederum beschreiben in ihrem Artikel, wie die Konstruktion der öffentlichen Meinung durch die erzieherische Funktion des Fernsehens beeinflusst werden kann. Die Massenmedien reflektieren Emotionen und Bedürfnisse der Gesellschaft wie Unsicherheit, normative Erwartungen und Verlangen und verstärken diese so. Dadurch wird es ermöglicht, Rückschlüsse auf die öffentliche Meinung zu ziehen (Sakai et al. 2016:27). Die Auswahl des Gezeigten wird aber durch kommerzielle und/oder politische Interessen verzerrt (Sakai et al. 2016:32). Massenmedien wie das Fernsehen sind jedoch nicht nur negativ anzusehen, weil sie zur Demokratisierung der Gesellschaft beitragen können, indem sie Informationen zugänglich machen (Sakai et al. 2016:44).

Der Soziologe Stephenson beschreibt in seiner Dissertation über die Darstellung der Polizei in faktualen und fiktiven Fernsehformaten Reality-TV als Medium, um ideologische Botschaften zu vermitteln, die von (im Fall der von ihm untersuchten Sendungen) Polizeiagenturen und ihren Medienpartnern konzipiert werden (Stephenson 2019:236). Grund dafür, dass die Polizei in den USA und Großbritannien eine Kooperation mit den Medien begannen, war, dass sie ihr negatives Image zu verändern suchten. In den USA wurde dies nach der Niederschlagung der Vietnamproteste notwendig (Kavka 2012:55); im Falle Englands ergriff man laut dem Medienwissenschaftler Gareth Palmer über faktuale englische Polizeishows diese Chance infolge des gewalttätigen Vorgehens der Polizei gegen streikende Minenarbeiter 1983/84 (Palmer 1998:#13).

Dass auch die japanische Polizei nicht uninteressiert wäre, ein positives Image von sich in der Öffentlichkeit präsentiert zu wissen, wäre nicht verwunderlich. Der Soziologe David T. Johnson führt in seinem Artikel über die Integrität der japanischen Polizei mehrere Fälle von Korruption in der japanischen Polizei, Beziehungen zu Yakuza (Johnson 2003:31) und rechten Bewegungen an (Johnson 2003:32). In der Vergangenheit kam es zu Verbrechen, die das Vertrauen der Bevölkerung in ihre Exekutive schwer traf, wie die Vergewaltigung einer Frau durch einen Polizeibeamten und einen Gefängniswärter 1995 und der Fall eines drogenabhängigen Beamten aus dem Jahr 1999. In beiden Fällen hatten hochrangige PolizistInnen versucht, die Fälle zu vertuschen (Johnson 2003:24). Im folgenden Jahr kam das Versagen der Polizei bei einem Entführungsfall heraus, wo leitende BeamtInnen versuchten, es so darzustellen, als wäre die Polizei nicht nur zufällig über das Entführungsopfer gestolpert (Johnson 2003:25). Dies führte zu einem Vertrauensverlust der Bevölkerung gegenüber der Polizei, was wiederum die Aufklärungsrate schwer traf (Johnson 2003:25-26).

Unter den in diesem Kapitel angeführten Punkten ist vor allem die von Callais und Szoda erwähnte mögliche Erwartungshaltung von ZuseherInnen, anhand Reality-TV etwas über die Wirklichkeit lernen zu können in Bezug auf Polizei-Reality-Dokuserien von Interesse, weil diese durch ihr Vermitteln von Zusatzinformationen just diese Gruppe an ZuschauerInnen besonders ansprechen können und somit ihr „Weltbild“ maßgeblich beeinflussen[27]. Das Einflechten dieser zusätzlichen Informationen – in ihrem Inhalt und Gestaltung – stellt dann gleichzeitig eine Möglichkeit für die Produktionfirmen und die Polizei dar das Öffentlichkeitsbild der Exekutive in eine positive Richtung zu lenken.

27 Man bedenke hier auch das von King angeführte Selbstbild des Publikums als *Insider* (Kapitel 1.5.2.)

1.5.5. Bilder über die Polizei in westlichen Reality-Serien

Laut dem Soziologen Kevin Morrel und dem Kriminologen Ben Bradford in ihrem Buch *Policing and public management: Governance, vices and virtues* über die Polizei und ihre Beziehung zur Öffentlichkeit ist es von höchster Wichtigkeit für die Polizei, als in ihrer Funktion von der Öffentlichkeit legitimiert zu erscheinen (Morrel/Bradford 2019:35). Legitimität ist ein zentraler Aspekt für die Beziehung zwischen Polizei und Öffentlichkeit, da sie das Vertrauen in die Polizei beeinflusst und (Morrel/Bradford 2019:36) einen „…relatively strong positive predictor of people's willingness to cooperate…"(Morrel/Bradford 2019:37) darstellt. Zudem fällt es der Bevölkerung leichter, die Autorität der Polizei zu akzeptieren und sich mit der Exekutive zu identifizieren, wenn diese als legitim – was sich positiv auf ihr Öffentlichkeitsbild auswirkt – wahrgenommen wird (Morrel/Bradford 2019:45).

Für die Legitimierung selbst gibt es immer dieselben Gründe: Sie entsteht aus der Gefährdung der Öffentlichkeit durch EinzeltäterInnen und daraus, dass die BeamtInnen notwendig sind, um diese Bedrohung zu bannen (Deane 2016:178-203). Diese werden dem Publikum als die *good guys* präsentiert (Deane 2016:234). Ein wichtiger Teil der Argumentation, dass die BeamtInnen als notwendig präsentiert werden können, ist, dass sie auch über das notwendige Können verfügen, um in Situationen wie Autoverfolgungen in der Lage zu sein, die richtigen Entscheidungen zu treffen (Deane 2016:232). Der Soziologe Stephenson führt als Beispiele für die Eigenschaften, die dem Publikum präsentiert werden, die Ausdauer und Umsicht der PolizistInnen bei der Razzia eines Drogenverstecks an und ihre Furchtlosigkeit bei der Suche nach einem Mörder (Stephenson 2019:139). Die PolizistInnen sind in ihrer Arbeit generell erfolgreich (Podvoiskis 78). Ob der Erfolg der Polizei auf potentielle TäterInnen abschreckend wirkt, hängt von den behandelten Themen ab. Kommen Verbrechen wie Drogenhandel oder Mord vor – also Straftaten, die eher selten sind – so wird deren Aufklärung natürlich für die meisten ZuseherInnen nicht abschreckend sein, weil sie solche Delikte nicht begehen, sondern eher beruhigend wahrgenommen werden, weil sich das Publikum als beschützt sehen kann (Stephenson 2019:140-141). Wenn hingegen gezeigt wird wie kleinere und deutlich häufigere Missetaten von der Polizei entdeckt und aufgeklärt werden wie zum Beispiel Verkehrsvergehen, so kann man davon ausgehen, dass dies auf einen größeren Teil des Publikums abschreckend und somit ‚erzieherisch' wirkt, da es sich leichter selbst in solch einer Situation sehen kann.

Die KommentatorInnen[28] solcher Sendungen tragen aktiv zum positiven Bild der Polizei bei – so etwa, wenn auf der einen Seite durch PolizistInnen und KommentatorInnen betont wird, wie gefährlich Autoverfolgungsjagden eigentlich sind, da es leicht zu Unfällen kommen kann, aber von den KommentatorInnen zusätzlich erwähnt wird, dass die BeamtInnen gar keine Wahl hätten. Dies trägt nicht nur direkt zur Legitimierung der Polizei bei, sondern auch indirekt, weil Kritik am Vorgehen der Polizei ausgehebelt wird (Deane 2016:192). KommentatorInnen können auch bewirken, dass die BeamtInnen dem Publikum auf einer persönlicheren Ebene sympathisch werden, indem sie einen Blick in ihr Inneres ermöglichen (Stephenson 2019:130). Der Medienwissenschaftler Aaron Doyle schreibt in seinem Buch über die Inszenierung in faktualen Fernsehformaten über die Polizei, dass dem Publikum die Identifikation mit den PolizistInnen umso leichter fällt, je mehr es über sie erfährt. Dies fängt damit an, dass man ihre Namen erfährt, und ist steigerbar bis hin zu einem Einblick in ihr Privatleben (Doyle 2003:42).

Doch wird die Identifikation nicht nur mittels der Charakterisierung der Figuren unterstützt. Auch die Kameraperspektive und -position kann durch eine räumliche Annäherung an die BeamtInnen eine subjektive Annäherung erreichen (Doyle 2003:43). Ein wichtiger Punkt bei der Identifikation ist in den Polizeiserien für Doyle auch der Einsatz von rechtschaffener und erfolgsbringender Gewalt. Hierbei handelt es sich um einen wechselseitigen Effekt: Das Publikum identifiziert sich mit der Polizei und genießt den Einsatz von Gewalt durch diese, da es so sein eigenes Bedürfnis nach Macht stillt. Auch die Befriedigung seines voyeuristischen Verlangens, ein sonst unzugängliches fremdes Heim betreten zu können, bringt ihm ein Gefühl der Macht, was wiederum die Identifikation mit der Polizei erleichtert (Doyle 2003:39-44). Wie Doyle in Bezug auf *Cops* schreibt auch Podvoiskis über *Police Ten 7*, dass körperliche Konfrontationen zwischen BeamtInnen und MissetäterInnen einen wichtigen Teil der meisten Berichte ausmacht (Podvoiskis 2012:75).

Im Gegensatz zu den BeamtInnen können ZivilistInnen hingegen ihrer Individualität beraubt werden, indem sie nur auf ihre Interaktionen mit den PolizistInnen reduziert werden (Doyle 2003:43). Auch Podvoiskis führt an, dass, während PolizistInnen regelmäßig als die Helden der Gesellschaft präsentiert werden, TäterInnen auf ihre Gefährlichkeit reduziert

28 Ich verwende den Begriff „KommentatorInnen“ in Bezug auf die erwähnten westlichen Polizeiserien im genderneutralen Plural, weil mir nicht bekannt ist, wieviele KommentatorInnen in den Serien vorkommen und welches Geschlecht sie haben. Es kann also auch sein, dass eine oder mehr Serien nur eine Kommentatorin oder einen Kommentator hat.

bleiben (Podvoiskis 2012:25). Auch Doyle weist nach, dass die Verbrecher als weniger menschlich dargestellt werden (Doyle 2003:38).

Dies führt Podvoiskis zur Erkenntnis, dass in den Serien ein *Us vs them*-Bild konstruiert wird, in dem das Publikum zusammen mit der Polizei auf der einen Seite und auf der anderen Seite die StraftäterInnen positioniert werden (Podvoiskis 2012:69). Auch Kavka schreibt, dass es bei Polizeishows zu einer Positionierung des Publikums auf Seiten der Polizei kommt (Kavka 2012:73). Doyle hingegen spricht von einem *Us and them*-Bild, mit dem Publikum als *us* und StraftäterInnen als *them*; die Polizei bildet eine Schutzlinie vor den StraftäterInnen (Doyle 2003:42). Sakai und seine KollegInnen beziehen sich in ihrem Artikel auf Talkshows und Nachrichtensendungen (Sakai *et al.* 2016:33), doch kann man ihre Aussagen auch auf Polizei-Reality-Dokuserien über die Polizei anwenden. Das Publikum wird auf der Seite der Opfer positioniert, was seinem Selbstbild entspricht, im Recht zu sein, bezieh-ungsweise eine *„utsukushii tamashii“* 美しい魂 [reine Seele] (Sakai et al. 2016:30) zu besitzen.

Besonders am Beispiel der amerikanischen Shows *Cops* (Erstaustrahlung 1989 auf Fox) fällt auf, wie sehr für die Produktionsfirmen das Vermitteln von Authentizität wichtig sein kann. Schon im einleitenden Monolog zur Serie wird das Publikum darüber aufgeklärt, dass nun echte PolizistInnen bei echten Einsätzen zu sehen sein werden. Um dies weiters zu betonen gibt es in den Berichten keine Kommentatoren oder Reporter vor Ort. Stattdessen erfährt man alles direkt von den PolizeibeamtInnen selbst; sogar auf das Einspielen von Musik oder Geräuschen aus dem Off wird verzichtet (Doyle 2003:35). Doyle verweist aber auch darauf, dass dennoch gezielt Narrative geschaffen werden, einzelne Berichte klar Anfang und Ende haben und dazu noch ein moralisches Thema und Heldenfiguren (die BeamtInnen), mit denen sich das Publikum identifizieren will, eingesetzt werden (Doyle 2003:35).

In den neuseeländischen Reality-Serie, die Podvoiskis behandelt, spielen hingegen die KommentatorInnen mit ihren emotionalen Dialogen (Podvoiskis 2012:61) und die Musik aus dem Off (Podvoiskis 2012:88) eine wichtige Rolle, um die Spannung und das Tempo von Handlungen zu betonen. Dazu können auch rein potentielle Gefahren von den Kommentatoren angeführt werden, die im Bericht selbst gar nicht vorkamen (Podvoiskis 2012:76).

Auch wenn die präsentierten Polizeibehörden sicherlich einiges an Einfluss auf die Weise, wie sie präsentierten werden, haben, so muss es doch nicht zu einer hundertprozentigen Erfüllung ihrer Anliegen bezüglich ihrer Selbstpräsentation kommen. Darauf verweist Stephenson, denn in den von ihm behandelten Serien dominieren weiße Beamte, was dem

Interesse der vorgestellten Polizei, sich als für Geschlecht und Ethnie inklusiv darzustellen, widerspricht (Stephenson 2019:238).

1.6. Methodik der Filmanalyse nach Faulstich

Grundsätzlich lassen sich zwei Filmanalysemethoden unterscheiden: die Produktanalyse, wie sie in dieser Arbeit vorgenommen wird und die sich mit einem bestimmten audiovisuellen Werk beschäftigt; und die Medienanalyse, welche sich mit dem Medium Film in seiner Gesamtheit beschäftigt (Faulstich 2013:13). Faulstich geht bei seiner Beschreibung der Produktanalyse von einem Grundmodell (Abb.1) aus, welches aus vier zunehmend komplexer werdenden Herangehensweisen an das Untersuchungsobjekt besteht. Jede dieser Herangehensweisen zielt auf eine Frage: „Was" ist die Handlung; „wer" sind die Figuren; „wie" wird der Film mithilfe von Bauformen (z.B. Kameraführung oder Musik) gestaltet (Faulstich 2013:28); und schließlich: „Wozu" wurde der Film geschaffen, was ist seine Botschaft? All diese Herangehensweisen bauen aufeinander auf, ergänzen sich gegenseitig und sind somit unverzichtbar für eine erfolgreiche Analyse (Faulstich 2013:29).

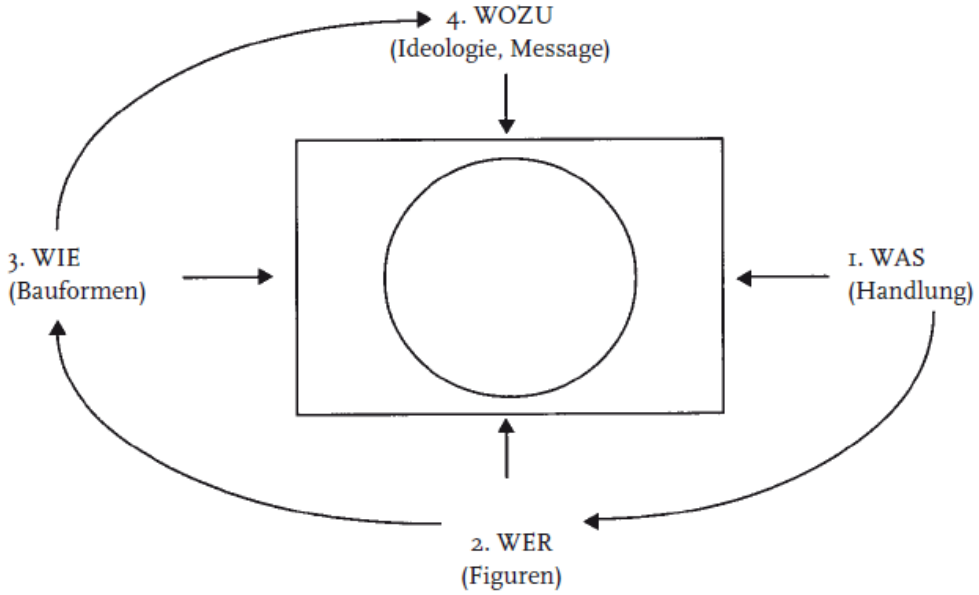

Abbildung 1: Faulstichs Grundmodell (Faulstich 2013:29).

Faulstich empfiehlt, bei der Analyse die Methoden an die Eigenschaften des jeweiligen Films anzupassen, indem man sich auf die Kategorien konzentriert, die am ergiebigsten für das jeweilige Forschungsinteresse sind (Faulstich 2013:28). Bei den im Rahmen der vorliegenden Arbeit behandelten Serien sind dies vor allem – aber nicht nur – die Handlung und die Erfol-

ge der Polizei; die PolizistInnen und deren Konstellation mit den zivilen Figuren; die Anonymisierung von Figuren und die Kommentator- und Kameraarbeit, die durch die Handlung führen. Prinzipiell ist anzunehmen, dass alle Bestandteile einer Serie, in der es um die Repräsentation der Polizei geht, zur Klärung meiner Forschungsfrage über die Art und Weise dieser Repräsentation beitragen. Bei Themen, die nicht maßgeblich für meine Forschungsfrage sind, werde ich auf diese hinweisen und nur grundlegende Punkte anführen, um diese abzudecken.

Die von Faulstich vorgestellte Analysemethode zeichnet sich durch ihre hohe Flexibilität bei der Schwerpunktsetzung und Anpassbarkeit der einzelnen Analyseschritte aus, wodurch die Besonderheiten des jeweiligen Materials leicht zu identifizieren sind. Daher halte ich diese Methode, auch wenn sie in Hinblick auf die Untersuchung fiktionaler Spielfilme entwickelt wurde, für besonders geeignet, um japanische Polizei-Reality-Dokuserien über die Polizei zu untersuchen.

1.6.1. Arbeitsschritte

Eine systematische, methodisch fundierte Beschäftigung mit dem Untersuchungsmaterial ist für jede wissenschaftliche Arbeit unerlässlich. Wie von Faulstich empfohlen, habe ich meine Analyse mit dem Schritt der Spontanrezeption begonnen (Faulstich 2013:65). Weil das Material insgesamt sehr umfangreich war und es sich bei *Saizensen* um das Kernanalysematerial handelte, habe ich mir zuerst nur die Folgen dieser Serie angesehen.

Nach jeder Folge habe ich die Punkte, die mir aufgefallen sind, in Bezug auf die vier Herangehensweisen nach Faulstich in Handlung, Personen, Bauformen und Botschaft eingeordnet. Hier schienen einige Punkte auf, die sich auch im Verlauf der nachfolgenden detaillierteren Beschäftigung nicht mehr änderten und auch in den anderen Serien wiederzufinden waren, wie zum Beispiel der regelmäßige Erfolg der Polizei; der Fokus auf die BeamtInnen, ohne sie wirklich kennen zu lernen; schnelle Schnitte, Bildeinblendungen, Signalgeräusche und Musik aus dem Off, wodurch nur selten eine Atempause möglich ist; und nicht zuletzt das positive Bild der Polizeiarbeit, das sich im Verlauf der einzelnen Berichte mehr oder weniger offensichtlich materialisierte.

Beim ersten Durchgehen der Folgen konnte ich so einen Fragenkatalog erstellen, mit dem ich die Folgen im Anschluss nun gezielter durchgehen konnte. Gleichzeitig fiel mir die Rezeption leichter. Ich kannte die Handlung und begann, mich an die Bildsprache zu gewöh-

nen. Mit dem zweiten Durchgang begann ich dann die ersten detaillierteren Vermutungen anzustellen, von denen sich manche später bestätigen sollten (wie die Nähe der Kamera zu den BeamtInnen und ihre Distanz zu den ZivilistInnen) und manche nicht wie das jeder Gesetzesbrecher als absolut moralisch verdorbenes Subjekt dargestellt wird. Bei jedem Durchgang fand ich neue Aspekte, entfernte solche, die ich sich als doch nicht so relevant herausstellten, oder unterteilte sie, wenn mir dies notwendig erschien. Auch durch die Lektüre von Fachliteratur kamen neue Aspekte hinzu, die für die Analyse bedeutsam erschienen, wie die Figurenkonstellation (Hickethier 2012:126).

Anhand dieser Arbeitsschritte, konnte ich eine Liste an Punkten erstellen, welche die wichtigsten Fragen an die einzelnen Berichte abdeckte. So zum Beispiel ob BeamtInnen mit Namen vorgestellt werden, wie viele PolizistInnen auf eine zivile Hauptfigur kommen, was die Straftat ist, wenn es eine gibt die Konsequenzen für die zivile Figur oder welche Kameraperspektiven und Musik zum Einsatz kommen. Durch die Erstellung dieser Punkteliste[29] war es möglich, mein Material gezielt durchzuarbeiten, ohne jeden Einzelbericht ganz exakt erfassen zu müssen.

Die Daten, die ich sammelte, waren sowohl quantitativer wie qualitativer Natur. Bei den quantitativen Daten ging es mir vor allem darum, die Häufigkeit (wie zum Beispiel die Anzahl von Berichten mit verbalem und/oder körperlichem Widerstand gegen die Polizei) zu erfassen. Die qualitativen Beobachtungen dienten zur Beschreibung der Ausprägung bestimmter Merkmale der Serien. Ein Filmprotokoll wie Faulstich es beschreibt (Faulstich 2013:69) habe ich nicht erstellt. Zum einen erschien mir dies nicht notwendig, weil ich während meiner Arbeit jederzeit auf das Analysematerial zurückgreifen konnte. Zum anderen besteht das Material aus vielen Einzelberichten, weswegen ein quantitativ-deskriptiver Ansatz passender ist, um die große Menge an Informationen besser aufbereiten zu können. Ein Sequenzprotokoll war hingegen unverzichtbar (Faulstich 2013:78). Ich habe mich hierbei vor allem an markanten Handlungsabschnitten, Tageszeit- und Ortswechseln orientiert.

Sequenzprotokolle erstellte ich auch für *Za Tsuiskei* und *Gekiroku*. Diese beiden Serien erfasste ich aber nicht im Detail wie mein Kernmaterial aus *Saizensen*, sondern verglich sie nur mit dieser auf der Suche nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden, weil sich die drei Serien stark in Handlung, Figuren, Bauformen und Botschaft ähneln. Auch wenn durch sie keine völlig neuen Analyseansätze zu entdecken waren, so gab es doch Funde, die mich dazu

29 Für eine Auflistung der wichtigsten Punkte siehe unter Anhang: „2. Die wichtigsten Punkte zur Analyse der Folgen“.

bewegten, mein ursprüngliches Material nochmals vergleichend durchzugehen, zum Beispiel hinsichtlich des Einsatzes einzelner Musikstücke/-sequenzen in bestimmten Szenen oder der Details bei der Vorstellung von BeamtInnen in den beiden Serien *Za Tsuiseki* und *Gekiroku*.

1.6.2. Aufbau der Arbeit

Im Folgenden werde ich in vier Analysekapiteln, den Herangehensweisen von Faulstich folgend, das untersuchte Material vorstellen und die aus der Analyse gewonnenen wichtigsten Erkenntnisse bezüglich der Darstellung der Polizei zusammenfassen. Standardmäßig beziehen sich meine Aussagen auf alle drei Serien, wenn nicht explizit anders angegeben. An manchen Stellen werde ich mich aber auf einzelne Bespiele beziehen und solche zitieren, die die behandelte Thematik besonders gut illustrieren.

Im Kapitel Handlung beschäftige ich mich mit den Themen, die in den Berichten gezeigt werden, und der Frage, wie man sie einordnen kann. Weiters behandle ich die Handlungsorte, die Vermittlung von erzählter Zeit und vor allem die narrative Struktur der Berichte.

Im Kapitel Figuren geht es um die drei Rollen PolizistIn, ZivilistIn und KommentatorIn, die Frage wie sie dem Publikum präsentiert werden und welche Funktion sie in der Handlung einnehmen, und weiters um die Beziehung zu den PolizistInnen. Aber auch die Anonymisierung bestimmter Personen wird in diesem Kapitel behandelt, da diese eine wichtige Rolle in der Darstellung der ZivilistInnen spielt.

Im Kapitel über die Bauformen und ihre Gestaltungsweisen wird ausgeführt, wie die Kamera das Publikum an der Handlung teilhaben lassen kann, die Musik für Stimmung sorgt und die Bildeinblendungen, überwiegend in Textform, dafür sorgen, dass dem Publikum wichtige Informationen nicht entgehen.

Das Kapitel über die Botschaft der Serien und der von ihnen vermittelten Werte stellt auch gleichzeitig die Schlussfolgerung meiner wissenschaftlichen Bearbeitung des Materials dar. Hier sammle ich die Erkenntnisse aus den vorherigen drei Analysekapiteln und vergleiche sie mit der bisher vorliegenden Forschung zu ähnlichen Sendeformaten in anderen Ländern, um herauszuarbeiten, welches Bild über die Rolle der Polizei und die einzelnen PolizistInnen in der japanischen Gesellschaft geschaffen wird.

2. Was die Handlung ausmacht

Im ersten Analyseschritt geht es um die Frage, was sich im zu untersuchenden Filmmaterial auf der Handlungsebene abspielt. Was geschieht, gibt es mehrere Handlungsstränge, spielen sie sich gleichzeitig oder hintereinander ab? Diese Herangehensweise gilt prinzipiell als die einfachste, weswegen ich mit ihr beginnen will (Faulstich 2013:28).

2.1. Vorspänne, Vorschauen und Abschluss der Folgen

Bevor ich mich mit den eigentlichen Berichten beschäftige, gehe ich kurz auf die Vorspänne der Serien, die Vorschauen innerhalb der Folgen und die Abschlüsse dieser ein. Sie nehmen zwar von der Erzählzeit nur einen sehr geringen Teil ein, doch liefern sie dennoch einen wichtigen Beitrag in der Darstellung der Polizei, für die Authentizität des Gezeigten und wie dem Publikum Zugänglichkeit präsentiert wird.

2.1.1. Der Vorspann von *Saizensen! Mitchaku keisatsu 24-ji*

Der Vorspann der TBS-Serie *Saizensen* dauert ungefähr sieben Sekunden und beginnt mit dem Blick auf das Heck eines fahrenden Polizeiautos. Die Ausfüllung des Bildes und der große Schriftzug *Police* am Fahrzeug stellt bereits hier eine unentrinnbare Nähe zum Geschehen her (Abb.2). Die verwackelte Kamera hingegen schafft zusätzlich ein Gefühl von Dynamik und Echtheit (TBS 2018a:00:00:01).

Abbildung 2: Vorspann von *Saizensen* (TBS 2018a 00:00:01).

Der Beginn wird mit dem Aufheulen einer Polizeisirene eingeleitet und es setzt Hintergrundmusik ein, doch wird diese durch die Sirene, andere Geräuscheffekte und von der Stimme des Kommentators so stark überlagert, dass sie kaum wahrnehmbar ist. Das Polizeiauto biegt scharf rechts ab, wobei es mittels einer Wischblende den Blick auf den rot beleuchteten Schriftzug *„Saizensen“* 最前線*!* [An vorderster Front] freigibt, welcher von einem Kommentator vorgelesen wird (TBS 2018a 00:00:01). Dann erfolgt wieder eine Wischblende von links, mit dem Blick auf eine Gruppe von Polizisten, die in dieselbe Richtung laufen und diese neue Szene so in den Bildausschnitt ziehen. Auch hier ist eine verwackelte Kamera nahe am Objekt, wodurch eine räumliche Orientierung kaum möglich ist (TBS 2018a 00:00:03). Dann gibt es eine weitere Wischblende von links ins Bild mit dem Schriftzug „*Saizensen! kicchaku keisatsu 24ji“* 最前線！密着警察２４時 [An vorderster Front! Hautnah an der Polizei 24 Stunden], welcher von einem anderen Kommentator deutlich betont vorgelesen wird. Im Hintergrund sieht man auf eine nächtliche Großstadt hinab (Abb.3; TBS 2018a 00:00:04).

Abbildung 3: Das Ende des Vorspannes von *Saizensen* (TBS 2018b:00:00:05).

Durch die rote Rückbeleuchtung der Schrift entsteht der Eindruck, als sei ein Großteil der Stadt von den Lichtsirenen der Einsatzfahrzeuge erfüllt und dementsprechend voller Krisen. Dazu passen auch die Wischblenden, die das Gefühl vermitteln, dass man von einem Einsatz zum nächsten springt. Der silber-goldfarbene Schriftzug hebt sich dabei klar davon ab, vermittelt Stabilität und Qualität. Nach dem Vorspann fängt sofort der erste Bericht an. Es gibt keine Ankündigung kommender Ereignisse oder einer etwaigen Kernthematik.

2.1.2. Der Vorspann von *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki*

Bei *Za Tsuiseki* des Fernsehsenders TV Asahi beginnen die Folgen abrupt mit einem oder zwei Berichten, worauf dann erst der eigentliche Vorspann folgt. Eine verwackelte Kamera zeigt einen Streifenwagen mit Rotlicht bei Nacht in einer namenlosen Stadt, während der Kommentator einen einleitenden Satz sagt, wie z.B. „*Warui yatsu wa nigasanai*“ 悪い奴は逃がさない [Die Bösen werden nicht entkommen] (TV Asahi 2018b:00:09:16), oder „*Kono natsu wa atsukatta da*“ この夏は暑かっただ [Dieser Sommer war heiß] (TV Asahi 2018d:00:04:05), wobei es sich hier aber nicht wirklich um ein spezifisches Motto für die jeweilige Folge handelt, denn es entkommt der Polizei prinzipiell in keiner Folge ein ‚Bösewicht'. In der Sommerfolge ist in keiner Folge Hitze das zentrale Thema, und im Vergleich zu den anderen Folgen von *Za Tsuiseki* ist auch kein höheres Maß an Aggressivität, die durch die Hitze bedingt wäre, bei den Figuren feststellbar.

Danach folgt eine Vorschau auf spannende Augenblicke der kommenden Berichte. Zum Beispiel erzählt eine junge Frau, wie sie sich fürchtete (TV Asahi 2018d:00:03:01), während Texteinblendungen und Kommentator darüber informieren, dass es um einen Unterwäschediebstahl geht (TV Asahi 2018d:00:02:56). Zwischen den Vorschauen zu den Berichten können Szenen mit Farb- und Effektfilter eingeschoben sein, die mit einem quietschenden Geräusch zu einem Standbild werden und etwa zeigen, wie jemand mit Handschellen abgeführt wird (Abb.4; TV Asahi 2018d:00:03:29).

Abbildung 4: Momentaufnahmen im Vorspann von *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018d:00:03:29).

Durch ihre kurze Dauer von nur einer halben Sekunde wirken diese Szenen wie ominöse Visionen der Zukunft und werfen die Frage auf, was genau passiert ist. Während des ganzen Vorspanns spielt im Hintergrund die Leitmusik der Serie, wobei sie zu Beginn von den Sirenen eines Streifenwagens übertönt wird. Am Ende des Vorspanns ist dasselbe Polizeiauto wie zu Beginn des Vorspannes zu sehen, und ein Kommentator nennt mit fester Stimme den Titel der Serie, während dieser eingeblendet wird (TV Asahi 2018d:00:03:32). Es ist dasselbe Narrativ wie bei *Saizensen* zu erkennen: Die Serie nimmt das Publikum mit auf die spannenden und dramatischen Einsätze der Polizei und lässt es diese hautnah miterleben.

2.1.3. Der Vorspann von *Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!*

Bei der Serie *Gekiroku* des Senders TV Tōkyō beginnen die Folgen mit Spannung erzeugenden Ausschnitten der folgenden Berichte. Beispielsweise sagt einPolizist: „*Soto de inochi o kaketeru – senjō dakara*“ 外で命をかけてる　戦場だから [Da draußen setzt man sein Leben aufs Spiel – es ist ein Kriegsschauplatz] (TV Tōykō 2018b:00:00:27). Auch KommentatorInnen und Texteinblendungen versorgen das Publikum mit solchen ‚Appetithäppchen‘ (TV Tōkyō 2018b:00:00:12).

Etwas später in der Folge, folgt eine weitere Vorschau auf einzelne Berichte, gleich gestaltet wie die erste Vorschau (TV Toyko 2018b:00:17:08). Zusätzlich gibt es am Ende eine Animation (Abb.5; TV Tōkyō 2018b:00:15:34).

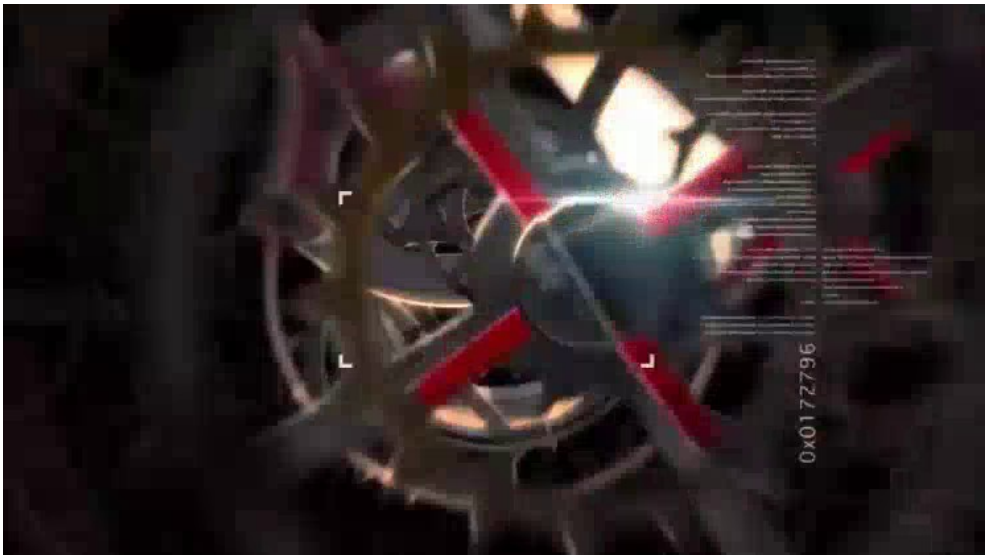

Abbildung 5: Die Animation im Vorspann von *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018b:00:16:10).

Die Animation beginnt mit dem Eindruck, dass ein Computerprogramm hochfährt; vermittelt durch den Schriftzug „Loading“ in der Bildmitte; darunter steht ein Teil des Seriennamens auf englisch „24 Hours with the Police TFHP.cm“. Zusätzlich wird ein Kauderwelsch aus Zahlen, Buchstaben und Symbolen eingeblendet (TV Tōkyō 2018b :00:16:07). Der „Loading“-Schriftzug wird nach dem Bruchteil einer Sekunde durch eine Abfolge an Computercodes abgelöst und eine Sekunde später erscheint das Wappen der Polizei in der Bildmitte; der eingeblendete Serienname lautet nun „Twenty Four Hours with the Police 24TFHP…….television programm.“ [30]. Möglicherweise soll der Einsatz der englischen Sprache der Serie einen Hauch von Internationalität und somit Professionalität verleihen. Kaum ist die kryptische Abkürzung „TFHP“ als Abkürzung des Seriennamens erkennbar ist, verschwindet der Text und das Publikum beginnt sich rasch auf das Polizeiwappen zuzubewegen, welches sich gleichzeitig entfaltet und so es ermöglicht in sein Inneres zu fliegen. Darin rast man durch ein Gewirr an Zahnrädern, bis man den vermeintlichen Kern erreicht hat, bestehend aus dem strahlenden Titel der Serie, unterlegt mit dem Wappen der Polizei in Gold. Ein Kommentator sagt mit fester Stimme den Titel der Serie (TV Tōkyō 2018b:00:16:12). Die Botschaft der Produktionsfirmen ist deutlich. Sie ‚eröffnen‘ ihrem Publikum die Polizei und ermöglichen ihm dabei nicht nur einen Blick auf die inneren Abläufe und Strukturen der Polizei, sondern versprechen selbst das Innerste der Polizei sichtbar zu machen. Es handelt sich im Grunde um dieselben Verheißungen wie sie auch bei den vorherigen Serien zu finden sind: Nähe und Authentizität zur Polizei und gleichzeitig Spannung und Action.

2.1.4. Vorschauen in den drei Serien

Vorschauen auf kommende Berichte kommen in allen drei Serien vor. Sie zeigen Ausschnitte besonders bewegender Szenen in später folgenden Berichten, während die KommentatorInnen handlungsbezogene Fragen stellen. Dies ist zum Beispiel bei der dritten Folge von *Saizensen* der Fall, in der es eine Vorschau auf einen Hausbrand gibt. Während das brennende Gebäude gezeigt und dramatische Off-Musik gespielt wird, fragt der Kommentator panisch: „*Naka no hito wa buji na no ka – shukka genin wa nan no ka*?“ 中の人は無事何のか出火原因は何のか [Sind die Menschen drinnen unverletzt? Was ist die Brandursache?]. (Abb.6; TBS 2018c:01:09:32)[31]. Hier kommt es zu einer Täuschung des Publikums, um die Spannung zu

30 Ich verwende diesen englischsprachigen Titel nicht, weil weder auf den Webseiten des Senders, noch der des Studios Television Field, noch in den Folgen selbst (abgesehen im Vorspann) er verwendet wird.

31 Am Bild steht ein etwas anderer Text: „*Naka ni hito wa!? Shukka no genin wa!?*“ 中に人は！？ 出火の原因は！？ [Was ist mit den Menschen drinnen!? Was ist die Brandursache!?].

steigern, denn wie sich kurz vor Schluss des eigentlichen Berichtes herausstellt, war niemand im Gebäude (TBS 2018c:02:08:01).

Abbildung 6: Vorschau auf Brandbericht (TBS 2018c:01:09:32).

In den eigentlichen Berichten wird dann das gleiche Bildmaterial wiederverwendet, aber Elemente wie die Texteinblendungen, Musik oder der Monolog der Kommentatorfigur können anders gestaltet sein. Im Beispielfall mit dem Brand etwa ist der eingeblendete Text deutlich weniger dramatisch. Es wird nur berichtet: *„Jōhō shūshū ga nankō“* 情報収集が難航 [Das Herankommen an Informationen ist schwierig] (Abb.7, TBS 2018c:02:03:23).

Abbildung 7: Brandszene im eigentlichen Bericht (TBS 2018c:02:03:23).

Durch die Dramatik in den Vorschauen wird vermittelt, dass die vorkommenden Berichte spannend sind. Da es sich um eine Serie über die Polizei handelt, wirkt sich diese Inszenierung auf das Bild über die Polizeiarbeit aus, die somit auch als besonders aufregend präsentiert wird.

2.1.5. Der Abschluss der Folgen

Die Serien von TBS und TV Tōkyō enden immer mit dem letzten Bericht, bei dem nur zusätzlich die Credits eingeblendet werden (TBS 2018a:01:33:53, TV Tōkyō 2018a:02:35:15). Bei TV Asahi gibt es hingegen einen Rückblick, bestehend aus einprägsamen Szenen der Folge, während die Credits eingeblendet werden. Bei allen drei Serien werden als Erstes in den Credits unter dem Punkt Kooperation die Namen der beteiligten Präfekturpolizeibehörden angeführt, die Namen der einzelnen PolizistInnen aber nicht.

In *Za Tsuseki* und *Gekiroku* gibt es als Schlussworte Lob für die Polizei, zum Beispiel für ihre Aufmerksamkeit: „*Hanzai ni me o hikarasete iru keisatsukan-tachi*“ 犯罪に目を光らせている警察官たち [PolizistInnen, die ihre Augen nach Verbrechen offen halten] (TV Asahi 2018d:04:10:45) oder weil sie für Sicherheit sorgen „*2018nen mo watashi-tachi o mamotte-iku*“ ２０１８年も私たちを守っていく [Auch 2018 wird sie [die Polizei] uns beschützen] (TV Tōkyō 2018a:02:35:33). Auch wird dem Publikum versichert, dass man weiterhin „nahe dranbleiben“ und somit ein guter Blick in die Abenteuer der Exekutive ermöglichen wird: „*Kore-kara mo sono yūshō tsuiseki suru*“ これからもその優勝追跡する [Wir werden weiterhin diesen Champions folgen] (TV Asahi 2018b:03:03:24). Im Gegensatz dazu beziehen sich bei *Saizen-sen*, abgesehen von dem Einspielen der Credits, alle Informationen und Gedanken des Kommentators auf den momentanen Bericht (TBS 2018a;01:33:49;TBS 2018b;02:56:41;TBS 2018c;01:33:54). Es wird so bei *Saizensen* den RezipientInnen überlassen, sich selbst ein Gesamturteil über das, was sie gesehen haben, zu bilden, während ihnen dies in den beiden anderen Serien von den KommentatorInnen am Schluss abgenommen wird: Der Erfolg der Polizei, ihr Einsatz für die Sicherheit der Bevölkerung, bei all dem kann man als ZuseherIn auch bequem von Zuhause aus hautnah dabei sein.

2.2. Handlung

Bei der Erfassung der Handlung eines Films kann man zwischen drei verschiedenen Ebenen der Abstrahierung unterscheiden: der Story, der Fabel und des Themas (Hickethier

2012:110-111). Die Story beschreibt ausführlich die Geschichte eines Filmes. Hier werden Figuren im Detail und die Handlung mit ihren Konflikten und Wendungen, ihren zeitlichen Bezügen und Hintergründen ausführlich dargestellt (Hickethier 2012:110). Die Fabel – Kuchenbuch bezeichnet sie auch als den Plot (Kuchenbuch 2005:170) – ist eine Reduktion der Geschichte auf wichtige Momente, um so „…das zentrale Schema der Geschichte […] kausal chronologisch geordnet"(Hickethier 2012:110-111) erkennbar zu machen. Es handelt sich um den „Handlungskern" (Kuchenbuch 2005:160). Das Thema ist die konzentrierteste Essenz eines Films. Hickethier bezieht sich auf Brecht, wenn er schreibt, dass das Thema ein Satz ist, der den Film beschreibt (Hickethier 2012:111).

Ein Beispiel für Fabel/Plot wäre: Die Polizei wird zu einem Unfall gerufen, da ein Mann ein Verkehrszeichen überfahren hat. Im Gespräch zwischen Polizisten und Fahrer stellt sich heraus, dass er getrunken hat. Es gibt einen positiven Alkoholtest und der Fahrer wird wegen eines deutlich zu hohen Werts verhaftet. Die Story wäre deutlich ausführlicher. In dieser würde zum Beispiel erklärt, wo und wann sich die Handlung ereignete und aus welchen Einzelhandlungen sie bestand, welche Figuren daran beteiligt waren etc.. Das Thema wiederum ist nur ein Satz, in diesem Fall: Es geht um das Entstehen von Chaos durch das unüberlegte Handeln eines Einzelnen und den Einsatz der Polizei, um besagtes Chaos zu beseitigen. Dieses Thema ist es, das sich in den Berichten der drei Serien immer wieder findet.

2.2.1. Die Berichte – Ein Überblick

In den einzelnen Berichten, aus denen eine Folge jeweils besteht, geht es um die Polizei und ihre Einsätze auf den Straßen Japans, die man dank eines Kamerateams ‚hautnah' miterleben kann. In *Saizensen* dauern die meisten einzelnen Berichte nur wenige Minuten, weswegen nicht nur viele in eine Folge passen, sondern auch für Abwechslung in den Themen gesorgt wird (Diagramm 1).

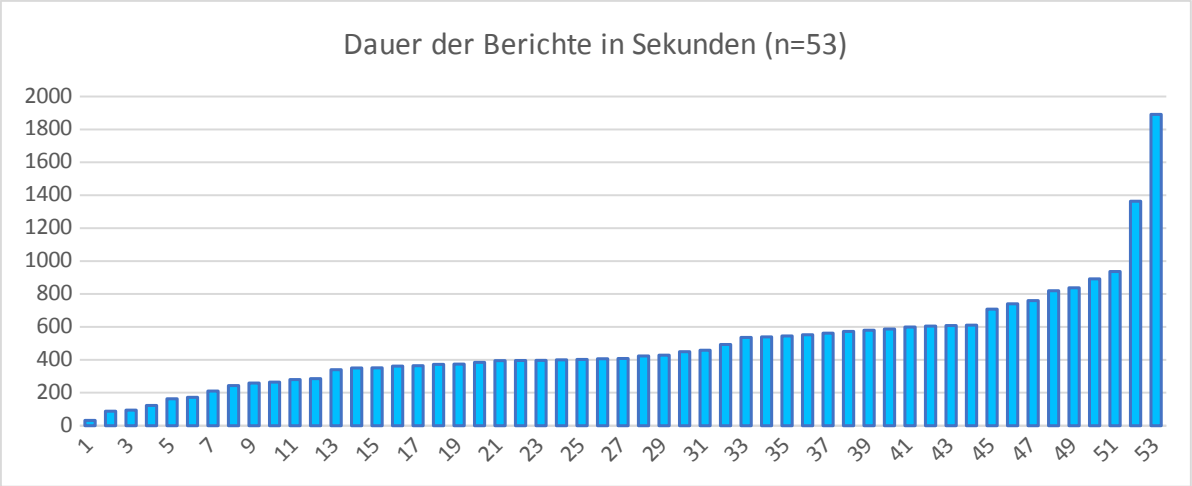

Diagramm 1: Dauer aller 53 Berichte von *Saizensen* von 2018 in Sekunden[32].

Wichtig für die Abwechslung sind vor allem die verschiedenen zivilen Figuren, deren Handlungen als Auslöser für die eigentliche Haupthandlung – die Reaktionen der Polizei – dienen, wie die Festnahme von Taschendieben oder das Ausfindigmachen von abgängigen Personen.

Wichtig sind für die Variation auch die verschiedenen Interaktionen zwischen PolizistInnen und ZivilistInnen, denn in den Berichten tritt die Polizei nicht nur als ‚strafendes' Organ auf. Tatsächlich machen die Interaktionen zwischen PolizistInnen und ZivilistInnen den Hauptteil der Handlung aus; je nach Bericht können sie allerdings völlig unterschiedlich verlaufen. In einem Bericht in der dritten Folge von *Saizensen* kooperiert zum Beispiel ein Fahrer von Beginn an mit den Polizisten, nachdem er aufgehalten wurde, weil er eine rote Ampel überfuhr (TBS 2018c1:20:15). In einem Bericht in der ersten Folge hingegen diskutiert ein Mann lautstark mit den Beamten, warum er nicht, bevor sie bei der Polizeistation ankommen, noch ein Bier trinken kann (TBS 2018a:00:45:13).

Die Berichte sind in allen drei Serien glaubwürdig. Die offensichtlichste Begründung für die gezeigten Handlungen ist immer, dass es sich um PolizistInnen handelt, die ihren Zuständigkeiten nachkommen und in ihrem Aufgabenfeld agieren. Zudem hat das Publikum auch immer genug Wissen dank Bildeinblendungen und Figuren, um die Reaktionen der PolizistInnen, die entscheidend für die Entwicklung der Handlungen sind, nachvollziehen zu können.

Dass die Handlung leicht verständlich ist, wird von den KommentatorInnen gewährleistet, da sie Zusatzinformationen zum Geschehen am Bildschirm liefern und es zusätzlich kommentieren / erklären. Beispielsweise beschreibt der Kommentator in *Saizensen* den Ablauf einer Verfolgungsjagd, auch wenn diese gerade zu sehen ist (TBS 2018c:00:35:02). Bei der

32 Siehe Anhang: „3. Dauer der Berichte in *Saizensen*".

Musik werden vor allem rasante und spannungssteigernde Stücke verwendet. Beispielsweise setzt plötzlich dramatische Streichermusik ein, kurz bevor ein Verdächtiger von mehreren Polizisten konfrontiert wird (TBS 2018b:00:30:41). Dazu kommt, dass es kaum Szenen gibt, welche die Haupthandlung nicht vorantreiben, oder Nebenhandlungen, die den Fokus von ihr ablenken. Stattdessen kann man von Expositionen sprechen – In Form von kurzen zeitlich und räumlich markanten Sprüngen, die dazu dienen, Zusatzinformationen zu liefern, wie im Falle der Vorstellung einer Beratungsstelle für Stalkingopfer in einem Bericht über einen Stalkingfall in *Saizensen* (TBS 2018b:02:18:27). Richtige Nebenhandlungen, also Handlungsstränge die parallel zur Haupthandlung verlaufen um mit dieser früher oder später zusammenzulaufen waren in keiner der Serien zu beobachten, außer vielleicht bei den Detektivberichten die ich im folgenden Kapitel vorstellen werde. Hier könnte man die Arbeit der BeamtInnen wenn sie außerhalb der Polizeibehörde unterwegs sind, etwa um Augenzeugen zu befragen oder Tatorte zu untersuchen als einen Handlungsstrang ansehen, während die Auswertung des so gesammelten Materials auf den Polizeistationen den anderen Handlungsstrang darstellt. Da aber üblicherweise die Hauptfigur in ‚beiden' Handlungssträngen eine tragenden Rolle innehat und die Montage[33] für fließende Übergänge bei Sprüngen in der Handlung sorgt, sehe ich keinen Grund in solchen Fällen von zwei, statt einer Handlungen auszugehen.

Mehrteilige Berichte über eine oder mehrere Folgen verteilt gibt es nicht. Die einzelnen Berichte können thematisch, regional oder figurenbezogen zusammenhängen, wodurch die Elemente, die sich die Berichte teilen, möglicherweise durch ihre Häufung stärker auffallen und so an Bedeutung gewinnen [34]. Ein markantes Beispiel sind die Enden der letzten beiden Berichte der ersten Folge von *Saizensen*, die beide Sexualstraftaten behandeln. Im ersten Bericht wird ein Opfer von den BeamtInnen zuhause besucht, die ihm mitteilen, dass der Täter gefasst werden konnte (TBS 2018c00:46:29), während im zweiten ein Täter von den BeamtInnen bei sich zuhause aufgesucht wird und dann zur Befragung aufs Revier mitgenommen wird (TBS 2018a:00:22:10). Das hervorstechendste ist aber in meinen Augen gar nicht, dass die PolizistInnen jemanden zu Hause aufsuchen, sondern, dass beide Male die Mutter des Opfers/Täters anwesend ist, als die BeamtInnen kommen. Passend dazu sagt der Kommentator im ersten Bericht, dass Sexualstraftaten eine ganze Familie verunsichern (TBS 2018a:00:47:12), was man dann auch auf die Familie des Täters in Form seiner Mutter über-

33 Sie genaueres über die Montage in den Serien in Kapitel 4.4.

34 Siehe Kapitel 2.2.3. über die Vorstellung der Handlungsorte und 3.3.3. über die Konstruktion von Stereotypen bei den Figuren.

tragen kann. In diesen beiden Berichten ist also die Botschaft deutlich zu erkennen, dass Verbrechen nicht nur auf wenige Menschen begrenzt sind, sondern in ihrem zerstörerischen Einfluss viel weiter reichen können. Die Verständlichkeit der Handlungen ist in keinem der Berichte von Vorwissen aus vorherigen Berichten abhängig.

2.2.2. Die verschiedenen Arten von Berichten

Auch wenn in den Berichten unterschiedliche Themen behandelt werden, so kann man sie dennoch mittels zweier Fragen kategorisieren. Die erste Frage betrifft die erzählte Zeit und Handlungsorte, wodurch Berichte entweder Straßen- oder Detektivberichten zugeordnet werden können. Die zweite betrifft den Aspekt der Strafe, wo es darum geht MissetäterInnen zu erwischen und im Maße der polizeilichen Kompetenzen zu bestrafen, und den Aspekt der Hilfe, wo BeamtInnen Menschen helfen oder der Vorstellung, wo man BeamtInnen oder Polizeibehörden näher kennenlernt.

2.2.2.1. Straßen- und Detektivberichte

Straßenberichte sind mit Abstand die häufigsten Berichte in *Saizensen* (47 Berichte)[35]. Charakteristisch für sie ist, dass sie sich innerhalb eines kurzen Zeitraumes von höchstens ein paar Stunden abspielen. Es kann räumliche Sprünge geben, doch liegen die wichtigsten Handlungsorte (vermutlich) nahe beieinander, sofern es nicht sogar nur einer ist. So beginnt ein Bericht in *Saizensen* mit einer Polizeistation (TBS 2018a:00:41:19). Die Handlung findet aber überwiegend (4 Minuten, 51 Sekunden, bei einer Gesamtdauer von 6 Minuten und 11 Sekunden) in einer Bahnstation (TBS 2018a:00:41:40) und einem Straßenstück zwischen Bahnstation und Polizeigebäude mit klar erkennbaren räumlichen Zusammenhang statt (TBS 2018a:00:44:41), weil zu Beginn darauf hingewiesen wurde, dass Polizei und Station nahe beieinander liegen. Weil der Bericht nur wenige Minuten dauert, keine der Handlungen zeitintensiv erscheint und sich die Tageszeit (es ist Nacht) zwischen den Szenen nicht sichtbar verändert, kann man davon ausgehen, dass die erzählte Zeit nicht mehr als ein, zwei Stunden ausmacht. Ich zähle aber auch Verfolgungsjagden oder Fahndungen nach vermissten Personen zu den Straßenberichten, weil diese Berichte ebenfalls eine erzählte Zeit von nur wenigen Stunden aufweisen und überwiegend auf Straßen spielen, von einem kleinen Abschnitt wie einer Kreuzung wo ein Unfall passiert ist, bis hin zu den Straßen einer Stadt auf

35 Siehe Anhang: „4. Einteilung der Berichte (Detektiv-/Straßenbericht; Strafe/Hilfe/Vorstellung; Streifenwägen; Handlungsort)“.

der eine Verfolgungsjagd stattfindet[36]. Viele dieser Straßenberichte weisen einen deutlichen ‚Zufälligkeitscharakter' in der Entwicklung der Handlung auf. Damit meine ich, dass die Entwicklung des Geschehens für die PolizistInnen wie auch für das Kamerateam und somit die ZuseherInnen überraschend ist, etwa wenn die Polizeistreife eine Straße entlangfährt und dabei einen Passanten entdeckt, der sich verdächtig verhält und bei dem im Verlauf des Berichts dann Drogen gefunden werden (TBS 2018a:00:00:08).

Die Detektivberichte dagegen laufen über mehrere Tage, wenn nicht gar Wochen oder Monate hinweg. Beim Handlungsort gibt es deutliche Sprünge, üblicherweise zwischen einem Polizeiquartier, wo die BeamtInnen ihre bisherigen Erkenntnisse besprechen, und Handlungsorten außerhalb, wohin man sie bei ihren Recherchen begleitet. In diesen Berichten stößt die Kamera immer erst zu den BeamtInnen, wenn das Verbrechen bereits geschehen ist und die BeamtInnen mit ihrer Untersuchung begonnen haben, wie bei der Beschattung eines Mannes in *Saizensen,* der verdächtigt wird, Frauen zu stalken (TBS 2018a:00:50:13). Durch diesen Aufbau erinnern vor allem Detektivberichte an das Krimi-Genre, wo eine Straftat begangen wurde, die PolizistInnen deswegen Beweise sammeln müssen, um dann den Täter überführen zu können (Faulstich 2013:37). Im Gegensatz dazu beginnen in den Straßenberichten die BeamtInnen erst mit Beginn des Berichtes zu handeln, etwa weil die Meldung eines Unfalles in *Saizensen* über Funk eingeht (TBS 2018b:02:17:29). In den Detektivberichten geraten die BeamtInnen auch nie auf falsche Fährten, geschweige denn, dass sie Unschuldige verdächtigen. Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Berichts-Arten ist, dass in Detektivberichten immer BeamtInnen in Zivil die Hauptrollen haben, während sie bei Straßenberichten überwiegend uniformierte PolizistInnen innehaben.

Straßenberichte zeigen die Polizei als Allzeit bereit und überall präsent. Ob nun ein Notruf eingeht oder sie auf Patrouille sind, man kann darauf zählen, dass sie schnell reagieren. Die Detektivberichte ‚beweisen' hingegen, dass die Polizei über die nötige Ausdauer verfügt, auch komplizierte Vorfälle aufzulösen.

2.2.2.2. Die Grundaspekte der Berichte: Strafe oder Hilfe

Bei der Einordnung der einzelnen Berichte war hier für mich entscheidend, worauf das Ende und somit die Botschaft fokussiert ist: auf die Bestrafung der TäterInnen (Festnahme, Gelds-

36 Berichte, die innerhalb eines kurzen Zeitraums handeln, aber deutliche Sprünge zwischen (wichtigen) Handlungsorten aufweisen oder Fälle in denen sich dies umgekehrt verhält, gab es in keiner der Serien zu beobachten.

trafe, Ermahnung, etc…) oder auf die Hilfe für die zivilen Figur(en) (unter Schutz stellen einer hilfsbedürftigen Person, Beitrag zur Schlichtung von Streitfällen, etc…).

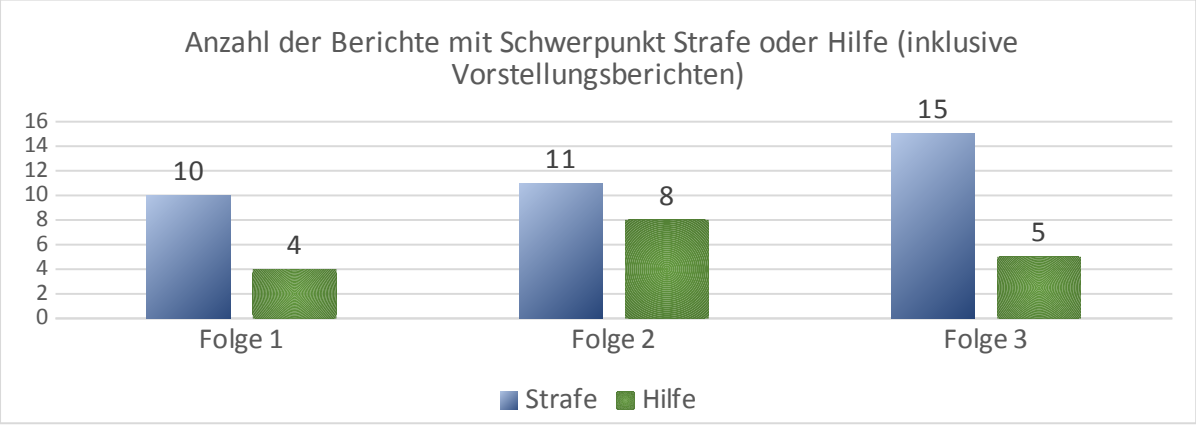

Diagramm 2: Anzahl der Berichte mit Schwerpunkt Strafe oder Hilfe (inklusive zwei Vorstellungsberichten in Folge 2 und einem Vorstellungsbericht in Folge 3) in *Saizensen*[37].

Anhand von Diagramm 2 ist zu erkennen, dass der Aspekt der Strafe in der Serie *Saizensen* deutlich häufiger behandelt wird als der der Hilfe. Seine Betonung wird noch deutlicher, wenn man sich Diagramm 3 mit der Erzählzeit der Berichte nach Aspekt aufgeteilt ansieht.

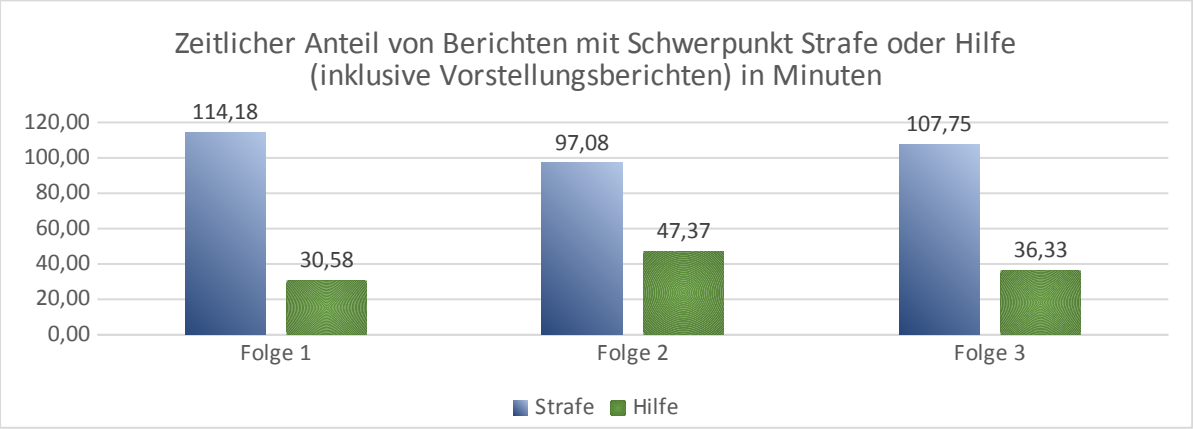

Diagramm 3: Zeitlicher Anteil von Berichten mit Schwerpunkt Strafe oder Hilfe (inklusive zwei Vorstellungsberichten in Folge 2 und einem Vorstellungsbericht in Folge 3) in Minuten in *Saizensen*[38].

Es überwiegen deutlich jene Berichte, in denen es darum geht, Personen für ihre Taten zur Verantwortung zu ziehen. Dies bedeutet zum einen, dass der Rolle der Polizei als Bestrafer eine deutlich höhere Beachtung zukommt als ihrer Rolle als Helfer. Zugleich bedeutet das

37 Siehe Anhang 4.
38 Für den Quellennachweis siehe Anhang 3. und 4.

aber auch, dass die Polizei öfters mit solchen Situationen konfrontiert wird, in denen gegen ein Gesetz verstoßen wurde und sie sich länger mit solchen Fällen auseinandersetzen muss. Das bedeutet aber auch, dass die japanischen ZuschauerInnen mit einem negativen Bild von der japanischen Gesellschaft konfrontiert werden, weil die PolizistInnen eher Straftaten als Notfälle zu lösen haben. Die Berichte mit dem Aspekt der Hilfe bringen vor allem Abwechslung, indem darin die BeamtInnen nicht nur auf ihre Funktion begrenzt werden, ZivilistInnen zu bestrafen.

2.2.2.2.1. Kein Unrecht ungesühnt: Der Aspekt der Strafe

In den meisten Berichten geht es um Straftaten und das Vorgehen der Polizei gegen diese, um die gesellschaftliche Ordnung wiederherzustellen. In allen Serien kommen verschiedenste Straftaten vor, und es kann innerhalb eines Berichtes auch zu mehrfachen Gesetzesverstößen kommen, wie in einer Folge von *Saizensen*, in der ein Mann unter Alkohol- und Drogeneinfluss einen Unfall verursacht hat und im Besitz von Drogen ist (TBS 2018b:02:17:21).

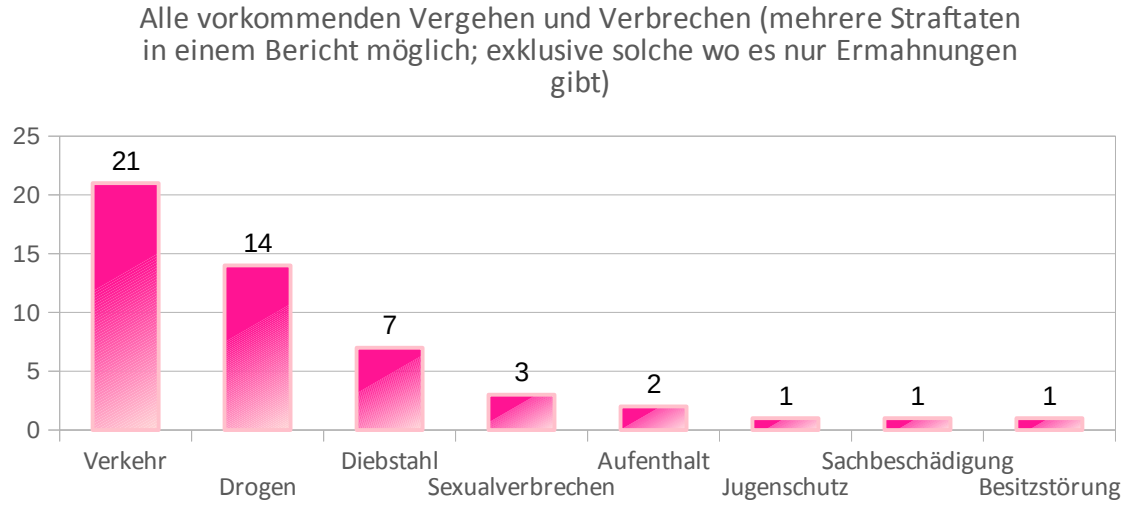

Diagramm 4: Aspekt der Strafe: Alle vorkommenden Straftaten in *Saizensen*[39].

Wie in Diagramm 4 erkennbar, dominieren in der Serie *Saizensen* eher alltägliche Vergehen wie Verkehrsverstöße oder der Besitz/Konsum von Drogen. Dadurch wirken auch die Einsätze stärker so, als böten sie einen tatsächlichen Einblick in den Alltag der Polizeiarbeit, statt sehr seltene Verbrechen wie Morde zu behandeln. Ganz besonders wichtig bei den Vergehen ist, dass in allen drei Serien klargestellt wird, was sich die zivile Figur zu Schulden kom-

39 Siehe Anhang: „5. Was hat die zivile (Haupt-)figur getan und ihr Schicksal; BeamtInnen in Zivil/Uniform".

men hat lassen und dass ihr dies auch nachgewiesen werden konnte. Bei Geschwindigkeitsübertretungen wird das gemessene Tempo eingeblendet (TBS 2018b:00:01:10); bei Betäubungsmitteldelikten kann gezeigt werden, wie die Polizisten die Substanzen bei dem Verdächtigen entdecken (TBS 2018a:01:18:35) und testen (TBS 2018a:01:20:36). Immer wieder werden auch Gesetze eingeblendet und erklärt, wie zum Beispiel die Stopp-Pflicht für Autofahrer bei Zebrastreifen in *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018a:00:09:17). Zudem werden die TäterInnen selbst mit den Erkenntnissen der Polizei konfrontiert, wie in einem Bericht über Fahrerflucht in *Za Tsuiseki*. In diesem weisen die Beamten den Unfallfahrer auf die Beulen und Kratzer an seinem Fahrzeug hin, die auf den Unfallhergang zurückgeführt werden können (TV Asahi 2018b:01:05:38). Dadurch wird deutlich gemacht, dass Japan ein Rechtsstaat ist, wo StraftäterInnen das Recht haben zu erfahren, was ihnen vorgeworfen wird und wie ihnen dies nachgewiesen wurde.

Besonders auffällig sind jene Einsätze, in denen es darum geht, Straftäter in flagranti zu ertappen, etwa indem die Polizei potenzielle Opfer als unwissende Lockvögel nutzt, wie im Fall einer Schülerin, von der ein Schüler in *Gekiroku* heimlich anstößige Fotos macht (TV Tōkyō 2018c:00:07:49). Die Lockvögel erfahren erst im Nachhinein, was passiert ist. Wie das Mädchen dieses Erlebnis auffasst – möglicherweise schockiert, möglicherweise darüber erfreut, dass es zur Überführung des Täters ‚beitragen' konnte – wird aber nicht behandelt.

Die ZuseherInnen werden manchmal auch dazu eingeladen, selbst mitzubeobachten. Ein Beispiel ist ein Bericht in *Za Tsuiseki,* wo eine Motorradpolizistin bei einer Kontrollfahrt begleitet wird. Bei einer ungeregelten Kreuzung bleibt sie stehen und beobachtet den Verkehr. Plötzlich hält sie einen Fahrer an und stellt ihm einen Strafzettel aus. Daraufhin folgt eine Wiederholung der letzten Sekunden, die nochmals das Auto zeigt, wie es über den Zebrastreifen fährt. Der Kommentator sagt darauf, dass der Beamtin etwas aufgefallen ist, doch dass es sich nicht um ein Ignorieren der Ampel oder Geschwindigkeitsvergehen gehandelt hat. Am Bildschirm wird dazu eingeblendet „*Jōyōsha no ihan wa …*" 乗用車の違反は。。。 [Das Vergehen des PKW[-fahrers] ist …] und der Kommentator fragt verwirrt „*Ittai nani ga*" 一体なにが [Was ist los?] (Abb.8; TV Asahi 2018e:02:31:48).

Abbildung 8: Das Publikum beobachtet den Verkehr (TV Asahi 2018e:02:31:48).

Die Auflösung erfährt man erst, als die Beamtin den Fahrer anhält und ihm erklärt, dass er einen Zebrastreifen ignoriert hat, den Passanten gerade überqueren wollten. Nach dem Ausstellen des Strafzettels und der Weiterfahrt des Mannes erklärt die Polizistin, wie wichtig es ist, die Fahrer darauf hinzuweisen (TV Asahi 2018e:02:34:03).

Am Ende der Berichte erfahren die ZuseherInnen mittels Einblendung nochmals, um welches Delikt es sich gehandelt hat. Bei Verkehrsvergehen wird üblicherweise auch die Höhe des Strafausmaßes angegeben, im Gegensatz zu Straftaten wie Diebstählen (TBS 2018c:01:02:59), wo es meistens überhaupt keine Informationen zum Strafausmaß gibt. Vor allem bei Verkehrsvergehen ist immer wieder die Thematik der ‚Gefährdung anderer' präsent – wie im obigen Beispiel mit der Polizistin und dem Zebrastreifen. Im Gegensatz dazu erfährt man in keinem Bericht, warum Drogenkonsum eigentlich eine Straftat ist. Vielleicht liegt dies daran, dass beim Konsum von Drogen die Figuren überwiegend sich selbst in Gefahr bringen, während bei Vorfällen, wo Unbeteiligte in Gefahr gebracht werden könnten, die ZuseherInnen sich selbst als mögliche Opfer solcher Verhaltensweisen ansehen könnten. Es werden aber nie Strafhandlungen gezeigt, wegen denen den TäterInnen eine lebenslange Haftstrafe, geschweige denn die Todesstrafe, droht.

Zum Schluss ist noch zu erwähnen, dass im Falle der gezeigten Verhaftungen angegeben wird, dass diese unter *yōgi* 容疑, also unter [Verdacht], erfolgen. Ein Zweifel an ihrer ‚Täterschaft' besteht allerdings trotzdem nicht, denn sie gelten schon als überführt, da die Straftat bereits im selben Bericht nachgewiesen wurde – möglicherweise wurde sie sogar vor den

Augen des Publikums begangen. Da am Ende alle Fälle auf diese Weise gelöst werden wird der Eindruck vermittelt, dass der Triumph der Polizei unanfechtbar ist.

2.2.2.2.2. Die Polizei muss nicht nur strafen: Der Aspekt der Hilfe

Beim Aspekt der Hilfe geht es darum, wie die Polizei, abseits des Strafens, zum Wohl der Gesellschaft beiträgt. Es wird in diesen Berichten gezeigt, dass nicht jeder Kontakt mit PolizistInnen gleich eine Bestrafung für jemanden bedeutet. So lesen zum Beispiel in *Saizensen* Polizisten einen schwer Betrunkenen von der Straße auf und nehmen ihn zu sich auf die Wache, damit dieser dort seinen Rausch ausschlafen kann (TBS 2018a:01:48:14). Es fallen hierunter auch Veranstaltungen wie Selbstverteidigung für Frauen gegen Sexualtäter in *Gekiroku* (Abb.9; TV Tōkyō 2018a:01:11:47) oder ein Kurs über Fahrsicherheit mit dem Fahrrad für Volksschulkinder in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018b; 03:02:46).

Abbildung 9: Hilfe für die Gesellschaft: Selbstverteidigungskurs für Frauen (TV Tōkyō 2018a:01:12:01).

Ganz wichtig ist bei solchen Veranstaltungen, dass eine entspannte Atmosphäre gezeigt wird. Dies geschieht, indem fröhliche lachende ZivilistInnen zu sehen sind und die PolizistInnen ihr Wissen weitergeben, ohne dabei autoritär oder streng zu wirken. Dass man die Gesichter der zivilen Figuren sehen kann, ist besonders wichtig, weil diese üblicherweise anonymisiert sind, wodurch es nicht oder nur schwer möglich ist, ihre Emotionen zu erkennen[40]. So wirken diese Events auch sehr unterhaltsam und könnten auch beim Fernsehpublikum das

40 Mehr zur Anonymisierung in den Serien unter Kapitel 3.2.

Interesse wecken, Polizeiveranstaltungen zu besuchen.Der Aspekt der Hilfe ist aber nicht auf entspannte Ereignisse beschränkt. Dies zeigt etwa ein Bericht über eine alte Frau, die vorhatte Selbstmord zu begehen und von einem zufällig vorbeikommenden Paar abgehalten wurde. Die starken Emotionen der alten Dame und ihre Einsamkeit als Suizidgrund sorgen für eine beklemmende Atmosphäre (TBS 2018b:01:08:53). In *Gekiroku* ist ein Beispiel ein Bericht über ein Volksschulkind, welches im Schlafanzug in der Nacht von einem Passanten entdeckt wird. Die verständigten Polizisten bringen es auf die Station und schaffen es schließlich, seine Adresse ausfindig zu machen, während zwei BeamtInnen mit ihm spielen (TV Tōkyō 2018b:00:36:16).

Auch gibt es Handlungen, wo schlussendlich keine Hilfe nötig ist, wie die Kontrolle eines jungen Pärchens in *Gekiroku*, das spät nachts unterwegs ist und nach dem Hinweis durch die Polizisten, vorsichtig zu sein, weiterfährt (TV Tōkyō 2018a:01:27:13). Auffällig ist dieser Bericht vor allem wegen seiner Ereignislosigkeit und weil eine ruhigere Seite der Polizeiarbeit gezeigt wird, die in den meisten Berichten unüblich ist.

Es gibt allerdings einen einzigen Bericht in der Serie *Saizensen*, in dem es um den Aspekt der Hilfe geht, diese aber letztlich nicht gewährt wird. In diesem Fall bittet eine Frau darum, mit einen Streifenwagen nach Hause gefahren zu werden, da sie kein Geld habe, was der Polizist mit der Begründung ablehnt, dass ein Streifenwagen kein Taxi sei (TBS 2018a:00:47:43). Auf ihre rhetorische Frage, ob PolizistInnen anderen Menschen nicht helfen sollten, wird ihr von dem Polizisten geantwortet, dass sie erwachsen sei und sich andere Optionen überlegen müsse (TBS 2018a:00:49:25). Durch diesen Bericht werden die Figur und das Publikum daran erinnert, dass die Polizei nicht für alles zuständig ist.

2.2.2.2.3. Vorstellung der Polizei

Vorstellungsberichte dienen dazu, mehr Hintergrundinformationen über eine Polizeibehörde oder BeamtIn zu liefern. Man könnte viele von ihnen auch den Berichten zuordnen, in denen es um Hilfestellung durch die Polizei geht, weil es in ihnen im Kern um den Einsatz der Exekutive und ihrer VertreterInnen zum Wohle der Gesellschaft geht. Da sich aber das Hauptthema so deutlich von den üblichen Berichten unterscheidet, wo man meistens nur sehr wenig über die auftretenden BeamtInnen und Behörden erfährt und diese Berichte dazu genutzt werden deutliche Bilder über den Beitrag und/oder Leistungsfähigkeit der Polizei für die Bewahrung der öffentlichen Ordnung geschaffen werden.

Eigenständige Vorstellungsberichte sind selten; üblicherweise ist die Vorstellung der Polizei in die Problementfaltung eines Berichts, in dem es um Strafe oder Hilfe geht, integriert. In *Saizensen* gibt es in den Folgen von 2018 nur drei eigenständige Vorstellungsberichte. Es handelt sich bei ihnen zudem um die drei kürzesten aller Berichte in *Saizensen*. Quantitativ spielen sie also nur eine geringe Rolle. Zwei behandeln eine regionale Polizeibehörde und einer einen Motorradpolizisten (TBS 2018b:00:04:11; 00:49:57; TBS 2018c:02:26:55). Bei allen dreien geht es darum, diese vorzustellen und dabei gleichzeitig ihre Kompetenz, ihre Herausforderungen und ihren Einsatz für die Öffentlichkeit zu betonen.

Die Vorstellungsberichte können zugleich eine Grundlage für die nachfolgenden Berichte schaffen. So wird in *Saizensen* zunächst über die Polizeibehörde von Obihiro berichtet, dass ihr Zuständigkeitsbereich achtmal größer sei als die Fläche der Hauptstadt Tōkyō (TBS 2018b:00:50:07); vom Kommentator hört man dann gleich darauf: *„Nihon saidai menseki to iu kōdai na kannai no janguru o mamoru tame keisatsukan-tachi wa chūya o towazu shokumu ni atatte iru“* 日本最大面積という広大な管内のジャングルを守るため警察官たちは昼夜を問わず職務に当たっている[Die PolizistInnen erfüllen ihren Dienst Tag und Nacht hindurch, um den riesigen Dschungel des größten Zuständigkeitsbereiches Japans zu beschützen] (TBS 2018b 00:50:19). Dadurch gewinnt ein nachfolgender Bericht über die Suchaktion nach einem vermissten Mann an Spannung, da man weiß, wie groß der Suchbereich ist. Die Arbeit der Beamten wirkt dadurch noch herausfordernder (TBS 2018b:00:57:05).

Wie bei den Informationen über die Polizei als große Organisation geht es auch bei Berichten über einzelne PolizistInnen darum, deren Kompetenz und Durchhaltevermögen zu zeigen – so etwa, wenn eine junge Polizistin bei ihrer Ausbildung zur Motorradpolizistin begleitet wird, wo nicht nur ihre Ausdauer gezeigt wird, sondern man auch den hehren Grund ihrer Berufswahl erfährt: Ein Freund ihres Bruders starb bei einem Verkehrsunfall, und sie möchte nun dazu beitragen, dass zukünftig so etwas nicht mehr passieren muss (TV Tōkyō 2018b:01:11:11)[41].

Auch die Ausrüstung der Polizei kann vorgestellt werden, wie in *Za Tsuiseki*, wo die Ausrüstung im Kofferraum eines Streifenwagens gezeigt wird. Besondere Beachtung finden hier eine Netzpistole und eine *sasumata* 刺股, eine Aluminiumstange mit großem U-förmigen Ende. Beide werden als Werkzeuge präsentiert, mit denen die Polizei gefährliche Personen ohne Verletzungsrisiko für alle Beteiligten unter Kontrolle bekommen kann (TV Asahi

41 Ich werde noch genauer im Rahmen der Figurenanalyse in Kapitel 3.3.1. und seinen Untertiteln über die Vorstellung einzelner PolizistInnen schreiben.

2018a:02:33:40). Damit wird das Bild einer sanften Polizei geschaffen, der es wichtig ist, selbst gewaltbereiten Personen keinen Schaden zuzufügen. Werkzeuge mit Verletzungsrisiko wie Schlagstock und Pistole werden in diesem Bericht nicht erwähnt.

In den meisten Berichten findet die Ausrüstung der PolizistInnen keine besondere Beachtung. Allerdings gibt es ein Ausrüstungsstück, das besonders häufig vorkommt: In 27 Berichten kommt in *Saizensen* ein Streifenwagen vor[42], in Form des schwarzweißen PKWs, der auch im Vorspann zu sehen ist. Dies vermittelt nicht nur, dass die PolizistInnen aktiv auf den Straßen Japans unterwegs sind, statt nur auf ihren Polizeistationen passiv auf den nächsten Vorfall zu warten. Da damit gleichzeitig auch ein Bezug zum Vorspann hergestellt wird, wird das Publikum an das dort gemachte Versprechen, die Einsätze der Polizei hautnah beobachten zu können, erinnert, was im Verlauf der Berichte bestätigt wird. Das Schließen der Handschellen am Ende kann man als Beweis für den Erfolg der PolizistInnen ihrer Arbeit sehen, die Gesellschaft vor kriminellen Elementen zu beschützen.

2.2.3. Handlungsorte und ihre Vorstellung

Der Handlungsort liegt immer in Japan, wobei Straßen in urbanen und suburbanen Räumen dominieren, aber auch das Innere von Polizeistationen und Streifenwagen kann vorkommen. Zu Beginn eines Berichtes erfährt man mindestens den Namen der Präfektur (Diagramm. 5), höchstens aber den Namen der Stadt oder des Stadtviertels, in dem sich das Gezeigte abspielt.

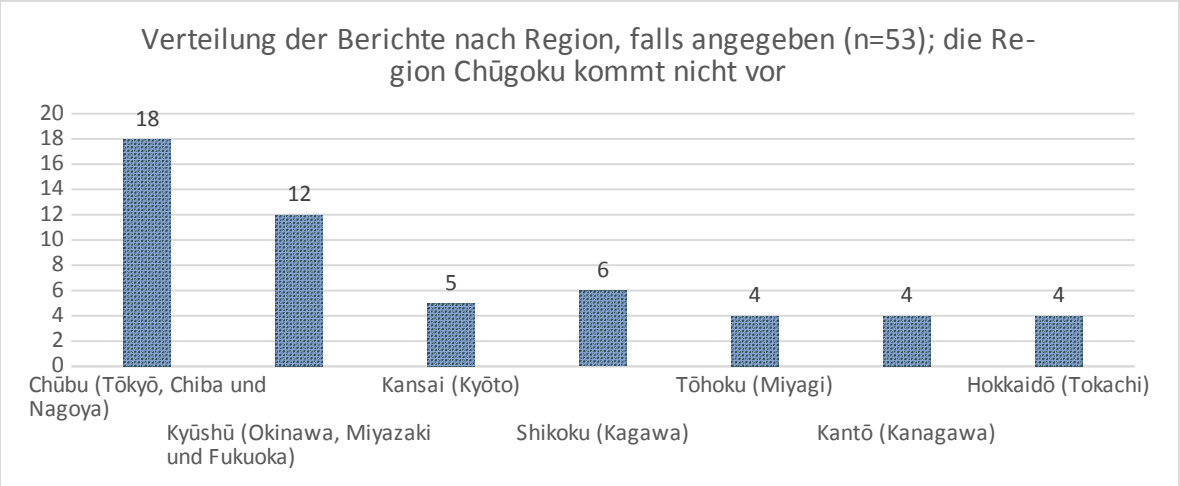

Diagramm 5: Verteilung der Berichte nach Region in *Saizensen*[43].

42 Nachweis siehe Anhang 4.

43 Für eine genaue Auflistung der Quellen siehe Anhang 4.

Durch das wiederholte Vorkommen bestimmter Ereignisse in einer Region können in der jeweiligen Serie bestimmte Bilder von diesen Regionen entstehen. In *Saizensen* behandeln fünf von acht Berichten in Tōkyō Drogen, wodurch der Eindruck entstehen kann, dass sich die Polizei dort vor allem mit Drogenproblemen auseinandersetzen muss. In der Präfektur Chiba als zweithäufigste Präfektur mit sieben Berichten in *Saizensen* entsteht ein ähnliches Bild, aber in Bezug auf Alkohol. Vier Berichte haben mit stark betrunkenen ZivilistInnen zu tun[44]. Es wird aber nie gezielt auf solche Häufungen von Kommentatorfiguren oder PolizistInnen hingewiesen.

Es kann aber auch gezielt ein Bild über eine bestimmte Region geschaffen werden, indem Informationen zur Kriminalitäts- oder Verkehrssicherheit präsentiert werden. In *Saizensen* wird vor zwei Berichten die in der Stadt Sendai ihren Handlungsort haben, ein kurzer Vorspann gezeigt um dem Handlungsort ein bedrohliches zu verleihen. Zuerst wird eine belebte Einkaufsstraße bei Nacht gezeigt, um in der nächsten Szene zwei Beamte zu sehen, welche eine Polizeistation verlassen, um zu einem Einsatzort zu eilen. In der darauffolgenden Szene sieht man einen Raufhandel und wie mehrere PolizistInnen versuchen diesen zu unterbinden. Der Kommentator berichtet inzwischen, dass man *michaku* 密着 [an vorderster Front] mit der Kamera dabei sein wird, während die PolizistInnen diesen Dschungel beschützen (TBS 2018b:00:12:33; TBS 2018c:01:22:07). Währenddessen spielt eine schnelle Action-verheißende Musik. Die beiden nachfolgenden Berichte – über einen Autounfall (TBS 2018b:00:12:52) und einen aggressiven Betrunkener (TBS 2018c:01:22:25)[45] – sind aber bei weitem nicht so aufregend wie es der Vorspann verspricht.

Üblicherweise dienen in den drei Serien aber vor allem Zeitungsartikel von Beinahe-Unfällen in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018d:00:16:09) oder Statistiken über die Zahl von Verkehrstoten in *Saizensen* (TBS 2018c:02:27:19) dazu, die Gefährlichkeit des Handlungsortes betont. Solche Informationen können aber auch durch Texteinblendungen gegeben werden, wie in einem Up-to-date-Text in *Saizensen*, der am Schluss eines Rauschmittelberichtes, der in Tōkyō spielt, eingeblendet wird und in Bezug auf den Folgebericht meldet, dass sich solche Fälle in der Stadt aneinanderreihen (TBS 2018b:01:35:03)[46]. Dieser Eindruck wird auch immer in einem oder mehreren Folgeberichten bestätigt. Nachdem zum Beispiel Informationen über Verkehrstote in *Saizensen* präsentiert wurden, folgen drei Berichte über Verkehrsverge-

44 Details siehe Anhang 4. und 5.

45Der Vorspann dauert beide Mal zirka 18,9 Sekunden. Der vermeintliche Unterschied in der Länge liegt daran, dass ich bei den Zeitstempeln nur die vollen Sekunden angebe.

46 Mehr Informationen über Up-to-date-Texte werden in Kapitel 4.11.2.1. gegeben.

hen. Zwar gibt es in keinem dieser Berichte Verletzte, Sachschäden oder Schlimmeres zu beklagen, doch entsteht so ein Bild über die Präfektur Kanagawa, in der sie handeln, wonach die Autofahrer es mit den Verkehrsregeln nicht so genau nehmen, was die Öffentlichkeit in Gefahr bringt. Damit wird wiederum die Notwendigkeit einer Spezialeinheit, wie man sie in diesen Berichten begleitet, bestätigt (TBS 2018c:02:28:23,02:38:20,02:43:12).

2.2.4. Zeit, ihre Vermittlung und Funktion in der Handlung

Der Umgang mit der erzählten Zeit in Filmen kann zum besseren Verständnis der Handlungsstruktur beitragen[47] (Faulstich 2013:85). Wichtig sind in den hier behandelten Serien vor allem die Zeiteinblendungen, mit Hilfe derer die Dauer von durch Schnitten gerafften Handlungen vermittelt wird. Dies ist zum Beispiel der Fall bei der Schilderung einer Suchaktion nach einem alten Mann, wo bei minus ein Grad die immer gleichen Bilder leerer Straßen bei Nacht mit unheilvoller Bedeutung aufgeladen werden, indem die aktuelle Uhrzeit eingeblendet wird (TBS 2018b:00:57:06, 00:59:37, 00:59:44, 01:00:08, 01:00:24, 01:00:32, 01:01:29). Dadurch erfährt man, dass die Suchaktion zirka viereinhalb Stunden gedauert hat. Es können auch Uhrzeiten angegeben werden, wie in einem Bericht in *Za Tsuiseki*, als ein Verdächtiger seine Wohnung betritt (TV Asahi 2018e:01:58:21), wodurch das Gefühl einer tatsächlichen Observierung vermittelt wird. Was den Effekt der Zeitangaben stärkt, ist, dass die Handlungen sprachlich in der Gegenwartsform und nicht in der Vergangenheitsform vermittelt werden, wodurch das Bild entsteht, sie würden tatsächlich jetzt gerade passieren und seien nicht abgeschlossen.

Die Gesamtdauer eines Einsatzes oder einer Ermittlung wird jedoch nie angegeben. Zeiteinblendungen in Kombination mit Tag-Nacht-Wechseln und wechselnden Handlungsorten, wie zum Beispiel in einem Bericht über das Ausforschen eines Autobatteriediebs in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018a:00:18:32), vermitteln, wieviel Aufwand die Polizei in ihre Aufklärungsarbeit investiert – was sich aber durch den Erfolg der BeamtInnen am Schluss auch lohnt. Andererseits kann das Fehlen von Hinweisen auf die Dauer von Einsätzen die Polizei als sehr effizient erscheinen lassen, weil man nur die Erzählzeit zur Orientierung hat. In einem nur 4 Minuten und 12 Sekunden dauernden Bericht in *Saizensen* fällt einer Streife eine verdächtige Person auf; diese wird konfrontiert, überführt und in Gewahrsam genommen (TBS 2018a:00:00:08). Weil der Bericht so schnell vorbei ist, wie er begonnen hat, entsteht der

47 Genaueres zu Wiederholungen, Slow-Motion und Standbilder siehe Kapitel 4.3.

Eindruck, dass die BeamtInnen sehr flott im Erledigen ihrer Arbeit sind, was ihnen kompetentes Arbeiten bescheinigt.

2.2.5. Aufbau der Handlungen

Faulstich schreibt, dass viele Filme aus fünf Handlungsphasen bestehen: die Problementfaltung, die Steigerung der Handlung, die Krise oder Umschwung, die Verzögerung der Handlung und am Schluss das Happy End beziehungsweise die Katastrophe. Oft sind hier ganz klare Unterteilungen nicht möglich (Faulstich 2013:86). Kuchenbuch rechnet diese Schwierigkeit der Unterteilung des ununterbrochenen Handlungsflusses von Filmen zu, weswegen die Zusammenfassung von Sequenzen und Untersequenzen eines Filmes zu „makrostrukturellen Handlungsphasen" schlussendlich vom Interpreten abhängig ist (Kuchenbuch 2005:166). Der Sinn der Unterteilung ist nicht, den Inhalt einer Handlung lediglich deskriptiv einzelnen Phasen zuzuordnen, sondern die „innere Logik und Stringenz" der Handlung herauszuarbeiten, was besonders bei handlungslastigen Werken wie Actionfilmen wichtig ist (Faulstich 2013:86-87). Ich habe immer erst, nachdem ich einen Bericht in Gänze gesehen hatte, überlegt, wo die einzelnen Handlungsphasen beginnen/aufhören, beziehungsweise ob sie überhaupt vorhanden sind.

Kuchenbuch listet ebenfalls fünf Handlungsabschnitte auf, die auf dem dreigliedrigen Modell aus Handlungsanstoß, Konfrontation/Wende und „…der letzten Infragestellung des Ausgangs" (Kuchenbuch 2005:165) beruhen, wovon die Konfrontation wiederum dreigeteilt wurde. Diese bestehen aus der Exposition, dem Aufbau des Konflikts, dem Höhe- beziehungsweise Tiefpunkt der Hauptfigur, der Wende und schließlich dem Happy End oder der Katastrophe (Kuchenbuch 2005:173). Ich beziehe mich hier jedoch auf die Unterteilung Faulstichs, da die Retardierung, das Hinauszögern der Handlung, im hier vorliegenden Material eine wichtige Rolle spielt. Die Berichte der hier untersuchten Serien weisen in den meistens Fällen die fünf Handlungsphasen auf. Es gibt aber auch Ausnahmen wie die eigenständigen Vorstellungsberichte, welche das Publikum lediglich mit Informationen über Polizeibehörden oder einzelne BeamtInnen versorgen, aber keinen Handlungsverlauf haben.

2.2.5.1. Problementfaltung

In der Problementfaltung wird üblicherweise das Publikum an die Handlung herangeführt; die momentane Situation und eventuell Hintergründe werden abgeklärt sowie wichtige Figu-

ren eingeführt. In die erste Handlungsphase fällt in den drei behandelten Serien üblicherweise die Vorstellung des Handlungsortes und der Polizei, beziehungsweise der jeweiligen BeamtInnen (Abb.10). Die Handlung wird angestoßen, indem zum Beispiel eine Abgängigkeitsmeldung eines Senioren eingeht (TBS 2018b:00:57:12) oder die von der Kamera begleiteten PolizistInnen selbst etwas Auffälliges bemerken, wie einen Passanten, der seinen Blick abwendet und deswegen verdächtig wirkt (TBS 2018b:01:45:20).

Abbildung 10: Problementfaltung: Typische Einführung in einen Bericht in *Saizensen* (TBS 2018a:00:00:10).

Im Verlauf eines Berichts können dann weitere Probleme hinzukommen. Beispielsweise ist die Problementfaltung durch Alkoholisierung bei einem schwerbetrunkenen Autofahrer in *Saizensen* scheinbar abgeschlossen, als herauskommt, dass er ein Auto gestohlen hat (TBS 2018b:01:59:30). Manchmal wird auch das ursprüngliche Problem durch ein neues ersetzt, wie bei einer Geisterfahrerin in der ersten Folge von *Saizensen*, die ihre Papiere nicht findet; im zweiten Teil des Berichts geht es dann darum, sie zu überzeugen, die BeamtInnen auf die Polizeistation zu begleiten, da eine Vermisstenanzeige für sie aufgegeben wurde (TBS 2018a:00:37:37).

Während der Problementfaltung ist der Aufbau von Spannung wichtig, etwa wenn das Schlagzeug der Hintergrundmusik immer schneller und lauter wird, als die zivile Hauptfigur im ersten Bericht der ersten Folge von *Saizensen* zum ersten Mal auftritt (TBS 2018a:00:00:22). Oder indem Ungewissheit bei den RezipientInnen geschaffen wird, wenn gezeigt wird, wie einem Polizisten in *Saizensen* etwas aufgefallen ist, aber die ZuseherInnen

(noch) nicht erfahren, was es ist (TBs 2018b:00:00:18). Dadurch wird angekündigte, dass nun etwas Spannendes und für die Handlung Wichtiges passieren wird.

Wichtig für das hier verfolgte Forschungsinteresse ist auf jeden Fall, dass die Berichte immer auf der Seite der Polizei beginnen, wodurch eine frühe Positionierung der RezipientInnen auf der Seite der Polizei erfolgt. Auch beginnt hier die Konstruktion des Narrativs der immer aufmerksamen Polizei beim Entdecken/Observieren von Verdächtigen[48].

2.2.5.2. Steigerung der Handlung

In der Steigerung der Handlung baut sich der Konflikt auf, und Handlungsverläufe, die sich möglicherweise schon in der Problementfaltung abgezeichnet haben, verfestigen sich. Gerade in dieser Phase gibt es deutliche Unterschiede bezüglich ihres Anteiles an der Gesamterzählzeit zwischen den einzelnen Berichten. Sie kann den Hauptteil des Berichts ausmachen wie das Ausfindigmachen eines Kreditkartendiebes in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018d:00:23:25), aber auch sehr kurz sein wie bei einem Geisterfahrer in *Saizensen*, der sofort angehalten wird und mit der Polizei gleich kooperiert (TBS 2018c:02:37:16). In dieser Phase werden die ZuseherInnen in erzählzeittechnischer ‚Echtzeit' mit den neuesten Erkenntnissen über die zivilen Figuren und über die jeweilige Situation versorgt (Abb.11).

Abbildung 11: Steigerung der Handlung: Die neuesten Erkenntnisse[49] (TBS 2018a:00:01:54).

48 Ich gehe vor allem in Kapitel 3.3.1.3. auf die berufliche Eignung der BeamtInnen und in Kapitel 4.7.1 auf die Positionierung der Kamera auf Seiten der BeamtInnen zu Beginn von Berichten ein.
49 Die Texteinblendung besagt: „*Utagawashii mono*" 疑わしいもの [Verdächtiges Objekt].

In dieser Handlungsphase wird vor allem die Durchhaltefähigkeit der PolizistInnen vermittelt und ihr kriminaltechnisches Geschick gezeigt, so wenn sie in *Saizensen* bei einer Kontrolle versteckt in Zigaretten Drogen finden (TBS 2018b:01:50:25), was ihre Vorgehensweise in den späteren Phasen rechtfertigt.

2.2.5.3. Umschwung

Beim Umschwung vollführt die Handlung eine Abkehr von der Richtung, der sie bisher gefolgt ist. Ich gehe davon aus, dass die Identifizierung des Umschwunges in der Handlung stark vom individuellen Rezeptionserlebnis und der medialen Erfahrung jedes einzelnen Zusehers abhängig ist. Ist der/die RezipientIn mit dem Material sehr vertraut, dann weiß er/sie, dass die PolizistInnen nicht versagen werden – etwa beim Fassen eines Diebes – weswegen er/sie die Phase des Umschwungs vielleicht früher ansetzt als ein/e Rezipient/in, der/die damit noch vollkommen unvertraut ist. Gerade hier zeigt sich die Schwierigkeit, eine klare Abgrenzung zwischen den einzelnen Handlungs-Phasen zu setzen (Faulstich 2013:86).

In meinen Augen lässt sich der Beginn dieser Phase dort ausmachen, wo die Kontrolle der Polizei über die Situation am deutlichsten wird – so zum Beispiel, wenn in der ersten Folge von *Saizensen* Drogen bei einer verdächtigen Person gefunden werden (Abb.12; TBS 2018a:01:18:37) oder in der dritten Folge eine Temposünderin schließlich einsieht, dass die Polizisten sie nicht drangsalieren wollen, sondern ihre Aufgabe erfüllen und so zur Sicherheit aller Verkehrsteilnehmer beitragen (TBS 2018c:00:06:03).

Abbildung 12: Umschwung: Die Bestätigung des Verdachts[50] (2018a:00:02:34).

50 Die Texteinblendung besagt: „*Aa kokain ka kore*“ ああコカインかこれ [Ahh, ist das Kokain?].

Die Phase des Umschwungs ist der Moment, in dem sich der Erfolg der PolizistInnen abzeichnet. Hier haben sie die größten Hindernisse überwunden, eventuelle Zweifel über die Richtigkeit ihres Vorgehens beim Publikum wurden beseitigt, und sie können nun die Früchte ihrer Arbeit ernten. In manchen Fällen ist der Umschwung identisch mit dem Happy End des Berichtes. Als Beispiel kann hier ein vermeintlicher Wohnungsbrand in *Saizensen* angeführt werden, der sich lediglich als verbranntes Essen herausstellt, ohne dass dabei Schäden oder Verletzte die Folge gewesen wären (TBS 2018c:01:55:09; TBS 2018c:01:56:04).

2.2.5.4. Retardierung

Die Retardierung verzögert das absehbare Ende, das sich im Umschwung abgezeichnet hat und im Happy End oder der Katastrophe verwirklicht wird. Sie dient vor allem zur letzten Spannungssteigerung vor dem eigentlichen Ende, wie die Medienwissenschaftler Benjamin Beil, der Literatur- und Theaterwissenschaftler Jürgen Kühnel und Medienwirt Christian Neuhaus in ihrem Buch *Studienhandbuch Filmanalyse schreiben* (Beil et al. 2016:218). Eine Retardierung wird zum Beispiel in einer Folge in *Saizensen* vorgenommen, als sich die Polizisten mit der unter *hogo* 保護 [Schutz] gestellten Person während der Fahrt im Polizeiwagen zur Polizeistation unterhalten (TBS 2018a:00:40:42). In vielen Berichten kommt es auch innerhalb der Retardierung zu Erkenntnissen und Entwicklungen. Dies ist beispielsweise in einem Drogenbericht der Fall (Abb.13; TBS 2018c:00:47:26).

Abbildung 13: Retardierung: Verzögerung des unausweichlichen Ende. Die Freundin will zu ihrem bereits überführten Freund, während die Beamten versuchen sie abzuhalten (TBS 2018c:00:47:31).

Nach dem Fund von Drogen und dem Geständnis eines Verdächtigen kommt dessen aufgeregte Freundin hinzu und behindert dabei die Ermittlungen behindert, weil sie zu ihrem Freund (TBS 2018c:00:47:31). Durch solche Entwicklungen bleiben auch Berichte, deren Ende bereits abzusehen ist – in diesem Fall das Mitnehmen des Mannes auf die nächste Polizeiwache – für die RezipientInnen überraschend und unterhaltsam.

Die Phase der Verzögerung kann aber auch ganz entfallen. Dies ist zum Beispiel in Folge zwei von *Saizensen* der Fall, in der bei einer Autoverfolgung auf den Umschwung – das Anhalten des Fahrzeuges – sofort das Happy End – Festnahme und Abtransport des Täters – erfolgt (TBS 2018c:00:30:18). Ein häufiger Handlungsbestandteil dieser und der letzten Handlungsphase ist die Ermahnung/Erziehung der zivilen Figur durch die Beamten wie zum Beispiel in derselben Folge, in der Polizisten einer Frau, die Suizid begehen wollte, ins Gewissen reden (TBS 2018b:01:16:37). In solchen Berichten gibt es keine Impulse, welche die Handlung von neuem in Schwung bringen würden. Es gibt immer wieder Berichte, die das Ende hinauszögern, weil die PolizistInnen sich neuen Schwierigkeiten stellen müssen. Doch wird nie der Erfolg der PolizistInnen in Frage gestellt.

2.2.5.5. Happy End oder Katastrophe

Hickethier verweist darauf, wie wichtig das Ende ist, weil damit auch der Sinn der bisherigen Handlung festgelegt wird (Hickethier 2012:116). Bei den von mir gesichteten Folgen kann man in den meisten Berichten von einem Happy End sprechen, da die PolizistInnen ihrer Aufgabe der Einhaltung und Durchsetzung der Gesetze und gesellschaftlicher Normen erfolgreich nachkommen. In *Saizensen* erreichen sie sogar eine hundertprozentige Erfolgsrate, was in 27 Fällen *taiho* 逮捕, die Verhaftung eines Täters, bedeutet (siehe Diagramm 6).

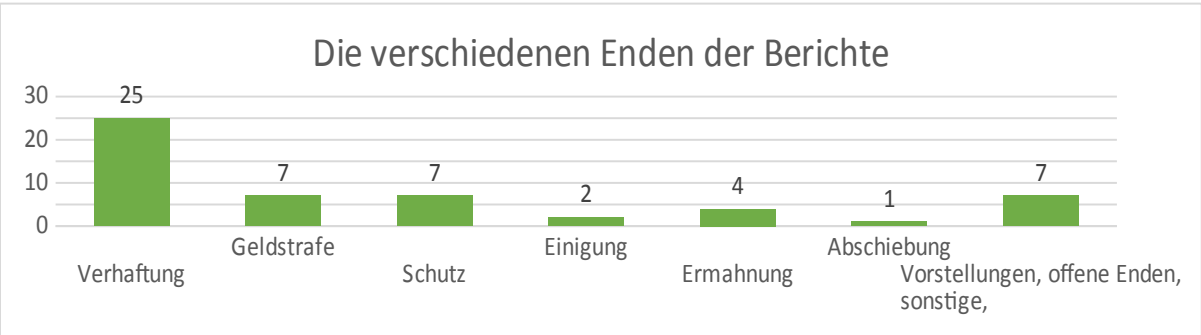

Diagramm 6: Happy End: Aufteilung der Berichte in *Saizensen* nach ihrem Ende[51].

51 Siehe Anhang 5. für eine genaue Auflistung.

Dass jemand unschuldig verdächtigt wird, kommt in *Saizensen* nur einmal vor, und hier klärt sich die Situation noch vor dem Ende des Berichtes auf, indem die Polizisten ordnungsgemäß einen Alkoholtest durchführen und feststellen, dass der Alkoholgehalt noch nicht über dem Grenzwert liegt (TBS 2018a:01:29:31). Dieser Irrtum wird jedoch ausgeglichen, denn der Verdächtigte hatte versucht, die Beamten zu täuschen, indem er mit seiner Beifahrerin die Plätze getauscht hatte. Dafür wird er von den Polizisten gerügt (TBS 2018a:00:07:44). Oft gibt es während des Endes noch zusätzliche Informationen darüber, was sich nach dem gezeigten Geschehen noch ereignet hat, bereitgestellt von KommentatorIn und PolizistInnen. So informiert in einem Bericht in *Saizensen* der Kommentator das Publikum, dass eine verwirrte Frau sicher mit ihrer Familie wiedervereint werden konnte (TBS 2018a:00:41:11). Und in *Gekiroku* erklärt ein Beamter, dass Kriminelle gerne gestohlene Nummernkennzeichen, wie man sie in einem Wagen fand, bei Diebstählen verwenden (TV Tōkyō 2018a:00:35:10).

Zu beachten sind hier auch die Schlussworte der Kommentatoren. So kann einfach nur die Verhaftung verkündet werden und eine Auflistung der von dem/der Verdächtigen begangenen Straftaten erfolgen (TBS 2018b:00:40:29). Es können am Schluss einer Folge auch mahnende Worte stehen, wie dass es die Verantwortung des Fahrers sei, dafür zu sorgen, dass sein Fahrzeug der Straßenverordnung entspricht (TBS 2018b:00:40:29). Die KommentatorInnen sprechen zwar üblicherweise niemanden gezielt an. Da aber ihr gesamter Monolog als an das Publikum gerichtet wahrgenommen werden kann, kann man auch diese Worte dazuzählen (TBS 2018b:00:12:26). Die Kommentatorfiguren tragen außerdem immer dazu bei, dass das Happy End auch als solches erkannt wird. Offene Fragen gibt es am Schluss nicht.

In manchen Berichten kann das Happy End noch in eine Verlängerung treten weil man sieht, was danach passierte, ohne dass sich die Handlung merklich weiterentwickelt. In manchen Berichten wie dem über die verbrannte Pfanne (TBS 2018c:01:53:15), den ich schon im Kapitel über den Umschwung[52] als Beispiel heranzog, kann man hier schon von einer Retardierung als eigene Handlngsphase nach dem Happy End sprechen. Ab dem Moment wo das Happy End feststeht – die Pfanne wurde entdeckt (TBS 2018c:01:55:09) und man weiß dass der Koch unverletzt ist (TBS 2018c:01:56:04) – folgen noch 3 Minuten und 12 Sekunden von einem Bericht der gesamt 6 Minuten und 2 Sekunden dauert, nur um zu zeigen wie die Beamten die Personalien des Koches aufnehmen (TBS 2018c:01:56:25), fragen was er gekocht hat (TBS 2018c:01:57:20) und ihn ermahnen besser aufzupassen (TBS 2018c:01:58:47).

52 Siehe für einen Rückblick das vorvorige Kapitel 2.2.5.3.

Die Serien von TV Asahi und TV Tōkyō unterscheiden sich von der TBS-Produktion dadurch, dass letztere, also *Saizensen*, die einzelnen Berichte meistens langsamer ausklingen lässt, zum Beispiel durch das Leiserwerden der Musik und eine zunehmende Distanz zwischen Kamera und Geschehen, während die anderen Serien mittels durchgehender Musik die Abruptheit der Übergänge zwischen den einzelnen Berichten abschwächen. Nur bei einem Bericht in der dritten Folge von *Saizensen* wird kein klarer Abschluss präsentiert, da man nicht erfährt, was genau mit einem Verkehrssünder passieren wird (TBS 2018c:01:43:40).

Mit dem Happy End wird die Gefahr gebannt, die Missetat bestraft und die Not der Hilfsbedürftigen gelindert. Somit findet das Bild der Kompetenz der Polizei, welches im Verlauf der einzelnen Berichte aufgebaut wird, seinen krönenden Abschluss. Zweifel oder Kritik an der Vorgehensweise der Polizei haben bis zuletzt keinen Platz.

Lediglich in *Gekiroku* gibt es einen Bericht, in dessen Fall man am ehesten vom Versagen der Polizei sprechen kann. Dabei handelt es sich um eine Verfolgungsjagd durch die Nacht. Als der Flüchtige rote Ampeln ignoriert, wird die Verfolgung abgebrochen, um keinen Unfall zu riskieren. Kurz darauf hat das Fluchtauto einen Unfall, indem es gegen einen Strommast fährt. Als die Polizisten bei der Unfallstelle ankommen, sind die Passagiere bereits geflüchtet. Obwohl der Kommentator sagt, dass die Flüchtigen vielleicht noch andere Verbrechen begangen haben, endet der Bericht lediglich mit der Entdeckung eines Handys auf der Rückbank des PKWs (TV Tōkyō 2018a:01:07:43) und der Feststellung des Kommentators, dass die TäterInnen nicht entkommen können (TV Tōkyō 2018a:01:08:07), was dem Publikum genügen muss.

2.3. Ein unbehandeltes Thema: Die negative Seite der Polizei

Berichte, welche die Polizei oder das Leben als PolizistIn negativ darstellen, kommen im hier untersuchten Material nicht vor. Mögliche Probleme wie niedriges Gehalt, Druck durch Vorgesetzte oder Disziplinarverfahren werden in den drei Serien nicht thematisiert. Es werden zwar erschöpfte Polizisten gezeigt, verursacht etwa durch lange Arbeitszeiten wie in *Za Tsuiseki* (Abb.14; TV Asahi 2018d:00:37:37), doch auch das Thema Überarbeitung oder gar *karōshi* 過労死 [Tod durch Überarbeitung] wird nie behandelt.

Abbildung 14: Erschöpfter Polizist im Büro (TV Asahi 2018d:00:37:37).

Bedeutend ist auch, dass kaum Versagen der PolizistInnen im großen Rahmen gezeigt wird. Eher passieren ihnen kleinere ‚Missgeschicke', die sie später korrigieren, wie im Falle der Polizisten, die an einem Flüchtigen zunächst vorbeifahren, ihn dann aber gleich darauf festnehmen (TBS 2018b:00:47:54). Ein Beispiel für eine missglückte Kommunikation findet sich in derselben Folge von *Saizensen* mit einem schwer betrunkenen Autodieb. Hier kommt im Verlauf des Berichtes ein weiterer Trupp Polizisten hinzu, welcher erfolglos versucht, einen Alkoholtest bei dem Täter durchzuführen. Als ein Polizist vom ersten Trupp ihnen mitteilt, dass der Mann ein Auto gestohlen hat, verzichten sie auf den Test und verhaften ihn (TBS 2018b:02:05:23). Sie hätten sich also Mühe und Zeit erspart, wenn sie von ihren Kollegen früher über den Sachverhalt genauer aufgeklärt worden wären.

Weiters werden die Geschehnisse um die beziehungsweise die Handlungen der zivilen Figuren nie ausführlich behandelt oder analysiert und nach Gründen gesucht. Dies zeigt sich in meinen Augen am deutlichsten bei Drogen- und Sexualdelikten. Vermutlich liegt dies daran, dass es die wertvolle Ressource Zeit verbrauchen würde und den schnellen Ablauf der meisten Berichte ins Stocken bringen würde. Gerade das Fehlen einer tiefgehenden Beschäftigung mit den Hintergründen ist für mich ein wichtiges Anzeichen dafür, dass es sich hier nicht um eine Dokumentation mit dem üblichen Ziel handelt, das Publikum mit Informationen zu versorgen, sondern diesem nur die Wissensbrocken vermittelt werden, die für ein grundlegendes Verständnis der Handlung sorgen und diese noch emotional aufladen können. Daran zeigt sich, dass es sich hier stattdessen um eine Polizei-Reality-Dokuserie, handelt.

2.4. Erkenntnisse bezüglich der Handlung

Schon in den Einleitungen zu den drei Serien wird dem Publikum vermittelt, dass man ganz nahe dabei sein kann, wenn die Polizei ihren spannenden Aufgaben nachkommt. Die Berichte, in denen sich dieses Versprechen erfüllt, kann man zum einen in Straßen- und Detektivberichte unterscheiden, abhängig davon, wie groß die Sprünge bei erzählter Zeit und Handlungsort sind, und zum anderen nach dem Aspekt der Strafe für TäterInnen, der Hilfe für ZivilistInnen oder der Vorstellung von PolizistInnen beziehungsweise polizeilichen Institutionen. Auch wenn Straßenberichte vor allem die schnelle Einsatzbereitschaft der Polizei behandeln, während vor allem Detektivberichte Gemeinsamkeiten mit Krimis aufweisen, werden durch die zentrale Handlung des Auflösens von Straftaten die Ausdauer und die kriminalistischen Fähigkeiten der BeamtInnen besonders betont. Es fiel auch auf, dass vor allem alltäglichere Vergehen wie Drogenbesitz oder Verstöße gegen die Verkehrsverordnung vorkommen, während seltenere Straftaten wie Sexualdelikte im Vergleich nur selten gezeigt werden. Bluttaten fehlen völlig.

Es beschäftigt sich aber nicht jeder Bericht mit dem Aspekt der Strafe und der damit verbundenen ausnahmslosen Bestrafung von ÜbeltäterInnen, sondern auch mit dem Aspekt der Hilfe, womit die Exekutive als Freund und Helfer auftritt. Auch wenn diese Berichte in Anzahl und Dauer nicht an jene mit dem Aspekt der Strafe herankommen, so dienen sie nicht nur als Abwechslung, sondern auch um zu zeigen, dass die Polizei nicht nur da ist, um zu richten/bestrafen, sondern auch auf anderen Wegen zum Wohle der Gesellschaft beiträgt. Einprägsam sind hier vor allem die Berichte über Veranstaltungen der Polizei, wo fröhliche ZivilistInnen und BeamtInnen zusammen gezeigt werden. Als Sonderform habe ich noch die Berichte angeführt, in denen BeamtInnen und Polizeibüros vorgestellt werden. In diesen erhält man Hintergrundinformationen, die nicht nur zum Verständnis folgender Berichte beitragen, sondern sie zeigen auch die Motivation und die Kompetenzen für den Polizeiberuf und/oder die Notwendigkeit der BeamtInnen und Büros auf.

Es können auch bestimmte Bilder über Handlungsorte geschaffen werden. Entweder geschieht dies durch die Häufung bestimmter Themen der Berichte, die dort handeln, oder weil explizit von KommentatorInnen und PolizistInnen darauf verwiesen wird. Diese Bilder betonen die Notwendigkeit beziehungsweise die Herausforderungen für die Polizei und verstärken die Dramatik in den nachfolgenden Berichten. Über den Verlauf der erzählten Zeit er-

fährt man meistens nichts, aber wenn, dann wird damit die Mühsal und so auch die Ausdauer der PolizistInnen unterstrichen und die Atmosphäre noch greifbarer gemacht.

Bei der Identifizierung der Handlungsphasen habe ich mich an Faulstich orientiert, weil bei ihm die vierte jene der Retardierung ist: Das eigentlich schon ersichtliche Ende wird noch hinausgezögert. Dieses Verzögern ist sehr häufig in den Berichten, vor allem bei Vergehen, die bereits bewiesen wurden. In dieser Phase besprechen die BeamtInnen mit dem/der TäterIn deren Tat, bevor er/sie verhaftet wird, was dann das Happy End ausmacht.

Für die Handlung ist in den hier untersuchten Serien vor allem die Dominanz des Happy Ends von Bedeutung. TäterInnen werden überführt und ihrer gerechten Strafe zugeführt, hilflose Menschen gerettet – und all dies dank der kompetenten und schnellen Pflichterfüllung der Polizei, die für die Bewahrung und Wiederherstellung von Ordnung und Sicherheit sorgt. Ein Versagen der Polizei, wie das Entkommenlassen von Verdächtigen, kommt kaum vor und fehlt in *Saizensen* völlig. Zudem wird das Vorgehen der PolizistInnen immer begründet, wodurch das Thema der amtlichen Willkür ausgeblendet wird. Mit Hilfe dieser Darstellung wird ein glaubwürdiges, positives Bild der Polizei für das japanische Fernsehpublikum geschaffen. Die ZivilistInnen spielen hierbei eine essentielle Rolle, weil sie in den meisten Berichten die Handlung auslösen, auf die die BeamtInnen reagieren müssen. Die Handlungen in den Berichten lassen sich daher fast immer auf das eine narrative Thema herunterbrechen: Die Störung der gesetzlichen und/oder sozialen Ordnung durch ZivilistInnen als StraftäterInnen oder Schutzbedürftige und die Wiederherstellung dieser Ordnung durch die Polizei.

Die hohe Zahl an kurzen Berichten, das Fehlen genauerer Angaben zu Datum und Handlungsorten und die einfachen Handlungen, zusammen mit den flachen Figuren, die ich im nächsten Analysehauptkapitel behandle, bewirken, dass die einzelnen Berichte nicht als einzigartige und abgeschlossene Ereignisse gesehen werden können. Stattdessen wird so der Eindruck erweckt, dass die gleichen Ereignisse jederzeit wieder eintreten werden und dass dann auch wieder die Polizei zum Einsatz kommen wird. Zuletzt ist auch zu bedenken, dass durch die hohe Zahl an Berichten über Konflikte, Vergehen und Notfälle ein Bild gezeichnet wird, wonach es an solchen Vorfällen keinen Mangel gibt. Japan erscheint hier also ein gefährlicher Ort.

3. Die Akteure

Als nächsten Analyseschritt sieht Faulstich die Beschäftigung mit den Figuren vor um die „charakteristischen Merkmale“ dieser aufzuzeigen (Faulstich 2013:103). Die Erkenntnisse daraus helfen die vorkommenden Figuren in Haupt- und Nebenfiguren zu unterteilen (Faulstich 2013:99). Weiters kann diese Analyse dazu beitragen die Normen und Werte eines Filmes zu erkennen, was in diesem Material die Darstellung der Polizei betrifft und somit für meine Forschungsfrage von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist. (Faulstich 2013:100). Um dies zu erreichen, soll man die Figuren so beschreiben „…wie man einem Freund einen neuen Bekannten beschreibt…“(Faulstich 2013:103), vom äußeren Erscheinungsbild bis hin zu Persönlichkeitsmerkmalen, aber mit Fokus auf besonders markante Charakteristika .

Ich werde mich in diesem Analysekapitel aber nicht auf einzelne, individuelle Figuren konzentrieren, sondern diese höchstens als Beispiele für die Eigenschaften der drei Rollen PolizistIn, ZivilistIn und KommentatorIn heranziehen. Die Bezeichnung Rolle definiere ich nach Faulstich, der sie als einen bestimmten Figurentyp bezeichnet, welcher meist durch das Genre vorgegeben wird und sich auf eine bestimmte Verhaltensweise und Gesellschaftsgruppe/schicht bezieht (Faulstich 2013:100).

Die Beschäftigung mit den Rollen statt den einzelnen Figuren geschieht aus zwei Gründen: Erstens sind alle Figuren klar einer dieser drei Rollen zuordenbar. Zweitens sind fast alle Figuren bis auf ein paar wenige BeamtInnen sehr flach. Dies liegt daran, dass die meisten PolizistInnen und alle ZivilistInnen immer nur in einem Bericht vorkommen. Es gibt nur 11 Berichte in *Saizensen*, in denen Polizisten vorkommen, die man bereits aus vorherigen Berichten kennt[53]. Die KommentatorInnen – je nach Serie sind dies nur zwei oder drei – treten zwar sehr häufig auf, doch so fällt bei ihnen am deutlichsten auf, dass die SerienmacherInnen der Charakterisierung von Figuren nur sehr wenig Beachtung gewidmet haben. Daher bringt es in meinen Augen mehr Erkenntnisse, die Gemeinsamkeiten der Figuren hervorzuheben, die in derselben Rolle in Erscheinung treten, und einzelne Figuren nur als Beispiel für ihre Eigenschaften anzuführen. Allerdings ist es nicht so, dass alle Figuren derselben Rolle immer die gleichen Eigenschaften haben.

Die größte Herausforderung war bei dieser Herangehensweise nicht die Charakterisierung der Rollen, weil sie so einfach gestaltet waren, sondern eine sinnvolle Strukturierung

53 Siehe für die Auflistung der einzelnen Quellen den Anhang über die Massenquellen unter „6. Berichte in *Saizensen*, in denen Beamte mehrmals vorkommen; Protagonistenkonstellationen und Vorhandensein von Nebenfiguren“.

des Textes zu erreichen. Dies liegt daran, dass die wenigen Charakteristika, die es gibt, umso mehr hervorstechen, sehr ergiebig sein können und mit verschiedenen Themen zusammenhängen. Das markanteste Beispiel ist die Anonymisierung von zivilen Figuren, die die Darstellung und die Rezeption der zivilen Figuren betrifft und Auswirkungen auf die Kommentator- und Polizeifiguren hat. Aus diesen Gründen sind Wiederholungen an manchen dieses Kapitels unvermeidbar.

3.1. Die Hierarchie der Figuren

Die Bestimmung der Hierarchie von Figuren ist nötig, um zu erfahren, wer Nebenfigur ist und wer Protagonist. Mit wem fühlt sich das Publikum eher verbunden, wessen Taten versucht es zu verstehen, und wer wird vielleicht übersehen? Die größte Schwierigkeit für mich war bei der Suche nach den Protagonisten die von Bericht zu Bericht unterschiedlichen Figurenkonfikurationen und die variierende Bedeutung der einzelnen Figuren für die Handlung, denn was in einem Bericht die Figur besonders hervorstechen ließ, konnte in einem anderen gegenüber anderen Figuren untergehen. Auch bedeutet eine Serie über die Polizei nicht automatisch, dass es immer einzelne polizeiliche ProtagonistInnen gibt. Auch die Kürze mancher Berichte erschwert das Unterscheiden der Figuren, da es nicht genug Zeit gibt, um sie auszuformen und man sich daher stellenweise an nur kleinen Differenzen orientieren muss. Zudem kommt dadurch auch Figuren, die etwa nur ein oder zwei Sätze sagen, viel mehr Bedeutung zu, weil sie mehr Anteil an der Handlung haben, als würde es sich um einen Film mit 90 Minuten Spielzeit handeln. Der Medienwissenschaftler Jens Eder listet mehrere Orientierungspunkte in seinem Buch *Die Figur im Film: Grundlagen der Filmanalyse* auf, an denen man die Bedeutung einer Figur bestimmen kann (Eder 2008:469):

- Betonung durch Bauformen[54]

Besonders die Musik und die Kamera spielen bei der Charakterisierung einer Filmfigur eine wichtige Rolle. Während es die Hauptaufgabe der Musik ist, die Handlung der Figuren und die Monologe der KommentatorInnen zu unterstreichen, bewirkt die Kamera durch ihre geringe Distanz zu den PolizistInnen eine Annäherung an diese. Auch leitet meistens die Kamera durch die Handlung. Für zivile Figuren interessiert sie sich vor allem, wenn diese mit den PolizistInnen interagieren oder von diesen entdeckt/beobachtet werden.

54 Dieser Punkt wird genauer im folgenden Kapitel 4. über die Bauformen behandelt.

- Präsenz

Deutlichste Präsenz zeigen in den hier untersuchten Polizeiserien die KommentatorInnen - wenn auch nur auditiv. Sie sind von der Einführung bis zum Ausklang der Berichte für Erklärung und Wertung des Gezeigten von Bedeutung und lenken, zusammen mit der Kamera, außerdem die Publikumsaufmerksamkeit. Bei den anderen visuell wahrnehmbaren Rollen hängt die Präsenz der Figuren vom jeweiligen Bericht ab, doch besitzen die BeamtInnen mehr Präsenz als die ZivilistInnen, allein dadurch dass sie innerhalb eines Berichts üblicherweise als Erste und zudem oft in Gruppen und nicht als Einzelfiguren auftreten[55].

- Einzigartigkeit gegenüber anderen Figuren

Viele Hauptfiguren in den hier untersuchten Polizeiserien sind sehr flach und besitzen kaum Eigenschaften, die auffällig genug sind, um sie von anderen Hauptfiguren innerhalb derselben Rolle abzugrenzen. Es gibt PolizistInnen, die besonders hervorgehoben werden, indem das Publikum mehr über sie erfährt, doch handelt es sich um Eigenschaften, die sich bei anderen BeamtInnen wiederholen[56]. Die zivilen Figuren besitzen Einzigartigkeit durch den Abwechslungsreichtum ihrer handlungsauslösenden Tat und ihrer Verhaltensweisen. Dennoch treten auch hier repetitive Muster auf[57]. KommentatorInnen bleiben, obwohl es immer nur zwei oder drei je Serie sind, fremd, weil man kaum Einblick in ihr Inneres gewinnt[58].

- Handlungsfunktionalität

Die KommentatorInnen beschreiben lediglich die Handlung, haben jedoch keine Bedeutung für ihr Zustandekommen oder ihren Ablauf. Damit stehen sie ganz im Gegensatz zu den ZivilistInnen, da diese in fast allen Berichten die Handlung verursachen, auf welche die BeamtInnen dann reagieren müssen. Deren Reaktion macht wiederum den Hauptteil der Handlung aus[59].

55 Siehe dazu beispielsweise Kapitel 3.4.3.1. über die physische Dominanz der Polizisten oder Kapitel 4.7.1. über die räumliche Nähe der ZuseherInnen zur Polizei.
56 Genaueres bei Kapitel 3.3.1.2. über die Vorstellung von einzelnen Polizistinnen.
57 Details dazu in Kapitel 3.3.3. über Stereotypen.
58 Siehe mehr unter Kapitel 3.5. über die Kommentatoren.
59 Siehe rückblickend dazu etwa Kapitel 2.2.5. über die Handlungsphasen.

- Einfluss auf Entscheidungen

Wie bei der Handlungsfunktionalität sind KommentatorInnen auch hier unbedeutend im Vergleich zu den anderen Figuren, da sie keinen Einfluss auf den Verlauf der Handlung haben. Zentrale Entscheidungsgewalt hat die Polizei, was auch zu ihrer Dominanz über die zivilen Figuren beiträgt, die nur wenig bis gar nicht den Verlauf der Handlung beeinflussen können.

- Fokus anderer Figuren auf die Figur

Es geht hier um das Ausmaß des Interesses, das einer Figur von anderen Figuren entgegengebracht wird. Das bedeutet, dass auch eine Figur, die nur kurz zu sehen ist, sehr wichtig sein kann, weil sich die anderen Figuren für sie interessieren. Die Kommentatorfigur tritt in *Saizensen* nie in direkten Kontakt mit den anderen Figuren, vermittelt aber vor allem bei den Vorstellungen einzelner BeamtInnen ihr Interesse an diesen, was deren Bedeutung betont. Bei den anderen Figuren hängt dieser Punkt vom jeweiligen Bericht ab. In solchen, wo die Interaktion zwischen PolizistInnen und ZivilistInnen den Hauptbestandteil ausmacht, was vor allem bei Straßenberichten der Fall ist, zeigen üblicherweise PolizistInnen wie ZivilistInnen ungefähr gleichviel Interesse an ihrem Gegenüber. In Detektivberichten hingegen tritt die zivile Hauptfigur kaum oder nur sehr wenig in Aktion. Das hohe Interesse der BeamtInnen an ihr vermittelt aber nicht nur ihre Wichtigkeit für die Handlung, sondern sorgt auch dafür, dass sie trotz langer Abwesenheit in der Figurenhierarchie hoch eingereiht werden kann.

- Bedeutsamkeit der Perspektive für das Publikum[60]

Bei den PolizistInnen findet oft eine Perspektivenannäherung statt, während ZivilistInnen üblicherweise von ‚außen' beobachtet werden. Ein tatsächliches Hineinschlüpfen in eine Figur, um als diese die Handlung zu erleben, wird nur selten ermöglicht[61]. Die KommentatorInnen nehmen die meiste Zeit dieselbe Perspektive wie die ZuseherInnen ein, besitzen aber mehr Wissen über die Handlung, als es allein durch das am Fernsehbildschirm Abgebildete möglich wäre.

60 Dieser Punkt wird genauer in Kapitel 4. über die Bauformen behandelt.
61 Siehe dazu Kapitel 4.6.4. über subjektive Sichtweisen.

- Bedeutung als Symbol und/oder Symptom

Da es sich um Serien handelt, die Authentizität vermitteln wollen, kann man die PolizistInnen und ZivilistInnen als Symptome der japanischen Gesellschaft und ihrer Exekutive ansehen. In den Berichten wird der/die PolizistIn als Symbol für viele Tugenden wie Kompetenz und Pflichtbewusstsein präsentiert, während die zivile Figur als ‚Mann/Frau von der Straße' durch ihre Handlungen die Notwendigkeit der Polizei aufzeigt[62].

- Emotionale Anteilnahme des Publikums

Hier sind die Übergänge zur Rezeptionsanalyse fließend. Trotzdem ist deutlich zu erkennen, dass mittels KommentatorInnen und Musik versucht wird, eine gewisse Emotionalität bei einzelnen Figuren zu betonen oder auszudrücken. Auch ermöglichen die KommentatorInnen manchmal einen Blick in das Innere anderer Figuren. Dadurch kann das Publikum in eine bestimmte emotionale Richtung gelenkt werden[63].

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Figuren aller drei Rollen Hauptfiguren sein können: Auf die Kommentatorfiguren trifft dies zu, da sie über eine hohe Präsenz verfügen und ihnen durch Erläuterungen und Wertungen der Handlung und anderer Figuren eine hohe Aufmerksamkeit zukommt. Ohne die ZivilistInnen gäbe es meistens keine Handlung, und sie stehen im Fokus der PolizistInnen. PolizistInnen kommen oft als Hauptfiguren vor, weil die Kamera sie und ihre Arbeit verfolgt, weil sie auch diejenigen sind, die schließlich das Ende der Handlung herbeiführen und nicht zuletzt, weil die Polizei das Grundthema der Serien ist.

Unter den Hauptfiguren gibt es auch noch den/die Protagonisten/in, der/die nicht nur die Handlung vorantreibt wie andere Hauptfiguren, sondern auch das Interessenszentrum und die Perspektiveninstanz für das Publikum darstellt (Eder Jahr:470). Er/sie ist unerlässlich für die Geschichte (Faulstich 2013:100). Die Kommentatorfiguren können nicht als ProtagonistInnen gelten, weil sie nicht essentiell für die Handlung sind; diese kann sich auch ohne ihr Zutun abspielen. Bei Fällen, in denen ich mich nicht entscheiden konnte, ob ich eine(n) ProtagonistIn vor mir habe, habe ich mich als letzte Instanz daran orientiert, wie groß die Präsenz der Figur, etwa durch Monologe vor der Kamera, ist. In fast allen Berichten stellt die Polizei die Protagonisten, weil sie die ersten auftretenden Akteure darstellen, sie im Verlauf der Berichte begleitet werden und sie den Verlauf der Handlung maßgeblich bestimmen,

62 Siehe dazu das Kapitel 5. über die letzte der vier Herangehensweisen nach Faulstich – die Botschaft.
63 Genaueres dazu vor allem in Kapitel 3.5. über die KommentatorInnen und 4.12.2. über die Musik.

vor allem weil sie deren Ende herbeiführen[64]. Es hängt jedoch stark vom jeweiligen Bericht ab, welche Protagonisten und welche Figurenkonstellation man genau vorfindet.

Die häufigste Möglichkeit, die in *Saizensen* 30 Mal vorkam, ist, dass eine Protagonistengruppe von zwei oder mehr BeamtInnen jeweils einer zivilen Figur gegenübersteht[65]. Diese Konstellation findet man hauptsächlich in Straßenberichten (TBS 2018a:00:29:00), während es im gesamten hier gesichteten Material der Serie *Gekiroku* nur einen Detektivbericht[66] gibt, in dem nicht ein(e) einzelne(r) BeamtIn sondern ein Paar aus zwei BeamtInnen vorkommt (TV Tōkyō 2018b:01:30:42). Was die Bestimmung erschwert, ist, dass es auch PolizistInnen gibt, die nur Nebenfiguren sind und nur vermeintlicherweise eine Protagonistengruppe mit dem eigentlichen Protagonisten bilden, weil sie sich in seiner/ihrer Nähe über den Bericht hinweg aufhalten, wie im ersten Bericht der ersten Folge von *Saizensen* (TBS 2018a:00:00:08). Auch kann eine Figur in einem Bericht den Protagonisten stellen, während sie im nächsten Bericht Präsenz und somit Hierarchie einbüßt und dann nur Teil der Protagonistengruppe ist (TBS 2018a:00:00:08; TBS 2018a:00:04:33). Es kann auch sein, dass eine polizeiliche Figur nur deswegen als Protagonist einzustufen ist, weil sie am meisten mit dem Kamerateam redet und ihr Name verwendet wird (TBS 2018a:02:10:00).

Die zivile Figur kann schon sehr früh präsent sein und mit den BeamtInnen direkt interagieren (TBS 2018a:00:47:32). Oder sie erscheint als ominöser Unbekannter, von dem man nur durch Zeugenaussagen oder Überwachungskameras weiß, und erst am Ende der Handlung kommt es zur direkten Begegnung zwischen den Figuren (TBS 2018a:00:50:19), wie es in den Detektivberichten der Fall ist. Während bei der ersten Paarung vor allem das Spiel zwischen BeamtInnen und ZivilistInnen von Bedeutung für die Handlung ist und somit der Fokus einigermaßen gleichmäßig aufgeteilt ist, liegt bei der zweiten Form der Fokus auf einem/r Beamten/in und seiner/ihrer kriminaltechnischen Arbeit. Wenn durch KommentatorInnen und PolizistInnen und ihre Bedeutung für die Handlung der Fokus auf eine zivile Figur gerichtet wird, dann kann diese mit den BeamtInnen ein Protagonistenpaar bilden, wie im Bericht über einen Geisterfahrer, wo die Interaktionen zwischen Beamten und Fahrer die Handlung ausfüllen (Abb.15; TBS 2018c:02:44:01).

64 Siehe dafür das frühere Kapitel 2.2.5. über die Handlungsphasen.
65 Siehe Anhang: „7.Dominanz der Polizei: Physisch und Psychisch“.
66 Siehe Kapitel 2.2.2. über die verschiedenen Arten von Berichten.

Abbildung 15: Beispiel für eine typische Figurenkonstellation: Zwei Polizisten bilden mit einem Zivilisten auf der Rückbank ein Protagonistenpaar[67] (TBS 2018c:02:44:01).

Es kann auch sein, dass die BeamtInnen deshalb kein Protagonistenpaar mit einer zivilen Figur bilden, weil sowohl Opfer wie Täter zwar einen wichtigen Anteil an der Handlung haben, sich dadurch aber auch gegenseitig Präsenz im Bericht nehmen (TBS 2018b:01:17:06), oder weil es keine spezifische zivile Figur gibt, wie in drei Berichten in *Saizensen*, wo der Hauptteil der Handlung das nächtliche Patrouillieren durch eine Stadt ist und sich erst zum Ende hin ein Täter findet (TBS 2018c:00:50:57; TBS 2018c:00:54:42; TBS 2018c:01:04:29).

Nur in zwei Berichten in *Saizensen* treten mehr zivile als polizeiliche Haupt- und Nebenfiguren auf (TBS 2018b:00:05:45; TBS 2018c:00:06:47). Die zahlenmäßige Überlegenheit und die in manchen Berichten frappante Aufdringlichkeit der BeamtInnen spielt eine wichtige Rolle in Kapitel 3.4.3.1. über die Dominanz der BeamtInnen über die ZivilistInnen. In drei Berichten in *Saizensen*, allesamt Verfolgungsjagden, stehen hingegen die flüchtenden Zivilisten im Mittelpunkt des Interesses. Bis zur Verhaftung am Berichtsende nimmt die Polizei nur eine Randrolle ein (TBS 2018b:00:25:24; TBS 2018b:00:41:01; TBS 2018c:00:16:28).

Überdies kommen fünf Berichte ganz ohne Hauptfigur beziehungsweise Protagonisten aus, weil sich die Kamera nicht an einzelnen Figuren orientiert oder ‚anhängt', sondern selbstständig den Ort des Geschehens erkundet (TBS 2018c:00:12:33; TBS 2018c:02:36:06). Bei solchen Berichten stehen aber inhaltlich immer noch die Tätigkeiten der BeamtInnen im Mittelpunkt. Ein Beispiel dafür ist ein Bericht über einen Autounfall; hier spielen die Folgen

67 Dies ist gleichzeitig ein Beispiel dafür, dass PolizistInnen auch eine freundliche Miene machen können. Genaueres dazu erläutere ich im Kapitel 3.4.3.5. über „Freundliche PolizistInnen".

des Zusammenstoßes wie Sachschäden, Blut- und Bremsspuren, Handlungen der Einsatzkräfte und ZivilistInnen als ein Ganzes die Hauptrolle. Auch der verschwundene Unfallfahrer ist für mich nicht als Hauptfigur oder Protagonist einzustufen, weil er nur eine Randrolle einnimmt (TBS 2018a:00:17:10). Besonders in solchen Berichten ist nicht eine begrenzte Zahl an PolizistInnen, sondern die Behörde an sich als Akteur zu erkennen. Aber auch die beiden Vorstellungsberichte von Behörden in *Saizensen* gehören dazu (TBS 2018b:00:49:56; TBS 2018c:02:26:55). Diese stellen nicht nur die Polizeiorganisation vor, sondern sorgen auch dafür, dass die Folgeberichte mit ihren klar erkennbaren Protagonisten zur Beschreibung der vorgestellten Behörde beitragen[68].

Vorhandensein und Wichtigkeit von Nebenfiguren schwanken deutlich zwischen den Berichten. So gibt es 34 Berichte in *Saizensen*, in denen eine Nebenfigur vorkommt[69]. Diese haben zwei wichtige Funktionen: Die erste ist die Bereitstellung von Informationen, wodurch sie zur Verständlichkeit der Handlung und Verdichtung der Atmosphäre beitragen. In *Saizensen* etwa gelangen mehrere Einsatzkräfte, die als Nebenfiguren nur in einer Szene vorkommen, zur Schlussfolgerung, dass der Fahrer eines Unfallfahrzeuges verschwunden ist (TBS 2018a:00:25:35). Im selben Bericht erzählt auch eine Augenzeugin, wie sie den Unfall erlebt hat (TBS 2018a:00:23:58). Die zweite wichtige Funktion zeigt sich bei polizeilichen Nebenfiguren, wenn sie durch ihre Handlungen einen wichtigen Beitrag zum Erfolg der Polizei leisten, wie bei der Beschattung eines Verdächtigen (TBS 2018a:00:58:36). Oft erfährt man nur sehr wenig über diese Nebenfiguren. Ihre Informationen aus erster Hand machen das Beschriebene aber glaubwürdiger und vermitteln so einen Vor-Ort Zugang zu den Ereignissen, der den RezipientInnen in der Wirklichkeit kaum möglich wäre. Andere Beispiele für Nebenfiguren sind etwa Anrainer, die besorgt einen Brand beobachten in *Saizensen* (TBS 2018c:02:07:47), oder eine große Schar Polizisten, die sich in *Za Tsuiseki* um einen gewalttätigen Mann versammelt hat (TV Asahi 2018d:01:24:09), wodurch die Ernsthaftigkeit der Situation betont wird. Sie dienen auch dazu, Berichte zu beleben, wie Passanten, die ein Unfallopfer begaffen (TBS 2018b:00:17:52), oder unbeteiligte Autos während einer Verfolgungsjagd (TBS 2018c:00:20:14), beides Beispiele aus *Saizensen*.

Gelegentlich stellen auch Mitglieder des Filmteams Fragen an die Anwesenden. Durch diese gezielte Lenkung des Informationsflusses zeigt sich die Bereitschaft der SerienmacherInnen, in den Verlauf der Handlung einzugreifen, was die Frage aufwirft, inwieweit die Pro-

68 Siehe Anhang: „8. Folgeberichte von Behördenvorstellungen“.
69 Siehe Anhang 6.

duktionsfirmen die Realität, die sie vermeintlich abbilden, sonst noch beeinflussen. Ich werde diese Figuren aber nicht in einem eigenen Kapitel behandeln, da sie nur sehr selten vorkommen und dadurch kaum Einfluss auf die Darstellung der Polizei erkennen ließen[70].

3.2. Anonymisierung

Auch wenn die Anonymisierung eigentlich als filmisches Gestaltungsmittel zu den Bauformen gehört (Abb.16, TBS 2018a:00:01:03), möchte ich sie schon in diesem Kapitel behandeln, da sie einen wichtigen Einfluss auf die Charakterisierung und Funktionen der Rolle ZivilistIn hat. In den Folgen der hier untersuchten Polizeiserien wird regelmäßig eingeblendet, dass aus Gründen des Datenschutzes Stimmen und Bildmaterial verändert wurden, wobei es beträchtliche Schwankungen im Ausmaß der Anonymisierung innerhalb der Serien geben kann. Es sind dennoch gewisse Grundregeln zu erkennen. So werden in allen drei Serien die zu anonymisierenden Stellen unscharf gemacht.

Abbildung 16: Beispiel für die Anonymisierung. Man beachte neben der Figur im Vordergrund (roter Kreis) auch noch das Schild rechts oben und den Passanten im Hintergrund (beide vom Autor zur leichteren Erkennbarkeit mit einem orangenen Rechteck markiert; TBS 2018a:00:01:03).

In allen Serien wird mindestens der Kopf der zivilen Figuren anonymisiert (TBS 2018a:00:00:32). Es kann aber auch vorkommen, dass der restliche Körper teilweise oder komplett anonymisiert wird; hier lässt sich anhand der einzelnen Berichte allerdings kein klares Muster erkennen. Möglicherweise wird eine Anonymisierung vorgenommen, wenn die

70 Siehe auch 4.11.1. über die Untertitel Figuren.

im Bild befindlichen Personen Kleidungsstücke mit sehr auffälligen und somit leicht wiedererkennbaren Motiven tragen. Bei Nebenfiguren die keinen direkten Bezug zur Handlung haben wird in *Gekiroku* oft ein ganzer Bildschirmbereich, statt nur die Figuren, anonymisiert (TV Tōkyō 2018c:00:00:26).

Bei Fahrzeugen zeigen sich die meisten Unterschiede zwischen den Serien. Fahrzeuge, die zentral für die Handlung sind, wie das Fahrzeug der zivilen Hauptfigur, werden in *Saizensen* (TBS 2018b:00:01:24) und *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018a:00:00:25) komplett anonymisiert. Eine Ausnahme sind Hubschrauberverfolgungsjagden, bei denen nur die Automarke und das Nummernkennzeichen unkenntlich gemacht werden (TBS 2018b:00:31:28). In *Za Tsuiseki* hingegen werden immer das Nummernkennzeichen und das Logo anonymisiert (TV Asahi 2018c:00:00:07).

In den Serien werden auch Gebäude und Straßen unkenntlich gemacht, wenn sie Rückschlüsse auf den Wohnort ziviler Figuren, egal ob TäterInnen oder Opfer, ermöglichen (TBS 2018b:02:34:21). Was bei allen Serien auffällt, ist, dass Schilder und Eigennamen von Firmen, Gebäuden und Geschäften auch anonymisiert sein können (TBS 2018a:00:05:47; TV Asahi 2018a:01:26:01; TV Tōkyō 2018a:01:40:49). Innenräume von Lokalen, Geschäften und Bahnstationen sind in allen Serien ebenfalls teilweise oder völlig anonymisiert (TBS 2018:00:34:12; TV Asahi 2018b:01:34:21; Tōkyō 2018c:00:00:12). Bei Innenräumen der Polizei hingegen werden in den Serien üblicherweise nur die Inhalte von Bildschirmen (TBS 2018a:00:54:53) Clipboards (TBS 2018b:00:54:58) oder Dokumenten (TV Asahi 2018a:02:20:18; TV Tōkyō 2018b:00:12:28) unkenntlich gemacht.

Die Anonymisierungen sind in manchen Berichten allerdings bis zu einem gewissen Grad vergebens. Dies ist zum Beispiel in einem Bericht über Diebstähle in einem Waschsalon der Fall (TV Asahi 2018e:01:02:41). Hier wurde die Umgebung um den Waschsalon wie auch der Innenraum anonymisiert; man kann aber davon ausgehen, dass jeder, der mit dem Salon vertraut ist, ihn auch wiedererkennt. Ein anderes Beispiel für deutliche Inkonsistenzen in der Anonymisierung zeigt sich bei *Gekiroku* in einem Bericht über Männer, die heimlich Fotos von Frauen machen. In einer Szene werden die unkenntlich gemachten Beine von einer Gruppe Schülerinnen die als Nebenfiguren auftreten, gezeigt (TV Tōkyō 2018c:00:01:46). Dies könnte man so verstehen, dass die Minderjährigen besonders geschützt und keinesfalls als sexuell attraktiv präsentiert werden sollen, was das behandelte Verbrechen umso abscheulicher macht. Die Inkonsistenz ist aber, dass in einer früheren Szene die Beine einer an-

deren Schülerin, die Opfer der erwähnten Straftat wurde, nicht unkenntlich gemacht wurden (TV Tōkyō 2018c:00:00:48). Es scheint, dass etwas nackte Haut in den Augen der SerienmacherInnen durchaus willkommen war.

In allen Serien werden PolizistInnen, SanitäterInnen und Feuerwehrleute nicht anonymisiert. Ausnahme sind manche ZivilbeamtInnen (TV Tōkyō 2018c:00:04:13) und PolizistInnen (TV Tōkyō 2018d:02:24:05), die verdeckt agieren, worunter auch eine Hauptfigur fallen kann (TBS 2018c:00:51:19). Dies kann mittels einer Einblendung damit begründet werden, dass Ermittlungsarbeiten nicht behindert werden sollen (TBS 2018a:02:00:37). Bei Nebenfiguren wird zumindest mittels Texteinblendungen am Schirm klargestellt, dass es sich um BeamtInnen handelt (TBS 2018a:00:15:11) – oder man kann aufgrund der Situation darauf schließen, wie bei einer Besprechung im Polizeihauptquartier (TBS 2018a:00:54:02). Was bei den ZivilistInnen immer – dagegen nie bei den PolizistInnen – anonymisiert wird, ist die Stimme, es sei denn zivile und polizeiliche Figuren sprechen gleichzeitig, weshalb dann beider Stimmen verzerrt werden (TBS 2018b:00:07:53). In allen Serien wird hierfür die Tonhöhe erhöht. Nur bei den im Kapitel Handlung erwähnten Veranstaltungen der Polizei gibt es zivile Figuren, bei denen weder ihr Gesicht noch ihre Stimme anonymisiert wurde[71] (TV Tōkyō 2018a:01:11:56).

3.2.1. Anonymisierung – Licht und Schatten

Geschickt eingesetzte Beleuchtungstechniken können Gesichtszüge und Objekte betonen, Schatten können Illusionen erzeugen (Faulstich 2013:151), Vertrautes entfremden und sogar bedrohlich wirken lassen (Faulstich 2013:150). In meinen Augen hat die Anonymisierung ähnliche Effekte. Zum einen werden Objekte und Figuren betont, zum anderen unkenntlich gemacht.

Die Betonung wird auf zweierlei Art vorgenommen. Zum einen kann der anonymisierte Bildausschnitt – egal ob Objekt oder Figur – unter nicht oder deutlich weniger anonymisierten Bereichen hervorstechen: So wenn in *Saizensen* in einem Bericht von Beginn an das Auto der zivilen Hauptfigur komplett anonymisiert ist, während bei den anderen zivilen Fahrzeugen nur die Nummernkennzeichen und Logos der Fahrzeuge unkenntlich gemacht wurden (TBs 2018b:00:01:10). So weiß das Publikum, bevor die Haupthandlung überhaupt angestoßen wurde, worauf es seinen Fokus richten sollte.

71 Siehe für mehr Details auch Kapitel 2.2.2.2.2. über den Aspekt der Hilfe.

Viel auffälliger ist es aber, wenn etwas entgegen der üblichen Praxis nicht anonymisiert wird wie die Schäden an einem Unfallwagen (TBS 2018b:00:17:21) oder in *Za Tsuiseki* die Kopfverletzung eines Taxifahrers, nachdem er von einem Mann attackiert wurde (TV Asahi 2018a:00:11:43). Es können auch visuelle Bauformen zum Einsatz kommen, sogar unabdingbar sein, um den Blick der ZuseherInnen auf bestimmte Punkte im Bild zu lenken, wie etwa in *Gekiroku*, mit einem in einer anonymisierten Tasche versteckten Mobiltelefon, auf das dann per Texteinblendung aufmerksam gemacht wird (Abb.17; TV Tōkyō 2018c:00:00:50).

Abbildung 17: Anonymisierung und Texteinblendung: Die Texteinblendung weist auf ein *sumaho* スマホ [Smartphone] hin; die sichtbaren Beine gehören einer Schülerin (TV Tōkyō 2018c:00:00:50).

Besonders auffällig ist dies in Szenen, in denen fast alles im Bildausschnitt unkenntlich gemacht wurde und gleichzeitig einzelne Objekte durch graphische Gestaltung und/oder fehlende Anonymisierung hervorgehoben wurden. In solchen Bildkompositionen hat das Publikum kaum eine andere Wahl, als sich auf das wenige, das erkennbar ist, zu konzentrieren, was dieses dann umso mehr betont (Abb.18; TBS 2018b:01:38:06).

Abbildung 18: Tunnelblick durch Anonymisierung: Die gelbe Fläche markiert das Fahrzeug der zivilen Figur (roter Kreis). Nur die Beamten sind nicht unkenntlich gemacht worden[72] (TBS 2018b:01:38:06).

Dadurch kommt es zu einem Spotlight-Effekt. Den Zusehern wird visuell mitgeteilt, dass es sich bei dem auf diese Weise hervorgehobenen Gegenstand oder Bildausschnitt um etwas Wichtiges für die Handlung handelt; auf diese Weise kann das Publikum der Handlung leichter folgen.

Die Anonymisierung kann einer Betonung von Figuren und Handlungen durch andere Gestaltungsweisen auch entgegenwirken. Dies ist zum Beispiel der Fall in einer Szene aus der Serie *Saizensen*, in der die Kamera nahe an das Gesicht einer anonymisierten Beamtin heranfährt, die gerade einem Stalkingopfer verspricht: „*Zettai tsukamaerushi*“ 絶対捕まえるし [Wir werden ihn garantiert erwischen] (TBS 2018a:02:18:24). Da man aber ihr Gesicht nicht sieht und somit ihre vermeintliche Entschlossenheit nur eingeschränkt vermittelt wird, geht ein Teil der Dramatik in dieser Szene verloren.

Die Anonymisierung als Stilmittel bewirkt eine Undefinierbarkeit, ähnlich einem Gesicht, das durch einen Schatten vor den Augen der ZuseherInnen verborgen ist. Allerdings wird die Verschwommenheit nicht eingesetzt, um z.B. ein Gefühl von Bedrohlichkeit zu schaffen, denn in den hier untersuchten Serien werden ja sowohl TäterInnen wie Opfer und auch manche PolizistInnen anonymisiert. Sie ist also kein Attribut, das nur bei einer bestimmten Rolle zu finden ist.

72 Die Texteinblendung rechts unten lautet: „*Shojihin o kakunin*“ 所持品を確認 [Kontrolle der mitgeführten Gegenstände].

Die Anonymisierung bewirkt trägt auch außerdem zu einer Verallgemeinerung von Orten und Figuren bei, da es auf diese Weise nicht eine/n explizite/n TäterIn, Opfer oder Handlungsort zu erkennen ist, sondern nur ein verschwommenes Bild davon. Dadurch werden die wenigen vermittelten Informationen der über die meist sehr flachen Charaktere betont und Verallgemeinerungen erleichtert[73].

3.2.2. Anonymisierung und Anteilnahme

Im Folgenden gehe ich anhand Eders Überlegungen darauf ein, wie die Anteilnahme des Publikum gegenüber den (zivilen) Figuren durch die Anonymisierung beeinflusst wird. Dies kommt zwar eher einer theoretischen Rezeptionsanalyse als einer Produktanalyse nahe, aber da die Anonymisierung eine so prägnante Gestaltungsweise in allen drei Serien ist, halte ich es dennoch für wichtig, diesen Aspekt hier zu behandeln.

Eder listet fünf Formen der Anteilnahme auf: die Empathie, die Bewertung der Figur nach subjektiven Kriterien und ihre Bewertung nach objektiven Kriterien (Eder 2014:666). Diese existieren nebeneinander. Je nachdem, wo sich das Publikum auf dem Spektrum zwischen Sympathie und Antipathie für eine Figur positioniert, wird die Grundlage für die vierte Form der Anteilnahme gebildet: die situative Anteilnahme. Zuletzt gibt es noch die emotionalen Schemata (Eder 2014:667).

Bei der Empathie geht es darum, ob und wie stark das Publikum die Emotionen mit einer Figur teilt, wofür die situative Anteilnahme, die Mimik und Gestik der Figuren von zentraler Bedeutung ist (Eder 2016:667). Die Empathie, also das Wahrnehmen und Verstehen der Gefühle, ist im vorliegenden Fall besonders durch die Anonymisierung betroffen, da Informationen aus Mimik und kleinerer Gestik fehlen. So macht der gutaufgelegt klingende Geisterfahrer vielleicht ein verzweifeltes Gesicht, während er in *Saizensen* im Polizeiauto sitzt und einen Strafzettel ausgestellt bekommt (TBS 2018a:01:20:45). Wichtige charakterisierende Verhaltensweisen und emotionales Ausdrucksverhalten wie die Zerknirschtheit oder der Trotz eines Täters oder die Erleichterung einer Hilfsbedürftigen können also durch die Anonymisierungstechnik verlorengehen. Daher können diese Gefühle auch nur schwer von der Figur auf das Publikum übertragen werden, weshalb sie den ZuseherInnen letztlich fremd bleiben. Es gibt aber natürlich auch Berichte, wo die Ausdruckskraft von Stimme und Gestik so deutlich ist, dass sehr gut vermittelt wird, wie sich die Figur fühlt, wie in einem Bericht über einen

73 Ich werde in Kapitel 3.3.3. die Stereotypen ausführlicher behandeln.

jungen Motorradfahrer, der gegen mehrere Verkehrsverordnungen verstoßen hat und in dessen Stimme deutlich seine Nervosität zu hören ist (TBS 2018c:01:23:38)[74].

Die Bewertung nach subjektiven Kriterien: Diese erfolgt nach individuellen oder gruppenspezifischen Neigungen. Darunter fällt etwa das Begehren nach einer Figur oder auch Abscheu gegen sie, basierend auf „…Eigenschaften und Verhaltensweisen der Figuren, die z.B. mit alters- oder geschlechtsspezifischen Neigungen und Interessen korrespondieren“ (Eder 2016:666). Hierzu zählt auch das Erscheinungsbild (Eder 2016:667). Die Bewertung von Figuren im hier vorliegenden Fall ist wegen der Anonymisierung nur zum Teil möglich. Bei den Verhaltensweisen sind aufgrund der unkenntlich gemachten Körpersprache nur schwer Aussagen möglich. Ebenso bei Fragen nach dem Erscheinungsbild, da zumindest Gesichter, je nach Bericht und Serie aber auch der ganze Körper einer Figur anonymisiert sein kannkönnen. Auch dadurch bleiben die zivilen Figuren dem Publikum fremd.

Bei der Bewertung nach objektiven Kriterien sind allgemeingültige Normen und Werte wie moralisches Handeln von Bedeutung, anhand derer die Figur mittels Außenperspektive bewertet wird (Eder 2016:666). Dadurch, dass die zuvor angeführten Formen der möglichen Anteilnahme für das Publikum im Falle der hier untersuchten Serien stark eingeschränkt sind, können objektive Kriterien einen stärkeren Einfluss auf die Empfindungen der RezipientInnen für eine Figur haben. Das Verhalten der Figuren wird entsprechend dieser Werte und Normen durch das Handeln der Polizei und die Aussagen der KommentatorInnen regelmäßig in falsch (Bestrafung der zivilen Figur) oder richtig (Hilfe für diese) unterteilt, wodurch diesen beiden Rollen eine große Bedeutung in der Wertung der zivilen Figuren zukommt. Insgesamt lässt sich hier festhalten, dass es dem Publikum durch die Anonymisierung erschwert wird, seine Beziehung zu den (zivilen) Figuren selbst festzulegen und sich wahrscheinlich daher an den KommentatorInnen und PolizistInnen orientiert.

Bei der situativen Anteilnahme bestimmen die bereits vorhandenen Emotionen (die sich auf Basis der vorherigen drei Formen der Anteilnahme gebildet haben), ob wir eine Situation als etwas Gutes oder Schlechtes für die Figur wahrnehmen (Eder 2016:667). Eine positive Form der Anteilnahme gegenüber zivilen Figuren ist vor allem bei TäterInnen kaum möglich, da man entweder gar keine oder nur selbstsüchtige Beweggründe für ihr Verhalten erfährt, wodurch ihr Handeln nur schwer oder gar nicht nachvollziehbar ist. Ein Beispiel wäre ein Verkehrssünder in *Saizensen*, der eine rote Ampel ignorierte, um seine Frau vom Bahnhof abzu-

74 Beispiele dazu finden sich in Kapitel 3.3.2.1. „Wie Fremde von der Straße“.

holen, wobei es sich also nicht um einen Notfall handelte (TBS 2018a:01:53:05). Hier könnte man als RezipientIn so reagieren, dass man bereits eine Antipathie für den Mann empfindet, weil er sich nicht an das Gesetz hält (objektives und subjektives Kriterium) und sich anscheinend nicht traut seine Frau zu verärgern/enttäuschen (subjektives Kriterium); man wäre außerdem allein von der strengen Mimik der Beamten beeinflusst (Empathie). Ausgehend von dieser Antipathie freut man sich darüber, dass der Mann erwischt wurde und nicht nur eine Strafe zahlen muss, sondern vielleicht auch noch von seiner Gattin geschimpft wird. Gegenüber den Beamten ist ein positives Gefühl möglich, weil sie sich für die Sicherheit anderer einsetzen (subjektiv), weil sie die für alle verbindlichen Gesetze aufrechterhalten und durchsetzen (subjektiv und objektiv) und man leicht mit ihnen mitfühlen kann, denn in ihren ernsten Gesichtern kann man erkennen, dass es für sie eine wichtige Angelegenheit ist (Empathie). Die situative Anteilnahme gegenüber den Beamten kann dann Dankbarkeit sein oder auch Befriedigung, weil das eigene Steuergeld doch sinnvoll eingesetzt wird.

Auch bei der Aktivierung emotionaler Schemata geht es um die gezeigten Situationen, doch bezieht sich das Publikum hier nicht konkret auf die daran beteiligten Figuren oder bereits vorhandene Emotionen. Die Frage ist hier vielmehr, wie es die Situation empfindet, wenn es diese selbst erleben müsste oder erlebt hat (Eder 2016:668). Die so hervorgerufenen Gefühle können auf die Figur gespiegelt werden, welche diese Erfahrung just am Bildschirm durchläuft, was wiederum die Einstellung gegenüber der Figur beeinflusst (Eder 2016:668). Ohne Rezeptionsanalyse lässt sich hierüber keine gesicherte Aussage treffen, doch ist davon auszugehen, dass die situativ bedingte Reaktion des Publikums gegenüber hilfsbedürftigen Menschen und Opfern positiver ausfällt als gegenüber TäterInnen – wobei bei den TäterInnen auch noch zwischen harmloseren Vergehen wie dem Überfahren einer roten Ampel und Straftaten wie Sexualdelikten unterschieden werden muss. Bei dem vorherigen Beispiel mit dem Verkehrssünder könnte der/die RezipientIn mit dem Mann Mitleid haben, weil man selbst schon einmal von der Polizei aufgehalten wurde oder eine(n) EhepartnerIn hat, mit dem/der es nicht leicht ist auszukommen.

3.2.3. Abhängigkeit des Publikums durch die Anonymisierung

Die im vorherigen Kapitel angesprochene Betonung von KommentatorInnen und PolizistInnen durch die Technik der Anonymisierung als Orientierungshilfen für das Publikum spielt in meinen Augen deswegen eine Rolle, weil weder die KommentatorInnen noch die PolizistIn-

nen in ihrer Wahrnehmung der zivilen Figuren durch eine Anonymisierung beeinträchtigt sind. Dies führt zu einer gewissen Abhängigkeit des Publikums von ihnen als indirekte Wissensquelle über die zivilen Figuren.

Die KommentatorInnen versorgen die RezipientInnen mittels ihrer verbalen Beschreibung mit Informationen, die ihnen wegen der Anonymisierung ansonsten entgehen würden. Dies betrifft zivile Figuren, kann aber auch für Objekte gelten. Zum Beispiel geschieht dies bei einem Mann in *Gekiroku*, der Drogen bei sich hat und deswegen vor den Polizisten, die ihn zufällig kontrollieren, davonläuft. Als er von den Beamten eingeholt wird, beginnt er zu weinen. Es ist zwar nicht eindeutig warum, aber wahrscheinlich liegt dies daran, dass er seine Freundin im Wagen zurückgelassen hat (TV Tōkyō 2018c:00:23:49). Diese, von den Drogen nichts wissend, beginnt dann auch zu weinen (TV Tōkyō 2018c:00:24:35). Ohne die Worte des Kommentators ist es aber dem Publikum unmöglich zu wissen, dass die Figuren weinen, weil ihre Gesichter anonymisiert sind und Gestik wie Stimme nur einen vagen Hinweis geben.

Bei einem Bericht in *Saizensen* über Werbetafeln, die von einem betrunkenen Rabauken umgeworfen wurden, bewirkt die Unkenntlichmachung der Tafeln gleichzeitig, dass man ihre Beschädigungen nicht erkennen kann. Nur die Hinweise durch Kommentator, Polizisten und Texteinblendungen informieren das Publikum, dass es zu einem Sachschaden kam. Wie bei den Figuren müssen auch hier die ZuschauerInnen auf KommentatorInnen, Polizisten und Texteinblendungen darauf vertrauen, dass es sich wirklich um einen Sachschaden handelt (TBS 2018a:01:36:33). Dadurch wird vor allem die Notwendigkeit der Kommentatorfigur für das Verständnis der Berichte betont; ihre Präsenz wird damit außerdem leichter vom Publikum akzeptiert.

Die PolizistInnen sind besonders zu beachten, weil ihre Gestik und Mimik im Gegensatz zu der der unsichtbaren KommentatorInnen als Ausdruck ihrer Reaktionen auf das Geschehen in der Regel deutlich gezeigt wird – abgesehen natürlich von den seltenen Fällen, in denen ein/e BeamtIn anonymisiert wird. Ein Beispiel wäre der genervte Gesichtsausdruck eines Motorradpolizisten, der einem Motoradfahrer gegenüber mehrere Verstöße gegen die Straßenverkehrsordnung zu begründen versucht (TBS 2018c:02:25:58). Dieser vermittelt, dass der Polizist ihn in diesem Fall als unglaubwürdig einschätzt, was wiederum für die ZuseherInnen einen Anhaltspunkt dafür liefert, wie sie selbst die zivile Figur einschätzen können.

Weiters ist bei den (in der Regel nicht anonymisierten) BeamtInnen erkennbar, worauf diese ihren Blick richten, was wiederum die Aufmerksamkeit des Publikums lenken kann. Dies ist zum Beispiel in einem Bericht der Serie *Saizensen* der Fall, in dem man zuerst sieht, wie sich ein Zivilbeamten auf etwas konzentriert, woraufhin ein Schwenk der Kamera dann einen unkenntlich gemachten Bahnhof als seinen Fokuspunkt enthüllt (TBS 2018a:00:33:51); damit wird ersichtlich, dass es sich hier um einen wichtigen Handlungsort handelt. Die PolizistInnen werden also viel leichter für das Publikum lesbar als die (anonymisierten) zivilen Figuren und fungieren damit als eine Art ‚Lesehilfe' für andere Figuren und die Handlung.

3.3. Das Kennenlernen von Figuren

Bevor ich die drei Rollen, in denen die Figuren auftreten, genauer diskutiere, ist es mir wichtig anzuführen, wie Figuren ganz grundsätzlich in audiovisuellen Werken charakterisiert werden können. Vor diesem Hintergrund lässt sich die Art der Gestaltung der Figuren in den hier untersuchten Polizeiserien als „flache Charaktere" beziehungsweise als stereotype Figuren leichter nachvollziehen. Filmfiguren sind sehr komplex gestaltbar, da sie sich aus verschiedensten Charakterzügen zusammensetzen, wie ihrem Geschlecht; Alter und Beruf und den Orten und Milieus, in denen sie verkehren (Faulstich 2013:105); durch ihren Sprachgebrauch und ggf. Dialekt (Eder 2014:265); bis zu ihrer Innenwelt aus Gedanken und Gefühlen, wobei Filme sich bei letzterem schwer tun diese zu vermitteln und eher zum Fokus auf die Handlung neigen (Faulstich 2013:99).

Informationen über Figuren werden über drei verschiedene Formen der Charakterisierung vermittelt: die Selbstcharakterisierung, bei der sich die Figur durch ihre Handlungsweise, ihr Aussehen, ihre Körpersprache, Aussagen und so weiter selbst beschreibt; die Fremdcharakterisierung, bei der eine Figur eine andere Figur beschreibt; und die Erzählercharakterisierung, wobei Faulstich hier nicht eine Erzählerfigur meint, sondern den Einsatz von Bauformen wie Musik oder Licht/Schatten (Faulstich 2013:105). Auch die Entwicklung der Figuren kann eine eigene Botschaft beinhalten (Faulstich 2013:107-108).

Diese angeführten Punkte spielen eine wichtige Rolle für meine Überlegungen wie die Figuren in den Serien gestaltet werden. Im Falle der hier untersuchten drei Serien lernt man viele Figuren so gut wie gar nicht kennen, weshalb einige wenige BeamtInnen hervorstechen, nur weil sie ein oder zwei Details mehr als ihre KollegInnen besitzen, womit gleichzeitig die wenigen vorhandenen Charakteristika umso mehr betont werden.

3.3.1. PolizistInnen in Zivil und in Uniform – Kaum ein Unterschied

Rein optisch kann man zwischen uniformierten PolizistInnen und solchen in Zivilkleidung unterscheiden, wobei erstere deutlich häufiger vorkommen: In *Saizensen* gibt es etwa 44 Berichte mit ersteren und 26 Berichte, in denen zweitere auftreten, egal ob es sich bei ihnen um Hauptfiguren oder Nebenfiguren handelt. In 30 Berichten sind uniformierte BeamtInnen, egal ob allein oder als Gruppe, die Protagonisten, und in 15 sind es BeamtInnen in Zivil[75], wobei in einem Bericht ZivilbeamtInnen und uniformierte eine gemeinsame Protagonistengruppe bilden (TBS 2018b:02:43:48).

Doch ist nicht jede BeamtIn in Zivil ein *keiji* 刑事 [Detektiv], also ein Mitglied des *keiji kyoku* 刑事局 [Criminal Affairs Bureau][76] (NPA 2021). Auch BeamtInnen anderer Abteilungen können in Zivil über Wochen hinweg Ermittlungen durchführen. Bei einer Vietnamesin mit illegaler Aufenthaltserlaubnis beschäftigt sich das *keibi kyoku* 警備局 [Security Bureau] (TBS 2018a:00:53:14) mit ihrem Fall, und in einem Stalkerfall ist es das *seikatsu anzen kyoku* 生活安全局 [Community Safety Bureau] (TBS 2018a:01:56:32). Währenddessen beschäftigen sich die eigentlichen *keiji* auch mit sehr kurzfristigen Einsätzen, wie in einem Straßenbericht in *Saizensen* über zwei Detektive, die einem Fall sexueller Nötigung nachgehen (TBS 2018b:01:17:37).

Es gibt Unterschiede zwischen den BeamtInnen in Zivil und ihren uniformierten KollegInnen. So haben anhand der vorkommendenenden zirka 50 Prozent der Berichte in *Saizensen* für im Jahr 2018, in denen solche mit BeamtInnen in Zivil als ProtagonistInnen auftreten, eine Wahrscheinlichkeit von zirka 50 Prozent mit einer Verhaftung zu enden (8 von 15 Berichten), während es bei uniformierten BeamtInnen nur knapp unter 33 Prozent sind (12 von 30 Berichten)[77]. In *Saizensen* kommen PolizistInnen in Zivil nur etwa halb so oft vor wie ihre KollegInnen in *seifuku* 制服 [Uniform] als ProtagonistInnen vor (44 zu 25 Berichte). Weiters treten uniformierte PolizistInnen nur in Straßenberichten[78] auf. Dabei entdecken sie selbst etwas, während sie auf den Straßen patrouillieren (17 Berichte in *Saizensen*) oder reagieren auf eingehende Meldungen wie auf Notrufe (18 Berichte), wodurch sie wie nimmermüde Wächter wirken, allzeit bereit ihre Pflicht rasch zu erfüllen. Bei PolizistInnen in Zivil begleitet das Publikum sie in *Saizensen* in 12 Einsatzberichten, wo sie auf der Straße unterwegs sind

75 Für eine genaue Auflistung siehe Anhang 6.
76 Wenn nicht anders angegeben, handelt es sich hierbei um die offiziellen englischen Bezeichnungen der einzelnen Abteilungen (NPA 2021a).
77 Anhang 5.
78 Siehe genaueres in Kapitel 2.2.2.1. über die Straßen- und Detektivberichte.

und dabei selbst etwas bemerken oder ihnen etwas gemeldet wird, aber auch bei drei Detektivberichten[79]. Gerade bei den Detektivberichten kann man sich dann von der Unermüdlichkeit in der Verbrechensbekämpfung durch die Polizei überzeugen.

Aus mehreren Gründen unterteile ich die Rolle PolizistIn dennoch nicht weiter in uniformierte und zivil gekleidete BeamtInnen: Nie wird der Einsatz auf der Straße beziehungsweise im Büro als der wichtigere von beiden dargestellt. Dies liegt auch daran, dass man Abgesehen von Verkehrsvergehen erfährt man außerdem nur sporadisch das Strafausmaß, abgesehen von Verkehrsvergehen, erfährt, weswegen eine Reihung nach Schwere des Verbrechens kaum möglich ist. Weiters liegt innerhalb eines Berichtes der Fokus stets entweder auf uniformierten BeamtInnen oder BeamtInnen in Zivil, während die jeweils andere Ausprägung immer nur kurz als Nebenfigur auftritt und so keine Hierarchie oder Konkurrenzbeziehung zwischen diesen beiden Gruppen von PolizistInnen erkennbar ist. Nur in zwei Berichten in *Saizensen* kann man von gleicher Wichtigkeit sprechen. In dem einen treten sie von Anfang an als Team auf, und es ist kein Unterschied in ihrer Handlungsweise oder Reaktionen zu erkennen (TBS 2018b:02:43:48). Im anderen Bericht wechseln die Zivilbeamten ihre Kollegen ab, weil nach der Verhaftung wegen Alkohol am Steuer noch eine Hausdurchsuchung erfolgt (TBS 2018b:02:17:22). Der Am wichtigsten Grund ist jedoch, dass sie über die gleichen Eigenschaften wie Aufmerksamkeit und Durchhaltevermögen besitzen und die Filmschaffenden nie die einen gegenüber den anderen merklich bevorzugen. So werden sie in den Serien nicht nach ihrer Bedeutung für das Wohl der Gesellschaft unterschieden.

3.3.1.1. Die Namen der HeldInnen

Fast jede/r PolizistIn in *Saizensen* und *Gekiroku*, und auch die meisten in *Za Tsuiseki*, die eine Hauptrolle innehaben, wird, wie im Kapitel Handlung bereits erwähnt, mit dem Namen der regionalen Polizeibehörde, der Bezeichnung der Abteilung, dem Namen und Rang vorgestellt (ein Beispiel zeigt Abb.19; TBS 2018c:02:09:02). Üblicherweise werden pro Bericht die Namen von nur zwei bis drei Figuren genannt. Daher können auch BeamtInnen, die zu einer aus mehreren Personen bestehenden Protagonistengruppe gehören, ohne Namen bleiben (TBS 2018a:00:04:33).

79 Siehe für die Auflistung der einzelnen Quellen Anhang 3. und 4. Die beiden Vorstellungsberichte über die Polizei und drei Verfolgungsberichte mit ZivilistInnen als ProtagonistInnen wurden nicht hinzugezählt.

Abbildung 19: Übliche Vorstellung von PolizistInnen in *Saizensen*. Dabei werden ihre Behörde (1), Abteilung (2), Name (3) und Rang (4) angegeben (TBS 2018a:02:09:02).

Die polizeilichen Nebenfiguren bleiben aber namenlos, außer sie zeigen ein gewisses Maß an Präsenz, indem sie mit jemandem vom Kamerateam sprechen (TBS 2018a:01:12:32) oder eine bedeutsame Aufgabe erfüllen, wie das Beobachten einer Verdächtigen in *Saizensen* (TBS 2018a:00:58:36). Die Einblendungen der Namen bewirken zum einen, dass vorgestellte BeamtInnen realer wirken; zum anderen funktioniert die Angabe wie ein Qualitätsstempel für ihre Aussagen, da klargestellt wird, dass hier ein Fachmann/-frau zu Wort kommt.

Weiters werden PolizistInnen, die in mehreren Berichten einer Folge vorkommen, in der Regel nur im ersten Bericht vorgestellt (TBS 2018a:00:04:07). Es gibt aber auch 12 Berichte in *Saizensen*, wo man von keiner Figur den Namen erfährt, unabhängig ob es Hauptfiguren gibt oder nicht[80]. Warum dem so ist, wird aber nicht angegeben. Aber auch in diesen Berichten erfährt man zumindest, zu welcher präfektorialen Behörde und Einheit die BeamtInnen gehören (Abb.20; TBS 2018a:02:08:44).

80 Details finden sich im Anhang „9. Namen der BeamtInnen, solche die ausgesprochen werden und solche deren Namen nicht einmal eingeblendet werden“.

Abbildung 20: Einblendung der präfektorialen Behörde und Einheit. Dieser Screenshot gehört zur Szene, die vor dem in Abb.19 angeführten Bildbeispiel zu sehen ist (TBS 2018a:02:08:44).

Auffällig ist es, dass in den Serien die (dem Publikum durch die Texteinblendungen bekannten) Namen vieler PolizistInnen von der KommentatorIn gar nicht verwendet werden. Eine Ausnahme sind nur jene PolizistInnen, die besonders vorgestellt werden, was ich im folgenden Kapitel behandeln werde. So wird in *Saizensen* nur im Fall von drei Beamten und einer Beamtin ihre Namen von einem Kommentator ausgesprochen[81]. An der unterschiedlichen Gestaltung der Texteinblendungen in den beiden Screenshots in Abb.19 und Abb.20, anhand des Umstands, dass die Organisation immer vor den PolizistInnen vorgestellt wird und daran, dass der Kommentator üblicherweise die Behörde und/oder Einheit angibt (TBS 2018a:02:08:44), erkennt man, dass die Namen der BeamtInnen nicht so eine wichtige Rolle spielen wie die ihrer Organisationsstrukturen. Außerdem werden in allen drei Serien sehr oft / in der Regel / meist? verallgemeinernde und unpersönliche Begriffe wie *keisatsukan-tachi* 警察官たち [PolizistInnen] oder *taiin* 隊員 [Truppmitglied] benutzt. Dadurch wird vermittelt, dass es nicht wichtig ist, sich die Namen einzelner Figuren zu merken, wodurch ihnen Einzigartigkeit aberkannt und stattdessen ein Gesamtbild der Polizei geschaffen wird. Es spielt nicht eine so große Rolle, wer der /die einzelne PolizistIn ist, sondern WAS er/sie ist.

Nur selten kommen PolizistINNEN vor. Insgesamt acht Beamtinnen waren in elf Berichten in *Saizensen* zu finden[82]. Auch in den anderen beiden Serien kommen sie nur gelegentlich vor. In manchen Fällen wird bei weiblichen Hauptfiguren durch die KommentatorInnen extra

81 Siehe Anhang 10.

82 Eine Auflistung der einzelnen Quellen befindet sich im Anhang über die Massenquellen: „10. Vorkommen von Beamtinnen in *Saizensen*, als Haupt- und Nebenfiguren“.

betont, dass es sich um eine *josei keisatsu kan* 女性警察官 [Polizistin] handelt, wie im zweiten Bericht der ersten Folge von *Saizensen* (TBS 2018a:00:04:38). Doch wird den PolizistInnen nie geschlechtsbezogen mehr oder weniger Kompetenz zugesprochen – weder seitens der Produktionsfirmen noch ihrer KollegInnen. In einem Bericht in *Gekiroku* wird die Weiblichkeit zweier junger Beamtinnen besonders hervorgehoben. In diesem dienen sie als Lockvögel für Anwerber von Rotlichtetablissments und müssen sich hierfür zivil kleiden, inklusive kurzen Röcken und hochhackigen Schuhen. In einer kurzen Sequenz erzählen sie auch, woher sie ihre Kleidung haben. Die Szene passt mehr zu einem Lifestyle-Format als zum sonst ernsten Ton in der Serie (TV Tōkyō 2018d:02:25:10). Es wird aber auch durch eine der Beamtinnen klargestellt, dass es sich nicht um ein Vergnügen handelt, sondern um eine ernste Situation, und dass dies getan werden muss, um gegen kriminelle Praktiken vorgehen zu können (TV Tōkyō 2018d:02:25:20).

3.3.1.2. Wie die PolizistInnen charakterisiert werden

Die meisten BeamtInnen werden allein durch ihre Handlungen charakterisiert, doch manche werden zu Beginn eines Berichtes extra vorgestellt, indem man etwas über ihren beruflichen Hintergrund, Motivation oder Fähigkeiten erfährt. Wie, welche und in welchem Ausmaß solche Informationen gegeben werden, unterscheidet sich dabei von Figur zu Figur. Doch hängen die enthüllten Charakteristika immer mit der Handlung zusammen. Das Privatleben ist so gut wie irrelevant; einen Besuch bei einem/r BeamtIn zuhause gibt es nicht. Ein einziges Mal erfährt man in *Saizensen* etwas über die Familie eines Polizisten, als dieser einer betrunkenen Frau sagt, sie benehme sich wie sein fünfjähriges Kind (TBS 2018b:02:49:25). In *Gekiroku* erfährt man in zwei Berichten, dass bereits ein Elternteil von einem der Protagonisten den Polizeiberuf ausübte (TV Tōkyō 2018b:01:05:10; TV Tōkyō 2018b:01:11:00), und in einem dritten, dass ein Beamter eine Familie hat (TV Tōkyō 2018d:00:38:44). So werden diese Figuren etwas greifbarer, man kann sich leichter mit ihnen verbunden fühlen, weil man etwas über ihre Hintergründe erfährt. Von Interessen und Hobbys der BeamtInnen erfährt man nur, wenn sie positiv mit dem Beruf in Zusammenhang gebracht werden können, so beim Motorradpolizisten in *Saizensen*, der seit seiner Kindheit Motorrad fährt und nun selbst Fahrlehrer ist (TBS 2018b:00:04:42).

Eine besondere Präsentationsform findet sich in *Za Tsuiseki* und *Gekiroku*. Hierbei kommt eine Bildkomposition zum Einsatz, die ein Standbild des/der BeamtIn, variierend zwi-

schen Großaufnahme und Amerikanischer Einstellung, präsentiert. Zusätzlich wird in großen Lettern der Name des/der BeamtIn und seiner/ihrer Behörde und Station angegeben. Es wird pro Bericht nur ein(e) PolizistIn so vorgestellt und pro Folge höchstens drei BeamtInnen. *Gekiroku* füllt diese Standbilder zudem mit noch weiteren Informationen auf. Bei einer Polizistin wird angegeben, dass sie Katzen gerne hat, während der kleine Bildausschnitt zeigt, wie sie einen Anruf entgegennimmt (Abb.21; TV Tōkyō 2018c:01:19:47).

Abbildung 21: Besondere Vorstellung einer Polizistin in *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018c:01:19:47).

Die Figur wird so vertrauter und sympathischer, in diesem Fall durch die positive Eigenschaft „Lieblingstier: Katzen". Zugleich wird sie durch ihre Tätigkeit als Polizistin definiert, indem sie auch bei diesem ‚Steckbrief' nur in Uniform und bei der Arbeit zu sehen ist. Diese Bilder werden auch mit einem kurzen Musikstück unterlegt. Bei *Za Tsuiseki* wird hierfür actionverheißende Musik verwendet, gespielt von E-Gitarre und Schlagzeug, mit einem deutlichen hohen Signalton und einem Lichtblitz zu Beginn, wodurch Aufmerksamkeit geschaffen wird (TV Asahi 2018d:00:24:08). Bei *Gekiroku* werden hingegen unterschiedliche Musikstücke gespielt, doch leitet die Musik, wie auch in *Za Tsuiseki*, von einem hohen Spannungsniveau aus in die Handlung zurück (TV Tōkyō 2018a:00:23:53, TV Tōkyō 2018b:00:04:37), als Hinweis auf die kommenden Herausforderungen, denen sich die Figur stellen muss.

Weiters kann ein(e) BeamtIn oder eine Gruppe von BeamtInnen in den Serien *Gekiroku* und *Za Tsuiseki* auch einen Spitznamen haben. Dieser bezieht sich auf bestimmte Fähigkeiten und Eigenschaften. Ein Beispiele wäre *Haipā keiji* ハイパー刑事 [Hyper-Detektiv] in *Za Tsuiseki* als Kombination für die Bezeichnung seines Haarstils und seiner zehnjährigen Erfah-

rung als Detektiv (TV Asahi 2018d:00:24:30). In *Gekiroku* trägt ein Motorradpolizist den Spitznamen God Eye (TV Tōkyō 2018b:00:52:43). Ein Duo von Beamten wird in *Gekiroku Nekketsu kyōdai konbi* 熱血兄弟コンビ [Heißblütige Brüder-Kombo] (TV Tōkyō 2018a:00:02:57) genannt. Dabei ist nicht klar, wer sich diesen Spitznamen einfallen ließ; dieser wird auch nur von den Kommentatoren verwendet. Die Eigenschaften, auf die die Spitznamen hindeuten, können sich dann bestätigen, wie wenn God Eye einen Fahrer erspäht, der während der Fahrt telefoniert (TV Tōkyō 2018b:00:56:30); oder auch nicht, wie im Fall der heißblütigen ‚Brüder', die zwar einen trotzigen Jugendlichen ermahnen, sich besser zu benehmen, nachdem er sie als *bakayarō* 馬鹿野郎 [Vollidioten] bezeichnet hat (TV Tōkyō 2018a:00:05:57), dann aber sehr geduldig mit ihm umgehen (TV Tōkyō 2018a:00:06:26).

Die besonders vorgestellten BeamtInnen stellen fast immer die klaren ProtagonistInnen im jeweiligen Bericht. Dies liegt zum einen an der stärkeren Charakterisierung im Vergleich mit anderen Figuren, und zum anderen am Fokus, der von Kamera und KommentatorInnen auf ihre Handlungen gelegt wird. Zusätzlich bewirkt die Aussprache ihrer Namen durch die KommentatorInnen, dass sie unter der namenlosen Masse ihrer KollegInnen hervorstechen. Dies bedeutet aber nicht, dass sie im Alleingang den Fall lösen, sondern es tragen auch andere BeamtInnen als Nebenfiguren zum Erfolg der Polizei bei. Dies fällt vor allem in einem Bericht über Fahrerflucht mit Todesfolge in der Serie *Za Tsuiseki* auf, wo ein Beamter besonders vorgestellt wird (TV Asahi 2018a:01:48:30). Für die Aufdeckung der Straftat spielen die Spurensuche (TV Asahi 2018a:01:44:15), die Analyse von Videoaufnahmen (TV Asahi 2018a:01:49:17; TV Asahi 2018a:TV Asahi 2018a:01:56:16), die Wiederherstellung korrumpierter Daten einer Autokamera (TV Asahi 2018a:01:54:02) und die Bestimmung des Fahrzeugtyps des Täters eine wichtige Rolle (TV Asahi 2018a:02:00:29). Der vorgestellte Detektiv nimmt an diesen Tätigkeiten gar nicht teil und wirkt mehr als eine Art Schaltzentrale, bei der die Erkenntnisse seiner KollegInnen zusammenlaufen (TV Asahi 2018a:02:03:31). Präsent ist er hauptsächlich, weil er mit dem Kamerateam redet und ihm die neuesten Erkenntnisse mitteilt (TV Asahi 2018a:01:41:30; 2018a:01:48:47;01:51:30;02:03:30;02:06:30). Zum Abschluss des Falles sieht man ihn noch mit dem Täter den Tatort entlang gehen und diesen fragen, warum er nicht stehengeblieben ist (TV Asahi 2018a:02:09:05). Man kann in diesem Bericht sogar den Eindruck gewinnen, als würde nur er die Lorbeeren für den gelösten Fall ernten, ohne selbst etwas beigetragen zu haben.

Warum die Auswahl als ProtagonistIn auf diese BeamtInnen fällt, wird nicht direkt erklärt. Dass diesen Figuren eine Protagonistenrolle zukommt, hängt sehr wahrscheinlich damit zusammen, dass sie in den Augen der SerienmacherInnen eine oder mehrere Eigenschaften haben, die sich leicht als etwas Besonderes präsentieren lassen und dadurch auch für das Publikum interessanter sind. In Fällen wie bei dem zuvor erwähnten Beamten, der als Schaltzentrale fungiert, brauchten die Filmschaffenden vielleicht nur eine Figur als Orientierungspunkt für das Publikum.

3.3.1.3. ...und ihre Eignung für den Beruf

Dass die PolizistInnen für ihren Beruf geeignet sind, zeigt sich entweder anhand ihrer Selbstcharakterisierung (durch ihre Handlungen) im Verlauf eines Berichtes oder indem sie ihnen mittels Fremdcharakterisierung (meistens durch den/die KommentatorIn und von Texteinblendungen unterstützt) zugeschrieben wird. Dabei fällt auf, wie sich bestimmte Charakteristika bei den verschiedenen BeamtInnen wiederholen.

Am auffälligsten ist wohl ihre Aufmerksamkeit, oft gepaart mit ihrer Reaktionsbereitschaft. In 26 Berichten in *Saizensen* ist das Publikum dabei, wie die Beamten etwas entdecken und somit die Haupthandlung des Berichtes anstoßen oder zu einem Abschluss bringen[83]. Zum Beispiel bemerken Beamte in *Saizensen* innerhalb weniger Augenblicke das verdächtige Verhalten eines entgegenkommenden Fahrers (01:22:27). Ein Musikwechsel kündigt eine Veränderung in der Handlung an. Gleichzeitig wird der Bildausschnitt mit dem Fahrzeug des Zivilisten durch Texteinblendung und roten Kreis markiert, und der Kommentator weist auf den PKW hin (TBS 2018a:01:22:28). Zirka drei Sekunden später – kaum dass der Kommentator selbst auf das Fahrzeug hingewiesen hat – gibt es einen Schnitt auf die Kabinensicht des Polizeiautos, die zeigt, wie einer der Beamten dem Fahrzeug hinterhersieht, und gleichzeitig erwähnt der Kommentator, dass dem Beamten etwas an dem Fahrzeug auffiel (TBS 2018a 01:22:33). Zwei Sekunden darauf sieht man, wie der Streifenwagen umdreht und die Verfolgung aufnimmt (TBS 2018a:01:22:35). Kommentatorfiguren, Musik und Texteinblendungen lenken die Aufmerksamkeit des Publikums, während die kurze Erzählzeit vermittelt, dass die Beamten in wenigen Augenblicken etwas bemerkten und darauf reagierten. Wichtig ist hier, dass meistens nicht klar ist, warum die Beamten überhaupt einen Grund sahen zu handeln. Im obigen Beispiel erfährt man diesen erst nach ungefähr einer halben

83 Siehe Anhang für die Quellenverweise über die „11. Eignung der BeamtInnen“.

Minute (TBS 2018a:01:23:00). Dies fördert den Eindruck, dass die Beamten eine rasche Reaktionsgabe besitzen. Nie sind Szenen zu sehen, in denen die Polizei unschlüssig wirkt oder zu langsam reagiert. Die PolizistInnen müssen nie zum Handeln gedrängt werden, sondern werden ohne Umschweife aktiv.

Ein Beispiel für subtilere Erzählercharakterisierung von der Polizei, was auch gleichzeitig ein Beispiel für die inszenierenden Eingriffe der Produktionsfirmen darstellt, zeigt sich in der Problementfaltung eines Berichtes in *Saizensen* über einen Mann, der ein Verkehrszeichen überfahren hat. Der Bericht beginnt mit dem Schwenk der Kamera von einer Straße auf eine Polizeistation in der Halbtotalen (TBS 2018c:01:35:03). Es folgt ein Schnitt, der das Publikum in die Polizeistation bringt (dank einer Überwachungskamera, die den Eingangsbereich überblickt), und das Piepsen einer eingehenden Funkmeldung ist zu hören (TBS 2018c:01:35:08). In der nächsten Szene sieht man einen Beamten Helme für sich und seine Kollegen bereitlegen, obwohl die eigentliche Funkdurchsage noch gar nicht begonnen hat (TBS 2018c:01:35:09). In der darauffolgenden Szene nimmt sich der Polizist einen Helm vom Tisch und verlässt das Gebäude (TBS 2018c:01:35:13). Dann folgt ein Schnitt, und man sieht drei Beamte, keine neun Sekunden, nachdem das Piepsen des Funkgerätes zu hören war, ihre Station verlassen (TBS 2018c:01:35:17). Bei der Wiederholung dieser Handlungssequenz nach einer Werbepause, dauert es sogar nur fünf Sekunden vom Piepsen des Radios (TBS 2018c:01:38:43) über das Bereitlegen der Helme (TBS 2018c:01:38:44) bis zum Verlassen der Station (TBS 2018c:01:38:48). Diese schnelle Reaktion des Polizeibeamten vermittelt eine Selbstverständlichkeit in seinem Handeln. Er muss nicht lange überlegen, sondern agiert rasch und unkompliziert; etwas das man sich von Einsatzkräften wie der Polizei auch erhofft. Nach der Wiederholung ist wieder das Innere der Station zu sehen und der Funkspruch geht weiter. Dies könnte so verstehen, dass die Beamten so schnell aufbrachen, dass sie nicht einmal den Funkspruch abwarteten (TBS 2018c:01:38:59).

Dass eine Inszenierung im Spiel ist, zeigt sich schon, als man zum ersten Mal diese Handlungssequenz sieht. Denn man beobachtet, wie der Beamte zwei Helme bereitlegt (TBS 2018c:01:35:09), doch in der folgenden Szene ist einer der beiden bereits verschwunden, ohne dass man hat sehen können, wer diesen genommen hat (TBS 2018c:01:35:13). Dazu kommt, dass man währenddessen zwei Beamte mit Helm sieht, die das Gebäude über den Eingangsbereich verlassen; diese hätte man eigentlich in der vorherigen Szene sehen müssen, als der Beamte sich um die Kopfbedeckungen kümmerte (Abb. 22).

Abbildung 22: Collage zum Aufzeigen von Inszenierung in *Saizensen*; Linkes Bild: die beiden Helme; rechtes Bild: die orangenen Rechtecke (eingefügt vom Autor) markieren die Position der Helme, den Beamten der sich den zweiten nahm und die plötzlich auftauchenden Beamten (Collage vom Autor; TBS 2018c: 01:35:09; TBS 2018c: 01:35:13).

Es verschwindet also von einer Szene zur nächsten ein Helm, und dafür tauchen zwei Polizisten auf. Was noch hinzukommt, ist dass der Funkspruch währenddessen durchläuft und so der Eindruck erweckt wird, als würde es sich hier um ein zeitliches Kontinuum handeln. Es wird also ganz gezielt Bild- und Tonmaterial manipuliert, um eine Handlung zu straffen, was gleichzeitig einen positiven Effekt für die Darstellung der Polizei hat.

Eine weitere Eigenschaft, die in den Serien präsentiert wird, ist die Gewissenhaftigkeit und das Durchhaltevermögen der PolizistInnen – ihr Wille nicht aufzugeben. So sucht in *Za Tsuiseki* die Spurensicherung penibel einen Fahrbahnstreifen mit Zahnstochern nach Spuren (Abb.23; TV Asahi 2018a:01:45:12) eines Unfallwagens ab (TV Asahi 2018a:01:44:36). Die Nahaufnahmen und die dramatische Hintergrundmusik sorgen für einen auffälligen Kontrast zu den vorsichtigen Bewegungen der BeamtInnen (TV Asahi 2018a:01:45:05).

Abbildung 23: Suche im Regen nach den Spuren eines Unfallwagens (TV Asahi 2018a:01:45:12).

Diese Details tragen dazu bei, dass die Sisyphusarbeit der Polizei spannend erscheint. Sie zahlt sich schlussendlich auch aus, als ein Stück Reifengummi vom Täterfahrzeug gefunden wird (TV Asahi 2018:01:46:25). Beweis für ihre Ausdauer sind auch die Detektivberichte, wie in *Saizensen* der Bericht über eine Vietnamesin mit gefälschter Arbeitserlaubnis, wo die Beamten zirka zwei Monaten daran arbeiten genug Beweise zu sammeln, um einen Haftbefehl zu bekommen (TBS 2018a:00:50:14). Beharrlichkeit zeigt sich auch gegenüber zivilen Figuren, die sich nicht kooperativ verhalten, etwa in *Za Tsuiseki*, wo ein Mann nicht bereit ist, seine Daten anzugeben (TV Asahi 2018d:00:08:17). Zwar können die BeamtInnen in solchen Situationen eingeschüchtert erscheinen, wenn ihr Gegenüber besonders aggressiv ist, doch erfüllen sie immer ihre Aufgaben und setzen somit das Gesetz durch[84].

Unersetzlich, auch wenn es nicht extra erwähnt wird, ist ihr Wissen darüber, wie sie sich zu verhalten haben. Sei dies beim Ausstellen eines Strafzettels, der Suche nach Drogen oder einer Autoverfolgungsjagd. Schlampiges Arbeiten ist bei keinem/r einzigen BeamtIn zu finden.

Diese Eigenschaften tragen zum Bild über die BeamtInnen als kompetent bei. Der Erfolg der Polizei am Ende eines jeden Berichtes bestätigt dies weiter. Sei es indem sie die TäterInnen fassen oder die Hilfsbedürftigen in Sicherheit bringen konnten, letztendlich haben sie ihre Pflicht ordnungsgemäß erfüllt. So kann sich das Publikum sicher sein, dass die japanische Polizei von kleinen StraßenpolizistInnen bis zum/r KriminalinspektorIn in der Lage ist,

84 Siehe auch Kapitel 3.4. über die Figurenkonstellationen.

ihre Aufgaben und Pflichten für die Gesellschaft zu erfüllen. Gerade wegen ihrer Vorhersehbarkeit werden Handlung und Figuren aber auch eintönig[85].

3.3.1.4. Blaue Emotionen und Motivationen

Man erfährt nur wenig über die Emotionen der PolizistInnen. Zwei seltene Fälle sind ein Polizist, der schockiert über das Blut an einem Unfallort ist (TBS 2018a:00:22:41), oder ein Beamter, an dessen deutlichem Grinsen erkennbar ist, wie sehr er sich darüber freut, dass ein gesuchter Verdächtiger sich genau dort befindet, wo sie (er und seine KollegInnen) es erhofft hatten (TV Tōkyō 2018a:02:29:30).

Aus manchen dieser Reaktionen kann man ableiten, was die Figuren dazu bewogen hat, den Polizeiberuf zu ergreifen; denn nur selten erfährt man dies direkt von den BeamtInnen. In *Saizensen* ist dies tatsächlich nur bei einem Motorradpolizisten der Fall (TBS 2018b;00;04:36;00:05:30), den ich im folgenden Kapitel noch genauer vorstellen werde. Ansonsten kann man anhand der Reaktionen in *Saizensen* nur bei drei BeamtInnen Rückschlüsse auf ihre berufliche Motivation anstellen (TBS 2018b:00:56:32, TBS 2018c:01:59:00). Das auffälligste Beispiel darunter ist das einer Beamtin. Diese spricht in einem Monolog vor der Kamera davon, dass sie den (potentiellen) Opfern von Sexualdelikten möglichst schnell wieder Sicherheit geben will und man den Täter nicht mit seiner Tat durchkommen lassen darf (TBS 2018a 02:00:37). Nach der Ergreifung des Täters fährt sie zu einem seiner Opfer nach Hause, um diesem mitzuteilen, dass der Sexualstraftäter gefasst werden konnte. Sanft beschwingte Klaviermusik begleitet den Dialog der drei Frauen (die Mutter des Opfers ist auch anwesend; TBS 2018a:02:09:01). Man hört die Beamtin mit gerührt fröhlicher Stimme reden, während die anderen Frauen erleichtert klingen. Die Beamtin bedauert, dass der Mann nicht früher gefasst wurde, worauf das Opfer erwidert „*Yatto anshin shite kaereru*“ やっと安心して帰れる [Endlich kann ich mich wieder sicher fühlen] (TBS 2018a:02:08:39). Dann beginnt der Kommentator zu reden, die Musik wechselt zu einem ebenfalls ruhigen, aber durch Blechblasinstrumente triumphal klingenden Stück. Er teilt mit, dass Sexualstraftaten ganze Familien verängstigen und man diesen ihre Sicherheit wiedergeben will (TBS 2018a:02:08:43). Währenddessen sieht man, wie sich Mutter und Tochter verbeugen und daraufhin die Polizistin, den beiden zuwinkend, in einem Auto wegfährt (TBS 2018a:02:09:53).

85 Auch die Verhaltensweisen der Polizisten untereinander und gegenüber ihren Kollegen zeigen ihre Eignung für den Beruf auf, ich werde diese separat in Kapitel 3.4. und dessen Unterkapitel über die verschiedenen Figurenkonstellationen behandeln.

Das Beispiel fällt wegen der Musik besonders auf, weil diese normalerweise nicht eingesetzt wird, wenn PolizistInnen oder ZivilistInnen reden. Diese Szene wird so nicht nur durch den Stil der Musik, sondern auch durch ihr Vorhandensein an sich betont. In dieser kurzen Szene wird viel vermittelt: zum einen der persönliche Einsatz der Beamtin, damit die Opfer keine Angst mehr haben müssen, und zum anderen ihre Selbstkritik, weil man den Verbrecher nicht schneller überführt hatte. Auch hier ist, wie in den anderen Berichten üblich, keine Freude über die Verhaftung und kommende Bestrafung des Täters bei den BeamtInnen zu sehen, sondern – wenn überhaupt – die Erleichterung/Freude, dass man jemandem helfen konnte. So wird der Eindruck vermittelt, dass es der Beamtin nicht darum geht, Menschen zu bestrafen und der Beruf als Polizistin nur ein Broterwerb für sie ist, sondern das Bedürfnis anderen Menschen zu helfen beziehungsweise zu beschützen ihr Antrieb ist. Besonders dass die Beamtin persönlich zur Frau fuhr, zeigt, dass der Polizei der direkte Kontakt mit der Bevölkerung wichtig ist und die Menschen nicht nur Fälle sind, die man einfach abhaken kann.

Andererseits gibt es aber auch BeamtInnen, die ihrem Unmut Luft verschaffen. Dies ist zum Beispiel in *Gekiroku* der Fall, wo ein Polizist laut schimpft *„Iyā kuso“* いやぁくそ [Ahhh, verdammt] (TV Tōkyō 2018b:02:02:53), als eine Verfolgungsjagd abgebrochen wird, da das Unfallsrisiko zu hoch ist (TV Tōkyō 2018b:02:02:36); er beruhigt sich aber rasch und zeigt schließlich Verständnis für die Weisung (TV Tōkyō 2018b:02:03:16). In *Saizensen* fehlen solche Ausbrüche völlig. Die zurückhaltende Art der meisten BeamtInnen bei positiven wie negativen Gefühlen lässt sie aber auch beherrschter und somit professioneller wirken. Es ist hier auch zu erwähnen, dass keine PolizistInnen vorkommen, die in irgendeiner Weise über ihren Berufsalltag klagen, geschweige denn die Organisation Polizei oder die gesetzlichen beziehungsweise gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, innerhalb derer sie agieren müssen, in ein schlechtes Licht rücken würden.

3.3.1.5. Die Unterschiede der Ausprägungen bei den PolizistInnen

Der bereits erwähnte Motorradpolizist aus *Saizensen* bietet sich als Beispiel für eine stark charakterisierte Polizeifigur an, da er nicht nur in einem eigenen Bericht vorgestellt wird, sondern auch davor und danach noch in einem Bericht vorkommt. Gleich im ersten Bericht stellt er einer Frau an deren Geburtstag einen Strafzettel wegen überhöhter Geschwindigkeit aus, wobei sie zusätzlich noch vor Gericht erscheinen muss (TBS 2018b:00:03:36). Im dritten

Bericht hält er einen Wagen auf Verdacht des Anbringens einer zu stark getönten Folie auf die Fahrzeugscheiben an (TBS 2018b:00:06:35). Die Passagiere des Fahrzeuges, eine Gruppe Jugendlicher, bedrängen ihn sie fahren zu lassen, da einer von ihnen zu einem Rehabilitationstermin ins Krankenhaus muss (TBS 2018b:00:07:54). Zuerst versuchen sie es mit dem Versprechen, dass sie für die Kontrolle später wiederkommen (TBS 2018b:00:07:56) und dann mit dem Vorschlag jetzt schnell ein Ticket geschrieben zu bekommen (TBS 2018b:00:09:53). Der Beamte lehnt beides ab, da aufgrund des Verdachtes er sie nicht wieder fahren lassen darf und ohne Messung keinen Strafzettel ausstellen kann. Zudem wird zu Beginn beider Berichte darauf hingewiesen, dass ihm etwas aufgefallen sei: das zu schnelle Auto im ersten Bericht und die zu dunklen Autoscheiben im dritten. Das Publikum erfährt aber wie üblich nicht sofort, was es denn war, was genau er bemerkte (TBS 2018b:00:00:21; TBS 2918b:00:05:55). So wird er als aufmerksam und den Vorschriften treu dargestellt.

Im reinen Vorstellungsbericht über ihn erfährt man, dass er 35 Jahre alt ist (TBS 2018b:00:04:29) – was einzigartig für alle drei Serien ist, da man sonst nie das Alter der PolizistInnen erfährt –, dass er schon seit frühester Kindheit Motorradpolizist werden wollte (TBS 2018b:00:04:37) und für ihn Sicherheit von Kindern ebenso eine Aufgabe ist (TBS 2018b:00:05:10) wie die Ausbildung neuer Fahrer (TBs 2018b:00:05:15). Passend dazu sieht man, wie er lächelnd den Straßenverkehr reguliert und Volksschulkinder grüßt, die über die Straße gehen. Zudem erfährt man, dass er an einem nationalen Wettbewerb für Motorradpolizisten teilgenommen hat (TBS 2018b:00:05:09) und laut einem seiner Schüler sogar unter den Motorradpolizisten als Spezialist und als Vorbild gilt. Der Kommentator fügt hier noch hinzu, dass seine Schüler ihm sehr vertrauen (TBS 2081b:00:05:21). Zum Abschluss verkündet die Hauptfigur noch, dass es ihr wichtig ist, Unfälle zu verhindern, (TBS 2018b:00:05:30).

In diesem Bericht erfährt man, dass er ein ausgezeichneter Fahrer und guter Lehrer ist, der sein Können zum Wohle anderer, vor allem Schutzbedürftiger und Unschuldiger wie Kinder, einsetzt. So wird es leicht gemacht, Neugier und Sympathie für die Figur zu empfinden, die sich für das Wohl der Gesellschaft einsetzt. Interessanterweise kommt dieser Beamte auch in der dritten Folge von *Saizensen* vor, doch wird in diesem mit keinem Wort vom Kommentator erwähnt, dass man ihn eigentlich kennen könnte, geschweige davon, dass sein Name in dieser Folge verwendet wird, im Gegensatz zu den drei Berichten aus der zweiten Folge (TBS 2018c:02:16:18). Dies findet sich auch bei Polizeistationen, die mehrmals vorkom-

men, wie die Station Kokubunchō in Sendai in *Saizensen* (TBS 2018b:01:53:58; TBS 2018c:01:22:07).

Im Gegensatz dazu erfährt man über die meisten BeamtInnen in *Saizensen* nur den Namen und Rang, ihre präfektoriale Polizeibehörde und Einheit und natürlich ihr Geschlecht. Im Verlauf eines Berichtes können ihnen durch Selbstcharakterisierung bestimmte Attribute zugesprochen werden; üblicherweise sind dies ihre Aufmerksamkeit, Fähigkeiten und Kenntnisse, die zu ihrer professionellen Befähigung beitragen, wie ein Beamter in *Saizensen*, der Zigaretten kontrolliert und dabei im Tabak versteckte Drogen findet (TBS 2018b:01:50:22). Doch erfährt man sonst nichts über sie, und so bleiben sie fremd. Dies erleichtert es aber auch, sie als eine Gruppe oder Masse aus PolizistInnen zu sehen, die zusammen eine Protagonistengruppe in den Berichten bilden, da es keine(n) BeamtIn gibt, der/die besonders hervorsticht.

Nur selten sieht man eine Figur eine Entwicklung durchlaufen. Dies ist zum Beispiel bei einem Motorradschüler in *Gekiroku* der Fall, der sich im ersten Bericht noch in der Ausbildung befindet (TV Tōkyō 2018b:00:56:12); der zweite Bericht in der selben Folge endet dann damit, dass er sie erfolgreich abschließt (TV Tōkyō 2018b:01:25:25) und nach ein paar Worten seines Lehrers alleine zu seiner ersten Fahrt aufbricht (TV Tōkyō 2018b 01:26:36). Wenig überraschend geht es in diesen Berichten darum, dass die Polizei darauf achtet, ihren Nachwuchs gut auszubilden, und dass dieser dabei auch mit den Schwierigkeiten des Polizeialltags konfrontiert wird in Form eines aggressiven Autofahrers (TV Tōkyō 2018b:01:21:59). Am markantesten sind aber die Entwicklungen bei jenen ZivilistInnen, die der Polizei verbal und/oder physisch trotzen und sich dann doch beugen und klein beigeben (müssen)[86].

3.3.2. Hilfsbedürftige und TäterInnen

In der Problementfaltung wird üblicherweise klargestellt, ob die zivile Hauptfigur ein/e Verdächtige/r oder ein/ Hilfsbedürftige/r ist. Auch dies kann durch Selbstcharakterisierung, etwa wenn die Kamera einen Geisterfahrer zeigt (TBS 2018c:01:19:26), oder durch Fremdcharakterisierung erfolgen, wenn der Polizeifunk etwa meldet, dass ein achtzigjähriger Mann vermisst wird (TBS 2018b:00:57:12). Nur einmal kommt es zu einem Wechsel dieser zwei Rollen in *Saizensen*, wo sich bei einer Geisterfahrerin – also einer Täterin – während des Berichtes herausstellt, dass eine Vermisstenanzeige eingelangt ist. Daraufhin wird sie zu einer Hilfsbedürftigen (TBS 2018a:00:37:45), was daran erkennbar ist, dass sie nicht bestraft, son-

86 Diese Fälle werden ich genauer in Kapitel 3.4.3.3. behandeln.

dern unter Schutz gestellt wird (TBS 2018a:00:41:04). Der Kommentator lässt diesen Umschwung jedoch unkommentiert.

Hilfsbedürftige sind Personen, die unter Schutz gestellt werden, wie zum Beispiel eine betrunkene Frau, die sich vehement dagegen wehrt, auf die Polizeiwache gebracht zu werden, um ihren Rausch auszuschlafen (TBS 2018b:02:56:07). Während die Bezeichnung Hilfsbedürftige/r leicht nachvollziehbar ist, kann es überraschen, dass ich immer wieder von TäterInnen und nicht von Verdächtigen rede. Dies liegt daran, dass die Schuldigkeit von Verdächtigen immer nachgewiesen wird. Sei dies nun durch Zeugenaussagen, Messergebnisse oder das Zeigen der Tat selbst: Nie wird durch KommentatorInnen oder PolizistInnen Raum für Zweifel an der Schuldigkeit gelassen. In *Saizensen* stellt sich nur einmal ein zunächst verdächtigter Mann als unschuldig heraus. Er wird wegen seines auffälligen Verhaltens angehalten, doch liegt sein Alkoholwert unter der Schwelle von 0,15 mg pro Liter (TBS 2018a:01:29:51). So darf er nach einer Ermahnung wegen seines verdächtigen Benehmens – er reagierte nervös auf die entgegenkommenden Beamten und hatte mit seiner Beifahrerin in einer Seitengasse schnell Platz getauscht, um vorzutäuschen, dass er nicht gefahren ist (TBS 2018a:01:27:07) – weiterfahren (TBS 2018a:01:30:14). Auch wenn sich die Beamten in ihrer Vermutung geirrt haben, so haben sie sich nicht in ihrer Beobachtung getäuscht. Dies vermittelt den RezipientInnen, dass sich die Polizei nicht irrt.

Der wichtigste Unterschied zwischen Täter und Hilfsbedürftigen ist der Umgang der KommentatorInnen und PolizistInnen mit ihnen. Bei Hilfsbedürftigen wirken sie meistens besorgter und sanfter, bei TäterInnen eher strenger und unnachgiebiger. Es fällt besonders auf, dass die Gefährlichkeit von TäterInnen dadurch betont wird, dass andere Personen durch sie in Mitleidenschaft gezogen werden können. Ein Beispiel hierfür wäre ein Bericht, in dem der Kommentator sagt *„Kono hi wa natsuyasumi. Kodomo ga dearuite ite mo okashikunai jikan da“* この日は夏休み。子供が出歩いていてもおかしくない時間だこの日は夏休み。子供が出歩いていてもおかしくない時間だ [Im Moment sind Sommerferien. Es wäre nicht ungewöhnlich, wenn um diese Zeit Kinder draußen unterwegs sind], während ein Mann auf der Flucht vor der Polizei durch eine Wohnsiedlung fährt (TBS 2018b:00:44:36). Von ‚Rasen' kann man nicht sprechen, da er vermutlich nur zwischen zwanzig und dreißig Stundenkilometer fährt (TBS 2018b:00:44:11) und vorsichtig um die Kurven biegt (TBS 2018b:00:44:26). Der Kommentar dramatisiert hier also die Wirklichkeit, um klarzustellen, dass es sich bei diesem Mann um eine Bedrohung für andere handelt.

Die japanischen Verfolgungsjagden sind kaum mit solchen, die man aus Amerika kennt, vergleichbar. So gibt es nur in zwei Berichte Verletzte aufgrund eines Autounfalles zu sehen (TBS 2018a:00:28:02; TBS 2018b:00:13:34; 00:20:02). In einem Bericht in *Gekiroku* sieht man sogar, wie ein Flüchtender noch ordentlich seinen Wagen parkt, bevor er seine Flucht zu Fuß fortsetzt (TV Tōkyō 2018b:00:21:01). Manchmal werden potentielle Opfer auch visuell präsentiert, wie zum Beispiel schlafende Betrunkene in einem Bericht über Diebe in *Saizensen* (TBS 2018c:00:50:58). Weiters tragen Aussagen von PolizistInnen dazu bei, die Gefährlichkeit von Tätern zu betonen, wie bei einem Stalkingfall in *Saizensen*, als der Protagonist berichtet, dass es noch zu einer Eskalation kommen könnte, wobei er nicht auf Details eingeht (TBS 2018a:01:59:48).

Bei Drogendelikten hingegen fehlen diese Botschaften üblicherweise, möglicherweise weil hier der/die TäterIn ‚nur' sich selbst in Gefahr bringt. Die auffälligste Ausnahme ist ein Bericht in *Gekiroku,* in dem ein Mann unter drogeninduzierten Wahnvorstellungen leidet und sich dadurch selbst in Lebensgefahr bringt (TV Tōkyō 2018c:01:04:33), was die Polizei dazu bewegt seine Wohnung zu stürmen (Tōkyō 2018c:01:11:10) In diesem Bericht wird der Mann als ein Opfer seiner Sucht präsentiert, dass dringend Hilfe braucht. In *Gekiroku* und *Za Tsuiseki* können durch die Einblendung von „VS-Texten" TäterInnen sogar in einigen Fällen als direkte Antagonisten der PolizistInnen dargestellt werden (Abb.24; TV Asahi 2018a:00:22:03; TV Tōkyō 2018c:00:01:29).

Abbildung 24: VS-Einblendung in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018a:00:22:03).

Dies ist etwa in *Gekiroku* der Fall, als folgender Text eingeblendet wird: *Dandi keiji VS kairiki batterī otoko* ダンディ刑事ＶＳ怪力バッテリー男 [Dandy-Detektiv versus übernatürlich starken

Batteriemann (ein Bezug auf seinen Diebstahl von Lkw-Autobatterien)]. Doch auch wenn dies an die Vorstellung von zwei Boxern, die sich im Ring gegenübertreten, erinnert, so wird in diesen Berichten nie ein Wettstreit zwischen zwei Figuren inszeniert. Viele ZivilistInnen widersetzen sich den BeamtInnen gar nicht und zielen auch nicht darauf ab, sich mit der Ordnungsmacht zu messen. Daher kann man sie auch nicht als richtige KontrahentInnen der PolizistInnen ansehen.

Dies liegt auch daran, dass von den KommentatorInnen auf das kooperative Verhalten von verdächtigen Zivilisten hingewiesen werden kann. Wie in einem Bericht in *Saizensen*, wo der Kommentator (samt Texteinblendung) extra erwähnt, dass ein Verkehrssünder *sunao ni* 素直に [gehorsam] stehenbleibt, als ihn die Polizisten dazu auffordern (TBS 2018a:01:52:54). Es begleiten auch Verdächtige freiwillig die Polizisten auf die Station begleitet – worauf in acht der neun Fälle in *Saizensen*[87] vom Kommentator darauf hingewiesen wird, wie in der ersten Folge von *Saizensen* bei einem Mann der verdächtigt wird eine Studentin zu stalken (TBS 2018a:02:55:31). Auch reagieren die meisten Missetäter eher so, als hätte man sie bei etwas ‚ertappt' statt etwa stolz auf ihre Handlung zu sein. Dadurch wirken sie auch nicht so, als würden sie aus Bösartigkeit heraus handeln, sondern eher aus Ignoranz oder Unaufmerksamkeit, schlimmstenfalls Rücksichtslosigkeit. Dies zeigt sich zum Beispiel in einem Bericht in *Saizensen*, wo der Unfallfahrer aus freien Stücken zum Unfallort zurückkehrt und sich der Polizei stellt (TBS 2018b:02:24:18).

Aber egal ob sie als Hilfsbedürftige in Erscheinung treten oder nicht: Die wichtigste Aufgabe der zivilen Rolle ist die Verursachung von Chaos, durch das diese Figuren dann andere, sich selbst oder beide in Mitleidenschaft ziehen. Sie geben der Polizei einen Grund in Aktion zu treten.

3.3.2.1. Zivile Figuren als Fremde von der Straße

Man erfährt über die zivilen Hauptfiguren noch weniger als über die PolizistInnen. Ihr Geschlecht wird zwar klar, aber das Alter erfährt man nur manchmal, und wenn, dann wird es nur sehr ungenau in Zehnerschritten angegeben (TBS 2018a:00:34:25)[88]. In *Saizensen* erfährt man nur in zwei Berichten etwas über den Beruf einer Figur – ein Mal, weil die Figur selbst sagt, dass sie auf einer Universität arbeitet (TBS 2018c:01:23:33), und ein Mal durch den

87 Siehe Anhang: „12. Informationen über die zivilen Hauptfiguren und ihr verbaler/körperlicher Widerstand, bzw. freiwilliges Begleiten der Beamten"
88 Siehe Anhang 12. für mehr Details.

Kommentator, der erwähnt, dass ein Stalkingopfer eine Studentin sei (TBS 2018a:02:15:06). In Kombination mit der Vorstellung des Handlungsortes Kyōto als ein Ort mit vielen Studentinnen (TBS 2018a:02:18:28) wird der Eindruck vermittelt, dass es dort viele potentielle Opfer gibt. In einem Bericht in *Gekiroku* wird ein Mann sehr allgemein als Salaryman[89] bezeichnet (TV Tōkyō 2018c:00:03:12). Wie auch im Falle des Stalkingberichts wird hier eine Ausweitung[90] bewirkt, von einer konkreten Figur auf eine größere Gruppe, nur geht es diesmal nicht um die möglichen Opfer, sondern um die möglichen Täter, für die die Berufsbezeichnung Salaryman stellvertretend verstanden werden kann. Von der Herkunft erfährt man nur bei Ausländern (TBS 2018a:00:51:29; TBS 2018b:02:07:21; TBS 2018c:01:57:12), während man von Japanern die Heimatpräfektur nie erfährt.

Soziale oder familiäre Kontakte der zivilen Figuren bleiben wie bei den PolizistInnen im Dunkeln. Auch über den finanziellen Hintergrund erfährt man nichts. Lediglich in einem Fall von Marihuana-Konsum, der in *Gekiroku* präsentiert wird, kann man auf den großen Wohlstand der TäterInnen schließen, denn es wird auf ihren *kōkyūgaisha* 高級外車 [luxuriösen ausländischen Wagen] (TV Toyko 2018d:00:25:22), die große Menge an Rauschmittel (TV Tōkyō 2018d:00:25:35) und eine Louis Vuitton-Tasche (TV Tōkyō 2018d:00:26:15) hingewiesen. Zum Schluss ermahnt ein Polizist einen der jungen Leute, dass er oder sie verhaftet wird und dies nicht leichtnehmen soll (TV Tōkyō 2018d:00:27:31), wodurch der Eindruck entsteht, dass es sich um verzogene Jugendliche handelt.

Die Emotionen bei zivilen Figuren sind, wie bereits erwähnt, nur schwer zu lesen, da ihre Gesichter in der Regel anonymisiert sind und sie darüber hinaus oft keine emotional ausdrucksstarke Gestik oder Sprache verwenden. Dadurch stechen einzelne Berichte mit aggressiven ZivilistInnen besonders hervor, wie der über einen Mann, der vor Zorn etwas auf den Boden wirft, weil die Polizisten ihm sagen, er könne erst nachdem er auf dem Revier war wieder Alkohol trinken (TBS 2018a:00:45:45).

Wenn man von den ZivilistInnen die Beweggründe für ihr Handeln erfährt, handelt es sich dabei oft um egoistische Begründungen. So sagt ein Geisterfahrer in *Saizensen*, dass er nur schnell eine Abkürzung nehmen wollte (TBS 2018c:02:43:12). Über die eigentlichen Beweggründe von Hilfsbedürftigen kann man in einigen Fällen etwas erfahren, wie bei einem verwirrten alten Mann in *Saizensen*, der einen Freund besuchen wollte und sich dabei verirr-

89 Dabei handelt es sich um einen so weitgefassten Begriff wie im Deutschen die Bezeichnung Bürokaufmann/-frau.

90 Auf das Thema der Ausweitung werde ich in Kapitel 3.3.3. über Stereotype näher eingehen.

te (TBS 2018b:01:03:01). Bei anderen Verbrechen, z.B. Sexualdelikten, Diebstählen und Rauschmitteldelikten, erfährt man hingegen nichts über das Motiv der TäterInnen, wodurch die subjektive Einschätzung[91] der Figuren für das Publikum erschwert wird.Nur im Falle einer Vietnamesin mit gefälschter Arbeitserlaubnis aus der Serie *Saizensen* wird ein auffällig positives Bild gezeichnet: Man erfährt, dass sie in Japan arbeitet, um ihre Mutter in Vietnam unterstützen zu können (TBS 2018a:01:00:27). Sie ist freundlich gegenüber Kunden in einem Supermarkt (TBS 2018a:00:57:08), und ein Restaurantbesitzer, für den sie arbeitet, lobt ihre gute Arbeit (TBS 2018a:01:10:08). Weiters erfährt man, dass sie mit einem vietnamesischen Studenten eine Wohnung teilte (TBS 2018a:01:07:53), der aber nichts von ihrer Straftat wusste (TBS 2018a:01:11:48). Zudem zeigt sie keinerlei Widerstand gegenüber den BeamtInnen, die sie vor ihrer Wohnungstür abfangen (TBS 2018a:01:02:41); sie zerreißt nur ihre gefälschte Arbeitserlaubnis und wirft sie weg (TBS 2018a:01:05:23). Diese Vietnamesin ist die zivile Figur in *Saizensen*, die man am besten kennenlernt und zugleich am positivsten dargestellt wird. Sie wird als eine fleißige, freundliche und pietätvolle Frau charakterisiert, deren Schicksal man in Form der Abschiebung leicht bedauern kann. Möglicherweise handelt es sich in diesem Bericht sogar um eine versteckte Kritik der Produktionsfirma Solis an Japans Abschottung des Arbeitsmarktes.

Za Tsuiseki versucht die zivilen Figuren leichter voneinander unterscheidbar zu machen, indem ihnen auffällige Eigenschaften attestiert werden. So wird beispielsweise die (auch in Japan recht kleine) Körpergröße einer Frau mit hundertfünfzig Zentimetern angegeben, obwohl dies mit ihrer Trunkenheit am Steuer in keinem Zusammenhang steht (TV Asahi 2018a:02:46:25). Und bei einer Fahrerflüchtigen wird regelmäßig in Erinnerung gerufen, dass sie die Frau ist, die floh, anstatt die Rettung für die Verletzten zu rufen (TV Asahi 2018a:00:53:39). Hier handelt es sich zugleich um ein besonders auffälliges Beispiel für die Charakterisierung einer zivilen Figur durch ihre Handlung. Denn durch die insgesamt sehr spärliche Charakterisierung ist die Handlung der Figuren das wichtigste Mittel, um sie kennenzulernen. Gleichzeitig bewirkt die Anonymisierung eine Unbestimmbarkeit, wodurch die zivilen Figuren eher als Teile einer Masse oder Kollektivs erscheinen denn als konkrete Individuen. Sie bleiben oft völlig fremd.

91 Siehe auch Kapitel 3.2 über die Auswirkungen der Anonymisierung auf die Wahrnehmung der Figuren.

3.3.2.2. Lob für ZivilistInnen

Abgesehen von Aktivitäten, welche die Handlungen auslösen, und eventuellem Widerstand gegen die Polizei, tragen zivile Figuren nur selten aktiv zur Handlung bei. In *Saizensen* fallen ZivilistInnen in nur fünf Berichten durch andere Formen von Aktivitäten auf. Eine dieser Figuren ist ein Mann, der zwischen seinem Freund, der Werbetafeln beschädigt hat, und den Polizisten vermittelt (TBS 2018a:01:35:57; 2018a:01:39:01). So trägt er dazu bei, dass sein Freund sich beruhigt und es zu einem Ausgleich mit der geschädigten Partei kommt (TBS 2018a:01:39:54). In weiteren Berichten kommen vor: ein Unfallfahrer, der sich freiwillig der Polizei stellt (TBS 2018b:02:24:28) und ein Fahrer, der einen flüchtenden Wagen in einer engen Straße blockiert und es somit der Polizei ermöglicht, den Täter festzunehmen (TBS 2018c:00:30:10). Nur wird dies nie von einem/r BeamtIn oder dem/der KommentatorIn positiv hervorgehoben.

In den beiden anderen Berichten werden dagegen zivile Figuren durchaus für ihren Einsatz gelobt – so zwei ZivilistInnen, die eine verwirrte Frau bemerkten und aufhielten. Während des Gesprächs zwischen einem Polizisten und diesen sagt der Kommentator, dass eine *daisanji* 大惨事 [große Tragödie] hätte passieren können (TBS 2018a:00:31:40). Man hört zwar nicht, ob sich der Polizist für ihre Tat bedankt oder sie lobt; er verbeugt sich aber einmal tief während er ihnen zuhört (TBS 2018a:00:31:56), und als die beiden Männer wegfahren sagt der Kommentator nochmals, dass sie einen Unfall verhinderten (TBS 2018a:00:32:13). Das zweite Beispiel ist ein junges Pärchen, das eine Frau davon abgehalten hat, sich umzubringen, indem sie stehenblieben und mit ihr plauderten. Sie werden vom Kommentator (TBS 2018b:01:16:21) und einem Polizisten (TBS 2018b:01:16:09) als Helden bezeichnet. Ein Polizist sagt zuvor sogar zur aufgegriffenen Frau: *„Futsū no hito wa koe o kakenai yo“* 普通の人は声をかけないよ [Normale Leute hätten Sie nicht angesprochen] (TBS 2018b:01:15:04). Was aber bei beiden Berichten auffällt, ist, dass die zivilen Figuren, nachdem sie den Handlungsort verlassen haben, keine Rolle mehr spielen und dadurch der Fokus wieder allein auf den Polizisten und den zivilen Protagonistinnen liegt. Dadurch werden die Leistungen der BeamtInnen kaum geschmälert und ihre Rolle als Bewahrer der Ordnung nicht gefährdet. Den Erfolg müssen sie also nur begrenzt mit den ZivilistInnen teilen, die eigentlich für das Chaos in der Gesellschaft verantwortlich sind.

3.3.3. Stereotypen bei Polizei und ZivilistInnen

Nach der Definition des Filmwissenschaftlers Jörg Schweinitz von Stereotypen bei Filmfiguren in seinem Buch *Film und Stereotype.* lässt sich sowohl bei den PolizistInnen wie auch den ZivilistInnen in den hier untersuchten Polizeiserien erkennen, dass ein ganz bestimmtes Bild von ihnen geschaffen beziehungsweise bestätigt wird: Viele Figuren mit derselben Rolle besitzen wieder und wieder die gleichen Eigenschaften, ihnen werden somit stabile Merkmale zugeschrieben (Schweinitz 2006:46). Die BeamtInnen werden so zum Beispiel stets anhand der gleichen Kerncharakteristika beschrieben, wie ihre Aufmerksamkeit und ermittlerisches Können. Gleichzeitig entsteht kein Bild von verschiedenen Individuen, sondern ein Bild von der Polizei als Organisation.

Bei den zivilen Figuren lassen sich verschiedene Stereotype identifizieren. So wird in *Saizensen* nie eine Frau verhaftet, wodurch in dieser Serie das Bild entsteht, dass Frauen keine schweren Straftaten begehen – ganz im Gegensatz zu Männern. Dass hier nur junge Frauen Opfer von Sexualdelikten werden kann man nicht nur so deuten, dass besonders diese demographische Gruppe von solchen Schandtaten bedroht ist, sondern gleichzeitig, dass keine andere demographische Gruppe sich darum sorgen muss, direkt davon betroffen zu sein. In einer Folge von *Gekiroku* wird am deutlichsten an einem Stereotyp gearbeitet: Zuerst wird in drei kurzen Sequenzen gezeigt (Gesamtdauer ca. 43 Sekunden), wie verschiedene Personen von der Polizei angesprochen werden und sich dabei herausstellt, dass es sich immer um Ausländer handelt (TV Tōkyō 2018a:00:24:15). Man erfährt aber nur bei einem, warum er aufgehalten wurde: ein defektes Rücklicht an seinem Auto (TV Tōkyō 2018a:00:24:31). Daraufhin sagt der Kommentator: „*Saikin wa… doko demo gaikokujin ga ooi*“ 最近は…どこでも外国人が多い [In letzter Zeit gibt es überall viele Ausländer] (TV Tōkyō 2018a:00:24:43). Diese Aussage wird darauf anhand von Graphiken bestätigt, die eine Zunahme der Zahl von Ausländern mit Daueraufenthaltsberechtigung belegen und zeigen, dass die Präfektur Aichi, der Handlungsort des Berichtes, japanweit die zweithöchste Zahl an Ausländern beheimatet (TV Tōkyō 2018a:00:24:49). Durch die drei Begegnungen der Polizisten, die Aussage des Kommentators und die Diagramme wird vermittelt, dass es nicht verwunderlich ist, wenn man in Aichi an jeder Ecke auf Ausländer trifft. Doch dienen diese paar Sekunden hauptsächlich dazu, die Atmosphäre für die eigentliche Haupthandlung des Berichtes zu schaffen, in dem Polizisten einen Vietnamesen kontrollieren, der sich sträubt in den Streifenwagen einzusteigen (TV Tōkyō 2018a:00:30:15) und behauptet, er könne kein Japanisch (TV Tōkyō

2018a:00:30:37). Als die Nationalität des vom Kommentator als *ayashii* 怪しい[verdächtig/seltsam] (TV Tōkyō 2018a:00:30:15) bezeichneten Vietnamesen herauskommt, wird passend dazu ein Artikel der Zeitung *Sankei Shinbun* eingeblendet, der über die Zunahme von Kriminalität unter Vietnamesen in Japan berichtet (Abb.25; TV Asahi 2018a:00:30:48):

Abbildung 25: Einblendung des Zeitungsartikels der *Sankei Shinbun* (TV Asahi 2018a:00:30:48)[92].

Im Bericht wird nicht darauf eingegangen, worum es in diesem Artikel genauer geht; der Kommentator erklärt nur, dass es sich hier um einen kriminellen Vietnamesen handeln könnte (TV Tōkyō 2018a:00:30:53). Dieser wird schlussendlich verhaftet, weil er gestohlene Nummernschilder bei sich hat (TV Tōkyō 2018a:00:34:22). Als er im Streifenwagen sitzt, wird dann noch sein Mund entanonymisiert, damit man laut Kommentator sein *futeki na emi* 不適な笑み [unangemessenes Lächeln] sehen kann (TV Tōkyō 2018a:0034:09). Dadurch wird er als ein Krimineller dargestellt, der versuchte die Ordnungskräfte zu täuschen und sich ihnen widersetzt, also ihre Autorität nicht anerkennt und seine Taten nicht im Geringsten bedauert. Am Ende steht hier die Aussage eines Polizisten, dass man gestohlene Schilder für Verbrechen wie Diebstahl verwendet (TV Tōkyō 2018a:00:35:07). So wird seine Bedrohung für

92 1. *„Betonamu tekihatsu kunibetsu saita“* ベトナム摘発国別最多 [Nach Ländern Vietnamesen am häufigsten überführt]. 2. *„Sakunen 2500 ken chō, chūgokujin nuku“* 昨年2500件超、中国人抜く [Vergangenes Jahr über 2500 Fälle, überholt Chinesen]. Man könnte *chūgokujin nuku* 中国人抜く auch mit [ohne Chinesen] übersetzen, aber im Artikel gibt es eine Graphik die verdeutlicht, dass [überholt] gemeint ist (*Sankei Shinbun* 2016). 3. *„Gaikokujin hanzai“* 外国人犯罪 [Verbrechen von Ausländern]. 4. *„Shūdan no mafiaka kenen“* 集団のマフィア化懸念 [Bedenken über die Bildung organisierter Kriminalität in [bestimmten] (Bevölkerungs-)Gruppen].

die japanische Öffentlichkeit weiter betont. Ein deutlicher Kontrast zur Darstellung der Vietnamesin in *Saizensen* aus dem vorherigen Kapitel.

Aufgrund der Spärlichkeit der vorhandenen und des Mangels weiterer eingrenzender Charakteristika werden, wie im vorherigen Kapitel bereits angesprochen, einzelne Figuren als Vertreter großer Bevölkerungsgruppen präsentiert. Diese Verallgemeinerung ist am deutlichsten bei einem Täter in *Gekiroku*, der vom Kommentator als *„…amari ni futsū na doko demo isō na wakamono“* あまりに普通などこでもいっそうな若者 […ganz gewöhnlicher Jugendlicher, wie es sie überall gibt]) bezeichnet wird (TV Tōkyō 2018c:01:36:39). So wird dem Publikum bewusst gemacht, dass kriminelle Elemente überall in der Gesellschaft anzutreffen sind.

Es werden also zum einen dem Publikum Stereotypen präsentiert, entweder indem sich diese durch Wiederholung selbst bestätigen oder von den Produktionsfirmen gezielt konstruiert werden. Andererseits sind diese aber so weit gefasst, dass man jeden, dem man auf der Straße begegnet, als jemanden ansehen könnte, der eine Straftat begehen beziehungsweise ein Opfer einer solchen werden könnte. Dadurch wird auch vermittelt, dass man im Alltag ständig der Möglichkeit ausgesetzt ist, mit einem Verbrechen oder einem Notfall konfrontiert zu werden.

3.4. Konstellationen und Interaktionen der Figuren

Die Figurenkonstellationen in den Polizeiserien, die von Nebenfiguren bis zum Protagonisten alle Arten von Figuren umfassen, können sich innerhalb einer Handlung ständig verändern (Hickethier 2012:126). Sie zu erfassen kann dabei helfen, die Figuren nach ihrem Handeln und Behandelt-Werden, nach ihren Aktionen und Reaktionen in aktiv und passiv zu unterscheiden (Hickethier 2012:127). Im vorhandenen Material gibt es drei Konstellationen: die zwischen ZivilistInnen, die zwischen PolizistInnen und – die wichtigste von allen – die zwischen ZivilistInnen und PolizistInnen.

3.4.1. Zivile Figurenkonstellationen

Beispiele für rein zivile Figurenkonstellationen finden sich viele. Diese Interaktionen sind jedoch immer nur kurz zu sehen, wie z.B. bei einem Mann, der eine Werbetafel beschädigt hat und sich beim Besitzer entschuldigt (TBS 2018a:01:39:53). Oft erfährt man auch nur indirekt davon, wie im Falle des Opfers eines Sexualdeliktes und des Verbrechers, die man nie miteinander interagieren sieht (TBS 2018a:02:10:00). Diese Art der Interaktion zwischen zivilen Fi-

guren spielt keine größere Rolle, weswegen grundlegende Aussagen über die Beziehungen zwischen den ZivilistInnen nicht möglich sind.

Die einzige Ausnahme bilden Interaktionen zwischen ZivilistInnen, die durch die Polizei reguliert werden. Dies ist zum Beispiel dann der Fall, wenn es darum geht, Konflikte zwischen zivilen Parteien im Sinne der gesellschaftlichen Normen und Werte zu lösen, indem die PolizistInnen den/die TäterIn verhaften oder zur Übereinkunft zwischen den Parteien beitragen. In *Za Tsuiseki* ist ein markantes Beispiel der Fall eines Betrunkenen, der Männer attackiert, die ihn eigentlich von einer Fahrbahn wegtragen wollten, damit ihm nichts passiert (TV Asahi 2018b:01:22:00). Erst durch Überprüfung der Aussagen mittels den Aufnahmen einer Überwachungskamera (TV Asahi 2018b:01:28:36) und schließlich die Verhaftung des Mannes (TV Asahi 2018b:01:31:43) kann die Situation durch die Polizei gelöst werden. Hier zeigt sich die Abhängigkeit der zivilen Figuren und somit der gesamten Gesellschaft von der ordnenden Kraft der PolizistInnen als dritte Partei. Denn ZivilistInnen sind – so das in den Polizeiserien vermittelte Bild – nicht in der Lage, ihre Probleme oder Konflikte selbstständig zu lösen.

3.4.2. Polizeiliche Konstellation

In einigen Berichten lassen sich Interaktionen der PolizeibeamtInnen untereinander beobachten. Hier wird das Bild der gut geölten Maschine Polizei konstruiert, wo alle Teile ineinandergreifen und sich gegenseitig unterstützen. Der erste Faktor dafür ist, dass BeamtInnen üblicherweise nicht vieler Worte bedürfen, um miteinander zu kommunizieren. So weist ein Polizist in *Saizensen* seinen Kollegen lediglich durch eine Geste darauf hin, dass jemand nach Alkohol riecht (TBS 2018a:01:53:39). In Detektivberichten hingegen stellt die Besprechung von Beweismaterial oder das Absprechen eines Plans, um einen überführten Verbrecher zu ergreifen, einen wichtigen Bestandteil dar, wie in *Za Tsuiseki*, wo ein Beamter seinem Vorgesetzten in knappen Sätzen über den aktuellen Ermittlungsstand unterrichtet (TV Asahi 2018a:00:30:50). Der zweite Faktor ist, dass die BeamtInnen ohne hitzige Diskussionen, Zwischenrufe oder gar Streitereien auskommen. Es kommt auch nie zu Unklarheiten bei der Aufgabenverteilung oder gegenseitiger Behinderung. Stattdessen herrschen in diesen Berichten Konsens und Kooperation vor. Dazu kommt auch, dass in den Serien Einzelkämpfer, die sich von ihrem Team absetzen, um eine Situation im Alleingang zu regeln, fehlen.

Es fehlen allerdings auch nachvollziehbare Erklärungen zu den Beziehungen zwischen den KollegInnen. So werden in *Gekiroku* zwei Polizisten vorgestellt, die sich seit der Ausbildungszeit kennen und große Rivalen sein sollen (TV Tōkyō 2018d:01:15:32; TV Tōkyō 2018d:01:22:47). Doch gerade in einer Szene, in der sie zusammen lachen, spricht der Kommentator über ihre Rivalität und man erfährt nicht, warum sie lachen (TV Tōkyō 2018d:01:44:43). Auch im gesamten restlichen Bericht gibt es nichts, das ein deutliches Konkurrenzdenken belegt. Vom freundschaftlichen Wettstreit der beiden Hauptfiguren weiß man nur vom Hörensagen, er manifestiert sich aber nicht in der Aktion.

Rangunterschiede zwischen BeamtInnen haben keine Bedeutung, außer wenn Vorgesetzten als Empfänger einer Erfolgsmeldung fungieren wie beim vorherigen Beispiel. Es wird nie direkt gezeigt, dass Autorität – etwa in Form von Befehlen – genutzt (oder gar missbraucht) wird; dieses Thema wird auch nicht in den Kommentatorkommentaren angesprochen. Und so kommen auch keine niederrangigen BeamtInnen vor, die sich der Autorität der Höhergestellten widersetzen. Themen wie Kameradschaften, Freundschaften, gemeinsame Erlebnisse oder auch Konflikte spielen in diesen Serien keine Rolle. Dadurch wirken die Beziehungen zwischen den BeamtInnen emotional kühl, aber auch sehr diszipliniert.

3.4.3. Figurenkonstellationen von PolizistInnen und ZivilistInnen

Im behandelten Material hat die Figurenkonstellation zwischen PolizistInnen und ZivilistInnen einen maßgeblichen Anteil an der Handlung und spielt somit eine wichtige Rolle bei der Darstellung der PolizistInnen. Auf Seiten der Polizei fällt ihre physische und verbale Dominanz über die zivilen Figuren auf. Zudem kann der Eindruck ziviler Passivität noch durch eine vermeintliche Teilnahmslosigkeit aufgrund der Anonymisierung verstärkt werden.

Die Dominanz der Polizei in Kombination mit der nachfolgenden Bestrafung könnte in den Berichten über Straftaten auch als Bedürfnis nach Gerechtigkeit für das Publikum angesehen werden. Denn man sieht nie die eigentlichen Konsequenzen wie die Gerichtsverhandlung und Haftstrafe oder das Überweisen des Bußgeldes. Stattdessen erfreut man sich an der unangenehmen Situation, an der Härte des Gesetzes, die eine Person trifft, die sich den Normen und Werten der Gemeinschaft widersetzt hat[93].

93 Siehe auch Kapitel 3.2.2. über die situative Anteilnahme.

3.4.3.1. Physische Dominanz: Viele PolizistInnen ganz nahe

Die physische Dominanz der PolizistInnen kann man in drei Ausprägungen unterteilen: das zahlenmäßige Verhältnis zwischen ZivilistInnen und PolizistInnen, das Festgehaltenwerden der zivilen Figur durch die PolizistInnen und die geringe räumliche Distanz welche PolizistInnen zu ZivilistInnen einnehmen.

Wenn man sich an Einzelfiguren orientiert, so erscheint die zivile Figur in vielen Berichten zunächst wichtiger, da es nur eine solche gibt und sie daher aus der Gruppe von PolizistInnen hervorsticht. Doch gerade die zahlenmäßige Überlegenheit der Polizei sorgt dafür, dass diese stärker erscheint. In *Saizensen* sind in lediglich zwei Berichten die ZivilistInnen in der Mehrzahl (TBS 2018b:00:5:45; TBS 2018c:00:06:48), aber in 40 die PolizistInnen. Zusammen mit der *ōen* 応援 [Verstärkung], die die BeamtInnen in 14 Berichten erhalten, lassen sich 24 Berichte zählen, in denen fünf PolizistInnen (Haupt- und Nebenfiguren eingeschlossen) oder mehr auf eine zivile Hauptfigur kommen (Abb.26)[94]. Bei den restlichen Berichten sind es entweder gleich viele ZivilistInnen wie PolizistInnen, das Zahlenverhältnis ist nicht klar bestimmbar), oder es gibt keine zivilen Hauptfiguren. Nur in zwei Vorstellungsberichten in *Saizensen* gibt es überhaupt keine zivile Figuren (nicht einmal in ganz kleinen Nebenrollen) zu sehen (TBS 2018b:00:49:57; TBS 2018c:02:26:55).

Abbildung 26: Überzahl der PolizistInnen; der Verdächtige (oranges Rechteck links) wird von der Säule verdeckt. Ein roter Kreis markiert im Originalmaterial seine Position. Rechts sind Polizisten (oranges Rechteck rechts), die mit dem Rücken zum Geschehen stehen und unbeteiligt erscheinen (TBS 2018a:00:15:07).

94 Siehe für Einzelnachweise Anhang 7.

Auch in den Detektivberichten ist früh klar, dass hier nicht ein einsamer Detektiv allein handelt, sondern dass ein ganzes Team an der Ermittlung beteiligt ist. Dadurch hat man den Eindruck, dass die Polizei über große Personalkapazitäten verfügt und diese ohne Zögern einsetzt. Dies fällt vor allem auf, wenn zusätzlich noch auf das Eintreffen von Unterstützung durch den Kommentator hingewiesen wird (TBS 2018b:01:51:13). So kann man zur Schlussfolgerung kommen, dass die Polizei kein Risiko dabei eingeht, dass ein(e) TäterIn seiner Strafe entgehen könnte oder Hilfsbedürftige in ihrer Not allein gelassen werden. Dass eine beträchtliche Zahl von BeamtInnen wie in Abb.26 zum Einsatz kommt, wird nie in Frage gestellt. So kann man, wie in diesem Fall, oft BeamtInnen sehen, die nichts zu tun haben beziehungsweise die nicht einmal genug Platz haben, weil sich bereits genügend ihrer KollegInnen um einen Verdächtigen drängen. Dadurch kann der großzügige Einsatz von BeamtInnen als unnötig erscheinen und zu der Frage führen, ob sie just in dem Moment nicht woanders mehr von Nutzen wären.

Die PolizistInnen gehen in 21 Berichten in *Saizensen* auffällig nahe an die zivilen Figuren heran und bilden so einen lebendigen Käfig um sie oder halten sie fest. Betrachtet man das Thema Proxemik – die Wahrnehmung des persönlichen Raums – genauer, so bestätigt sich die Aktivität und Kontrolle der PolizistInnen über die Situation. In 42 Berichten in *Saizensen* kann man bei PolizistInnen beobachten, wie sie den Kontakt zu zivilen Figuren initiieren, wie bei Verkehrsberichten, wo die Beamten das Fahrzeug anhalten und den Fahrer ansprechen (TBS 2018c:00:01:50). Auch die Reaktionen anderer Figuren auf diesen Bewegungen tragen zur Charakterisierung bei (Eder 2014:261). In diesem Fall zeigen die meisten Figuren kaum bis gar keinen Widerstand gegen die Polizei[95]. Üblicherweise ergreifen die PolizistInnen die Zivilisten am Arm oder am Gürtel auf der Rückenseite, wenn sie sich der Schuld der zivilen Figur sicher sind. Es kann durchaus sein, dass die PolizistInnen ihren Griff lockern, wenn es keinen Widerstand gibt, wie im Falle eines Mannes in *Gekiroku*, der heimlich Fotos von Frauen gemacht hat und ohne Widerstand sofort mit den Polizisten mitgeht, worauf diese ihren Griff lösen (TV Tōkyō 2018c:00:13:10).

Auch sieht man Leibesvisitationen fast nur bei Männern. In *Gekiroku* wird auch eine Frau einer Leibesvisitation unterzogen; man sieht aber nur, wie sich der Polizist im Vorhinein mehrmals entschuldigt (TV Tōkyō 2018d:00:23:13), nicht die Abtastung selbst. In *Za Tsuiseki* hingegen wird die Durchsuchung einer Frau durch eine Beamtin gezeigt (TV Asahi

95 Siehe mehr in Kapitel 3.4.3.3. über zivilen Widerstand.

2018c:00:50:17). Im Bericht von *Gekiroku* soll vielleicht nicht riskiert werden, dass einem Polizisten unangemessenes Verhalten vorgeworfen werden kann. Es kann aber auch an der (sich am Ende herausstellenden) Unschuld der Frau liegen, weswegen sie dieser unangenehmen Situation nicht sichtbar ausgesetzt wird.

Hilfsbedürftige können ebenfalls physischer Dominanz unterworfen sein. Ein Beispiel hierfür ist eine Seniorin in *Saizensen*, die nicht einsehen will, dass sie auf die Polizeistation muss, weil eine Vermisstenanzeige wegen ihr aufgegeben wurde. Die ratlosen PolizistInnen wissen schließlich nicht mehr weiter, ziehen und schieben sie aus ihrem Wagen und setzen sie in einen Streifenwagen (TBS 2018a:00:29:00). Es gibt bei der Ausprägung körperlicher Nähe je nach Bericht aber merklich Unterschiede, die ich anhand dreier Drogenberichte von *Saizensen* beschreiben will. Im ersten Bericht versichert ein überrascht klingender Täter, ihm seien die Spritzen untergeschoben worden (TBS 2018b:01:42:19), worauf die Polizisten aber nicht eingehen, sondern ihn festhalten und nahe bei ihm stehenbleiben, bis er abgeführt wird (TBS 2018b:01:42:19). In zweiten Bericht fängt ein Mann, der mit Drogen ertappt wurde, an zu weinen (TBS 2018c:00:49:26), vermutlich weil seine Freundin sich für ihn bei den Beamten einsetzt. Die Polizisten halten ihn zwar stellenweise fest, jedoch trösten sie ihn auch, sprechen ihm Mut zu, halten merklich mehr Abstand als im vorherigen Bericht, und ein Beamter legt ihm seine Hand so auf den Rücken, dass es mehr wie ein Trostversuch als eine körperliche Sicherung wirkt (TBS 2018c:00:49:23). Beim dritten Beispiel wirken der Mann wie auch die Polizisten sehr entspannt, was vielleicht an seiner Offenheit in Bezug auf ein früheres Drogendelikt liegt (TBS 2018b:00:49:37). Sie bleiben zwar in seiner Nähe, doch sieht man nie einen Beamten ihn festhalten.

Die physische Dominanz der PolizistInnen kann sehr auffällig sein und die BeamtInnen nicht nur selbstsicher, sondern sogar bedrohlich erscheinen lassen. Dass PolizistInnen in diesen Serien prinzipiell sehr nahe an zivile Figuren herangehen – egal ob TäterIn oder Hilfsbedürftige – und tatsächlicher körperlicher Kontakt durch Festhalten und Abtasten besteht wird damit gerechtfertigt, dass die BeamtInnen im Recht sind. Es kann aber deutliche Unterschiede im Vorgehen der Polizei geben, die mit dem Verhalten der einzelnen Zivilfigur und nicht mit der Frage nach ihrer Schuldigkeit oder Schutzbedürfnis zusammenhängt.

3.4.3.2. Verbale Dominanz: Fragen und Ermahnungen

Fragen machen einen wichtigen Teil des Gesprächs zwischen PolizistInnen und ZivilistInnen aus. Generell folgen auf die Begrüßung durch eine/n PolizistIn auch schon seine/ihre ersten Fragen. Zum Beispiel geht es darum, was das für eine Arbeit sei, zu der man so eilig fahren müsse (TBS 2018a:00:01:03), oder ob man einverstanden ist, dass die Gegenstände, die man bei sich trägt, kontrolliert werden (TBS 2018b:00:42:51). Die BeamtInnen können Verdächtige auch mit Fragen und Aufforderungen überschütten wie in einem Bericht in *Saizensen*, wo sie ihn mehrmals fragen, wie sein Name lautet, was los ist und ihn gleichzeitig auffordern sein Hand zu öffnen (in der er ein Päckchen mit Drogen hält; TBS 2018a:00:07:32). Die Fragen wirken hier nicht dominant, weil sie besonders aggressiv formuliert wären, sondern weil die BeamtInnen üblicherweise auch Antworten darauf bekommen; die ZivilistInnen können sich dem Gespräch nicht entziehen. Manchmal werden von den BeamtInnen zu Beginn eines Gespräches auch gar keine Fragen gestellt, etwa wenn ein Täter in Flagranti ertappt und festgenommen wird, wie im Falle eines Berichts über einen Diebstahl auf offener Straße (TBS 2018c:01:01:36). Natürlich können auch zivile Figuren Fragen an die BeamtInnen stellen, wie der in flagranti erwischte Dieb, der wissen will, warum er festgenommen wird. Die PolizistInnen antworten ihm auch darauf, doch befindet er sich hier schon zu sehr unter der körperlichen Dominanz der PolizistInnen (TBS 2018c:01:01:39), als dass man von einem Fehlen oder Abschwächen polizeilicher Autorität sprechen könnte.

Zivile Figuren können auch Bitten an die PolizistInnen richten. Ein überführter Dieb in *Gekiroku* bittet die Polizisten, nicht zu laut zu sein, weil seine Tochter zuhause ist, worauf ein Beamter ihn gleich beruhigt (TV Tōkyō 2018b:01:44:27). Sie besprechen dann auch zuerst vor seiner Haustür, um was es genau geht. Erst danach betreten sie die Wohnung und er gesteht seine Tat (TV Tōkyō 2018b:01:44:47). Einer der beiden Beamten sagt später zum Dieb, dass er seine Gefühle versteht, weil dieser sich in einer ausweglosen Situation sah (TV Tōkyō 2018b:01:46:24).

Manche Fragen können auch wie Ermahnungen klingen[96]. Dies ist in einem Bericht in *Gekiroku* der Fall, in dem ein Beamter mit verschränkten Armen und erhobener strenger Stimme fragt, warum der Täter auf der Frauentoilette war (TV Tōkyō 2018c:00:56:55). Ermahnungen können aber auch so klingen, als würde ein Erwachsener nachsichtig mit einem trotzigen Kind reden. So in einem Bericht über einen aggressiven Mann, der zuvor zwei Frauen ge-

96 Siehe für mehr Details Anhang 7.

schlagen hatte und den ein Polizist mit solch einem Tonfall versucht zu beruhigen (TV Asahi 2018a:01:25:14). Ob Ermahnungen einen dauerhaften Effekt haben, erfährt man allerdings fast nie. In einem Bericht in *Za Tsuiseki* wird von einer Polizistin, die versucht hat, einem Mann zu erklären, warum er auf Zebrastreifen achtgeben muss, im Gespräch mit dem Filmteam danach ein Erfolg angezweifelt, weil er sich uneinsichtig zeigte (TV Asahi 2018e:02:43:17). Doch lässt sie sich dadurch nicht entmutigen; sie betont stattdessen, wie wichtig es ist, sich für die Sicherheit der Fußgänger einzusetzen (TV Asahi 2018e:02:43:40).

In einem Bericht in *Saizensen* kann man sogar eine „Good Cop-Bad Cop"-Szene miterleben, als Polizisten einen Sexualstraftäter dazu bringen, sie aufs Revier zu begleiten. Der nette Cop spricht sanft, sagt sogar, dass er versteht warum der Mann die Tat nicht zugeben will, da sie ihm zu peinlich sei (TBS 2018a:02:54:56), während der böse Cop ungeduldig ist, immer wieder laut den Täter anfährt und ihn etwa daran erinnert, dass es hier um ein *onna no ko* 女の子 [Mädchen] (TBS 2018a:02:55:05) geht.

Die verbale Dominanz der PolizistInnen wirkt ungleich weniger bedrohlich als die körperliche Form, was an der Freundlichkeit vieler BeamtInnen liegt. Wie die physische Dominanz, so kommt jedoch auch verbal ausgedrückte Autorität gegenüber Hilfsbedürftigen vor. Dies ist zum Beispiel der Fall bei einem verwirrten alten Mann in *Saizensen*, der ohne Führerschein solange mit einem Wagen unterwegs war, bis der Tank leer war (TBS 2018b:01:04:10). Der Fahrer wird ermahnt und angewiesen nicht mehr mit dem Auto zu fahren, erhält aber keine Strafe (TBS 2018b:01:07:26). Auch gibt es freundliche Ermahnungen – so zum Beispiel, wenn ein Polizist in *Saizensen* einem jungen Unfallfahrer eindringlich rät, ins nächste Krankenhaus zu gehen, sollte er merken, dass etwas mit ihm nicht stimmt (TBS 2018b:00:21:38)[97].Ermahnungen, ob nun strenger oder sanfter formuliert, stellen einen wichtigen Bestandteil der Interaktion zwischen PolizistInnen und ZivilistInnen dar. In *Saizensen* beinhalten 22 Berichte – egal ob mit Fokus auf den Aspekt der Strafe oder Hilfe – eine Ermahnung[98]. Dadurch werden die PolizistInnen nicht nur als Bestrafende gezeigt, sondern auch als Erzieher der Bevölkerung, die ihr sagen, was richtig und was falsch ist. Die Fragen vermitteln das Interesse der PolizistInnen an den ZivilistInnen und ihrer Situation, ebenso wie Ermahnungen im Grunde Verbesserungsvorschläge für die Zukunft sind. Es ist in solchen Momenten zu erkennen, dass es den Beamten nicht allein um das Strafen geht, sondern auch um die Prävention.

97 Mehr zur Freundlichkeit der Polizei unter Kapitel 3.4.3.5.
98 Siehe für die Auflistung der einzelnen Quellen Anhang 7.

3.4.3.3. Widerstand von zivilen Figuren

Zivilen Widerstand kann man in verbalen und in körperlichen unterteilen, und je nach Bericht ist er unterschiedlich stark. In Berichten mit BeamtInnen trotzenden ZivilistInnen tritt mit ihrer Aufgabe des Widerstandes meistens der Handlungsumschwung ein und sie durchlaufen eine deutliche Figurenentwicklung. Das Ablehnen der Polizei kann man auch als Ablehnung des Rechtsstaates Japan ansehen, dem sie sich schließlich aber beugen (müssen) und seine Autorität anerkennen. In *Saizensen* widersetzen sich die zivilen Figuren 17 Mal auf verbalem und 10 Mal auf körperlichem Weg den Beamten[99].

Als Beispiele für verbalen Widerstand lassen sich unter anderem die Vorwürfe einer Frau anführen, die mit zu hohem Tempo fuhr. Sie behauptet, dass die Beamten es auf sie abgesehen hätten, weil sie aus einer anderen Präfektur kommt (TBS 2018c:00:02:32) und nur Frauen im Auto saßen (TBS 2018c:00:05:35). Doch sie wirkt nicht aggressiv, ganz im Gegensatz zum Folgebericht, in dem ein Mann einen Strafzettel für zu hohe Geschwindigkeit ausgestellt bekommt. Während der Fahrer selbst ohne Einwände mit der Polizei kooperiert, ist einer der Beifahrer überaus verärgert. Dieser beginnt, einen Polizisten zu beschimpfen und zweifelt an der Notwendigkeit von Verkehrsregeln und -kontrollen (TBS 2018c:00:09:57). Vor allem im zweiten Beispiel wirken die Polizisten sehr passiv, geradezu hilflos wegen der Aggressivität des Mannes, doch können die zivilen Figuren beide Male umgestimmt werden. Die Frau aus dem ersten Beispiel sagt schließlich: *„Yokatta koko de jiko o okoshite-tara hontō onīsan mo kokoro ga itakatta hazu“* 良かったここで事故を起こしてたら本当お兄さんも心が痛かったはず [Glück gehabt – wenn ich hier einen Unfall verursacht hätte, dann hätte euch[100] das sicher auch leidgetan] (TBS 2018c:00:06:04). Am Schluss bedankt sie sich sogar, nachdem sie den Strafzettel unterschrieben hat; einer der Beamten wünscht ihr freundlich eine gute Fahrt (TBS 2018c:00:06:21). Im zweiten Fall sagt der Beamte, als sich der Mitfahrer etwas beruhigt hat, er verstehe seine Verärgerung, nachdem er ihm erklärt hat, dass Regeln zum Wohler aller sind, da viele Menschen die Straßen nutzen (TBS 2018ac:00:15:40). Danach fragt er den Mann noch, ob nun alles in Ordnung sei (*„Ato daijōbu“* 後大丈夫), was dieser bestätigt (TBS 2018c:00:15:58). So zeigt der Beamte dem Mann seine Besorgnis. Verstärkt durch die Aneinanderreihung von zwei Berichten mit einer sehr ähnlichen Handlung entsteht so ein sehr positives Bild über die Polizei. Statt Uneinsichtigkeit und Aggressivität mit Strenge zu begegnen,

99 Für eine genaue Auflistung siehe Anhang 12.

100 Schon in ihrem ersten Satz im Bericht spricht sie einen der beiden Beamten als *onīsan* an (TBS 2018c:00:01:50), weswegen davon auszugehen ist, dass sie auch hier die Beamten direkt anspricht; siehe auch nächsten Absatz.

setzen sie auf freundliche Beharrlichkeit, um nicht nur zu strafen, sondern zu erklären und einen Konsens zu erreichen. KommentatorInnen oder andere PolizistInnen, die den BeamtInnen solches Verhalten als ‚Schwäche' vorwerfen, gibt es nicht.

Intonation und Kontext spielen eine entscheidende Rolle in den Berichten, um das Benehmen einer Figur interpretieren zu können. So bezeichnet die Frau im ersten Beispiel die Beamten regelmäßig als *onīsan* お兄さん [große Brüder]. Diese Anrede kann man gegenüber jungen Männern verwenden und sie mag durchaus freundlich wirken; sie vermittelt aber auch Vertrautheit. So wirkt das *onīsan* – vor allem in Kombination mit den erwähnten Vorwürfen – aberkennend der amtlichen Autorität. Am Ende des Gespräches, nachdem die Frau sich aber einsichtig gezeigt hat, klingt deutlich freundlicher (TBS 2018c:00:06:06).

Auch gibt es körperlichen Widerstand wie Fluchtversuche. Autoverfolgungsjagden können den Großteil einer Handlung ausmachen wie im Falle eines Diebs in *Saizensen* (TBS 2018b:00:31:27). Ein auffälliges Beispiel für körperlichen Widerstand ist ein Bericht, in dem PolizistInnen mit einem Mann am Boden ringen, weil er ein verdächtiges Päckchen in seinen Mund gesteckt hat (Abb.27; TBS 2018a:00:12:51).

Abbildung 27: PolizistInnen ringen mit einem Mann (TBS 2018a:00:12:51).

Rasch wird hier durch den mehrmaligen Ausruf der Polizistin *„Shinjau kara“* 死んじゃうから [Du wirst daran sterben], die besorgten Gesichter und Stimmen der BeamtInnen und die dramatische Streichermusik (TBS 2018:00:12:31) klargestellt, dass es den BeamtInnen um das Leben des Mannes geht und nicht darum, den Widerstand eines ZivilistInnen zu brechen. Der Kommentator fügt hinzu: *„Keisatsu wa dansei no inochi o sai yūsen ni kangaeru haku dasu yō*

ni settoku suru“ 警察は男性の命を最優先に考える・吐く出すように説得する [Für die Polizei ist das Leben des Mannes von oberster Priorität – sie versuchen ihn zu überzeugen [das Päckchen] auszuspucken/herauszuwürgen] (TBS 2018a:00:14:53).

Auch körperliche Attacken auf Beamte werden gezeigt. Dies ist zum Beispiel in *Za Tsuiseki* der Fall, wo in einem Bericht ein Mann ungelenk in Richtung eines Beamten tritt (TV Asahi 2018a:01:30:40), nachdem er wegen *bōkō* 暴行 [tätlichem Angriff] auf zwei Frauen verhaftet wurde (TV Asahi 2018a:01:30:34). Solche Personen werden allerdings nie wegen ihres Widerstandes gegen die Beamten festgenommen; es ist aber auch nie ein/e verletzte/r PolizistIn zu sehen. Doch merkt man manchen Beamten an, dass ihnen zumindest verbale Attacken nahe gehen. Beim Bericht über den zornigen Beifahrer sagt dieser zum höherrangigen Beamten *„Temē no sono kao wa nani“* テメエのその顔は何 [He du, was hast du denn für eine Visage?], worauf man den Zorn in der Stimme des Beamten hört, als er ihm – auf einer höflicheren Sprachebene – antwortet *„Kao wa umaretsuki desu“* 顔は生まれつきです [Mit diesem Gesicht wurde ich geboren], TBS 2018c:00:11:40). Der Polizist beruhigt sich jedoch schnell wieder und spricht dann sehr bedächtig wie ein Erwachsener mit einem Kind[101].

In solchen Szenen entsteht das Bild einer Eltern-Kind-Beziehung. Wie den ‚Eltern' obliegt dem Staat die Fürsorge seiner ‚Kinder', den BürgerInnen, wobei er in den behandelten Serien in Form der Polizei in Erscheinung tritt. Da es sich anscheinend um überwiegend ‚kleine Kinder' handelt, müssen sie mit Nachsicht – also mit der sanften Autorität der BeamtInnen – behandelt werden, weshalb die ‚Kinder' – also die ZivilistInnen – aber auch nicht vor der Umarmung des Staates zurückschrecken, sondern sich darin geborgen fühlen, beziehungsweise sich nach dieser sehnen können. Dies erinnert an den japanischen Begriff *amae* 甘え, mit dem ein selbstsüchtiges Verhalten bezeichnet wird, weil man weiß, dass man trotz des eigenen Fehlverhaltens dennoch wohlbehütet ist. Was man aus solchen Szenen daher auch lernt, ist, dass sich ZivilistInnen nie für ihre Attacken auf BeamtInnen rechtfertigen müssen.

Nur in einem Bericht versagt die Autorität der Polizei. Hier weigert sich ein uneinsichtiger und brüllender Autofahrer, seine Daten anzugeben, da er überzeugt ist, nicht bei Rot über die Ampel gefahren zu sein (TBS 2018c:02:36:17). Er lehnt das Unterschreiben des *ihankippu* 違反切符 [Strafzettels] ab (TBS 2018c:02:37:18) und unterzeichnet stattdessen eine Erklärung, dass ihm bewusst ist, dass der Fall nun an die Staatsanwaltschaft weitergeleitet wird (TBS 2018c:02:38:38). Als er dann geht, sagt ein Polizist, dass er achtgeben soll, und

101 Siehe auch das vorherige Kapitel (3.4.3.2.) über die verbale Dominanz der BeamtInnen.

fügt hinzu: *„Mucha shitara akande“* 無茶したらあかんで, [Führen sie sich nicht so auf] (TBS 2018c:02:38:00)[102]. Die Antwort vom Fahrer hört man nicht; dafür erwähnt der Kommentator, dass der Staatsanwalt verständigt wurde und es die Pflicht des Fahrers sei, darauf zu achten, sicher zu fahren (TBS 2018 TBS 2018c:02:38:10). Aber auch die Montage der Szenen spielt hier bei der Darstellung des Mannes und seines Widerstandes eine wichtige Rolle. Es wird nämlich dreimal gezeigt, wie der Mann die rote Ampel ignorierte (TBS 2018c:02:28:48; 02:33:21; 02:34:40), wodurch seine Schuld unbestreitbar ist. Außerdem sieht man zu Beginn des Berichtes Kinder auf dem Weg zur Schule (TBS 2018c:02:28:32), wodurch auf potentielle Opfer durch seine Fahrweise hingewiesen wird.

Darüber hinaus folgen noch zwei Berichte mit Verkehrsvergehen in derselben Präfektur und derselben Einheit, jedoch mit anderen Polizisten. In diesen Berichten handeln die Zivilisten deutlich kooperativer, beide erkennen ihre Schuld gleich an (TBS 2018c:02:43:04; TBS 2018c:02:45:40). Weiters sagt im ersten dieser beiden Berichte ein Polizist zur zivilen Figur, dass die Angelegenheit in fünf bis sechs Minuten erledigt sei (TBS 2018c:02:42:50). Der Bericht mit dem zürnenden Mann dauert 6 Minuten und 42 Sekunden, dieser nur 2 Minuten und 52 Sekunden und der darauffolgende 4 Minuten und 19 Sekunden. Dadurch wird jegliches Verständnis für den Widerstand des Mannes im ersten Fall unterbunden. Denn es ist nicht nur seine Schuld eindeutig, sondern auch die Bedrohung anderer Menschen – der zuvor präsentierten Kinder – durch ihn. Weiters sorgt er nur für Umstände, denn auch wenn die Dauer der Amtshandlungen nicht bekannt ist, bewirken die deutlich merkbaren zeitlichen Unterschiede zwischen seinem und den folgenden Berichten in Kombination mit der Aussage des einen Beamten doch das Gefühl, als hätte diese Amtshandlung auch viel länger gedauert. Der wichtigste Punkt ist aber, dass der Mann trotz all seines Protestes seiner Strafe nicht entkommt.

3.4.3.4. Keine Polizeigewalt

Auch wenn dominantes Vorgehen der BeamtInnen gezeigt wird, sei dies nun physisch oder psychisch, ist Polizeigewalt, wie sie Amnesty International definiert – als Verletzung von Menschenrechten durch PolizistInnen[103] (Amnesty International 2020) –, in den hier unter-

102 Es ist durch ein Hintergrundgeräusch und weil der Fahrer und der Beamte bereits den Wagen und somit den optimalen Aufnahmebereich des Mikrophons verlassen haben auditiv nicht klar bestimmbar, ob der Beamte diesen Satz wirklich sagt. Es gibt aber eine Untertiteleinblendung, die ihm aufgrund der blauen Farbe zugeordnet werden kann (mehr zu Untertiteln und den Sprechern in Kapitel 4.11.1. über Bauformen).

103 Der genaue Wortlaut von der Amnesty International Webseite ist folgender: „The term ‘police brutality’ is sometimes used to refer to various human rights violations by police. This might include beatings, racial abuse,

suchten Serien nicht zu beobachten. So beschimpfen PolizistInnen nie ZivilistInnen. Am deutlichsten wird ein Beamter in *Za Tsuiseki,* der zu einem Sexualstraftäter sagt: *„Shōjiki… saitei na koto o shitoru yo ne“* 正直…最低なことをしとるよね [Ehrlich… das, was Sie da machen, ist das Letzte], worauf der Täter ihm schnell zustimmt: „*Machigainai desu*“ 間違いないです [Da besteht kein Zweifel] (TV Asahi 2018c:02:06:59). Ebenfalls in *Za Tsuiseki* gibt es den einzigen Bericht, in welchem ein Schlagstock zum Einsatz kommt. Mit diesem wird einem aggressiven Mann ein Messer, mit dem er die Polizisten bedroht, aus der Hand geschlagen. Danach setzen die Beamten Körperkraft und -gewicht ein, um den Mann am Boden zu fixieren (TV Asahi 2018c:00:04:46). Diese Szene wird durch den Kommentator mit dem Kommentar „*Mikoto seiatsu*“ 見事制圧 [hervorragende Kontrolle] (TV Asahi 2018c:00:05:44) entschärft. Dass es vielleicht noch andere Optionen gegeben hätte, wird nicht angesprochen.

Nur in *Gekiroku* sieht man einmal eine gezogene Dienstwaffe im Standbild, als ein Polizist vorgestellt wird (TV Tōkyō 2018c:00:17:11). Dadurch wirkt er umso martialischer im Kampf gegen das Verbrechen – auch wenn er in den Berichten, wo er vorkommt, nie auf gewaltbereite Figuren trifft (TV Tōkyō 2018:02:01:09; TV Tōkyō 2018c:00:17:11). Durch PolizistInnen verletzte ZivilistInnen kommen nie vor.

Weiters ist zu bemerken, dass die BeamtInnen nicht willkürlich verhaften oder bestrafen. Bei Verhaftungen wird den TäterInnen der Grund für die Verhaftung genannt (TBS 2018b:01:25:53; TV Asahi 2018a:00:17:13) und in Detektivberichten der anonymisierte Haftbefehl nicht nur der Kamera präsentiert (TV Tōkyō 2018a:02:06:16) sondern auch den Verdächtigen vorgelesen (TV Tōkyō 2018a:02:07:23). Bei der Kontrolle von verdächtigen Substanzen (TBS 2018b:01:53:08) oder dem Inhalt von Taschen (TBS 2018c:02:15:12) wird dies immer vor den Augen des Verdächtigen durchgeführt. Auch wird immer die Schuld durch die Polizei nachgewiesen, bevor sie jemanden festnimmt oder bestraft. Dabei kann es sich um eine einfache Geschwindigkeitsmessung handeln oder auch um eine wochenandauernde Operation[104]. Der/die ZuseherIn ist immer dabei und kann sich so selbst von der Schuldigkeit des/der TäterIn überzeugen, aber auch von der Richtigkeit des Vorgehens der Polizei, da er/sie dieser dank des Kameraauges ‚auf die Finger schauen‘ kann[105]. Daher kann man nie von einer Verletzung der Bürgerrechte oder Autoritätsmissbrauch – kurzum von Polizeigewalt –

unlawful killings, torture, or indiscriminate use of riot control agents at protests“ (Amnesty International 2021).

104 Siehe für mehr Details Kapitel 2.2.2.2.1 über den Aspekt der Strafe in Berichten.

105 Eine Frage, die nicht in dieser Arbeit beantwortet werden konnte, ist, ob die Präsenz einer Kamera das Verhalten der BeamtInnen möglicherweise beeinflusst, weil sie wissen, dass man auch ihr Fehlvergehen nachweisen könnte.

sprechen, wodurch die Beamten umso integrer und vertrauenswürdiger erscheinen. Situationen, in denen Polizeigewalt eine Möglichkeit darstellt, kommen in den drei Serien nur sehr selten vor. So gibt es in *Gekiroku* nur eine einzige Szene, wo ein Polizist einen aggressiven Mann in den Schwitzkasten nimmt. (Abb.28; TV Tōkyō 2018b:01:51:15).

Abbildung 28: Polizist nimmt Zivilist in den Schwitzkasten (Die orangene Markierung zeigt die ungefähre Position und Haltung des Zivilisten; TV Tōkyō 2018b:01:51:16).

Laut Kommentatorin und Einblendung hat sich diese Person gegenüber den Beamten gewalttätig verhalten (TV Tōkyō 2018b:01:51:18) – nur sieht man dies nicht, weil andere Figuren den Blick auf das Geschehen blockieren (TV Tōkyō 2018b:01:51:10). Die Zeitspanne vom vermeintlichen Moment des Angriffs durch den Mann bis hin zur körperlichen Fixierung durch die Polizisten ist mit kaum zwei Sekunden Dauer viel zu kurz, um sich wirklich ein Bild von der Situation machen zu können (TV Tōkyō 2018b:01:51:14). Man weiß aus der eigenen Beobachtung heraus nicht, ob der Mann überhaupt jemanden angegriffen hat. In einem anderen Beispiel aus *Za Tsuiseki* wiederum behauptet ein Zivilist plötzlich, ein Polizist hätte ihn geschlagen, doch gehen weder die Polizisten noch der Kommentator näher darauf ein. Dem Bildmaterial nach ist davon auszugehen, dass ein Beamter eine rasche Bewegung in Richtung des Mannes gemacht hat, um ihn festzuhalten. Aber die Sicht ist wieder blockiert und ermöglicht somit den RezipientInnen keine eigene Schlussfolgerungen (TV Asahi 2018b:02:52:14). In Szenen wie diesen sind die RezipientInnen in ihrer Deutung der Situation von den BeamtInnen und vor allem von den Kommentatorfiguren abhängig.

Besonders dass der Vorwurf des Mannes im zweiten Beispiel einfach ignoriert und nicht entkräftet wird, bedeutet, dass seine Perspektive nicht ernst genommen wird. Dies stellt in jedem Fall ein fragwürdiges Vorgehen bei der Serienproduktion dar, da auf diese Weise die Möglichkeit von *keisatsu no bōryoku* 警察の暴力 [Polizeigewalt] von vornherein durch die Filmschaffenden ausgeschlossen wird.

3.4.3.5. Freundliche PolizistInnen

Auch wenn die Dominanz und Autorität der BeamtInnen über die zivilen Figuren deutlich ist, so bedeutet das nicht, dass die BeamtInnen auch ausschließlich dominant auftreten. Im Gegenteil schreiben die KommentatorInnen manchen BeamtInnen gezielt ein freundliches oder umgängliches Wesen zu, wie einem Straßenpolizisten in *Gekiroku*, dem sie die Eigenschaften *seijitsu* 誠実 [Aufrichtigkeit] und „*Kiku mimi o motsu shisei*" 聞く耳を持つ姿勢 [Einstellung ein offenes Ohr zu haben] attestieren (TV Tōkyō 2018b:00:04:14). Dies bestätigt sich kurz darauf, als eine Frau, die zu Beginn über eine Straßenkontrolle verärgert war (TV Tōkyō 2018b:00:03:46), von ihm beruhigt wird. Als sie und die Beamten wieder ihres Weges gehen, lädt die Frau die Beamten noch schnell zum Essen ein. Abgesehen von deren Lachen hört man ihre Antwort aber nicht mehr, weil der Kommentator wieder zu sprechen beginnt und die Vorgehensweise des Beamten lobt. Ob sie gemeinsam essen gehen, erfährt man nicht (TV Tōkyō 2018b:00:04:23).

Meistens ist die Freundlichkeit der Beamten in Form einer Selbstcharakterisierung zu entdecken und wird ihnen nicht durch andere Figuren explizit zugesprochen. Allen voran hier ist hier die Sprache der PolizistInnen von Bedeutung: Sie verwenden üblicherweise die höfliche (im Deutschen mit dem Siezen vergleichbar)[106] oder sogar ehrerbietige Sprache (eine Steigerung der höflichen Sprache) gegenüber den zivilen Figuren. Am auffälligsten drückt sich ihre (unter anderem an der Sprachverwendung ablesbare) Freundlichkeit und Höflichkeit in den Folgen aus, die Verkehrsvergehen behandeln. Als Beispiel sei hier ein Bericht in der dritten Folge von *Saizensen* herangezogen: Die Polizisten entdecken einen Wagen, der zu schnell fährt, und bitten den Lenker per Lautsprecher, ihnen zu folgen (TBS 2018c:00:07:53). Nachdem beide Fahrzeuge zu einem Halt gekommen sind, steigt ein Polizist aus, entschuldigt sich beim Fahrer, dass sie ihn aufhalten, erklärt den Grund dafür und fragt, ob er seinen

106 Diese kurzen Beschreibungen/Erklärungen können nicht annähernd die Komplexität der Umgangs-, höflichen oder ehrerbietigen Sprache im Japanischen vermitteln; sie sollen den LeserInnen dieser Arbeit, die sich nicht mit der japanischen Sprache beschäftigen, jedoch das Verständnis erleichtern.

menkyoshō 免許証 [Führerschein] bei sich habe (TBS 2018c:00:08:22). Als der Zivilist in den Streifenwagen steigt, entschuldigt sich der andere Polizist, dass sie seine Zeit in Anspruch nehmen (TBS 2018c:00:08:47). Als die Formalitäten für den Strafzettel zu ihrem Ende gekommen sind, entschuldigen sich beide Polizisten nochmals dafür, ihn aufgehalten zu haben (TBS 2018c:00:09:42).

Die BeamtInnen können aber auch Umgangssprache und Imperativ verwenden, was sich besonders bei TäterInnen, die auf frischer Tat ertappt wurden – abgesehen von den Verkehrssündern – zeigt. Auch das Verhalten der ZivilistInnen spielt eine Rolle dabei, wie die PolizistInnen mit ihnen umgehen. Sind diese aufbrausend und trotzig, verwenden auch die PolizistInnen eher Umgangssprache; diese wird dann in der Regel von den PolizistInnen in Form von sprachlicher Akkommodation übernommen. Dies ist unter anderem in einem Bericht der Fall, in dem ein Zivilist im Dialekt und Umgangssprache mit den Beamten redet, worauf auch diese sogleich auf diese Ebene wechseln (TBS 2018c:02:29:44). Möglicherweise sprechen auch manche PolizistInnen in Umgangssprache mit den zivilen Figuren, weil diese deutlich jünger als sie sind. Wegen der Anonymisierung der zivilen Figuren und weil man meistens nicht das Alter der BeamtInnen erfährt, sind keine klaren Aussagen über das Alter möglich.

Schließlich spielt aber wie auch bei den zivilen Figuren die Intonation eine wichtige Rolle[107]. Denn es wird zwar durch die Höflichkeitssprache vermittelt, dass die PolizistInnen die ZivilistInnen mit Respekt behandeln, doch ist die Intonation meistens noch stärker entscheidend dabei, ob ein/e Beamte/r freundlich wirkt oder nicht. Ein Beispiel ist die zweite Folge von *Saizensen*, in der sich eine alte Dame das Leben nehmen wollte. Als sie sich bei einem Pärchen dafür bedankt, sie davon abgehalten zu haben, sagt ein Polizist zu ihr: „*Tasukete moratta inochi dakara ato taisetsu ni tsukaō ne*“ 助けてもらった命だから後大切に使おうね [Geben sie ab jetzt mehr Acht auf ihr Leben, das ihnen gerettet wurde, gell]. Hierbei handelt es sich zwar um eine Ermahnung; diese wird aber vom Beamten sehr sanft ausgesprochen (TBs 2018b:01:15:36), und sie wirkt daher besorgt statt streng.

Auch die Handlungen der BeamtInnen sind wichtig dafür, welcher Eindruck von ihnen in der Interaktion mit den ZivilistInnen in den Serien vermittelt wird. In einem Bericht in *Za Tsuiseki* helfen sie beispielsweise einem LKW-Fahrer, dem sechzig Kilogramm schwere Kurbelwellen von der Ladefläche gefallen sind, diese wieder zu verladen (Abb. 29; TV Asahi 2018a:00:05:04).

107 Siehe Kapitel 3.4.3.3 über den Widerstand ziviler Figuren.

Abbildung 29: Polizisten legen Hand an (TV Asahi 2018a:00:05:04).

Dabei handelt es sich um eine schweißtreibende Arbeit, nach der die Beamten sichtlich erschöpft sind (TV Asahi 2018d:00:03:56). Die Polizisten geben also nicht nur Ratschläge, sondern packen auch selbst tatkräftig an und sind bereit, sich die Hände schmutzig zu machen, um anderen zu helfen.

Auch kleine Details können zur Konstruktion eines Bilds des/der freundlichen oder zumindest höflichen BeamtIn beitragen. So achten sie zum Beispiel in einem Bericht in *Za Tsuiseki* darauf, dass sich ein Täter beim Einsteigen in ein Polizeiauto nicht am Türrahmen den Kopf stößt (TV Asahi 2018a:00:37:39). Als in *Gekiroku* eine Polizistin abbremst, weil eine Katze über die Straße läuft, wird sie von ihrem Vorgesetzten für ihre schnelle Reaktion gelobt (TV Tōkyō 2018d:01:46:15). So wird der Beamtin nicht nur eine aufmerksame Fahrweise zugesprochen, sondern auch ein Herz für Tiere. In *Za Tsuiseki* gibt es außerdem zwei Berichte, welche im Grunde nur die Wertschätzung nichtmenschlichen Lebens seitens der PolizeibeamtInnen behandeln. In dem einen finden Beamte in einem Lokal einen verletzten Hund, nachdem sie von einem Anrainer wegen seltsamen Geräuschen benachrichtigt wurden. Sichtlich besorgt um den Golden Retriever verständigen sie eine *dōbutsu byōin* 動物病院 [Tierklinik] (TV Asahi 2018c:01:50:51). In einem anderen besteht die Haupthandlung aus dem Einfangen und Freilassen einer Fledermaus, die sich in ein Büro verirrt hat und nicht mehr hinausfindet, durch einen Polizeibeamten (TV Asahi 2918d:02:42:15). Am Ende sieht man, wie der gut gelaunte Polizist sie in Slow-Motion im Freien davonfliegen lässt, während die

Kommentatorin fröhlich berichtet, dass die Fledermaus freigelassen wurde (TV Asahi 2018d:02:41:28)

Freundliches Verhalten und Hilfsbereitschaft der PolizistInnen wird durch die ZivilistInnen jedoch nicht immer gewürdigt. Dies ist zum Beispiel in einem Bericht in *Gekiroku* über eine alte Frau der Fall, die von den Polizisten in der Nacht mit dem Streifenwagen nach Hause gebracht wird (TV Tōkyō 2018b:00:45:08). Ein Beamter sagt ihr, dass dies eine Ausnahme sei, weil keine Taxis mehr fahren (TV Tōkyō 2018b:00:49:35). Es setzt darauf sanfte Gitarrenmusik ein (TV Tōkyō 2018b:00:49:47), die Beamten bringen sie bis zu ihrer Haustür, sie wechseln noch ein paar sanfte Worte mit ihr, und dann macht sie ohne sich zu bedanken die Tür zu. (TV Tōkyō 2018b:00:49:55). Um diesen Moment zu betonen, verstummt die Musik aus dem Off und das lautmalerische Wort *gachan* がちゃん, das so viel wie „scheppernd“ oder „knallend“ bedeutet, wird eingeblendet (TV Tōkyō 2018b:00:50:06). Abrupte Enden sind in *Gekiroku* typisch, in diesem Fall lässt es aber den Bericht besonders unvollständig erscheinen, es fehlt etwas: der Dank an die Polizisten. Der nächste Bericht beginnt mit einer Vorschau und zeigt, wie ein Mann einen Polizisten anbrüllt (TBS 2018b:00:51:41). Dies ist ein deutlicher Stimmungswechsel, wirkt doch noch der vorherige ruhige Bericht mit den freundlichen Polizisten nach, wodurch der wütende Mann gleich nochmals unverständlicher und unsympathischer wirkt, ohne dass man den Grund für seinen Zorn kennt. Es entsteht hierdurch das Bild, dass der Polizeiberuf recht undankbar sein kann.

Bitten von ZivilistInnen an die PolizistInnen sind rar und können auch abgelehnt werden. In *Saizensen* gibt es nur fünf Berichte, in denen ZivilistInnen mit Bitten an die PolizistInnen herantreten: Zwei Opfern sexueller Belästigung wird ihre Bitte – die Verhaftung des Täters – erfüllt (TBS 2018a:02:18:13; TBS 2018b:01:23:59). Außerdem kommt ein Mann vor, der zwischen den Beamten und seinem aufgebrachten Freund zu vermitteln versucht. Er schlägt vor, die Sachlage an einem anderen Ort mit weniger Leuten zu besprechen, woraufhin sie zur nächsten Polizeistation gehen (TBS 2018a:01:39:09). Das Anliegen einer Gruppe junger Leute weiterfahren zu dürfen, weil einer von ihnen zu einem Rehabilitationstermin muss, wird hingegen abgewiesen, weil der Beamte davon ausgeht, dass unerlaubte Modifikationen am Wagen vorgenommen wurden (TBS 2018b:00:05:47). Zur deutlichsten Ablehnung kommt es bei einer Frau mittleren Alters (TBS 2018a:00:48:05), die von der Polizei nach Hause gebracht werden will. Bevor die Bitte überhaupt ausgesprochen wird, wird sie vom Kommentator bereits als *migatte* 身勝手 [selbstsüchtig] bezeichnet (TBS 2018a:00:48:39), wodurch das Han-

deln der Frau von Vorherein als falsch und die folgende Ablehnung durch den Polizisten als richtig bewertet wird. Dieser lehnt ab, weil dann jeder kommen könnte, um von der Polizei nach Hause gefahren zu werden (TBS 2018a:00:48:54). Bei einem Kind ließe sich sehr wohl etwas machen, sie sei aber eine erwachsene Frau (TBS 2018a:00:49:34). In der letzten Szene sieht man dann, wie die Frau hinter der Polizeistation verschwindet, während der Kommentator noch ‚nachsetzt', dass es sich um einen *dekinai sōdan* 出来ない相談 [unzumutbares Anliegen] gehandelt hat (TBS 2018a:00:50:07).

Zwar mögen freundliche BeamtInnen eingeschüchtert wirken, wie im Kapitel über den Widerstand der zivilen Figuren anhand einiger Fallbeispiele gezeigt wurde, doch lässt sie dieses Verhalten weniger voreingenommen wirken. Durch das Ausblenden von Polizeigewalt und die Betonung des üblicherweise freundlichen Verhaltens der PolizistInnen wirken sie nicht bedrohlich, sondern kommunikations- und hilfsbereit. Selbst wenn man ein Delikt begangen oder sich falsch verhalten hat, kann man auf eine freundliche Behandlung hoffen, auch wenn sich nicht immer alle Wüsche erfüllen.

3.5. Die Rolle der KommentatorInnen

Die größte Präsenz[108] in den hier untersuchten Polizeiserien besitzen die gesichtslosen KommentatorInnen – und zwar dadurch, dass sie durchgehend Ereignisse, Objekte und Figuren beschreiben, erklären und werten. Wenn sie schweigen, dann meistens, weil gerade andere Figuren sprechen. Dadurch kommen sie auch in ereignisarmen Berichten, welche die Dialoge zwischen den Figuren in den Mittelpunkt stellen, deutlich weniger zu Wort. Dies geschieht etwa in einem Bericht über einen alten Mann, der von der Polizei aufgegriffen wurde. Das Gespräch der Beamten mit ihm, um herauszufinden wer er ist und wo er wohnt, stellt die Haupthandlung dar (TBS 2018b:00:50:29). Die KommentatorInnen schweigen aber auch, um eine Situation oder ein Ereignis zu betonen. Dieses vermeintliche Luftanhalten vermittelt angespannte Erwartung. So im ersten Bericht der ersten Folge von *Saizensen*: Der Kommentator schweigt hier fast sechs Sekunden, nachdem er auf einen Passanten hingewiesen hat, der dem Streifenwagen entgegenkommt, während man nur bedrohliche Musik aus dem Off hört (TBS 2018a:00:00:20).

In *Saizensen* gibt es zwei männliche Kommentatoren, während es in den anderen beiden Serien je zwei Kommentatoren und eine Kommentatorin gibt, wobei immer ein Kommenta-

108 Siehe für mehr den Anhang „13. Die Redepräsenz der drei Rollen in der Serie *Saizensen*".

tor alleine durch den Bericht leitet. Es treten auch keine GastkommentatorInnen wie ExpertInnen oder ReporterInnen vor Ort auf, wodurch die ‚Autorität' der Kommentatorfigur unangefochten erscheint.

In *Gekiroku* werden die Namen der KommentatorInnen jedes Mal, wenn sie zum ersten Mal in einer Folge vorkommen, am Bildschirmrand eingeblendet (TBS 2018b:00:00:11; TV Tōkyō 2018b:00:02:56). Bei *Saizensen* geschieht dies ebenfalls und zusätzlich, wenn ein Kommentator den anderen ablöst (TBS 2018b:01:17:37). Es kann hier ein ähnlicher Effekt wie bei den PolizistInnen beabsichtigt sein, nämlich dass durch die Angabe des Namens den Aussagen einer Figur mehr Glaubwürdigkeit gegeben werden soll. Ausgesprochen werden sie jedoch nie. In *Za Tsuiseki* hingegen werden die Namen der KommentatorInnen immer erst am Schluss der Folgen in den Credits eingeblendet, was wiederum bei den anderen Serien nicht vorkommt (TBS 2018a:02:56:24; TV Asahi 2018a:04:06:20; TV Tōkyō 2018a:02:35:15). Dies könnte ein Hinweis darauf sein, dass die SchauspielerInnen hinter der Kommentatorfiguren in *Za Tsuiseki* zu unwichtig sind, als dass man mit diesen Informationen das Publikum vom eigentlichen Bericht ablenken will.

Nur einmal, in *Gekiroku*, spricht eine Kommentatorfigur gezielt das Publikum an: Während des Berichtes über eine alte Frau, die wegen ihrer Einsamkeit Suizidgedanken hatte[109] (TV Tōkyō 2018d:01:05:25), beginnt ruhige, etwas traurige Klaviermusik zu spielen (TV Tōkyō 2018d:01:07:03); die Kommentatorin wendet sich mit sanfter Stimme an die ZuseherInnen und fragt, ob sie sich nicht in ihrem *kokyō* 故郷 [Geburtsort, Heimatort] – also bei ihren Verwandten – melden wollen (TV Tōkyō 2018d:01:07:35). Davor hat sich die Kommentatorin an die Frau mit den Worten gerichtet „*Anata wa keshite hitori janai*" あなたは決して一人じゃない [Sie sind keinesfalls alleine] (TV Tōkyō 2018d:01:07:03), noch vor der Szene, in der die BeamtInnen die alte Dame fragen, ob sie nicht für die Nacht mit auf die Station kommen möchte, was sie freudig annimmt (TV Tōkyō 2018d:01:07:11). Aber nur das Publikum kann den Monolog hören, die Worte der Kommentatorin sind somit auch nur für dieses bestimmt. Sie verdeutlichen, dass die BeamtInnen ein Herz für die alte Dame haben und sich um ihr Wohl sorgen. Die Polizei beschützt die Bevölkerung, auch vor sich selbst, und kann diese Aufgabe auf eine sanfte und mitfühlende Weise bewältigen.

Die Art und Weise, wie die KommentatorInnen jeweils eingesetzt werden beziehungsweise konzipiert sind, zählt zu den markantesten Unterschieden zwischen den hier bespro-

109 Hierbei handelt es sich um einen anderen Bericht als den bereits erwähnten in *Saizensen* (TBS 2018b:01:08:52).

chenen Serien. In *Saizensen* und *Za Tsuiseki* ähneln sie einander. Die KommentatorInnen sind eher zurückhaltend, es gibt keine emotionalen Ausbrüche, und statt klarer Wertungen werden eher Fragen ausgesprochen, die eine Wertung implizieren. In *Gekirou* finden sich hingegen ein Kommentator und eine Kommentatorin, die beide in ihrer Emotionalität und Wertung sehr deutlich werden können. Der dritte Kommentator in *Gekiroku* ähnelt hingegen denen der anderen beiden Serien.

3.5.1. Wie die KommentatorInnen durch die Handlung führen

Die KommentatorInnen in den Polizeiserien entsprechen zum Teil auktorialen Kommentatorfiguren wie sie Hickethier beschreibt: distanziert das Geschehen überblickend, mit Zugang zur Innenwelt der Figuren und im Wissen darüber, wie die Handlung ablaufen wird (Hickethier 2012.128). So ist ihnen in den Serien oft bekannt, was als nächstes passieren wird, obwohl sie nur andeuten, dass ‚etwas' passieren wird. Dies ist z.B. der Fall, als ein Dieb überraschend vor den Beamten flüchtet und der Kommentator just davor sagt „*Tsugi no shunkan…*" 次の瞬間… [Und im nächsten Augenblick…] (TBS 2018b:00:31:20). In anderen Szenen wiederum stellt er sich unwissend und ist überrascht über die dann kommenden Ereignisse, wie in dem Bericht, in dem ein Funkspruch meldet, dass ein Auto versunken ist (TBS 2018c:01:44:19). Dies kann den Eindruck von der Authentizität der Ereignisse fördern, weil selbst die sonst allwissenden KommentatorInnen scheinbar von manchen Entwicklungen überrumpelt werden. Außerdem gibt es Aussagen der KommentatorInnen, die offensichtlich ausschließlich dazu dienen, das momentan Präsentierte mit unheilvoller Vorahnung zu schwängern. So sagt zum Beispiel ein Kommentator: „*Totemo shizuka datta*"とても静かだった [Es war ganz still] (TV Tōkyō 2018b:00:23:54); nach einer kurze Pause folgt ein mit kräftiger Intonation betontes „*Daga*" だが [Aber/Jedoch] TV Tōkyō 2018b:00:24:01), womit er ankündigt, dass wohl bald etwas diesen Frieden stören wird. Auf diese Weise wechseln die KommentatorInnen ständig in ihrer Position zum Publikum: Einmal fungieren sie als allwissende Führer durch die Handlung, und im nächsten Augenblick sind sie selbst von den Ereignissen mitgerissen. Diese Ereignisse können dadurch interessanter erscheinen, da sie selbst den allwissenden Kommentator überraschen. Die Informationen liefern die KommentatorInnen mit lebendiger Intonation und Emotionalität, um zusätzlich Vorerwartungen und Aufmerksamkeit zu schaffen.

Die KommentatorInnen beschreiben nicht nur kontinuierlich die momentane Handlung am Bildschirm, sondern sorgen auch dafür, dass es bei Sprüngen zwischen Handlungsorten und Zeit zu keiner Verwirrung beim Publikum kommt. Am auffälligsten geschieht das jeweils zu Beginn eines neuen Berichtes, wenn der Kommentator den Handlungsort angibt (TBS 2018a:00:05:29). Weiters vermitteln sie den Zusehern regelmäßig den Eindruck, direkt am Geschehen dabei zu sein, mit Formulierungen wie dem titelgebenden *saizensen* 最前線 [an vorderster Front] (TBS 2018a:02:01:08). Weiters können sie das Publikum mit Hintergrundinformationen versorgen, oft in Kombination mit Statistiken oder Texteinblendungen, wie es zum Beispiel bei der Angabe der steigenden Zahl sesshafter Vietnamesen in der Präfektur Aichi der Fall ist (TV Tōkyō 2018a:00:24:49), bei der Erklärung von Gesetzen wie dem zur Stoppflicht bei Zebrastreifen (TV Asahi 2018e:02:32:53) oder Begriffen wie *haken rifure* 派遣リフレ[110] (TV Tōkyō 2018c:01:38:12).

Die Hauptaufgabe der KommentatorInnen besteht darin, ganz unmissverständlich und eindeutig auf das ‚Wichtige' in der Handlung hinzuweisen, wobei man in vielen Fällen schon von einem ‚An-der-Hand-nehmen' der ZuseherInnen sprechen kann, denn oft werden Ereignisse und Handlungen erklärt, welche bereits offensichtlich sind. So werden in *Saizensen* regelmäßig just eingegangene Funksprüche, welche die RezipientInnen bereits anhören konnten, nochmals vom Kommentator zusammengefasst (TBS 2018b:00:57:41). Es kann auch vorkommen, dass der Kommentator das Publikum indirekt dazu bewegt, aufmerksam zu sein, um gleich darauf zu erklären, was im präsentierten Fall von besonderem Interesse ist. Ein Beispiel wäre eine Szene, in der der Kommentator sagt „*Yoku mitemiru to…*" よく見てみると… [Wenn man genau hinschaut, dann…], während am Schirm ein Wagen zu sehen ist. Kaum hat er zu Ende gesprochen, wird bereits auf das linke Vorderrad des Autos hingezoomt, bei dem die Stange eines Verkehrszeichens eingeklemmt ist, das der Fahrer umgefahren hat. Nach nicht einmal einer Sekunde nach der Aufforderung an das Publikum weist dann auch der Kommentator explizit auf dieses hin, während es in einer Großaufnahme zu sehen ist (TBS 2018:01:56:24).

Dem Publikum bleibt keine Zeit, sich mit dem Bildmaterial tiefergehend zu beschäftigen, sondern es wird vom Kommentator von Erkenntnis zu Erkenntnis getrieben, wodurch auch die Handlungen sehr schnell ablaufen können, ohne zu verwirren. Der Kommentator be-

110 Mit diesem Begriff wird eine illegale sexuelle Dienstleistung bezeichnet, für die junge Frauen, üblicherweise zwischen 18 und 20 Jahren, die in einem Massagesalon arbeiten, in Hotels geschickt werden. *Haken* 派遣 bezieht sich auf Leih- oder Zeitarbeit, und *rifure* ist die Abkürzung für *rifure massāji* リフレマッサージ [Reflexmassage].

schreibt auch kleine Details, wie in *Za Tsuiseki* die unordentliche Krawatte eines Taxifahrers, der attackiert worden war (TV Asahi 2018a:00:11:52), oder anonymisierte Objekte und Figuren angeführt[111]. Wenn man ihn ignoriert, riskiert man, wichtige Details zu versäumen.

Es kommt auch vor, dass die KommentatorInnen eine Handlung beschreiben, welche die ZuseherInnen selbst nicht zu sehen bekommen. Dies ist der Fall in einem Bericht in *Za Tsuiseki*, in dem ein Streifenwagen an einer Straße auf einen Autodieb lauert (TV Asahi 2018e 07:25). Als dieser auftaucht, verkünden ein Polizist (TV Asahi 2018e:00:08:11) und der Kommentator (TV Asahi 2018e:00:08:26), dass er versucht zu fliehen (TV Asahi 2018e 07:24). Obwohl die fragliche Strecke laut Google Maps lediglich zirka 79 Meter beträgt (Google 2021)[112] und im Polizeiauto eine Frontkamera vorhanden ist, wird die Flucht nicht gezeigt. Stattdessen muss man sich auf die Aussagen der Figuren – und so unter anderem auch auf die des Kommentators – verlassen.

Besonders deutlich wird dies bei allgemeinen Aussagen der KommentatorInnen, die nicht von Zahlen, Fakten, und so weiter untermauert werden[113], wie in einem Bericht über *tōsatsu* 盗撮 [peeping shots] in *Gekiroku*, wo der Kommentator erwähnt, dass die Zahl der jungen Täter zunehme, ohne diese Aussage mit Fakten zu beweisen (TV Tōkyō 2018c:00:09:48). In einem Bericht in *Za Tsuiseki* über einen Mann, der eine Frau mit einer Schere verletzte, berichtet die Kommentatorin wiederum, dass sich *zenpatokā* 全パトカー [alle Streifenwagen] (TV Asahi 2018c:01:45:07) an der Suche nach ihm beteiligen. Wie viele es genau sind, erfährt (und sieht) man aber nicht. Im Gegensatz zu den BeamtInnen, die Beweise liefern, bevor sie jemanden strafen oder festnehmen, kann man bei den Aussagen der KommentatorInnen nur darauf vertrauen, dass sie die Wahrheit sagen.

3.5.2. Ihre Wertung von Ereignissen, Situationen und Figuren

Die Wertung des Kommentators kann auf verschiedene Arten erfolgen und Figuren sowie Ereignisse und Situation betreffen. Dadurch kommt es natürlich auch zu einer Vorgabe für das Publikum, wie es selbst etwas wahrnehmen soll. So drückt ein Kommentator in *Saizensen* sein Unverständnis über das Verhalten einer Fahrerin aus, weil sie mit 96 km/h auf einer Schnellstraße unterwegs war, auf der nur 60 km/h erlaubt sind (TBS 2018b:00:01:30), indem

111 Genaueres in Kapitel 3.2.3. über die Abhängigkeit der RezipientInnen von KommentatorInnen und PolizistInnen.

112 Ich konnte anhand einer zuvor eingeblendeten Karte (TV Asahi 2018e:00:06:39) und Verwendung von Google Street View (Google 2021) den Ort festlegen, wo die Polizisten warteten (Koordinaten 35°39'41.2"N 140°02'41.5"E) und den Täter stellten (Koordinaten: 35°39'42.9"N 140°02'40.0"E).

113 Siehe das Kapitel 4.11.3. über den Einsatz von Graphikeinblendungen.

er verwundert fragt „*Ittai donna jinbutsu ga unten shite itanoka*“ 一体どんな人物が運転していたのか [Was für eine Person ist denn da gefahren?]. *Gekiroku* verfährt hier immer am deutlichsten, und zwar nicht nur hinsichtlich der Wortwahl, sondern auch hinsichtlich des Tonfalls der KommentatorInnen. So wird beispielsweise ein Sexualstraftäter vom zornerfüllten Kommentator als *ookami* 狼 [Wolf] bezeichnet (TV Tōkyō 2018a:00:58:52). Damit wird eine klare Botschaft dazu übermittelt, wie das Publikum den Verdächtigen werten sollte.

Auch Ereignisse und Situationen werden unterschiedlich umschrieben. Zum Beispiel berichtet ein Kommentator mit erleichterter Stimme, dass eine verwirrte alte Dame wohlbehalten mit ihren Liebsten wiedervereint werden konnte (TBS 2018a:00:41:14), um so das glückliche Ende des Berichtes zu betonen, auch wenn die Frau selbst sich dagegen sträubte, von der Polizei mitgenommen zu werden. In *Za Tsuiseki* beschreibt ein Kommentator hingegen einen Unfall als *hageshii* 激しい [heftig], wodurch dieser – wenn auch nur Sachschaden zu beklagen gilt (TV Asahi 2018a:02:59:15) – deutlich dramatischer und somit interessanter erscheint.

3.5.3. KommentatorInnen als Verbündete der Polizei

Auch wenn man die KommentatorInnen kaum kennenlernt, so legen sie in allen drei Serien sehr auffällige Verhaltensweisen an den Tag: Sie finden nur positive Worte für die PolizistInnen beziehungsweise die Polizei und interessieren sich vor allem für diese. So spricht zum Beispiel eine uniformierte Polizistin in *Gekiroku* mit einem alten Mann, der einen Schwächeanfall hatte; dabei wird von der Kommentatorin ihre Freundlichkeit erwähnt. Der Rettungssanitäter neben ihr, der mindestens so herzlich lächelt wie sie, wird nicht beachtet (TV Tōkyō 2018c:01:24:46). Der Fokus der Kommentatorin liegt allein auf der Beamtin und hebt sie so von den restlichen Figuren in Kombination mit dem Kamerafokus empor. Dadurch trägt sie auch dazu bei, dass die Beamtin noch deutlicher als Hauptfigur erkannt werden kann.

Die Kommentatorfiguren ermöglichen auch Einblicke in das Innere der PolizistInnen, wie in einem Bericht über einen vermissten Mann, indem der Kommentator feststellt: „*Keisatsukan-tachi ni mo aseri ga tsunoru hajime*“ 警察官たちにも焦りが募る始め [Die Nervosität der Polizisten beginnt zuzunehmen] (TBS 2018b:01:00:18), um zu vermitteln, dass sich die Beamten um den Vermissten sorgen. Solche Kommentare tragen dazu bei, dass die Beamtenfiguren, über die man kaum etwas erfährt, mit positiven Eigenschaften versehen werden. Einmal verteidigt die Kommentatorin in *Gekiroku* die Polizisten, nachdem sich ein Verdacht auf

Rauschmittel als falsch herausgestellt hat, damit, dass es ihre Pflicht sei, Verdachtsmomenten nachzugehen, auch wenn dies Zeit in Anspruch nimmt (TV Tōkyō 2018d:00:24:52). Dadurch wird klargestellt, dass man es der Polizei nicht übelnehmen soll, wen sie sich einmal täuschen sollte.

Auch kann zu Beginn oder am Ende eines Berichtes der Nutzen der Polizei für die Allgemeinheit hervorgehoben werden, was auch Lob für die BeamtInnen bedeuten kann. Ein Beispiel wäre der Kommentar: „*Ikanaru baai ni mo jinsoku taiō suru – sore ga keisatsukan no jūyō na ninmu nano da*“ 如何なる場合にも迅速対応する　それが警察官の重要な任務なのだ [In jeder Situation immer schnell zu reagieren … dies ist eine wichtige Pflicht für die BeamtInnen]. Dieser Kommentar ist zu hören, während Polizisten in einem Bericht in *Saizensen* eine Beinahe-Selbstmörderin auf die Station bringen (TBS 2018:01:16:57). Es wird so der Eindruck geschaffen, dass ihre schnelle Reaktion der Frau das Leben gerettet hat, auch wenn es eigentlich ZivilistInnen waren, die mit ihr das Gespräch suchten und so möglicherweise Schlimmeres verhinderten (TBS 2018b:01:12:38). Und in *Gekiroku* äußert sich ein Kommentator mit Abscheu in der Stimme über einen Mann, der betrunken und ohne einen Führerschein zu besitzen ein Fahrzeug gefahren hat, dessen Service überfällig ist, folgendermaßen: „*Kono otoko ookina jiko o okosu mae ni tsukamatta koto kansha subeki da*“ この男　大きな事故をおこす前に捕まったこと感謝すべきだ [Dieser Mann; er sollte dafür dankbar sein, dass er noch festgenommen wurde, bevor er einen Unfall verursachen konnte[114]] (TV Tōkyō 2018a:02:30:34). Hier wird klargestellt, dass es sich um einen glücklichen Ausgang handelt, selbst für den Mann, der verhaftet wurde, da die Geschichte bei einem Unfall viel schlimmer hätte enden können – was wiederum den PolizistInnen anzurechnen sei, da sie dieses positive Ende durch ihr Handeln herbeigeführt haben.

Das Fehlen von Kritik seitens des Kommentators zeigt sich sehr gut bei den Berichten, in denen die PolizistInnen Fehler machen, wie im zweiten Verfolgungsbericht der zweiten Folge von *Saizensen*: Der Flüchtige ist zu Fuß unterwegs, als ein Streifenwagen an ihm vorbeifährt, ohne anzuhalten (TBS 2018b:00:47:56). Kurz zuvor hatte der Polizeihubschrauber das Aussehen (TBS 2018b:00:46:12) und die Position (TBS 2018b:00:47:02) des Flüchtigen durchgegeben. Statt die Polizisten aber zu rügen, lenkt der Kommentator die Aufmerksamkeit auf den

114 Man könnte diesen Satz auch mit „Wir müssen/Man muss dankbar dafür sein, dass dieser Mann, noch bevor er einen schlimmen Unfall verursachen konnte, festgenommen wurde“ übersetzen, doch von der Intonation des Kommentators ausgehend, ist die Übersetzung im Fließtext die wahrscheinlichste.

Flüchtigen, indem er ungläubig sagt, dass dieser *heizen to* 平然と [gelassen] am Polizeiauto vorbeiging (TBS 2018b:00:48:00).

Die ZuseherInnen erfahren also nur Positives über die PolizistInnen von der dominantesten und somit autoritärsten Figur: dem Kommentator. Dies kann die Berichte auf Dauer unglaubwürdig erscheinen lassen. Andererseits aber wird den Zusehern auch alles verständlich präsentiert, weswegen sie möglicherweise gar nicht tiefere Überlegungen über das Gezeigte anstellen.

3.6. Erkenntnisse über die AkteurInnen

In diesem Kapitel habe ich mich nicht mit einzelnen Figuren im Detail beschäftigt, sondern mit den drei Rollen, in die sich alle vorkommenden Figuren einteilen lassen: den ZivilistInnen, welche die öffentliche Ordnung ins Schwanken bringen; den PolizistInnen, welche die Ordnung bewahren; und den KommentatorInnen, welche die Handlung aufbereiten. Auch wenn es unterschiedliche Ausprägungen dieser Rollen in den einzelnen Berichten gibt, sind doch klare, zusammenfassende Aussagen über sie möglich, da die meisten Figuren in ihrer Darstellung sehr flach bleiben. Entscheidend für ihre Definition ist das häufig auftretende Protagonistenpaar aus PolizistInnen und ZivilistInnen, wobei es auch sein kann, dass die Polizei durch ein Duo oder eine Gruppe von BeamtInnen repräsentiert wird. Die KommentatorInnen – nicht direkt in die Handlung involviert – tragen zur Definition der anderen beiden Rollen bei.

Über die PolizistInnen wird in den verschiedenen Berichten ein sehr kohärentes Bild geschaffen, wonach alle über dieselben Grundeigenschaften verfügen, was ihre berufliche Kompetenz aufzeigt. Auch wenn einzelne PolizistInnen deutlich detaillierter zu sehen sind beziehungsweise beschrieben werden als andere, stellen sie dennoch keine extremen Ausnahmen dar, sondern bestätigen immer nur das einheitliche und positive Bild der Organisation Polizei, die sie vertreten. Als fähige Helden des Alltags setzen sie sich zum Wohl der Gesellschaft ein.

Über die ZivilistInnen lässt sich feststellen, dass sie zum einen durch ihre unterschiedlichen Handlungen und Verhaltensweisen für Abwechslung in den Berichten sorgen. Andererseits bleiben sie den ZuseherInnen fremd, was nicht nur an ihrer Anonymisierung liegt, sondern auch daran, dass man über sie noch weniger erfährt als über die restlichen Figuren. In Bezug auf das von mir eingangs formulierte Forschungsinteresse ist ihre wichtigste Funktion

jene, den PolizistInnen einen Heldenstatus zu verschaffen, wie auch ein Spielfilm-Held ohne Bösewicht oder Schutzbedürftigen kein Held sein kann. Wegen ihrer Flachheit und dieser Grundfunktion habe ich die Rolle ZivilistIn auch nicht weiter in Verdächtige/TäterInnen und Hilfsbedürftige unterschieden.

Hinsichtlich möglicher Konstellationen der Rollen ZivilistIn und PolizistIn zeigt sich ein Bild von Ordnung und Chaos: Während die PolizistInnen miteinander professionell, wenn auch gefühlsarm, agieren, sind die ZivilistInnen unprofessionell in ihrer Konfliktlösung und daher von PolizistInnen abhängig. In der Konstellation PolizistIn – ZivilistIn zeigt sich die Autorität der Polizei. Sich gegen die Polizei zu widersetzen bringt nicht den gewünschten Effekt, da diese und somit auch das Gesetz sich schließlich durchsetzen. Es wird aber auch kommuniziert, dass die PolizistInnen es bevorzugen, Probleme friedlich zu lösen und als gesetzestreu, aber nicht als unmenschlich oder bedrohlich zu sehen sind. Auch diese Darstellung trägt wie die erwähnten Fähigkeiten in meinen Augen dazu bei, dass von den BeamtInnen ein Bild der Professionalität geschaffen wird.

Die Anonymisierung der ZivilistInnen trägt dazu bei, dass diese nicht klar zu fassen sind. Zusammen mit Narrativen, die mehr oder weniger offensichtlich geschaffen werden, um TäterInnen und Opfern bestimmte Eigenschaften zuzuschreiben, entsteht so das Bild von potentiell großen Gruppen von Menschen, die überall anzutreffen sind. So wird das Bild einer Welt geschaffen, in der man jederzeit mit Kriminalität und Notfällen in Kontakt kommen könnte. Daraus kann man wiederum eine Begründung für die Präsenz der Polizei im Alltag in Form von Patrouillen oder Polizeistationen ableiten, da ja jeder (abgesehen von den Polizisten selbst, die in den Serien nie eine Straftat begehen) ein Opfer oder Täter sein könnte.

Zu den KommentatorInnen kann festgehalten werden, dass sie das Publikum regelmäßig wie ein ‚unmündiges Kind' behandeln, indem sie die Inhalte stark aufbereiten und die Wertung von Ereignissen und Personen vorgeben, auch wenn sie sich mit klaren Worten eher zurückhalten. Die Anonymisierung verstärkt die Abhängigkeit der ZuseherInnen von der Lenkung durch die Kommentatorfigur. Sie lässt dem Publikum kaum Zeit oder Möglichkeit, sich selbst ein unbeeinflusstes Bild vom Geschehen zu schaffen, sondern lenkt die Aufmerksamkeit immer in eine bestimmte – und offenkundig intendierte – Richtung. Und diese Richtung weist auf eine klare Parteinahme zu Gunsten der Polizei hin. Vor allem bei Szenen und Berichten, in denen Analysen und kritische Gedanken gegenüber der Polizei angebracht wären

und wichtige gesellschaftliche Themen vereinfacht dargestellt werden, fällt diese Simplifizierung der Realität auf.

4. Die Bauformen

Die verschiedenen Bauformen besitzen wichtige bedeutungsgenerierende Funktionen für die Gestaltung eines Films beziehungsweise einer Serie. Darunter fallen zum Beispiel die Kameratechnik und Montage, Musik (Faulstich 2013:117), Dialoge, Geräusche (Faulstich 2013:135), Raum (Faulstich 2013:148) und Requisiten (Faulstich 2013:156). In diesem Kapitel konzentriere ich mich vor allem auf die Kamera, Musik, Geräusche und Bildeinblendungen in Form von Graphiken und Texten, da diese Bauformen in den hier untersuchten Serien am dominantesten sind und ihre Analyse somit am ehesten Erkenntnisse zu meinem Forschungsthema verspricht. Auf die Anonymisierung der gezeigten Personen werde ich in diesem Kapitel nicht nochmals eingehen, da sie schon zu Genüge in Kapitel 3.2. und seine Unterkapitel behandelt wurde. Zum Abschluss des hier vorliegenden Teils meiner Masterarbeit werde ich noch die Gestaltungsweisen der Computeranimationen und nachgestellten Szenen in den drei Serien behandeln.

4.1. Die Bildquellen und ihre Bedeutung für die Erzählweise

In den hier untersuchten Polizeiserien werden drei sehr unterschiedliche Bildquellen verwendet. Jede davon trägt aufgrund ihrer entsprechenden Bildsprache zu einem bestimmten Erleben der Berichte auf Seiten der ZuseherInnen bei. Im Folgenden diskutiere ich die unterschiedlichen Bildquellen und die Effekte, die mit ihnen erzielt werden.

Die Handkamera des Filmteams ist die am häufigsten genutzte Kameraquelle und besitzt die meiste Mobilität im Vergleich zu den anderen Kameras durch die Möglichkeiten des Positionswechsel und Zooms. So können die RezipientInnen nahe an das Geschehen herangebracht werden oder sie von sicherer Distanz aus dieses beobachten lassen. Das Filmteam sorgt auch üblicherweise für einen klaren Fokus, wodurch die Bedeutung von Handlungen und Figuren deutlich hervorgehoben wird. Weiters trägt sie am meisten zum Realitätserlebnis wegen verwackelten Aufnahmen, Schwenks, Unschärfen, etc. bei, die bei ihr auftreten können und wodurch der Eindruck eines subjektiven Blicks vermittelt wird (Hickethier 2012:130).

Die am zweithäufigsten eingesetzten Kameras sind jene der Polizei. Bei der mobilsten darunter handelt es sich um die Außenkamera eines Hubschraubers. Zwar muss sie den Bewegungen des Luftfahrzeuges folgen, doch durch Schwenks und Zooms besitzt sie ein hohes Maß an Beweglichkeit, wodurch sie den Zusehern einen Eindruck von Aufregung und Dynamik vermitteln kann. Sie bringt aber nie das Publikum so nahe an die Ereignisse heran, wie es das Filmteam vermag – kleinere und die meisten mittleren Einstellungen fehlen bei ihr[115]. Die nächstbewegliche Kamera ist die Helmkamera, die von manchen Verkehrspolizisten getragen wird. Solch ein Filmmaterial kommt im untersuchten Material allerdings nur in *Gekiroku* und *Za Tsuiseki* vor (TV Tōkyō 2018b:00:09:56; TV Tōkyō 2018b:00:51:41; TV Asahi 2018b:02:58:01; TV Asahi 2018c:02:35:31). Hier wird nicht mit Zooms gearbeitet, aber Schwenks sind möglich – durch die Kopfbewegungen des/der HelmträgerIn – und kann sie im Raum bewegt werden. Sie ruft deshalb besondere Effekte hervor, da sie sich der Perspektive und den Bewegungen der Polizeibeamten annähert und dadurch die ZuseherInnen nicht nur besonders nahe ans Geschehen heranbringt, sondern auch fast denselben Blick auf die Handlung hat, wie der/die HelmträgerIn selbst. Danach folgen die starren, auf die Straße gerichteten Kameras in den Autos und auf den Motorrädern der Polizei. Hier kann es zu einem Fokusverlust kommen – sie verfügen weder über Zoom- noch Schwenkfunktionen – wenn sich das Objekt oder die Figur nicht direkt vor ihnen befindet, doch können sie sich wie die bisherigen Kameras im Raum bewegen und vermitteln wie auch die Helmkameras dem Publikum besonders gut den Eindruck mitten im Geschehen zu sein: Vergleichbar mit einem Sitz in der ersten Reihe in einem Kinosaal, kann der/die RezipientIn hautnah die Handlung erfahren. Besonders bei Verfolgungsjagden erleichtert dieser ‚Frontalblick' das Eintauchen in die Handlung. Außerdem gibt es noch Fahrzeugkameras, die nach innen gerichtet sind. Diese Kameras in Streifenwägen sind vor allem von Bedeutung, weil sie viel näher bei der Handlung sind, die in diesen Räumen stattfinden, während das Filmteam mit seinen Handkameras meist nur von draußen hineinlugen kann und dadurch auch distanzierter wirkt. Genauso unbeweglich sind die Überwachungskameras auf Polizeistationen; es gibt weder Schwenks noch Zooms[116]. Vor allem die Polizeikameras bewirken eine Annäherung an die PolizeibeamtInnen[117].

115 Für eine genaue Auflistung der Einstellungsgrößen siehe Kapitel 4.5. und dessen Unterkapitel.
116 Ich werde in Kapitel 4.2.1. auf sie weiter eingehen.
117 Genaueres siehe unter Kapitel 4.6.4.1. über die Annäherung an die Figuren.

Eine besondere Bildquelle, mit der in den Serien ebenfalls manchmal gearbeitet wird, sind die Aufnahmen von Dritten. Diese werden jedoch deutlich seltener als die anderen eingesetzt; in den Folgen von *Saizensen* kommen sie gar nicht vor (vgl TBS 2018a; 2018b; 2018c). Es handelt sich dabei um Aufnahmen privater Auto- und Überwachungskameras; Handy- Camcorderaufnahmen oder dergleichen von Privatpersonen gibt es nicht. Der Hauptunterschied zu den andern beiden Bildquellen besteht darin, dass bei diesen immer eine, wenn auch dürftige, Quellenangabe zu finden ist, auch wenn der Informationsgehalt nicht an eingeblendete Statistiken oder Zeitungsartikel heranreicht. Manchmal wird nur angegeben, dass es sich um Bildmaterial von einer Überwachungskamera handelt (TV Asahi 2018a:00:27:04), von wem das Bildmaterial stammt (TV Asahi 2018e: 02:34.16) oder wo sich die Kamera im Handlungsraum befindet (TV Tōkyō 2018a:01:08:15). Das Datum oder den Ort der Aufnahme erfährt man hingegen nicht. Zusätzlich kann noch eine Rahmung des Bildausschnittes und/oder die im Vergleich zum restlichen Bildmaterial unüblich schlechte Bildqualität darauf hinweisen, dass hier nicht die üblichen Kameraquellen verwendet wurden (Abb.30; TV Asahi 2018e:02:34:23).

Abbildung 30: Das Bildmaterial Dritter zeigt ein Beinahe-Unglück. Rechts oben wird die Quelle eingeblendet (Oranges Rechteck vom Autor eingefügt; TV Asahi 2018e:02:34:23)[118].

Die Aufnahmen Dritter werden üblicherweise benutzt, um bereits geschehene Verbrechen dem Publikum nachträglich zeigen zu können. Sie dienen aber auch dazu, allgemein gehalte-

118 Die unübliche Rahmung des Bildes und die Angabe der Quelle rechts oben (orangenes Rechteck) verweisen darauf, dass hier nicht eine der Standardquellen (Filmteam oder Polizei) herangezogen wurde.

ne Aussagen mit Einzelschicksalen zu zementieren wie im Beispielbild (s.o.). Hier dienen sie dazu die Achtlosigkeit mancher Autofahrer bei Zebrastreifen anhand der Privataufnahmen von Beinaheunfällen zu betonen und zu beweisen. Wodurch wieder die Notwendigkeit der Polizei als Ordnungsmacht aufgezeigt wird. Auch bei diesen starren Kameras kann es wie bereits im vorherigen Absatz über Polizeikameras erwähnt zu einem Fokusverlust kommen, wenn das Objekt oder die Figur sich nicht in der Bildmitte befinden.

Prinzipiell erscheint es plausibel anzunehmen, dass es sich bei der oft eingesetzten Handkamera um die Kamera des Filmteams handelt, während die anderen Kameras – abgesehen von jenen Dritter – der Polizei zuzuordnen sind. Es erfolgt in den Berichten aber nie eine Klarstellung, um wessen Kamera es sich gerade handelt, der man das Bildmaterial verdankt, beziehungsweise wer sie bedient. Ausnahme sind hier die Hubschrauberkameras; in einigen Fällen wird zu Beginn der Berichte auf diese hingewiesen (TBS 2018b:00:25:25; TBS 2018c:00:19:19; TV Tōkyō 2018b:00:18:48). Es sind aber immer wieder BeamtInnen mit Fotokameras zu sehen, wie bei einem Unfall in *Saizensen* (TBS 2018b:02:27:27) oder bei der Zwangsvollstreckung einer Pfändung in *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018a:0045:57). Es ist ersichtlich, dass ein Teil des Bildmaterials von der Polizei selbst aufgenommen wurde, aber nicht in welchem Ausmaß. Möglicherweise fehlen diese Hinweise, um beim Publikum nicht die Frage aufkommen zu lassen, ob und wenn ja inwieweit das Material von der Polizei zensiert wurde, bevor es den Filmschaffenden zur Verfügung gestellt wurde.

4.2. Die Kamera als Fenster in die Wirklichkeit

Die Kameraperspektive lenkt die Aufmerksamkeit des/der ZuseherIn und betont das Gezeigte (Kuchenbuch 2005:80). Sie vermittelt wer und was für die Handlung in welchem Ausmaß von Bedeutung ist, und kann bestimmen wie nahe wir uns einzelnen Figuren und der Handlung selbst fühlen.

Eine wichtige Eigenschaft der Medienformate mit Authentizitätsanspruch ist die Unwissenheit des Filmteams über kommende Ereignisse; im Gegensatz zu Spielfilmen mit ihren starken Inszenierungen, wo die Filmschaffenden Kamerapositionen und -perspektiven auf die Handlung und Figuren im Voraus abstimmen können (Hickethier 2012:186-187). Dass eben die Kameraleute nicht wissen, was als nächstes passiert und daher nur darauf reagieren können, zeigt sich zum Beispiel in einer Szene in *Gekiroku*, wo plötzlich ein Mann vor den

Polizisten, die ihn kontrollieren wollen, flüchtet und dabei gegen den/die Kameramann/-frau stößt, der/die sich nahe an ihn heran gestellt hatte (TV Tōkyō 2018c:01:48:58). Dieser Zufälligkeitscharakter spielt vor allem bei Straßenberichten eine wichtige Rolle[119]. Die Ereignisse wirken mehr unerwartet und somit glaubwürdiger.

Ein anderer Grund ist, dass das Kamerateam nicht immer eine gute Position zum Geschehen hat. Es weicht in einem Bericht in *Saizensen* zurück, als ein zorniger Mann sich zwischen zwei Beamten durchzwängt und dabei auf es zubewegt (TBS 2018a:00:41:53), später wird im selben Bericht der Mann durch eine Säule verdeckt, worauf die Kameraposition verändert wird um einen besseren Blick zu haben (TBS 2018a:00:43:14). Das Filmteam muss also auf die Handlung reagieren, kann sie aber nicht kontrollieren. Wo es sicherlich zu einer (teilweisen) Kontrolle des Handlungsablaufes durch das Filmteams kommt, sind sicherlich die erklärenden Monologe der BeamtInnen[120], wo man davon ausgehen kann, dass es zu einer Absprache zwischen SerienmacherInnen und den BeamtInnen, wahrscheinlich auch deren Vorgesetzten, in Vorbereitung zu den Gesprächen kommt.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist, dass sich die Kamerateams meist im Hintergrund halten. Abgesehen von Hubschrauber- und Überwachungskameras wird in den Berichten nie aktiv auf die Kameras, die das Geschehen aufzeichnen, verwiesen. Vor allem bezüglich den Handkameras fällt auf, dass sie kaum zu sehen sind. Dies liegt daran, dass der eingenommene Winkel zwischen den Kamerateams so gewählt ist, dass die anderen Teams entweder nicht im Bild oder nur sehr kurz zu sehen sind; wobei sie hierbei auch noch anonymisiert werden können wie in einem Bericht in *Saizensen* (TBS 2018c:00:49:02). In einer Szene in *Saizensen* ist einmal ein Kameramann erkennbar. Ungefähr sechzig Meter tief im Bild filmt er eine große Zahl an BeamtInnen, doch schon nach zirka einer halben Sekunde wird er von einer Texteinblendung teilweise überdeckt, während die BeamtInnen vor ihm noch immer deutlich zu sehen sind (TBS 2018c:02:26:55). Dadurch erscheint er als unwichtig für die Gesamtkomposition des Bildes. Erst in der darauffolgenden Szene wird klar, dass es sich bei dem Mann um einen Kameramann gehandelt hat, da die Beamten dann aus seinem Blickwinkel zu sehen sind (TBS 2018c:02:26:57).

Durch das Nicht-zeigen der sich vor Ort befindlichen Kameras wird vermieden, dem Publikum in Erinnerung zu rufen, dass es sich um eine Fernsehproduktion handelt, was Fragen

119 Siehe das Handlungskapitel über Straßen- und Detektivberichte mit der Nummerierung 2.2.2.1.
120 Siehe für Details das Kapitel 4.5.2. über die erklärenden Monologe der Beamten.

nach Authentizität und Inszenierung aufwerfen könnte[121]. In den beiden folgenden Unterkapiteln gehe ich unter anderem auf zwei Punkte betreffend die Präsenz der Kameras ein. Zum einen das gezielte Bewusstmachen dieser beim Publikum und zum anderen ihre Wahrnehmung durch die PolizistInnen und ZivilistInnen.

4.2.1. Überwachungs- und Hubschrauberkameras – Berechtigte Überwachung

Bildmaterial von Überwachungskameras bewirkt nach meiner Einschätzung ein besonderes Rezeptionserlebnis, denn wenn es eingesetzt werden, kommt es durch die meist ungewöhnliche hohe Position und Entfernung der Kameras gegenüber dem Geschehen zu einer deutlichen persönlichen Distanzierung. Es ist, als würde das Publikum wie eine Spinne in ihrem Netz beiläufig dem Treiben der Menschen zusehen. Dieser Beiläufigkeit kann durch die Vergrößerung eines Bildausschnittes entgegengewirkt werden, was zum Beispiel in einem Bericht der Fall ist, in dem gezeigt wird, wie ein Mann mit einer gestohlenen Kreditkarte zahlt (TV Asahi 2018d:00:30:27).

Im Gegensatz zur Spinnenperspektive der Überwachungskameras kann man jene die mittels der Hubschrauberkameras der Polizei eingenommen wird mit der eines Vogels vergleichen, der hoch oben am Himmel mit seinen scharfen Augen neugierig das wilde Treiben auf den Straßen Japans beobachtet. Passend dazu wird in einem Bericht in *Saizensen* während einer Autoverfolgung vom Kommentator samt Texteinblendung der Polizeihubschrauber mit einem *taka* 鷹 [Habicht] verglichen (TBS 2018c:00:27:30).

Es kann auf die Existenz von *bōhan kamera* 防犯カメラ [Überwachungskameras] (Abb.31; TV Asahi 2018a:00:50:03) und Hubschrauberkameras der Polizei hingewiesen werden. Bei zweiteren kann zudem ihre hohe Leistungsfähigkeit hervorgehoben werden (TV Tōkyō 2018b:00:19:06; TBS 2018b:00:25:41; TBS 2018c:00:19:31).

121 In den beiden folgenden Unterkapiteln gehe ich genauer auf das Bewusstmachen über die Präsenz der Kameras beim Publikum und ihre Wahrnehmung durch die PolizistInnen und ZivilistInnen ein.

Abbildung 31: Hinweis auf eine *bōhan kamera* 防犯カメラ [Sicherheitskamera] (TV Asahi 2018b:00:50:33).

Es gibt zwei wichtige Gründe, warum die Bewusstmachung der Präsenz dieser Kameras nicht zu unterschätzen ist: Zum einen beweisen sie ihren Nutzen bei der Überführung von StraftäterInnen. So dienen sie in einem Bericht in *Gekiroku* dazu einem Exhibitionisten seine Tat nachzuweisen (TV Tōkyō 2018a:01:08:15) und ihn zu identifizieren (TV Tōkyō 2018a:01:15:52). Dadurch werden Überwachungskameras für das Publikum als wichtiges Werkzeug zur Durchsetzung von Recht und Ordnung und somit zum Schutz der Gesellschaft präsentiert. Man kann hier auch von einer abschreckenden Funktion ausgehen. Denn Überwachungskameras finden sich an den verschiedensten Orten: in Supermärkten (TV Tōkyō 2018a:01:08:15), vor Toiletten (TV Asahi 2018c:0020:53), auf Schrottplätzen (TV Asahi 2018a:00:27:04) oder Fischerbooten (TV Asahi 2918e:00:21:23). Die Abdeckung des alltäglichen Lebens durch diese ständig wachsamen Augen bedeutet, dass Straftaten aufgezeichnet werden und dank der Leistungen der Polizei auch nicht unbemerkt bleiben. Bei den Kameras der Polizeihubschrauber zeigt sich hingegen, dass jede noch so energische Flucht trotzdem mit der Verhaftung des Flüchtigen endet, da man dem Auge im Himmel nicht entkommen kann. Den RezipientInnen wird so bewusst gemacht, dass, sollten sie ein Verbrechen begehen, es sehr wahrscheinlich ist, dass sie dafür zur Rechenschaft gezogen werden.

Zum anderen sorgen die in den hier untersuchten Serien eingesetzten Kameras für die Unterhaltung des Publikums, denn dank des authentischen Bildmaterials können sie Tathergänge selbst beobachten und sich so auch selbst von der Schuldigkeit der zivilen Figur überzeugen – wie die Straftat des zuvor erwähnten Exhibitionisten.

Und dank der Anonymisierung der in den Berichten gezeigten zivilen Personen kann das Publikum das Bildmaterial auch unbeschwert genießen. Denn es wird den ZuschauerInnen zwar bewusst gemacht, dass Kameras im alltäglichen Leben häufig anzutreffen sind, doch kann die Anonymisierung mögliche Ängste um die Wahrung von Persönlichkeitsrechten entgegenwirken, wodurch die Vorteile dieser Kameras umso mehr hervorscheinen und ihre Präsenz im Alltag leichter akzeptierbar wird.

4.2.2. Die Kamerapräsenz und ihre Beeinflussung der Figuren

Eine wichtige Frage ist, ob und inwieweit die Kameras von den Figuren wahrgenommen werden. Schließlich kann das Bewusstsein von der Präsenz einer Kamera beziehungsweise Filmteam das Verhalten der Gefilmten beeinflussen, was für ein Fernsehformat, das Authentizität für sich beansprucht, problematisch ist.

Die Polizisten in den hier untersuchten Serien ignorieren die Kamera meistens. Nur sehr selten sieht man, wie ein Beamter in Richtung Kamera blickt, dann aber immer auch gleich wieder den Blick abwendet. In einer Szene in *Saizensen* nähert sich die Kamera beispielsweise einem Unfallwagen; sie wird dann vom Beamten, der beim Wagen steht, bemerkt, und dieser weicht der Kamera daraufhin aus (TBS 2018a:00:22:42). Im selben Bericht in einer späteren Szene dreht jemand vom Kamerateam eine starke Lichtquelle auf, um einen Transporter auszuleuchten (TBS 2018a:00:26:46). Zwei Beamte, die mit dem Rücken zur Kamera vor dem Fahrzeug stehen, reagieren scheinbar nicht auf das plötzliche Licht. Durch solches Verhalten wird vermittelt, dass das Vorhandensein der Kamera für die Beamten nichts Unerwartetes ist. Es gibt aber auch Szenen, in denen ein Beamter mit jemanden vom Filmteam redet[122] oder der Kamera ganz bewusst etwas präsentiert, wie zum Beispiel einen Haftbefehl oder ein Beweisstück (Abb.32; TBS 2018a:01:05:25)[123].

122 Genaueres in Kapitel 3.3.1.1; „Die Namen der Helden".
123 Siehe Kapitel 3.4.3.4. über das Thema Polizeigewalt.

Abbildung 32: Das Publikum/Kamerateam bekommt ein Beweisstück gezeigt; eine *gizō zairyū kādo* 偽造在留カード [Gefälschte Aufenthaltskarte]. Der rosafarbige Kreis markiert die Stelle mit dem Foto der Besitzerin (TBS 2018a:01:05:25).

Solche Szenen zeigen, dass den BeamtInnen die Kamerapräsenz bewusst ist und sie mit dieser direkt interagieren können. Daher muss man davon ausgehen, dass auch ihr Verhalten bewusst oder unbewusst beeinflusst wird und es somit bei diesen Figuren zu einer Selbstinszenierung und Abweichungen von ihrem üblichen Verhalten kommen kann. Denn so wie die Überwachungskameras im vorherigen Kapitel die Öffentlichkeit überwachen, kann man die Handkameras und verschiedenen Polizeikameras auch als Überwachungswerkzeuge ansehen, die verwendet werden können um die Polizei zu kontrollieren. Dies wird aber nie behandelt.

Dass die Kamera für die Polizei störend sein kann, zeigt sich nur in drei Szenen in *Saizensen*: In den ersten beiden bittet ein Beamter den Kameramann, auf die Kamera achtzugeben, damit diese nicht von den Verdächtigen entdeckt wird (TBS 2018c:00:51:52; 01:14:11). In der dritten hält dieser Beamte seine Hand vor das Objektiv, was der Kommentator damit erklärt, dass ein möglicher Dieb, der gerade an den Beamten vorbeigeht, die Kamera nicht bemerken soll (TBS 2018c:01:16:11). Was aber auch zur Authentizität der Handlung beitragen kann, weil die Kamerapräsenz einen ungewohnten Fremdkörper für die verdeckte Vorgehensweise der BeamtInnen darstellt.

Bei zivilen Figuren ist das Problem, dass man durch die Anonymisierung nicht sagen kann, ob sie die Kamera überhaupt bemerken oder nicht. Die Kameras sind durch ihre meist tiefe Positionierung beziehungsweise Distanz zum Geschehen für die zivilen Figuren sicher-

lich schwerer sichtbar, zumal der Großteil ihrer Aufmerksamkeit sehr wahrscheinlich von den BeamtInnen in Beschlag genommen wird mit denen sie interagieren. Es gibt aber Szenen, in denen die Kamera physisch so nahe an das Geschehen herankommt, dass es überraschend wäre, wenn ihre Präsenz den zivilen Figuren verborgen bliebe, wie in einer Szene in *Saizensen*, wo die zivilen Figuren nur ein bis zwei Meter von der Kamera in Schulterhöhe vorbeigehen (TBS 2018a :01:38:15). Es gibt auch Szenen, in denen die zivile Figur ihren Kopf Richtung Kamera wendet; weil aber die Augen unkenntlich gemacht sind, ist nicht zu erkennen, ob sie nun die Kamera ansieht, oder daran vorbei, wie es der Fall bei einer Frau in *Za Tsuiseki* ist, die über einen Einbruch in ihrer Wohnung erzählt (TV Asahi 2018d:01:55:37). Es gibt nur eine Szene im gesamten Material – auch in *Za Tsuiseki* – in der für das Publikum erkenntlich die Kamera von einer zivilen Figur wahrgenommen wird (Abb.33; TV Asahi 2018a:02:36:49).

Abbildung 33: Zivilist entdeckt Kamera in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018a:02:36:49).

Hier bemerkt ein Mann die Kamera, worauf diese sich abwendet und von ihm wegbewegt (TV Asahi 2018a:02:36:49). Die Existenz des Kamerateams wird im restlichen Bericht weder von ihm noch einer anderen Figur angesprochen. Es kommt aber zu einem Bruch im Erleben der Handlung für das Publikum, da es entdeckt und somit als Voyeur fremder Angelegenheiten entlarvt wurde.

Der Unterschied zwischen den Rollen von PolizistIn und ZivilistIn ist also, dass die Kamera und somit der/die ZuseherIn den BeamtInnen (ersichtlich) bewusst ist und ihr Verhalten dadurch beeinflusst werden kann. Dies trägt dazu bei, dass ein Vertrauensverhältnis zwischen PolizistInnen und ZuseherInnen geschaffen wird, weil die BeamtInnen von der Präsenz

des Publikums wissen und dieses (scheinbar) akzeptieren. Gegenüber den ZivilistInnen gibt es dieses Vertrauensverhältnis nicht, da es üblicherweise nicht erkennbar ist, ob sie der Kamera gewahr sind, was wiederum dem Publikum den Eindruck vermittelt, vor deren Blicken versteckt zu sein.

Ferner ist festzustellen, dass die Kamera kaum direkt angesprochen wird. Hickethier spricht in diesem Zusammenhang von der Kamera als einem unsichtbaren Beobachter (Hickethier 2012:147). Selbst während der erklärenden Monologe der BeamtInnen sehen diese nicht die Kamera, sondern sie scheinen jemanden außerhalb des Bildbereiches anzuschauen. Dadurch können sich die RezipientInnen sicher fühlen – selbst in den dramatischsten Momenten werden die Kamera und somit das Publikum nicht direkt konfrontiert. Das Publikum braucht sich also auch üblicherweise nicht direkt ermahnt oder bedroht zu fühlen. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass der Blick der ZuseherInnen – der des Kameraauges – in den meisten Fällen eine natürliche Präsenz für die PolizistInnen darstellt (und von den ZivilistInnen überhaupt nicht wahrgenommen wird). Deswegen ist auch davon auszugehen, dass hier das natürliche Verhalten der Figuren beobachtet werden kann. Es ist aber zumindest bei den BeamtInnen, aufgrund ihres Wissens über die Anwesenheit der Kamera, eine gewisse Skepsis dahingehend angebracht, ob man wirklich ihr wahres Wesen und übliche Vorgehensweise zu sehen bekommt.

4.3. Wiederholungen, Standbilder und Rückblicke – Zu wichtig zum Versäumen

Die Wiederholung von bereits gezeigtem Bildmaterial ist ein wichtiges Gestaltungsmittel in allen drei Serien. In den drei Folgen von *Saizensen* gibt es so innerhalb oder am Ende eines Berichtes, insgesamt 65 Wiederholungen verteilt auf 30 Berichte[124].

Die Produktschaffenden lassen bei Wiederholungen innerhalb von Berichten meist ein paar Augenblicke vergehen, bevor das Ereignis wiederholt wird. Die Handlung kann dann direkt aus der Wiederholung weiterlaufen (TBS 2018b:00:33:42) oder bereits gezeigtes, überspringen (TBS 2018c:101:24:17). Während der Wiederholungen werden oft Slow-Motion und Standbilder eingesetzt, wie bei einem flüchtigen Dieb in *Saizensen*: Von einem Hubschrauber aus wird ein Mann entdeckt, der gerade eine Kreuzung überquert (TBS 2018b:00:27:42). Während der Wiederholung wird sein Aussehen mit dem eines Ladendiebes abgeglichen. Die verlangsamte Wiederholung, die schließlich zu einem Standbild erstarrt, ermöglicht den Zu-

124 Siehe für die Auflistung der einzelnen Quellen den Anhang über die Massenquellen: „14. Berichte in *Saizensen* mit Wiederholungen – inklusive Werbepausen“.

sehern, sich selbst davon zu überzeugen, dass es sich wahrscheinlich um den Gesuchten handelt (TBS 2018b:00:27:56). Dadurch wird das Publikum dazu bewegt, sich mit dem Gezeigten selbst auseinanderzusetzen und somit auch mehr an der Handlung teilzunehmen. Die theatralische Streichermusik verrät hier aber bereits, dass es sich höchstwahrscheinlich um den Gesuchten handelt (TBS 2018b:00:28:12).

Die Wiederholungen werden häufig mit Gestaltungsmitteln wie Musik, Signalgeräuschen, Bildeinblendungen und den Monologen der KommentatorInnen kombiniert, um die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen zu lenken und für Spannung zu sorgen. Dies ist der Fall bei einer Verfolgungsjagd, wo der Täter an einem Auto vorbeifährt, das gerade die Fahrspur wechseln will. In Anbetracht dessen, dass ihm bewusst ist, dass die Polizei ihn verfolgt, fährt der Flüchtige äußerst vorsichtig an dem unbeteiligten Fahrzeug vorbei (Abb.34; TBS 2018b:00:33:37).

Abbildung 34: Ein Beinahe-Unfall in *Saizensen* (TBS 2018b:00:33:29).

In der Wiederholung ist dann wegen des verlangsamten Ablaufs das Tempo des Fahrzeuges nicht mehr klar einschätzbar: Es setzt eine E-Gitarre mit tiefen bedrohlichen Tönen ein, sobald die Wiederholung beginnt (TBS 2018b:00:33:31); dann kommt die Beschreibung durch den Kommentator hinzu, dass der Flüchtige: „*…ippatsu de kawashita*“ …一髪で躱した [… um Haaresbreite auswich] (TBS 2018b:00:33:38). Weiters ist ein metallischer Soundeffekt zu hören, als die beiden Autos einander passieren, der ähnlich klingt wie ein Geigenbogen der an einer Geigensaite entlangschlittert (TBS 2018b:00:33:37). Dieses Geräusch war schon während der Szene im Normaltempo zu hören, doch deutlich leiser (TBS 2018b:00:33:30). Man

könnte fast meinen, dass der Beinahe-Unfall selbst dieses Geräusch verursacht hat. Zusammen mit den anderen Bauformen, der Bildwiederholung an sich und der Beschreibung durch den Kommentator erzeugt dieser Moment in der Wiederholung einen viel nervenaufreibenderen Eindruck.

Wiederholungen sind aber nicht immer gleich gestaltet. So sieht man später im selben Bericht, wie derselbe Flüchtige einen anderen Wagen überholt. Das Fahrtempo ist ungefähr das gleiche, aber die Distanz zwischen den Autos ist diesmal so knapp, dass von der Vogelperspektive des Hubschraubers aus kein Abstand zwischen den Autos erkennbar ist (TBS 2018b:00:34:13). Diese Szene wird ebenfalls wiederholt (TBS 2018b:16), ist aber deutlich weniger spannend gestaltet. Die Streichermusik aus dem Off klingt grundsätzlich bedrohlich, ist aber leiser und weniger intensiv als die E-Gitarre aus der vorherigen Wiederholung. Ein Signalgeräusch wird diesmal nicht eingespielt, als der Flüchtige den anderen Wagen fast streift (TBS 2018b:00:34:22). Später gibt es nochmals eine Szene im selben Bericht, wo der Mann auf seiner Flucht knapp an einem Fahrzeug vorbeifährt. Dieses Mal gibt es weder eine Wiederholung noch ist ein Signalgeräusch zu hören; die Szene wird von den Filmschaffenden ignoriert (TBS 2018b:00:35:11). Vermutlich soll mit dieser Zurückhaltung die Aufmerksamkeit des Publikums nicht erschöpft werden.

Wiederholungen und Standbilder fördern auch die Nachvollziehbarkeit der Handlung. Beispielsweise in einem Bericht in *Gekiroku*, wo gezeigt wird, wie ein Mann mit einem Schraubenzieher an einer verschlossen Tür hantiert, um sie zu öffnen, weil dies ein Hinweis dafür ist, dass es sich um einen ehemaligen Angestellten handeln kann (TV Tōkyō 2018b:01:34:35).

Ob sie nun aber die Spannung fördern, oder das Mitkommen des Publikums erleichtern, ihre wichtigste Funktion für meine Forschungsfrage ist, dass sie dazu beitragen, das Handeln der BeamtInnen zu rechtfertigen – besonders in Berichten mit Verkehrsvergehen. Dadurch wird sichergestellt, dass dem Publikum bewusst ist, was die zivile Figur ‚falsch' gemacht hat. So zeigt eine Wiederholung in *Za Tsuiseki* nochmals, wie ein Auto ohne abzubremsen über einen Zebrastreifen fährt, obwohl eine Passantin bereits begonnen hatte, diesen zu überqueren (TV Asahi 2018e:02:35:05), weshalb dann eine Beamtin die Verfolgung aufnahm und dem Fahrer einen Strafzettel ausstellte (TV Asahi 2018e:02:35:11)[125].

125 Man denke hier auch an das Beispiel mit dem uneinsichtigen Verkehrsfahrer im Kapitel 3.4.3.3. über zivilen Widerstand.

Standbilder kommen vor allem in Berichten vor, in denen Gegenstände von der Kamera fokussiert werden, wie in Berichten über Drogendelikte. So wird in einem Bericht in *Saizensen* für jeden Fund ein Standbild eingesetzt: Es werden eine verdächtige Brillentasche (TBS 2018a:01:17:05), dann Spritzen (TBS 2018a:01:18:29) und Rauschmittel (TBS 2018a:01:18:37; 01:18:53; 01:19:01; 01:20:58; 01:21:04; 01:21:11) und zuletzt alles zusammen (TBs 2018a:01:19:33) gezeigt. Durch die Standbilder kommt es zu einer Betonung der Existenz dieser Gegenstände als unumstößliche Beweise für das Vergehen des Verdächtigen. Das Publikum kann sich wie bei den Wiederholungen selbst von der Schuldigkeit des/der Verdächtigen überzeugen, wodurch auch die Verhaftung als korrekte Vorgehensweise der Polizei angesehen werden kann[126].

Manchmal können Bilderwiederholung und Standbild aber auch nutzlos sein. Dies ist zum Beispiel der Fall, als der Kommentator während einer Wiederholung eines Berichtes in *Saizensen* erklärt, dass die Beamten sich dazu entschlossen hatten, einen Passanten zu kontrollieren, weil dieser seinen Blick abwendete, als er sie bemerkte (TBS 2018a:00:01:27). Wegen der bereits behandelten Anonymisierung[127] ist es dem Publikum aber nicht möglich, diese Aussage zu überprüfen. Die Wiederholung begründet hier also nur scheinbar das Handeln der PolizistInnen und man muss darauf vertrauen, was der Kommentator sagt.

Es gibt weiters Rückblicke nach Werbepausen, wo die letzten Szenen wiederholt werden, damit sich der Erzählfluss ungehindert fortsetzen kann. Für einen Cliffhanger-Effekt kann die Werbung in Momenten großer Spannung geschaltet werden, so wenn in *Saizensen* ein Mann versucht sich nach Leibeskräften der Kontrolle durch die Beamten zu entziehen (TBS 2018a:00:08:19) und dabei von einem Polizisten zu Boden gezogen wird (TBS 2018a:00:08:34) und dies nach der Werbung nochmals gezeigt wird (TBS 2018a:00:11:16; 00:11:33), wodurch die Wildheit der Situation neu eingefangen werden kann.

Es gibt auch Rückblicke auf Berichte über BeamtInnen, die bereits in früheren Folgen vorkamen. Vor allem *Za Tsuiseki* fällt hier auf, da frühere Berichte auf die wichtigsten Punkte zusammengefasst werden können – so zum Beispiel die Entdeckung eines Verdächtigen, Konfrontation von ihm durch die Polizisten, sein Fluchtversuch, Festnahme und Meldung dass Rauschmittel bei ihm gefunden wurden (TV Asahi 2018e:00:04:02). In diesem Fall dient der Rückblick dazu, dem Publikum mitzuteilen/es daran zu erinnern, dass der Beamte eine gute Aufmerksamkeit besitzt, was im nun folgenden Bericht neuerlich bewiesen wird als er

126 Siehe Kapitel 3.4.3.4. über Polizeigewalt.
127 Siehe Kapitel 3.2. über die Anonymisierung im Analysematerial.

einen Wagen mit gestohlener Nummerntafel entdeckt (TV Asahi 2018e:00:08:08). Aussagekräftige Szenen können in diesen ausführlichen Wiederholungen aber auch fehlen, wie das Gespräch nach der Festnahme im Streifenwagen, wo die Polizisten dem Täter sagen, dass Besitz von Rauschmittel immer rauskommt (TV Asahi 2018d:01:54:19), was eigentlich eine wichtige erzieherische Botschaft an die ZuseherInnen darstellen kann.

4.4. Montage von Einstellungen – Nachvollziehbarkeit der Handlung

Die Montage von Einstellungen lässt immer komplexere Einheiten von der Szene bis zum ganzen Film entstehen (Kuchenbuch 2005:64) und kann Zusammenhänge zwischen Sachverhalten erkennbar machen (Hickethier 2012:142). Versuche der Produktionsfirmen von den drei Serien ihr Publikum zu verwirren, indem sie bei diesem Vorerwartungen aufbauen, die sich dann nicht bestätigen, waren nicht zu finden, sehr wohl werden aber Informationen zurückgehalten, wohl um das Publikum neugierig zu machen. Dies kommt vor allem in der Problementfaltung vor, wenn BeamtInnen etwas auffällt, was den RezipientInnen aber nicht gezeigt wird. So bei einem Motorradpolizisten in *Saizensen*, wo vom Kommentator gemeldet wird, dass der etwas entdeckt hat (TBS 2018b:00:00:23) aber erst 13 Sekunden später was genau – ein Wagen (TBS 2018b:00:00:36), und dann nochmals 11 Sekunden später warum – es fährt wahrscheinlich zu schnell (TBS 2018b:00:00:47). Ein besonders auffälliges Beispiel gibt es in *Gekiroku*. Zu Beginn sieht man wie Beamte – auf Nachtstreife – einen Mann aufhalten, der scheinbar nur eine Straße entlanggelaufen ist (TV Tōkyō 2018d:01:32:53). Erst später wird im Bericht begründet, warum die Polizisten in Aktion traten indem die Szene, die den Mann das erste Mal zeigte, um ihren Anfang ergänzt wird, der zuvor fehlte. In diesem sieht man dass der Mann eine geschlossene Fabrik laufend verließ (TV Tōkyō 2018d:01:34:30), wodurch erst nachvollziehbar wird, warum er für sie verdächtig war. Schließlich stellt sich heraus, dass er in die Fabrik eingebrochen ist und wird wegen Besitzstörung (TV Tōkyō 2018d:01:43:01) und Diebstahls verhaftet (TV Tōkyō 2018d:01:44:18).

Abgesehen von diesem Punkt, sind im hier vorliegenden Analysematerial die Bezüge aber üblicherweise nachvollziehbar. In Straßenberichten überwiegt die „Szenische Montage“, bei der die raumzeitliche Einheit durch kaum merkliche Sprünge in Zeit und Raum gewahrt wird (Kuchenbuch 2005:64-65)[128]. In Detektivberichten dagegen kommt häufig die „Er-

128 Siehe auch Kapitel 2.2.2.1. über Straßen- und Detektivberichte.

zählende Montage im engeren Sinn“(Kuchenbuch 2005:65)[129] vor. Bei dieser wird mittels Bauformen und Zusatzinformationen – etwa durch Figuren – dafür gesorgt, dass der Zusammenhang zwischen Szenen erkennbar ist (Kuchenbuch 2005:65). Trotz deutlicher Wechsel der Tageszeit und räumlichen Sprüngen zwischen Polizeibüros, Fahrzeugen und anderen Handlungsorten stellt die Handlung dann eine durchgehende Einheit dar. Zum Beispiel beim zweiten Bericht in der ersten Folge von *Saizensen*, wo es einen Ort- und Zeitsprung gibt; von einer Polizeischule bei Tag (TBS 2018a:00:4:32) zu einer Straße bei Nacht (TBS 2018a:00:05:28). Durch ein Musikstück, das in den letzten Sekunden der letzten Schulszene einsetzt (TBS 2018a:00:05:23) und in die folgende Szene weiterläuft, wird in die nächste Szene übergeleitet. Ein Beispiel für Zusatzinformationen wäre der Bericht über einen Großbrand in *Saizensen*. Von den polizeilichen Protagonisten erfährt man nur, dass sich ein Fahrzeug auf dem Betriebsgelände befindet und in Flammen steht (TBS 2018c:02:04:02). Erst durch den Kommentator und einer Texteinblendung gibt es die Zusatzinformation, dass dieses dem Fabrikbesitzer gehört (TBS 2018c:02:04:44), wodurch es nachvollziehbar ist, warum die beiden Protagonisten sich zu dessen Wohnadresse aufmachen (TBS 2018c:02:05:00).

Die Standardgestaltung für Szenenübergänge ist „…der unsichtbare Schnitt, das heißt das harte Aneinanderfügen von einzelnen Einstellungen zu einem Bilderkontinuum“ (Faulstich 2013:127), wodurch der Schnitt nicht als störend wahrgenommen wird (Hickethier 2012:145). Bei der Vorstellung von BeamtInnen kommen in der Serie *Za Tsuiseki* Lichtblitze vor[130]. In *Saizensen* wird manchmal auch zu Beginn von Wiederholungen ein Lichtblitz eingesetzt (TBS 2018b:00:34:17; TBS 2018c:00:27:07). Sehr selten werden in den hier untersuchten Fallbeispielen Überblendungen eingesetzt. In *Gekiroku* gibt es ein auffälliges Beispiel in Form einer Wischblende bei dem Gespräch zweier Beamter über den jeweils anderen (TV Tōkyō 2018b:01:05:47). Auch wenn keine tiefe Verbundenheit zwischen den beiden Männern im Bericht selbst zu beobachten ist (TV Tōkyō 2018b:00:52:07), so vermeidet die Überblendung, eine scharfe visuelle Trennung zwischen den beiden Figuren, wodurch es zum einen so wirkt, als würden sie jeweils gleichzeitig zu ihrem Kollegen befragt werden und mehr wie ein Team wirken.

In einigen Berichten gibt es aber Montagen, die nicht zur Verständlichkeit der Handlung beitragen. Ein Beispiel hierfür ist ein Bericht in *Saizensen* mit einem schwer betrunkenen Au-

129 Kuchenbuch weist darauf hin, dass es sich bei „Erzählende Montage im engeren Sinn“ um einen Termini handelt, der aus der Not entstand, da es keine passenderen Begriffe gibt (Kuchenbuch 2005:65).
130 Siehe Kapitel 3.3.1.2. über die Vorstellung einzelner Beamten.

todieb. Die Polizisten versuchen erfolglos einen Alkoholtest durchzuführen (TBS 2018b:02:02:57), worauf der Mann schließlich aggressiv reagiert, laut „*Ee itai yo*“ ええ痛いよ [He, das tut weh!] sagt und um sich schlägt (TBS 2018b:02:04:36). Statt aber zu zeigen, wie die Polizisten die Situation unter ihre Kontrolle bekommen, gibt es schon nach zirka drei Sekunden einen Schnitt, und man sieht danach den Betrunkenen, scheinbar beruhigt, mit dem Kopf auf der Schulter eines der Polizisten, die Arme verschränkt und in einer normalen Lautstärke sagend „*Itai*“ 痛い [Autsch], worauf ein Polizist ihm sagt, dass er hier, im Streifenwagen, nicht schlafen kann (TBS 2018b:02:04:40). Dieser rasante Wechsel im Verhalten des Mannes ist durch den Schnitt nicht nachvollziehbar; weil man dadurch nicht weiß, ob oder wie die Polizisten ihn beruhigt haben und es auch keine Zusatzinformationen vom Kommentator oder einer anderen Quelle gibt.

Die Montage spielt im Untersuchungsmaterial eine sehr wichtige Rolle für die Verständlichkeit der Handlung. Der unsichtbare Schnitt trägt zusammen mit der Erzählerfigur, Musik und Bildeinblendungen zum leichteren Verfolgen und Verstehen der Geschehnisse am Fernsehbildschirm bei. Dies bedeutet aber auch, dass von den RezipientInnen kaum kritisches Denken gefordert wird, da sie nie überlegen müssen, was sie überhaupt sehen, beziehungsweise die Zusammenhänge zwischen den Ereignissen nie selbst herstellen müssen[131].

4.5. Einstellungsgrößen und die Nähe zum Geschehen

Durch Einstellungsgrößen (auch Abbildungsgrößen genannt)[132] wird die räumliche Annäherung beziehungsweise Distanzierung des Publikums zum Bild beeinflusst (Hickethier 2012:59), wodurch die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen gelenkt werden kann (Hickethier 2012:60). Faulstich listet acht verschiedene Einstellungsgrößen auf (Faulstich 2013:117). Ich ergänze die acht von Faulstich definierten um eine neunte von Kuchenbuch, das „Brustbild“ (Kuchenbuch 2005:45). Im Grunde spielen die Einstellungsgrößen, abgesehen vom Brustbild, keine besondere Rolle in der Darstellung der Polizei. Kuchenbuch empfiehlt jedoch, die Einstellungsgrößen, die man bei einer Filmanalyse verwendet, näher zu definieren, um Verwirrungen zu vermeiden (Kuchenbuch 2005:45), weswegen ich diese neun in den folgenden Unterkapiteln kurz beschreiben werde, zusammengefasst in kleine, mittlere und große Einstellungsgrößen.

131 Siehe auch Kapitel 2.2.2.2. über die Aspekte der Hilfe und der Strafe.
132 Siehe für mehr Details Anhang „15. Perspektiven und Einstellungsgrößen“.

Es gibt mehrere Punkte, welche die Bestimmung der Einstellungsgröße beeinflussen. Wie schon im Kapitel über die Raumebenen besprochen, können Figuren, Objekte und Handlungen auf mehrere Ebenen verteilt sein und daher auch unterschiedliche Einstellungsgrößen in einer Szene vorkommen. Üblicherweise gibt es aber einen klaren Handlungsfokus auf eine bestimmte Figur oder Figurengruppe oder es handelt sich bereits um eine der größeren Einstellungen, die dafür gedacht sind, mehrere Figuren im Raum zu zeigen.

Ein weiterer Punkt bei der Bestimmung ist die Sichtbarkeit der Figuren. So kann der Bildausschnitt wegen eines ungünstigen Blickwinkels oder einer Sichtblockade einen Teil der Figuren abschneiden. Weiters gibt es Einstellungen, welche sich daran orientieren, ob man die Beine der Figur sieht. Doch kann man im Fall von sitzenden Figuren näher an diese heran und sieht im Gegensatz zu stehenden Figuren noch immer die unteren Extremitäten. Ich habe mich im Zweifelsfall und wenn möglich an der Kopfgröße der fokussierten Figuren orientiert. Jedoch ist anzumerken, dass es in manchen Polizeiautos Kameras gibt, welche mit ihren Weitwinkellinsen das Bild so verzerren, dass die Figur auf der Rückbank viel tiefer im Raum erscheint, als bei einem üblichen PKW zu erwarten ist. In solchen Fällen habe ich mich zur Bestimmung an der optischen Illusion orientiert. Bei Verfolgungsjagden verkörpern über einen Großteil des Berichts Fahrzeuge die Hauptfiguren. Um ein einheitliches Konzept für die Einstellungsgrößen beizubehalten, habe ich mich auch in solchen Szenen an der Größe eines erwachsenen Menschen orientiert.

Zum Schluss ist noch zu erwähnen, dass die folgenden Einteilungen nur eine Orientierungshilfe sind, weil Einstellungsgrößen einen fließenden Übergang zueinander haben. In Fällen, in denen eine Einstellungsgröße nicht klar einer der angeführten zugeordnet werden kann, habe ich bei der Übertragung in Zahlen eine halbe Einstellung addiert. Zudem gibt es Szenen, in denen sich die Kamera im Raum umsieht und bewegt, wodurch sich die Einstellungsgrößen fließend ändern können. Hier habe ich in Sekundenschritten die vorkommenden Größen erfasst, wenn sie sich unterschieden.

4.5.1. Kleine Einstellungsgrößen

Die kleinen Einstellungsgrößen Detailaufnahme (Wert = 1) und Großaufnahme (Wert = 2) werden üblicherweise verwendet, um eine Figur oder ein Objekt aus nächster Nähe zu zeigen. Die Detailaufnahmen dienen dazu, ‚Details' zu zeigen, wie zum Beispiel die Verletzung eines Mannes an seinem Hals in *Saizensen* (TBS 2018a:00:42:36). Aber auch das Zeigen des

Ergebnisses eines Drogentests (TBS 2018b:01:53:07) fällt darunter (Abb.35; TBS 2018b:01:53:07).

Abbildung 35: Detailaufnahme von einem Drogentest (TBS 2018b:01:53:07)[133].

Großaufnahmen werden herangezogen, um größere Details zu zeigen, wie z.B. die Halskrause eines Unfallopfers (TBS 2018b:02:41:30). Vor allem in Kombination mit Zooms wie auf den Schaden an der Rückseite eines Wagens durch einen Auffahrunfall (TV Asahi 2018c:00:00:12) gewinnen Ereignisse und Details durch diese kleinen Einstellungsgrößen an Intensität und wirken somit greifbarer und glaubwürdiger. Gleichzeitig wird so dem Publikum verdeutlicht, was in der Handlung von Bedeutung ist, da der Blick der ZuseherInnen durch diese Einstellungsgrößen stark gelenkt wird. Diese kleineren Größen rauben dem Publikum aber auch den Überblick (Faulstich 2013:47). Sie vermitteln die Sensationslust der Produktionsfirmen, jedes mögliche Detail, das die RezipientInnen emotional erregen oder interessieren könnte, aus nächster Nähe zu präsentieren.

4.5.2. Die Einstellungen mittlerer Größe

Bei den mittleren Einstellungsgrößen ist bereits genug Raum vorhanden, um auch mehrere Figuren zu zeigen und eine Lokalisierung dieser im Raum zu erleichtern. Darunter fällt das Brustbild (Wert = 3), welches vom Kopf bis zum mittleren Brustkorb reicht; die Nahaufnahme (Wert = 4) bis zur Gürtellinie der Figur; die Amerikanische Einstellung (Wert = 5) bis zu den

133 Die Texteinblendung lautet: *„Jā, kono kantei kekka ni yori“* じゃあ この鑑定結果により [Tja, diesem Testresultat zufolge] (TBS 2018b:01:53:07).

Knien; und die Halbnahe (Wert =6), welche den gesamten Körper zeigt[134]. Zusammen mit der Halbtotalen, die ich zu den großen Einstellungen zähle, kommen diese Einstellungsgrößen in den meisten Berichten am häufigsten vor. Die größeren Einstellungen ermöglichen es, Bewegungen der Figuren im Raum zu beobachten. Die kleineren Größen hingegen lassen besser Details wie Mimik und Bewegungen mit dem Oberkörper beobachten. Es gibt in den meisten Berichten einen konstanten Wechsel zwischen diesen Einstellungen. Dadurch lassen sich regelmäßig Details erkennen und gleichzeitig doch ein Überblick bewahren.

Das Brustbild ist extra zu betonen, da es vor allem bei den erklärenden Monologen der BeamtInnen zum Einsatz kommt. Wenn der/die BeamtIn von kleiner Statur ist beziehungsweise sitzt, kann es zu einer Normalsicht kommen (TBS 2018a:01:10:52), normalerweise wird aber eine Untersicht eingenommen (Abb.36; TV Asahi 2018c:00:27:24).

Abbildung 36: Brustbild von dem Monolog eines Beamten (TV Asahi 2018c:00:27:24).

Das Brustbild bewirkt, dass die Figur nahe und somit vertraut aber nicht aufdringlich wirkt wie bei einer Großaufnahme von einem sprechenden Kopf. Diese Gespräche stellen einen merklichen Kontrast zum großteils auditiv und visuell hektisch gestalteten Rest der meisten Berichte dar; da sie meistens sehr ruhig sind, weil der/die KommentatorIn schweigt, es abgesehen von Untertiteln und Namen keine Texteinblendungen gibt und keine oder nur leise Musik im Hintergrund spielt. Die schlichte Gestaltung sorgt weiters dafür, dass man nicht

134 Die Halbnahe definiere ich nach Faulstich, als Aufnahme, bei der man den ganzen Menschen sieht (Faulstich 2013:120) und somit größer als bei Kuchenbuch, wo sie bis zum Gürtel geht (Kuchenbuch 2005:45).

von den Informationen des/der BeamtIn abgelenkt wird. Die Untersicht betont die Autorität des/der BeamtIn als eine Figur, die über Wissen verfügt.

4.5.3. Große Einstellungen

Die größten Einstellungsgrößen Halbtotale (Wert =7), Totale (Wert = 8) und Weite (Wert = 9) dienen vor allem zur räumlichen Orientierung. Die Halbtotale wird im hier untersuchten Material noch einigermaßen häufig eingesetzt, da sie einen guten Blick auf eine Figurengruppe ermöglicht, gleichzeitig aber auch den umgebenden Raum betont.

Faulstich empfiehlt in Fällen, in denen eine kleine Zahl von Darstellungsgrößen dominiert, diese noch weiter zu unterteilen (Faulstich 2013:117). Ich habe daher in den Hubschrauberberichten die Größe Weite dreigeteilt: „Nahe-weit“ für Abbildungen, die mehrere einzelne kleine Gebäude wie Einfamilienhäuser im Ganzen zeigen. „Weit“ in Fällen, in denen man schon von einer Landschaftsaufnahme sprechen kann; Man sieht große Flächen, etwa mehrere dutzend Einfamilienhäuser, auf einmal. „Sehr-Weit“ steht für die größtmögliche Distanz, die die Hubschrauberkamera zum Geschehen einnimmt. Bei diesen Aufnahmen sind Objekte wie ein Auto kaum zu erkennen (Abb.37; TBS 2018b:00:41:21; 00:44:27; 00:44:55).

Abbildung 37: Die drei Weiten (Einstellungsgrößen) von einem Hubschrauber aus; Collage des Autors von Screenshots, die die drei weiten Einstellungen illustrieren – von links nach rechts, die größte zur kleinsten (TBS 2018b:00:41:21; 00:44:27; 00:44:55).

Durch große Einstellungen wird dem Publikum bewusst gemacht, wo im Raum es sich befindet und gleichzeitig der Handlungsort vorgestellt. Markantestes Beispiel neben den Hub-

schrauberaufnahmen sind die großen Einstellungen, die dazu dienen, den Handlungsort festzulegen und vor allem zu Beginn eines Berichtes zu sehen sind. Sie können aber auch später im Bericht folgen. Ein Beispiel wäre in *Saizensen*, wo mittels einer Totalen die Distanz zwischen dem Flussufer und einem halbversunkenen Auto in einem Flussbett betont wird (TBS 2018c:101:53:02).

4.6. Perspektiven – Einfluss auf das Erlebnis

Die Einstellungsperspektiven[135] spielen eine wichtige Rolle für die Art und Weise, wie das Publikum die Handlung erlebt (Faulstich 2013:123) und die Figuren charakterisiert werden (Faulstich 2013:125). Faulstich listet fünf verschiedene Perspektiven auf: die extreme Untersicht (auch Froschperspektive), die Untersicht, die Normalsicht, die Aufsicht und die extreme Aufsicht (auch Vogelsicht). Im hier untersuchten Material herrschen vor allem die drei mittleren Perspektiven vor, weswegen ich die Froschperspektive und die Vogelperspektive mit ihren jeweils nächsten Perspektiven (Untersucht und Aufsicht) zusammen behandeln werde (Faulstich 2013:123). Ich orientierte mich an der horizontalen Einstellungsneigung der Kamera zum Objekt um die Einstellungsperspektive zu bestimmen (Kuchenbuch 2005:53,57).

Weiters behandle ich die von Faulstich als Sonderform angeführte subjektive Kamera an. Hier nimmt die Kamera die Sicht einer Figur ein und zwingt somit die RezipientInnen dazu, sich mit dieser Figur verbunden zu fühlen (Faulstich 2013:125). Zuletzt werde ich in diesem Kapitel die Bedeutung des Winkels zwischen Wahrnehmungs- und Handlungsachse behandeln (Faulstich 2013:127). Während all die verschiedenen Perspektiven eine wichtige Rolle für das Rezeptionserlebnis spielen, ist vor allem die subjektive Kamera und der Winkel zwischen Wahrnehmung und Handlungsachse von Bedeutung, weil sie zur Positionierung der RezipientInnen auf Seiten der Polizei beitragen.

4.6.1. Untersicht – Versteckt sein und Intensität

Auch wenn es zwischen den Berichten Unterschiede gibt, so fällt dennoch in den meisten auf, wie häufig die Untersicht im Vergleich mit den anderen Perspektiven eingesetzt wird. Die deutliche Dominanz der Untersicht liegt vor allem an der niedrigen Höhe des am meisten genutzten Kameratypus, der Handkamera, welche meist zwischen Schulter- und Hüfthöhe getragen wird. Sie ist umso deutlicher, je näher sie räumlich ans Objekt herangebracht wird,

135 Siehe für mehr Details Anhang 15.

was auch den Eindruck ihrer (vermeintlichen) Verborgenheit gegenüber den zivilen Figuren fördert. Durch die Übernahme der Kameraposition können die ZuseherInnen sich leichter versteckt fühlen – so versteckt wie es die Kamera ist – weil sie nicht frontal mit den Blicken der Figuren konfrontiert werden[136]. Es kann aber auch zu einer Unterordnung des Publikums gegenüber den gezeigten Figuren kommen, wenn diese die ZuseherInnen merklich überragen und sie und ihre Handlungen dadurch gewichtiger, bedrohlicher und unausweichlicher erscheinen. Das Publikum kann also in einer Position der Unterlegenheit, der Hilflosigkeit gegenüber Tätern positioniert werden, was wiederum die Rolle der BeamtInnen als Führer und Beschützer der Kamera und somit des Publikums betont[137] (Abb.38; TBS 2018a:00:11:42).

Abbildung 38: Untersicht auf eine Rangelei in Bodenhöhe. PolizistInnen versuchen ein verdächtiges Päckchen aus dem Mund eines Mannes herauszubekommen. (TBS 2018a:00:11:42)[138].

Abbildung 38 ist von einer Sequenz eines Berichtes in *Saizensen*[139], wo die Handlung in Bodennähe stattfindet. Ein Mann versucht, ein verdächtiges Päckchen zu schlucken, was die BeamtInnen energisch zu verhindern suchen, aus Angst, dass der Inhalt ihn töten könnte – dass sie hier womöglich auch den Versuch des Mannes Beweismaterial verschwinden zu lassen, vereiteln wollen, wird nicht erwähnt. Es fällt auf, wie sich die Kamera noch tiefer als die Handlung positioniert, wodurch die Geschehnisse in Kombination mit den Groß- und Detai-

136 Weiteres dazu siehe das Kapitel 4.2.2. über die Kamerapräsenz und ihren (möglichen) Einfluss auf die Figuren.
137 Siehe das Kapitel 4.7.1. über die Kamera und ihre Nähe zu den Beamten.
138 Die Texteinblendung liest sich „*Hake*“ 吐け [Würg/Spuck es raus] (TBS 2018a:00:11:42).
139 Ich habe diese Handlungssequenz bereits in Kapitel 3.4.3.1. über die physische Dominanz der Polizei erwähnt.

laufnahmen während dieser Handlungssequenz für die ZuseherInnen unentrinnbar wirken. Sie können in dieser Position nicht einfach über diese hinwegschreiten und sich distanzieren, sondern sind mittendrin, werden von ihnen mitgerissen. Dadurch kommt es auch zu einer Betonung des körperlichen Einsatzes der BeamtInnen. Es wird vermittelt, dass die PolizistInnen auch vor solchen Herausforderungen nicht zurückscheuen, wenn es um ein Menschenleben geht. Doch muss eine Untersicht nicht nur unangenehme Situationen betonen. So in einem Bericht über eine Beinahe-Selbstmörderin, ebenfalls in *Saizensen* (Abb.39; TBS 2018b:01:10:25):

Abbildung 39: Untersicht auf Gespräch zwischen Beamten und Hilfsbedürftige. Polizist beugt sich herab, um mit Zivilistin im Streifenwagen zu sprechen (Der gelbe Kreis markiert den Kopf der suizidalen Frau; TBS 2018b:01:10:25).

In der gezeigten Szene spricht ein Beamter mit der Frau, die sich das Leben nehmen wollte. Dafür geht er in die Knie und beugt sich hinab, um mit ihr auf Augenhöhe kommunizieren zu können. Die Kamera positioniert sich zu Beginn des Gesprächs tiefer als der Beamte; es wird also eine Untersicht eingenommen. Dieser Blickwinkel betont die Harmlosigkeit des Beamten gegenüber der alten Dame. Er ist kein zürnender Ordnungsmann, sondern wird dadurch als ein besorgter Freund inszeniert, der auf Augenhöhe mit ihr reden will. Die Untersicht betont sein Verhalten in dieser Szene auf positive Weise und prägt dadurch auch die Stimmung für die weitere Interaktion der Beamten mit der Dame im restlichen Bericht.

4.6.2. Normalsicht – Teilnehmen können

Normalsicht ist, wenn die Kamera auf der Höhe des Objektes liegt, auf das sie fokussiert[140]. Der Normalfall ist in den hier untersuchten Serien oft eine ganz leichte Untersicht, die vor allem auf große Distanzen kaum auffällt. Durch ihre Seltenheit sind Szenen mit echter Normalsicht umso auffälliger und finden sich vor allem bei sitzenden Figuren. Die Normalsicht vermittelt einen unbehinderten, offenen Blick auf die Ereignisse, und wenn dies noch auf Augenhöhe der Figuren erfolgt, wird das Gefühl vermittelt, dass man auf der gleichen Hierarchiestufe wie diese steht.

Ein markantes Beispiel ist eine Sitzung von Beamten bezüglich einer Vietnamesin mit gefälschten Papieren in der ersten Folge von *Saizensen*. Das Publikum kann sich hier einem Kreis von autorisierten Personen zugehörig fühlen (Abb.40; TBs 2018a:00:53:11).

Abbildung 40: Normalsicht während einer Besprechung (TBS 2018a:00:53:25)[141].

Die Normalsicht vermittelt den RezipientInnen dem Protagonisten direkt gegenüber am Tisch zu sitzen. Zudem hat man in der vorherigen Szene gesehen, wie die Kamera nahe an den bereits sitzenden Beamten vorbeigeht und am Ende der U-förmig angeordneten Tische kurz verharrt (TBS 2018a:00:53:11). Es entsteht so der Eindruck, als würde der/die Kamera-

140 Auch wenn die Definition in einen kurzen Satz passt, so habe ich lange überlegt, ob ich die Normalsicht nicht von der Augenhöhe der anwesenden Figuren abhängig machen soll, da es den RezipientInnen so leichter fiele, sich als Teil der Handlung anzusehen. Ich entschied mich aber dagegen, weil ich mich bei der Unter- und Aufsicht lediglich am Winkel und nicht auch noch am Höhenunterschied der Kamera zum Objekt orientiere.

141 Die Texteinblendung besagt: *„Jikenmei jitai wa nijūichi sai desu ne“* 事件名自体は２１歳のですね [Die Betreffende ist 21 Jahre alt] (TBS 2018a:00:53:25).

mann/-frau einen Sitzplatz suchen und schließlich Platz nehmen, was bedeutet, dass er/sie – und damit die ZuschauerInnen – an dieser Konferenz teilnehmen dürfen.

Andere, häufig vorkommende Szenen sind jene, in denen ein Polizeiauto von einem nachfolgenden Wagen aus gezeigt wird. Durch die Normalsicht wissen die ZuseherInnen nicht nur, dass die BeamtInnen wieder auf der Straße unterwegs sind, sondern auch, dass sie selbst mit dabei sein dürfen. Besonders betont werden diese Szenen zusätzlich, da der Folgenvorspann in den drei Serien mit einem Streifenwagen beginnen kann[142]. Es wird so schon in der Einleitung dieser Eindruck des „Dabei-seins" vermittelt und dann in den Folgen regelmäßig durch Wiederholung derselben Bildersprache bestätigt werden.

4.6.3. Die Aufsicht – Seltener Überblick

Die Aufsicht ist die im hier untersuchten Material am seltensten vorkommende Perspektive. Die Vogelperspektive dominiert in den Berichten mit Hubschrauberkameras, weil diese überdurchschnittlich oft eingesetzt wird (TBS 2018b:00:25:25; TBS 2018b:00:41:01; TBS 2018c:00:19:19; TV Tōkyō 2018b:00:18:48). Die niedrigere Aufsicht wird verwendet, um einen Blick auf das Geschehen zu ermöglichen, wo tiefere Perspektiven nicht dazu in der Lage wären. Ein Beispiel wäre eine Szene in *Za Tsuiseki*, in der Beamte einen Täter so umringen, dass ansonsten kein Blick auf diesen möglich wäre (TV Asahi 2018a:03:53:24). Sie kommt aber auch vor, wenn mittels Helmkamera in ein Fahrzeug hinabgeblickt wird (TV Tōkyō 2018b:01:14:36) oder das gezeigte Objekt noch näher am Boden ist als die Kameras. Dies ist z.B. der Fall in einer Szene, wieder in *Za Tsuiseki*, in der sich ein Verdächtiger hingehockt hat, die Kamera aber auf Hüfthöhe bleibt und es dadurch zu einer Aufsicht kommt (TV Asahi 2018b:00:25:12). Wenn nämlich die Täter in Polizeiautos sitzen, beziehungsweise gesetzt wurden, muss die Kamera von ihrer gewohnten Unter- zu einer Aufsicht wechseln, da ansonsten die Wagentür zumindest einen Teil des Täters, der zum Handlungsinteresse gehört, verdecken würde (Abb.41; TBS 2018b:01:53:17).

142 Genaueres hierzu siehe Kapitel 2.1.1. bis 2.1.3. über die Vorspänne der drei Serien.

Abbildung 41: Aufsicht auf Handschellen, während einer Verhaftung (TBS 2018b:01:53:30).

Dadurch kommt es auch zu einer Veränderung des Bedrohungsbildes, wie Faulstich es anhand des besiegten Bösewichtes beschreibt, der nach einem Showdown im Western besiegt zu Füßen des Publikums liegt und somit sein Besiegt-sein besonders anschaulich präsentiert (Faulstich 2013:125). Dieses Gestaltungsmittel kann in Kombination mit triumphaler Musik, den Aussagen des Kommentators und dem Moment, in dem sich die Handschellen um die Handgelenke des/der TäterIn schließen, den Erfolg der Polizei deutlich betonen. Von insgesamt 26 Berichten in *Saizensen*, die mit Festnahmen beziehungsweise dem Hinweis enden, dass diese später erfolgt sind[143], gibt es aber nur vier, wo es am Schluss zu diesem Perspektivenwechsel kommt, um zu zeigen wie sich Handschellen schließen (TBS 2018b:01:26:04;01:53:18;02:30:02; TBS 2018c:00:40:50). Der wichtige Unterschied zum Western ist, dass die Polizei nicht durch solch drastische Gewaltanwendungen wie einem Revolverduell die Verdächtigen unterwerfen, sondern durch ihre Professionalität[144].

4.6.4. Subjektive Sichtweisen – Mittendrin sein

Faulstich beschreibt die subjektive Sichtweise als die gezielte Identifikation der Perspektive der Kamera mit einer Figur, um so dem Publikum eine Parteilichkeit zugunsten dieser Figur aufzuzwingen (Faulstich 2013:125). Hickethier spricht auch vom ‚erblickten Blick', durch den man als ZuseherInnen mit den Augen einer der Filmfiguren sieht (Hickethier 2012:148), doch betont er, dass es nur zu einer ‚identifikatorischen Nähe' zu ihr kommt. Die ZuschauerInnen

143 Siehe für die Auflistung der einzelnen Quellen Anhang 5.
144 Siehe auch das Kapitel 3.4.3.4. über Polizeigewalt.

können so das Gefühl haben, selbst an einer Handlung beteiligt zu sein, wodurch das Handeln der Figur für sie nachvollziehbarer wird. Es bedeutet aber nicht eine komplette Identifikation mit dieser (Hickethier 2012:130).

4.6.4.1. Subjektive Annäherung und subjektive Sicht der BeamtInnen

Im Analysematerial kann man meist nur von einer Annäherung an die Sicht einer Figur sprechen und nicht von einer vollständigen Übernahme ihrer Perspektive. Besonders auffällig sind hier jene Szenen, in denen die ZuseherInnen von den KommentatorInnen aufgefordert werden, etwas zu beobachten. Dies ist etwa in der dritten Folge von *Saizensen* der Fall, als Polizisten an einer Kreuzung stehenbleiben (Abb.42; TBS 2018a:02:44:30).

Abbildung 42: Das Überwachen einer Straßenkreuzung (TBS 2018a:02:44:30).

Man sieht, wie sich die Beamten umblicken, dann hört die Musik auf und der Kommentator sagt „*Me no mae o yoku niru kuruma o mite iru to…*“ 目の前をよく似る車を見ていると… [Als sie (die Beamten) die sehr ähnlichen Autos vor sich beobachten…] (TBS 2018c:102:44:36). Durch die Betonung des Kommentators und das offene Satzende wird ein bedeutendes Ereignis angekündigt; das Publikum wird dazu bewegt das Geschehen vor sich aufmerksam(er) zu beobachten.

Auch wenn anhand des Blickwinkels erkennbar ist, dass die Kamera sich am Armaturenbrett befindet und nicht davon auszugehen ist, dass sich die Beamten zum Armaturenbrett herabbeugen, um den Verkehr zu beobachten, kommt es doch zu einer Annäherung, weil

man in diesem Moment dasselbe tut wie die Beamten: man beobachtet den Straßenverkehr und kann so das eigene Geschick als Beamte(r) testen.

Die Kameras, welche den subjektiven Blick am besten vermitteln, sind jene der Hubschrauber, welche durch einen Polizisten bedient werden (TBS 2018b:00:25:25; TBS 2018b:00:41:01; TBS 2018c:00:19:19; TV Tōkyō 2018b:00:18:48). Die Kombination des Bildes mit dem Dröhnen der Rotoren im Hintergrund und den Bewegungen und Zooms der Kamera, dazu die Funksprüche der Besatzung, vermitteln den Zusehern in diesen Berichten einen sehr lebendigen Eindruck davon, wie es wäre in dem Luftfahrzeug zu sitzen und selbst Verdächtige zu verfolgen und zu deren Verhaftung beizutragen. Es ist aber zu erwähnen, dass es besonders lange Einzelszenen gibt – abgesehen von den Einstellungsänderungen durch Zooms –, die dem Publikum seine fehlende Kontrolle über die Kamera bewusstmachen und es so aus dem Gefühl des Teilnehmens herausreißen könnten.

Ein weiteres Beispiel für den Einsatz der subjektiven Kamera sind die bereits erwähnten Helmkameras der MotorradpolizistInnen (Abb.43; TV Asahi 2018a:03:33:47)[145]. Bei diesen kann auch angegeben werden, um wessen Kamera es sich genau handelt, wenn mehrere MotorradpolizistInnen als ProtagonistInnen vorkommen (TV Tōkyō 2018b:00:57:20).

Abbildung 43: Helmkameraaufnahme eines Gespräches zwischen Polizistin und Zivilisten (TV Asahi 2018a:03:33:47)[146].

145 Genaueres unter Kapitel 4.1. über die verschiedenen Bildquellen.

146 Der Fahrer sagt zur Polizistin: *„Nantoka minogashite moraitain da yo nā“* 何とか見逃してもらいたいんだよなあ [Ich wünschte sie könnten das irgendwie übersehen] (TV Asahi 2018a:03:33:47).

Auch diese Kameras erleichtern das Sich-Hineinversetzen in die BeamtInnen für die RezipientInnen, weil man als ZuseherIn ganz nahe an das Geschehen herankommt und sehr gut sieht, womit die BeamtInnen konfrontiert werden. Doch stimmt der von der Kamera eingenommene Blickwinkel nicht hundertprozentig überein mit jenem der BeamtInnen, was aber durch die Anonymisierung nicht so stark auffällt.

Ein weiteres Beispiel sind die Szenen, wo Beamte Aufnahmen von Überwachungskameras studieren. Nicht nur können sich die ZuseherInnen zu einem Kreis von Auserwählten gehörig fühlen, weil sie Zugang zu Bildmaterial erhalten, dass üblicherweise ihnen kaum zugänglich wäre[147] – wie zum Beispiel die Innenaufnahmen eines Supermarktes – es bedeutet auch eine Annäherung an die PolizeibeamtInnen: weil man dasselbe wie sie sehen darf; man steht so als RezipientIn auf derselben Stufe wie diese. Vor allem wird dies in Szenen betont, in denen abwechselnd die Beamten zu sehen sind, wie sie das Bildmaterial studieren, und dann ein Schnitt auf das betreffende Material selbst erfolgt, wodurch vermittelt wird, dass man zusammen mit ihnen die Aufnahmen studiert. Ein Beispiel wäre ein Bericht über einen tödlichen Unfall mit Fahrerflucht, wo in solch einer Szene herauskommt, dass das Unfallauto weiß (TV Asahi 2018a:01:57:35) und nicht wie angenommen schwarz war (TV Asahi 2018a:01:56:48). Das Publikum kann selbst an dieser Entdeckung teilnehmen und zusammen mit den Polizisten auf diese Erkenntnis reagieren (TV Asahi 2018a:01:58:02).

Anhand der angeführten Beispiele ist zu erkennen, dass es je nach Gestaltung zu einer unterschiedlich starken Annäherung an die Wahrnehmungswelt der BeamtInnen kommen kann bis hin zu einer Übernahme. Dies bedeutet gleichzeitig eine Positionierung auf ihrer Seite; die Parteilichkeit wird dem Publikum, ja durch die Perspektive aufgezwungen oder zumindest nahegelegt. Und da die PolizistInnen die HeldInnen der Berichte sind, ist dies keine negative Erfahrung für die RezipientInnen. Auch wird das Publikum durch die gewählten Kameraperspektiven in gewissem Maß ‚legitimiert'. Denn dadurch, dass man in solchen Szenen den Blick mit den BeamtInnen teilen darf, vielleicht sogar – vom/von der KommentatorIn – dazu aufgefordert wird, aktiv' als eine Art ‚Hilfssheriff' an der Handlung teilzunehmen, wird die Berechtigung, ‚zuschauen' zu dürfen vermittelt und so möglichen Schuldgefühlen wegen des voyeuristischen Vergnügens entgegengewirkt. Jedoch glaube ich nicht, dass sich das Publikum - wenn dies überhaupt stattfindet – mit individuellen BeamtInnen identifiziert, beziehungsweise es dazu kommen kann, weil man zu wenig über die OrdnungshüterInnen er-

147 Siehe genaueres über die Vorteile für das Publikum, durch die Nähe zu den Beamten in Kapitel 4.7.2.

fährt. Stattdessen kommt es, wenn dann eher zu einer Identifikation mit einer abstrakt-stereotypen Heldenfigur, welche von den PolizistInnen als Ganzes repräsentiert wird.

4.6.4.2. Die Sicht der ZivilistInnen

Es gibt auch seltene Berichte mit Szenen, in denen die Kamera sich der Sichtweise von zivilen Figuren annähert. Dies ist zum Beispiel in einem Bericht der Fall, in dem ein Mann, bei dem Spritzen gefunden wurden, diesbezüglich von den Beamten konfrontiert wird (Abb.44; TBS 2018b:01:42:00).

Abbildung 44: Blick über die Schulter einer zivilen Figur (TBS 2018b:01:44:40)[148].

Durch den steilen Winkel, den die Kamera zum Geschehen einnimmt, kann der/die ZuseherIn sehr gut sehen, was auch der Verdächtige sieht: das Gesicht des Beamten, der ihn befragt. Doch muss sich das Publikum hier nicht unbedingt mit dem Verdächtigen identifizieren und sich durch den Polizisten selbst angesprochen fühlen. Dies liegt daran, dass man als ZuseherIn aus dem bisherigen Handlungsverlauf des Berichtes weiß, dass es nur eine zivile Figur – die im Vordergrund– gibt, aber viele BeamtInnen. Daher ist es viel wahrscheinlicher, dass die Kamera die Sichtweise eines/einer BeamtIn, der/die neben dem Mann steht, ihn vielleicht sogar mit festem Griff sichert, eingenommen hat, statt die eines Passanten oder der zivilen Figur selbst. Die zahlenmäßige Dominanz der BeamtInnen wirkt so einer Annäherung an die zivile Figur entgegen.

148 Ein Polizist sagt zum Verdächtigen *„Sore mo okashi na hanashi jan“* それもおかしな話じゃん [Das klingt aber ziemlich komisch] in Bezug auf seine Aussage, dass er nichts von den Drogen, die er bei sich trug, wusste (TBS 2018b:01:44:40).

Dadurch zeigt sich auch die Parteilichkeit der Produktionen gegenüber den beiden Rollen ZivilistIn und PolizistIn zugunsten zweiterer. Im gesamten Material erhält man deutlich häufiger und auch detaillierter einen Einblick in die Wahrnehmungswelt der PolizeibeamtInnen. Die zivilen Figuren bleiben hingegen Objekte, die man vor allem von außen beobachtet und die somit auch fremd und schwerer einschätzbar für das Publikum sind.

4.6.5. Blickrichtung und Handlungsrichtung – Direkt dabei oder unbeteiligt sein

Wie der Einsatz der subjektiven Kamera kann auch das Achsenverhältnis zwischen der Filmhandlung, die gezeigt wird, und der Perspektive, aus der die ZuseherInnen diese wahrnehmen, das Gefühl, mitten in der Handlung zu stehen, beeinflussen. Denn die Achse bestimmt, wie direkt das Publikum mit den Geschehnissen am Schirm konfrontiert wird (Kuchenbuch 2005:55). Sind diese Achsen parallel, befindet sich der/die Rezipientin in der Bewegungsrichtung der Handlung und wird direkt angesprochen (Faulstich 2013:127). Üblicherweise gibt es im hier analysierten Material keine Parallelität zwischen den Achsen zu beobachten, höchstens sehr flache Winkel. Es kommen aber Ausnahmen vor, zum Beispiel wenn der/die Kameramann/-frau Figuren hinterhergeht oder -läuft. Dies ist unter anderem in einem Bericht in *Saizensen* der Fall, wo das Kamerateam einem Beamten durch ein Stiegenhaus folgt, auf seiner Suche nach einem vermeintlichen Brandherd (TBS 2018c:101:54:15) oder auch bei Aufnahmen in Fahrtrichtung von einem Fahrzeug wie in *Gekiroku* bei einer Autoverfolgung. (Abb.45; TV Tōkyō 2018b:00:25:22).

Abbildung 45: Frontkamera bei einer Autoverfolgungsjagd in *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018b:00:25:22).

Diese wird durch parallelen Achsen leichter miterlebbar – vor allem, wenn Rotlicht und Sirene aufgedreht sind. Animationen von *Za Tsuiseki*, welche ich in Kapitel 4.13.1. über die Bauformen behandeln werde, treiben das direkte Betroffensein des Publikums durch die Parallelität von Handlungs- und Wahrnehmungssache auf eine besonders hohe Stufe.

Steht die Wahrnehmung des Publikums und die Handlung hingegen in einem rechten Winkel zueinander, so sieht das Publikum das Geschehen von der Seitenlinie aus als unbeteiligter Beobachter (Faulstich 2013:127). Den RezipientInnen fällt es noch leichter, sich als Unbeteiligte wahrzunehmen, wenn dieser Eindruck durch räumliche Distanz gestützt wird, wofür wieder die Einstellungsgrößen eine wichtige Rolle spielen, die ich in den nächsten Kapiteln behandeln werde. Vor allem bei Gesprächen und Interaktionen zwischen PolizistInnen und ZivilistInnen kann das Kamerateam darauf achten, möglichst beide Figuren zu zeigen, was mit steileren Winkeln verbunden ist. Dadurch wird auch die Funktion der ZivilistInnen als wichtige Figuren in der Handlung aufgezeigt.

Als ein Mittelweg bietet sich der 45-Grad-Winkel an. Bekannt ist hier vor allem das Schuss-Gegenschuss-Verfahren, bei dem man abwechselnd über die Schultern von Figuren blickt, die in ein Gespräch verwickelt sind und es den Zuschauern ermöglicht, die Reaktionen und Gegenreaktionen der Gesprächspartner aufeinander zu beobachten (Faulstich 2013:127). Das Schuss-Gegenschussverfahren kommt vor allem bei den Gesprächen zwischen BeamtInnen und ZivilistInnen in Streifenwägen vor, da es zwei Kameras gibt, die das Innere des Fahrzeuges zeigen, eine vorne auf der Armatur und eine hinter der Rückbank. Das Verfahren büßt aber etwas an Nutzen wegen den anonymisierten Gesichtern der zivilen Gesprächspartner, wodurch deren Reaktionen nur begrenzt ablesbar sind. Ein anderes Beispiel für einen Wechsel der Blickrichtung sind die Szenen, in denen Polizeifahrzeuge in Bewegung sind und abwechselnd der Blick nach vorne und dann wieder der oder die Passagiere gezeigt werden. So ist es dem Publikum möglich die PolizistInnen bei ihrer Arbeit zu beobachten und gleichzeitig ihre Reaktion zu beobachten, was auch die Anteilnahme an diesen Figuren erleichtert[149].

149 Siehe das Kapitel 3.2.2. über die Formen der Anteilnahme bei Figuren.

4.7. Raumebenen, Distanz und Fokus – Einfluss auf Figuren und Handlung

Auch die mögliche Einteilung des Raumes in Vorder-, Mittel- und Hintergrund kann von Bedeutung sein. So können mehrere Handlungen gleichzeitig auf verschiedenen Raumebenen stattfinden, die durch ihre Gleichzeitigkeit miteinander zusammenhängen und so eine oder mehrere Figuren charakterisieren (Faulstich 2013, 148). In diesem Material sind sie vor allem für das Heranführen an Figuren und dem Ausklingen der Berichte von Interesse. Dass die Raumebenen zur Atmosphäre beitragen, da die Haupthandlung von anderen Handlungen auf anderen Ebenen wie vorbeifahrenden Autos oder Schaulustigen ‚umspielt' wird und dadurch die Handlungsorte lebendiger und realistischer wirken, werde ich nicht genauer behandeln, da diese sich meistens nicht auf die Haupthandlung und somit die Polizei beziehen[150].

4.7.1. Räumliche Nähe zu den BeamtInnen

Die Problementfaltung kann eine auffällige Raumstrukturierung aus Einstellungsgrößen und Raumebenen aufweisen, um die Polizei in die Berichte einzuführen. Hierfür werden ExekutivbeamtInnen, Fahrzeuge oder Gebäude der Polizei in einer großen Einstellungsgröße (Halbtotale und größer[151]) zentral im Raum positioniert wie im folgenden Bild ein Polizeiwagen in *Saizensen* (Abb.46; TBS 2018b:00:04:10).

Abbildung 46: Fokus auf ein Polizeiauto zu Beginn eines Berichtes in *Saizensen* (TBS 2018b:01:35:20).

150 Siehe auch Kapitel 3.1. über die Nebenfiguren.
151 Die Einstellungsgrößen wurden in Kapitel 4.5. und dessen Untertitel behandelt.

Durch vorherige Überblickschwenks über die Landschaft kann das Auftreten der Polizei zusätzlich betont werden. Denn es wirkt, als würde der Blick der ZuschauerInnen suchend über den Raum schweifen, um, fündig geworden, erwartungsvoll auf der Polizei verharren. In fünfzig Berichten kommt es dann zu einer rasanten Annäherung zu einzelnen BeamtInnen (welche nicht die ProtagonistInnen sein müssen), weil von diesen großen Einstellungen zu einer amerikanischen Einstellung oder kleiner von einem/oder mehreren BeamtInnen, durchschnittlich (Median) innerhalb von sechs Sekunden (inklusive Ausreißer), gewechselt wird.

Es gibt nur zwei deutliche Ausreißer, ein Bericht über einen Betrunkenen, wo das Kamerateam zu Beginn des Berichtes auf der anderen Straßenseite aus die Handlung beobachtet und sich erst vergleichsweise spät näher heranwagt (1 Minute und 29 Sekunden; TBS 2018b:00:57:06), noch deutlicher bei einem Bericht über einen Autounfall (3 Minuten und 11 Sekunden), wo die Kamera selbstständig den Handlungsort erkundet und viel mit Zooms gearbeitet wird (TBS 2018b:00:18:33). Es gibt dann noch drei Berichte, wo es nie zu einer Annäherung – ohne Zooms – an PolizistInnen kommt: in einem Bericht wo vor allem die Überwachungskamera einer Polizeistation das Bildmaterial liefert (TBS 2018a:00:47:32), ein Vorstellungsbericht der ein Gebäude und Räume zeigt, statt einzelner Beamten (TBS 2018b:00:49:58) und eine Hubschrauberverfolgung (TBS 2018b:00:41:01). Beim Hubschrauberbericht fehlt die Annäherung, weil man durchgehend mittels Außenkamera des Fluggerätes die weit entfernte Handlung am Boden betrachtet. Der Bericht folgt aber einem anderen, ebenfalls über eine Hubschrauberverfolgung, wo es zur rasanten Annäherung kam und man sich davon ausgehend bereits als RezipientIn den Beamten in der Maschine nahe fühlen könnte (TBS 2018b:00:22:10)[152].

In 39 Berichten wird die Annäherung noch dadurch verstärkt, dass nur ein Schnitt nötig war, um diese Distanz zu überwinden. Auch der Wechsel von Außen- zu Innenräumen in 34 Berichten in *Saizensen* betont diese Annäherung an die Polizei (Abb.47)[153]. Es kann auch sein, dass nie wirklich Distanz überwunden werden musste, wie zum Beispiel in zwei Berichten in *Saizensen*, weil der Wechsel zu einer anderen Einstellungsgröße (TBS 2018c:01:04:38) oder ein Kameraschwenk (TBS 2018c:00:54:44) zeigt, dass die Kamera bereits neben den BeamtInnen positioniert war, man sie nur zuvor noch nicht gesehen hatte.

152 Da es sicher aber um zwei eigenständige Berichte handelt, habe ich den zweiten zu den Ausreißern gezählt.
153 Siehe für eine genaue Auflistung den Anhang: „16. Annäherung an die Beamten/Distanz zu den Zivilisten“.

Abbildung 47: Rasante Annäherung an die Polizei. Die nächste Szene nach dem obigen Bild. Das Publikum hat die Straßen verlassen und ist nun im Streifenwagen und ganz nahe bei den Beamten. (TBS 2018b:00:04:17).

Die zentrale Positionierung der Polizei im Bild und die rasche Überwindung der Distanz vermittelt den Fokus und somit das Interesse auf die PolizistInnen, was den ZuseherInnen weiters nahelegt, dass es sich hier wohl um die Protagonisten oder zumindest wichtige Orientierungspunkte für die kommende Handlung darstellt. Es ist weiters eine visuelle Bestätigung, dass man ganz nahe bei der Polizei sein darf, wie schon in den Vorspännen und Titeln der Serien zugesichert wurde[154]. Auch während der restlichen Berichte bleibt der Fokus auf die PolizistInnen vorhanden. Durch die schnelle räumliche Annäherung zu den BeamtInnen wird zum eine Selbstverständlichkeit vermittelt, dass man als RezeptionistIn so nahe herandarf und zum anderen Vertrauen, was vor allem im Vergleich zu den zivilen Figuren deutlich wird, die ich im übernächsten Kapitel (4.7.3.) unter dieser Sichtweise behandle.

4.7.2. Nähe zu den BeamtInnen und die Vorteile für das Publikum

Dass das Kamerateam schon früh die Nähe zu den BeamtInnen sucht und in den meisten Berichten in ihrer Nähe bleibt hat für das Publikum zwei Vorteile: die BeamtInnen fungieren wie Spürhunde, welche das Publikum zur eigentlichen Handlung führen und ermöglichen sie ihm (meistens) dann auch eine Nähe zur besagten Handlung, die den ZuseherInnen sonst kaum oder gar nicht möglich wäre. Dadurch dass das Kamerateam in der Nähe der OrdnungshüterInnen bleibt, kann es natürlich zu einer Annäherung an die BeamtInnen geben

154 Siehe rückblickend Kapitel 2.1.1. bis 2.1.3.

wie schon in Kapitel 4.6.4.1. behandelt. Im jetzigen Kapitel geht es mir darum, vor allem darauf hinzuweisen, dass die PolizistInnen selbst – als moralische und vor allem rechtliche Instanz – die Kamerateams und somit die ZuschauerInnen zum Geschehen führen, ohne sie dabei zu maßregeln.

Dies kann zum Beispiel in *Saizensen* ein Unfallort mit einem schwer beschädigten Wagen sein, wo das Kamerateam selbstständig den Handlungsort erkundet (TBS 2018b:02:40:42), einem Beamten zusieht, wie er mit der Familie des Unfallopfers telefoniert (TBS 2018b:02:41:43) und einen Blick auf die Versorgung des Verletzten durch Sanitäter wirft (TBS 2018b:02:41:28). In *Za Tsuiseki* etwa darf man die Razzia eines Massagesalons begleiten, der illegal sexuelle Dienstleistungen anbietet (TV Asahi 2018d:03:16:00). In *Gekiroku* kann man die Wohnung eines Mannes betreten, der enteignet wird, weil er seine Verkehrstickets nicht bezahlt hat (Abb.48; TV Tōkyō 2018a:00:46:30) und später einen Second-Hand Laden, wo sich Beamte darüber informieren, wie viel sein ehemaliges Gut wert ist (TV Tōkyō 2018a:00:49:59).

Abbildung 48: Der Tritt über die Schwelle[155] einer Privatwohnung (TV Tōkyō 2018a:00:46:30).

Es gibt aber Unterschiede zwischen den Serien und Berichten, betreffend den Zugang, den die Kamera erhält. In *Saizensen* sind Geschäftsräume und Privatwohnungen immer nur von außen einsehbar, etwa durch ein Fenster (TBS 2018c:01:55:09) oder eine offene Tür (TBS 2018a:01:03:30). In den beiden anderen Serien ist dies von Bericht zu Bericht verschieden,

155 Der/die Kameramann/-frau befindet sich hier eigentlich bereits im Eingangsbereich, die Gestaltung betont aber durch die Wahl der Kameraperspektive das Betreten der Wohnung.

manchmal kann auch hier das Kamerateam wie in *Saizensen* nur von draußen hineinlugen (TV Asahi 2018a:02:30:35; TV Tōkyō 2018a:02:08:17; TV Tōkyō 2018d:03:31:17). Warum es diese Unterschiede gibt, erfährt man nicht. Ein Zusammenhang mit Hilfsbedürftigkeit oder Schuldigkeit lies sich nicht feststellen. Auch beim Betrachten von Überwachungskameraaufnahmen[156] in den Serien *Za Tsuiseki* und *Gekiroku* ist die Präsenz der PolizistInnen bewusst, weil man beispielsweise in einem Bericht über sexuelle Belästigung sieht wie sie mittels der Aufnahmen mehrerer Kameras die Fahrtroute des Täters rekonstruieren (TV Tōkyō 2018a02:01:13).

4.7.3. Räumliche Ferne zu den ZivilistInnen

Während es bei den Beamten üblicherweise zu einer rasanten Annäherung kommt, gibt es bei den zivilen Hauptfiguren meistens eine Betonung der Distanz zwischen ihnen und der Kameraposition (und somit der Position des Publikums), da es deutlich länger dauert, bis eine Nähe zwischen ZuschauerInnen und den zivilen Hauptfiguren (beziehungsweise wichtigsten zivilen Nebenfiguren) herstellt hat, wie es bei den BeamtInnen zu beobachten ost.

Wenn man sich daran orientiert, wann die ZuseherInnen zum ersten Mal so nahe zu der (vermeintlichen) zivilen Hauptfigur platziert werden, dass man von einer Amerikanischen Einstellung[157] sprechen kann – Zooms ausgeschlossen, da diese vermitteln, dass man sich nicht wirklich an die zivilen Figuren herangewagt hat – zeigen sich deutlich zeitliche Schwankungen von Bericht zu Bericht. In manchen der 38 Berichte kann die Figur bereits in der ersten Szene wo sie auftritt in einer ein Amerikanisch Einstellung oder kleiner zusehen sein, in anderen dauert es mehrere Minuten. Einen deutlichen Ausreißer stellt ein Detektivbericht in *Saizensen* dar.Man kommt der zivilen Hauptfigur erst bei ihrer Festnahme so nahe, nachdem sie 32 Minuten und 41 Sekunden Erzählzeit zuvor zum ersten Mal aufgetreten war (TBS 2018a: 01:57:38). Hier ergibt sich eine durchschnittliche Dauer (Median inklusive Ausreißer) von 1 Minute und 37 Sekunden, ein beachtlicher Unterschied zu den sechs Sekunden bei den Beamten aus dem vorherigen Kapitel. Durch diese langsame Annäherung wirkt es, als müsste man bei den ZivilistInnen Vorsicht oder sogar Misstrauen walten lassen. Was aber in mei-

156 Siehe auch Kapitel 4.6.4.1. über die Annäherung, beziehungsweise Übernahme der Sichtweise der PolizistInnen.

157 Ich führe hier die Amerikanische Einstellung an, weil es in den meisten Berichten kleinere Einstellungen (außer durch auffällige Zooms) von zivilen Figuren gar nicht gibt.

nen Augen auch dazu beiträgt, dass das Entdecken dieser und Annähern an sie viel unterhaltsamer ist, als es bei den BeamtInnen der Fall ist[158].

Neben der Dauer, trägt auch die Positionierung der zivilen Figuren (und auch wichtiger Handlungsorte) im Bild zum Entdeckungserlebnis bei. In *Saizensen* gibt es 47 Berichtet, in denen die zivile Hauptfigur beziehungsweise der erste wichtige Handlungsort – wie der Ort eines Unfalles in *Saizensen* (TBS 2018b:00:13:13) –außerhalb des Bildmittelpunktes, etwa am Bildrand- oder im Hintergrund in Erscheinung tritt[159]. Die KommentatorInnen, Bildeinblendungen, wie auch die BeamtInnen können auf diese Entdeckung verweisen. So zum Beispiel zwei Polizisten die, als sie ein Auto entdecken, dass der Polizei wegen der unkontrollierten Fahrweise seines Fahrers gemeldet wurden, sagen: „*Are?*“ あれ？ [Ist es der?] „*Are dana*“ あれだな [Das wird er wohl sein] (TBS 2018c:00:31:48), woraufhin die Kamera ihren Fokus von den Polizisten fort auf den Wagen im Hintergrund richtet, der ruckartig eine Straße entlangfährt und dann an ihn heranzoomt (Abb.49; TBS 2018b:01:54:34).

Abbildung 49: Beamte entdecken einen gemeldeten Wagen (oranges Rechteck wurde vom Autor eingefügt; TBS 2018b:01:54:34).

So kann das Publikum ‚mitentdecken'[160]. Die Spannung wird gefördert, weil die Frage um wen/was es sich genau handelt nicht sofort beantwortet wird, es dient aber auch dazu, auf

158 Siehe das vorvorige Kapitel 4.7.1. über die Nähe zu den Beamten.
159 Siehe für die Auflistung der einzelnen Quellen Anhang 16.
160 Man denke an die Beispiele wo RezipientInnen eingeladen werden, die Handlung zu beobachten; erwähnt in Kapitel 2.2.2.2.1. und 4.6.4.1.

die Aufmerksamkeit der Polizeibeamten hinzuweisen, die etwas vorm Publikum, vielleicht sogar vor dem/der KommentatorIn bemerken, wie im obigen Beispiel.

Es gibt in *Saizensen* nur einen Bericht, wo zuerst die zivile (und natürlich anonymisierte) Hauptfigur – eine Frau – vorgestellt wird. Hierbei handelt es sich um die zivile Figur, die am genauesten in der Serie *Saizensen* charakterisiert wird[161]. Es gibt aber wieder die Betonung der Distanz zu ihr. Der Bericht beginnt mit dem Blick aus einem Zivilfahrzeug auf ein Restaurant (TBS 2018a:00:50:13). Als dann die Frau aus diesem kommt, wird sofort auf sie gezoomt (TBS 2018a:00:50:42). Durch das lange Warten von fast dreißig Sekunden und dem Kamerafokus wird deutlich, dass sie eine wichtige Rolle spielt. Zudem dauert es nur drei Sekunden von ihrem Auftreten bis zur ersten amerikanischen Einstellung mit ihr im Fokus. Nach weiteren zwanzig Sekunden kann man zum ersten Mal die Gesichter der Polizisten von vorne sehen, die im selben Wagen wie das Kamerateam sitzen; bis dahin hat man nur deren Stimmen gehört und dunkle Silhouetten gesehen (TBS 2018a:00:51:01). Zwei Minuten später erfolgt die Vorstellung der Behörde (TBS 2018a:00:53:07) und des polizeilichen Protagonisten (TBS 2018a:00:53:25). Bis dahin wurde die Zeit genutzt, um die Verdächtige vorzustellen und zu erläutern, um welche Straftat es geht. Hier wird durch einen im Vergleich zu den restlichen Berichten ungewöhnlichen Einführung der Hauptfiguren, die zivile als besonders interessant dargestellt[162].

4.7.4. Visuelles Ausklingen der Handlung

Auch am Ende eines Berichtes, Rückblicke ausgenommen, spielen vor allem in *Saizensen* die Raumebenen oft eine wichtige Rolle für den Abschluss der Handlung. In 36 Berichten[163] in *Saizensen* bewegt sich der Handlungsfokus am Ende von der Kameraposition weg. Dies kann etwa der Fall sein, wenn der Täter (TBS 2018a:00:16:46) oder Hilfsbedürftige zusammen mit den Protagonisten in einem Streifenwagen (TBS 2018a:00:41:08) den Handlungsort verlassen, gleichzeitig aber das Filmteam und somit auch die ZuseherInnen am Handlungsort zurückbleiben und ihnen hinterhersehen.

Es können Zooms eingesetzt werden, um dieser Distanzierung des Betrachters vom Geschehen entgegenzuwirken, welche aber auch wie ein neugieriges Hinterherblicken verstanden werden können, so wenn in *Saizensen* ein Mann auf die Polizeistation gebracht wird

161 Siehe Kapitel 3.3.2.1. über die Vorstellung von zivilen Figuren.
162 Es handelt sich um die zivile Figur, die auffällig ausführlich in *Saizensen* vorgestellt wird; siehe Kapitel 3.3.2.1.
163 Für eine genaue Auflistung der entsprechenden Berichte siehe Anhang 16.

(TBS 2018b:02:17:20) Nur einmal entfernt sich aktiv in *Saizensen* das Kamerateam vom Handlungsort – indem die Kameraposition vom Innenraum einer Wachstation (TBS 2018b:02:56:23) ins Freie davor gewechselt wird (TBS 2018b:02:56:42), während die Handlung im besagten Gebäude stattfindet

Durch diese Gestaltungsweise werden die Enden der Berichte leichter als solche erkennbar und zusätzlich betont. Wenn man bedenkt, dass am Ende der Berichte immer auch der Erfolg der Polizei steht, bedeutet dies, dass auch dieser mehr hervorgehoben wird, mehr ausgekostet werden kann.

4.8. Die Positionierung zur Handlung – Versteckt oder offen beobachten

Die Einstellungsgrößen spielen eine wichtige Rolle für das Rezeptionserlebnis, da sie Nähe beziehungsweise Distanz zum Geschehen vermitteln. Es sind hier zwei Extreme bei den Rollen zu erkennen, zwischen denen der/die ZuschauerIn positioniert wird: die des „versteckten Voyeurs“ und die des „berechtigten Beobachters“[164]. Üblicherweise gibt es einen ständigen Wechsel zwischen großen und kleinen Einstellungsgrößen und somit der Position der Kamera und des Publikums zum Geschehen. Es gibt aber auch Berichte, in denen das Publikum aufgrund der gewählten Einstellungsgrößen sehr deutlich nur ‚eine‘ bestimmte Position einnehmen kann.

4.8.1. Die RezipientInnen als versteckte Voyeure

Ein Beispiel dafür, wie das Publikum in die Rolle des versteckten Voyeurs gerät, ist ein Bericht über einen Mann, der ein Verkehrszeichen überfahren hat und dessen Blutalkoholgehalt das Vierfache des erlaubten Grenzwertes beträgt (TBS 2018c:01:42:14). Über die gewählten Einstellungen ist erkennbar, dass das Publikum auf Abstand zum Geschehen positioniert wird (Diagramm 7; TBS 2018c:01:35:03). In diesem Bericht hat man eine durchschnittliche Einstellungsgröße von 5,6; diese liegt somit zwischen Amerikanischer und Halbnaher Einstellung. Durch die Distanz und die Untersicht nimmt das Publikum eine sehr versteckte Position zur Handlung ein.

164 Kuchenbuch führt – unter anderem – als mögliche Positionen des Publikums zur Handlung den „versteckten Voyeur“ und den „teilnehmenden Beobachter“ an (Kuchenbuch 2005:59).

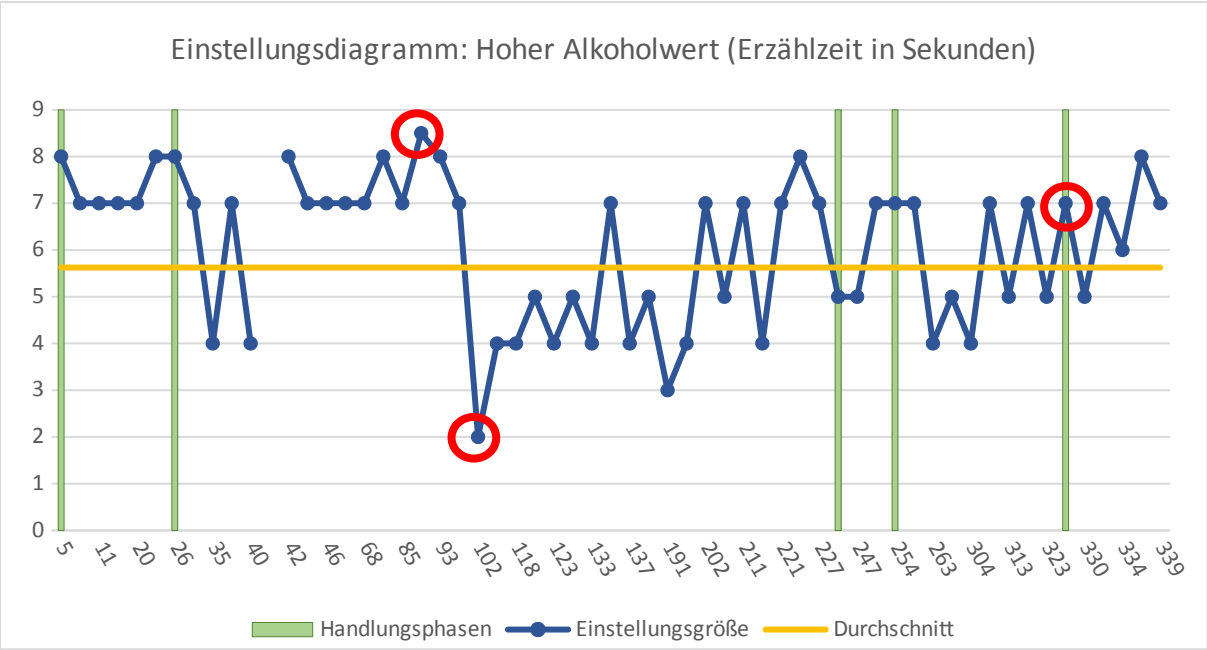

Diagramm 7: Die Einstellungsgrößen im Verlauf des Alkoholberichtes (die Unterbrechung in der Einstellungslinie steht für eine Werbepause, die roten Kreise markieren Beispielszenen für die Kameragestaltung; TBS 2018c:01:35:03).

Anhand des Diagramms ist die deutliche Dominanz der Halbtotalen (Wert= 7) zu erkennen. Verstärkt wird die Distanzierung dadurch, dass die Kamera auch zu den Beamten nie viel Nähe herstellt, sondern sogar, als in der Problementfaltung nur diese zu sehen sind, Abstand einhält. Weiters gibt es zwei Szenen, welche die Zurückhaltung des Kamerateams und somit des Publikums besonders betonen. Die erste zeigt, wie die Beamten am Unfallwagen ankommen, während die Kamera zurückbleibt und aus großer Distanz zusieht (erster roter Kreis im Diagramm; TBS 2018c:00:16:49). Drei Szenen später folgt die kleinste Einstellung mit der Großaufnahme eines überfahrenen Verkehrszeichens. Durch den deutlichen Größenunterschied zu den vorherigen Szenen wird dessen Entdeckung zusätzlich hervorgehoben (zweiter roter Kreis im Diagramm; TBS 2018c:01:39:35). Daraufhin beginnt die Kamera aber wieder auf Distanz zu gehen. Die dritte wichtige Szene zeigt, wie der zivile Protagonist in ein Einsatzfahrzeug steigt (Abb.50; dritter roter Kreis im Diagramm; TBS 2018c:01:43:24).

Abbildung 50: Kamera hinter Blättern versteckt (TBS 2018c:01:43:24).

Hier wird die Distanz zum Geschehen dadurch betont, dass die Kamera sich hinter Blättern versteckt hat. Zwar wird man durch die Beamten zum Handlungsort geführt, doch durch die Kameragestaltung meint man, in den Schuhen eines Schaulustigen zu stecken, der ihnen heimlich gefolgt ist und sich nun nicht näher an die Handlung heranwagt – aus Furcht oder weil es ihm/ihr nicht gestattet ist.

4.8.2. Die RezipientInnen als berechtigte Beobachter

Ein Bericht, in dem das Publikum die Position eines berechtigten Beobachters einnimmt, behandelt den sexuellen Übergriff auf eine Taxilenkerin (TBS 2018b:01:17:06). Hier ist die Kamera sehr nahe am Geschehen und vermittelt somit Selbstsicherheit (Diagramm 8; TBS 2018b:01:17:06). In diesem Bericht beträgt die durchschnittliche Einstellungsgröße zwischen Nahaufnahme und Amerikanischer Einstellung einen Wert von 4,6. Sie ist also um eine ganze Einstellungsgröße näher am Geschehen als im vorherigen Beispielbericht. Die Kamera ist merklich weniger distanziert gegenüber den Figuren und zeigt die Handlung aus nächster Nähe. Zudem wird hier öfters eine leichte Untersicht eingesetzt, weil ein Teil der Handlung in Fahrzeugen spielt, weswegen auch die Autokameras verwendet werden. Dadurch werden die ZuseherInnen direkter mit den Figuren und Ereignissen konfrontiert.

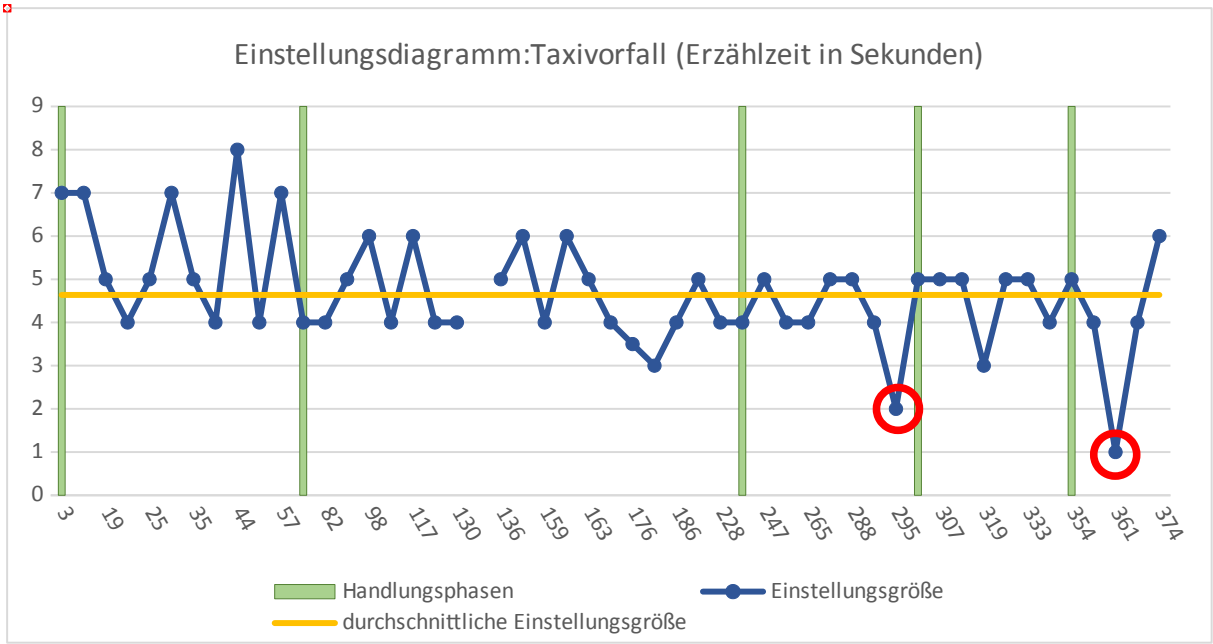

Diagramm 8: Die Einstellungsgrößen im Verlauf des Taxivorfalls (die Unterbrechung in der Einstellungslinie steht für eine Werbepause; die roten Kreise markieren Beispielszenen für die Kameragestaltung; TBS 2018b:01:17:06).

Man kann am Diagramm erkennen, dass im Gegensatz zum vorherigen Bericht die Größe der Einstellungen kontinuierlich abnimmt. Die Kamera vermittelt dabei eine gewisse Aufdringlichkeit und somit auch Selbstsicherheit in ihrem Handeln. Diese zeigt sich besonders deutlich in der Szene, in der der schwerbetrunkene Verdächtige von zwei Beamten in einen Polizeiwagen gesetzt wird (Abb.51; erster roter Kreis; TBS 2018b:01:24:58).

Abbildung 51: Aufdringliche Kamera (TBS 2018b:01:25:00).

Die Kamera ist so nahe hinter den Beamten, dass man eine Großaufnahme von deren Körpermitte hat. Es scheint, als wolle die Kamera mit in den Streifenwagen steigen. Die zweite wichtige Einstellung befindet sich in der vorvorletzten Szene mit einer Detailaufnahme. In dieser sieht man mittels Aufsicht, wie sich die Handschellen um die Handgelenke des Täters schließen (zweiter roter Kreis; TBS 2018b:01:26:07). Erst am Schluss kommt es zu einer Distanzierung, als das Polizeiauto mit dem Verdächtigen darin davonfährt (TBS 2018b:01:26:21). Dieses scheinbar selbstverständliche Verhalten des Kamerateams sich inmitten der Polizisten zu bewegen – es wird nie wegen seiner Aufdringlichkeit ermahnt – unterstreicht die Berechtigung des Publikums, ganz vorne dabei zu sein.

4.9. Die Formalspannung – Eine Orientierungshilfe für das Erzähltempo

Die Formalspannung ist das Verhältnis von Sekunden zu Einstellungen und kann die Wahrnehmung eines ganzen Filmes beeinflussen; je mehr Einstellungen desto schneller wird er wahrgenommen und je weniger, desto langsamer (Faulstich 2013:130). In den Serien spielt die Formalspannung aber generell nur eine geringe Rolle, weil nach der Gestaltung der Berichte davon auszugehen ist, dass in den meisten Berichten die Kamerateams nur eine Handkamera zu Verfügung haben. Und diese bleiben üblicherweise in der Position, die einen guten Blick auf das Geschehen ermöglicht, und ändern sich auch nicht viel. Es kann auch Einstellungswechsel geben wie etwa durch Zooms, aber diese werden vor allem eingesetzt, wenn etwas Wichtiges zu sehen ist und nicht zwischendurch und ohne erkennbaren Grund. Am ehesten gibt es Einstellungswechsel bei Fahrzeugen, weil diese über zwei oder mehr Kameras verfügen können[165]. Ein Bericht wo merklich mit der Formalspannung gearbeitet wird, ist der erste in der zweiten Folge von *Saizensen*. Während der Handlungsphase der Spannungssteigerung, als ein Motorradpolizist die Verfolgung einer Raserin aufnimmt, wird dank vier[166] Kameras, die am Polizeifahrzeug angebracht sind, ständig zwischen den Perspektiven und somit Einstellungen gewechselt. Es ergibt sich dabei eine Formalspannung von zirka 2,8 Sekunden pro Szene (TBS 2018b:00:00:57). Die visuelle Vermittlung von Tempo wird durch die Musik aus dem Off unterstützt. Den Übergang in diese Handlungsphase zeigen Trommelschläge an, die in ein rockiges Musikstück, dominiert durch eine Elektrogitarre, überführen und so die zuvor bedrohlich, aber zurückhaltend klingende Musik der Problementfaltung ablösen (TBS 2018b:00:00:08).

165 Siehe auch das Kapitel über die Achse zwischen Wahrnehmungs- und Handlungsachse, Nummer 4.6.5.
166 Zwei nach vorne, eine nach hinten und eine auf das Gesicht des Polizisten gerichtet.

Dass das Wissen über die Formalspannung alleine keine genaue Aussage über die Art der Darstellung und die dadurch hervorgerufenen Effekte zulässt, zeigt sich beim Vergleich zweier anderer Berichte, die sich in ihrer sonstigen Gestaltung deutlich unterscheiden. Der erste ist ein Hubschrauberbericht, in dem ab der Entdeckung des Täters bis zu seiner Verhaftung die Phase der Spannungssteigerung eine Formalspannung von zirka 11,4 Sekunden pro Einstellung aufweist. Die Einstellungswechsel kommen in diesem Bericht vor allem durch die Zooms der Kamera und nicht durch Schnitte zustande (TBS 2018b:00:41:01). Die Spannungssteigerung des Folgeberichts besteht hingegen vor allem aus dem sanften Gespräch der Polizisten mit einem alten verwirrten Mann auf einer Wachstation, der sich mit seinem Fahrrad verirrt hatte und die Beamten herauszufinden versuchen, wer er ist. In diesem Bericht hat die Phase nur eine Spannung von 8,4 Sekunden pro Einstellung (TBS 2018b:00:50:29), was um fast ein Viertel schneller ist als der vorherige, er wirkt aber deutlich entspannter als dieser. Dies liegt nicht nur an der friedlicheren, bewegungsärmeren Handlung, auch sind die Musik und der Kommentator im zweiten Bericht seltener zu hören (Kommentator zirka 33,2 Prozent, Musik zirka 31,3 Prozent der Erzählzeit) als im ersten Bericht (Kommentator zirka 25,7 Prozent, Musik zirka 83 Prozent der Erzählzeit des Berichtes). Dadurch wirkt der zweite Bericht trotz einer niedrigeren Formalspannung ruhiger als der erste. Die Berichte müssen also immer als Ganzes betrachtet werden, um das tatsächliche Erzähltempo bestimmen zu können[167].

4.10. Die Macht der Kamera – Ein Beispiel

Abschließend zum Kapitel über die Art des Kameraeinsatzes möchte ich eine Handlungssequenz aus einem Bericht der ersten Folge von *Saizensen* genauer beschreiben, um zu zeigen, wie intensiv die Bildersprache sein kann. Hier geht es um die Untersuchung eines Unfallortes, an dem die Kamera unabhängig von den BeamtInnen den Schauplatz erkundet (TBS 2018a:00:17:10). Im Verlauf des Berichtes tritt die Kamera auch an den Unfallwagen heran, um Blutspuren aus der Nähe zu zeigen. Während der gesamten Szene spielt schnelle und dramatische Streichmusik aus dem Off (Abb.52; TBS 2018a:00:22:39).

167 Kuchenbuch empfiehlt eine Sequenzgraphik zu erstellen, um den Zusammenhang von größeren Einheiten im Film aufzuzeigen und so Themen und Handlungsstränge zu erkennen. Dies dient vor allem dazu, Haupt- und Nebenhandlungen zu vergleichen (Kuchenbuch 2005:59). Da es aber, wie in Kapitel Handlung 2.2.1. angeführt, in den hier untersuchten Serien in meinen Augen es keine richtigen Nebenhandlungen gibt, setzte ich hier keine Sequenzgraphiken ein.

Abbildung 52: Annäherung zu einem Unfallwagen Auto (TBS 2018a:00:22:39).

Diese Handlungssequenz beginnt mit einer Halbtotalen auf eine Komposition aus Polizisten und Unfallwagen. Der/die Kameramann/-frau geht auf sie zu; die Schritte erschüttern das Bild. (TBs 2018a:00:22:39). Man könnte leicht meinen, man würde sich selbst darauf zubewegen, wenn die Kamera nicht so tief positioniert wäre. Beinahe am Wagen angekommen wird dieser in den Bildmittelpunkt gerückt. Grund ist, dass der Polizist etwas mit „*Ā hidoi desu ne*“ ああひどいですね [Oh je, das ist schlimm] kommentiert hat (TBS 2018a:00:22:41). Der Polizist ist nur noch am Bildrand zu sehen und überragt das Kameraauge, das in Höhe der Rücklichter des Fahrzeuges und im rechten Winkel auf den Wagen blickt. Mit den Worten „*Chi ga…*“ 血が… [Hier ist Blut…] dreht er sich um und geht weg (TBS 2018a:00:22:43). Die Kamera nimmt daraufhin ungefähr seine Position ein, um mehr von der Wagenseite zeigen zu können.

Die nächste Einstellung ist eine Großaufnahme des Passagierbereiches, die durch einen sofort einsetzenden Zoom in eine Detailaufnahme übergeht (TBS 2018a:00:22:44). Im Fokus der Kamera sind mehrere kleine Blutflecken zu sehen. Es folgt eine weitere Vergrößerung auf die Blutflecken, die von einer Lichtquelle – wahrscheinlich von der Kamera – stark beleuchtet werden. Zusätzlich gibt es eine Texteinblendung „*Tairyō no kekkon*“ 大量の血痕 [Eine große Menge an Blutspuren] (TBS 2018a:00:22:46). Es folgt dann ein Schnitt auf den unteren Türrahmen, der noch nicht gezeigt wurde, in Großaufnahme (Abb.53; TBS 2018a:00:22:52).

Abbildung 53: Blutspuren auf einem Autotürrahmen (TBS 2018a:00:22:52).

Hier sieht man, dass der Türrahmen voller Blut ist, doch gleich darauf folgt ein Schwenk auf den Boden direkt vor der Autotür. Auch hier sind große Blutflecken zu sehen. Durch die Lichtquelle und den hellen Straßenbelag wirkt die rote Farbe des Bluts viel kräftiger als auf dem schwarzen Türrahmen. Begleitet wird diese Entdeckung von einem metallisch nachhallenden Signalgeräusch (TBS 2018a:00:22:53). Dann folgt ein Zoom an die Blutflecken heran, um sie im Detail zu zeigen (TBS 2018a:00:22:55). Danach schwenkt der Blick auf eine Schirmmütze mit einem kleinen Blutfleck darauf, die zuvor noch außerhalb des Bildausschnittes lag (TBS 2018a:00:22:58). Danach folgt ein harter Schnitt (Abb.54; TBS 2018:00:22:59).

Abbildung 54: Abschließender Blick auf Unfallspuren (TBS 2018a:00:23:00).

Die Kamera hat wieder Abstand zum Fahrzeug eingenommen, um ihre Entdeckungen im Ganzen zu zeigen. Die Szene endet jedoch mit einem Zoom auf das Blut vor dem Wagen (TBS 2018a:00:23:03) und auf dem unteren Türrahmen (TBS 2018a:00:23:04). Der Kommentator stellt währenddessen die Frage, ob die Passagiere wohlauf sind (TBS 2018a:00:23:02).

Diese kurze Handlungssequenz, in der es nur darum geht Blut zu zeigen, ist schon deswegen interessant, weil das Kamerateam das Blut erst nach dem Hinweis des Polizisten entdeckte. Es hatte ‚vermeintlicherweise' dieses Detail übersehen, obwohl es zuvor bereits die Schäden am Wagen gezeigt hatte (TBS 2018:00:22:11). Hier sieht man im kleinen Maßstab, wie wichtig die BeamtInnen als die Führer durch die Handlung sind für das Publikum sein können.

Beim Entdecken des Blutes zeigt sich eine stufenweise Steigerung. Zuerst werden nur die kleineren Blutflecken im Wagen für zirka acht Sekunden im Detail gezeigt. Der Zoom heran vermittelt die Konzentration auf diese. Die Texteinblendung dazu vermittelt den Eindruck, dies sei es bereits, was den Beamten so schockiert habe. Doch dann folgt der Schnitt auf die große Menge Blut im Türrahmen und nach ungefähr einer Sekunde der schnelle Schwenk auf die Flecken am Boden. Das eingespielte Signalgeräusch verstärkt den Eindruck, dass man diese grausigen Spuren erst jetzt entdeckt hat, davon überrascht wird und immer schneller ein neues Detail nach dem anderen gefunden wird. Der Schwenk auf die Schirmkappe als Abschluss betont, dass hier Menschen zu Schaden gekommen sind. In der letzten Szene hat die Kamera wieder Abstand eingenommen, um ihre Entdeckungen nochmals zu zeigen, doch der nochmalige Zoom an das Blut heran wirkt wie ein Blick, der sich nicht losreißen kann.

4.11. Bildeinblendungen

Es gibt zwei Hauptarten von Einblendungen im Analysematerial: Text- und Graphikeinblendungen. Ihre Grundfunktion ist es, dem Publikum Informationen bereitzustellen und seinen Fokus zu lenken und so die Verständlichkeit der Handlung zu fördern. Ich werde auf sie aber nicht nur eingehen, weil sie ein sehr markanter Bestandteil der Gestaltung der Serien sind, sondern auch weil sie in ihrer Gestaltungsweise einen Beitrag zur Charakterisierung von Figuren und zur Beschreibung von Handlungen und Situationen beitragen können. Abgesehen von Untertiteln werden Bildeinblendungen üblicherweise von Signalgeräuschen begleitet. Deren Aufgabe ist es meistens, auf die Einblendungen aufmerksam zu machen[168].

168 Genaueres über die Anwendung und Gestaltung von Signalgeräuschen unter Kapitel 4.12.1.1.

4.11.1. Untertitel

Die Rede der ZivilistInnen wie der PolizistInnen in allen drei Serien wird standardmäßig durch die Einblendung von Untertiteln unterstützt, die der Kommentatorfiguren jedoch nie. Untertitel geben die Rede der auftretenden Personen in allen drei Serien generell silbengetreu wieder. Hin und wieder kommt es jedoch vor, dass kurze Sätze oder Satzteile fehlen, wobei es aber nie zu einer Änderung der Kernaussagen kommt (TV Asahi 2018d:01:02:03; TBS 2018a:00:02:03). *Gekiroku* fällt auf, weil die Angabe von Untertiteln auch bei längeren Sätze von BeamtInnen (TV Tōkyō 2018a:00:33:03) und ZivilistInnen (TV Tōkyō 2018a:00:15:57) wegfallen können, wenn es sich um Informationen handelt, die im Satz davor oder danach wiederholt werden. Diese Sparsamkeit soll vermutlich dafür sorgen, dass die Aufmerksamkeit des Publikums nicht von der Handlung am Bildschirm abgelenkt wird oder die Untertitel durch redundante Informationen langweilig werden.

Auch die selten hörbare Rede von Mitgliedern der Kamerateams in *Gekiroku* und *Za Tsuiseki* werden bei längeren Sätzen, üblicherweise Fragen, in Untertiteln wiedergegeben (TV Tōkyō 2018a:00:35:01; TV Asahi 2018e:01:01:18). Kurze Sätze wie „*Maketakunai desu*?“ 負けたくないです [Sie mögen es nicht, zu verlieren?] an eine ehrgeizige junge Beamtin in *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018b:01:10:23) oder „*Bikkuri shita desu ne*“ びっくりしたですね [Das muss sie überrascht haben] zu einem Autofahrer, der in *Za Tsuiseki* mit einem *bokken* 木剣 [Holzschwert] bedroht wurde, erhalten aber keine Untertitel (TV Asahi 2018a:01:04:38). In *Saizensen* hört man in allen drei Folgen nur fünfmal ein Mitglied des Filmteams sprechen, viermal mit Untertiteln, zweimal in Form von Fragen an Figuren, (TBs 2018a:00:24:11; TBS 2018c:01:07:00), zweimal ihre Reaktion auf die Handlung: das Aufwachen eines potentiellen Diebstahlopfers (TBS 2018c:01:07:02) und das Erscheinen eines Verdächtigen (TBS 2018c:01:18:09). Einmal fällt die Antwort auf der Untertitel-Ebene weg; als der Protagonist zum Kameramann sagt, er möge mit seiner Kamera vorsichtig sein, damit sie nicht Diebe auf die Präsenz der Zivilstreife aufmerksam macht die er begleitet (TBS 2018c:00:51:52).

Untertitel können gelegentlich auch zusätzliche Informationen enthalten, um einen Satz verständlicher zu machen. Diese werden in Klammern syntaktisch passend eingefügt. Dies ist zum Beispiel der Fall in *Saizensen,* als erklärt wird, dass das „PC“ der Hubschrauberbesatzung für *patokā* パトカー [*patrol car*, Streifenwagen] steht (TBS 2018c:00:35:06), oder in *Za Tsuiseki* wo „*Are desu ka ano migi no* (*tatemono*)“ あれですかあの右の（建物） [Ist es das dort, das

rechte [Gebäude]?] eingefügt wird, um klarzustellen, dass sich ein Beamter auf ein Gebäude bezieht (TV Asahi 2018a:02:26:23).

Zur Anonymisierung werden in *Saizensen* die entsprechenden Stellen im Satz mit Bezeichnungen wie *chimei* 地名 [Ortsname] (TBS 2018c:01:44:17) oder *dansei no namae* 男性の名前 [Name des Mannes] (TBS 2018c:102:10:13) versehen. In *Za Tsuiseki* und *Gekiroku* hingegen sind es üblicherweise Kreise, welche diese Informationen ersetzen (TV Asahi 20108d:01:40:44; TV Tōkyō 2018a:00:38:14).

4.11.1.1. Die Gestaltung von Untertiteln

Untertitel dienen meistens nur dazu, sicherzustellen, dass die RezipientInnen wissen, WAS gesagt wird, sie können aber auch vermitteln WIE es gesagt wird. Dazu werden Gestaltungsweisen herangezogen, die Lautstärke und/oder Gemütszustand des Sprechers vermitteln; diese lassen sich in allen drei Serien finden. Sie werden aber sehr selektiv und vor allem bei sehr emotionalen Reden eingesetzt.

In jeder Serie gibt es einen Schriftstil der standardmäßig für die Untertitel verwendet wird. Abweichungen davon sind daher besonders markant. So betont die Schriftgröße die Lautstärke des Sprechers. Dieses Mittel findet sich in allen drei Serien (TBS 2018a:00:08:36; TV Asahi 00:05:01) und wird zum Beispiel in *Gekiroku* eingesetzt, als ein zorniger Autofahrer schreit „*Kike ya korā*“ 聞けやコラー [HEY, hör mal zu] (Abb.55; TV Tōkyō 2018b:01:22:37).

Abbildung 55: Visualisierung einer zornigen Stimme; (Zum Vergleich habe ich darüber einen Untertitel mit der üblichen Formatierung[169] im orangenen Rechtecht eingefügt; TV Tōkyō 2018b:01:22:37).

169 Quellennachweis für die eingefügte Schrift: TV Tōkyō 2018b:00:04:24.

Hier ist die Schriftgröße zirka um die Hälfte größer ist als die Standardgröße für Untertitel. Zusätzlich wird die laute Stimme des Fahrers in dieser Handlungssequenz dadurch betont, dass weder die Rede des mit ihm sprechenden Beamten noch seine eigene, wenn er nicht mit lauter Stimme spricht, untertitelt wird (TV Tōkyō 2018b:01:22:32; 01:22:38; 01:22:46).

Weiters findet sich die schrittweise Vergrößerung der Schrift in *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018a:00:00:00), *Saizensen* (TBS 2018a:00:11:39) und *Za Tsuiseki*, wenn eine Figur ein Wort immer lauter wiederholt und passend dazu jede neue Einblendung des Wortes ein bisschen größer als die vorherige ist, was die Dringlichkeit der Stimme betont. So geschieht es bei einem Polizisten in *Za Tsuiseki,* der mehrmals „*Migi*" 右 [Rechts] ruft, als Hinweis für seine Kollegen, dass der Flüchtige in diese Richtung abgebogen ist (TV Asahi 2018b:01:49:36). Umgekehrt werden die Untertitel bei leisen Stimmen allerdings nicht kleiner. Dies liegt wahrscheinlich daran, dass die Lesbarkeit am Fernsehbildschirm gewährleistet bleiben soll (Abb.56; TBS 2018a:00:30:47).

Abbildung 56: Die Visualisierung der Rede einer erschöpft klingenden Frau (TBS 2018a:00:30:47).

Hier bedienen sich die Filmschaffenden anderer Gestaltungsmöglichkeiten. Ein gutes Beispiel ist hier eine erschöpft klingende Frau in *Saizensen*. Um die Zartheit ihrer Stimme zu betonen, wird ein Teil ihres ersten Satzes in rosa Schrift und abgerundeten *hiragana*[170]-Schriftzeichen geschrieben. Zusätzlich wird nicht der gesamte Satz auf einmal, sondern nach und nach von links nach rechts eingeblendet. (TBS 2018a:00:30:50).

170 *Hiragana* ist eine von zwei Silbenschriften in der japanischen Sprache.

Eine anderes Beispiel für eine markante Gestaltung findet sich in *Za Tsuiseki*, wo Untertitel aussehen, als wären sie mit einem dicken Tuschepinsel geschrieben worden, als visuelle Betonung der Aggressivität eines Raufboldes gegenüber Polizisten, als er diese wütend fragt „*Nan no kengi ga arunya*“ 何の嫌疑があるんや [Was für ein Verdacht soll das sein?] (TV Asahi 2018a:00:06:12).

Es kann auch der Untertitel der Rede einer Figur den Untertitel der Rede einer anderen Figur überdecken. Damit wird vermittelt, dass diese gleichzeitig reden und wer wen unterbricht, wie in *Saizensen* bei der Diskussion zwischen Verkehrspolizisten und einem Verkehrssünder: Die Beamten fragen ihn wiederholt nach seinen Papieren, die er ihnen nicht geben will und ihnen schließlich erzürnt ins Wort fällt. Passend dazu wird die Untertitelung seiner Rede über die der Beamten gelegt, wodurch wiederum die Untertitel der Beamten kaum noch lesbar sind (TBS 2018c:02:35:20). So wird das unfreundliche und uneinsichtige Verhalten des Zivilisten bildlich betont.

Teilweise werden auch verschiedene Animationen in den Serien eingesetzt, um die Sprechweise einer Figur zusätzlich zur gesprochenen Ebene auch visuell zu unterstützen. Untertitel können langsam größer werden wie in *Gekiroku* für das Klagen einer Frau nach dem Wutausbruches ihres gewalttätigen Ehemannes (TV Tōkyō 2018b:00:10:25) oder erzittern, um Zorn auszudrücken wie beim gerade erwähnten Verkehrssünder in *Saizensen* (TBS 2018c:02:34:20). Die Schrift kann auch in die Breite oder Höhe gezogen werden, um das gedehnte Reden von Betrunkenen zu betonen wie in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018a:02:37:53; TV Asahi 2018b:01:33:04). Manchmal werden auch in *Gekiroku* und *Za Tsuiseki* „—“ und „～“ als Längungszeichen an die Wörter angehängt (TV Tōkyō 2018d:01:33:05; TV Asahi 2018b:01:33:04). Einmal wird in *Gekiroku* eine Aneinanderreihung von nichtssagenden Zeichen wie ein Kreis und ein Dreieck verwendet, um das unverständliche Gefasel eines Betrunkenen zu versinnbildlichen (TV Tōkyō 2018c:00:40:32). In *Za Tsuis*eki wird am Ende eines Berichtes ein Herz bei der Untertitelung der Rede eines Betrunkenen angehängt, um sein neckisch klingendes „*Ussō*“ うっそー [Das ist ne Lüge/Du lügst] zusätzlich zu betonen, als Beamte ihm sagen, er müsse nun aus dem Streifenwagen aussteigen (Abb.57;TV Asahi 2018b:01:33:04).

Abbildung 57: Einsatz eines Symbols, um die Redeweise einer Figur zu betonen (TV Asahi 2018b:01:33:04).

Dieses Herzchen, das zu seinem jetzigen friedlichen Verhalten passt, akzentuiert gleichzeitig den markanten Kontrast zu seinem vorherigen aggressiven Verhalten, als er drei Männer mit Fußtritten traktierte, die ihn von einer Straße und somit aus einer Gefahrenzone tragen wollten (TV Asahi 2018b:01:30:48). In *Saizensen* findet sich ein solches Einfügen von Symbolen, abgesehen von den Klammern, in denen Zusatzinformationen gegeben werden, nicht.

Einzelne Wörter und Satzteile in den Untertiteln können in den drei Serien durch eine farbliche Abweichung besonders hervorgehoben werden wie in *Za Tsuiseki* der Begriff *surippusain* スリップサイン [Verschleißindikator] in der Rede eines Beamten, als dieser auf die abgenutzten Reifen eines Unfallwagens hinweist (TV Asahi 2018d:00:15:20), oder in *Gekiroku*, wenn ein Ausbildner seinem Schüler erklärt, dass es keinen Sinn macht, Verkehrssünder aufzuhalten, wenn man ihnen nicht auch erklärt, warum. Der Satzteil *„…tometa imi wa nai yo ne“* …止めた意味はないよね […es hätte so keinen Sinn gehabt, ihn anzuhalten] hebt sich durch eine rote Farbe von der sonst in Gelb gehaltenen Untertitelung ab (TV Tōkyō 2018b:01:09:32). Dadurch wird dem Publikum gegenüber betont, dass die Beamten nicht so sehr am Strafen, sondern am Verhindern von Unfällen interessiert sind. Die Farben, der in den Untertiteln verwendeten Schrift, können auch passend zum Begriff gewählt werden. Zum Beispiel in *Saizensen*, als der Begriff *gōruden* ゴールデン [golden] in *gōruden menkyo* ゴー

ルデン免許[171] [Goldene Führerscheinlizenz], der eine Verkehrssünderin nachjammert, goldgelb eingefärbt wird (TBS 2018c:00:03:54).

4.11.1.2. Untertitel und ihre Besitzer

Weiters spielen Farben eine Rolle, um die Zuordnung von Untertiteln zu einzelnen Figuren zu erleichtern, wobei innerhalb eines Berichtes jede Figur ihre eigene Farbe zugeordnet haben kann. Ich behandle diesen Punkt aber nur kurz, weil ein direkter Bezug auf das Forschungsthema nicht erkennbar war.

So haben zum Beispiel in *Saizensen* die meisten Polizisten eine blaue Farbe (TBS 2018a:00:50:12), während die zivile Hauptfigur eine rote Farbe hat (TBS 2018b:01:10:49). Es gibt aber auch Unregelmäßigkeiten, so hat eine Raserin, obwohl sie die zivile Hauptfigur darstellt, eine rosa Schrift, was wohl daran liegt, dass sie in ihren Zwanzigern ist, also relativ jung (TBS 2018b:00:01:49). Die Farbe Grün kann sowohl für als *keiji* 刑事 [Detektiv] bezeichnete Beamte verwendet werden (TBS 2018b:02:34:25; TBS 2018c:102:02:44), wie auch für Zivilisten (TBS 2018a:00:26:38). In den beiden anderen Serien kann man ebenfalls meist konstante Zuordnungen von Farben zu bestimmten Figurengruppen beobachten. In *Gekiroku* sind die Untertitel für die Beamten gelb oder orange (TV Tōkyō 2018a:01:20:12). Junge Frauen, egal ob Zivilistin oder Beamtin, sind oft rosa (TV Tōkyō 2018a:00:56:29; TV Tōkyō 2018b:00:36:24). Männliche Zivilisten sind blau (TV Tōkyō 2018a:00:04:20). In *Za Tsuiseki* hat meistens ein männlicher Beamte weiß-blaue oder blaue Untertitel (TV Asahi 2018a:00:00:30), während weibliche Figuren immer rosa sind (TV Asahi 2018a:03:02:48); außer Täterinnen, diese haben wie Täter (TV Asahi 2018a:00:36:37) eine rote Schrift (TV Asahi 2018e:01:32:05). Grün kann hingegen für Zivilisten (TV Asahi 2018e:00:01:57), wie auch Beamte (TV Asahi 2018e:00:30:16) verwendet werden.

Wenn Figuren nicht zu sehen sind, werden zur Erleichterung der Zuordnung der Untertitel in allen drei Serien oft auch Bezeichnungen der Figuren eingeblendet, wie z.B. „*Mokugekisha*“ 目撃者 [Augenzeuge] (TV Tōkyō 2018a:01:06:27) oder „*Otoko*“ 男 [Mann] und „*Keiji*“ 刑事 [Detektiv] (TBS 2018b:02:34:49). Zusätzlich wird in *Za Tsuiseki* manchmal das Gesicht der Figur eingeblendet, wenn es sich um den/die ProtagonistIn handelt (TV Asahi 2018a:01:27:04; 02:56:56).

171 Diese wird an Fahrer verliehen, die in einer Zeitspanne von fünf Jahren keine Verkehrsverstöße hatten. Den Besitzern erwachsen mehrere Vorteile, so etwa dass sie nur alle fünf statt alle drei Jahre ihren Führerschein erneuern müssen (NPA 2021b#問 5).

Leicht zuzuordnen sind auch die Durchsagen des Polizeifunks. In TV Asahi werden sie mit einem durchsichtigen Gelbstrich unterlegt (TV Asahi 2018b:01:09:35). In *Gekiroku* ist es ein grellrotes Feld (TV Tōkyō 2018b:00:37:01). In *Saizensen* steht vor den Untertiteln immer *musen* 無線 [Funk/Radio] (TBS 2018a:00:17:15).

Auch wenn es intern Abweichungen in allen drei Serien gibt, was den Einsatz von Schriftfarben bei den Untertiteln betrifft, stellen sie trotzdem eine Orientierungshilfe dar. So können die RezipientInnen nicht nur Aussagen leichter zuordnen, sie wissen auch recht sicher bei den ersten Worten einer Figur, ob es sich um eine(n) ZivilistIn, vielleicht sogar eine(n) TäterIn oder eine(n) BeamtIn handelt, was die weitere Rezeption erleichtert.

4.11.2. Infotexte

Als Infotexte bezeichne ich all jene Texteinblendungen in den drei Serien, die keine Untertitel sind. Die Grundaufgabe der Infotexte ist es, wie die Bezeichnung schon andeutet, das Publikum mit zusätzlichen Informationen zu versorgen. Ich unterteile sie in Up-to-date-Texte, Schlagworte und Textblöcke. Up-to-date-Texte sind Texteinblendungen, wo eine Zusammenfassung der bisherigen Ereignisse, unauffällig am Bildschirmrand, eingeblendet werden. Die Schlagworte sind Wörter und kurze Sätze, welche (vermeintlich) wichtige Informationen vermitteln sollen und dafür sehr auffällig gestaltet werden können. Die Textblöcke liefern am ausführlichsten Informationen und dienen vor allem dazu Hintergrundinformationen zu liefern.

Die Texteinblendungen ersetzen dabei aber, was den Informationsgehalt angeht, nicht die Figuren, vor allem nicht die KommentatorInnen, sorgen aber dafür, dass deren Kernaussagen leichter erkennbar sind und die Geschehnisse am Bildschirm leichter zu folgen sind. Zum Beispiel wenn zu Beginn eines Berichtes in *Saizensen* zur Vorstellung des Handlungsortes der Stadtname Fukuoka eingeblendet wird (TBS 2018c:00:31:05), der Satz des Kommentators aber lautet: „*Kyūshū saidai no toshi – Fukuoka*“ 九州最大の都市　福岡 [Die größte Stadt Kyūshūs – Fukuoka] (TBS 2018c:00:31:06). In einem Bericht in *Gekiroku* über einen Stalker (TV Tōkyō 2018a:01:09:43) wird der ‚angebliche' Leitspruch der Polizeieinheit Personel Safety Support Division[172] *Jinshin anzen taisakuka* 人身安全対策課 eingeblendet, der: „*Josei ya kodomo ni kuyashī namida o nagasasenai*“ 女性や子供に悔しい涙を流させない

172 Dieser Name steht auf einem Schild, das den Namen der Einheit auf Japanisch und Englisch zeigt (TV Tōkyō 2018a:01:10:02). Ich konnte diese englische Bezeichnung allerdings weder auf der Webseite der Polizeibehörde von Hiroshima (Hiroshima Prefectural Police 2021) noch auf jener der nationalen Polizeibehörde finden (NPA 2021c).

[Lasst Frauen und Kinder keine frustrierten Tränen vergießen] lautet. Der Kommentator fügt hier zwischen *ni* und *kuyashī* in den Satz noch ein *keshite* 決して [auf keinen Fall] ein, wodurch er eine zusätzliche Intensität erhält (TV Tōkyō 2018a:01:11:27)[173]. Und in einem Bericht in *Za Tsuiseki* über einen Mann, der eine Frau mit einem Messer attackierte, lautet ein Textblock: *„Konbini fukin de hakken koe o kakeyō to chikazuku to tōsō“* コンビニ付近で発見声を掛けようと近づくと逃走送 [Entdeckt bei einem Supermarkt – Flucht als er angesprochen wurde]. Nur durch die Zusatzinformationen der Kommentatorin erfährt man dann, dass der Mann von einem/r BeamtIn entdeckt wurde und daraufhin in den Supermarkt flüchtete, in dem er von den Beamten gestellt wird (TV Asahi 2018:01:46:01).

4.11.2.1. Up-to-date-Texte – aktuell informiert sein

Als ‚Up-to-date-Text' bezeichne ich Textfelder die in allen drei Serien zu finden sind. Up-to-date-Texte bestehen aus komprimierten Sätzen und/oder Satzteilen, welche darüber informieren, worum es im aktuellen Bericht gerade geht, beziehungsweise was bisher passiert ist und werden bei neuen Erkenntnissen angepasst In *Saizensen* und *Gekiroku* werden sie oben rechts im Bild und bei *Za Tsuiseki* oben links ständig eingeblendet (Abb.58; TBS 2018a:00:37:46).

Abbildung 58: Beispiel eines Up-to-date-Textes in *Saizensen* (vom Autor mit einem orangenen Rechteckt markiert; TBS 2018a:00:37:46).

173 Auf der Webseite der Polizeibehörde von Hiroshima war dieser Leitspruch nicht zu finden (Hiroshima Prefectural Police 2021).

Sie dienen höchstwahrscheinlich dazu, Zuseher, die nachträglich eingeschaltet oder etwas versäumt haben, schnell über den Stand der Dinge zu informieren. Sie sind recht unauffällig, da sie nie von einer Figur vorgelesen werden, in den drei Serien nur wenig Platz am Bildschirm einnehmen und nicht animiert sind. Daher spielen sie in meinen Augen auch nur eine geringe Rolle in der Darstellung der Polizei weswegen ich sie nur der Vollständigkeit wegen behandle.

In *Saizensen* und *Gekiroku* werden Farben verwendet, um einzelne Wörter und Satzteile hervorzuheben, wodurch der Text strukturierter und somit leichter lesbar ist. Bei *Gekiroku* gibt es keine feststellbaren Bezüge zu den Farben der anderen Text- und Graphikeinblendungen. So kann ein Text, der sich auf einen Täter bezieht, sowohl in blauer (TV Tōkyō 2018a:00:51:59) wie auch in roter Schrift (TV Tōkyō 2018a:00:41:16) geschrieben werden. In *Saizensen* sind die Einblendungen auffällig bunt gestaltet. Die gewählten Farben können Bezüge zu einzelnen Figuren herstellen. So wird das Wort *josei keisatsukan* 女性警察官 [Polizeibeamtin] in einem Bericht passend zur Untertitelfarbe der betreffenden Beamtin in Rosa eingeblendet (TBS 2018a:00:03:41). In *Za Tuiseki* sind die Texte hingegen immer einheitlich mit einem matten orange gefärbt, wodurch sie besonders wenig auffallen.

Up-to-date-Texte beschreiben nicht nur, was passiert oder passiert ist, sie können auch Zukünftiges ankündigen. So informiert in *Za Tsuiseki* der erste Text in einem Bericht über ein Geschwindigkeitsvergehen, das sich noch gar nicht ereignet hat (TV Asahi 2018b:01:43:52) – und in *Gekiroku* wird die Aussage der Ehefrau eines Exhibitionisten eingeblendet „*Byōki ya ne*“ 病気やね [Das ist eine Krankheit], bevor sie ein Wort gesagt hat (TV Tōkyō 2018a:01:25:27). In *Saizensen* ist dieses Vorwegnehmen von Informationen am deutlichsten, da hier Texte am Ende von Berichten eingeblendet werden können, die sich auf den nächsten Bericht beziehen. So der Text „*Kono ato – Tōkyō de yakubutsu jiken zokuhatsu*“ この後東京で薬物事件続発 [Danach – Die Drogenfälle in Tōkyō setzen sich fort][174] (TBS 2018b:01:35:03). Im Up-to-date-Text zu Beginn des angekündigten Berichtes hingegen wird zunächst nichts von Drogen erwähnt (TBS 2018b:01:35:25) und der Kommentator fragt erstaunt, was Beamten bei der Leibesvisitation eines Mannes wohl gefunden haben (TBS 2018b:01:38:27). Es handelte sich natürlich um Rauschmittel.

Up-to-date-Texte können dem Publikum suggerieren, dass ihm nichts entgeht. Einer in *Gekiroku* lautet „*Yojikan o zenbu totta!*“ ４時間を全部撮った！ [Wir haben die ganze Zeit-

174 Für die Vor- und Darstellung von Handlungsorten siehe Kapitel 2.2.3.

spanne von vier Stunden aufgenommen!] (TV Tōkyō 2018c:00:58:00) und in *Saizensen*: „*Kamera ga toraeta*“ カメラが捉えた [Die Kamera hat es erwischt] für einen Bericht, wo stundenlang Beamte durch eine Stadt patrouillieren um vielleicht Diebe zu erwischen (TBS 2018c:01:05:40). So wird dem Publikum vermittelt, dass es die Ereignisse sieht, wie sie sich abgespielt haben und nichts (Wichtiges) von der Polizeiarbeit versäumt, was die vermeintliche Authentizität des Materials fördert. Es macht aber auch deutlich, wie viel Bildmaterial von den SerienmacherInnen nicht verwendet wird, es also zu einer Inszenierung des Gezeigten durch Selektion des Bildmaterials kommt.

Und wie Kommentatorfiguren können auch die Texteinblendungen in *Saizensen* und *Gekiroku* Fragen stellen[175], die erst im späteren Handlungsverlauf beantwortet werden – so zum Beispiel, wenn in einem *Saizensen*-Bericht in einheitlicher Farbe steht „*Naze!? Okinawa de tōsōsha ga suibotsu*‘“ なぜ！？沖縄で逃走車が”水没” [Wieso!? Auf Okinawa ist ein flüchtendes Auto ‚versunken‘] (TBS 2018c:01:49:22) oder „*Ittai nani o shita?*“ 一体何をした？ [Was hat er gemacht?] in Bezug auf einen Autofahrer, der von zwei Beamten aufgehalten wurde (TV Tōkyō 2018b:00:02:50). Wertungen von Figuren sind ebenfalls möglich, wie mit dem Attribut *chōkiken* 超危険 [Extrem gefährlich] für einen Verkehrssünder in *Saizensen* (TBS 2018c:02:28:25) oder in *Gekiroku* mit den Schlagworten „*Rejendo taiin VS Kireru ihansha*“ レジェンド隊員ＶＳキレる違反者 [Legendärer Beamter VS wütenden Verkehrssünder] (TV Tōkyō 2018b:01:17:48).

4.11.2.2. Schlagworte – die wichtigsten Informationen

Unter Schlagwörtern verstehe ich Wörter und kurze Phrasen, die dazu dienen dem Publikum prägnant die wichtigsten Informationen zu Figuren und Handlung zu vermitteln und diese zugleich besonders zu betonen[176]. Üblicherweise werden sie kurz bevor oder nachdem sie eingeblendet wurden, auch vom Kommentator angeführt. Da sie meist mit einem Signalton kombiniert werden und sehr auffällig gestaltet sein können spielen sie eine wichtige Rolle für die Rezeption der Berichte (Abb.59; TBS 2018a:00:48:07).

175 Siehe Kapitel 3.5. über die Kommentatorfiguren.

176 Es handelt sich hierbei um eine Eigendefinition, welche von jener des Linguisten Helmut Glück abweicht, der in *Metzlers Lexikon Sprache* zum Begriff „Schlagwort“ schreibt, dass es sich bei diesen um meist formelhafte Ausdrücke handelt, die vor allem im politischen Diskurs verwendet werden (Glück 2016:590).

Abbildung 59: Beispiele für Schlagworte; Man vergleiche den Unterschied zwischen ihnen und dem Up-to-date-Text rechts oben. (TBS 2018a:00:48:07).

Im abgebildeten Beispiel werden die wichtigsten Aussagen einer Frau und des Kommentators über sie zusammengefasst, um ihre momentane Situation zu verdeutlichen: „*Mensetsu ni shippai*“ 面接に失敗 [Das Vorstellungsgespräch [der Frau war] ein Misserfolg] und „*Okane ga nai*“ お金がない erklärt, [[Sie hat] Kein Geld] (TBS 2018a:00:48:02). Um die Figur zusätzlich zu charakterisieren wird noch „*Chūnen josei*“ 中年女性 [Frau mittleren Alters] (TBS 2018a:00:48:05) eingeblendet. Die Einblendung des Alters spielt vor allem eine Rolle, weil ihre Volljährigkeit einer der Hauptgründe ist, warum der Polizist später ablehnt sie mit einem Streifenwagen nach Hause zu fahren, nur weil sie sich ein Taxi nicht leisten kann (TBS 2018a:00:49:37). Schlagworte können auch zusammen mit den KommentatorInnen Gegenstände benennen wie die Ausrüstung der Polizei (TV Tōkyō 2018a:02:34:59; TBS 2018b:00:25:42). Nicht immer sind sie aber notwendig, wenn es um das Erkennen von Objekten geht, so in *Za Tsuiseki*, wo Glasscherben gezeigt werden, die ganz offensichtlich als solche erkennbar sind; dennoch wird das Schlagwort *gurasu kata* グラス片 [Glasscherben] eingeblendet (TV Asahi 2018c:00:11:14); wohl um ihr Vorhandensein an sich zu verdeutlichen. Weiters können Handlungen und Situationen betont werden, wie die Flucht eines Mannes in *Saizensen*, der mit *zensokuryoku* 全速力 [voller Kraft voraus] vor den Beamten flüchtet (TBS 2018b:00:38:10), dass in *Za Tsuiseki* eine Überwachungskamera nicht, wie von den Beamten erhofft, auf einen Unfallsort ausgerichtet war (TV Asahi 2018b:00:50:45) oder in *Gekiroku* dass, das Verhalten eines Autofahrers den „*Hanzai no nioi*“ 犯罪の匂い [Gestank

von Verbrechen] an sich hat (TV Tōkyō 2018c:00:34:15); nicht zuletzt liefern Schlagwörter gewöhnlicherweise Hintergrundinformationen wie Uhrzeit, Handlungsort oder Temperatur.

In ihrer Gestaltung unterscheidet sich die Einblendung von Schlagworten in allen Serien deutlich von der optischen Gestaltung der Untertitel. Die Schrift ist merklich größer und wird üblicherweise in der linken oder rechten unteren Ecke positioniert und nicht zentral am unteren Rand wie die meisten Untertitel. Weiters werden für Schlagworte die verschiedensten Schriftstile, -größen, -farben, und -musterungen verwendet, niemals aber dieselbe Kombination wie bei den Untertiteln. Ihr abwechslungsreiches Design macht sie unterscheidbar, was bewirkt, dass ihre Informationen stärker hervorstechen und sie leichter voneinander zu unterscheiden sind. Die meisten Designs wiederholen sich im Laufe von Berichten und Episoden aber manche können sich ganz oder wortbezogen in ihrem Aussehen auf den Textinhalt beziehen wie ein „*Kuroi jōyōsha*“ 黒い乗用車 [schwarzes Personenkraftfahrzeug] in *Saizensen* (TBS 2018c:00:00:29) im passenden Schwarz, Minustemperaturen mit eisblauer Färbung in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018a:00:00:10) oder das Wort *shōjo* 少女 [Mädchen] in rosaviolett in *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018c:01:39:59).

Die Einblendung von Schlüsselbegriffen kann auch noch mit zusätzlichen Graphiken versehen werden, wodurch sie in ihrer Bedeutung noch weiter hervorgehoben werden. So wird die Texteinblendung *wanchan* ワンちゃん [Hündchen] in Bezug auf solches in *Za Tsuiseki* noch mit zwei Pfotenabdrücken kombiniert (TV Asahi 2018c:01:52:19). In einem Bericht in *Gekiroku* wiederum wird bei einer Texteinblendung das Wort *tokuchō* 特徴 [Charakteristiken] im Satz „*Shokushitsuchū no otoko ga <u>tokuchō</u> to kokuji*“ 職質中の男が<u>特徴</u>と酷似 [Ähnlichkeit mit den Charakteristika des gesuchten Mannes][177] durch die Einblendung eines stilisierten Steckbriefes ersetzt, auf dem ein männlicher Kopf ohne Gesichtsdetails zu sehen ist und darüber in Großbuchstaben „Wanted“ steht (TV Tōkyō 2018a:00:55:25). In *Saizensen* war diese Gestaltung von Schlagwörtern nicht zu finden. Bei Schlagworten finden sich auch deutlich häufiger Animationen als bei Untertiteln. Sie können sich am Bildschirm schneller oder langsamer materialisieren, drehen, größer werden, und so weiter. Eine besonders auffällige Animation gibt es in *Saizensen*, wo das Schlagwort halb-durchsichtig, mehrmals über den Bildschirm verteilt, eingeblendet wird, bevor es klar zu sehen ist, kombiniert mit einem schnellen metallischen Rattern (TBS 2018b:00:38:11; 00:51:52).

177 Der Unterstrich dient allein zur Hervorhebung des Wortes im Fließtext dieser Arbeit.

4.11.2.3. Textblöcke für mehr Details

Textblöcke definiere ich[178] für die Serien als Text, der in seinem Umfang deutlich die Schlagwörter übertrifft, dafür aber auch mehr und/oder ausführlicher Informationen bereitstellt, gleichzeitig aber viel auffälliger gestaltet wird, als die Up-to-date-Texte. Textblöcke können nur eine Ansammlung von Informationen sein wie die Namen der PolizistInnen[179] oder ein Steckbrief in *Za Tsuiseki* um die gesuchte Person zu beschreiben (TV Asahi 2018b:01:35:41). Es können aber auch ganze Sätze sein, zum Beispiel die Zusammenfassung eines Augenzeugenberichtes über das Zerbrechen einer Glasscheibe eines Lokals in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018c:00:16:12). Auch Gesetze werden mittels Textblöcken erklärt. Zum Beispiel in *Saizensen*, dass Autoscheibenfolien eine Lichtdurchlässigkeit von mindestens siebzig Prozent erreichen müssen (TBS 2018b:00:06:58). In solchen Fällen wird üblicherweise auch die Quelle angegeben, so ein *mokugeki jōhō* 目撃情報 [Augenzeugenbericht] im ersten Beispiel (Abb.60; TV Asahi 2018c:00:16:12) oder der Name des Gesetzes wie im zweiten Besipiel: das *dōro unsō sharyōhō* 道路運送車両法 [Straßenverkehrsfahrzeuggesetz] (TBS 2018b:00:06:58).

Abbildung 60: Beispiel eines Textblockes aus der Serie *Za Tsuiseki*. Im roten Feld wird die Quelle, ein Augenzeuge, angegeben (TV Asahi 2018c:00:16:12).

Textblöcke können unterschiedliche Schriftgrößen und/oder -farben haben, um einzelne Wörter oder Satzteile hervorzuheben. Ein wichtiger Unterschied zu den meisten Schlagwör-

178 Trotz Recherche ist mir nicht bekannt, dass das Wort „Textblock“ einen Fachtermini mit einer üblichen Konnotation darstellt.
179 Siehe Kapitel 3.3.1.1. über die Namen der BeamtInnen.

tern und auch zu den Untertiteln ist, dass sie immer einen farbigen Hintergrund und einen Rand haben, wodurch sie sich deutlich vom Hintergrund abheben.

Abgesehen von den Textblöcken die sich auf das Schicksal der zivilen Hauptfigur beziehen, was ich in einem späteren Absatz noch besprechen werde), gibt es in *Za Tsuiseki* ein und in *Saizensen* und in *Gekiroku* zwei Designs. In *Za Tsuiseki* ist die Quellenangabe links oben, der Textblock hat einen weißen Rahmen mit durchsichtiger grauer Fläche. Die Schrift ist weiß, für besondere Stichworte und Satzteile wird Gelb verwendet (TV Asahi 2018b:00:56:20). In *Saizensen* gibt es zwei Gestaltungsweisen: Standard ist ein roter Rahmen mit einer dunkelgrauen durchsichtigen Fläche, auf der weißer Text steht. Wichtige Informationen können rot oder gelb geschrieben sein. Am äußeren Rand des Textblocks links oben findet sich die Quelle (TBS 2018c:01:41:40). Nur einmal kommt eine andere Gestaltungsweise vor; sie dient dazu zu beschreiben, worauf die Beamten bei ihrer Suche nach Dieben achten um diese ausfindig machen zu können. Bei dieser werden Silber und Blau statt Rot und Schwarz verwendet, worin ein Bezug zur blauen Uniform der Polizisten erkennbar ist (TBS 2018c:00:55:27). *Gekiroku* sticht am deutlichsten hervor. Ein Textblock hat einen türkisgrünen Hintergrund, der mit einem Maschendrahtzaun-artigen Muster unterlegt ist. (TV Tōkyō 2018b:02:43:03). Die zweite Form weist eine besonders auffällige Gestaltung auf und wird im Gegensatz zu den anderen Textblöcken mit einer eigenen Bezeichnung angeführt: „Police Memo“. (Abb.61; TV Tōkyō 2018c:01:04:34).

Abbildung 61: Beispiel für ein ‚Police Memo‘ (orange markiert: Der Balken unter dem Text, die Pfeile und der Kreis um das Polizeiwappen bewegen sich; TV Tōkyō 2018c:01:04:34).

Bei diesem wird, bevor der Textblock eingeblendet wird, kurz das Logo der Polizei durchsichtig, den ganzen Bildschirm abdeckend, gezeigt (TV Tōkyō 2018c:01:04:32). Das Logo und der Titel selbst vermitteln, dass nun ganz spezifisch auf die Polizei bezogene Informationen kommen. Zum Beispiel, dass Verdächtige von BeamtInnen an Orten angesprochen werden, wo sich möglichst wenig Menschen aufhalten, um die Situation leichter unter Kontrolle zu haben (TV Tōkyō 2018c:00:12:40). Die Animationen vor und während der Einblendung sind ein deutlicher Unterschied zum anderen Textblock, der völlig statisch ist. Die aufwändigere Gestaltung sorgt für mehr Aufmerksamkeit. Beide Textblockdesigns lassen sich allerdings in ihrem Einsatz nicht eindeutig bestimmten Themengruppen zuordnen. So wird in einem Bericht mittels „Police Memo“ erklärt, dass Drogen Halluzinationen auslösen können (TV Tōkyō 2018c:01:04:32), aber der Plan der Polizei, in die Wohnung des Mannes, der darunter leidet, einzudringen, wird im türkisgrünen Textfeld erläutert (TV Tōkyō 2018c:01:09:29).

Ein wichtiger Verwendungszweck von Textblöcken in allen drei Serien ist die Angabe bei Festnahmen und Verkehrsvergehen, was die Straftat ist und eventuell noch die (mögliche) Strafe. Während *Saizensen* und *Gekiroku* immer dieselben Designs verwenden – wobei sich in *Gekiroku* zwischen der ersten und zweiten Folge das Farbschema ändert (TV Tōkyō 2018a:00:05:26; TV Tōkyō 2018b:01:07:23; TV Tōkyō 2018b 01:20:32) – kommen in *Za Tsuiseki* verschiedene Designs für Verkehrsvergehen vor. So kann die Strafe einzeilig, in kleiner Schrift und ohne Hintergrund angegeben werden (TV Asahi 2018d:03:34:58) oder zusammen mit Strafhöhe und Vergehen, durch große Schrift und Umrahmung das untere Fünftel des Bildschirms dominieren (TV Asahi 2018e:02:25:20). Warum es zu einer unterschiedlichen visuellen Gewichtung der Strafe kommt, wobei die erste schwerer ausfiel (25000 Yen) als die zweite (18000 Yen) war nicht nachvollziehbar.

Besonders bedeutungsvoll sind die Einblendungen bei Verhaftungen in den drei Serien. In *Za Tsuiseki* wird die Texteinblendung, die erklärt, dass es zu einer Verhaftung kommt, mit einem klickenden Geräusch begleitet, welches an zuschnappende Handschellen erinnert (TV Asahi 2018d:01:40:50). Das Geräusch in der Serie *Gekiroku* erinnert an das Zuschlagen einer Gittertür, gleichzeitig wird animiert am Textblockrand gezeigt, wie sich Handschellen schließen (TV Tōkyō 2018a:01:27:02). In *Saizensen* hört man hingegen eine neutrale Kombination aus zwei Tönen, die aber nur bei Verhaftungen vorkommt. Der Textblock ist visuell auffälliger gestaltet: Der Hintergrund ist ein Maschendrahtzaun und passend dazu ist der Rahmen wie eine Metallstange gestaltet (Abb.62; TBS 2018c:101:43:32).

Abbildung 62: Eine Verhaftungseinblendung in *Saizensen* (TBS 2018c:01:43:32)[180].

Diese Gestaltungsweisen besiegeln die Schuldigkeit der Verhafteten und lassen somit ihre Zukunft als beschlossen erscheinen. Man kann bereits vor dem inneren Auge sehen, was passieren wird. Das Wort yōgi 容疑 [Verdacht] wird zwar bei Verhaftungen immer angeführt, auch von den KommentatorInnen ausgesprochen, aber in Anbetracht der Gestaltung erscheint es wie eine Formalität, die nur der Vollständigkeit halber angeführt wird. So wird verdeutlicht, dass jene die durch ihre Handlungen das Allgemeinwohl gefährden auch dafür zur Verantwortung gezogen werden.

4.11.3. Graphische Markierungen zur visuellen Orientierung

Graphischen Markierungen werden vor allem in Form von Kreisen eingesetzt, es können aber auch Pfeile in Kombination mit Text eingeblendet werden, um Objekte im Bild zu markieren die für die Handlung von Bedeutung sind. Dabei wirken sie mit dem/die KommentatorIn zusammen, der/die verbal auf diese hinweist. (Abb.63; TV Asahi 2018a:02:43:45). Es fanden sich aber in keiner der drei Serien Beispiele, wo diese graphischen Markierungen zur Darstellung oder Wertung von Figuren, Situationen und Handlungen beitragen, wie man sie

180 In dem obigen Abbildungsbeispiel steht in der ersten Zeile gegen welches Gesetz verstoßen wurde (Straßenverkehrsgesetz), was genau der Verstoß war (Trunkenheit am Steuer) und dass es zu einer Festnahme auf Verdacht kam. Die zweite Zeile führt das höchstmögliche Strafausmaß diesbezüglich (bis zu drei Jahre, bis zu einer halben Million Yen) an. In der dritten Zeile wird eine zusätzliche Strafe angeführt, weil der Alkoholgehalt des Fahrers über 0.25 mg/l lag (25 Punkte vom Führerschein, sowie dessen Verlust und Sperre für zwei Jahre; TBS 2018c:01:43:32).

bei den bereits angeführten Texteinblendungen vorfinden kann. Daher werde ich auch nur überblicksweise auf sie eingehen.

Abbildung 63: Bildeinblendungen bei einer Verfolgungsjagd; Mit Pfeilen und Texteinblendungen werden das flüchtende *keijidōsha* 軽自動車 [Leichtkraftfahrzeug] und die *fukumen patokā* 覆面パトカー [Zivilstreife] markiert (TV Asahi 2018a:02:43:45).

Dadurch, dass immer nur Figuren und Objekte, die für die Handlung wichtig sind, markiert werden, werden die ZuseherInnen darin unterstützt, wichtige Objekte zu beachten und Akteure auseinanderhalten zu können. In Kombination mit den Farben, wie sie auch bei den Untertiteln verwendet werden, kann das Publikum gewisse Einordnungen vornehmen. So kann man in *Saizensen* davon ausgehen, dass die zivile Figur, die mit einem roten Kreis um ihren Kopf auftritt, auch höchstwahrscheinlich die zivile Hauptfigur darstellt. In *Za Tsuiseki* und *Saizensen* können auch Flächen im Bild mit einer grellgelben aber durchsichtigen Fläche überlagert werden, um den Bildausschnitt, der sich dann in der Schnittmenge befindet, hervorzuheben, wie zum Beispiel ein Auto auf einer Straße (TV Asahi 2018b:01:45:11; TBS 2018b:01:35:59). Es werden auch Linien eingeblendet wie in *Za Tsuiseki*, um die Reifenspuren eines Unfallwagens zu markieren (TV Asahi 2018a:01:43:03) oder ein Pfeil zu Füßen eines Passanten in *Gekiroku*, der sich über den Zebrastreifen, den dieser überqueren wollte, zieht, um so das Fehlverhalten des Autofahrers, der ihm den Vorrang genommen hat, deutlich zu machen (TV Tōkyō 2018a:00:09:20).

4.11.4. Statistiken und Zeitungsausschnitte – Spezifische Fälle verallgemeinern

Nur selten werden Statistiken in den Serien verwendet; in *Saizensen* ist dies nur einmal der Fall (TBS 2018c:02:27:19). In *Gekiroku* informiert zum Beispiel ein farbenfrohes Kreisdiagramm über die Altersverteilung der Fußgänger, die 2016 bei Verkehrsunfällen ums Leben kamen (Abb.64; TV Tōkyō 2018a:00:08:02)

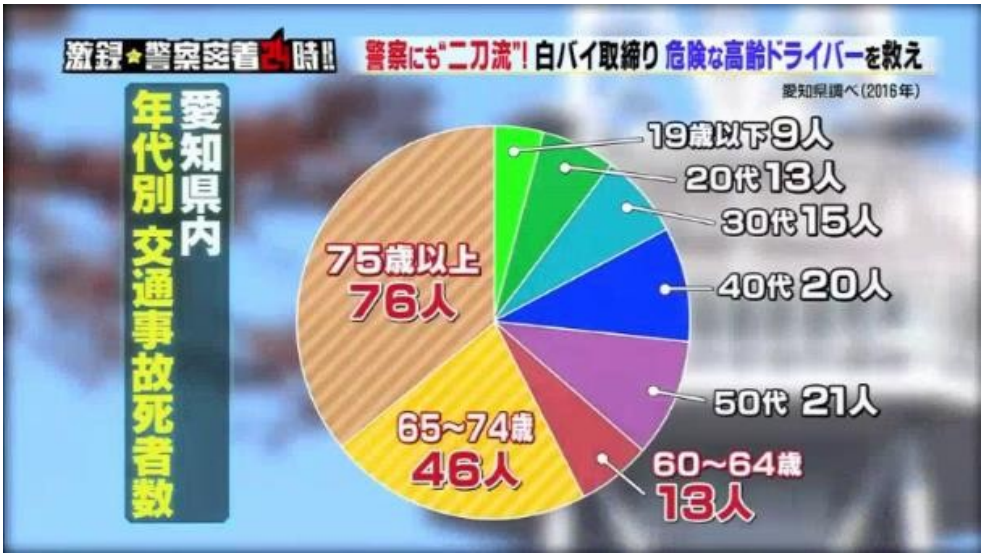

Abbildung 64: Kreisdiagramm über die Verkehrstoten in der Präfektur Aichi für das Jahr 2016 nach Alter. Die beiden größten Kreissegmente blinken rot und hörbar auf (TV Tōkyō 2018a:00:08:32).

Darauf folgt dann noch die Einblendung des Fotos eines Zeitungsartikels, von dem aber nur der Titel *„Aichi no hokōsha naite iru“* 愛知の歩行者泣いている [Die Fußgänger von Aichi weinen] (TV Tōkyō 2018a:00:08:39) lesbar ist. Diagramme und Zeitungsartikel werden, wie es auch beim Videomaterial Dritter[181] der Fall ist, mit Quellenangaben versehen und teilen sich mit diesen die Aufgabe, die Authentizität und Aktualität von Themen in den Berichten zu bestätigen. Zum Beispiel ist im erwähnten Bericht in Aichi gerade einmal 69 Sekunden nach der Einblendung der Statistik zu sehen, wie ein alter Mann einen Zebrastreifen überqueren will, aber von einem PKW-Fahrer ignoriert wird. Es passiert zwar dem Alten nichts (TV Tōkyō 2018a:00:09:11), aber dank der zuvor erhaltenen Informationen fällt es den RezipientInnen leicht, sich vorzustellen, was passieren hätte können. Auch in *Za Tsuiseki* werden die trockenen Zahlen von Diagrammen mit lebendigen Einzelfällen kombiniert, um sie zu beweisen und gleichzeitig die Notwendigkeit der Polizei zu zeigen, wie ein Bericht über eine Fahrradtruppe

181 Siehe Kapitel 4.1. über die verschiedenen Quellen der Kamera.

in der Präfektur Aichi, die gegründet wurde, weil Aichi die meisten tödlich Verunglückten im Straßenverkehr hat und ein Sechstel davon Radfahrer sind (TV Asahi 2018b:02:54:00).

Dass sie so auch die Notwendigkeit der Polizei bestätigen, ist kaum überraschend. Die Einblendungen solcher Informationen werden jedoch nicht genutzt, um eine tiefergehende Beschäftigung mit den von ihnen angesprochenen Thematiken zu beginnen. Das Behandeln von sozialen, sozioökonomischen oder psychologischen Hintergründen für die Handlungen der zivilen Figuren ist in den drei Serien nie das Ziel.

4.12. Die Akustische Ebene – Der zweite Kommentator

Geräusche und Musik sind dauerhafte Begleiter in den drei Serien. Sie lenken das Publikum wie die verbalen KommentatorInnen durch die Berichte, verweisen auf wichtige Informationen und werten Figuren, Objekte und Handlungen. Dies erfolgt, indem akustische Stilmittel einen Wahrnehmungsraum erschaffen (Hickethier 2012; 91). Dieser auch „Hörraum" genannte Raum verbindet sich mit dem visuellen Raum zu einer Einheit, die beide zentral für das Erzählen und Darstellen sind. Fehlt der Ton in Form von Sprache, Geräusch oder Musik, kann dies von den RezipientInnen als störend empfunden werden (Hickethier 2012:92-93). Faulstich betont bei Dialogen und Geräuschen, dass diese einen tieferen Einblick in Figuren und Handlungen ermöglichen, indem sie Informationen vermitteln, ohne dass diese von den Filmschaffenden offensichtlich gemacht werden müssen (Faulstich 2013:135-136). Das Visuelle und das Akustische zusammen ergeben also mehr als die Summe seiner Teile. Ich werde im Folgenden jedoch nicht auf die Sprache der Figuren eingehen, da dies schon in den Kapiteln über die Figuren geschehen ist[182]. Durch Hintergrundgeräusche und -stimmen wird die Tonlandschaft lebendiger und somit realistischer wie an einer Bushaltestelle in *Saizensen*, wo man Menschen sprechen hört (TBS 2018c:01:06:19) oder den Motor eines stehenden Busses (TBS 2018c:01:06:59). In den Serien gibt es auch merkliche Schwankungen in der Tonqualität und Lautstärke, je nach Positionierung des/der Mikrophone zur Tonquelle, was ebenfalls zum Eindruck einer fehlenden Inszenierung/Vorausplanung durch die Produktionsfirmen und somit dem Eindruck von Authentizität beiträgt.

182 Siehe für Details Kapitel 3.4.3. über die Figurenkonstellationen, im Speziellen 3.4.3.5. über die freundlichen Beamten.

4.12.1. Geräusche

Geräusche haben im Film laut Faulstich zwei mögliche Aufgaben. Erstens können sie das Visuelle akustisch vervollständigen. Faulstich spricht in diesem Zusammenhang von „Handlungsfunktionale[n] Geräusche[n]“, wie es beispielsweise beim Knarren einer Tür der Fall ist (Faulstich 2013:141). In den hier untersuchten Serien ist das markanteste Beispiel dafür wohl das akustische Warnsignal, welches das visuelle Rotlicht der Sirene der Polizei-Einsatzfahrzeuge ergänzt. Vor allem in den Animationen der drei Serien fallen die handlungsfunktionalen Geräusche durch ihren gezielten Einsatz auf[183].

Die zweite Funktion ist die Rezeptionssteuerung (Faulstich 2013:141). Hier geht es darum, den ZuseherInnen mit Geräuschen – Faulstich zählt auch musikalische Motive darunter – in seinem Glauben, was er zu sehen meint beziehungsweise erwartet zu sehen, zu leiten (Faulstich 2013:141). In den folgenden Kapiteln werde ich vor allem auf den Einsatz der Signalgeräusche in den Polizeiserien eingehen, weil sie durch den häufigen Einsatz und ihre auffälligen Gestaltungsweisen wichtige Begleiter im Rezeptionserlebnis des Publikums darstellen.

4.12.1.1. Die Signalgeräusche – Rezeptionssteuerung

Hören ist ein Warnsinn (Hickethier 2012, 93). Dies bestätigt sich im Hinblick auf die hier untersuchten Serien bei den Signalgeräuschen, die dazu verwendet werden, um auf Bildeinblendungen hinzuweisen. Da die meisten Bildeinblendungen dazu dienen, bestimmte (Detail-)Informationen hervorzuheben, kommt es konstant zu einer auditiven – durch Signalgeräusch – und einer visuellen – durch Bildeinblendungen – und damit doppelten Betonung von Informationen. Wenn auch noch die Kommentatorfiguren dieselben Informationen zur Verfügung stellen, handelt es sich sogar um eine dreifache Betonung. Es ist wohl die Absicht der Produktionsfirmen, so sicherzustellen, dass das Publikum in den Berichten möglichst wenig von den für relevant erachteten Informationen versäumt. Signalgeräusche werden nie dafür herangezogen, die Untertitel von Figuren hervorzuheben. Es gibt in allen drei Serien verschiedenste und auch sehr abwechslungsreich gestaltete Signalgeräusche. In den folgenden Kapiteln gehe ich auf die Gestaltung dieser Form der Rezeptionssteuerung, ihre Anwendung und ihre Zuverlässigkeit ein.

183 Dies wird im Kapitel über die Computeranimationen (4.13.1.) genauer ausgeführt.

4.12.1.1.1. Die Gestaltung der Signalgeräusche

In den Serien werden unterschiedliche handlungsfunktionale Signalgeräusche als Stilmittel eingesetzt, um gezielt bestimmte Effekte zu erzielen. So wird zum Beispiel in *Za Tsuiseki* ein fahrtwindartiges Geräusch beim schnellen Heranzoomen an ein Objekt (TV Asahi 2018b:00:28.23) oder eine Figur (TV Asahi 2018c:00:16:43) verwendet, wodurch das Tempo der Annäherung betont wird. In *Gekiroku* hört man ein klickendes Geräusch, als ob Vergrößerungslinsen durchgeschaltet werden, bei der schrittweisen Vergrößerung eines Bildausschnittes mit einem Einbrecher, der von einer Überwachungskamera gefilmt wurde (TV Tōkyō 2018b:00:01:20). In *Saizensen* kommt wiederum ein blubberndes Signalgeräusch vor, passend zum Schlagwort „*Shirimetsuretsu*“ 支離滅裂 (Verworrenheit), das verzerrt animiert eingeblendet wird und sich auf eine Betrunkene und ihr trotziges, irrationales Verhalten gegenüber der Polizei bezieht (TBS 2018b:02:51:24).

Eine andere auffällige Geräuschgestaltung findet sich, wenn Schlagwörter anzeigen, was die Polizisten gerade machen. Dies ist etwa bei einem *shiyaku kensa* 試薬検査 [Drogentest] in *Za Tsuiseki* der Fall. Hier werden die Schriftzeichen nacheinander eingeblendet, und jede Einblendung wird mit einem Signalgeräusch kombiniert (TV Asahi 2018c:00:49:23; TV Asahi 2018d:03:15:45). Auch in *Gekiroku* kommt diese Gestaltung vor (TV Tōkyō 2018b:00:00:59). In beiden Serien erinnert das Geräusch an den Mechanismus einer Anzeigetafel beim Umschalten, wodurch suggeriert wird, dass wichtige Informationen eingeblendet werden. Einmal wird in *Za Tsuiseki* ein Soundeffekt verwendet, um eine Figur zu beschreiben: Passend zur Einblendung des stilisierten Kopfes eines Greifvogels wird ein Raubvogelschrei eingespielt, um so einem Beamten scharfe Augen zu attestieren (TV Asahi 2018d:01:42:28). Dadurch wird ihm außerdem indirekt eine räuberische Natur zugesprochen: Er erscheint wie ein Jäger, der seine Beute –die Verbrecher – nicht entkommen lässt, was sich im Verlauf des Berichtes bewahrheitet.

Die meisten Geräusche dienen aber nur zur Rezeptionssteuerung. Generell handelt es sich um einen oder zwei hohe elektronisch generierte Töne mit einem deutlichen Nachhalleffekt, die keinen direkten inhaltlichen Zusammenhang zu dem, was sie betonen, erkennen lassen. Manche Signalgeräusche werden in den verschiedenen Berichten der einzelnen Serien jedoch konsequent immer wieder auf die gleiche Weise verwendet. Die Rezeptionserfahrung des Publikums ermöglicht es ihm in solchen Fällen, sich auf das Kommende einzustellen, d.h. die Konsumation wird erleichtert. So wird z.B. in *Za Tsuiseki* ein Quietschgeräusch

immer dann verwendet, wenn Standbilder zu sehen sind (TV Asahi 2018c:00:45:22); dieses ist schon im Vorspann in dieser Funktion zu hören (TV Asahi 2018c:00:09:33; 00:09:46; 00:09:57). Auch wenn es eigentlich nicht so klingt, beginnt es mit der Zeit an eine Bremse zu erinnern, weshalb die Assoziation entsteht, dass die Handlung kurz zu einem Halt kommt. In *Saizensen* wird wiederum ein Rauschen eingesetzt, das mit einem Glockenschlag endet und immer dann eingespielt wird, wenn die Uhrzeit eingeblendet wird (TBS 2018b:00:06:48; 00:31:24). In *Gekiroku* gehört zu den markantesten das mehrmalige Piepsen der bereits erwähnten „Police-Memos“[184]. Dadurch weiß das Publikum, dass nun eine Texteinblendung zu sehen ist, die sich auf die Polizei bezieht.

Töne können schnell aufeinander folgen. Dies ist zum Beispiel der Fall in einem Bericht über einen mit einem Messer bewaffneten Mann in *Za Tsuiseki*. Auf einen Zoom mit dem fahrtwindartigen Geräusch folgt ein Standbild, das mit dem Quietschen unterlegt ist; zusätzlich sind Texteinblendungen zu sehen, die von piepsenden Geräuschen begleitet werden (TV Asahi 2018c:00:04:09). Sie können aber auch zusammengefasst werden, wie es etwa der Fall in *Saizensen* ist, wo ein einzelnes Geräusch auf eine Texteinblendung und eine Bildschirmmarkierung gleichzeitig verweist (TBS 2018b:00:05:54).

4.12.1.1.2. Unterschiede der Signalgeräusche

Die drei Serien unterscheiden sich hinsichtlich der hier behandelten Gestaltungsmerkmale deutlich voneinander. Der auffälligste Unterschied besteht zwischen *Za Tsuiseki* und den anderen beiden Serien, denn in dieser Serie werden Texte, die ungefähr dieselbe Größe haben wie Untertitel, üblicherweise ohne Signalgeräusch eingeblendet; wie zum Beispiel die Einblendung der Uhrzeit (TV Asahi 2018c:00:24:55; 01:09:00). *Za Tsuiseki* versucht womöglich dadurch, dass es nicht jede Texteinblendung mit einem Signalgeräusch kombiniert, die Reaktionsbereitschaft der ZuseherInnen nicht überzustrapazieren. Ein anderes Beispiel für die Unterschiede zwischen den Serien ist, dass in *Saizensen* Zooms und Standbilder nicht mit Geräuschen unterlegt werden (TBS 2018b:00:13:50); dies ist in den anderen Serien aber sehr wohl der Fall (TV Asahi 2018a 00:11:42; TV Tōkyō 2018b:00:00:26) In *Saizensen* werden Signalgeräusche auch verwendet, um etwas hervorzuheben, das ohne Texteinblendung auskommt, wie zum Beispiel die überraschende Flucht eines Verdächtigen vor Beamten(TBS 2018b:00:31:28) oder wenn erstmalig die beschädigte Vorderradaufhängung eines Unfallwa-

184 Mehr Informationen in Kapitel 4.11.2.3. über Textblöcke.

gens gezeigt wird, beide mit einem metallischen, hallenden Geräusch, wobei beim ersten Beispiel es höher klingt (TBS 2018b:02:37:22).

Andere Beispiele für Unterschiede finden sich bei der Einblendung von Figurennamen. Kommentatornamen werden in *Saizensen* und *Gekiroku* nicht von Signalgeräuschen begleitet (TBS 2018b:00:09:02; 01:17:38; TV Tōkyō 2018b:00:02:54; TV Tōkyō 2018c:00:17:27); in *Za Tsuiseki* werden sie sowieso nur am Ende der jeweiligen Folge in den Credits aufgelistet (TV Tōkyō 2018a:04:06:20). Im Falle von PolizeibeamtInnen werden, abgesehen von besonders vorgestellten BeamtInnen in *Za Tsuiseki*[185] und *Gekiroku*, nur in *Gekiroku* Textblöcke mit deren Namen zusammen mit einem Signalgeräusch eingeblendet. Das markante Geräusch kann jedoch auch wegfallen – so zum Beispiel, wenn der Schriftzug mit dem Namen von Beginn der Szene an zu sehen ist und nicht erst eingeblendet wird (TV Tōkyō 2018b:01:11:27) oder die Namen zusammen mit anderen Texteinblendungen gleichzeitig präsentiert werden und sich ein Signalgeräusch ‚teilen' (TV Tōkyō 2018b:01:11:46). Auch wenn es Ausnahmen gibt, so findet die Individualität der BeamtInnen in *Gekiroku* durch den Einsatz von Signalgeräuschen als auditive Betonung ihrer Namen mehr Beachtung als in den anderen Serien. Die Einblendung des Namens der präfektorialen Polizeibehörde wird in allen drei Serien mit einem Signalgeräusch versehen (TBS 2018b:00:50:04; TV Asahi 2018d:00:00:07; TV Tōkyō 2018a:00:24:01).

4.12.1.1.3. Signalgeräusche – Nicht immer zuverlässige Orientierungshilfen

Die meisten Signalgeräusche dienen dazu, eine erhöhte Aufmerksamkeit bei den Zusehern zu erzeugen. Sie klingen zwar unterschiedlich genug, so dass das Publikum während des Rezeptionserlebnisses aufeinander folgende Signalgeräusche voneinander unterscheiden kann; doch klingen sie einander so ähnlich, dass man ihnen keinen individuellen Charakter zusprechen kann. Weiters werden die meisten nicht konsequent für bestimmte Themen verwendet. So kann es in *Za Tsuiseki* sein, dass Texteinblendungen mit demselben Design und gleicher Funktion einmal ohne Geräusch (TV Asahi 2018c:02:11:03) und einmal mit (TV Asahi 2018c:00:58:50) versehen werden. Signalgeräusche können auch nur ‚vermeintlich' fehlen, da sie zu leise sein sind (TV Asahi 2018a:00:20:29), von der Hintergrundmusik übertönt wer-

185 Bei *Za Tsuiseki* ist auch zu bedenken, dass üblicherweise die Namen von Polizisten gar nicht eingeblendet werden, wenn sie nicht besonders vorgestellt oder für eine Erklärung herangezogen werden, siehe Kapitel 3.3.1.1.

den[186] (TV Tōkyō 2018b:00:47:24; TBS 2018b:00:12:12; TV Asahi 2018d:03:11:44), oder einander ähnlich klingende Geräusche überlagern (TV Tōkyō 2018b:00:45:16).

Es kann aber auch ganz gezielt mit Stille gearbeitet werden. Dies ist zum Beispiel der Fall, als in einem Bericht in *Za Tsuiseki* eine *kōkai sōsa*“ 公開捜査 [öffentliche Untersuchung] angekündigt wird, um einen Räuber ausfindig zu machen. Plötzlich herrscht völlige Stille und auf dem schwarzen Bildschirm sind nur noch die vier Schriftzeichen zu sehen (TV Asahi 2018c:00:29:13). Die Gestaltung vermittelt, dass diese Botschaft so wichtig ist, dass die gesamte Handlung für ein paar Augenblicke stehenbleibt. Auch in *Gekiroku* gibt es Texteinblendungen, die auf diese Weise gestaltet sind, doch immer vom selben Signalgeräusch begleitet werden (TV Tōkyō 2018c:00:45:35; TV Tōkyō 2018b:00:50:40; TV Tōkyō 2018b:00:06:41).

4.12.1.2. Handlungsfunktionale Geräusche

Üblicherweise wirkt die Geräuschkulisse in allen drei Serien sehr natürlich. Es wird generell nicht mit künstlichen Soundeffekten gearbeitet. In einer Szene in *Za Tuiseki* fällt die Modifizierung eines Geräusches besonders auf: Es handelt sich dabei um das metallische Scheppern – vermutlich einer Kanalabdeckung – als eine Polizistin in einen Abflussgraben tritt (Abb.65; TV Asahi 2018e:01:41:06).

Abbildung 65: Eine Beamtin landet mit dem rechten Fuß in einem Abflussgraben (violettes Oval). Das dabei entstehende Geräusch ist deutlich zu hören. Die vom Autor markierten (orangene Rechtecke) Polizisten zeigen keine Reaktion auf die Geräuschquelle (TV Asahi 2018e:01:41:06).

186 Ich bin hierbei von einer Lautstärke ausgegangen, die so hoch ist, dass die Stimmen der Figuren, vor allem der KommentatorInnen, angenehm verständlich sind.

Das Geräusch klingt glaubwürdig bis auf seine Lautstärke. Denn diese ist größer, als man es auf die gezeigte Distanz erwarten würde. Zudem wenden sich einige Polizisten, obwohl sie deutlich näher zur Geräuschquelle stehen als die Kamera, dieser nicht zu (siehe obere Abbildung). Es folgen zwei Wiederholungen dieses Vorfalles. Die erste Wiederholung des Missgeschicks zeigt es in einer Halbnahen und wird mit halber Geschwindigkeit abgespielt (TV Asahi 2018e:01:41:07). Diese erste Wiederholung dient wohl zur Orientierung für den/die ZuseherIn, der/die von diesem Ereignis aber nicht ganz überrascht wurde, denn der Kommentator hat zuvor schon angekündigt, dass der Beamtin etwas passieren wird: „*Sono toki Tajima* (Eigenname der Protagonistin) *ga*…“ その時田島が… [In diesem Moment ist Tajima …] (TV Asahi 2018e:01:41:02). Bei der zweiten Wiederholung, die das Geschehen in einer Amerikanischen Einstellung zeigt, ist das Geräusch deutlich lauter als zuvor (Abb.66;TV Asahi 2018e:01:41:10).

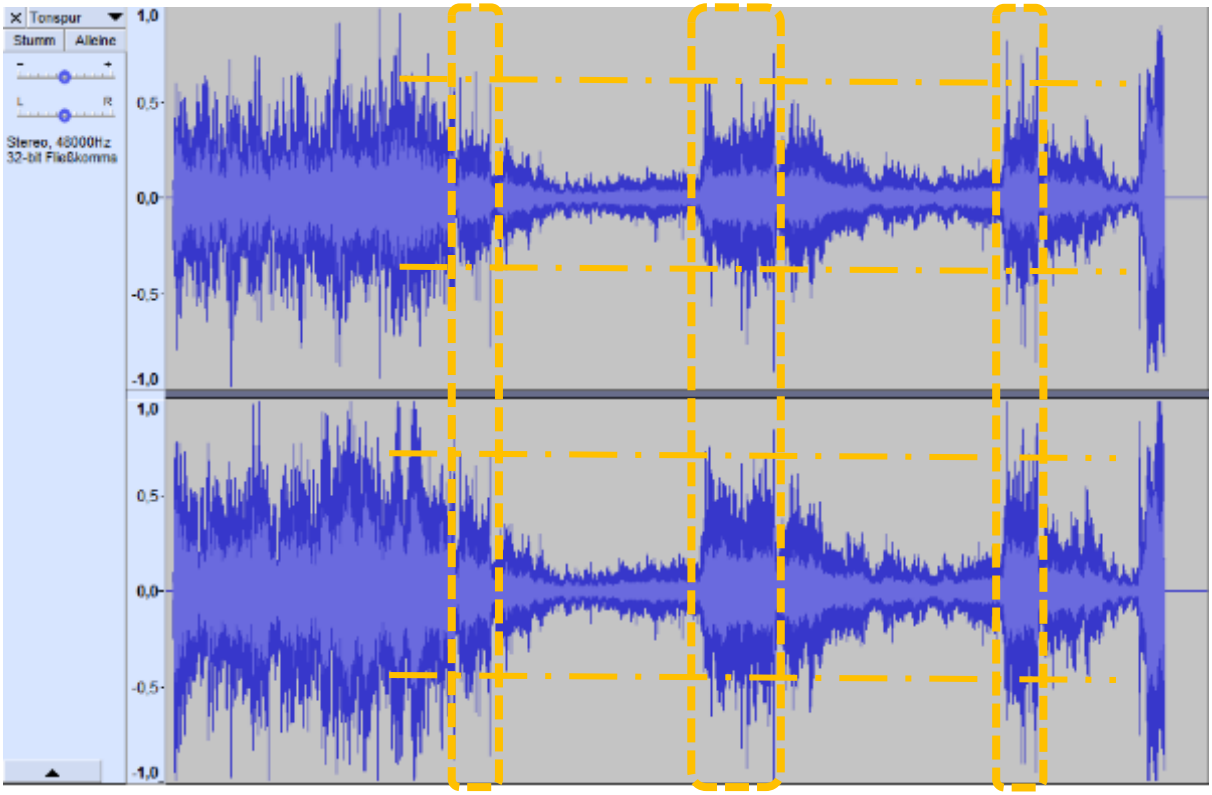

Abbildung 66: Audiospur der Szene, die den Sturz der Polizistin in den Abflussgraben zeigt (verwendete Audiosoftware Audacity 2.2.1). Die Rechtecke markieren die drei Stellen, in denen man das Scheppern der Kanalabdeckung vernehmen kann (TV Asahi 2018e:01:41:06; TV Asahi 2018e:01:41:08; TV Asahi 2018e:01:41:11).

Anhand der Audiospur und den von mir darin eingezeichneten Markierungen ist zu erkennen, dass die Wiederholungen lauter sind als die Originalszene. Die hohe Lautstärke in der zweiten Wiederholung wird zusätzlich betont, weil sie auf die langsame erste Wiederholung folgt. Es erscheint dadurch so, als würde sie noch schneller als Normaltempo abgespielt werden. Das Ereignis dient aber nicht der Belustigung. Der Kommentator stellt gleich darauf fest „*Daga soko wa puro*“ だがそこはプロ [Aber das ist ein Profi], während man sieht, wie sie ohne großes Aufheben aus dem Kanal steigt und weitergeht. Man hört kein Gelächter oder Kommentare von ihr oder ihren Kollegen (TV Asahi 2018e:01:41:17). Die akustische Gestaltung vermittelt den Eindruck, dass es sich hier um einen schweren Sturz gehandelt hat. Die Heldin ist in Schwierigkeiten geraten, ein überraschendes Ereignis hat sie aufgehalten, doch lässt sie sich davon nicht einschüchtern. Ihre Professionalität und die ihrer Kollegen sorgen dafür, dass alle ihre Aufgabe fortführen, als wäre nichts geschehen. Dass es in dieser Handlungssequenz eigentlich darum geht, einen Wäschedieb bei sich zu Hause zu stellen und er durch den Lärm aufgeschreckt werden hätte können, wird nicht erwähnt (TV Asahi 2018e:01:40:00).

Ein Geräusch, das in allen drei Serien regelmäßig zu hören, ist das Piepsen der Polizeifunkgeräte, wenn eine Meldung eingeht (TV Asahi 2018c:01:50:50; TV Tōkyō 2018b:00:19:27; TBS 2018b:01:00:37). Sie sind sowohl handlungsfunktional, da sie zum Funkgerät passen, als auch rezeptionssteuernd, weil sie anzeigen, dass den BeamtInnen und somit dem Publikum nun neue Informationen zukommen, welche die Handlung in Gang setzen oder weiter vorantreiben.

4.12.2. Musik

Musik kann in Filmen die gezeigten Bilder mit Bedeutungen und Emotionen versehen beziehungsweise vorhandene verstärken und somit über das Visuelle hinausgehende Interpretationen ermöglichen. Besonders effektiv kann sie dort sein, wo sie sich an das Geschehen ‚anschmiegt‘ und nur unterschwellig wahrgenommen wird (Hickethier 2012:96). Auch Faulstich führt die Funktion des Hervorrufens und Verstärkens von Gefühlen an und betont, dass sich ZuseherInnen so leichter in Situationen und Figuren hineinversetzen können. Eine weitere Funktion ist, die Kontinuität einer Filmhandlung zu unterstützen, indem sie Szenen und Handlungen miteinander verknüpft (Faulstich 2013, 143). Die Funktion für Kontinuität zu sorgen findet sich in den Berichten aller drei Serien. In *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018b:01:22:00)

und *Gekiroku* (TV Tōkyō 2018b:01:58:57) ist sie besonders wichtig um die Abruptheit des Übergangs zwischen einzelnen Berichten abzufedern. In *Saizensen* gibt es hingegen zwischen zwei Berichten immer eine kurze akustische Pause, auch wenn am Ende und zu Beginn zweier Berichte Musikstücke/Melodien desselben Stils, Genres oder Tempos verwendet werden wie zwei rockige Melodien am Ende und Anfang zwei Berichte über einen Motorradpolizisten (TBS 2018b:00:05:44).

Musik im Film ist ein Erzählwerkzeug und soll auch als solches analysiert werden (Faulstich 2013:142). Faulstich schreibt, dass man Filmmusik zu diesem Zweck so charakterisieren sollte wie auch die Figuren; dafür eignen sich Kategorien wie Rhythmus, Instrumentierung oder Motive (Faulstich 2013:143). Ich werde mich im Folgenden aber nur auf die auffälligsten Merkmale und Funktionen der eingesetzten Musikstücke und -motive konzentrieren, weil man anhand dessen bereits die inhaltlich wichtigsten Schlussfolgerungen in Bezug auf die Darstellung der Polizei möglich sind.

Es gibt bei der Filmmusik zwei Kerntechniken, die zur Erzählweise beitragen können: Die Leitmotivtechnik fungiert wie eine Art Steckbrief, der Figuren und Handlungsorte beschreibt und sie in Erinnerung rufen kann, wenn die ihnen zugeordneten Motive in ihrer Abwesenheit gespielt werden. Bei der Stimmungstechnik ist ihr Nutzen, dass sie „… eine Szene oder Handlungssituation illustriert.“(Faulstich 2013, 144). Darunter fällt auch die sogenannte Programmmusik, die durch den Einsatz standardisierter Gestaltungsweisen das Verstehen der musikalischen Botschaft besonders erleichtert, da sie nicht erst im Verlauf des Films vom Publikum „erlernt“ werden muss. Im hier vorliegenden Analysematerial wird vor allem die Stimmungstechnik verwendet. Man kann Musik prinzipiell noch genauer in ihre Funktionen unterteilen (Faulstich 2013:144-145), doch hätte in diesem Material mit seiner sehr einfach gestalteten Musiklandschaft eine genauere Einteilung nicht mehr Erkenntnis gebracht, weswegen ich die Einteilung nur in Stimmungs- und Leitmotiv vornehme.

4.12.2.1. Leitmotiv – Die Einleitungsmusik von *Za Tsuiseki*

Die Einleitungsmusik aus *Za Tsuiseki* entspricht in meinen Augen am deutlichsten der Leitmotivtechnik. Teile von dieser werden im Gegensatz zu den Einleitungsmelodien der anderen beiden Serien auch innerhalb der einzelnen Berichte verwendet. Sie beginnt mit einem hohen langgezogenen Ton einer E-Gitarre, der an den Klang einer Sirene erinnert, dann setzt

der schnelle ruhige Rhythmus eines Schlagzeuges, gespielt mit Besen[187], ein. Dominiert wird das Musikstück von triumphal schmetternden Blechblasinstrumenten (TV Asahi 2018a:00:06:59). Das Musikstück[188] wird nur am Schluss einer Folge, wenn der letzte Bericht ausklingt und während des abschließenden Rückblicks auf die vergangene Folge vollständig gespielt. In den Berichten selbst kann dieses Musikstück teilweise in den verschiedensten Handlungsphasen und Szenen vorkommen. Zum Beispiel zu Beginn eines Berichtes, als das Filmteam einem Streifenwagen mit Rotlicht folgt (TV Asahi 2018a:01:16:41; 03:40:35; TV Asahi 2018b:00:41:22) oder am Schluss eines Berichtes, wenn die Täter festgenommen werden (TV Asahi 2018b:02:20:10). Es setzt passend in dem Moment ein, wenn die Handschellen zuschnappen (TV Asahi 2018c:01:24:19) oder wenn der Gesuchte die auf ihn lauernden Beamten passiert und diese in Aktion treten (TV Asahi 2018e:00:08:09). Es gibt aber auch Berichte wo es fehlt.

Auf den ersten Blick erscheint es so, als würde es sich hier nur um Programmmusik handeln, die dazu dient, Szenen, in denen die Polizei in Aktion tritt, theatralisch zu betonen. dieses Musikstück stellt aber einen Bezug zur Einleitung her. In dieser geht es um das Versprechen, den Alltag des Akteurs Polizei hautnah miterleben zu können. Wenn man in einer Vorschau auf einen Bericht nur zwei Unfallwägen sieht, aber aus dem Off diese Melodie zu hören ist (TV Asahi 2018a:01:12:36), weiß das Publikum, dass die Polizei sich darum kümmern wird und dass es dabei sein wird.

4.12.2.2. Stimmungsmusik – Auditiv illustrieren

Den Hauptteil der Stimmungsmusik machen in *Saizensen*[189] spannende Melodien und Musiksequenzen aus die Action oder Bedrohlichkeit vermitteln sollen, darunter action-suggerierende und bedrohliche Melodien und Musiksequenzen, in denen vor allem E-Gitarre, Schlagzeug, Blechblas- und Streichinstrumente vorkommen; weiters gibt es häufig mysteriöse Musik zu hören mit Streichinstrumente und elektrischen Tönen. Eine positive Stimmung wird nur selten suggeriert; hierfür kommen meist triumphal klingende Blechbläser als zentrale Instrumentierung zum Einsatz.

Die wohl auffälligsten Beispiele für den Einsatz von Stimmungsmusik sind in allen Serien die Musikstücke, die eingespielt werden, um den Erfolg der Beamten zu betonen (TBS

187 Spezielle Schlägel, die nicht mit einem massiven Körper, sondern mehreren Metall- oder Plastikstreben auf ein Perkussionsinstrument schlagen, um so einen sanfteren Ton zu erzeugen.
188 Komponiert von on Yoshi Nakashima 中島克 (TV Asahi 2018a:04:06:24).
189 Siehe Anhang: „17. Anteil der verschiedenen Formen von Stimmungsmusik in *Saizensen*“.

2018a:00:28:34;01:12:38; TV Asahi 2018b:02:20:14; TV Tōkyō 28b:02:36:54). So in *Gekiroku* die Szene, in der ein Beamter seine Ausbildung als Motorradpolizist abschließt und von einem Vorgesetzten eine Zuweisung zu einer Einheit erhält. Das ätherisch getragen klingende langsame Stück beginnt mit Blasmusik, dann kommt eine Blockflöte hinzu, die später von E-Gitarre und Geigenmusik abgelöst wird (TV Tōkyō 2018b:01:25:28). Die Szene wirkt sehr ruhig und würdevoll, was diesen Moment und die damit verbundene Leistung des Beamten umso mehr betont. In *Za Tuiseki* fällt auf, dass am Schluss von Berichten über Verkehrsunfälle keine Musik gespielt wird. Wenn dies noch mit Bildern kombiniert wird, die zeigen wie die Straße wieder befahrbar gemacht wird, vermittelt die Stille, dass wieder Ruhe und Normalität eingetreten ist (TV Asahi 2018a:00:48:29).

Musik kann auch zur Entfaltung der Handlung beitragen, wie in der zweiten Folge von *Saizensen*, als die Beamten eine Meldung von sexueller Belästigung erhalten. Kaum wechseln sie vom Gehen in den Laufschritt über, um zu ihren Wagen zu eilen, setzt Musik ein, ein rasantes E-Gitarrenstück, eingeleitet durch ein Schlagzeugsolo (TBS 2018b:01:17:30). Die Musik vermittelt zusammen mit den Bewegungen der Figuren, dass die Handlung nun an Tempo gewinnt. In *Gekiroku* wird einmal ein dissonantes elektronisches Musikstück gespielt, während der Kommentator berichtet, dass ein Mann, der bei einer Tankstelle nicht gezahlt hat, nun vor der Polizei auf der Flucht ist (TV Tōkyō 2018b:00:20:07). Durch die unangenehme Musik wirkt auch die Tat selbst deutlich unangenehmer. Auch das abrupte Verstummen von Musik wird eingesetzt um Handlungen zu betonen, wie in der dritten Folge von *Saizensen*; den Moment wo ein Dieb nach der Handtasche seines schlafenden Opfers greift (TBS 2018c:01:18:11).

Eine Stimmungsmusik, die regelmäßig zu bestimmten Handlungen gespielt wird, ist in *Za Tsuiseki* während Detektivarbeiten zu hören (TV Asahi 2018a:03:18:09; TV Asahi 2018b:00:07:30; TV Asahi 2018d:00:26:27; 01:30:46). Jedoch ist kein Bezug zu Figuren oder einem Ort aus vorherigen Berichten erkennbar. Das Publikum wird hier mit Hilfe der vertrauten Detektivmusik lediglich auf die Handlung eingestimmt. Es handelt sich aber um keine Leitmusik, weil sie nicht dazu dient, an Figuren oder Orte zu erinnern, sondern an eine Handlung wie das von Faulstich angeführte Beispiel von Geigen in Liebesszenen (Faulstich 2013:144).

Musik kann in ihrem Einsatz aber auch verwirren, weil ihr Einsatz nicht nachvollziehbar ist. Zum Beispiel am Ende eines Berichtes in der zweiten Folge von *Saizensen*, wo ein Mann

verhaftet wird, weil er gegen das Jugenschutzgesetz der Präfektur Chiba verstoßen hat. Er war mit mit seiner minderjährigen Freundin nach 23 Uhr ohne das Einverständnis ihrer Eltern eingeholt zu haben, unterwegs (TBS 2018b:02:15:10). Als der Mann in einem Streifenwagen auf eine Polizeistation gebracht wird, setzt sehr bedrohliche Geigen- und Schlagzeugmusik ein, die den Eindruck erweckt, als würde noch etwas besonders dramatisches passieren (TBS 2018b:02:16:50). Es ereignet sich aber nichts dergleichen bis zum Ende des Berichtes, wo man sieht wie der Mann ohne Widerstand in die Polizeistation geführt wird, während der Kommentator berichtet, dass er verhaftet wurde (TBS 2018b:02:17:02). Möglicherweise soll die Musik die vermeintliche Gefährlichkeit des jungen Mannes betonen, statt kommenden Geschehnisse anzukünden.

4.12.2.3. Musik und ihre Bedeutung für Figurencharakterisierung

Gekiroku fällt hinsichtlich der darin getroffenen Musikselektion auf, weil gelegentlich berühmte Musikstücke aus anderen Filmen und Singles verwendet werden, um Figuren zu beschreiben[190]. Dies ist zum Beispiel bei einem Kraftsport betreibenden Beamten der Fall, bei dem das Lied „Who let the dogs out" von Baha Men aus dem Jahr 1999 einsetzt, als er seinen Proviant aus Bananen und Proteinshakes herzeigt (TV Tōkyō 2018b:01:59:49). Im restlichen Bericht wird das Lied aber nicht mehr verwendet. Ein anderes Beispiel ist die bekannte Godzillatitelmusik, die gespielt wird, als sich drei alte Frauen bei den BeamtInnen einer lokalen Polizeistation nach einem Taxi erkundigen (TV Tōkyō 2018c:01:14:27). Als sie das *Kōban* wieder verlassen haben, sagt eine Polizistin: „*Koe ga zenzen todokahen*" 声が全然届かへん [Meine Stimme hat die gar nicht erreicht/ich bin gar nicht zu denen durchgedrungen] und ein Kollege: „*Pawā wa sugoi na*" パワーはすごいな [Die haben ganz schön Power] (TV Tōkyō 2018c:01:15:12). In beiden Fällen soll die Musik die Energie und Unaufhaltbarkeit der Figuren unterstreichen.

Eine sehr wichtige Funktion der Musik ist es auch, die Emotionen in den Stimmen der KommentatorInnen zu betonen oder diesen überhaupt Emotionalität zu verleihen. Dies zeigt sich vor allem bei den zurückhaltenden Kommentatoren von *Saizensen*. Beispielsweise berichtet ein Kommentator mit ruhiger Stimme, dass ein Auto mit hoher Geschwindigkeit an einem Polizeiwagen vorbeifuhr, und alleine die schnelle elektronische Musik sorgt für Tempo und Spannung (TBS 2018c:00:07:12). Während üblicherweise Musik dann deutlich zu hören

190 Ob in den anderen beiden Serien ähnlich bekannte Musikstücke verwendet werden ließ sich bei den untersuchten Folgen nicht feststellen.

ist, wenn die KommentatorInnen das Geschehen erklären, wird sie sehr leise eingespielt oder hört völlig auf, wenn PolizistInnen und ZivilistInnen sprechen. Dadurch werden die Aussagen dieser Personen nicht durch die Musik emotional gefärbt, möglicherweise um ihre Rede möglichst authentisch wirken zu lassen.

4.13. Computeranimationen und nachgestellte Szenen

Computeranimationen und nachgestellte Szenen mit Schauspielern machen nur einen kleinen Teil der Erzählzeit der Folgen aus. Trotzdem möchte ich sie kurz behandeln, da sie im Vergleich zum üblichen Filmmaterial einen eigenen Erzählstil aufweisen, und weil bei den Computeranimationen noch zusätzlich der gezielte Einsatz von Geräuscheffekten hinzukommt.

4.13.1. Computeranimationen – Ungewohnte Freiheiten in der Rezeption

Animationen sind nichts Ungewöhnliches in den drei Serien. So kommen in *Saizensen* in 13 Berichten 15 Animationen vor[191]. Sie werden verwendet, um vergangene Ereignisse nachzureichen wie zum Beispiel einen sexuellen Übergriff in *Gekiroku* (TV Asahi 2018a:02:02:41) oder sie erklären die Kommunikationskette zwischen Polizeihubschrauber, Hauptquartier und Streifenwagen in *Saizensen* (TBS 2018b:00:25:58). Es können auch zukünftige Ereignisse gezeigt werden, wie der geplante Ablauf einer Razzia in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018b:02:10:29). Im Gegensatz zu *Gekiroku* gibt es in *Saizensen* und *Za Tsuiseki* Einblendungen, die darauf hinweisen, dass es sich nicht um Originalaufnahmen handelt. In *Saizensen* geschieht dies mit *imēji CG* イメージＣＧ [Computergraphiken]; in *Za Tsuiseki* betont die Einblendung: „*Sōsa, shōgen o moto ni kōsei*“ 捜査・証言をもとに構成 [Rekonstruktion auf der Basis von Untersuchungen und Zeugenaussagen], dass es sich hier um tatsächlich stattgefundene Ereignisse handelt. Die Animationen sind sehr einfach und detailarm gestaltet. So weisen die Figuren niemals Gesichtsdetails auf oder sprechen sie. In *Za Tsuiseki* können sie Untertitel haben, die von der Kommentatorfigur vorgelesen werden (TV Asahi 2018d:00:09:21).

Ein wichtiger Punkt bei Animationen ist, dass sie auf das Wichtigste in Form der beteiligten Parteien und ihre Handlungen reduziert sind: z.B. wenn eine Prügelei in einer Bahnstation in *Saizensen* nachgestellt wird und nur die beiden Raufer gezeigt werden(TBS 2018:00:42:50), auch wenn der Bahnhof zum Zeitpunkt der Auseinandersetzung wahrschein-

191 Siehe für die Auflistung Anhang unter „18. Computeranimationen-Vorkommen“.

lich voll mit Menschen war (TBS 2018a:00:41:44). Die reduzierte Darstellungsweise kann den Eindruck von Faktenverbundenheit fördern, weil nur gezeigt wird, was mit Sicherheit gesagt werden kann. Die Beschränkung auf die wichtigsten Details findet sich in computeranimierten Szenen auch bei den Geräuschen. So spielt *Gekiroku* in einer Szene, in der ein computeranimierter Verkehrsunfall gezeigt wird, nur zwei Geräusche ab: das Geräusch des Zusammenstoßes der beiden Kraftfahrzeuge und das Rumpeln, als einer der Wagen daraufhin umkippt und über die Straße schlittert (TV Tōkyō 2018d:00:51:38). In einer Szene in *Za Tsuiseki* hört man als Geräusch, als ein Mann einen Kinnhaken verpasst bekommt. Durch das deutliche Knirschen, dass hier zu hören ist, kann das Publikum umso leichter mitfühlen, wie stark sich dieser Schlag angefühlt haben muss (TV Asahi 2018a:00:03:00). Durch den sparsamen Einsatz von Geräuscheffekten werden die vorhanden und somit die damit verbundenen Ereignisse besonders betont.

Ein Aspekt, in dem sich die Gestaltungsweise von Computeranimationen von den üblichen Berichten unterscheidet, betrifft die Positionierung der RezipientInnen. Die völlige Bewegungsfreiheit im Raum und Kontrolle über die Handlung kann von den Filmschaffenden genutzt werden, um das Publikum mitten ins Geschehen zu werfen oder den bestmöglichen Überblick zu geben (Abb.67; TBS 2018a:02:13:33).

Abbildung 67: Bewegung eines Verdächtigen in *Saizensen* auf einer animierten Karte. Es bewegen sich nur der rote Punkt (vom Autor eingezeichnete orange Linie) und die dazugehörige Schrift (TBS 2018a:02:13:33)[192].

192 Oranger Punkt und Schrift*: josei sōsain* 女性捜査員 [Ermittlerin]; rote Farbe*:* otoko 男 [Mann]; rosa Farbe: *„Higai josei taku hōkō"* 被害女性宅方向 [Die Richtung zum Haus des Opfers].

Die Computergrafik in Abbildung 67 zeigt das Geschehen aus einer extremen Aufsicht; das Publikum nimmt somit eine deutliche Positionierung oberhalb der Handlung ein. Durch schlichte Gestaltung und Distanz werden nur die wenigen vorhanden Informationen betont: Position des Verdächtigen und einer Beamtin sowie die Richtung, in der die Wohnung des Opfers liegt. Hier wird allein durch das Wissen, dass sich der Verdächtige Richtung Opfer bewegt, Spannung aufgebaut. Selbst die elektrische Musik mit einem schnellen Beat als zentrales Merkmal wirkt während der Animation noch zurückhaltend und nimmt erst danach an Tempo zu (TBS 2018a:02:13:33). Es ist aber auch das Gegenteil möglich, also dass eine Nähe zu den Ereignissen hergestellt wird, wodurch sich das Publikum selbst als betroffen wahrnehmen kann (Abb.68; TV Asahi 2018e:00:01:38).

Abbildung 68: Mitten ins Geschehen durch eine Computeranimation. Beobachtung eines Unfalls (TV Asahi 2018e:00:01:38).

Das obige Bild stammt aus einem Bericht über einen Beinahe-Autounfall in *Za Tsuiseki*, bei dem eine Mutter die Kontrolle über ihren Wagen verlor, weil ihr kleiner Sohn sie abgelenkt hatte (TV Asahi 2018e:00:01:18). Das Ereignis wird mittels Computeranimation dreimal hintereinander gezeigt. Zuerst beobachtet das Publikum aus der extremen Aufsicht und zwischen Totale und Halbtotale das Fahrzeug der Frau (TV Asahi 2018e:00:01:22). Dann wird die Handlung wiederholt, nur diesmal wird das Publikum quasi hinter das Steuer des entgegenkommenden Wagens gesetzt, mit dem es fast zum Unfall gekommen wäre. (TV Asahi 2018e:00:01:34). Dann folgt eine „was wäre, wenn“-Handlung. Bei dieser nehmen die Zuse-

herInnen eine Position zwischen den Vordersitzen der Mutter und ihrem kleinen Sohn ein und blicken nach vorne. So wirkt es, als befänden sich die RezipientInnen als Dritte mit im Wagen. Die wilden Kurven des außer Kontrolle geratenen Fahrzeuges erschüttern das Bild und verstärken diesen Eindruck. Der Kommentator sagt währenddessen mit ruhiger Stimme *„Moshi taimingu ga sukoshi zurete itara…“* もしタイミングが少しずれていたら… [Wäre das Timing nur ein bisschen anders gewesen…] (TV Asahi 2018e:00:01:46). Kaum hat der Kommentator zu Ende gesprochen, kommt es zum Zusammenstoß der Fahrzeuge, ein Ruck geht durch das Bild und die Windschutzscheiben beider Fahrzeuge sind voller Sprünge. Danach ist die Animation zu Ende und man sieht, wie ein Beamter den Jungen fragt, ob er Schmerzen hat, was dieser verneint (TV Asahi 2018e:00:01:54). Während der Animation spielt im Hintergrund eine langsame Trompetenmusik, die durch einsetzende Streichmusik an Bedrohlichkeit zunimmt. Zu Beginn der zweiten Wiederholung gewinnen die Instrumente deutlich an Stärke, was die Intensität der Geschehnisse noch weiter befördert. Als Geräusche hört man die Zusammenstöße des Autos mit den Fahrbahnwänden (TV Asahi 2018e:00:01:23; 00:01:26; 00:01:37; 00:01:38; 00:01:45; 00:01:48), aber auch die Bremsen des entgegenkommenden Fahrzeuges in der zweiten Wiederholung (TV Asahi 2018:00:01:39) und die Kollision in der dritten (TV Asahi 2018e:00:01:49). Innerhalb der 28 Sekunden langen Animation wird das Publikum von den Produktschaffenden in zunehmend bedrohlichere Situationen geworfen. Dadurch wirkt der glückliche Ausgang in Form des unverletzten Kindes besonders erleichternd. Das Positive der Szene schließt auch den Beamten ein.

Um die ZuseherInnen von *Za Tsuiseki* in unangenehme Situation zu bringen, werden auch unrealistische Positionen eingenommen, wie im Fall von Wäschedieben in einer Münzwaschmaschinenanlage. Hier suggeriert der gewählte Bildausschnitt, dass das Publikum sich in einer Wäschetrommel befindet, mit dem Blick nach draußen gerichtet. Als einer der Täter seinen Oberkörper tief in die Trommel steckt, um nach Wäsche zu suchen ist sein Gesicht dabei vermeintlicherweise nur wenige Zentimeter vom Publikum entfernt. Dieses hat durch seine Position keinen Fluchtweg und ist so in der Trommel gefangen Die dabei eingenommene Untersicht der Kamera betont zusätzlich die Bedrohlichkeit des Mannes (TV Asahi 2018e:01:14:58).

Auch Licht und übertriebene Gesten der Figuren werden in computeranimierten Sequenzen in *Za Tsuiseki* eingesetzt. Ein besonders markantes Beispiel ist ein Bericht über einen Betrunkenen, der einen anderen Autofahrer bedroht hatte (TV Asahi 2018a:01:02:00).

Der eingeschüchterte Fahrer flüchtet sich schließlich in eine Polizeistation, zu welcher ihm der andere Mann folgt. Als der Verfolger aussteigt, um ihm hinterherzugehen, wird eine Froschperspektive eingenommen und die Figur, breitbeinig und ein Holzschwert schwingend, mit einem fahlen bläulichen Licht beleuchtet (TV Asahi 2018a:01:06:22). Als er aber erkennt, dass ein Beamter anwesend ist, bleibt er schlagartig stehen, dreht sich um und geht mit eng anliegenden Beinen zu seinem Auto zurück, legt das Holzschwert in den Wagen und blickt in den Nachthimmel als wäre nichts geschehen. Währenddessen wechselt die Kameraperspektive in eine Untersicht und das bläuliche Licht verschwindet (Abb.69; TV Asahi 2018a:01:06:41).

Abbildung 69: Die Unterschiede in der Vermittlung der Bedrohlichkeit des Verfolgers. (Collage vom Autor von bevor und nachdem der Mann den Beamten bemerkt hatte; TV Asahi 2018a:01:06:23; 01:06:42).

Danach ist die Animation zu Ende und man sieht den Mann in der Polizeistation, wie er versucht, sich vor den Beamten zu rechtfertigen (TV Asahi 2018a:01:06:45). Diese ausdrucksstarke Charakterisierung betont die Gefahr, die vom Verfolger ausgeht, wie auch sein Eingeschüchtertsein durch die Präsenz des Polizisten. Dadurch wird dem Publikum vermittelt, dass die Polizeistation, beziehungsweise BeamtInnen, einen sicheren Hafen darstellt, zu dem man sich jederzeit flüchten kann.

4.13.2. Gestellte Szenen – Inszenierung versus Authentizität

Hinweise darauf, dass dramatische Augenblicke wie eine Verfolgung oder eine Festnahme nachgespielt wurden, waren nicht zu finden. In *Gekiroku* gibt es aber einen und in *Za Tsuiseki* zwei Berichte, wo nachgestellte Szenen eingebaut wurden, um vergangenen Ereignisse nachzuspielen. In *Gekiroku* wird in den betreffenden Szenen der Begriff *imēji* イメージ [Bild] eingeblendet (TV Tōkyō 2018d:02:49:20). In *Za Tsuiseki* wird im ersten der zwei Berichte angegeben, dass die Rekonstruktion der Handlung auf der Aussage des Opfers basiert (TV Asahi 2018a:02:10:19). Im zweiten Bericht werden die betreffenden Sequenzen mit dem Hinweis *saigen* 再現 [Nachgespielt] versehen (TV Asahi 2018b:01:50:31). Teilweise ähnelt die Gestaltung dieser nachgestellten Szenen jener der üblichen Berichte. Die Kameraführung ist oft verwackelt, und in *Za Tsuiseki* wird die Rede der Figuren mit Untertiteln unterlegt, in *Gekiroku* schweigen sie.

Besonders auffällig sind hier, wie auch bei den Computeranimationen, die Positionen der Kamera und die Möglichkeit Ereignisse mitzuerleben, die ansonsten unmöglich wären. Die ZuseherInnen blicken beispielsweise einem Opfer über die Schulter, als dieses vom Täter angesprochen wird (TV Asahi 2018a:01:52:19) oder sie werden direkt vor Beamten in Zivil positioniert, während diese sich hinter einer Parkbank verstecken um nicht von einem Verdächtigen bemerkt zu werden (TV Asahi 2018b:01:57:45). Ein Bericht verflicht die gestellten Szenen mit den echten Bildern einer Überwachungskamera und Beamten, welche die echten Aufnahmen besprechen. Die Montage lässt es so erscheinen, als würden die Polizisten auch die gestellten Szenen besprechen, was diese realistischer erscheinen lässt (TV Asahi 2018a:02:13:12).

Im ersten Bericht in *Za Tsuiseki* und im Bericht in *Gekiroku* werden die Interaktionen zwischen Opfer und Täter in nachgestellten Szenen gezeigt. Warum gerade diese Berichte ausgewählt wurden, wird nicht angegeben, aber es fällt auf, wie stark darauf geachtet wurde, die Täter als besonders gefährlich und heimtückisch darzustellen. So findet sich in beiden Berichten eine nachgestellte Szene, die das unheimliche Grinsen der Täter zeigt, was besonders ins Gewicht fällt, weil man den Rest ihrer Gesichter wegen eines Schattens, beziehungsweise einer Schirmmütze, nicht sehen kann (TV Tōkyō 2018d:02:49:31; TV Asahi 2018a:02:11:01). Im Bericht von *Za Tsuiseki* kommt hinzu, dass der Täter in der nachgestellten Szene deutlich erkennbar synchronisiert wurde, während das Opfer kein Wort sagt (TV Asahi 2018a:02:10:29). Dies lässt den Mann erstens unnatürlich erscheinen, wodurch er unheim-

lich wirkt, und zweitens als aktiv, während das Opfer – welches bestohlen wird – passiv und somit hilflos erscheint. In diesem Bericht schlüpft das Publikum sogar kurz in die Perspektive der Frau, nachdem sie ein mit Betäubungsmittel versetztes Getränk konsumiert hatte. Anhand des verschwommenen und schwankenden Blickes (TV Asahi 2018a:02:11:16) ist es möglich mitzuerleben, wie rasch die Droge zu wirken begonnen hat, und es fällt leichter, mit dem Opfer mitzufühlen.

Im zweiten Bericht von *Za Tsuiseki* geht es um die Interaktionen zwischen Polizisten und Täter. Die inszenierten Szenen in diesem Bericht fallen dadurch auf, dass Farbfilter verwendet wurden. Für Außenbereiche wird ein blauer Farbton über das Bild gelegt (TV Asahi 2018b:01:55:47), für Innenbereiche ein gelber (TV Asahi 2018b:01:52:18)[193]. Zusätzlich wird der Protagonist in diesen inszenierten Szenen durch einen Schauspieler verkörpert –, wobei der echte Beamte und der Schauspieler äußerlich leicht unterscheidbar sind. So hat der echte Beamte leichtes Übergewicht, der Schauspieler aber nicht. (Abb. 70; TV Asahi 2018b:01:52:10; TV Asahi 2018b:01:52:41).

Abbildung 70: Bildmontage von echten Polizisten (links) und dem Schauspieler (rechts), der ihn verkörpert (TV Asahi 2018b:01:52:10; TV Asahi 2018b:01:52:41).

Der Einsatz eines Schauspielers ist in meinen Augen wichtig, weil das Auftreten der Figur wie der Farbfilter dabei hilft, nachgestellte und echte Szenen voneinander zu unterscheiden.

193 Nur in einer Szene mit authentischen Aufnahmen wird der blaue Farbton über das Bild gelegt. Ausgehend von der Bildsprache im restlichen Bericht, gehe ich hier aber davon aus, dass es sich um ein Missgeschick seitens der Produktionsfirma Taigapro handelt. Die Szene dauert auch nur sechs Sekunden, weswegen ich nicht von einer deutlichen Beeinflussung des Rezeptionserlebnis ausgehe (TV Asahi 2018b:02:03:10).

Würde der echte Beamte in nachgestellten Szenen auftreten, könnte dies die Frage aufwerfen, ob es sich nicht auch in den nicht-nachgespielten Szenen eigentlich um gespielte Szenen handelt, die aber nicht deutlich als solche erkennbar gemacht wurden. Dies könnte den Anspruch der Serie auf Authentizität – auf den das Serienkonzept ja aufbaut – zum Einstürzen bringen.

Schon in den ersten gestellten Szenen wird der Protagonist als selbstbewusster, zielsicherer und umsichtiger Vorgesetzter bei der Sprengung eines Hehlerringes von illegalen Sex-DvDs präsentiert. Er führt seine Untergeben an, als diese die Wohnung der Täter betreten (TV Asahi 2018b:01:52:18), gibt knappe Anweisungen, die von den anderen BeamtInnen mit einem ebenso knappen „Ē“ ええ [Jawohl] beantwortet werden (TV Asahi 2018b:01:52:31), und verweist auf einen Mistkübel, in dem sich der Lieferschein findet, der die Polizei auf den Hehlerring bringt, der in diesem Bericht ausgehoben wird (TV Asahi 2018b:01:53:01). Am Ende des Berichtes darf das Publikum dann eine echte Razzia miterleben, und dabei spielt dieselbe dramatische Streichmusik wie sie bei der nachgespielten zu hören war (TV Asahi 2018b:02:15:07).

Die nachgestellten Szenen dienen hier vor allem dazu, den Bericht als einen Wettkampf zwischen den verdeckt agierenden Ermittlern und den immer aufmerksamen Tätern darzustellen. In einer anderen Sequenz geht ein als Bauarbeiter getarnter Polizist (ein Schauspieler) neben einem der Verdächtigen (ebenso ein Schauspieler) vorbei, um einen Blick auf dessen Lastkarren zu werfen (Abb.71; TV Asahi 2018b:01:58:10).

Abbildung 71: Der schnelle Blick eines Beamten (TV Asahi 2018b:01:58:14).

Diese Szene wird zuerst leicht verlangsamt und in einer Totalen und aus einer leichten Untersicht gezeigt; das Passieren der beiden Figuren wird durch ein Signalgeräusch besonders betont (TV Asahi 2018b:01:58:12). Danach folgt eine Wiederholung der Szene, aber in Nahaufnahme und mit einem deutlich lauteren Signalgeräusch, welches Tempo vermittelt (TV Asahi 2018b:01:58:14). Bei der Wiederholung ist der Lastkarren gar nicht mehr im Bild, es geht nur um den schnellen Blick des Beamten, der vom Verdächtigen nicht bemerkt wird. Bestätigt wird dies noch durch die folgenden Szenen, in denen der Verdächtige kurz stehenbleibt, um dem Beamten hinterherzusehen, dann aber weitergeht (TV Asahi 2018b:01:58:17). Die vier Mitglieder der Bande werden jeder für sich kurz durch Schauspieler mit ihrer Funktion in der Bande und einem äußerlichen Merkmal vorgestellt (TV Asahi 2018b:02:00:17). Danach folgt ein Standbild, das Brustaufnahmen der echten Verdächtigen zeigt und ihr äußerliches Merkmal einblendet (TV Asahi 2018b:02:01:05). Wichtig ist hierbei die bildliche Vorstellung der vier Figuren. Denn jede einzelne sieht sich um, wird also als aufmerksam und vorsichtig gezeigt. Und dies ist natürlich das größte Hindernis für die BeamtInnen, wenn sie verdeckt ermitteln. Diese Gestaltungsweise präsentiert die Täter als eine Herausforderung für die BeamtInnen und die erfolgreiche Operation als eine beachtliche Leistung. Durch ihre Fähigkeiten und das Durchhaltevermögen ist die Polizei also selbst den vorsichtigsten Verbrecherbanden gewachsen.

Im Bericht mit dem Hehlerring stellt die Vorstellung der vier Verdächtigen auch gleichzeitig die letzte nachgespielte Szene dar und endet bei 10 Minuten und 34 Sekunden Erzählzeit (TV Asahi 2018b:02:01:01), für die restlichen 15 Minuten und 35 Sekunden gibt es nur noch ‚authentische' Aufnahmen zu sehen (TV Asahi 2018b:01:50:31). Die nachgestellten Szenen dienen zwar vor allem dazu, Ereignisse, welche das Filmteam oder eine Kamera der Polizei oder eine Überwachungskamera nicht aufgenommen hatten, nachzureichen, um so das Publikum anschaulich über Hintergründe zu informieren, gleichzeitig können sie aber auch genutzt werden, um Figuren zu charakterisieren.

4.14. Schlussfolgerungen: Bauformen

Von allen filmischen Stilmitteln hat sich vor allem die Kameraarbeit als sehr ergiebiges Analysefeld erwiesen. In den hier untersuchten Polizeiserien gibt es im Wesentlichen drei Quellen, aus denen das Filmmaterial stammen kann: das Filmteam, die Polizei und Dritte. Besonders interessant ist hier, dass das Bildmaterial Dritter, welches weder vom Filmteam noch der Po-

lizei stammt, als einziges eine, wenn auch simple, Quellenangabe erhält und oft verwendet wird, um allgemeine Aussagen mit Einzelbeispielen zu bestätigen. Besonders zu betonen sind auch die Überwachungs- und Hubschrauberkameras: Die Serien sind offensichtlich darauf bedacht, den Nutzen dieser Kameras bei der Ergreifung von StraftäterInnen extra hervorzuheben, wodurch sie ein wichtiges Werkzeug für die Polizei darstellen, die Gesellschaft zu beschützen und ihr Einsatz wird legitimiert. Andererseits kann dank der stringenten Anonymisierung des Bildmaterials dem Publikum die möglichen Furcht vor einer ständigen Überwachung gleichzeitig entgegengewirkt werden.

Aufgrund der Kameraposition lässt sich weiters die Rolle des Publikums zwischen zwei Extremen platzieren: Das eine ist der „Berechtigte Beobachter", dem es erlaubt ist, die kleinsten Details zu sehen; die andere Extrem-Position ist die des „Versteckten Voyeurs", der die Figuren und die Handlung nur aus der Distanz beobachtet. Für die Erzeugung dieser Positionen wichtig sind jeweils die Einstellungsgrößen und die Position der Kamera im Raum mit möglichen Sichtbarrieren zwischen ihr und dem Objekt entscheident. Das Publikum muss sich nicht schuldig fühlen, sondern kann sich sogar im Recht sehen. Dafür spielt die Präsenz der BeamtInnen eine wichtige Rolle. Diese führen die Kamera zu den Ereignissen in den Berichten und bleiben in ihrer Nähe. Zudem wird den Kamerateams von den BeamtInnen nie verboten, etwas zu filmen; es kommt also – zumindest scheinbar – nie zu einer Zensur durch die Polizei.

Die Annäherung an die subjektive Sicht verstärkt den Effekt der Berechtigung des Publikums, die sich schon dadurch zeigt, dass die Kamerateams und somit die RezipientInnen die BeamtInnen bei ihren Einsätzen begleiten dürfen, von diesen Beweisstücke und Haftbefehle präsentiert bekommen und Informationen über Fälle erhalten. Dadurch wird den RezipientInnen dieselben Zugangsrechte zum Geschehen gewährt, wie die BeamtInnen sie innehaben und können sich daher auf einer Stufe mit ihnen sehen, was die Verbundenheit mit den PolizistInnen fördert. Die subjektive Sichtweise der ZivilistInnen spielt nur eine kleine Rolle, weil es in solchen Fällen wahrscheinlicher ist, dass man die Sicht eines/r BeamtIn einnimmt (und nicht die der Zivilperson) – schon allein wegen der zahlenmäßigen Dominanz der PolizistInnen über die ZivilistInnen. Nicht zu vergessen sind auch die Kamerabewegungen, welche dem Bild Lebendigkeit verleihen – vor allem bei hektischen Ereignissen wie einer Flucht oder einem Raufhandel. Das Publikum kann auch dadurch leichter das Gefühl entwickeln, die Ereignisse selbst mitzuerleben.

Bei den eingesetzten Kameraperspektiven spielt auch die Untersicht eine wichtige Rolle. Diese vermittelt dem Publikum den Eindruck, nahe am Geschehen und gleichzeitig verborgen zu sein, auch da nur selten erkennbar ist, ob eine zivile Figur auf die Präsenz der Kamera reagiert. Gleichzeitig bringt diese Kameraperspektive das Publikum in eine Position der Schwäche, wodurch Verdächtige bedrohlicher wirken können, was wieder dem Bild der PolizistInnen als Beschützer zugutekommt.

Was bei der Kameraarbeit auffällt ist, dass sie für eine leicht verfolgbare Handlung sorgt. Dieser Effekt wird mittels Wiederholungen und Standbildern erreicht, die wichtige und/oder dramatische Szenen erneut zeigen. Auch die Montage trägt zur leichten Verständlichkeit der Handlung bei; zusätzliche Informationen machen Sprünge in Handlung und Zeit nachvollziehbar. Es fällt aber auch die deutliche Lenkung des Publikums durch den Fokus der Kamera – in Kombination mit den KommentatorInnen – auf; nur selten wird ihm die Möglichkeit gegeben, sich selbst einen Überblick zu verschaffen. Es können aber auch gezielt Szenen beschnitten werden, um den ZuseherInnen Anhaltspunkte vorzuenthalten, damit bei diesen Fragen aufkommen und sie ‚gezwungen' werden, den Bericht weiterzuverfolgen.

Bildeinblendungen als Stilmittel haben die Grundfunktion, das Publikum mit zusätzlichen Informationen zu versorgen und diese dadurch zu betonen. Wie die Kameraarbeit bewirken auch die Bildeinblendungen eine Lenkung des Publikums. Dies zeigt sich am deutlichsten bei den eingesetzten Graphiken, durch die der Blick der RezipientInnen auf die eingeblendeten Sachverhalte gelenkt wird. Man kann aber auch eine erzieherische Funktion bei ihnen erkennen, da bei Strafen und Festnahmen darauf Wert gelegt wird, diese mittels Texteinblendungen zusätzlich zu erklären und zu begründen.

Hinsichtlich der akustischen Ebene wurden hier Musik und Soundeffekte behandelt, da die Sprachverwendung schon im Zusammenhang mit den Rollen, die die Figuren einnehmen, abgehandelt wurde. Bei den Soundeffekten dominieren vor allem die Signalgeräusche. Sie dienen zur Rezeptionssteuerung des Publikums und lenken die Aufmerksamkeit auf bildliche Informationen, vor allem auf Texteinblendungen. Darüber hinaus können sie handlungsfunktional sein, indem sie die bildlichen Informationen mit dem Aufbau einer bestimmten Atmosphäre unterstützen.

Die Musikuntermalung besteht meist aus klischeehaften Melodien oder Stücken, welche rasch vermitteln, in welche Richtung die Rezeption gelenkt werden soll. Nur das Musikstück aus dem Vorspann von *Za Tsuiseki* war als Leitmotiv erkennbar; es dient dazu, den ZuseherIn

an die Polizei und an das Versprechen dieser Serie, ihn/sie an deren Handlung teilhaben zu lassen, zu erinnern.

Auch wenn sie nur einen kleinen Teil am Gesamtmaterial ausmachen, habe ich auch die Computeranimationen und mit Schauspielern nachgestellte Szenen berücksichtigt. Bei den Animationen in *Saizensen* und *Gekiroku* zeigte sich ein sparsames Vorgehen in ihrer Gestaltung, wodurch die wenigen so präsentierten Informationen umso wichtiger erscheinen. *Za Tsuiseki* hingegen nutzt oft Freiheiten, um die nachgestellten Ereignisse besonders dramatisch und die Täter bedrohlich wirken zu lassen. Auch in den nachgestellten Szenen in *Gekiroku* und *Za Tsuiseki* wird darauf geachtet, die Täter als gefährlich und als eine Herausforderung für die BeamtInnen darzustellen. So dienen nachgestellte Szenen und Computeranimationen dazu, bereits Geschehenes bildlich nachzureichen und zur Darstellung der Polizei positiv beitragen. Die Bauformen Kameraarbeit, Bildeinblendungen, Musik und Geräusche sowie nachgestellte Szenen sind auf eine Weise gestaltet, die dazu dient, das Publikum bei seiner Rezeption dahingehend zu unterstützen, dass ihm möglichst wenig Informationen entgehen. Auch wird mit Hilfe dieser filmischen Gestaltungsmittel deutlich, wie Figuren, Situationen und Handlungen durch die ZuseherInnen wahrgenommen werden sollen. Die Polizeiarbeit wird als Herausforderung präsentiert. Ein Moment der Ruhe ist nur selten möglich. Durch die Beschaffenheit der Bauformen in Bezug auf die Wertung von Figuren, ihrer Handlungen und der Situationen, in denen sie sich befinden, wird die Rezeption stark vereinfacht, wodurch das Publikum sich nicht selbst damit beschäftigen muss, sondern sich im Fluss der Handlung treiben lassen kann.

5. Wozu die Serien geschaffen wurden – Fazit zum Image der Polizei

Nach Faulstich geht es bei der Filmanalyse immer darum, aufbauend auf den ersten drei Schritten (Analyse der Handlung, Analyse der Figuren und Analyse der Bauformen) im vierten und letzten methodischen Schritt die durch den Film (oder im hier vorliegenden Fall die Serie) vermittelten Botschaften und Werte zu identifizieren. Hierfür werden die Erkenntnisse aus der Analyse von Handlung, Figuren und Bauformen gebündelt und schließlich in Kombination miteinander zur Interpretation herangezogen (Faulstich 2013:163). Faulstich stellt fünf verschiedene Interpretationsansätze vor[194].

194 Abgesehen von der soziologischen Filminterpretation die ich für diese Arbeit verwenden werde, gibt es noch die literatur- bzw. filmhistorische Interpretation, wo untersucht wird, ob das Werk in der Tradition früherer Werke geschaffen wurde (Faulstich 2013:178); Die biographische Filminterpretation nutzt die Biographie eines/r RegisseurIn, um seine/ihre Werke besser verstehen zu können (Faulstich 2013:187);

Darunter bietet sich am besten die soziologische Filminterpretation an (Faulstich 2013:163), auch wenn es einen Grund gibt, der gegen sie spricht. Die soziologische Filminterpretation konzentriert sich auf die filmische Darstellung von Teilen einer Gesellschaft. Dies kann eine Gruppe von Personen sein (wie zum Beispiel im hier vorliegenden Fall PolizistInnen), aber auch Institutionen wie die Polizei (Faulstich 2013:198). Bei diesem Interpretationsansatz geht es um die „…soziale[n] Bedeutung und Funktion…" der Serien (Faulstich 2013:198) und um die Frage, was für „…sozialpsychologisch übergreifend[e] identische Bedürfnis[se] und Erwartungshorizont[e]" in ihnen behandelt werden (Faulstich 2013:163).

Faulstich weist darauf hin, dass das Analysematerial aus einem einzelnen Subgenre kommen kann, was auf die hier untersuchten drei Polizeiserien zutreffen würde (Faulstich 2013:197); doch betont er weiters, dass man sich vor selbst erfüllenden Prophezeiungen durch eine unglückliche Auswahl des Materials hüten sollte (Faulstich 2013:198). Bei den hier vorliegenden Polizeiserien wäre es ausgesprochen naiv, anzunehmen, dass sie nicht alle ein positives Bild der japanischen Ordnungsmacht zeichnen würden, sind die SerienmacherInnen doch von der Kooperation der Polizei abhängig, um an ihr Material heranzukommen.

Ich greife dennoch auf die soziologische Filminterpretation zurück. Dies mache ich, da die hier untersuchten Serien als vermeintlich authentische Darstellung der Wirklichkeit deutliche Aussagen über Teile der japanischen Gesellschaft treffen. Festzuhalten bleibt zwar bereits hier, dass die positive Darstellung der Polizei als Grundton der Botschaften grundsätzlich zu erwarten war; die Analyse hat aber dennoch viele weitere interessante Detailergebnisse erbracht, die im Folgenden näher vorgestellt und diskutiert werden.

5.1. Die Botschaften

Im Folgenden gehe ich auf die Erkenntnisse bezüglich der ‚Gesamt-Botschaften' der hier untersuchten Polizei-Reality-Dokuserien ein, die die zuvor in drei Schritten (Handlung, Figuren, Bauformen) erarbeitete Detailanalyse des Filmmaterials ergeben hat. Dabei zeigt sich der starke Fokus auf die positive Darstellung der Polizei in den japanischen Serien.

Die genrespezifische Filminterpretation sucht nach den Konstanten und Veränderungen, die sich in den Werken eines Genres wiederfinden (Faulstich 2013:202-203); Die transkulturelle Filminterpretation beschäftigt sich mit dem Aufeinandertreffen (Faulstich 2013:210) von unterschiedlich ausgeformten kulturellen Basiskonzepten und wie die Aneignung von Neuem und Distanzierung von Gewohntem gestaltet wird (Faulstich 2013:211).

5.1.1. Authentizität und *yarase*

Zunächst einmal ist es wichtig festzuhalten, was die Serien suggerieren: Das im Rahmen der Sendung gezeigte Material ist authentisch. Auch wenn dies an sich noch nichts Konkretes über die Darstellung der Polizei in den Serien aussagt, so ist die Botschaft, dass es sich um Bildmaterial handelt, das echte Menschen in echten Situationen mit ihren echten Reaktionen zeigt, unabdingbar für das Sendeformat. Denn so gewinnen die inhaltlichen (was sind die Aufgabenfelder der Polizei und was beschäftigt sie häufiger beziehungsweise seltener?) und die qualitativen (wie erfüllt sie ihre Aufgaben?) Botschaften an Glaubwürdigkeit und werden zusätzlich betont. Die Serien vermitteln durch ihre, die ‚Authentizität' betonende, Machart, dass man es hier mit sehr unmittelbaren Darstellungen der Realität und nicht mit erfundenen Geschichten zu tun hat, in denen Ideologien mit Hilfe von ‚was wäre wenn'-Konstruktionen transportiert werden.

Besonders Doyle betont diesen klaren Realitätsanspruch in seiner Analyse der Serie *Cops*; dafür ist der einleitende Monolog, der dem Publikum versichert nun echte Polizeieinsätze zu sehen, besonders wichtig. Ein auffälliger Unterschied zwischen Doyles Studie und den hier untersuchten japanischen Serien besteht darin, dass in der US-amerikanischen Polizeiserie vor allem Ton aus dem On eingespielt wird (Doyle 2003:35), während Ton aus dem Off ein wichtiger Bestandteil der Gestaltung in den japanischen Serien ist.

In den japanischen Serien tragen viele Elemente zum Eindruck von Authentizität bei. Dies fängt schon in den Einleitungen der drei Serien an, wo eine Bildsprache eingesetzt wird, die sich dann auch in den einzelnen Berichten wiederfindet: der *ride-along*-Stil (Deane 2016:26), der suggeriert, dass das Publikum möglichst nahe bei den Polizeieinsätzen dabei ist und durch den die Ereignisse somit realistischer erscheinen. Diese Einsätze umfassen dann auch Aufgaben und Ereignisse, von denen man erwarten kann, dass sie für die Polizei üblich sind, wie Verkehrskontrollen oder Ermittlungsarbeiten. Auch die KommentatorInnen versprechen in den Vorspännen und den Berichten selbst Nähe zum Geschehen und dass dem Publikum nichts entgehen wird. Auch das die KommentatorInnen[195] selbst vermeintlicherweise von Ereignissen und Entwicklungen in den Berichten überrascht werden können, kann den Eindruck aufkommen lassen, dass man als RezipientIn etwas zu sehen bekommt, dass nicht auf ‚Schienen' abläuft oder von jemandem vorgeplant wurde, sondern unvorhersehbar ist und sich zufällig entwickelt. Bei den Figuren sind die ZivilistInnen als Auslöser für die

195Siehe auch Kapitel 3.5.1. über die KommentatorInnen und ihre Führung durch die Handlung.

Handlung und durch die Variationen in ihrem Verhalten für die Abwechslung wichtig. Sie können Autounfälle verursacht haben, im Besitz von Drogen sein oder sich verirrt haben. Manche sind freundlich, manche eingeschüchtert, andere aggressiv oder verzweifelt. Diese Unvorhersehbarkeit macht die zivilen Figuren realistischer.

Unter den Bauformen trägt vor allem das durch die Kameraarbeit gesteuerte visuelle Erlebnis zum Eindruck der Authentizität bei. Das liegt daran, dass die Kameraarbeit nicht geplant erscheint, sondern dass sich Unvorhergesehenes ‚zufällig' im Beisein einer Kamera ereignet. Kameras werden immer wieder von Ereignissen überrascht. Bewegliche Kameras wie die Handkameras müssen zurückweichen, im Raum nach dem Objekt suchen und wackeln in hektischen Situationen wie einer Verfolgung zu Fuß so stark, dass man kaum etwas erkennen kann. Auch die Hubschrauberkameras vermitteln mit ihren Suchschwenks, ihrem ständigen Heran- und Herauszoomen, dass hier tatsächlich jemand etwas sucht. Statische Kameras wie Überwachungskameras oder Kameras an und in den Einsatzfahrzeugen der Polizei ermöglichen hingegen nur dann einen guten Blick, wenn sich das Objekt direkt vor ihnen befindet. Weiters ist die Tonlandschaft zu nennen, die nicht nur die Handlungsorte glaubwürdiger macht, sondern es weiters deutliche Schwankungen in der Tonqualität und Lautstärke zwischen Szenen und Tonquellen geben kann. Die Aufnahmen sind – kurzum – nicht perfekt und wirken somit auch authentischer.

Auch die KommentatorInnen und die Texteinblendungen weisen durch ihre Versprechungen, alles zu zeigen beziehungsweise ganz nahe am Geschehen zu sein, immer wieder darauf hin, dass dem Publikum nichts entgeht, wenn es der Serie folgt. Nicht zuletzt sind hier auch die Vorspänne der verschiedenen Serien zu erwähnen, die durch ihre Gestaltungsweise – dem Zeigen von BeamtInnen und Einsatzfahrzeugen aus nächster Nähe, und auch den Vorschauen auf kommende Berichte in *Gekiroku* und *Za Tsuiseki* – schon vermitteln, dass man nun hautnah einen Einblick in den Alltag der japanischen Polizei gewinnt. Und nicht zuletzt sind die Titel der Serien mit Schlüsselbegriffen wie „close-up", „auf den Fersen" oder „an vorderster Front", welche von den KommentatorInnen ausgesprochen werden, während sie eingeblendet werden, bereits die Zusicherung ans Publikum, dabei sein zu können.

Nachgestellte Szenen, ob mit Schauspielern oder mittels Computeranimationen, werden stets als solche gekennzeichnet, was gleichzeitig bedeutet, dass die nicht so gekennzeichneten Szenen, Sequenzen und Berichte authentisch sein müssen. Dadurch, dass die gezeigten Handlungen auf eine ganz bestimmte Weise editiert sind, beziehungsweise dass zum Beispiel

Musik, Geräusche und Sprache zum Originalton hinzugefügt wurden, ist dennoch gleichzeitig klar, dass es sich um eine *yarase* 遣らせ [Inszenierung] (Murai 2017:68) handelt. Doch wirken die Figuren selbst in ihren Handlungsweisen authentisch, echt, weswegen das Material trotzdem leicht als vermeintliche Realität akzeptiert werden kann.

5.1.2. Nähe zu den BeamtInnen als gleichzeitige Positionierung auf deren Seite

Durch die in den Berichten immer schnell hergestellte Nähe zu den BeamtInnen und den Umstand, dass man verhältnismäßig mehr über sie als über die in den gezeigten ‚Fällen' involvierten ZivilistInnen erfährt, kommt es zu einer Annäherung an diese, was gleichzeitig zu einer Vertrautheit mit und daher auch Parteilichkeit zugunsten der PolizistInnen führt. Das bedeutet auch, dass dem Publikum eine *„utsukushii tamashii"* 美しい魂 [reine Seele] (Sakai et al. 2016:30) zugesprochen wird, weil es auf Seiten der ‚Guten' positioniert wird.

Die zivilen Figuren erscheinen hingegen als schwer einschätzbare, fremdartige Objekte, die man vor allem von außen und aus Distanz beobachtet. Besonders mit StraftäterInnen, von denen man keine oder nur selbstsüchtige Beweggründe erfährt, kann das Publikum nur schwer mitfühlen. Ob es zu einer Identifikation mit der Polizei durch ihren Einsatz von legitimer Gewalt gegenüber StraftäterInnen kommt, was eine Befriedigung des Bedürfnisses des Publikums nach Macht stillt, wie es Doyle beschreibt (Dolye 2003:39), kann ohne Rezeptionsanalyse nicht beantwortet werden. Dies erscheint mir allerdings im Falle der hier untersuchten japanischen Polizeiserien unwahrscheinlich, weil die PolizistInnen ihre Macht/Autorität meistens mittels sanftem Nachdruck zum Ausdruck bringen.

Hier stellt sich die Frage wie das Publikum positioniert wird. Handelt es sich um das „Us vs Them"-Bild, wie es Podvoiskis beschreibt, wo das Publikum auf Seiten der Polizei gegen die Kriminellen vorgeht (Podvoiskis 2012:69) – oder um Doyles „Us-and-Them"-Schema, wo sich die moralisch Integren und die kriminellen Elemente gegenüberstehen, mit den PolizistInnen als Schutzlinie dazwischen (Doyle 2003:38)? Ich tendiere dazu, in den japanischen Polizeiserien eher Doyles Konzept wiederzufinden. Zwar kommt es oft zu einer Annäherung an die BeamtInnen, besonders wenn das Publikum eingeladen wird, selbst an der Handlung ‚teilzunehmen', wie bei der Beobachtung des Verkehrs (TBS 2018c:02:44:36), wodurch es sich in der Rolle eines/r ‚HilfspolizistIn' sehen kann. Jedoch wird dem wiederum auch oft entgegengewirkt.

Dies liegt an der Kameraarbeit in den Berichten und Szenen, wo das Publikum als versteckter Voyeur zur Handlung positioniert wird, die erklärenden Monologe der PolizistInnen, durch die das Publikum ihnen gegenüber positioniert wird, und an den KommentatorInnen, die regelmäßig darauf hinweisen, was die Polizei macht, beziehungsweise es erklären. Den Zusehern wird dadurch indirekt verdeutlicht, dass sie nicht immer die gleichen ‚Zugangsrechte' zur Handlung und Figuren haben wie die Beamten und ihnen die gezeigte Materie fremd ist, weswegen sie gar keine BeamtInnen sein können. Sie sind stattdessen nur Beobachter, die durch die Handlung geführt werden müssen. Zudem gehe ich nicht davon aus, dass es zu einer Identifikation mit den individuellen BeamtInnen (den Menschen) kommt beziehungsweise kommen kann, weil man hierfür zu wenig über sie erfährt. Sofern es zu einer Identifikation kommt, wird dies wahrscheinlich mit der abstrakt-stereotypen Heldenfigur sein, welche von allen PolizistInnen zusammengenommen repräsentiert wird.

5.1.3. Mündigkeit des Publikums – Das Recht des Publikums dabei zu sein

Durch die Nähe zu den BeamtInnen wird es dem Publikum ermöglicht, verschiedenste Aufgabenfelder der Polizei wie das Durchgehen von Beweismaterial oder die Durchführung von Drogentests zu sehen. Es erlebt aus nächster Nähe sehr private Ereignisse für die betroffenen ZivilistInnen mit, wie Festnahmen, Befragungen oder Hausdurchsuchungen. Wie es King im Zusammenhang mit der Serie *The Resort* beschreibt (King 2006:48-49), kann man sich in den Polizeiserien als Insider sehen, weil man als RezipientIn bei vermeintlich allen wichtigen Ereignissen dabei ist. Dass die BeamtInnen – eine der höchsten rechtlichen und moralischen Instanzen in der Gesellschaft – keinerlei Einwände gegen die Präsenz des Filmteams äußern, sondern ganz im Gegenteil auch noch selbst Hintergründe erklären oder Beweisstücke zeigen, vermittelt dem Publikum, dass es sich nicht in einem moralischen Dilemma befindet, wenn es augenscheinlich voyeuristisch handelt, sondern es sich um sein legitimes Recht handelt.

5.1.4. Der Nutzen von Überwachungskameras

Kameras, von den Außenkameras der Polizeihubschrauber bis zu den Überwachungskameras bei und in Geschäften, leisten einen wichtigen Beitrag dazu, Straftaten zu rekonstruieren und TäterInnen/Verdächtige zu identifizieren und somit keine(n) ÜbeltäterIn ungestraft zu lassen. Dem Eindruck, dass es hier zu Einschränkungen beziehungsweise einem Verlust der Pri-

vatsphäre kommen mag, könnte durch die Anonymisierung von Personen und Objekten entgegengewirkt werden. Es müsste aber eine Rezeptionsanalyse durchgeführt werden, um dies zu bestätigen. Dass die Präsenz von Kameras, vor allem der Helm- oder Autokameras der Polizeiwagen, auch eine Möglichkeit darstellt, die PolizistInnen nicht nur bei ihrer Arbeit zu beobachten, sondern auch zu überwachen, wird nie thematisiert.

5.1.5. Stereotype Bilder

Weiters wird in den Polizeiserien der Eindruck vermittelt, dass alle PolizistInnen einander sehr ähnlich sind. Auch wenn man über manche der PolizistInnen etwas mehr erfährt als über das Gros ihrer KollegInnen, so entspricht ihre Charakterisierung doch einem Grundschema, beziehungsweise ihnen werden Eigenschaften zugeschrieben, die sich regelmäßig wiederholen. Dabei ist es nicht wichtig, dass es sich bei den PolizistInnen um talentierte Individuen handelt, sondern dass ihre Darstellung zum Gesamtbild einer landesweit in gleichem Maße fähig operierenden Polizeiorganisation beiträgt. Dies bedeutet aber auch, dass der/die einzelne BeamtIn in diesen Serien als ein problemlos austauschbares Zahnrad in einem größeren – als gut funktionierend inszeniertes – Getriebe dargestellt wird.

Hinsichtlich der zivilen Figuren kann es seitens der Produktionsfirmen zu einer gezielten Stereotypisierung von gesellschaftlichen Gruppen kommen, wie dass Studentinnen vor allem von Sexualdelikten bedroht werden – oder es wird zu Beginn mehrerer Berichte über die hohe Zahl von Verkehrsunfällen in einer Präfektur berichtet, was sich automatisch auf die Annahme über alle Autofahrer dieser Präfektur auswirkt. Es kann sich aber auch über den Verlauf von mehreren Berichten und Folgen ein Bild aufbauen und erhärten, ohne dass explizit auf dieses verwiesen wird, wie etwa dass Frauen nicht im selben Ausmaß wie Männer zu Straftaten fähig sind. Diese Stereotype sind so weit gefasst, dass sie sehr leicht auf einen großen Teil der Bevölkerung übertragbar sind. So fällt es dem Publikum leicht, sich mit dem ‚Opfer' zu identifizieren und eine Angst vor den ‚TäterInnen' zu entwickeln. Beides trägt dazu bei, dass man sich selbst einerseits als gefährdet einstufen, sich andererseits aber auch vom System Polizei vor dieser Bedrohung beschützt fühlen kann.

5.1.6. Kompetenz der Polizei

Eine weitere wichtige Botschaft, die die japanischen Polizeiserien vermitteln, ist, dass die PolizistInnen immer erfolgreich ihre Pflicht erfüllen. Auch wenn man den Erfolg nicht direkt

sieht, so gibt es immer noch die KommentatorInnen, die dem Publikum von diesem berichten. Dass die berufliche Kompetenz der BeamtInnen in solchen Serien extrem wichtig ist, zeigte sich schon bei der Beschäftigung mit der Forschung zu vergleichbaren Sendeformaten in westlichen Ländern. Sie sind fähige BeamtInnen (Dolye 2003:38-39), geschickte FahrerInnen (Deane 2016:232), tapfere HeldInnen (Stephenson 2019:137; Podvoiskis 2013:25), unermüdlich in ihrer Arbeit (Stephenson 2019:140). In den japanischen Serien zeigt sich ihre Kompetenz in ihrer ruhigen Umgangsweise mit den ZivilistInnen, ihrer raschen Reaktion und Einsatzbereitschaft, ihrer Aufmerksamkeit für kleine Details, ihrer Ausdauer und ihrer Beherrschung des Polizehandwerks. Das beinahe vollständige Fehlen von Misserfolgen oder Irrtümern dient dann als Beweis ihrer Eignung. Durch die bereits erwähnte Nähe zu den PolizistInnen ist es den RezipientInnen möglich, sich selbst vom Können der BeamtInnen zu überzeugen. Damit einhergehend kann man sich auch davon vergewissern, dass für die BeamtInnen keine Herausforderung zu groß ist. Es kann zwar betont werden, dass es sich bei einem Protagonisten um eine Frau handelt, doch spielt das Geschlecht nie eine Rolle für die Unterscheidung nach Fähigkeiten und somit unterschiedlichen Eignung für bestimmte Aufgaben.

Die Kompetenz der Polizei wird durch die Darstellung des polizeilichen Arbeitsalltages als herausfordernd und mühsam betont. Die PolizistInnen müssen stundenlang Vermisste suchen, wochenlang Verdächtige beschatten, ständig aufmerksam sein und Einsätze planen. Für diese kraftraubenden Tätigkeiten gibt es nur selten Dank von ZivilistInnen oder Lob von KollegInnen oder Vorgesetzten. Stattdessen, so vermitteln es die Serien, haben PolizistInnen das moralische Bedürfnis so zu handeln; der Beruf selbst ist der Lohn.

Ein hier ebenfalls wichtiger Punkt ist, dass sich die PolizistInnen in der Regel nicht irren. Wenn sie jemanden verdächtigen, dann handelt es sich auch höchstwahrscheinlich um einen Verbrecher. Raum für Zweifel an der möglichen Unschuld der Verdächtigen wird nicht gelassen. Auch wenn in denjenigen Berichten, die mit Verhaftungen enden, immer angegeben wird, dass diese unter Verdacht (und nicht wegen einer erwiesenen Tat) vorgenommen werden, so können sich die ZuseherInnen dennoch sicher sein, dass die Verdächtigen verurteilt werden, weil die Schuld im Laufe der Berichte mittels Beweisen wie Geschwindigkeitsmessgeräten, Drogentests, Bildmaterial, Zeugenaussagen – meist vor laufender Kamera – nachgewiesen werden können, wenn nicht sogar die Tat selbst zu sehen war.

Gerade die hohe Erfolgsquote kann das Gezeigte aber auch unglaubwürdig erscheinen lassen. Zwar gibt es für die BeamtInnen immer wieder Herausforderungen auf dem Weg zum

Happy End, doch häufen sich die Erfolge im Laufe der einzelnen Berichte und Folgen an. In einem fiktionalen Format würde es wahrscheinlich nicht als störend wahrgenommen werden, wenn die Heldenfiguren immer und immer wieder siegreich sind, doch in einem faktualen Format kann dies einen Verlust an Glaubwürdigkeit bewirken. Anders formuliert: Es stellt sich dann die Frage, ob nur diese Fälle ausgewählt wurden, die das Können der Polizei beweisen und alle anderen ‚zensiert' (also nicht gezeigt) werden.

Was auch auffällt, ist, dass die PolizistInnen prinzipiell nicht auf die Zusammenarbeit mit der Bevölkerung angewiesen zu sein scheinen. So helfen sie der Zivilgesellschaft durch ihren Einsatz auf der Straße und im Büro, doch gibt es nur wenige Berichte, in denen zivile Figuren einen Beitrag zum Happy End leisten – und wenn doch, dann sind sie nur für eine begrenzte Zeitspanne von Bedeutung. Es handelt sich bei den einzelnen Berichten dieser Serien also quasi jeweils um eine ‚One-(Wo)Man-Show', in der an den Heldenstatus der Polizei keine andere Figur(engruppe) herankommt. Man muss hier aber bedenken, dass gerade die Zusammenarbeit zwischen Bevölkerung und Polizei extrem wichtig für den Erfolg bei der Aufklärung von Verbrechen ist (Johnson 2003:25-26). Wenn dann die Polizei in der Serie oder in der Realität auf die Hilfe von ZivilistInnen angewiesen ist, könnte dies als Unfähigkeit angesehen werden, weil es nicht der gewohnten Darstellung der Selbstständigkeit und der Effizienz der Exekutive entspricht.

5.1.7. Die PolizistInnen sind keine AntagonistInnen

Die Autorität der Polizei, wenn sie auch nicht direkt verbalisiert wird, ist in den Serien deutlich zu erkennen: Widerstand durch zivile Figuren wird überwunden, und schlussendlich erreichen die BeamtInnen immer ihr Ziel. Hierbei spielt aber immer der Dialog eine entscheidende Rolle. Sie sprechen mit den ZivilistInnen, egal ob Verdächtige oder Hilfsbedürftige; sie stellen ihnen Fragen und zeigen Interesse an ihnen; sie handeln beherrscht, selbst wenn ihnen trotzig begegnet wird. Manchmal wird sogar ihre Umgänglichkeit und Freundlichkeit extra hervorgehoben. Dies ist ein deutlicher Gegensatz zur neuseeländischen Serie *Police Ten 7* (Podvoiskis 2013:75) und der amerikanischen Produktion *Cops* (Doyle 2003:35), in denen körperlich ausgetragene Konflikte zwischen der Polizei und den Tatverdächtigen einen wichtigen Bestandteil der Handlung ausmachen. In den japanischen Serien lernt das Publikum hingegen, dass man mit der Ordnungsmacht ruhig reden kann, und, auch wenn man selbst einmal etwas emotionaler wird, sie dennoch zuhören. Besonders deutlich ist der entspannte

Umgang mit BeamtInnen bei den gezeigten Polizeiveranstaltungen, wo die fröhlichen Gesichter der ZivilistInnen zeigen, dass man sich vor den BeamtInnen nicht fürchten muss.

5.1.8. Verbrechensabschreckung und Informationen – Erziehung des Publikums

Was mit der in den einzelnen Berichten gezeigten Kompetenz der Polizei ebenfalls zusammenhängt, ist natürlich auch die Frage nach einer abschreckenden Funktion für eventuelle StraftäterInnen. Prinzipiell werden Straftaten in den japanischen Polizeiserien immer aufgelöst. Stephenson verweist in seiner Studie darauf, dass die Aufklärung von eher selten vorkommenden Gewaltverbrechen wie Mord kaum abschreckend wirkt, da die meisten Menschen sowieso nicht vorhaben, jemanden zu ermorden (Stephenson 2019:140-141). Im Gegensatz dazu werden in den drei hier untersuchten japanischen Serien alltäglichere Vergehen behandelt, wie z.B. der Konsum von Rauschmitteln oder das Ignorieren von Verkehrsregeln, bei denen es wahrscheinlicher ist, dass diese ab und zu auch von jemandem aus dem Publikum begangen werden. Man könnte hier also durchaus eine abschreckende Funktion der Serien vermuten, denn den RezipientInnen wird bewusst gemacht, dass selbst das kleinste Vergehen nicht unentdeckt, geschweige denn unbestraft bleibt. Diese Botschaft konnte auch Stephenson bei seiner Analyse von faktualen und fiktionalen Polizeiserien aus Australien identifizieren: Eine stets präsente Polizeimacht ist immer bereit, die TäterInnen zu fassen (Stephenson 2019:139). Hinzu kommt in den japanischen Serien noch, dass die Festnahme/ Bestrafung mittels markanter Texteinblendungen und gesprochenen Kommentaren deutlich betont wird.

Die erzieherischen Botschaften der hier behandelten japanischen Polizeiserien sind aber nicht nur auf Abschreckung durch Bestrafung beschränkt. Auch Gesetze und Vorschriften werden hin und wieder erklärt. Doch wird das Publikum nur selten mit theoretischem oder praktischem Wissen versorgt. So gibt es zum Beispiel keine Informationen über den organisatorischen Aufbau der Polizei oder Opferschutz. Meist beobachtet das Publikum nur die Handlung mit dem allernotwendigsten Wissen, das zum Verständnis der Handlung und zur Schaffung einer bestimmten Atmosphäre nötig ist. Ein Beispiel ist das Streckenstück einer Schnellstraße in *Za Tsuiseki* (TV Asahi 2018d:00:16:21). Wegen der scharfen Kurven und des starken Gefälles gibt es eine Tempobeschränkung (TV Asahi 2018d:00:16:37), doch gibt es immer wieder Fahrer, die nicht vorsichtig seien, weshalb es zu „*hisan na jiko*“ 悲惨な事故 [tragischen Unfällen] komme (TV Asahi 2018d:00:16:46). Dies überträgt sich dann auf den

Folgebericht, in dem die Polizei zu solch einem Unfall fährt (TV Asahi 2018d:00:16:54), den der Kommentator dann noch mahnend mit den Worten abschließt, dass hier jemand sein Leben hätte verlieren können (TV Asahi 2018d:00:21:54). Mehr erfährt man nicht – auch nicht, wie man zum Beispiel selbst vorgehen sollte, falls man Zeuge eines Unfalles wird.

Grundsätzlich funktionieren hier die Serien in zwei Richtungen: Einerseits hat das Publikum die Genugtuung, Personen, die gegen seine Werte, gegen die Regeln, denen es folgt, verstoßen haben, bestraft zu sehen. Andererseits aber kann es sich selbst als behütet wahrnehmen, denn es kann darauf zählen, dass die Bedrohung durch andere Personen neutralisiert wird, indem die TäterInnen aus dem Verkehr gezogen werden.

5.1.9. Die Makellosigkeit der Polizei

Eine weitere wichtige Botschaft, die die Serien bezüglich der japanischen Polizei transportieren, erschließt sich dadurch, was fehlt beziehungsweise nicht gesagt oder gezeigt wird: Negative Seiten der Polizeiarbeit bleiben vollkommen ausgeblendet. So kommen beispielsweise weder ermittlerische Misserfolge noch Polizeigewalt vor, und auch dem Thema korrupter oder berufsmüder PolizistInnen begegnet man in den Serien nie. Ab und zu geäußerter Kritik seitens ziviler Figuren an dem Vorgehen von BeamtInnen wird durch KommentatorInnen und PolizistInnen entkräftet oder ignoriert. Auch werden keine unangenehmen Fragen gestellt – so wenn Polizeiabteilungen oder -kampagnen präsentiert werden, die zur Lösung gravierender Probleme beitragen sollen, bei denen man sich fragen könnte, warum die Polizei hier bisher augenscheinlich erfolglos war. Dieses Ausschalten kritischer Gedanken fand auch Deane bei seiner Beschäftigung mit englischen Polizeishows, in denen auf die Rolle von Autoverfolgungsjagden durch die Polizei beim Zustandekommen von Unfällen nicht eingegangen wird. Stattdessen werden diese als notwendig präsentiert, um Gesetz und Ordnung zu bewahren (Deane 2016:44; 202).

5.1.10. Die Gesellschaft macht die Polizei notwendig

All diese Botschaften der hier analysierten Polizeiserien tragen zum Entstehen eines Bildes bei, das die Polizei als von der japanischen Gesellschaft legitimiertes und eingesetzes Ordnungs- und Kontrollorgan zeigt, das sie diese vor Chaos, Unordnung und Verbrechen schützt. Der Schutz der Öffentlichkeit ist auch in Polizeiserien anderer Länder ein wichtiges Thema (Deane 2016:178; Stephenson 2019:128).

Aber andererseits ist es eben genau diese Gesellschaft, die diese Probleme erst verursacht und somit die Polizei und die Kontrolle durch den Staat notwendig macht. Diese Notwendigkeit nimmt zu, je mehr die Mitglieder der Gesellschaft sich selbst und andere Gefahren aussetzen. Die Polizei handelt in den Serien nicht nach eigenem Gutdünken, sondern weil ZivilistInnen sich und andere, ob bewusst oder unbewusst, in Gefahr bringen. Man könnte sogar noch einen Schritt weitergehen und von der Konstruktion einer gefährlichen Gesellschaft in den Serien sprechen. Denn es ist egal, wo der Ort der Handlung ist oder wann sie sich abspielt: Es gibt immer etwas für die Polizei zu tun, was den Eindruck vermitteln kann, dass es sehr viele Verbrechen und Notfälle in Japan gibt. Und dies bedeutet wieder eine Betonung der Wichtigkeit der Polizei für die Gesellschaft.

5.2. Hypothesen

Abschließend möchte ich noch auf die drei Hypothesen eingehen, die ich nach meiner ersten Spontanrezeption von *Saizensen* aufgestellt und in der Einleitung dargelegt habe. Sie können größtenteils als bestätigt betrachtet werden, was ich aber nicht auf analytisches Geschick zurückführe, sondern auf die bereits bei der ersten Sichtung sehr leicht verständliche Gestaltung der Serien.

Die erste Hypothese lautete, dass die Serien ein stereotypes Bild der Polizei erschaffen: PolizistInnen halten sich strikt an die Regeln, sie haben ein besonderes ‚Talent' beziehungsweise Instinkte, um TäterInnen aufzuspüren und zu überführen, und ihre Arbeit ist kein Vergnügen, sondern ein höherer Dienst am Wohle der Gesellschaft. Die genauere Analyse konnte bestätigen, dass dies zutrifft. Diese Punkte sind wichtige Teile der Botschaften, die die Serien über die Polizei vermitteln[196]. Der/Die PolizistIn verhält sich regelkonform, ist unermüdlich zur Bewahrung des Rechtsstaates im Einsatz, und diese Arbeit ist gleichzeitig auch der Lohn dafür, materielle Entlohnung spielt keine Rolle.

Die zweite Hypothese betraf bestimmte filmische Stilmittel (z.B. die Anonymisierung, bestimmte Kameratechniken und die stets unsichtbare Kommentatorfigur), die dazu beitragen, dass es zu einer Homogenisierung der Gruppe der TäterInnen kommt; es handelt sich bei ihnen nicht um einzelne Individuen, mit denen etwa eine Identifizierung oder Anteilnahme möglich wäre, sondern um eine Masse mehr oder weniger rücksichtsloser StraftäterInnen, die eine Gefahr darstellen. Dies trifft jedoch nicht im erwarteten Ausmaß zu. StraftäterInnen

196 Siehe vor allem die Vermittlung ihrer berufliche Eignung, Kapitel 3.3.1.3.

werden in manchen Fällen sehr wohl als skrupellose Egozentriker dargestellt, vor allem durch die KommentatorInnen. Sie können somit als antagonistisch eingestellt gegenüber den PolizistInnen, aber auch der japanischen Gesellschaft, verstanden werden. Solch eine klare Grenzziehung zwischen PolizistIn als ProtagonistIn und ZivilistIn als AntagonistIn mit deutlichem Konflikt findet sich aber nur selten. Dies liegt vor allem an den sehr unterschiedlichen Verhaltensweisen der ZivilistInnen. So gibt es TäterInnen/Verdächtige, die sich ruhig und besonnen verhalten, und Hilfsbedürftige, die sich der Polizei körperlich und verbal widersetzen. Dazu trägt auch das ruhige Verhalten der BeamtInnen bei, die sich deutlich häufiger mit Uneinsichtigkeit als offener Aggressivität der zivilen Figuren auseinandersetzen müssen und ihre Autorität meist ohne Probleme durchsetzen können, da ein ‚Bösewicht' fehlt.

Die dritte Hypothese bezog sich auf den Aufbau der gezeigten Handlung. Es wurde vermutet, dass die einzelnen Berichte einer Folge wie Spielfilme aufgebaut sind: Ein Verbrechen geschieht, wird untersucht und schließlich aufgelöst, um so den ZuseherInnen ein Happy End bieten zu können. Die kurzweilige Unterhaltung des Publikums ist dabei von vorrangiger Bedeutung. Die detaillierte Untersuchung ergab, dass die meisten Berichte einer klaren narrativen Struktur folgten, abgesehen von den Vorstellungen einzelner PolizistInnen oder Polizeiorganisationen, die als selbstständige Berichte keinen Handlungsverlauf besitzen. Es handelt sich bei dem auslösenden Ereignis aber nicht immer um ein Verbrechen. Man kann eher von einer Störung der gesellschaftlichen Ordnung sprechen, die die Form eines Verbrechens ebenso annehmen kann wie die eines ganz anders gearteten Notfalls. Durch das Vorhandensein einer narrativen Struktur in den meisten Berichten und den Einsatz von KommentatorInnen und Bauformen wie Musik und Texteinblendungen wird das Publikum mit Informationen versorgt, was für eine leichtere Verfolgbarkeit der Berichte und Vermittlung von Botschaften sorgt. Doyle schreibt, dass das Vorhandensein einer narrativen Struktur mit klaren Ende, wie sie bei der Serie *Cops* zu finden ist, zusammen mit einer Moral und sympathischen Figuren in Form der PolizistInnen einen wichtigen Beitrag zum Unterhaltungswert der Serie leistet (Doyle 2003:35). Dies trifft auch hier zu. Aber auch die eigenständigen Vorstellungsberichte der Polizei[197], die keine narrative Struktur aufweisen, tragen zur Unterhaltung bei. Durch ihre Bereitstellung von Informationen, kann man sie als eine eigenständige Exposition ansehen, welche das Eintauchen für das Publikum in die Handlung von bis zu drei nachfolgenden Berichten deutlich erleichtert.

197 Siehe nochmals Kapitel 2.2.2.2.3. für Genaueres über die Vorstellungsberichte der Polizei.

5.3. Die PolizistInnen als Symbole

Ein Punkt, den Faulstich in seinem einführenden Werk zur Methode der Filmanalyse erwähnt, ist, dass man bei der Suche nach den Botschaften und Werten, die ein Film vermittelt, insbesondere Symbole berücksichtigen soll (Faulstich 2013:164). Ein Einsatz von Symbolen im Sinne von Objekten, Handlungsweisen von Figuren und so weiter, die auf einen tieferen, gesellschaftlich/kulturell codierten Sinn verweisen, war jedoch in keiner der Serien auszumachen. Allerdings gibt es viele einzelne Symbole für die Organisation Polizei in Form ihrer BeamtInnen, Fahrzeuge, Gebäude, etc. Allem voran verweisen die blauen Uniformen der PolizistInnen auf ihre berufliche Funktion und sind daher als Symbole zu verstehen. Auf diese Symbole, ob nun in Form von PolizistInnen oder materieller Objekte wie den Uniformen oder Streifenwägen, könnte sich die Sehnsucht des Publikums nach Sicherheit, Schutz und Stabilität beziehen. Die Symbole belegen gleichzeitig, dass das Anerkennen der staatlichen Autorität in Form der Exekutive, das Zahlen von Steuern, um diese zu finanzieren, und das Befolgen von Gesetzen nicht umsonst ist. Wenn die RezipientInnen dieser Serien HüterInnen des Gesetzes sehen, so sehen sie zwar einerseits einzelne PolizistInnen, aber andererseits auch Symbole für den Rechtsstaat Japan, dem das Wohl seiner Bevölkerung am Herzen liegt.

5.4. Schlusswort: Die Darstellung in japanischen Polizei-Reality-Dokuserien

Zum Schluss möchte ich noch kurz auf ein in meinen Augen wichtiges Thema eingehen. Es fällt auf, dass die Polizeiarbeit in den Serien ganz selbstverständlich und ohne jeden Zweifel von Erfolg gekrönt ist. Dadurch kann beim Publikum der Eindruck entstehen, dass die harte Arbeit der BeamtInnen auf den Straßen Japans gar so nicht so schwierig ist, was wiederum bewirken kann, dass Respekt und Dankbarkeit für ihren Einsatz zum Wohle der Gesellschaft über die Zeit hinweg unterminiert wird. Sollte es dann im wirklichen Leben zu einem Fehlschlag bei Ermittlungen oder dem Fehltritt eines/r PolizistIn kommen, kann das Image der immer ‚perfekten' BeamtInnen, welches man aus den behandelten Serien kennt, in Mitleidenschaft gezogen werden und dadurch das Vertrauen, die Akzeptanz und die Unterstützung der RezipientInnen gegenüber der Polizei umso stärker erschüttert werden.

Dass solche Widersprüche entstehen können, liegt paradoxerweise auch an der simplen Inszenierung. Die ZuseherInnen müssen, um im ‚Bilde' zu sein, nur wenig Mühe in die Rezeption investieren. Dadurch werden nicht nur die Figuren simplifiziert, es werden auch ernste rechtliche und soziale Probleme und Einzelschicksale als etwas leicht Lösbares dargestellt,

und das Publikum muss sich nicht mit komplexeren Fragen beschäftigen. Vor allem die KommentatorInnen übernehmen in Kombination mit anderen filmischen Bauformen wie der Kameraarbeit, der Musik und den Bildeinblendungen das Ruder, lenken den Erzählfluss und die Wertung für das Publikum und sprechen ihm damit die Mündigkeit, sich mit ernsten gesellschaftlichen und rechtlichen Themen auseinandersetzen zu können, ab.

Zusammenfassend für diese Arbeit ist zu sagen, dass durch den faktualen Charakter des analysierten Formats die auftretenden Figuren und ihre Handlungen in den Serien zu Symptomen der vermeintlichen Wirklichkeit eines Teils der japanischen Gesellschaft werden. Denn auch wenn die Berichte nur einen winzigen Anteil der vielen Aktivitäten, die sich über das Jahr für die Polizei ereignen, und immer nur individuelle Ereignisse behandeln, so ergeben sie im Ganzen betrachtet ein Gesamtbild der Polizei und der japanischen Gesellschaft. In diesem Fall handelt es sich um das Bild einer Polizei, die vor allem durch ihre Professionalität und ihren Erfolg, aber auch durch ihre Notwendigkeit als alleiniger kompetenter Krisenlöser legitimiert wird.

Massenquellen

Im Folgenden liste ich die einzelnen Anhänge auf, die ich bereits im Fließtext erwähnt habe. Wie im Fließtext beziehen sich auch diese Zeitangaben auf das mir zur Verfügung stehende Material, weswegen es Abweichungen vom Originalmaterial gibt.

1. Offizielle Dauer der einzelnen Folgen von *Saizensen*, *Za Tsuiseki* und *Gekiroku* inklusive Werbepausen aus dem Jahr 2018.

Zum Vergleich noch die Gesamtdauer meines Materials nach Serie; mit und ohne Werbepausen.

	Saizensen	*Gekiroku*	*Za Tsuiseki*
Folge 1	02:57:00	02:36:00	04:20:00
Folge 2	02:57:00	02:48:00	03:07:00
Folge 3	02:57:00	01:55:00	02:48:00
Folge 4	Es gibt keine Folge	04:35:00	04:14:00
Folge 5	Es gibt keine Folge	Es gibt keine Folge	02:48:00
Gesamtdauer offiziell (inklusive Werbung)	08:51:00	11:54:00	17:17:00
Gesamtdauer meines Materials (inklusive Werbung)	08:50:22	10:54:31	17:06:25
Gesamtdauer meines Materials ohne Werbung	07:14:54	9:48:31[198]	15:42:25

198 Es ist zu bedenken, dass die letzte Folge von Gekiroku mir nicht vollständig zur Verfügung stand, weswegen dies eine Schätzung darstellt (siehe genaueres in Kapitel 1.4.4.).

2. Die wichtigsten Punkte zur Analyse der Folgen.

Metadaten	
	Folgennummer
	Berichtnummer
	Zeitstempel
	Dauer ohne Werbung/Vorschau
	Spontanrezeption
	Kommentator
Handlung	
	Kurzbeschreibung
	Handlungsphasen
	Vorstellungsberichte und welche Berichte sich auf sie beziehen
	Vergehen-/Verbrechensart oder andere Situation?
	Strafausmaß
	Was passiert zu Beginn des Berichtes
	Was passiert am Ende des Berichtes
	Wann erfährt man die Natur das Thema?
	‚Stolpern' die Beamten zufällig über die Haupthandlung?
	Straßen- oder Detektivbericht
	Aspekt der Strafe, Hilfe (oder Vorstellung)
	Handlungsort
	Handlungszeit
	Erzählte Zeit
	Bei Verhaftungen, sind die BeamtInnen in Zivil oder Uniform?
	Gibt es Verstärkung für die Polizei?
Figuren	
	Wer/Was sind die ProtagonistInnen?
	Gibt es Nebenfiguren und welche?
	Kommen BeamtInnen in Uniform oder Zivil vor?
	Fokus auf BeamtInnen in Uniform oder Zivil?
	Namen der BeamtInnen
	Hat/haben die polizeilichen Hauptfiguren einen Namen?
	Verhalten der BeamtInnen untereinander
	Vorkommen von Beamtinnen (Protagonistin und Nebenfigur)
	Verhalten der BeamtInnen gegenüber ZivilistInnen
	Befähigungen der BeamtInnen
	Kommt die polizeiliche Figur auch in anderen Berichten vor?

	Körperliche Dominanz der Polizei
	Zahlenmäßiges Verhältnis zwischen PolizistInnen und ZivilistInnen
	Verbale Dominanz/Ermahnungen
	Sprechen die Beamte mit den ZivilistInnen wie Erwachsene mit Kindern
	Verhalten der zivilen Figuren (Täter/Opfer)
	Motivation der zivilen Figuren
	Selbst- Fremd- und Erzählercharakterisierung der ZivilistInnen
	Markante Aussagen der KommentatorInnen
	Redepräsenz der Figuren
	Sieht/hört man das Kamerateam?
Bauformen	
	Musik
	Markante Signalgeräusche
	Gestaltung der Untertitel
	Animationen
	Anonymisierung (Auffälligkeiten)
	Hintergrundwissen durch Texteinblendungen
	Gibt es Wiederholungen?
	Wird die Polizei (Gebäude, Fahrzeuge, Beamte) zu Beginn des Berichts von der Kamera ‚gesucht'?
	Wo im Bild tauchen wichtige Figuren, Objekte und Handlungsort zum ersten Mal auf?
	Markante Annäherung/Distanz zu den Figuren
	Gestaltung des Ende
	Sind BeamtInnen mit Kameras zu sehen?
	Gibt es die markante ‚Von oben auf'-Handschellenszene?
	Sprechdauer von KommentatorInnen, PolizistInnen und ZivilistInnen
	Soundeffekte (außer Signalgeräusche)
	Signalgeräusche
	Musikdauer
	Perspektivenverteilung
	Einstellungsgrößenverteilung
	Inszenierung (als solche kenntlich gemacht oder nicht?)
	Computeranimationen
Botschaft	
	Welche Botschaft über die Polizei ist am Ende des Berichtes zu erkennen?

3. Dauer der Berichte in *Saizensen*.

Folge: Berichtnummer	Zeitstempel	Dauer
Folge 1		
1:1	00:00:08	00:04:24
1:2	00:04:32	00:10:08
1:3	00:17:10	00:09:05
1:4	00:29:00	00:12:19
1:5	00:41:19	00:06:10
1:6	00:47:29	00:02:43
1:7	00:50:12	00:22:44
1:8	01:12:56	00:09:12
1:9	01:22:08	00:06:04
1:10	01:30:57	00:06:22
1:11	01:40:04	00:05:50
Vorschau	01:48:39	00:00:22
1:12	01:52:01	00:04:18
1:13	01:56:19	00:13:40
1:14	02:09:59	00:31:31
	Gesamtdauer der Berichte ohne Vorschau	02:24:38
	Gesamtdauer der Berichte mit Vorschau	02:25:00
Folge 2		
2:1	00:00:08	00:04:03
2:2	00:04:11	00:01:34
2:3	00:05:45	00:06:48
2:4	00:12:33	00:07:08
Vorschau	00:22:11	00:00:29
2:5	00:25:25	00:15:36
2:6	00:41:01	00:08:22
Vorschau	00:49:23	00:00:34
2:7	00:49:57	00:00:32
2:8	00:50:29	00:06:36
2:9	00:57:05	00:11:48
2:10	01:08:53	00:08:13
2:11	01:17:06	00:06:05
Vorschau	01:19:07	00:00:21

Vorschau	01:19:16	00:00:09
2:12	01:26:25	00:06:14
2:13	01:35:24	00:07:03
2:14	01:45:12	00:05:29
Vorschau	01:46:22	00:00:11
2:15	01:53:52	00:13:58
2:16	02:07:50	00:09:32
2:17	02:17:22	00:12:42
2:18	02:36:04	00:04:45
2:19	02:43:48	00:06:33
Vorschau	02:45:08	00:00:05
Vorschau	02:52:22	00:00:08
	Gesamtdauer der Berichte ohne Vorschau	02:23:09
	Gesamtdauer der Berichte mit Vorschau	02:25:06
Bericht 3		
3:1	00:00:08	00:06:40
3:2	00:06:48	00:09:40
Vorschau	00:16:28	00:00:22
3:3	00:19:20	00:08:29
Vorschau	00:22:00	00:00:17
Vorschau	00:22:17	00:00:14
3:4	00:31:05	00:10:05
3:5	00:41:10	00:09:47
3:6	00:50:57	00:03:28
Vorschau	00:54:25	00:00:16
3:7	00:54:41	00:09:49
3:8	01:04:30	00:14:33
Vorschau	01:09:24	00:00:19
3:9	01:22:07	00:10:01
Vorschau	01:25:44	00:00:10
3:10	01:35:03	00:05:31
Vorschau	01:35:36	00:00:07
Vorschau	01:35:43	00:00:13
3:11	01:43:40	00:06:35
3:12	01:53:15	00:06:02
3:13	01:59:17	00:09:31

3:14	02:08:48	00:07:29
3:15	02:16:17	00:07:18
Vorschau	02:20:02	00:00:20
3:16	02:26:55	00:01:28
3:17	02:28:23	00:06:32
Vorschau	02:29:56	00:00:10
3:18	02:38:20	00:02:52
3:19	02:44:12	00:04:14
Vorschau	02:45:54	00:00:05
Vorschau	02:51:31	00:00:11
3:20	02:54:57	00:01:52
	Gesamtdauer der Berichte ohne Vorschau	02:22:04
	Gesamtdauer der Berichte mit Vorschau	02:24:48

4. Einteilung der Berichte (Detektiv-/Straßenbericht; Strafe/Hilfe/Vorstellung; Streifenwägen; Handlungsort).

Folge : Bericht-nummer	Zeit-stempel	Detektiv-/Straßen-bericht	Strafe/Hilfe/Vor-stellung	Streifenwagen ist in den ersten zehn Sekunden des Berichtes zu sehen	Handlungsort
Folge 1					
1:1	00:00:08	Straße	Strafe	ja	Tōkyō
1:2	00:04:32	Straße	Strafe	ja	Tōkyō
1:3	00:17:10	Straße	Strafe	ja	Chiba
1:4	00:29:00	Straße	Hilfe		Miyazaki
1:5	00:41:19	Straße	Hilfe		Tōkyō
1:6	00:47:29	Straße	Strafe		Tōkyō
1:7	00:50:12	Detektiv	Strafe		Miyazaki
1:8	01:12:56	Straße	Strafe	ja	Tōkyō
1:9	01:22:08	Straße	Strafe	ja	Chiba
1:10	01:30:57	Straße	Hilfe	ja	Chiba
1:11	01:40:04	Straße	Hilfe	ja	Chiba
1:12	01:52:01	Straße	Strafe	ja	Chiba
1:13	01:56:19	Detektiv	Strafe		Kyōto
1:14	02:09:59	Detektiv	Strafe		Kyōto
Folge 2					
2:1	00:00:08	Straße	Strafe		Kanagawa
2:2	00:04:11		Vorstellung		Kanagawa
2:3	00:05:45	Straße	Strafe		Kanagawa (vermutlich)
2:4	00:12:33	Straße	Strafe		Miyagi
2:5	00:25:25	Straße	Strafe	ja	Kyōto
2:6	00:41:01	Straße	Strafe	ja	Kyōto
2:7	00:49:57		Vorstellung		Hokkaidō
2:8	00:50:29	Straße	Hilfe	ja	Hokkaidō
2:9	00:57:05	Straße	Hilfe	ja	Hokkaidō
2:10	01:08:53	Straße	Hilfe	ja	Hokkaidō
2:11	01:17:06	Straße	Strafe	ja	Okinawa
2:12	01:26:25	Straße	Strafe	ja	Okinawa
2:13	01:35:24	Straße	Strafe	ja	Tōkyō
2:14	01:45:12	Straße	Strafe	ja	Tōkyō

2:15	01:53:52	Straße	Strafe		Miyagi
2:16	02:07:50	Straße	Strafe	ja	Chiba
2:17	02:17:22	Straße	Strafe	ja	Miyazaki
2:18	02:36:04	Straße	Hilfe	ja	Miyazaki
2:19	02:43:48	Straße	Hilfe	ja	Chiba
Bericht 3					
3:1	00:00:08	Straße	Strafe		Kagawa
3:2	00:06:48	Straße	Hilfe		Kagawa
3:3	00:19:20	Straße	Strafe	ja	Kyōto
3:4	00:31:05	Straße	Strafe	ja	Fukuoka
3:5	00:41:10	Straße	Strafe	ja	Fukuoka
3:6	00:50:57	Straße	Strafe		Nagoya
3:7	00:54:41	Straße	Strafe		Nagoya
3:8	01:04:30	Straße	Strafe		Nagoya
3:9	01:22:07	Straße	Hilfe	ja	Miyagi
3:10	01:35:03	Straße	Strafe		Miyagi
3:11	01:43:40	Straße	Strafe	ja	Okinawa
3:12	01:53:15	Straße	Hilfe		Okinawa
3:13	01:59:17	Straße	Hilfe		Okinawa
3:14	02:08:48	Straße	Strafe	ja	Fukuoka
3:15	02:16:17	Straße	Strafe		Kanagawa
3:16	02:26:55		Vorstellung		Kagawa
3:17	02:28:23	Straße	Strafe		Kagawa
3:18	02:38:20	Straße	Strafe		Kagawa
3:19	02:44:12	Straße	Strafe		Kagawa
3:20	02:54:57	Straße	Strafe		Tōkyō

5. Was hat die zivile (Haupt-)figur getan und ihr Schicksal; BeamtInnen in Zivil/Uniform.

Folge: Bericht-nummer	mit/ohne Verhaftung in Zivil/Uniform	Delikt/Vergehen/sonstiges der zivilen Figuren	Schicksal der Figuren
Folge 1			
1:1	Uniform	Konsum und Besitz von Drogen (00:04:00)	Verhaftung (00:04:00)
1:2	Uniform	Konsum von Drogen (00:17:01)	Verhaftung (00:17:01)
1:3	Uniform	Unfall mit Verletzungsfolge ausgelöst (00:28:41)	Verhaftung (00:28:41)
1:4	nein	Angeblich Geisterfahrerin (00:31:37; kein Verbrechen angegeben), wird nur unter Schutz gestellt wegen Verwirrtheit und Vermisstenanzeige; (00:41:03)	Unter Schutz gestellt (00:41:03); angeblich später mit Familie vereint (00:41:08)
1:5	nein	Prügelei (00:41:41); es gibt aber einen Ausgleich (00:47:26).	Ziehen ihres Weges nach Einigung (00:47:26)
1:6	nein	Ermahnung für Frau die von der Polizei nach Hause gefahren werden will (00:48:48).	Zieht unverrichteter Dinge weiter nach Ermahnung/Belehrung (00:50:01)
1:7	Zivil	Verstoß gegen das Aufenthaltsgesetz: Aufenthalt abgelaufen (01:06:44); Nutzung gefälschter Dokumente (01:12:23)	Haft (01:12:22), später Meldung, dass sie abgeschoben wurden (01:12:28)
1:8	uniform	Drogenbesitz und Konsum (01:21:35)	Verhaftung (01:21:35)
1:9	nein	Verdacht auf Alkoholkonsum bei einem Fahrer bestätigt sich nicht (01:30:42).	Zieht seiner Wege nach Ermahnung (01:30:45)
1:10	nein	Betrunkener beschädigte eine Tafel (01:37:50); es gibt einen Ausgleich (01:39:55)	Ziehen ihres Weges nach Einigung (01:39:55)
1:11		Schwer Betrunkener Mann wird zu seinem Wohl unter Schutz gestellt (01:48:24).	Unter Schutz (01:48:24)
1:12	nein	Bei Rot über die Kreuzung (01:52:16)	Geldstrafe und Punkteverlust (01:55:46)
1:13	Zivil	Sexuelle Belästigung (02:07:31)	Festnahme (02:08:23)
1:14	Zivil	Stalking (02:11:11)	Festnahme (02:55:39)
Folge 2			
2:1	nein	Geschwindigkeitsüberschreitung (00:01:10)	Punkteverlust (00:02:38); vor Gericht erscheinen (00:03:30); bis zu 6 Monate Haft, bis zu 100 000 Yen (00:03:57)
2:2	nein	Vorstellung eines Beamten (00:04:11)	Keine wichtige zivile Figur vorhanden
2:3	nein	Unerlaubte Modifizierung eines Fahrzeuges (00:11:42)	Geldstrafe und Punkteverlust (00:11:54)
2:4	uniform	Unfall mit Verletzungsfolge (00:19:15)	Bis 7 Jahre Haft, bis 1 Million Yen

			(00:21:48)
2:5	uniform	Besitzstörung (00:40:29); Drogenkonsum, Verstoß gegen die Verkehrsordnung, Diebstahl (00:40:46).	Verhaftung (00:40:29)
2:6	uniform	Autodiebstahl (00:49:03); Drogenkonsum (00:49:14).	Verhaftung (00:21:48)
2:7	keine	Vorstellung der Polizeibehörde (00:49:57).	Keine zivilen Figuren vorhanden
2:8	keine	Verwirrter Mann wird mit seiner Familie vereint (00:56:25).	Wird mit seiner Familie wiedervereint (00:56:25)
2:9	keine	Vermisster Mann wird unter Schutz gestellt (01:02:43) und schließlich mit seiner Familie vereint (01:05:59). Es wird eine Untersuchung angekündigt, weil er ohne Führerschein fuhr (01:08:36).	Wiedervereint mit seiner Tochter/Enkelin (vermutlich; 01:05:59)
2:10	keine	Beinahe-Selbstmord (01:11:31), Frau wird unter Schutz gestellt (01:04:08)	Unter Schutz stellen (01:04:08)
2:11	zivil	Sexuelle Belästigung (01:17:18)	Haft (01:26:05)
2:12	zivil	Sachbeschädigung (01:26:37)	Haft (01:35:10)
2:13	uniform	Rauschmittelkonsum (01:45:04)	Haft (01:45:04)
2:14	uniform	Rauschmittelbesitz (01:53:18)	Haft (01:53:18)
2:15	uniform	Diebstahl (01:59:30); (auch Betrunken gefahren (01:56:10), aber ist kein Alkoholtest möglich – nicht kooperativ (02:03:23))	Festnahme (02:06:18)
2:16	uniform	Verstoß gegen das Jugendschutzgesetz (02:15.06)	Haft und bis zu 200 000 Yen (02:17:08)
2:17	uniform	Gefahren unter Alkoholeinfluss (02:30:01); Rauschmittelkonsum (02:34.00); Besitz von Rauschmittel (02:35:52)	Haft (02:30:02)
2:18	nein	Verkehrsunfall (02:36:08); Unfallopfer ist zugleich Unfallfahrer, kein anderen Parteien betroffen (02:42:55)	ins Spital gebracht (02:42:31)
2:19	nein	keines (wird nur auf die Station gebracht um ihren Rausch auszuschlafen (02:50:16))	Wieder mit ihrer Familie vereint (02:56:44)
Bericht 3			
3:1	nein	überhöhte Geschwindigkeit (00:01:17)	Strafzettel 3 Punkte und 18 000 Yen (00:06:17)
3:2	nein	überhöhte Geschwindigkeit (00:07:36)	2 Punkte und 15 000 Yen (00:09:33)
3:3	Zivil und Uniform	Kein Führerschein, keine Versicherungspapiere (00:30:51)	Haft (00:30:57)
3:4	uniform	Verstoß gegen die Verkehrsordnung (00:39:17), Konsum von Rauschmitteln	Haft (00:40:52)

		(00:40:52)	
3:5	uniform	Verstoß gegen Rauschmittelgesetz (00:50:09)	Haft (00:50:09)
3:6	zivil	Diebstahl (00:53:12)	Haft (00:54:16)
3:7	zivil	Ein Mann wegen Diebstahl und ein Mann wegen Beihilfe zum Diebstahl (01:01:11)	Haft (01:02:58; 01:03:56)
3:8	zivil	Diebstahl (01:18:46)	Haft (01:21.43)
3:9	nein	Betrunkener Mann will Taxigebühr nicht zahlen (01:22:42)	Unter Schutz (01:42:38)
3:10	uniform	Trunken gefahren (01:40:09), über 0,25mg/l (01:14:42)	bis zu 3 Jahre Haft, bis zu 500 000 Yen, 25 Punkte Verlust, Verlust des Führerscheins, für 2 Jahre kein neuer möglich (01:14:42)
3:11	nein	Verstoß gegen der Verkehrsverordnung, rote Ampel überfahren, darauf Flucht (01:51:57)	keine Angabe
3:12	nein	Falscher Feueralarm (01:55:12)	keine Strafe, wird aber ermahnt mehr aufzupassen (01:58:47)
3:13	nein	Großbrand (01:59:17)	keine Strafe
3:14	uniform	Konsum von Drogen (02:16:12)	Haft (02:16:12)
3:15	uniform	Ohne Tüv gefahren (02:26:36); ohne Fahrzeugversicherung gefahren (02:26:45)	6 Punkte, bis zu 6 Monate Haft oder bis zu 300 000 Yen Strafe; 6 Punkte, bis zu 1 Jahr Strafe oder 500 000 Yen Strafe (01:04:07)
3:16	nein	Vorstellungsbericht (02:26:55)	Keine zivile Figur
3:17	keine	Ignorieren der Ampel (02:28:58)	Der Fall geht zum Staatsanwalt, weil der Mann sein Schuld nicht einsieht (02:38:03)
3:18	nein	Geisterfahrt (02:38:46)	2 Punkte und 9000 Yen (02:44:03)
3:19	nein	Rote Ampel überfahren (02:51:11)	2 Punkte und 9000 Yen (01:28:31)
3:20	nein	Betrunkener Randalierer (02:55:17)	Aufräumen (02:56:29) und Ermahnung (02:56:36)

6. Berichte in *Saizensen*, in denen Beamte mehrmals vorkommen; Protagonistenkonstellationen und Vorhandensein von Nebenfiguren.

Folge : Berichtnummer	Zeitstempel	Berichte wo Beamte mehrmals vorkommen	Protagonisten	Nebenfiguren vorhanden
Folge 1				
1:1	00:00:08		Ein Beamter in Uniform und Zivilist	Ja (die jüngeren Kollegen des Polizisten)
1:2	00:04:32	Ja, aus dem vorherigen Bericht (Teil der Protagonistengruppe)	Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	nein
1:3	00:17:10		Kein wirklicher Protagonist, Kamera selbstständig	ja (Rettungskräfte, Augenzeugen, alter Mann)
1:4	00:29:00		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilistin	ja (Augenzeugen, junge Beamtin)
1:5	00:41:19		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	ja (Opfer)
1:6	00:47:29		Ein Beamter in Uniform und Zivilistin	ja (ein Polizist)
1:7	00:50:12		Ein Beamter in Zivil und eine Zivilistin (ominös, erst am Schluß Konfrontation)	ja (verschiedene Beamte)
1:8	01:12:56		Protagonistengruppe in Uniform und ein Zivilist	nein
1:9	01:22:08		Protagonistengruppe in Uniform und ein Zivilist	nein
1:10	01:30:57		Protagonistengruppe in Uniform und ein Zivilist	ja (Augenzeuge)
1:11	01:40:04		Ein Beamter in Uniform und ein Zivilist	ja (Augenzeuge, Barbesitzer, Bargast)
1:12	01:52:01		Protagonistengruppe in Uniform und ein Zivilist	nein
1:13	01:56:19		Ein Beamter in Zivil und ein Zivilist (ominös)	ja (die Opfer, verschiedene Beamte, Mutter eines Opfers)
1:14	02:09:59	Ja, Beamter (Protagonist beide Male) und Beamtin (Nebenfigur) aus dem vorherigen Bericht	Ein Beamter in Zivil und ein Zivilist (ominös, erst am Schluss Konfrontation)	ja (das Opfer, verschiedene Beamte, Mutter des Täters)
Folge 2				
2:1	00:00:08		Ein Beamter in Uniform und eine Zivilistin	nein

2:2	00:04:11		Ein Beamter in Uniform	ja (untergebener)
2:3	00:05:45	Motorradpolizist kommt in den ersten drei Berichten vor (Protagonist)	Ein Beamter in Uniform und eine Gruppe aus ZivilistInnen	ja (ein Beifahrer
2:4	00:12:33		Kamera unabhängig	ja (Sanitäter, Passant)
2:5	00:25:25		Nur Zivilist ist Protagonist	ja (verschiedene Beamte (erste Konfrontation mit Täter))
2:6	00:41:01	Vermutlich dieselben Piloten wie Bericht 5, aber keine Klarstellung (keine Protagonisten)	Nur Zivilist ist Protagonist	ja (verschiedene Beamte (wie der der ihn fasst))
2:7	00:49:57		Kamera unabhängig	nein
2:8	00:50:29		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	nein
2:9	00:57:05		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist (ominös)	ja (Tochter, verschiedene Beamte)
2:10	01:08:53		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilistin	ja (das Pärchen)
2:11	01:17:06		Protagonistengruppe in Zivil und Zivilist	ja (verschiedene Beamte, Augenzeuge)
2:12	01:26:25		Protagonistengruppe in Zivil und Zivilist	ja (Taxifahrer)
2:13	01:35:24		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	ja (verschiedene Beamte)
2:14	01:45:12		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	ja (Beamter in Zivil)
2:15	01:53:52		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	ja (Diebstahlopfer, verschiedene Beamte)
2:16	02:07:50		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	ja (Vertreter der Jugendfürsorge)
2:17	02:17:22		Kamera bewegt sich frei	ja (Augenzeuginnen)
2:18	02:36:04		Kamera bewegt sich frei	nein
2:19	02:43:48		Uniform und Zivil bilden Gruppe (Polizei) und Zivilistin	ja (Supermarktangestellte)
Folge 3				
3:1	00:00:08		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilistin	nein
3:2	00:06:48		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	ja (Beifahrer)
3:3	00:19:20	Die Hubschrauberpiloten von Bericht 5 von Folge	Nein; Zivilist ist alleiniger Protagonist	nein

		2 (keine Protagonisten)		
3:4	00:31:05		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	nein
3:5	00:41:10		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	nein
3:6	00:50:57	Beamter (jedes Mal Protagonist) und Beamtin (Nebenfigur) kommen in Bericht 6-8 vor.	Beamter in Zivil	nein
3:7	00:54:41		Beamter in Zivil	ja (Opfer, Beamter)
3:8	01:04:30		Beamter in Zivil	ja (Opfer)
3:9	01:22:07		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	ja (Taxifahrer)
3:10	01:35:03		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	ja (Straßendienst)
3:11	01:43:40		Kamera unabhängig	Ja (Sanitäter, Beamter)
3:12	01:53:15	Zwei Beamte aus dem vorherigen Bericht (nun Protagonisten)	Rotagonistengruppe in Zivil und Zivilist	ja (Beamte)
3:13	01:59:17		Protagonistengruppe in Zivil	ja (Fabrikbesitzer, Tochter, Augenzeugin, Beamter)
3:14	02:08:48		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	nein
3:15	02:16:17	Der Motorradpolizist aus den ersten drei Berichten von Folge 2 (wieder Protagonist)	Beamter in Uniform und Zivilist	ja (Beamter)
3:16	02:26:55		Kamera unabhängig	nein
3:17	02:28:23		Protagonistengruppe in Zivil und Zivilist	nein
3:18	02:38:20		Protagonistengruppe in Zivil und Zivilist	nein
3:19	02:44:12	Zwei Beamte aus dem vorherigen Bericht (beide Male Protagonistengruppe)	Protagonistengruppe in Zivil und Zivilist	nein
3:20	02:54:57		Protagonistengruppe in Uniform und Zivilist	ja (Frau die Vorfall meldet)

7. Dominanz der Polizei: Physisch und Psychisch.

Folge: Bericht-nummer	Zeitstem-pel	Körperliche Dominanz			Verbale Do-minanz		
		Festhalten, Nahe Heran-rücken	Berichte wo Polizisten/Zi-vilisten klar in der Mehr-heit sind.	Berichte mit Verstärkun-gen	Beamte initi-ieren das Ge-spräch/Kon-takt	Berichte mit Ermahnun-gen in *Sai-zensen*	Eltern-Kind Stil (markan-te Stellen mit Zeitstempel markiert)
Folge 1							
1:1	00:00:08	Umringen	Polizei, aber kein Verhält-nis (5:1 oder mehr)	nein	ja	nein	nein
1:2	00:04:32	Umringen und Festhal-ten	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	00:15:07	ja	nein	ja
1:3	00:17:10	Nein	nein	00:21:29 Man ist selbst die Verstärkung, keine Erwäh-nung durch Kommenta-tor	nein	nein	nein
1:4	00:29:00	Umringen und Festhal-ten	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	00:39:23	ja	00:34:36	ja
1:5	00:41:19	Umringen	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	(man sieht es nicht)	00:45.07	nein
1:6	00:47:29	nein	PolizistInnen, Mehrzahl, aber kein 5:1 Verhältnis	nein	nein	00:48:51, 00:49:37	nein
1:7	00:50:12	Umringen	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	ja	nein	ja
1:8	01:12:56	Festhalten	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	01:17:42	ja	nein	ja
1:9	01:22:08	nein	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	00:06:24, aber keine Erwähnung	ja	00:07:44	00:04:18
1:10	01:30:57	Festhalten	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	01:36:32, aber keine Erwähnung	ja	00:14:23	nein

1:11	01:40:17	nein	nein	nein	ja	nein	00:24.30
1:12	01:52:01	nein	nein	nein	ja	00:32:48	nein
1:13	01:56:19	nein	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	ja	nein	nein
1:14	02:09:59	nein	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	ja	nein	01:32:23
Folge 2							
2:1	00:00:08	nein	nein	nein	ja	nein	nein
2:2	00:04:11	Es gibt nur Beamte in dem Bericht					
2:3	00:05:45	nein	nein	nein	ja	nein	nein
2:4	00:12:33	nein	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	ja	00:21:38	nein
2:5	00:25:25	Festhalten	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	Ja	nein	nein
2:6	00:41:01	Festhalten und Umringen	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	Ja	nein	nein
2:7	00:49:57	Keine ZivilistInnen					
2:8	00:50:29	nein	PolizistInnen, aber nur 1:4	nein	ja	nein	nein
2:9	00:57:05	nein	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	ja	01:07:53	ja
2:10	01:08:53	nein	nein	nein	ja	01:16:38	nein
2:11	01:19:16	Festhalten und Umringen	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	(man sieht es nicht)	nein	nein
2:12	01:26:25		nein	nein		nein	nein
2:13	01:35:24	nein	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	ja, wird aber nicht extra erwähnt (01:42:55)	ja	nein	nein
2:14	01:46:22	Umringen und Festhalten	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	01:15:15	Ja	nein	nein
2:15	01:53:52	Umringen und Festhalten	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	02:00:29	ja	nein	nein

2:16	02:07:50	nein	nein	nein	ja	02:14:02	ja gegenüber der Minderjährigen
2:17	02:17:22	nein	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	nein	02:29:39	nein
2:18	02:36:04	nein	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	Sie initiieren Kontakt mit dem Mutter des Unfallopfers (wirkt aber nicht dominant; 02:41:42)	nein	nein
2:19	02:52:22	Umringen und Festhalten	PolizistInnen, aber 4:1	nein	ja	nein	ja
Bericht 3							
3:1	00:00:08	nein	PolizistInnen (5:1 oder mehr)	nein	ja	00:05:08	ja
3:2	00:06:48	nein	Mehr Zivilisten, aber nur 4:1	nein	ja	00:12:39; 00:15:41	ja
3:3	00:19:20	festhalten	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	nein	ja	nein	nein
3:4	00:31:05	Umringen, Festhalten (Autoscheibe wird von Beamten eingeschlagen)	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	nein	ja	nein	nein
3:5	00:41:10	Umringen	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	nein	ja	00:47:44	nein
3:6	00:50:57	Umringen und Festhalten	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	nein	ja	nein	nein
3:7	00:54:41	Umringen und Festhalten	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	nein	ja	nein	nein
3:8	01:04:30	Umringen und Festhal-	Polizisten (5:1 oder	nein	ja	nein	nein

		ten	mehr)				
3:9	01:22:07	Umringen und Festhalten	Polizisten (5:1 oder mehr)	nein	nein	nein	nein
3:10	01:35:03	nein	Polizisten (5:1 oder mehr)	ja, aber wird nicht erwähnt (01:41:37)	ja	00:19:33	nein
3:11	01:43:40	nein	Polizisten (5:1 oder mehr)	ja, man ist selber die Verstärkung (01:44:27)	(Man sieht es nicht, wohl bereits vor Beginn geschehen)	nein	nein
3:12	01:53:15	nein	Polizisten (5:1 oder mehr)	ja, man ist selber die Verstärkung 01:53:58	ja	00:36:09	nein
3:13	01:59:17	nein	nein	ja, man ist selber die Verstärkung 02:01:11	ja	nein	nein
3:14	02:08:48	Umringen	Polizisten (5:1 oder mehr)	nein	Ja	nein	nein
3:15	02:16:17	Nein	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	02:24:57	Ja	00:55:16	nein
3:16	02:26:55	Nur Beamte im Bericht					
3:17	02:28:23	nein	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	nein	ja	01:07:08; 01:15:21	ja
3:18	02:38:20	nein	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	nein	ja	nein	nein
3:19	02:44:12	nein	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	nein	ja	01:28:18	nein
3:20	02:54:57	Umringen und Festhalten	PolizistInnen, aber nicht im Verhältnis 5:1 plus	nein	Ja	01:33:53	nein

8. Folgeberichte von Behördenvorstellungen.

Folge: Berichtnummer	Vorstellungsbericht (bzw. Vorstellung ist Teil eines Berichtes)	Aufbauende(r) Folgebericht
Folge 2		
2:5 (Einleitung) Hubschraubertruppe	00:25:25	00:25:25
2:6		00:41:01
2:7 Behörde in Hokkaidō	00:49:57	
2:8		00:50:29
2:9		00:57:05
2:10		01:08:53
Folge 3		
3:3 (Einleitung) Hubschraubertruppe	00:19:20	00:19:20
3:16 Spezialeinheit in Kagawa	02:26:55	
3:17		02:28:23
3:18		02:38:20
3:19		02:44:12

9. Namen der BeamtInnen, solche die ausgesprochen werden und solche Berichte wo keine Namen eingeblendet werden.

	Namen ausgesprochen					Es werden keine Namen eingeblendet		
	Folge 1		Folge 2	Folge 3		Folge 1	Folge 2	Folge 3
	Ishimaru Yuriko 石丸百合子	Nakamura 中村 (ohne Vorname)	Kikuchi Yūya 菊地祐也	Ito 井戸 (ohne Vorname)				
	Polizistin in Uniform	Polizist in Zivil	Polizist in Uniform	Polizist in Zivil				
Berichtnummer; Handlung	1:2; Drogendelikt	1:13; Sexualdelikt	2:1; Verkehrsvergehen	3:6; Diebstahl	Berichtnummer; Handlung	1:5; Rauferei	2:4; Autounfall	3:9; Betrunkener will Taxigebühr nicht zahlen
Aussprache des Namens durch Kommentator	00:04:40, 00:05:24	01:58:13, 02:00:13, 02:01:23, 02:02:31, 02:08:44	00:00:34	00:51:38, 00:52:16,0 0:53:27,	Beginn des Berichtes	00:41:19	00:12:33	01:22:07
s.o.		1:14; Sexualdelikt	2:2; Vorstellung	3:7; Diebstahl	s.o.	1:6; Frau will nach Hause gefahren werden	2:10; Sexualdelikt	3:10; Autounfall (Sachbeschädigung)
s.o.		02:22:38, 02:27:40, 02:28:15, 02:41:20	00:04:34,0 0:05:20, 00:05:37	00:55:37, 00:56:06, 00:59:38, 01:01:25	s.o.	00:47:29	01:08:53	01:35:03
s.o.			2:3; Verstoß gegen die Verkehrsverordnung	3:8; Diebstahl	s.o.		2:12; Sachbeschädigung	11:40; Verkehrsvergehen
s.o.			00:06:11, 00:06:45, 00:09:08	01:05:15, 01:05:38, 01:06:18, 01:13:35, 01:21:31	s.o.		01:26:25	01:43:40
s.o.					s.o.		2:15; Betrunkener, Autodiebstahl	3:12; falscher Brandalarm

s.o.					s.o.		01:53:52	01:53:15
s.o.					s.o.			3:13; Großbrand
s.o.					s.o.			01:59:17
s.o.					s.o.			3:20; Randalie-rer
s.o.					s.o.			02:54:57

10. Vorkommen von Beamtinnen in *Saizensen*, als Haupt- und Nebenfiguren.

Folge: Berichtnummer	BeamtInnen
Folge 1	
1:2	Ja, besondere Vorstellung zu Beginn aber dann nur Teil der Protagonisten-gruppe
1:4	ja, 00:39:21 (Nebenfigur)
1:6	ja 00:49:39 (Nebenfigur)
1:7	ja 01:02:05 (Nebenfigur)
1:13	Ja 00:38:05 (Nebenfigur, selbe Figur auch in 1:14)
1:14	ja 00:47:45 (Nebenfigur)
Folge 2	
2:12	Ja 01:26:35 Teil der Protagonistengruppe
Bericht 3	
3:6	Ja 00:51:11 (Nebenfigur, selbe Figur von 3:6 bis 3:8)
3:7	Ja 00:54:44 (Nebenfigur)
3:8	Ja 01:04:58 (Nebenfigur)
3:16	Ja 01:04:19 (Nebenfigur)

11. Eignung der BeamtInnen.

Die Angaben müssen sich sich nicht auf einen einzelnen Beamten innerhalb eines Berichtes, sondern kann auf mehrere Beamte verteilt auftreten.

Folge: Berichtnummer	Zeitstempel	Aufmerksamkeit (Problementfaltung)	Spätere Entdeckung (Problementfaltung bereits abgeschlossen)	Reaktionsbereitschaft (Die BeamtInnen reagieren sofort auf eine Meldung/Entdeckung und wirken nicht träge)	Durchhaltevermögen (zeitaufwändig und/oder fordernd (körperliche Arbeit, Aggressive/r ZivilistIn)); siehe auch Anhang 12.
Folge 1					
1:1	00:00:08	Bemerken Verdächtigen (00:00:41); Entdecken verdächtiges Pulver (00:02:31)		Entdecken Mann und reagieren (00:00:43)	
1:2	00:04:32	Bemerken Verdächtigen (00:05:34)		00:05:34; Mann versteckt etwas in seiner Hand (00:06:35)	Ab 00:06:35.
1:3	00:17:10			Unfallmeldung (00:17:32)	
1:4	00:29:00			Ja, man sieht es nicht direkt, aber die Montage vermittelt den Eindruck (00:29.18)	Ab 00:34:32
1:5	00:41:19			Anruf geht ein (00:41:40)	Ab 00:41.50
1:6	00:47:29				
1:7	00:50:12		Beweisstück gefunden (01:05:03)		Ab Beginn des Berichtes – Ausdauer in Beschattung eines Verdächtigen ist das Kernthema
1:8	01:12:56	Bemerken Verdächtigen (01:13:31)		01:14:01 (Beamte reagieren schneller, aber zwischen Entdeckung und Reaktion werden Szene eingeschoben, um die Entdeckung nochmals zu zeigen)	
1:9	01:22:08	Bemerken Verdächtigen (01:22:33)		Nehmen Verfolgung auf (01:22:35)	

1:10	01:30:57			Reagieren auf Funkspruch, bevor dieser fertig ist (01:31:22)	Ab 01:32:15
1:11	01:40:04		Entdecken Betrunkenen (01:41:50)	Sind bereits auf dem Weg zum Einsatzort (00:17:38)	
1:12	01:52:01	Sehen Verkehrssünder (01:52:16)		Reagieren sofort (01:52:16)	
1:13	01:56:19				Ab Beginn des Berichtes – Ausdauer in Beschattung eines Verdächtigen ist das Kernthema
1:14	02:09:59				Ab Beginn des Berichtes – Ausdauer in Beschattung eines Verdächtigen ist das Kernthema
Folge 2					
2:1	00:00:08	Entdeckung verdächtigen Fahrzeuges (00:00:23)		Nimmt Verfolgung auf (00:00:25)	
2:2	00:04:11				
2:3	00:05:45	Entdeckung verdächtigen Fahrzeuges (00:05:55)		Nimmt Kontakt auf (00:06:00)	Sträuben sich dem Beamten (00:06:26)
2:4	00:12:33			Keine schnelle Reaktion weil die Beamten zum Einsatzort gehen (00:13:00)	
2:5	00:25:25			Montage vermittelt, die Beamten reagieren auf Meldung (00:26:28)	Verfolgung des Flüchtigen (00:31:26)
2:6	00:41:01			Montage vermittelt, die Beamten haben bereits reagiert (00:41:07)	Verfolgung des Flüchtigen (00:41:17)
2:7	00:49:57				
2:8	00:50:29			Beamte reagieren auf Meldung (00:51:00)	Gespräch mit alten Mann (00:51:56)
2:9	00:57:05			Beamte reagieren auf Meldung (00:57:36)	Ab Meldung (00:57:36) und dann auch noch

					das Gespräch mit dem alten Mann (01:06:34)
2:10	01:08:53			Beamte reagieren auf Meldung (01:09:14)	
2:11	01:17:06			Beamte reagieren auf Meldung (01:17:28)	
2:12	01:26:25		Verdächtiger wird gefunden (01:32:35)	Beamte reagieren auf Meldung (01:26:45)	
2:13	01:35:24	Sehen Verdächtigen (01:36:28) und finden Spritzen (01:41:24)		Halten ihn auf (01:36:37)	
2:14	01:45:12	Sehen Verdächtigen (01:45:18)		Halten ihn auf (01:45:42)	
2:15	01:53:52			Keine schnelle Reaktion weil die Beamten zum Einsatzort gehen (01:54:04)	Ab 01:55:07, wo die Beamten loslaufen, gleich darauf folgt die Interaktion mit dem Betrunkenen
2:16	02:07:50	Bemerken kommendes Auto (02:08:50)		Nehmen Kontakt auf (02:08:53)	
2:17	02:17:22		Finden Rauschmittel bei Hausdurchsuchung (02:35:27)	Reagieren auf Meldung (02:18:01)	
2:18	02:36:04			Reagieren bevor man weiß worauf (02:36:08)	
2:19	02:43:48			Reagieren auf Meldung (02:44:04)	Ab 02:45:03 zeigt sich das widerspenstige Verhalten der Hilfsbedürftigen
Bericht 3					
3:1	00:00:08	Entdecken verdächtiges Auto (00:00:25)		Reagieren darauf (00:00:44)	Ab Beginn der Interaktion zwischen Beamten und der Fahrerin (00:01:51)
3:2	00:06:48	Entdecken verdächtiges Auto		Reagieren darauf (00:07:16)	ja

		(00:06:57)			
3:3	00:19:20			Ja, Montage vermittelt, dass die Beamten bereits mitten im Einsatz sind (00:20:13)	Autoverfolgung (00:20:13)
3:4	00:31:05	Montage vermittelt, dass die Beamten es bereits bemerkt hatten (00:31:33)		Montage vermittelt, dass die Beamten sofort reagieren (00:31:48)	Autoverfolgung (00:34:09)
3:5	00:41:10	Montage vermittelt, dass die Beamten es bemerken (00:41:24)		Nehmen Kontakt auf (00:41:30)	
3:6	00:50:57		Entdecken Dieb (00:52:21)	… und reagieren (00:52:21)	Mit Beginn des Berichtes (00:50:57); es geht im Bericht um die Suche nach Dieben
3:7	00:54:41		Die Beamten bemerken ständig Verdächtigt, die große Entdeckung ist erst zum Ende hin (01:01:10)	Beamten reagieren gleich (01:01:23)	Mit Beginn des Berichtes (00:54:41); es geht im Bericht um die Suche nach Dieben
3:8	01:04:30		Die Beamten bemerken ständig Verdächtige, die große Entdeckung ist erst zum Ende hin (01:18:44)	Beamten reagieren gleich, Wiederholung aber noch davor (01:18:56)	Mit Beginn des Berichtes (01:04:30); es geht im Bericht um die Suche nach Dieben
3:9	01:22:07				Ab der körperlichen Attacke des Betrunkenen zeigt sich die Ausdauer der Beamten (01:24:08)
3:10	01:35:03			Die Beamten reagieren sofort, aber gehen sie nur (01:35:18)	
3:11	01:43:40			Die Montage vermittelt, dass die Beamten reagieren (01:44:13)	
3:12	01:53:15			Reagieren auf Meldung (01:53:30)	

3:13	01:59:17			Reagieren auf Meldung (01:59:31)	
3:14	02:08:48	Bemerken Auto (02:09:03); finden Utensilien für Drogenkonsum (00:52:27)		Nehmen Verfolgung auf (02:09:06)	
3:15	02:16:17	Bemerkt verbogene Nummerntafel (00:56:24)		Reagiert sofort als Motorrad ohne Schalldämpfer vorbeifährt (02:16:35)	
3:16	02:26:55				
3:17	02:28:23	Fahrer ignoriert rote Ampel (02:29:00)		Als Fahrer rote Ampel ignoriert (02:29:00)	Fahrer ist aggressiv, ab 02:29:44
3:18	02:38:20	Bemerken Geisterfahrer (02:38:38)		Reagieren gleich (02:38:43)	
3:19	02:44:12	Fahrer ignoriert rote Ampel (02:44:42)		Reagieren gleich (02:44:43)	
3:20	02:54:57			Reagieren auf Meldung der Zivilistin (02:54:59)	

12. Informationen über die zivilen Hauptfiguren und ihr verbaler/körperlicher Widerstand, bzw. freiwilliges Begleiten der Beamten.

Es werden die wichtigsten zivilen Nebenfiguren angegeben, wenn es keine zivilen Hauptfiguren gibt.

Folge: Bericht-nummer	Informationen	Widerstand		Zivilisten gehen freiwillig mit
		Verbal	Körperlich	Zeitstempel
Folge 1				
1:1	ein Mann; Sei auf dem Weg zur Arbeit (00:00:57); will einen Anwalt (00:03:17)			(00:03:50), es wird aber nicht extra erwähnt
1:2	Ein junger Mann; wird Nervös als die Beamten merken, dass er etwas in der Hand hält (00:06:36);		Er versucht sich von den PolizistInnen loszureißen, attackiert sie aber dabei nicht (00:08:14); steckt sich Drogenpäckchen in den Mund (00:08:35)	00:16:49
1:3	Mann (Nebenfigur) aus Asien (00:23:45); verletzte sich beim Unfall (00:28:04); floh vom Unfallort, wohl in Panik (00:28:49);			er kommt direkt aus dem Spital, aber ob freiwillig ist nicht klar
1:4	Frau in ihren Sechzigern (00:34:24); Geisterfahrerin, wird aggressiv als die Polizisten sie im Polizeiwagen mit auf die Station nehmen wollen (00:34:32); hat Schwester (00:36:28); kommt aus einer anderen Präfektur (00:30:18).	Vor allem 00:35:06, 00:39:43		Nein
1:5	Hauptfigur ist ein Mann; ist sich keiner Schuld bewusst (00:43:29); hat Prügelei mit Ausländer begonnen, weil dieser gegen einen Zug trat (00:42:51);	Vor allem 00:41:50; 00:45:13; 00:45:47		00:44:25
1:6	Frau; hat ein Kind (00:48:26); Bittet Polizisten darum nach Hause gefahren zu werden (00:48:45);			Kommt auf die Station von selbst (00:47:33)
1:7	21jährige Vietnamesin, (00:51:29); arbeitet für ihre Familie in Vietnam (01:00:27); kooperativ mit der Polizei (01:02:08);			nein

	fleißige Angestellte (01:10:07); ist freundlich (00:57:01),			
1:8	Mann; Wirkt nervös und versucht zu fliehen (01:16:14); Chinese (01:17:18)		Fluchtversuch (01:16:13)	nein
1:9	Mann verhält sich auffällig, weil er glaubt zu viel getrunken zu haben (01:22:33)	Versucht Beamte auszutricksen indem er mit seiner Beifahrerin Platz tauscht und dann behauptet er sei nicht gefahren (01:27:06)		nein
1:10	Zwei Männer in ihren Dreißigern; der eine versucht den anderen dazu zu bewegen, mit der Polizei zu kooperieren (01:35:44); ein Mann hat unabsichtlich Werbetafeln (01:36:33) beschädigt und will seine Schuld nicht einsehen (01:38:44)	Widerspricht den Beamten (01:36:58)	Will sich aus dem Griff der Beamten herrauswinden (01:35:33)	Der Betrunkene nicht, sein Freund schon (01:39:24)
1:11	Mann, wohnt bei seinen Eltern (01:45:29); ist schwer betrunken (01:45:41); klagt darüber, dass sein Zuhause die Hölle ist (01:46:11)			Hilfsbedürftiger
1:12	Mann in seinen Fünfzigern (01:53:18); ist verheiratet; hat rote Ampel überfahren (01:22:32) um seine Frau abzuholen, ist sehr kooperativ (01:52:51)			Wird nicht mitgenommen
1:13	Junger Mann wartet vor Station auf mögliche Opfer (01:58:58) und sexuelle Belästigung (01:56:55)			Nicht bekannt
1:14	Mann, Ende Vierzigern, Firmenangestellter (00:55:36); wohnt mit seiner Mutter zusammen (02:45:01); hat Studentin gestalkt und ihr Fahrrad ‚beschmutzt' (02:11:32)	stellt sich unwissend (01:32:06)		02:55:31
Folge 2				
2:1	Frau ist in ihren Zwanzigern, hat ein Kind (00:01:41); Geschwindigkeitsübertretung (00:00:47)			Wird nicht mitgenommen
2:2	Keine (Vorstellungsbericht)			
2:3	Zwei Männer und zwei Frauen,	Versuchen den Be-		nein

	alle jung (00:07:32); unerlaubte Modifizierung an einem Fahrzeug (00:06:51)	amten zu überreden, sie fahren zu lassen (00:07:54; 00:09:53)		
2:4	Männlich, Anfang Zwanziger (Unfallfahrer aber keine Hauptfigur); Mann und Frau (Unfallopfer); Unfall mit zwei Verletzten (00:13:53)			Nicht bekannt
2:5	Späte Zwanziger bis in die Dreißiger, Mann, Körpergröße 175 cm und Haarfarbe blond (00:26:36); Diebstahl (00:26.30); wilde Fahrweise (00:36:35)		Flucht mit Auto (00:31:25) und zu Fuß (00:38:03)	nein
2:6	Männlich, Diebstahl (00:41:40); wilde Fahrweise (00:43:14)		Flucht mit dem Auto (00:43:03) und zu Fuß (00:48:25)	nein
2:7	Keine (Vorstellung)			
2:8	Alter Mann, ist schweigsam (00:52:22); hat sich mit seinem Fahrrad verfahren (00:51:04); hat Familie (00:56:24),			Bereits in der Station
2:9	Mann in den späten Achtzigern, ist 150 Zentimeter große (01:00:49); hat sich mit seinem Auto verfahren (01:02:55); hat Familie (01:06:03); hat keinen Führerschein (01:08:16)			unklar
2:10	Frau wollte sich umbringen, Medikamente schlucken und dann schneiden (01:11:27); hat keine Familie mehr (01:10:35); in ihren Sechzigern (01:09:02)			01:14:05
2:11	Mann hat Taxilenkerin begrapscht (01:17:18),	Uneinsichtig und aggressiv (01:24:15; 01:25:38)		nein
2:12	Weißer Mann, bruchstückhaftes Japanisch, betrunken (01:32:49); zwischen vierzig und fünfzig (01:27:00); trat gegen ein Taxi – Sachbeschädigung (01:27:52), kein Soldat (01:28:10)			01:34:49
2:13	Mann; Hat Spritzen bei sich und wirkt sehr überrascht darüber (01:41:45)			01:44:54
2:14	Mann hat Rauschmittel in Zigaretten versteckt (01:50:07)	Ausreden (01:50:35)		nein
2:15	Fuhr betrunken (01:56:49) ein gestohlenes Auto (01:59:37) ge-	Schlägt um sich (02:04:32)	Beschimpft Polizisten (02:05:09)	nein

	gen eine Säule (01:56:25); Ausländer (Sri Lanka) in seinen Zwanzigern (01:58:07)			
2:16	Mann in seinen Zwanzigern (02:17:13); fährt mit seiner Freundin auf einen abgeschiedenen Parkplatz (02:08.20)	Er behauptet nicht zu wissen, wie alt seine Freundin ist (02:11:29)		02:16:44
2:17	Mann in seinen frühen Vierzigern (02:30:02); verursachte Unfall, beging Fahrerflucht (02:20.20), kam dann aber freiwillig zurück (02:24:32)			Er geht nicht freiwillig mit, aber er stellt sich freiwillig (02:20:54)
2:18	Mann (Unfallopfer, keine Hauptfigur; 02:41:29), hat eine Mutter (02:42:20), verlor Kontrolle über seinen Wagen (02:42:56), schwerverletzt wird ins Krankenhaus gebracht (02:42:32)			Wird ins Krankenhaus gebracht (02:42:29)
2:19	Ältere Frau ist betrunken, kommt zuerst nicht aus einer Toilette raus (02:44:46); ein Beamter vergleicht sie mit seinem fünfjährigen Kind, weil sie an einem Finger kaut (02:49:22); dann will sie noch etwas Lustiges unternehmen (02.50:35); glaubt sie wird verhaftet (02:51:08)	Widerspricht ständig (02:45:03; 02:52:28)	Setzt sich auf den Boden (02:51:06; 02:56:09)	nein
Bericht 3				
3:1	Frau, Vierzigerin (00:02:53); kommt aus einer anderen Präfektur (00:02:32); bezeichnet die Polizisten als *onīsan* お兄さん [großer Bruder] – das Gespräch hindurch. (00:01.50)	Meint die Polizisten hätten es auf sie abgesehen (00:02:32; 00:05:34) und es gäbe schlimmere Raser als sie (00:05:05; 00:05:35)		Wird nicht mitgenommen
3:2	Mann in seinen Dreißigern (00:08.40); verärgert darüber, dass sein Freund einen Strafzettel bekam (00:09:57)	Beschimpft Beamte durchgehend (00:11:08)		Wird nicht mitgenommen
3:3	Mann; Diebstahl (00:20:46)		Flucht mittels Wagen (00:27:29)	nein
3:4	Mann in seinen 50gern (00:39:17) Drogendelikt		Flucht mittels Wagen (00:34:08)	nein
3:5	Mann in seinen 30gern (00:42.59); hat eine Freundin (00:47:27); versucht sie zu beru-	Will nicht das die Polizisten ihn vorne betasten (00:43:27); Er	Seine Freundin will sich zu ihm durchzwängen (00:47:29)	nein

	higen (00:48:33); weint (00:49:27); gesteht das er Rauschmittel hat (00:45:53)	hat dort Rauschmittel versteckt (00:45:55)		
3:6	Junger Mann (00:54:19); Diebstahl			nein
3:7	Zwei Männer in ihren Zwanzigern (Nebenfiguren; 01:02:59; 01:03:56); Diebstahl	Beide, sagen sie hätte nichts gemacht (01:01:38; 01:03:28)		nein
3:8	Junger Mann (01:06:29); Diebstahl	Zeigt sich unbeeindruckt (01:21:15)		nein
3:9	Mann, unterrichtet an einer Universität (01:23:30); betrunken (01:23:47); will Taxi nicht bezahlen (01:22:46; Grund unbekannt)	Beschimpft die Beamten (01:24:56; 00:06:57; 00:08:12 ; 00:12:15)	Attackiert körperlich Beamte aber nicht stark (nimmt man eigentlich nur wahr, weil darauf hingewiesen wird; 00:01:35; 00:08:55)	Wird unter Schutz gestellt
3:10	Ein junger Mann, Unfall (00:12:58); betrunken (01:39:44); war auf einer Hochzeitsfeier (01:40:17)			unklar
3:11	Mann, fuhr Auto in Flussgraben (01:46:07); Flucht vor der Polizei (00:29:20)			unklar
3:12	Junger Mann (01:56:01) aus Nepal (00:34:37); hat seine Pfanne anbrennen lassen (01:55:12)			Nein, es gibt keinen Grund
3:13	Keine zivile Hauptfiguren: Eine ältere Frau als Anrainerin (00:40:05); älterer Mann als Fabrikbesitzer und Vater einer Tochter (00:44:05); ist besorgt um seine brennende Fabrik (00:44:14)			Nein, der Fabrikbesitzer begleitet die Polizisten zur brennenden Fabrik (02:06:59)
3:14	Mann in seinen Dreißigern (00:47.24); Drogendelikt; ist kooperativ (00:49:45)			02:16:00
3:15	Mann in seinen Zwanzigern (01:22:38); mehrere Verstöße gegen die Verkehrsverordnung (02:17:17; 02:19:03; 02:24:15; 02:26:50)			unklar
3:16	keine Vorstellungsbericht			Vorstellungsbericht
3:17	Mann, wohl mittleren Alters Überfuhr rote Ampel; sieht	Beschimpft Beamte durchgehend ab		Wird nicht mitgenom-

	Schuldigkeit nicht ein (02:33:40)	01:07:06; sehr aggressiv; weigert sich Strafzettel zu unterzeichnen (02:37:20)		men
3:18	Alter Mann (02:42:39); fuhr gegen die Fahrtrichtung um abzukürzen (02:43:11); ist sehr kooperativ (02:43:00)			Wird nicht mitgenommen
3:19	Mann in seinen Achtzigern (01:26.54); sorgt sich darum, dass er nicht genug Geld hat (02:45:56); überfuhr rote Ampel (02:44:41)			Wird nicht mitgenommen
3:20	Mann in seinen Zwanzigern (02:56:12); warf und trat Mülltonnen in einer Gasse um (02:51:36) und will nicht sagen, was ihn aufgeregt hat (02:55:48)			Ermahnung

13. Die Redepräsenz der drei Rollen in der Serie *Saizensen*.

Folge: Berichtnummer	Berichtdauer	Kommentator Anteil in %	Polizisten Anteil in %	Zivilisten Anteil in %
Vorspann	00:00:08	37,50	0,00	0,00
1:1	00:04:24	28,03	28,41	4,55
1:2	00:10:08	21,22	24,67	4,61
1:3	00:09:05	32,84	11,01	4,22
1:4	00:12:19	19,89	23,27	12,04
1:5	00:06:10	25,14	8,11	11,89
1:6	00:02:43	15,34	22,09	15,95
1:7	00:22:44	29,11	19,87	5,65
1:8	00:09:12	28,44	13,95	2,36
1:9	00:06:04	25,82	15,93	10,71
1:10	00:06:22	21,73	14,92	14,14
1:11	00:05:50	25,14	10,00	11,71
Vorschau	00:00:22	40,91	4,55	0,00
1:12	00:04:40	22,86	15,00	6,43
1:13	00:13:40	33,17	14,15	5,85
1:14	00:31:31	35,64	11,95	4,23
Gesamtfolge und Durchschnittswerte	02:25:00	31,63	16,99	8,17
Verteilung unter den drei Rollen		55,46	31,34	13,20
Spracheanteil in %	51,56			
Folge 2				
Vorspann	00:00:08	37,50	0,00	0,00
2:1	00:04:03	25,10	15,23	7,00
2:2	00:01:34	41,49	18,09	0,00
2:3	00:06:48	20,34	20,83	13,97
2:4	00:07:08	30,61	8,64	9,35
Vorschau	00:00:29	44,83	13,79	0,00
2:5	00:15:36	37,82	10,90	0,00
2:6	00:08:22	33,27	12,55	0,00
Vorschau	00:00:34	44,12	5,88	8,82
2:7	00:00:32	65,63	0,00	0,00
2:8	00:06:36	25,76	22,73	1,52
2:9	00:11:48	24,86	20,90	5,65

2:10	00:08:13	18,05	24,54	16,84
2:11	00:06:05	19,18	12,05	19,45
1te Vorschau (in Bericht 11)	00:00:09	66,67	0,00	0,00
2te Vorschau (in Bericht 11)	00:00:21	38,10	9,52	0,00
2:12	00:06:14	19,79	18,18	4,28
2:13	00:07:03	20,09	18,68	4,96
2:14	00:05:29	20,67	17,93	9,73
Vorschau (in Bericht 14)	00:00:11	36,36	9,09	0,00
2:15	00:13:58	17,66	19,09	8,35
2:16	00:09:32	25,70	16,61	6,64
2:17	00:12:42	27,82	13,91	10,24
2:18	00:04:45	41,05	8,77	0,00
2:19	00:06:33	16,54	19,34	12,72
1te Vorschau (in Bericht 19)	00:00:05	80,00	0,00	0,00
2te Vorschau (in Bericht 19)	00:00:08	50,00	12,50	12,50
Gesamtfolge und Durchschnittswerte	02:25:06	37,32	15,80	7,95
Verteilung unter den drei Rollen		52,56	32,99	14,45
Spracheanteil in %	49,52			
Folge 3				
Vorspann	00:00:08	37,50	0,00	0,00
3:1	00:06:40	14,50	20,75	25,00
3:2	00:09:40	12,76	23,97	15,52
Vorschau	00:00:22	54,55	4,55	0,00
3:3	00:08:29	22,79	11,59	2,75
1te Vorschau (in Bericht 3)	00:00:17	29,41	23,53	0,00
2te Vorschau (in Bericht 3)	00:00:14	21,43	28,57	0,00
3:4	00:10:05	21,16	15,04	8,43
3:5	00:09:47	16,35	20,78	0,51
3:6	00:03:28	34,62	8,65	2,88
Vorschau	00:00:16	37,50	12,50	6,25

3:7	00:09:49	25,30	9,68	5,26
3:8	00:14:33	30,13	8,59	2,41
Vorschau (in Bericht 8)	00:00:19	42,11	5,26	0,00
3:9	00:10:01	13,98	22,96	20,47
Vorschau (in Bericht 9)	00:00:10	0,00	40,00	40,00
1te Vorschau (in Bericht 10)	00:00:07	57,14	0,00	0,00
2te Vorschau (in Bericht 10)	00:00:13	61,54	0,00	0,00
3:10	00:05:31	20,24	17,22	8,16
3:11	00:06:35	33,92	11,90	1,52
3:12	00:06:02	19,06	22,65	8,29
3:13	00:09:31	22,24	17,69	6,83
3:14	00:07:29	20,04	21,83	8,46
3:15	00:07:18	21,69	15,53	8,45
Vorschau (in Bericht 15)	00:00:20	20,00	20,00	5,00
3:16	00:01:28	34,09	19,32	0,00
3:17	00:06:32	19,39	19,64	18,11
Vorschau (in Bericht 17)	00:00:10	0,00	10,00	60,00
3:18	00:02:52	22,67	11,63	13,37
3:19	00:04:14	20,47	24,41	7,09
Vorschau (in Bericht 19)	00:00:05	0,00	0,00	60,00
Vorschau	00:00:11	45,45	0,00	0,00
3:20	00:01:52	26,79	9,82	6,25
Gesamtfolge und Durchschnittswerte	02:24:48	27,69	15,83	15,11
Verteilung unter den drei Rollen		46,51	35,20	18,29
Spracheanteil in %	47, 19			

14. Berichte in *Saizensen* mit Wiederholungen – inklusive Werbepausen.

Folge: Berichtnummer	Wiederholung
Folge 1	
1:1	00:04:15
1:2	00:11:10; 00:16:58
1:3	00:28:51
1:4	Nein
1:5	Nein
1:6	Nein
1:7	00:53.30; 00:53.54; 00:54:45; 01:09:00; 01:12:25
1:8	01:13:55; 01:16:18
1:9	00:00:00
1:10	00:12:38; 00:13:51
1:11	Nein
1:12	00:29:55
1:13	00:36:16; 00:45:33
1:14	01:10:24; 01:31.56; 01:20:56; 01:26:06
Folge 2	
2:1	00:03:05
2:2	Nein
2:3	00:06:42
2:4	00:17:07
2:5	00:27:56; 00:31:33; 00:33:32; 00:34:17; 00:38:56;
2:6	00:43:17; 00:47:58
2:7	Nein
2:8	Nein
2:9	Nein
2:10	Nein
2:11	01:22:22
2:12	01:32:20
2:13	01:41:18
2:14	01:45:32
2:15	02:07:41
2:16	Nein
2:17	02:33:49
2:18	Nein

2:19	02:48:14
Bericht 3	
3:1	00:04:01; 00:04:15
3:2	00:07:13
3:3	00:21:31; 00:25:16; 00:29:07;
3:4	00:31:58; 00:32:07; 00:36:27;
3:5	00:45:35
3:6	Nein
3:7	01:03:09
3:8	01:12:29; 01:18:49
3:9	00:01:33; 00:08:54
3:10	00:16:04
3:11	00:26:44
3:12	Nein
3:13	00:42:55
3:14	Nein
3:15	00:54:01; 01:00:44
3:16	Nein
3:17	01:06:29; 01:10:43; 01:12:02
3:18	01:16:11; 01:19:20; 01:20:26
3:19	01:22:17; 01:26:21
3:20	01:32:19

15. Perspektiven und Einstellungsgrößen.

Folge: Berichtnummer	Perspektive			Einstellungsgrößen		
	Untersicht und Froschperspektive	Normalsicht	Aufsicht	Klein	Mittel	Groß
Vorspann	00:00:02	00:00:03	00:00:03	00:00:00	00:00:05	00:00:03
1:1	00:02:19	00:02:05	00:00:00	00:00:29	00:02:39	00:01:16
1:2	00:04:15	00:03:43	00:02:10	00:03:58	00:05:05	00:01:05
1:3	00:04:03	00:03:17	00:01:45	00:02:27	00:03:58	00:02:40
1:4	00:03:50	00:04:45	00:03:44	00:00:33	00:10:06	00:01:40
1:5	00:03:23	00:00:48	00:01:59	00:00:20	00:04:18	00:01:32
1:6	00:00:29	00:00:12	00:02:02	00:00:09	00:02:17	00:00:17
1:7	00:11:08	00:08:57	00:02:39	00:03:45	00:15:52	00:03:07
1:8	00:02:48	00:04:17	00:02:07	00:03:05	00:04:13	00:01:54
1:9	00:02:22	00:03:07	00:00:35	00:00:00	00:03:00	00:03:04
1:10	00:02:55	00:02:47	00:00:40	00:00:14	00:03:13	00:02:55
1:11	00:02:31	00:01:26	00:01:53	00:00:10	00:04:19	00:01:15
Vorschau	00:00:10	00:00:12	00:00:00	00:00:00	00:00:02	00:00:20
1:12	00:01:17	00:02:10	00:00:51	00:00:00	00:02:56	00:01:22
1:13	00:09:51	00:03:22	00:00:27	00:01:16	00:07:24	00:05:00
1:14	00:16:19	00:09:54	00:05:25	00:02:40	00:20:55	00:07:56
Gesamtfolge und Durchschnittswerte	01:07:42	00:51:05	00:26:20	00:19:06	01:30:22	00:35:26
Verteilung unter den drei Perspektiven/Größen	46,69	35,23	18,16	13,17	62,32	24,44
Notizen	Es sind sieben Sekunden zu viel, wegen einem Bildausschnitt, der zwei Fotos mit unterschiedlichen Perspektiven zeigt (Bericht 14; 02:14:30).			Wegen Anonymisierung keine Aussage möglich für sechs Sekunden im 11ten Bericht (01:40:04).		
Folge 2						
Vorspann	00:00:02	00:00:03	00:00:03	00:00:00	00:00:05	00:00:03
2:1	00:03:18	00:00:37	00:00:08	00:00:04	00:02:27	00:01:32
2:2	00:00:57	00:00:34	00:00:03	00:00:01	00:01:02	00:00:31
2:3	00:03:28	00:02:46	00:00:34	00:00:13	00:04:09	00:02:26
2:4	00:03:09	00:01:18	00:02:41	00:00:24	00:04:12	00:02:32
Vorschau	00:00:00	00:00:00	00:00:29	00:00:00	00:00:00	00:00:29

2:5	00:00:24	00:00:03	00:15:09	00:00:09	00:00:54	00:14:20
2:6	00:00:00	00:00:00	00:08:22	00:00:00	00:00:00	00:08:22
Vorschau	00:00:05	00:00:12	00:00:17	00:00:05	00:00:09	00:00:14
2:7	00:00:11	00:00:06	00:00:15	00:00:06	00:00:02	00:00:24
2:8	00:01:56	00:01:55	00:02:45	00:00:52	00:04:13	00:01:31
2:9	00:05:12	00:03:52	00:02:44	00:00:52	00:06:50	00:04:06
2:10	00:03:07	00:01:33	00:03:33	00:00:39	00:06:23	00:01:11
2:11	00:03:01	00:02:44	00:00:20	00:00:00	00:00:09	00:00:00
1te Vorschau (in Bericht 11)	00:00:00	00:00:09	00:00:00	00:00:00	00:00:13	00:00:08
2te Vorschau (in Bericht 11)	00:00:05	00:00:14	00:00:02	00:00:05	00:05:30	00:00:30
2:12	00:04:28	00:01:32	00:00:14	00:00:12	00:03:43	00:02:19
2:13	00:04:05	00:01:34	00:01:24	00:01:07	00:03:32	00:02:24
2:14	00:03:37	00:00:28	00:01:24	00:00:48	00:03:29	00:01:12
Vorschau (in Bericht 14)	00:00:11	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:08	00:00:03
2:15	00:06:17	00:03:53	00:03:48	00:00:48	00:08:42	00:04:28
2:16	00:05:34	00:01:17	00:02:41	00:00:25	00:06:47	00:02:20
2:17	00:06:35	00:02:20	00:03:45	00:02:12	00:06:51	00:03:37
2:18	00:00:53	00:01:53	00:01:59	00:00:42	00:01:47	00:02:16
2:19	00:04:33	00:01:44	00:00:16	00:00:00	00:04:58	00:01:35
1te Vorschau (in Bericht 19)	00:00:05	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:05	00:00:00
2te Vorschau (in Bericht 19)	00:00:00	00:00:00	00:00:08	00:00:00	00:00:08	00:00:00
Gesamtfolge und Durchschnittswerte	01:01:13	00:30:47	00:53:04	00:09:44	01:16:28	00:58:33
Verteilung unter den drei Perspektiven/Größen	42,19	21,22	36,57	6,71	52,70	40,35
Notizen	Zu verschwommen, um etwas erkennen zu können (Bericht 17; 02:35:10).			Es fehlen Sekunden weil… Bericht 5 (13 Sek.): Computergraphik mit verzerrten Proportionen (00:25.58); Bericht 7 (6 Sek.): Ein Textstandbild (00:50:05); Bericht 17 (2 Sek.): Zu verschwommen um etwas erkenn zu können (02:35:10).		
Folge 3						
Vorspann	00:00:02	00:00:03	00:00:03	00:00:00	00:00:05	00:00:03

3:1	00:02:18	00:02:06	00:02:16	00:00:00	00:03:56	00:02:44
3:2	00:07:33	00:01:30	00:00:37	00:00:00	00:07:15	00:02:25
Vorschau	00:00:00	00:00:00	00:00:22	00:00:00	00:00:00	00:00:22
3:3	00:00:23	00:00:03	00:08:03	00:00:07	00:00:30	00:07:52
1te Vorschau (in Bericht 3)	00:00:00	00:00:00	00:00:17	00:00:00	00:00:00	00:00:17
2te Vorschau (in Bericht 3)	00:00:06	00:00:08	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:14
3:4	00:02:54	00:05:13	00:01:58	00:00:27	00:03:56	00:05:42
3:5	00:04:44	00:03:08	00:01:55	00:00:53	00:05:54	00:03:00
3:6	00:02:24	00:00:17	00:00:47	00:00:14	00:02:40	00:00:34
Vorschau	00:00:16	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:14	00:00:02
3:7	00:06:10	00:01:02	00:02:37	00:00:07	00:06:36	00:03:06
3:8	00:09:08	00:02:53	00:02:32	00:00:12	00:09:49	00:04:39
Vorschau (in Bericht 8)	00:00:07	00:00:12	00:00:00	00:00:01	00:00:00	00:00:18
3:9	00:07:55	00:02:02	00:00:04	00:00:02	00:07:58	00:02:01
Vorschau (in Bericht 9)	00:00:10	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:10	00:00:00
1te Vorschau (in Bericht 10)	00:02:05	00:01:57	00:01:29	00:00:08	00:03:10	00:02:13
2te Vorschau (in Bericht 10)	00:00:00	00:00:02	00:00:05	00:00:00	00:00:04	00:00:03
3:10	00:00:00	00:00:04	00:00:09	00:00:00	00:00:04	00:00:09
3:11	00:01:30	00:01:17	00:03:48	00:00:01	00:03:28	00:03:06
3:12	00:04:40	00:00:47	00:00:35	00:00:34	00:03:49	00:01:39
3:13	00:04:53	00:03:58	00:00:08	00:00:02	00:03:55	00:05:02
3:14	00:04:11	00:01:37	00:01:41	00:00:56	00:05:01	00:01:32
3:15	00:03:18	00:02:15	00:01:45	00:00:22	00:04:05	00:02:51
Vorschau (in Bericht 15)	00:00:08	00:00:05	00:00:07	00:00:00	00:00:12	00:00:08
3:16	00:00:21	00:00:50	00:00:17	00:00:50	00:00:19	00:00:19
3:17	00:02:23	00:04:09	00:00:00	00:00:00	00:04:36	00:01:56
Vorschau (in Bericht 17)	00:00:06	00:00:04	00:00:00	00:00:00	00:00:10	00:00:00
3:18	00:01:09	00:01:43	00:00:00	00:00:00	00:01:34	00:01:18
3:19	00:01:24	00:02:50	00:00:00	00:00:00	00:02:48	00:01:26
Vorschau (in Bericht 19)	00:00:00	00:00:05	00:00:00	00:00:00	00:00:05	00:00:00
Vorschau	00:00:11	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:05	00:00:06

3:20	00:01:32	00:00:03	00:00:17	00:00:01	00:00:49	00:01:02
Gesamtfolge und Durchschnittswerte	01:12:01	00:40:23	00:31:52	00:04:57	01:23:17	00:56:09
Verteilung unter den drei Perspektiven/Größen	49,74	27,89	22,01	3,42	57,52	38,78
Notizen	Es fehlen 32 Sekunden, wegen Anonymisierung (13ter Bericht 02:04:53 ;02:06:28)			Ein Doppelbild zeigt zwei unterschiedliche Größen (7 Sek., 01:04:30); Es fehlen 32 Sekunden, wegen Anonymisierung (13ter Bericht 02:04:53 ;02:06:28)		

16. Annäherung an die Beamten/Distanz zu den Zivilisten.

Wird die Polizei am Berichtsanfang vom Kamerateam gesucht; Wechsel von Außen- zu Innenperspektiven bei der Polizei; markante Annäherung zur Polizei durch einen Schnitt; wo im Bild erscheint die Polizei, die zivile Hauptfigur beziehungsweise der erste wichtige Handlungsort; Wegbewegung von Handlung am Ende des Berichtes.

Folge: Berichtnummer	Polizei wird am Berichtsanfang im Raum ‚gesucht'	Wechsel von Außen- zu Innenperspektiven bei Polizei zu Beginn der Berichte	Nur ein Schnitt oder weniger um Distanz zur Polizei zu überwinden	Raumebene beim ersten Erscheinen von Polizei und Zivilisten, bzw. wichtige Handlungsort	Ende des Berichts. Wegbewegung der Handlung von der Kamera
Folge 1					
1:1	00:00:08	00:00:14	00:00:14	Polizeiwagen (00:00:10) und Beamte (00:00:14) befinden sich im Vorder bis Mittelgrund; Zivilist taucht im Hintergrund auf (00:00:20)	Verdächtiger betritt Polizeistation (00:04:00); Danach noch Gespräch mit Polizisten (00:04:07)
1:2	00:04:32	Nein	Nein	Bei der Vorstellung der Polizistin: Polizistin im Mittel bis Hintergrund des Raums (00:04:36); Im eigentlichen Bericht Polizistengruppe im Vordergrund (00:05:33); Zivilist im Hintergrund (00:05:39)	Polizeiauto fährt weg (00:16:46); Nachher Wiederholung von Szenen (00:16:51)
1:3	Nein	00:17:15	00:17:15	Wagen im Mittelgrund (00:17:10); Polizisten im Vorder- bis Mittelgrund (00:17:15); Täter im Hintergrund (00:27:54)	Täter wird einen Gang weggeführt (00:28:42) Nachher Szenenwiederholung (00:28:51)
1:4	00:29:02	00:29:23	Nein	Auto im Mittel- bis Hintergrund (00:29:18); Polizisten Vorder- und Mittelgrund (00:29:23); Zivilistin (Wagen) im Hintergrund	Frau wird auf die Station gebracht (00:41:08)

				(00:29:55).	
1:5	00:41:19	00:41:28	00:41:28	Im Mittelgrund Polizeistation (00:41:24); Polizisten im Mittel bis Hintergrund (00:41:28); Zivilist im Mittelgrund (00:41:50)	Figuren verlassen Station (00:47:22)
1:6	Nein	00:47:32	00:47:32	Polizeistation-Schriftzug (00:47:30); Ein Raum: Beamter, Zivilistin, ZuseherInnen befinden sich in einem Dreieck. Die Frau tritt fast gleichzeitig auf und auf der selben Höhe/Ebene wie der Polizist (00:47:32)	Frau verlässt Station und verschwindet um die Ecke (00:50:00)
1:7	Nein	Nein	(Ja), man wird sofort in der Nähe von einem Beamten platziert (00:50:12)	Polizist im Vordergrund (00:50:16); Zivilistin im Hintergrund, aber ein schneller Zoom der sie nahe heranbringt (00:50:42)	KEINE (01:12.48)
1:8	Nein	01:13:00	01:13:00	Streifenwagen im Mittelgrund (01:12:57); Polizisten im Vordergrund und Mittelgrund (01:13:00); Zivilist im Mittelgrund von rechts (01:13:50).	Polizeiauto fährt weg (01:21:58)
1:9	01:22:10	01:22:15	01:22:15	Streifenwagen im Mittelgrund (01:22:11); Beamte im Vorder und Mittelgrund (01:22:15); Wagen mit Zivilisten im Hintergrund (01:22:29)	Auto fährt davon (01:30:53)

1:10	Nein	01:31:02	01:31:02	Streifenwagen im Vordergrund (01:30:57); Zivilist ist im Hintergrund (01:32:15)	KEINE (01:39:54)
1:11	Nein	Figuren im Eingangsbereich eines Gebäudes (01:40:10)	01:40:10	Polizisten (01:40:10); Zivilist ist Mittel bis Hintergrund.	Polizei fährt davon (01:48:29)
1:12	Nein	01:52:06	01:52:06	Polizeiauto im Mittelgrund (01:52:01) und Polizisten Vordergrund (01:52:05); Zivilist im Mittelgrund von links (01:52:15)	KEINE (01:56:08)
1:13	Nein	Nein	(Ja), man wird sofort in der Nähe von einem Beamten platziert (01:56:24)	Polizist im Vordergrund (01:56:23); Zivilist im (01:57:39) im Hintergrund, schneller Zoom.	KEINE (02:09:52)
1:14	Nein	Nein	(Ja), man wird sofort in der Nähe von einer Beamtin platziert (02:10:18)	Polizistin im Vorder und Mittelgrund (02:10:18); Zivilist im Mittelgrund (02:10:41)	Polizei fährt davon (02:56:11)
Folge 2					
2:1	Nein	Nein	Ja 00:00:19	Polizist im Mittelgrund (00:00:08) mit schnellen Zoom; Zivilist im Hintergrund (00:00:36)	Zivilistin fährt weg (00:04:04)
2:2	Nein	(00:04:15) von Außen zu Innengelände	Nein	Polizisten im Vordergrund (00:04:15); KEIN Zivilist	Polizist fährt weg (00:05:39)
2:3	Nein	Nein	(Ja), man wird sofort in der Nähe von einer Beamtin platziert (00:05:45)	Polizist im Vordergrund (00:05:45); Wagen mit Zivilist im Hintergrund (00:05:56)	Zivilist fährt weg (00:12:29)
2:4	Nein	Nein	Nein	Polizisten im Mittelgrund	KEINE (00:22:01)

				(00:12:40), sind nicht Hauptfiguren; Zivilisten/ Unfall im Hintergrund (00:12:15)	
2:5	Nein	Nein	00:25:31	Hubschrauber Mittel- bis Hintergrund (00:25:26); Piloten im Vordergrund (00:25:31); Zivilist am Rand im Hintergrund (00:27:37)	Fahrzeug fährt weg (00:41.53)
2:6	Nein	Nein	Nein	Hubschrauber wird nicht gezeigt, es ist aber klar, dass man sich wieder an Bord/beziehungsweise darunter befindet (00:41:05); Zivilist im Hintergrund (00:41.20); mit schnellen Zoom in den Mittelgrund	KEINE 00:48.55)
2:7	00:49:57	00:50:17	00:50:02	die Tafel der Behörde im Vordergrund (00:50:02)	KEINE (00:50:21)
2:8	Nein	00:50:33	00:50:33	Streifenwagen im Vordergrund-Mittelgrund (00:50:29); Beamte Vordergrund (00:50:33); Zivilist im Hintergrund (00:51:55)	KEINE (00:56:39)
2:9	Nein	00:57:22	00:57:22	Polizeiauto im Mittelgrund (00:57:06); Polizisten im Vordergrund (00:57:22); Zivilistenauto im Hintergrund (01:02:17); Zivilist im Vordergrund (01:02:46)	Zivilisten entfernen sich (01:08:23)
2:10	Nein	01:09:01	01:09:01	Polizeiauto im	KEINE (01:17.00)

				Mittel bis Hintergrund (01:08:53); Polizisten im Vordergrund (01:09:02); Zivilisten im Hintergrund (01.09:37)	
2:11	01:17:07	Nein	Nein (nicht so beachtliche Annäherung wie in den anderen Fällen)	Polizisten im Mittelgrund (01:17:13); Zivilist im Hintergrund, Kamera bewegt sich auf ihn zu (01:17:54)	Fahrzeug fährt weg (01:26:12)
2:12	Nein	01:26:34	01:26:34	Fahrzeug im Vorder- bis Mittelgrund (01:26:26); Polizisten im Vordergrund (01.26:34); Zivilist Taxi im Mittelgrund (01:27:39); Zivilist (Treter) im Hintergrund (01:29:27)	Bewegung in die Behörde (01:35:10)
2:13	01:35:25	01:35:32	01:35:32	Polizeiauto im Vorder- bis Mittelgrund und Zoom (01.35:27); Polizisten im Vordergrund (01:35:33); Auto kommt aus dem Hintergrund (01:35.59)	KEINE (01:45:06)
2:14	Nein	01:45:18	01:45:18	Polizeiauto im Mittelgrund (01:45.15); Polizisten im Vordergrund (01:45:18); Zivilist im Hintergrund (01:45:26)	Streifenwagen fährt davon (01:53:38)
2:15	01:53:51	Nein	Nein	Polizeistation im Mittel bis Vordergrund (01.53:57); Polizisten im Vorder- bis Mittelgrund (01.54:04); Zivilist im Hinter-	Polizeiauto fährt weg (02:06:32), danach Gespräch mit Beamten und Rückblick (02:07:31)

				grund mit Zoom heran (01:54.38)	
2:16	02:07:50	02:08:00	02:08:00	Polizeiauto im Mittel- bis Hintergrund (02:07:52); Beamten im Vordergrund (02.08:01); Zivilisten kommen aus dem Hintergrund (02:48:45)	Beamte und Zivilisten gehen auf Station (02:17:02)
2:17	Nein	02:17:29	02:17:29	Polizei im Hintergrund (02:17:21); Polizist aus dem Hintergrund (02:17:29); Zivile Figuren im Mittel- bis Hintergrund (02:18: 42); Unfallfahrer im Hintergrund (02:21:05)	KEINE (02:35.50)
2:18	Nein	vorm Eingangsbereich 02:36:08	02:36:08	Polizist Vordergrund (02:36:09); Unfallsort Hintergrund (02:36:38); Es gibt keine Hauptfiguren	Auto wird abgeschleppt (02:43:34)
2:19	Nein	02:43:56	02:43:56	Polizeiauto im Mittelgrund (02:43:49); Polizisten im Vordergrund (02:43:57); Zivilistin im Hintergrund, kommt aus der Toilette heraus (02:45:03)	Kamera positioniert sich selbst außerhalb des Polizeibüros (02:56:42)
Bericht 3					
3:1	Nein	00:00:18	Nein	Polizeiauto im Mittelgrund (00:00:08); Polizisten im Vordergrund (00:00:19); Zivilistin im Auto, Hintergrund (00:00:36)	Zivilistin fährt davon (00:06:44)
3:2	Nein	00:06:56	00:06:56	Polizeiauto im Mittelgrund	Zivilisten fahren davon (00:16:17)

				(00:06:49); Polizisten im Vordergrund (00:06:56); Zivilist im Auto vom Hintergrund (00:07:01)	
3:3	Nein	00:19:27	00:19:27	Polizisten im Mittelgrund (00:19:19); Zivilist im Hintergrund (00:20:11)	KEINE (00:30:57)
3:4	00:31:20	00:31:28	Nein	Polizeiauto im Mittelgrund (00:31:21); Polizisten im Vordergrund (00:31:28); Fahrzeug kommt von rechts in den Mittel- bis Hintergrund (00:31:33)	Polizeiauto fährt davon (00:41:03)
3:5	Nein	00:41:13	00:41:13	Polizeiauto im Mittelgrund (00:41.10); Polizisten im Vordergrund (00:41.13); Zivilist kommt von hinten (00:41:18); Freundin kommt von rechts in den Mittelgrund (00:47.26)	KEINE (00:50:47)
3:6	Nein	Nein	(Ja), man wird sofort in der Nähe von Beamten platziert (00:51:09)	Polizist im Vorder- Mittelgrund (00:51.09); Zivilist im Hintergrund (00:52:25)	KEINE (00:54:16)
3:7	00:54:41	Nein	(Ja), man wird sofort in der Nähe von Beamten platziert (00:54:44)	Polizisten im Vorder- bis Mittelgrund (00:54:44); Verdächtiger im Hintergrund (00:55.45); Täter im Hintergrund (01:00:10)	Polizei fährt davon (01:04:21)
3:8	Nein	Nein	(Ja), man wird sofort in der Nähe von Beam-	Polizisten im Vordergrund (01:04:36); Ent-	Polizei fährt davon (01:22:01)

			ten platziert 01:04:35	deckung mögliches Opfer im Hintergrund (01:05:01); Mögliches Opfer Hintergrund (01:12.44); Mögliches Opfer Hintergrund (01:13:50); Vorheriger Verdächtiger taucht im Hintergrund auf (01:15:35); Möglicher Täter im Hintergrund (01:16:04); Mögliches Opfer im Mittelgrund (01:16:40); Tat im Hintergrund (01:17:30)	
3:9	01:22:26	Nein	Nein	Polizisten im Mittelgrund (01:22:15); Das Taxi ist Mittel- bis Hintergrund (01:22:30)	Polizei fährt davon (01:34:56)
3:10	Nein	01:35:08	01:35:08	Polizeibüro füllt das ganze Bild aus, keine wirkliche Handlung, aber wird man im Raum platziert (01:35:08); Zivilist im Hintergrund (01:35:27)	Polizei fährt davon (01:43:31)
3:11	01:43:40	01:43:51	Nein (deutlicher Zoom dazwischen)	Polizeiauto im Mittelgrund (01:43:43); Polizisten Vorder- bis Mittelgrund (01:43:51); Der Ort des Unfalls im Hintergrund (01:44:32) dann noch an die Zivilisten (01:44:56)	KEINE (01:53:01)
3:12	Nein	01:53:25	01:53:25	Polizeiauto im Mittelgrund (01:53:14); Poli-	KEINE (01:59:08)

				zisten im Vorder- bis Mittelgrund (01:53:25); Ankunft beim Haus nicht erkennbar wegen Anonymisierung (01:54:02); Ankunft beim Apartment (01:54:36); Im Hintergrund (01:55:53)	
3:13	Nein	Nein	(Ja), man wird sofort in der Nähe von Beamten platziert (01:59:16)	Polizisten im Vordergrund (01:59:16); Ankunft beim Brand (02:01:03); Ankunft bei Wohnung des Fabrikbesitzers, nichts erkennbar wegen Anonymisierung (02:04:59)	KEINE (02:08:42)
3:14	02:08:48	02:08:55	Nein (deutlicher Zoom dazwischen)	Polizeiauto im Mittel bis Hintergrund mit starkem Zoom (02:08:51); Polizisten im Mittel- bis Hintergrund; Polizisten werden von der Rückbankkamera gezeigt (02:08:54); Verdächtiges Auto kommt aus dem Hintergrund (02:08:58); Polizisten im Vordergrund (02:09:03)	Zivilist wird in die Station geführt wird (02:16:12)
3:15	Nein	Nein	02:16:23	Polizeimotorrad im Mittelgrund (02:16:18) und dann Polizist im Vordergrund (02:16:22); Zivilist im Mittelgrund von links (02:16:34)	Kamera schaut hinterher wie Zivilist und Polizist von ihr weggehen (02:26:32); es kommt nachher noch ein Blick aufs Motorrad (02:26:38)

3:16	Nein	Nein	02:26:57	Polizeigruppe zwischen Mittel- bis Hintergrund (02:26:55); Keine Zivilisten.	KEINE (02:28:12)
3:17	02:28:24	02:28:44	Nein	Polizeiauto im Mittelgrund mit Zoom (02:28:25); Polizisten im Vordergrund (02:28:44); Zivilist kommt von Links aus dem Vordergrund (02:28:58)	Zivilist fährt weg (02:38:09)
3:18	02:38:22	02:38:29	02:38:29 Zoom vorhanden, aber nicht so stark wie in den anderen Fällen, man kann immer noch von einer Totale sprechen	Polizeiauto im Mittel- bis Hintergrund mit Zoom (02:38:23); Polizisten im Vordergrund (02:38:29); Zivilist kommt aus dem Hintergrund (02:38:36)	Mann geht vom Streifenwagen und Kamera weg (02:44:07)
3:19	Nein	02:44:21	02:44:21	Polizeiautos im Mittel- und Hintergrund (02:44:16); Polizisten im Vordergrund (02:44:20); Zivilist im Mittelgrund von links ins Bild (02:44:42)	Zivilist fährt weg (02:51:21)
3:20	Nein	Nein	Nein, Zoomt ran, dann wieder raus, dann Schnitt der nahe heranbringt.	Polizeistation im Hintergrund starker Zoom (02:54:57); Zivilist im Hintergrund (02:55:13)	Zivilist geht davon (02:56:43)

17. Anteil der verschiedenen Formen von Stimmungsmusik in *Saizensen*.

Folge: Bericht-nummer	Bedroh-lich	Mysteri-ös	Positiv	Tempo/ Action	Span-nung (sonstig)	nicht klar de-finierbar (Fahr-stuhl-musik)	verstört	Traurig	Gesamt-musik-zeit je Bericht	Gesamt-musik-zeit An-teil an Erzähl-zeit je Bericht in %
Vor-spann	00:00:07	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:07	100,00
1:1	00:00:28	00:00:14	00:00:00	00:01:37	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:02:19	52,65
1:2	00:02:45	00:00:56	00:00:38	00:01:24	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:05:43	56,41
1:3	00:03:17	00:00:55	00:00:31	00:00:55	00:00:16	00:00:17	00:00:00	00:00:00	00:06:11	68,07
1:4	00:01:28	00:01:37	00:00:23	00:01:07	00:00:14	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:04:49	39,11
1:5	00:01:08	00:00:37	00:00:00	00:01:04	00:00:00	00:00:37	00:00:00	00:00:00	00:03:26	55,68
1:6	00:00:23	00:00:15	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:38	23,31
1:7	00:02:04	00:04:27	00:01:11	00:02:54	00:01:22	00:00:36	00:00:00	00:00:00	00:12:34	55,28
1:8	00:00:33	00:01:09	00:00:00	00:01:55	00:01:08	00:00:38	00:00:00	00:00:00	00:05:23	58,51
1:9	00:00:53	00:01:11	00:00:00	00:00:58	00:00:12	00:00:18	00:00:00	00:00:00	00:03:32	58,24
1:10	00:00:00	00:01:09	00:00:10	00:00:38	00:00:00	00:00:51	00:00:00	00:00:00	00:02:48	43,98
1:11	00:00:42	00:00:38	00:00:21	00:00:00	00:00:17	00:00:51	00:00:00	00:00:00	00:02:49	48,29
Vor-schau	00:00:12	00:00:07	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:19	86,36
1:12	00:00:55	00:00:06	00:00:16	00:00:44	00:00:00	00:00:07	00:00:00	00:00:00	00:02:08	49,61
1:13	00:01:27	00:02:37	00:01:42	00:01:56	00:00:18	00:00:50	00:00:00	00:00:00	00:08:50	64,63
1:14	00:04:11	00:06:02	00:00:55	00:02:19	00:05:41	00:00:14	00:00:17	00:00:00	00:19:39	62,35
Anteil von Mu-sikstil an Gesam-terzähl-zeit der Folge	00:20:33	00:22:00	00:06:07	00:17:31	00:09:28	00:05:19	00:00:17	00:00:00	01:21:15	56,09
Anteil von Mu-sikstil an Gesam-terzähl-zeit der Folge in %	14,19	15,19	4,22	12,09	6,53	3,67	0,20	0,00		
Vor-spann	00:00:07	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:07	100,00

2:1	00:00:29	00:00:27	00:00:00	00:00:58	00:00:13	00:00:07	00:00:00	00:00:00	00:02:14	55,14
2:2	00:00:00	00:00:00	00:00:53	00:00:32	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:01:25	90,43
2:3	00:00:16	00:01:01	00:00:20	00:00:16	00:00:43	00:00:13	00:00:00	00:00:00	00:02:49	41,42
2:4	00:01:55	00:01:05	00:00:00	00:00:50	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:03:50	53,74
Vor-schau	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:23	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:23	79,31
2:5	00:02:01	00:01:42	00:00:00	00:05:18	00:02:39	00:00:48	00:00:00	00:00:00	00:12:28	79,91
2:6	00:02:26	00:01:23	00:00:19	00:00:19	00:01:41	00:00:49	00:00:00	00:00:00	00:06:57	83,07
Vor-schau	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:24	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:24	70,59
2:7	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:30	00:00:00	00:00:00	00:00:30	93,75
2:8	00:00:10	00:00:50	00:00:15	00:00:00	00:00:26	00:00:23	00:00:00	00:00:00	00:02:04	31,31
2:9	00:00:27	00:01:31	00:00:48	00:00:46	00:00:46	00:00:19	00:00:00	00:00:00	00:04:37	39,12
2:10	00:00:20	00:00:54	00:00:00	00:00:55	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:48	00:02:57	35,90
Vor-schau	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:08	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:08	88,89
Vor-schau	00:00:20	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:20	95,24
2:11	00:00:00	00:00:10	00:00:28	00:00:31	00:00:12	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:01:21	22,19
2:12	00:00:44	00:00:40	00:00:00	00:00:48	00:00:12	00:00:08	00:00:00	00:00:00	00:02:32	40,64
2:13	00:01:17	00:00:28	00:00:00	00:00:47	00:00:47	00:00:20	00:00:00	00:00:00	00:03:39	51,77
Vor-schau	00:00:05	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:05	45,45
2:14	00:00:20	00:00:57	00:00:00	00:01:06	00:00:06	00:00:05	00:00:00	00:00:00	00:02:34	46,81
2:15	00:02:12	00:00:54	00:00:00	00:02:10	00:01:43	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:06:59	50,00
2:16	00:01:16	00:01:20	00:00:09	00:01:41	00:00:46	00:00:16	00:00:00	00:00:00	00:05:28	57,34
2:17	00:00:16	00:02:19	00:00:23	00:02:27	00:01:44	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:07:09	56,30
2:18	00:00:11	00:00:21	00:00:00	00:01:14	00:00:52	00:01:02	00:00:17	00:00:00	00:03:57	83,16
Vor-schau	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:05	00:00:00	00:00:05	100,00
Vor-schau	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:08	00:00:00	00:00:00	00:00:08	100,00
2:19	00:00:20	00:00:13	00:00:06	00:00:00	00:00:47	00:00:42	00:00:20	00:00:00	00:02:28	37,66
Anteil von Musikstil an Gesamterzählzeit der Folge	00:15:12	00:16:15	00:03:41	00:21:09	00:14:01	00:05:50	00:00:42	00:00:48	01:17:38	53,55
Anteil	10,49	11,21	2,54	14,59	9,67	4,02	0,48	0,55		

von Musikstil an Gesamterzählzeit der Folge in %										
Vorspann	00:00:07	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:07	100,00
3:1	00:00:00	00:00:19	00:00:39	00:01:18	00:00:00	00:00:09	00:00:00	00:00:00	00:02:25	36,25
3:2	00:00:08	00:00:12	00:00:25	00:00:42	00:00:40	00:00:25	00:00:27	00:00:00	00:02:59	30,86
Vorschau	00:00:21	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:21	95,45
Vorschau	00:00:05	00:00:00	00:00:00	00:00:05	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:10	58,82
3:3	00:01:08	00:01:39	00:00:21	00:03:38	00:00:33	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:07:19	86,25
Vorschau	00:00:13	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:13	92,86
3:4	00:02:22	00:00:57	00:00:00	00:02:38	00:00:32	00:00:27	00:00:00	00:00:00	00:06:56	68,76
3:5	00:01:06	00:01:34	00:00:00	00:01:20	00:01:09	00:00:00	00:00:00	00:00:26	00:05:35	57,07
3:6	00:00:00	00:01:02	00:00:19	00:00:37	00:00:00	00:00:32	00:00:00	00:00:00	00:02:30	72,12
Vorschau	00:00:13	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:13	81,25
3:7	00:00:42	00:00:57	00:01:15	00:01:26	00:01:07	00:01:06	00:00:30	00:00:00	00:07:03	71,82
Vorschau	00:00:18	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:18	94,74
3:8	00:01:12	00:04:16	00:00:33	00:00:52	00:01:11	00:00:33	00:00:24	00:00:00	00:09:01	61,97
Vorschau	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:10	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:10	100,00
3:9	00:00:20	00:00:25	00:00:44	00:00:19	00:00:14	00:00:29	00:00:00	00:00:00	00:02:31	25,12
Vorschau	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:06	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:06	85,71
Vorschau	00:00:13	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:13	100,00
3:10	00:00:28	00:00:33	00:00:00	00:00:41	00:00:57	00:00:26	00:00:00	00:00:00	00:03:05	55,89
3:11	00:01:53	00:01:07	00:00:11	00:00:59	00:00:39	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:04:49	73,16
3:12	00:00:45	00:00:11	00:00:00	00:01:05	00:00:21	00:00:27	00:00:00	00:00:00	00:02:49	46,69
3:13	00:01:06	00:00:00	00:00:00	00:02:38	00:01:28	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:05:12	54,64
3:14	00:00:40	00:00:43	00:00:25	00:00:32	00:01:22	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:03:42	49,44
Vorschau	00:00:15	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:15	75,00
3:15	00:00:49	00:00:08	00:00:09	00:00:28	00:00:50	00:00:18	00:00:00	00:00:00	00:02:42	36,99

3:16	00:00:00	00:00:00	00:00:11	00:00:48	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:59	67,05
Vorschau	00:00:08	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:08	80,00
3:17	00:01:07	00:00:48	00:00:00	00:00:19	00:00:32	00:00:15	00:00:00	00:00:00	00:03:01	46,17
3:18	00:00:08	00:00:00	00:00:11	00:00:52	00:00:18	00:00:06	00:00:00	00:00:00	00:01:35	55,23
Vorschau	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	0,00
3:19	00:00:00	00:00:29	00:00:00	00:00:00	00:01:12	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:01:41	39,76
Vorschau	00:00:10	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:10	90,91
3:20	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:00:43	00:00:20	00:00:00	00:00:00	00:00:00	00:01:03	56,25
Anteil von Musikstil an Gesamterzählzeit der Folge	00:15:57	00:15:20	00:05:23	00:22:06	00:13:35	00:05:13	00:01:21	00:00:26	01:19:21	54,85
Anteil von Musikstil an Gesamterzählzeit der Folge in %	11,03	10,60	3,72	15,28	9,39	3,61	0,93	0,30		

18. Computeranimationen-Vorkommen.

Folge: Berichtnummer	Zeitstempel	Computeranimationsvorkommen
Folge 1		
1:5	00:41:19	00:42:50
1:9	01:22:08	04:34
1:10	01:30:57	00:15:18
1:13	01:56:19	00:44:59
1:14	02:09:59	00:51:01; 00:54:23
Folge 2		
2:4	00:12:33	00:19:15
2:5	00:25:25	00:25:58
2:7	00:49:57	00:50:06
2:9	00:57:05	01:01:13
2:13	01:35:24	01:36:59
2:17	02:17:22	02:20:01
2:18	02:36:04	02:42:55
Bericht 3		
3:3	00:19:20	00:19:47; 00:21:08

Literaturverzeichnis

Auerochs, Bernd

2007 „Erzähler“, Burdorf, Dieter, Cristopher Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzlers Lexikon Literatur*. Stuttgart: J.B.Metzler, 207-208 [1984[3]].

Aufderheide, Patricia

2007 *Documentary: A very short introduction*. New York: Oxford University Press.

Callais, Todd M. und Melissa Szozda

2006 „Female police officers and reality television: Analyzing the presentation of police work in popular culture“, David S. Escoffery (Hg.): *How real is reality TV: Essays on representation and truth.* Jefferson: McFarland & Company, 133-148.

Beil, Benjamin, Jürgen Kühnel und Christian Neuhaus

2016 *Studienhandbuch Filmanalyse:Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*, 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink [[1]2012].

Corner, John

2009 „Performing the real: Documentary diversions (with afterword)“, Susan Murray und Laurie Ouellette (Hg.): *Reality TV: Remaking television culture,* 2. Auflage. New York und London: New York University Press, 65–81[[1]2008].

Deane, James

2016 ‚*Car-chase TV*‘*: The legitimisation of police work?.* Diss., University of Central Lancashire.

Doyle, Aaron

2003 *Arresting images: Crime and policing in front of the television camera.* Toronto u.a.: University of Toronto Press.

Eder, Jens

2008 *Die Figur im Film: Grundlagen der Filmanalyse*. Marburg: Schüren.

Escoffery, David S.

2006 „Introduction: The role of representation in reality television“, David S. Escoffery (Hg.): *How real Is reality TV: Essays on representation and truth.* Jefferson: McFarland & Company, 1-3.

Faulstich, Werner

2013 *Grundkurs Filmanalyse*, 3. Auflage. Paderborn: Fink [[1]2002].

Glück, Helmut

2016 „Schlagwort“, Glück, Helmut und Rödel Michael (Hg.): *Metzler Lexikon Sprache*, 5. Auflage. Bamberg und München: J.B.Metzler, 590 [[5]1993].

Hickethier, Knut

2012 *Film- und Fernsehanalyse*, 5. Auflage. Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler [[1]1993].

Hill, Annette

2005 *Reality TV: Audiences and popular factual television.* London und New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Johnson, David T.

2003 „Above the law? Police integrity in Japan“, *Social Science Japan Journal* 6/1-1, 19–37.

Kashima, Ga 鹿島我

2011 „Terebi bangumi ni okeru baraeti bangumi no bunrui – sōsei-ki –“ テレビ番組におけるバラエティ番組の分類 - 創成期 - (A classification of the variety programs in TV programs - The genesis - [199]), *Kyōto kōge joshi daigaku tanki daigaku-bu kenkyū kiyō* 京都光華女子大学短期大学部研究紀要 49, 19–26.

Kavka, Misha

2012 *Reality TV*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

King, Barry

2006 „Training camps of the modular: Reality TV as a form of life“, David S. Escoffery (Hg.): *How real Is reality TV: Essays on representation and truth.* Jefferson: McFarland & Company, 42-57.

Kuchenbuch, Thomas

2005 *Filmanalyse: Theorien. Methoden. Kritik*.[200], 2. Auflage. Wien u. a.: Böhlau [[1]1978].

199 Hierbei handelt es sich um einen offiziellen englischen Titel.

200 Es gibt noch eine zweite Schreibweise für den Untertitel laut Titelblatt des Buches (Theorien – Methoden – Kritik).

Mason, Paul
2002 „The thin blurred line: Reality television and policing“, *The British Criminology Conference: Selected Proceedings* 5, #1-10.
Miyata, Akira 宮田章
2018 „Dēta kara yomitoku terebidokyumentarī kenkyū“ データから読み解くテレビドキュメンタリー研究 [Auslesen von Daten zur Erforschung von Fernsehdokumentationen], *Hōsō kenkyū to chōsa* 放送研究と調査 68/4, 16-43.
2019 „NHK dokyumentarī no seisaku gihō no chūchōki-tekina tenkai – omoni gijutsu kankyō no shiten kara – “ NHK ドキュメンタリーの制作技法の中長期的な展開 ~主に技術環境の視点から~ [Mittel- bis langfristige Entwicklung von NHK-Dokumentationsproduktionstechniken – vornehmlich aus der Sicht des technischen Umfelds], *Hōsō kenkyū to chōsa* 放送研究と調査 69/4, 2-29.
Morrel, Kevin und Ben Bradford
2019 *Policing and public management: Governance, vices and virtues*. Abingdon: Routledge.
Murai, Asuka 村井 明日香
2017 „Shoki dokyumentarī bangumi no riariti no hen'yō to (yarase) no tanjō“ 初期ドキュメンタリー番組のリアリティの変容と〈やらせ〉の誕生 (The relations between modifications of reality and the birth of the word yarase (setup) in the early documentary programs)[201].
Murayama, Kyōichirō 村山 匡一郎
2006 Vorwort zu *Eiga wa sekai o kiroku suru: dokyumentarī saikō* 映画は世界を記録する:ドキュメンタリー再考 [Filme zeichnen die Welt auf: Überdenken von Dokumentationen], Murayama, Kyōichirō (Hg.): *Eiga wa sekai o kiroku suru: dokyumentarī saikō* 映画は世界を記録する:ドキュメンタリー再考 [Filme zeichnen die Welt auf: Überdenken von Dokumentationen]. Tōkyō: Shinwasha 森話社.
Murray, Susan
2009 „‚I think we need a new name for it‘: The meeting of documentary and reality TV“, Susan Murray und Laurie Ouellette (Hg.): *Reality TV: Remaking television culture,* 2. Auflage. New York und London: New York University Press, 65–81[[1]2008].
Palmer, Gareth
1998 „Police shows on british television – new police blues“, *Jump Cut* 42, 12-18. https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/UKpoliceShows.html (31.03.2021).
Podvoiskis, Gabrielle Margaret
2012 *Reel cops: Exploring the representation of policing on Police Ten 7*. MA-Arbeit, University of Wellington.
Sakai, Mayuko 酒井真由子, Yasushi Ochi 越智康詞, Nobuyuki Kurebayashi 伸幸紅林 und Takao Katō 隆雄加藤
2016 „Terebi no media baiasu to kyōiku yoron no kōsei – kyōin hōdō/shōnen hōdō kara miete kuru mono –“ テレビのメディア・バイアスと教育世論の構成—教員報道/少年報道から見えてくるもの— [Fernsehmedienvoreingenommenheit und die Konstruktion der öffentlichen Meinung über Erziehung – was aus der Berichterstattung über Lehrer / Jugendliche hervorgeht –] *Shinshū daigaku kyōiku gakubu kenkyū-ron* 信州大学教育学部研究論 9, 27-47.
Schweinitz, Jörg
2006 *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag.
Stephenson, Anthony
2019 *Kinds of blue: The representation of australian police and policing in television drama and reality television*. Diss., Charles Sturt University.
Zabka, Thomas
2007 „Kommentar“, Burdorf, Dieter, Cristopher Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.): *Metzlers Lexikon Literatur*. Stuttgart: J.B.Metzler, 390-391 [1984[3]].

201 Hierbei handelt es sich um einen offiziellen englischen Titel.

Quellenverzeichnis

Amnesty International

2021 „What is „police brutality“?“, *Amnesty International*. https://www.amnesty.org/en/what-we-do/police-brutality/ (27.03.2021).

WireAction

2021a „2011-nen 01 tsuki 08-nichi no terebi bangumihyō“ 2011 年 01 月 08 日のテレビ番組表 [TV-Programmplan für den 08. Januar 2011]“, *WireAction*. https://datazoo.jp/d/2011/01/08/3 (31.03.2021).

2021b „Saizensen! Michaku Keisatsu 24 Ji“ 最前線！密着警察 24 時 [An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden]“ (für die Folge vom 16.05.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E6%B0%B4%E3%83%88%E3%82%AF%EF%BC%81/1163414/2 (31.03.2021).

2021c „Saizensen! Michaku Keisatsu 24 Ji“ 最前線！密着警察 24 時 [An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden]“ (für die Folge vom 15.08.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E6%B0%B4%E3%83%88%E3%82%AF%EF%BC%81/1188394/2 (31.03.2021).

2021d „Saizensen! Michaku Keisatsu 24 Ji“ 最前線！密着警察 24 時 [An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden]“ (für die Folge vom 12.12.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E6%B0%B4%E3%83%88%E3%82%AF%EF%BC%81/1221174 (31.03.2021).

2021e „Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki 2018 fuyu no jikenbo“ 列島警察捜査網 THE 追跡 2018 冬の事件簿 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd Fallakten für den Winter 2018]“ (für die Folge vom 05.01.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E5%88%97%E5%B3%B6%E8%AD%A6%E5%AF%9F%E6%8D%9C%E6%9F%BB%E7%B6%B2+THE%E8%BF%BD%E8%B7%A1/1127309 (31.03.2021).

2021f „Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki 2018 haru no jikenbo“ 列島警察捜査網 THE 追跡 2018 春の事件簿 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd Fallakten für den Frühling 2018]“ (für die Folge vom 18.03.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E5%88%97%E5%B3%B6%E8%AD%A6%E5%AF%9F%E6%8D%9C%E6%9F%BB%E7%B6%B2+THE%E8%BF%BD%E8%B7%A1/1147298 (31.03.2021).

2021g „Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki 2018 natsu no jikenbo“ 列島警察捜査網 THE 追跡 2018 夏の事件簿 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd Fallakten für den Sommer 2018]“ (für die Folge vom 28.06.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E5%88%97%E5%B3%B6%E8%AD%A6%E5%AF%9F%E6%8D%9C%E6%9F%BB%E7%B6%B2+THE%E8%BF%BD%E8%B7%A1/1175359 (31.03.2021).

2021h „Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki 2018 manatsu no jikenbo“ 列島警察捜査網 THE 追跡 2018 真夏の事件簿 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd – Fallakten für den Mittsommer 2018]“ (für die Folge vom 25.08.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E5%88%97%E5%B3% B6%E8%AD%A6%E5%AF%9F%E6%8D%9C%E6%9F%BB%E7%B6%B2+THE%E8%BF%BD%E8%B7%A1/1191176 (31.03.2021).

2021i „Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki 2018 aki no jikenbo“ 列島警察捜査網 THE 追跡 2018 秋の事件簿 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd Fallakten für den Herbst 2018]“ (für die Folge vom 27.09.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E5%88%97%E5%B3%B6%E8%AD%A6%E5%AF%9F%E6%8D%9C%E6%9F%BB%E7%B6%B2+THE%E8%BF%BD%E8%B7%A1/1200196 (31.03.2021).

2021j „Gekiroku, keisatsu mitchaku 24-ji!! – 2018 shinshun“ 激録・警察密着 24 時！！～2018 新春～ [Close-Up – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen – Neujahr 2018 –]“ (für die Folge vom 03.01.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E6%BF%80%E9%8C %B2%E3%83%BB%E8%AD%A6%E5%AF%9F%E5%AF%86%E7%9D%8024%E6%99%82%EF%BC%81%EF%BC%81/1126802 (02.02.2021).

2021k „Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!! – 2018 Haru –“ 激録・警察密着 24 時！！～2018 春～ [Close-Up – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen – Frühling 2018 –]“ (für die Folge vom 29.03.2018), W*ireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E6%BF%80%E9%8C%B2%E3%83%BB%E8%AD%A6%E5%AF%9F%E5%AF%86%E7%9D%8024%E6%99%82%EF%BC%81%EF%BC%81/1150219 (31.03.2021).

2021l „Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!! – 2018 Kokusho no tatakai –“ 激録・警察密着 24 時！！～2018 酷暑の闘い～ [Close-Up – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen – glühendheiße Gefechte 2018]“ (für die Folge vom 21.09.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E6%BF%80%E9%8C%B2%E3%83%BB%E8%AD%A6%E5%AF%9F%E5%AF%86%E7%9D%8024%E6%99%82%EF%BC%81%EF%BC%81/1198567 (31.03.2021).

2021m „Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!! – heisei saigo no tatakai– “ 激録・警察密着 24 時！！～平成最後の戦い～ [Close-Up – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen – das letzte Gefecht von Heisei[202] –]“(für die Folge vom 29.12.2018), *WireAction*. https://datazoo.jp/tv/%E6%BF%80%E9%8C%B2%E3%83%BB%E8%AD%A6%E5%AF%9F%E5%AF%86%E7%9D%8024%E6%99%82%EF%BC%81%EF%BC%81/1225822 (31.03.2021).

Google

2021 „Google maps“, *Google*. https://www.google.com/maps (30.03.2021).

Hiroshima Prefectural Police[203] = [Hiroshima keisatsu 広島県警察]

2021 „Hauptseite der Präfekturpolizeis Horishimas[204]“, *Hiroshima keisatsu honbu* 広島県警察本部 [Hauptquartier der Präfekturpolizeis Horishimas]. https://www.pref.hiroshima.lg.jp/site/police/ (14.03.2012).

Internet Archive

2021a Crawled Version (vom 08.01.2018) der Webseite „Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki 2018 fuyu no ji kenbo“ 列島警察捜査網 THE 追跡 2018 冬の事件簿 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd Fallakten für den Winter 2018]“, *Internet Archive*. https://web.archive.org/web/20180108145127/ https: //www.tv-asa

hi.co.jp/the-tsuiseki/#/ (31.03.2021).

2021b Crawled Version (vom 13.03.2018) der Webseite „Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki 2018 haru no ji kenbo“ 列島警察捜査網 THE 追跡 2018 春の事件簿 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd Fallakten für den Frühling 2018]“, *Internet Archive*. https://web.archive.org/web/20180313025314/ https://www.tv-asahi.co.jp/the-tsuiseki/#/ (31.03.2021).

2021c Crawled Version (vom 22.07.2018) der Webseite „Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki 2018 natsu no ji kenbo“ 列島警察捜査網 THE 追跡 2018 夏の事件簿 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd Fallakten für den Sommer 2018]“, *Internet Archive*. https://web.archive.org/web/20180722181252 https://www.tv-asahi.co.jp/the-tsuiseki/#/ (31.03.2021).

NPA = [*Keisatsuchō* 警察庁 (National Police Agency[205])]

2021a „About Us“, *National Police Agency (NPA).* https://www.npa.go.jp/english/index.html#About%20Us (31.03.2021).

2021b „Q&A- Toi go genzai no menkyoshō wa gōrudo no menkyoshō de go-nenkan yūkōdesu. Tokurei kōshin o shitai nodesuga, tokurei kōshin o shita baai, yūkō kigen wa 3-nen to naru nodeshou ka matawa 5-nen to naru nodeshou ka? Mochiron, mujikomuihan o keizoku.“ 問５ 現在の免許証はゴールドの免許証で 5 年間有効です。特例更新をしたいのですが、特例更新をした場合、有効期限は 3 年となるのでしょうかまたは５年となるのでしょうか？勿論、無事故無違反を継続しています。[Frage 5: Der aktuelle Führerschein ist ein goldener Führerschein und 5 Jahre gültig. Ich möchte eine besondere Verlängerung vornehmen, aber wenn ich eine besondere Verlängerung vornehme, beträgt das Ab laufdatum 3 oder 5 Jahre? Natürlich haben wir weiterhin keine Unfälle und keine Verstöße.], NPA. https://www.npa.go.jp/policies/application/license_renewal/QA.html (31.03.2021).

2021c „Hauptseite der National Police Agency Japans“, NPA. https://www.npa.go.jp/index.html (31.03.2021).

Sankei Shinbun 産経新聞

2016 „Betonamu tekihatsu kunibetsu saita“ ベトナム摘発国別最多 [Vietnamesen nach Ländern am häufigsten überführt], *Sankei Shinbun.* November, 27.

Solis Produce (der englische Firmennamen dominiert auf der Webseite, es gibt aber auch noch die japanische Bezeichnung *Sorisu purodyūsu* ソリスプロデュース)

2021a S*eisaku bangumi* 制作番組 (produzierte Programme), *Solis Produce*. http://solis-produce.com/works/ (31.03.2021).

2021b *Kaisha gaiyō* 会社概要 (Unternehmensprofil), *Solis Produce*. http://solis-produce.com/#company (31.03.2021).

Taigapro (der englische Firmennamen dominiert auch hier auf der Webseite, es gibt aber auch noch die japansiche Bezeichnung *Taiga purodakushon* 大河プロダクション)

2021a „Works“, *Taigapro*. https://www.taigapro.co.jp/html/production.html (31.03.2021).

2021b „Company“, *Taigapro*. https://www.taigapro.co.jp/html/company.html (31.03.2021).

202 Heisei bezieht sich auf die Heisei-Zeit, die Regierungszeit des emeritierten Tennō Akihito.

203 Offizielle englischsprachige Bezeichnung der Behörde.

204 Offizielle englischsprachige Bezeichnung der Behörde.

205Offizielle englischsprachige Bezeichnung der Behörde.

TBS = [*Kabushikigaisha TBS terebi* 株式会社 TBS テレビ (Tokyo Broadcasting System Television, Inc.[206])].
2018a[207] „37“, *Saizensen! Michaku keisatsu 24 ji* 最前線!密着警察 24 時 [An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden]. Tōkyō: TBS.
2018b „38“, *Saizensen! Michaku keisatsu 24 ji* 最前線!密着警察 24 時 [An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden]. Tōkyō: TBS.
2018c „39“, *Saizensen! Michaku keisatsu 24 ji* 最前線!密着警察 24 時 [An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden]. Tōkyō: TBS.
2021a „Bakkunanbā –kako no hōsō naiyō–“ バックナンバー　～過去の放送内容～ [Rückennummer – frühere Sendungsinhalte]“, *TBS.* https://www.tbs.co.jp/suitoku/backnumber.html (31.03.2021).
2021b „2018-Nen 5 tsuki 16-nichi (mizu) hōsō Saizensen! Michaku Keisatsu 24 Ji“ 2018 年 5 月 16 日（水）放送最前線！密着警察 24 時 [Ausstrahlung am 16. Mai 2018 (Mittwoch) An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden]“, *TBS*. https://www.tbs.co.jp/suitoku/suitoku20180516.html (31.03.2021).
2021c „2018-Nen 8 tsuki 15-nichi (mizu) hōsō Saizensen! Michaku Keisatsu 24 Ji“ 2018 年 8 月 15 日（水）放送 最前線！密着警察 24 時 [Ausstrahlung am 15. August 2018 (Mittwoch) An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden]“, *TBS*. https://www.tbs.co.jp/suitoku/suitoku20180815.html (31.03.2021).
2021d „2018-Nen 12 tsuki 12-nichi (mizu) hōsō Saizensen! Michaku Keisatsu 24 Ji“ 2018 年 12 月 12 日（水）放送 最前線！密着警察 24 時 [Ausstrahlung am 12. Dezember 2018 (Mittwoch) An vorderster Front! Auf den Fersen der Polizei für 24 Stunden]“, *TBS*. https://www.tbs.co.jp/suitoku/suitoku20181212.html (31.03.2021).
2021e „baraeti, ongaku“ バラエティ・音楽 [Variety, Musik]“, *TBS*. https://www.tbs.co.jp/variety/archive2018.html (31.03.2021).
Television Field (der englische Firmennamen dominiert wieder auf der Webseite, es gibt aber auch noch die japanische Bezeichnung *Terebijon fīrudo* テレビジョンフィールド)
2021a „Home“, *Television Field*. http://www.t-field.com/ (31.03.2021).
2021b „Company info“, *Television Field*. http://www.t-field.com/company/ (31.03.2021).
TV Asahi = [*Kabushiki gaisha Asahi Terebi* 株式会社テレビ朝日 (TV Asahi Corporation[208])].
2018a „2018 fuyu no jikenbo 2018 冬の事件簿 [Fallakten für den Winter 2018]“, *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki* 列島警察捜査網 THE 追跡 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Verfolgung]. Tōkyō: TV Asahi.
2018b „2018 haru no jikenbo 2018 春の事件簿 [Fallakten für den Frühling 2018]“, *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki* 列島警察捜査網 THE 追跡 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Verfolgung]. Tōkyō: TV Asahi.
2018c „2018 natsu no jikenbo 2018 夏の事件簿 [Fallakten für den Sommer 2018]“, *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki* 列島警察捜査網 THE 追跡 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Verfolgung]. Tōkyō: TV Asahi.
2018d „2018 manatsu no jikenbo 2018 真夏の事件簿 [Fallakten für den Mittsommer 2018]“, *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki* 列島警察捜査網 THE 追跡 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Verfolgung]. Tōkyō: TV Asahi.
2018e „2018 aki no jikenbo 2018 秋の事件簿 [Fallakten für den Herbst 2018]“, *Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki* 列島警察捜査網 THE 追跡 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Verfolgung]. Tōkyō: TV Asahi.
2021a „Rettō keisatsu sōsamō za tsuiseki“ 列島警察捜査網 THE 追跡 2021 冬の事件簿 [Das Schleppnetz der Archipelpolizei – Die Jagd]“, *TV Asahi*. https://www.tv-asahi.co.jp/the-tsuiseki/#/ (31.03.2021).
2021b „Baraeti“ バラエティ [Variety]“, *TV Asahi*. https://www.tv-asahi.co.jp/variety/ (31.03.2021).
TV Tōkyō = [*Kabushikigaisha Terebi Tōkyō* 株式会社テレビ東京 (TV TOKYO Corporation[209])].
2018a „– 2018 shinshun– ～2018 新春～ [– Neujahr 2018 –]“, *Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!* 激録 警察密着 24 時!! [Extraaufzeichnung des auf den Fersen sein der Polizei für 24 Stunden]. Tōkyō:TV Tōkyō.

206Offizielle englischsprachige Bezeichnung des Senders.

207 Die Folgen von *Saizensen* haben im Gegensatz zu den anderen Serien keinen eigenen Titel für die einzelnen Folgen, weswegen ich den Zitiervorschriften der Japanologie entsprechend stattdessen angebe, die wie vielste Folge es ist.

208Offizielle englischsprachige Bezeichnung des Senders.

209 Offizielle englischsprachige Bezeichnung des Senders.

2018b „– 2018 Haru – ～2018 春～ [– Frühling 2018 –]“,*Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!* 激録 警察密着 24 時!! [Extraaufzeichnung des auf den Fersen sein der Polizei für 24 Stunden]. Tōkyō: TV Tōkyō.

2018c „– 2018 Kokusho no tatakai – ～2018 酷暑の闘い～ – glühendheiße Gefechte 2018 –]“,*Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!* 激録 警察密着 24 時!! [Extraaufzeichnung des auf den Fersen sein der Polizei für 24 Stunden]. Tōkyō: TV Tōkyō.

2018d „– Heisei saigo no tatakai – ！！～平成最後の戦い～ – das letzte Gefecht von Heisei[210] –“, *Gekiro ku keisatsu mitchaku 24-ji!!* 激録 警察密着 24 時!! [Extraaufzeichnung des auf den Fersen sein der Polizei für 24 Stunden]. Tōkyō: TV Tōkyō.

2021a „#1 Gekiroku, keisatsu mitchaku 24-ji!! Manatsu no rettō dai sōsa supesharu“ #1　激録・警察密着 24 時！！真夏の列島大捜査スペシャル [Close-Up– der Polizei 24 Stunden auf den Fersen – Großes Mitt sommerarchipelInvestigationsspezial“, *TV Tōkyō.* https://www.tv-tokyo.co.jp/gekiroku/backnumber/index.html?trgt=20050828 (31.03.2021).

2021b „#38 Gekiroku, keisatsu mitchaku 24-ji!! – 2018 shinshun“ #38　激録・警察密着 24 時！！～2018 新春～ [#38 Close-Up – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen – Neujahr 2018 –“, *TV Tōkyō*. https://www.tv-tokyo.co.jp/gekiroku/backnumber/index.html?trgt=20180103 (31.03.2021).

2021c „Geki-roku keisatsu mitchaku 24-ji!! – 2018 Haru –“ 激録・警察密着 24 時！！～2018 春～ [Close-Up – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen – Frühling 2018]“, *TV Tōkyō*. https://www.tv-tokyo.co.jp gekiroku/backnumber/index.html?trgt=20180329 (31.03.2021).

2021d „Geki-roku keisatsu mitchaku 24-ji!! – 2018 Kokusho no tatakai –“ 激録・警察密着 24 時！！～2018 酷暑の闘い～ [Close-Up – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen – glühendheiße Gefechte 2018]“, *TV Tōkyō*. https://www.tv-tokyo.co.jp/gekiroku/backnumber/index.html?trgt=20180921 (31.03.2021).

2021e „Geki-roku keisatsu mitchaku 24-ji!! – heisei saigonotatakai– “ 激録・警察密着 24 時！！～平成最後の戦い～ [Close-Up – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen – das letzte Gefecht von Heisei –]“, *TV Tōkyō*. https://www.tv-tokyo.co.jp/gekiroku/backnumber/index.html?trgt=20181229 (10.01.2021).

2021f „Gekiroku keisatsu mitchaku 24-ji!!“ 激録 警察密着 24 時!! [Close-Up/Sonderbericht – der Polizei 24 Stunden auf den Fersen]“, *TV Tōkyō.* https://www.tv-tokyo.co.jp/gekiroku/?trgt=20181229?anker=outline (31.03.2021).

2021g: „Jōhō, dokyumentarī bangumi“ 情報・ドキュメンタリー番組 [Informations- und Dokumentarprogramme]“, *TV Tōkyō*. https://www.tv-tokyo.co.jp/genre_info/index.html (31.03.2021).

210 Heisei bezieht sich auf die Heisei-Zeit, die Regierungszeit des emeritierten Tennō Akihito.

Offizielle Email von TBS

Diese Email erhielt ich vom Sender TBS am 18 Juni 2019 auf meine Anfrage, ob mir der Sender Folgen der Serie *Saizensen* offiziell zur Verfügung stellen würde. Die Übersetzung ist von mir selbst.

マティアス・ベーヒ様

Werter Herr Matthias Pech

先般、お問い合わせ頂きました、弊社放送の「密着警察２４時」の修士論文へのご使用の件で御座いますが、マティアス様もご存じの通り、放送番組は我々放送局だけでなく、番組に出演された方や制作に携わられた方、ご協力頂いた方等、多数の方の権利が及んでおり、我々の判断のみで正式な利用の許可はできかねるというのが正直なところで御座います。

„Wir haben vor kurzem ihre Anfrage zur Nutzung unseres Programmes *Mitchaku keisatsu 24-ji* für ihre Masterarbeit erhalten. Wie sie aber sicherlich wissen, sind die Rechte einer großen Zahl an Personen (Entitäten) betroffen, nicht nur unseres Senders, sondern auch Personen die darin auftreten, an der Produktion beteiligt waren, Personen die kooperiert haben, etc… . Offen gesagt, sind wir nicht in der Lage mit unserem Urteil alleine ihnen die offizielle Erlaubnis zu geben.“

一方、日本の著作権法では、批評や研究等、正当な目的の範囲であれば公開された著作物を権利者の許諾なく一定程度利用できる引用という制度（著作権法第３２条）があり、恐らくは貴国の著作権法でも同様の制度があるものと思われます。

Jedoch gibt es im japanischen Urheberrechtsgesetz ein System (Urheberrechtsgesetz, Artikel 32), das es ermöglicht, in einem festgelegten Ausmaß, veröffentlichte Werke ohne Einverständnis der Berechtigten zu zitieren, wenn es sich in der Sphäre des legitimen Interesses zur Kritik oder Forschung befindet.

以上のことから、弊社と致しまして正式な利用の許可をお出しすることはできかねますが、法律によって権利者の許諾なく利用が認められている範囲でのご利用であれば、特段異論を唱えることも考えておりませんので、まずは貴国の著作権法をご確認のうえ、当該範囲内でのご使用をご検討頂ければと思います。

Aufgrund der oben angeführten Punkte kann unsere Firma keine offizielle Erlaubnis erteilen, aber wenn sie [das Material] vertretbar im Rahmen des Gesetzes verwenden, auch ohne Einverständnis der Inhaber, sollte es keinen besonderen Widerspruch von unserer Seite geben. Vergewissern sie sich zuerst aber beim Urhebergesetz ihres Landes, darüber hinaus bitten wir sie, das Material innerhalb des zuvor erwähnten Rahmens zu nutzen.

なお、念のため、当該番組には一般の方も多数登場されておりますため、仮に著作権法上、正当に認められた使用の範囲内での使用であったとしても、これらの方の肖像やプライバシー等については当然ながら然るべき配慮が必要であろうと思われます。よって、この点についてもくれぐれもご留意頂ければと思います。

Zum Schluss noch im Interesse der vielen Personen die in dem Programm auftreten: Selbst wenn das Material innerhalb des gesetzlich zulässigen Rahmens verwendet wird, ist es wichtig die Darstellung und Privatsphäre dieser Personen zu berücksichtigen. Wir möchten sie daher bitten, besondere Sorgfalt auf diese Punkte zu legen.

以上、ＴＢＳテレビ　お問合せメールの担当より
Ende, TBS TV, Zuständige für Anfragemails

Kurzzusammenfassung

In dieser Arbeit analysierte ich die Episoden von drei japanischen Polizei-Reality-Dokuserien (Eine Hybridform aus Reality-TV und Dokumentationen) aus dem Jahr 2018 auf die Darstellung der japanischen Polizei. In diesen Serien – deren Folgen aus mehreren Berichten bestehen – begleitet man BeamtInnen, wenn sie zum Beispiel auf Patrouille sind, Strafzettel ausstellen, Augenzeugen befragen oder Tathergänge rekonstruieren. Für meine Analysemethode orientierte ich mich an Werner Faulstichs Filmanalyse, basierend auf seinem Buch *Grundkurs Filmanalyse* (2013). Die Ergebnisse der Untersuchung sollen zu einem besseren Verständnis des Bildes von der Polizei in der japanischen Öffentlichkeit beitragen.

Ich wählte diese Fragestellung aufgrund des Einflusses, den (Massen-)Medien auf die Wahrnehmung von Individuen und Gesellschaften von sich und anderen haben können. Besonders wenn die rezipierten Medienformate Anspruch auf Authentizität erheben, wie es beim Analysematerial der Fall ist, können die porträtierten Handlungen und Figuren als vermeintliche Symptome eines Teils der japanischen Gesellschaft angesehen werden, statt als Einzelfälle und Individuen.

Auch wenn die Serien als realitätsnahe präsentiert werden, indem die Rezipienten ganz nahe an die Handlung herangebracht werden, um sich selbst ‚überzeugen' zu können, so kommen dennoch auf den von Faulstich identifizierten Ebenen Handlung, Figuren und Bauformen Gestaltungsweisen zum Einsatz, die auf der Ebene der Botschaft in klare positive Bilder über die Ordnungshüter gipfeln.

Die Exekutive wird vor allem durch ihre Professionalität und Erfolge in der Unterstützung von Menschen in Not und in ihrem Vorgehen gegen Personen, welche gegen das Gesetz verstoßen, als unersetzlich für die Gesellschaft präsentiert und somit in ihren Befugnissen und Existenz legitimiert. Es zeigte sich aber auch, dass die Individualität der auftretenden Figuren kaum eine Rolle spielt und sie stattdessen zur Konstruktion von Stereotypen genutzt werden.