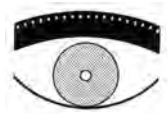


AUGENBLICK



Gesetz & Moral
Öffentlich-rechtliche
Kommissare

SCHÜREN

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

Gesetz & Moral

**Öffentlich-rechtliche
Kommissare**

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Eine Veröffentlichung des Instituts für Neuere deutsche Literatur und Medien
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität-Marburg

Heft 30

Dezember 1999

Herausgegeben von

Jürgen Felix
Günter Giesenfeld
Heinz-B. Heller
Knut Hickethier
Thomas Koebner
Karl Prümm
Wilhelm Solms
Guntram Vogt

Redaktion: Günter Giesenfeld

Redaktionsanschrift: Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35039 Marburg, Tel. 06421/284657

Verlag: Schüren-Presseverlag, Deutschhausstraße 31, 35037 Marburg
Einzelheft DM 10,- (ÖS 73/SFr 10,-);

Jahresabonnement (2 Hefte) DM 20,- (ÖS 146/SFr 19,-)

Bestellungen an den Verlag. Anzeigenverwaltung: Schüren Presseverlag

© Schüren Presseverlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Uli Prugger, Gruppe GUT

Druck: Difo-Druck, Bamberg

ISSN 0179-2555

ISBN 3-89472-040-9

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	5
Markus Burbach	
Fiktionen staatlicher Exekutive	
Die ZDF-Kommissare in ihrer Zeit	7
Andreas Quetsch	
Der Mensch und die Moral:	
Oberinspektor Derricks härtester Fall.....	25
Alle <i>Derrick</i> -Folgen	73
Doris Rosenstein	
Marianne Buchmüller ermittelt.	
Zum Debüt der ersten <i>Tatort</i> -Kommissarin	79
Literaturhinweise	110

Illustrationen:

Alle Bilder wurden direkt den Filmen entnommen.

Nachtrag zum letzten Heft:

Im letzten Heft war wegen einer Druckfile-Verwechslung das Autorenverzeichnis unvollständig. Wir bitten die Betroffenen sowie unsere Leser und Leserinnen um Entschuldigung und tragen ihre Namen hier nach:

Ranja Gaafar, geb. 1977 in Marburg, Abitur 1996, dann Studium in Marburg: Neuere deutsche Literatur und Medien sowie Anglistik. Derzeit Studienaufenthalt in England.

Peter Münz, geb. 1974 in Bergisch-Gladbach. Abitur 1994 in Montabaur. Seit Oktober 1995 Studium an der Philipps-Universität Marburg: Geschichte, Medienwissenschaften und Anglistik. Veröffentlichungen im Rahmen eines Praktikums bei einem regionalen TV-Sender zu regionalen Themen im Bereich von Politik und Kultur.

Thorsten Wagner, geb. 1971 in Wetzlar, Studium seit 1995 Anglistik, Politik und Medienwissenschaft in Marburg. Auslandssemester in Cambridge. Tätigkeit als freier Mitarbeiter in der Presse. Schreibt derzeit an einer Magisterarbeit über E.M. Forster.

Zu den Autorinnen und Autoren dieses Heftes:

Markus Burbach, geb. 1967, Studium der Neueren Deutschen Literatur und Medien in Marburg; 1997 wiss. Mitarbeiter am Teilprojekt B13 „Fernsehserie“, seit 1998 am Teilprojekt B 12 „Fernsehspiel“ des DFG-Sonderforschungsbereichs 240 „Bildschirmmedien“

Andreas Quetsch, geb. 1969, Studium der Neueren Deutschen Literatur und Medien in Marburg, 1993-99 freier Mitarbeiter beim Hessischen Rundfunk, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit. Freier Autor (u.a. *Süddeutsche Zeitung*), seit 1999 freier Drehbuchautor.

Doris Rosenstein, geb. 1941, Studium der Germanistik und Kunst an der Universität-GH Siegen, Promotion über die Romane Irmgard Keuns, seit 1997 wiss. Mitarbeiterin am Teilprojekt B13 „Fernsehserie“. 1999 Habilitation (kumulativ mit medien- und literaturwissenschaftlichen Schriften).

Vorwort

Zehn Monate nach dem offiziellen Start des bundesdeutschen Fernsehens (NWDR, 25.12.1952) und noch vor der ersten Folge von *Unsere Nachbarn heute abend – Familie Schölermann* begann am 5.10.1953 die erste deutsche Kriminalserie: *Der Polizeibericht meldet*. Die in der Zusammenarbeit mit der Hamburger Kripo entstandenen Episoden stützten sich auf reale Fälle, und der Kriminaldirektor Breuer bat die Zuschauer um ihre Mithilfe. Sowohl die *Schölermanns* als auch der *Polizeibericht* bezogen sich unmittelbar auf die soziale Realität der bundesdeutschen Gesellschaft und der Menschen in diesem Land. Und sie sind die Prototypen der zwei Seriengenres, die die meisten deutschen Fernsehserien der folgenden fast 50 Jahre beeinflussen werden: Familienserie und Krimiserie.

Als originärer Bestandteil des Fernsehprogramms wird die Krimiserie zu einem den Programmfluß mitstrukturierenden Angebot. So wie mit der *Tageschau* der Abend der Zuschauer beginnt (die Küche ist aufgeräumt, die Kinder sind im Bett), so beginnt mit dem Freitag-Krimi im ZDF das Wochenende, das wiederum mit dem *Tatort* am Sonntagabend ausklingt. Und immer wieder entbrennt die Diskussion, ob denn die Handlung „realistisch“ war.

Doch nicht nur im deutschen Fernsehprogramm ist der deutsche Krimi nicht mehr wegzudenken, sondern weltweit finden *Derrick* und *Der Alte* begeisterte Zuschauer. Und erneut wird darüber nachgedacht, welches Bild von „uns Deutschen“ denn mit diesen Filmen vermittelt wird, gerade so, als seien Stephan Derrick und Harry Klein die wichtigsten Botschafter unserer Nation.

Jenseits aller Polemik und ohne Derrick & Co. als „Kult“ zu betrachten, also entgegen der in Tagespresse, Fanzines, Kompendien oder Homepages geführten Auseinandersetzung mit deutschen Fernsehkrimiserien, lohnt der wissenschaftlich-analytische Blick auf dieses fernsehspezifische Genre, da es über seinen steten Bezug auf die gesellschaftliche Wirklichkeit Auskünfte über die Befindlichkeiten der Gesellschaft, über vermittelte Moralvorstellungen und Gruppenstereotype geben kann und durch die Offenlegung seiner weitgehend konventionalisierten fiktionalen Strategie deutlich wird, daß hinter den Krimigeschichten weniger die soziale Realität als vielmehr ein Autor steckt.

Und dennoch: Die Identifikationsfiguren der Serienkrimis der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten, die Kommissare bzw. ab Ende der 70er Jahre die Kommissarinnen, lösen ihre Fälle auf der Grundlage des realen bundesdeutschen Gesetzes und stellen in seinem Sinne Recht und Ordnung wieder her.

Daran ändert auch die manchmal in den Krimis zu beobachtende implizierte Kritik am Beamtenapparat „Polizei“ nichts, denn ein System, das Ermittler vom Schläge Schimanski zulässt und in den eigenen Reihen Zweifel und kritische Distanz duldet, kann nicht durchweg kontrolliert repressiv sein. Nur Institutionen, die sich ihrer sicher sind, können sich nach außen präsentierte interne Zweifler leisten. Damit kommt die Stärke des politischen Systems, auf das sich die fiktionalen Geschichten beziehen, auch in den Krimis zum Ausdruck, die bei oberflächlicher Betrachtung als kritisch erscheinen.

In diesem Sinne leisten öffentlich-rechtliche Krimiserien, insbesondere die der „Vor-Schimi-Ära“ und der Zeit vor dem Dualen System, einen Beitrag zur Stabilität des bundesrepublikanischen Gesellschaftssystems. Diese „political correctness“ ist manchmal diesen Serien nicht von Beginn an eigen, sondern wird erst nach massiver Kritik der dargestellten Institutionen der Exekutive und Judikative hergestellt. In diesen Momenten, in denen selbst fiktionale Geschichten einer Kritik unterzogen werden, als stellten sie wahre Begebenheiten dar und seien das Abbild realer Zustände, wird deutlich, daß auch das öffentlich-rechtliche Fernsehen eines nicht ist: politisch unabhängig.

Markus Burbach

Markus Burbach

Fiktionen staatlicher Exekutive

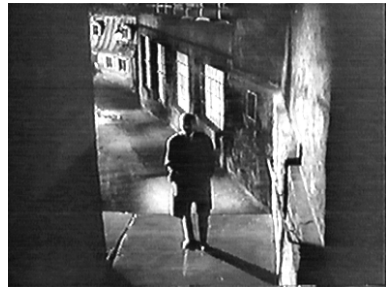
Die ZDF-Kommissare in ihrer Zeit

Als am 16. Oktober 1998 die erfolgreiche ZDF-Krimiserie *Derrick* mit der Folge *Das Abschiedsgeschenk* zu Ende ging und Horst Tappert alias Oberinspektor Stephan Derrick mit hochgeschlagenem Trenchcoatkragen in der Dunkelheit einer Münchner Straße verschwand, wurde noch einmal in der Bildkomposition und der Lichtsetzung deutlich, in welcher Tradition diese Serie stand. In den Kriminalserien der frühen Fernsehjahre war die zum Schatten transformierte Figur des Kommissars vor einer spärlich beleuchteten Häuserflucht ein gängiges Bild sowohl für die Gefahr, der der Ermittler ausgesetzt ist, als auch für dessen Willen, sich dem Bösen mit Entschlossenheit entgegenzustellen und es zu bekämpfen, wo immer es lauern mag. Diese Bildeinstellung kann als beispielhaft für die Kontinuitäten des deutschen Fernsehkrimis gesehen werden, denn es handelt sich in der letzten *Derrick*-Folge nicht etwa um ein filmisches Zitat, sondern um die Anwendung eines für Krimis üblichen Stilmittels, das bildlich den einsamen Ermittler in einer undurchschaubaren Umgebung zeigt, die zu erhellen er herausgefordert ist.

Im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland waren Kriminalserien von Beginn an feste Programmbestandteile. Doch die westdeutschen Kommissar-



Letzte Einstellung der letzten *Derrick*-Folge *Das Abschiedsgeschenk* vom 16.10.1998.



Kommissar Freytag im Vorspann der gleichnamigen Serie des Hessischen Rundfunks (1963-1966).

Krimis, deren formgebenden Merkmale sich nach und nach herausbildeten und in der Serie *Derrick* kulminieren sollten, entstanden erst ab Mitte der sechziger Jahre und erhalten schließlich durch Herbert Reineckers *Der Kommissar* eine dramaturgische Konzeption, die für drei Jahrzehnte den Freitagabend-Krimi des ZDF bestimmen sollte.

Diese spezifisch deutsche Form des Genres Fernsehkrimiserie kann als „Subgenre Kommissar-Krimi“ bezeichnet werden, deren Handlung sich um den Kriminalbeamten entfaltet, auch wenn dieser nicht immer Mittelpunkt des Geschehens oder Identifikationsfigur ist. Die zentrale Figur, zumeist auch der Namensgeber der Serie, ist ein deutscher Beamter und daher nicht losgelöst von der gesellschaftlichen und politischen Ära, in der er seiner Pflicht nachkommt, zu denken.

„Kommissare“

Bevor *Der Kommissar* 1969 im Abendprogramm auf Sendung ging, gab es Kommissare als kontinuierliche Hauptfiguren bereits in Serien des Vorabendprogramms (im sog. „Werberahmenprogramm“). Diese Serien haben mit 25 Minuten eine recht kurze Sendelänge und sind stark auf die Figur des Kommissars ausgerichtet. Diese Hauptfiguren sind mit scharfen Konturen gezeichnet, nichts an ihrer Charakterisierung bleibt vage oder gibt Raum zur Spekulation über den Menschen hinter dem Funktionsträger. *Kommissar Freytag*¹ beispielsweise ist eine ausgeprägte Autoritätsperson, die durch Pflichtbewußtsein und Gesetzestreue ausgezeichnet ist. Er weiß zu jedem Zeitpunkt, was zu tun ist und greift ohne emotionale Regung und absolut humorlos mit starker Hand durch. Sein Blick am Tatort gilt der Spur, nicht dem Opfer oder dessen Angehörigen. Diese dominierende und starke Autorität, die sich in den dienstlichen Beziehungen, und nur dort sehen wir ihn, kompromißlos durchsetzt, kann als Teil politischer Tendenzen und Auseinandersetzungen der 60er Jahre gesehen werden. In der noch jungen Demokratie der Bundesrepublik wird die Ausgestaltung eines neuen, eben demokratischen Selbstbewußtseins versucht und freiheitliche Tugenden wie Kompromißbereitschaft und Ausgleich zwischen konträren Positionen zu politischen Grundwerten erhoben. Dieses neue öffentliche Selbstverständnis wird durch Versuche der Etablierung eines Staatsfernsehens (sog. „Adenauer-Fernsehen“) oder auch durch Angriffe auf die Meinungsfreiheit, wie beispielsweise die Spiegelaffäre 1962, die den Rücktritt des

¹ *Kommissar Freytag*: 39 Folgen à 25 Minuten, HR, 1963-1966; Buch: Bruno Hampel; Regie: Hans Stumpf; die Hauptfigur verkörperte Konrad Georg.

Verteidigungsministers Strauß und zweier Staatssekretäre nach sich zog, immer wieder in Frage gestellt, kann sich aber meistens gegen diese Bestrebungen behaupten. Auf der politischen Bühne sind kompromißlos-autoritäre Charaktere anachronistisch geworden. So kann es personifizierte staatliche Autorität nur noch in den mittleren Schichten des Beamtenapparates oder im Militär geben. Letzteres wurde in Fernsehserien nur ausnahmsweise präsentiert². Die Figur des Kommissars ist ein Sonderfall: Der Kampf gegen das Verbrechen ist eine so zweifelsfrei staatserhaltende Tätigkeit, daß bei ihrer Ausübung auf Ausgleich, Kompromiß oder Toleranz verzichtet werden kann. So wird die Ausübung staatlicher Exekutive im Kommissar-Krimi zu einem wichtigen Merkmal des Genres.

*Kommissar Brahm*³ ist ebenfalls eine Krimi-Vorabendserie, doch im Jahr 1967 hat sich der Typus des Kriminalbeamten im Vergleich zu *Kommissar Freytag* verändert. Durch die Hinzunahme des Sohnes des Kommissars in die Dienststelle und Einblicke in die Privatsphäre Brahms erhält der Kriminalist neue, menschlichere Züge. Auch der Umgangston mit seinen Untergebenen ist kollegialer geworden und weniger bestimmt durch die zuvor in nahezu jedem Satz zumindest durch den Tonfall vermittelte Beamtenhierarchie. Und noch etwas tritt hier zum erstenmal in einer deutschen Krimi-Serie in Erscheinung: das väterliche Verhältnis des erfahrenen älteren Kommissars zu dem etwas ungestümeren und tatendurstigen jüngeren Beamten. Sind Brahm und sein Sohn noch tatsächlich miteinander verwandt, so wird in den Krimi-Serien, die in dieser Entwicklungslinie folgen, das Vater-Sohn-Verhältnis zum Prinzip der kriminalpolizeilichen Teamarbeit.



Kommissar Brahm ermittelt bereits 1967 in München und im ZDF.

Das deutsche Krimi-Genre des Abendprogramms wird bis zum Ende der sechziger Jahre von Serien bestimmt, die nicht auf einen bestimmten Kommissar festgelegt sind. *Stahlnetz*⁴ und der erste ZDF-Freitagabend-Krimi⁵ *Das*

Das deutsche Krimi-Genre des Abendprogramms wird bis zum Ende der sechziger Jahre von Serien bestimmt, die nicht auf einen bestimmten Kommissar festgelegt sind. *Stahlnetz*⁴ und der erste ZDF-Freitagabend-Krimi⁵ *Das*

² In der Folge *Besuch von drüben* vom 2.11.1965 der Serie *Die fünfte Kolonne* wird ein junger Bundeswehrsoldat (Fritz Wepper) zum Geheimnisverrat gezwungen. Den feindlichen Agenten spielte Erik Ode (!).

³ *Kommissar Brahm*: 13 Folgen à 25 Minuten, ZDF, 1967; Buch: Karl Heinz Zeitler; Regie: Hans Georg Thiemt; Walter Boos; Kommissar Brahm wurde von Paul Klinger, sein Sohn von Manfred Seipold dargestellt.

⁴ *Stahlnetz*: 22 Folgen à 60 bis 90 Minuten, ARD, 1958-1968; Buch: Wolfgang Menge; Regie:

*Kriminalmuseum*⁶ hatten noch keine durchgehende Kommissarfigur, sondern jede Folge widmete sich einem neuen Fall mit neuen Protagonisten. Mit dem Sendestart der Reinecker-Serie *Der Kommissar* sollte sich dies nun auch in der *prime time* ändern.

„Der“ Kommissar

Als *Der Kommissar*⁷ geplant wurde, war zuvor von Bundeskanzler Ludwig Erhard „das Ende der Nachkriegszeit“ verkündet worden (1965). In dieser Zeit erlebte der Neonazismus einen kurzen Aufschwung⁸ und die politische Polarisierung in der Bundesrepublik drückte sich in dem Vorwurf der jüngeren Deutschen gegen die älteren aus, die jüngste Vergangenheit nicht aktiv bewältigen zu wollen und zur Trauer unfähig zu sein. Das „Wirtschaftswunder“ erlebte seine erste Rezession 1966/67, die politische Linke, insbesondere die Studenten, gingen auf die Straße, um für Reformen des Bildungssystems und gegen Vietnamkrieg, Große Koalition und Unterdrückung der Dritten Welt zu demonstrieren. In den Köpfen der Menschen in der Bundesrepublik schienen jedoch weniger die Inhalte der politischen Diskussion, als vielmehr die Bilder von brennenden Barrikaden und Straßenschlachten festzusetzen. In dieser Zeit also entstand die Krimi-Serie, die man als eine originär deutsche Variante des Genres Krimi-Serie bezeichnen kann: *Der Kommissar* mit Erik Ode als Kommissar Keller in der Hauptrolle.

Am 3. Januar 1969 lief als erste Folge *Toter Herr im Regen*. Kommissar Keller muß einen Mord an einem gewissen Dr. Steiner aufklären, der in einem als verrucht geltenden Stadtteil tot im Rinnstein liegend gefunden wird. Bereits in dieser ersten Folge wird das dramaturgische Konzept sichtbar, das so typisch für den *Kommissar* werden sollte: Eine Straftat ist geschehen, der Tatort wird besucht, Beweise werden gesammelt, das Assistententeam beginnt die Untersu-

Jürgen Roland.

⁵ Vgl. Krummacher, F.A.: Die Kriminalserien des ZDF. In: *ZDF-Jahrbuch* 1981, S. 77.

⁶ *Das Kriminalmuseum*: 41 Folgen à 60 bis 75 Minuten, ZDF, 1963-1968 (ab 1966 auf dem Freitagabend-Termin, lief zuvor von 1963 bis 1964 donnerstags und 1965 dienstags zur Hauptsendezeit).

Bereits seit 1. Januar 1964 ist in der ARD Freitag Krimitag und Serientag war er schon ab 1. Januar 1962 (vgl. Brandt, Ulrich: Der Freitagabendkrimi der ARD. In: Thomsen, Ch.W./Faulstich, W. (Hrsg.): *Seller, Stars und Serien*. Heidelberg 1989, S. 117).

⁷ *Der Kommissar*: 97 Folgen à 60 Minuten, ZDF, 1969-1976; Buch: Herbert Reinecker.

⁸ So erhielt die NPD 1966 bei Landtagswahlen in Hessen 7,9% und in Bayern 7,4% der Stimmen.

chungen und Kommissar Keller ist stets dabei, hält sich jedoch aus Verhören eher heraus. Was er denkt und wie er die Fakten kombiniert, ist für den Zuschauer nicht ersichtlich, aber daß er es tut, wird nicht nur durch die Gestik und Mimik Odes deutlich, sondern auch von den Kriminalassistenten angesprochen: Sie schließen aus bestimmten Verhaltensweisen Kellers, wann er den Mörder kennt. Doch Keller behält den Namen für sich, um später, in Anwesenheit der Verdächtigen, den Verbrecher mittels einer lückenlosen Beweiskette zu überführen. Die Dramaturgie, die durch das Zeigen der Ermittler bei ihrer Tätigkeit den Rezipienten immer wieder herausfordert, selbst den Täter zu erraten oder durch Kombination der Fakten zu entlarven, ist aus der Kriminalliteratur und den daraus entstandenen Verfilmungen⁹ bekannt. Doch die Hauptfigur tritt, obwohl sie titelgebend ist, eher in den Hintergrund, wird nicht so exponiert wie z.B. Hercule Poirot oder Miss Marple ins Rampenlicht der Darstellung gestellt. Vielmehr tritt die Präsentation des Kommissars hinter die Ausgestaltung der Motive und Emotionen der anderen Handelnden, hier vor allem der Tatverdächtigen, zurück. Die Autorität, die Keller in seinem Kommissariat innehat, ist aus Respekt vor seiner Leistung entstanden, in der hierarchischen Ordnung des Amtes legitimiert und wird aufgrund der kriminalistischen Überlegenheit Kellers seinen Mitarbeitern gegenüber immer wieder bestätigt. Nicht die spektakuläre Tat, sondern die hundertprozentige Pflichterfüllung machen Keller zu dem, was er ist: zum Chef.

Der Kommissar steht selten im Mittelpunkt der Episodenhandlung und so findet die Charakterisierung der Figur zu einem gewissen Teil in der Spiegelung durch die anderen Figuren statt. In der im Vergleich zu früheren Kriminalserien differenzierten Präsentation des Beziehungsgeflechts der Verdächtigen von Abhängigkeiten und gescheiterten Lebensplänen wird das Konzept der Serie *Der Kommissar* deutlich, das in seinen Geschichten mehr zeigen will, als die bloße Identifizierung des Täters¹⁰. Der Kommissar selbst tritt dabei oftmals in den Hintergrund und erscheint im Kontrast zu den anderen Figuren als „normal“.

Durch diese stilisierte Normalität der Figur, die in Umgangsform, Aussehen und Erscheinung als ein durchschnittlicher Zeitgenosse erscheint, kann der Zuschauer sie problemlos in seine Alltagserfahrung integrieren. Und daß dieser Beamte gewissenhaft seine Pflicht erfüllt und seine ihm Anvertrauten auch ohne laute Worte allein durch Respekt vor seiner Person zu führen weiß, läßt ihn eben nicht als eine unerreichbare Idolfigur erscheinen, sondern erleichtert es,

⁹ Z.B. die Miss Marple-Reihe mit M. Rutherford in der Hauptrolle (1961-1964).

¹⁰ Vgl. Giesenfeld, Günter / Prugger, Prisca: Serien im Vorabend- und Hauptprogramm. In: Schanze, Helmut / Zimmermann, Bernhard: Das Fernsehen und die Künste. München 1994, S. 262.

sich selbst als ebenbürtig, potentiell ähnlich tüchtig und wichtig zu fühlen. Zudem unterscheidet sich *Der Kommissar* gerade in dieser betont unspektakulären Darstellungsweise und eher mäßig schnellen Handlungsgestaltung von den sich in den 60er Jahren im deutschen Fernsehen vermehrenden amerikanischen Serien „mit ihren ewigen Autohetzjagden und Prügelszenen“¹¹, derer die Zuschauer allmählich überdrüssig wurden.

Damit hängt eine Forderung sowohl der Zuschauer als auch der Kritiker nach Wirklichkeitsnähe zusammen, die typisch für die deutschen Serien-Rezeptionsgewohnheiten ist und die in den deutschen Fernsehkrimis der ersten Jahre bedient, vielleicht in dieser Ausprägung auch erst geschaffen wurde. Serien wie *Der Polizeibericht meldet*¹², *Stahlnetz*, *Hafenpolizei*¹³, *Das Kriminalmuseum* oder *Polizeifunk ruft*¹⁴ warben gerade damit, daß die dargestellten Fälle nach Polizeiakten gestaltet oder in Zusammenarbeit mit der Kriminalpolizei entwickelt worden seien¹⁵. Und die Darstellungen staatlicher Organe in fiktionalen Produkten werden bis heute gerade von ihren realen Repräsentanten penibel auf Stimmigkeit mit der Realität und auf das vermittelte Image der Behörde und der Funktionsträger begutachtet.¹⁶

Noch im Jahr der ersten *Kommissar*-Folge, also 1969, wird Willy Brandt Bundeskanzler. Die Entspannungspolitik der sozial-liberalen Regierung führt zur

¹¹ Vgl. Krummacher, F.A., a.a.O., S. 78.

¹² *Der Polizeibericht meldet*: 25 Folgen à 30 bis 60 Minuten, NWDR, NWRV, 1953-1958; Buch und Regie: Jürgen Roland.

¹³ *Hafenpolizei*: 40 Folgen à 25 Minuten, NDR, 1963-1966.

¹⁴ *Polizeifunk ruft*: 52 Folgen à 25 Minuten, NDR, 1966-1970; Buch: Gustav Kampendonk, Günter Dönges; Regie: Hermann Leitner. *Polizeifunk ruft* trat im NDR die Nachfolge der Serie *Hafenpolizei* an.

¹⁵ Dieser Anspruch an Fernsehserien auch anderer Genres hat sich bis heute gehalten. Realitätsnähe bzw. der explizite Bezug der Serieninhalte auf tatsächliche Ereignisse war und ist ein wichtiges Element, mit dem die Sender bei den Zuschauern um Aufmerksamkeit werben: Manche Serien betonen im Vorspann bereits die Authentizität der Handlung, wie in *Der Fall von nebenan* (1970) („In Zusammenarbeit mit der Hamburger Jugendbehörde“); andere verweisen in den Abspännen durch die Nennung von Experten des dargestellten Milieus oder der aufgegriffenen Themen auf die Abgleichung von Serienwelt und Zuschauerwirklichkeit (z.B. werden in *Lorentz und Söhne* (1988) Winzerei-Fachleute genannt, in *Illes Alltag* (1992) sind es theologische Fachberater und den Machern von *Café Wernicke* (1978) stand der Historiker Joachim Fest zur Seite); letztlich sind noch diejenigen Serien zu nennen, die Realitätsnähe zu einem Teil ihres dramaturgischen und inhaltlichen Konzepts gemacht haben und gerade (auch) wegen dieser Parallelität von Zuschaueralltag und Serientext rezipiert werden (prominentestes Beispiel ist *Lindenstraße* (1985)).

¹⁶ Vgl. Altemann, Dirk: Groschenkrimis für den Weltmarkt. In: *Weiterbildung & Medien*, 2, 8. Jg., 1985, S. 28-31.

Entkrampfung der Umgangsweise der Machtblöcke und schlägt sich im Inland im Schlagwort „mehr Demokratie wagen“ nieder. Das Bild des „häßlichen Deutschen“ beginnt sich spätestens mit der großen Geste des „Kniefalls von Warschau“ des bundesdeutschen Regierungschefs zu wandeln.

Der von den Zuschauern geliebte und als „väterlicher Chef“ und „Patriarch“ bezeichnete Kommissar Keller paßt in diese Zeitstimmung, indem er seine natürlich-gewachsene Autorität nicht durch harschen Befehlston oder exaltierte Machtdemonstrationen beweisen muß. Körperlich unscheinbar, äußerlich unauffällig und sehr kollegial, aber dennoch stark, vertrauenswürdig und pflichtbewußt stellt sich der Repräsentant von Recht und Ordnung dar. Er entspricht so dem „Wunschbild nach deutscher Redlichkeit (...) in jener so verwirrend-beunruhigenden Zeit.“¹⁷

Diese Zeit des politischen Aufbruchs zu Beginn der 70er Jahre, die sich an die des wirtschaftlichen anschließt, schlägt sich auch in den Produktionen des Fernsehens nieder. Im Fernsehspiel entdeckt man vermehrt die soziale Realität als Gegenstand und die Serienmacher, -kritiker und -beobachter fragen sich, wie die Qualität der Serie zu verbessern sei¹⁸.

Doch obwohl sich die Zeiten ändern, bleibt beim *Kommissar* alles wie gehabt und Hickethier stellt fest, daß gerade diese aus einer spezifischen Zeit-



Erik Ode
Kommissar (1969-1976)



Willy Brandt
Bundeskanzler (1969-1974)

¹⁷ Vgl. Hickethier, Knut: Die umkämpfte Normalität. Kriminalkommissare in deutschen Fernsehserien und ihre Darsteller. In: Ermert, Karl / Gast, Wolfgang (Hrsg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Rehbürg-Loccum 1991, S. 197.

¹⁸ Z.B. trafen sich Serienmacher, Verantwortliche der Sender und anderweitig mit dem Fernsehen und seinen Formen Befasste zur sog. „Serienwerkstatt“ im Schwarzwald (13.-27.11.1973), und setzten sich mit der Zukunft der Fernsehserie auseinander. Vgl. bspw. Koebner, Thomas: Schlechte Produktionsbedingungen verhindern bessere Fernsehserien. Was bei der Serienwerkstatt '73 herauskam. In: *Medium*, 1, 4. Jg., 1974.

stimmung resultierende Popularität des Kommissars Keller mit der Veränderung des Zeitgefühls nachließ¹⁹. In den frühen 70ern ging „die Welt des Kommissars Keller in die Brüche“, meint Martenstein, Autorität habe nicht mehr viel gegolten²⁰. Nunmehr als „law-and-order-Mann“ kritisiert und als für zu autoritär erachtet, wurde *Der Kommissar* letztlich 1976 eingestellt, ohne die magische Zahl von 100 Folgen zu erreichen, was auch an der Belastung des Autors Reinecker gelegen haben mag, der seit 1974 mit *Der Kommissar* und *Derrick* an zwei Serien parallel schrieb.

Der Oberinspektor

Aufgrund der gleichen Autorschaft ähnelt *Derrick*²¹ in vielem der 1974 seit fast sieben Jahren laufenden Erfolgsserie *Der Kommissar*, auch wenn in der ersten produzierten Folge *Mitternachtsbus*²² z.B. durch die (im Rückblick untypische) handgreifliche Arbeitsweise des Oberinspektors Unterschiede sichtbar werden. Die Absicht der strukturellen Ähnlichkeit wird von den Serienmachern nicht verschwiegen, sondern durch einen kleinen Kunstgriff in der Figurenkonstellation deutlich unterstrichen. Harry Klein, der jüngste Mitarbeiter im Team des Kommissars Keller, wird in der Serie *Der Kommissar* offiziell verabschiedet, da er das Kommissariat wechselt, und erscheint daraufhin als junger Kollege des Oberinspektors Stephan Derrick²³. Doch bleibt es nicht bei Ähnlichkeiten, sondern auf dem mit *Der Kommissar* eingeschlagenen konzeptionellen Weg wird der nächste (konsequente) Schritt gemacht. In *Der Kommissar* wurde, wie beschrieben, vermehrt Wert auf die Präsentation von Beziehungsgeflechten, Lebensplänen usw. gelegt, d.h. es sollte über die Ermittlung des Täters hinaus deutlich werden, wie es zu der Tat kommen konnte. Die konsequente Weiterführung dieses Ansatzes kann darin gesehen werden, daß man den Täter bereits

¹⁹ Vgl. Hickethier, Knut (1991), a.a.O., S. 197.

²⁰ Vgl. Martenstein, Harald: Das hat Folgen. Deutschland und seine Fernsehserien. Leipzig 1996, S. 70.

²¹ *Derrick*: 281 Folgen à 60 Minuten, ZDF, 1974-1998; erste Folge *Waldweg* lief am 20.10.1974.

²² *Mitternachtsbus* ist die erste produzierte Episode, gesendet wurde sie jedoch als vierte Folge. Nichtsdestotrotz zeigte das ZDF am 16.10.1998, dem großen „Good-bye-Derrick-Abend“, nach der Ausstrahlung der letzten Folge *Abschiedsgeschenk* die Episode *Mitternachtsbus* mit der Ankündigung, sie sei Derricks erster Fall gewesen.

²³ In der 71. *Kommissar*-Folge (*Spur von kleinen Füßen* vom 22.3.1974) verläßt Harry Klein das „Keller-Team“ unter dem Hinweis, er sei ja nicht aus der Welt, sondern nur „ein paar Türen weiter“. Kurioserweise ist der Nachfolger Harrys dessen Bruder Erwin Klein, der von Elmar Wepper, dem Bruder des Harry-Darstellers Fritz Wepper gespielt wird.

früh präsentiert, um dann noch mehr auf ihn und die anderen Personen eingehen zu können, so daß der Zuschauer nicht nur mitverfolgen kann, wie der Ermittler dem Täter Stück für Stück näherkommt, ihn psychologisch unter Druck setzt, ihn zu Fehlern zwingt usw., sondern auch, wie der Verdächtige darauf reagiert. Diese konzeptionelle Neuerung (sog. „inverted story“) wurde in *Derrick* versucht, doch stieß sie bei den Rezipienten auf wenig Gegenliebe. Da der Erfolg der Serie vorerst ausblieb, kehrte man zum erprobten „Kommissar“-Konzept zurück und gestaltete die Geschichten wieder im Stile des klassischen Whodunit. Der „deutsche“ Freitagabend-Krimi im ZDF hatte anscheinend mit seiner typischen Dramaturgie einen Standard etabliert, an dem zu diesem Zeitpunkt kein Weg mehr vorbei führte.

1974 stellte der neue Bundeskanzler Helmut Schmidt fest, man sei am „Ende der Fahnenstange“ angekommen und meinte damit die ökonomische Entwicklung. Die Ölkrise mit ihren sichtbaren Auswirkungen der „autofreien Sonntage“ waren deutlichstes Beispiel für die weltweite wirtschaftliche Situation, die in der Bundesrepublik mit hoher Inflationsrate und steigenden Arbeitslosenzahlen einherging. Gefordert wurde nunmehr von allen Bürgern ökonomische Bescheidenheit und sozial-liberale Regierung versuchte lediglich, so die Kritiker der Koalition, Bestehendes zu erhalten. Den Menschen in der Bundesrepublik wurde mit aller Deutlichkeit bewußt, daß auch Wohlstand eine Obergrenze kennt.

In dieser Zeit entsteht die neue Kriminalserie *Derrick*, in der der Oberinspektor und sein Assistent vornehmlich Fälle zu bearbeiten hatten, in denen der oder die Täter in den noblen Villen des Münchner Geldadels und der Schickleria zu finden waren. In den frühen Krimis wie *Kommissar Freytag* oder *Kommissar Brahm* kamen die Ganoven noch zumeist aus den unteren Schichten der Gesellschaft und ihre kriminelle Energie resultierte aus ihren nicht weiter hinter-



Horst Tappert,
Derrick (1974-1998)



Helmut Schmidt,
Bundeskanzler (1974-1982)

fragten bösen Charaktereigenschaften. Damit waren die Tatmotive auf das Individuum beschränkt und machten den Täter zum Außenseiter, der oftmals schon vor der Tat das „schwarze Schaf“ seiner sozialen Umgebung war. Doch bei *Derrick* ist das Kriminelle nicht mehr oder nicht mehr ausschließlich auf das „verkommene“ Individuum zurückzuführen. Es stellt sich vielmehr als Bestandteil der gesellschaftlichen Oberschicht dar, deren Reichtum und Snobismus mit Dekadenz und moralischem Verfall einhergehen. „Nicht nur das Verbrechen, diese gesamte (imaginäre) Klasse ist angeklagt“, so Georg Seeßlen²⁴.

Die engen moralischen Grundsätze, die Reinecker seinem Oberinspektor mitgibt, werden durch die äußere Erscheinung *Derricks*, vom Maßanzug bis zum Einstecktuch, und die als typisch deutsch geltenden Sekundärtugenden²⁵ verstärkt. Diese werden dadurch der Exekutive zugeordnet, die *Derrick* vertritt. Da er damit nicht nur das Recht auf seiner Seite, sondern mit seiner Deutung der Indizien und seiner Ermittlungsstrategie immer auch recht hat, sind die von ihm vermittelten moralischen Werte von einer Dominanz, die dem Rezipienten keinen Spielraum für Abwägung oder Interpretation lassen. *Derrick* steht schlichtweg auf der „richtigen Seite“.

Doch obwohl *Derrick* seine Fälle lösen kann und die Tatmotive erkennbar werden, bleibt oftmals ein resignativ-melancholischer Nachgeschmack. Das liegt zum einen an dem betont ruhigen und oftmals statisch wirkenden Hauptdarsteller, zum anderen aber an einer grundsätzlichen Verzagtheit an der bestehenden Gesellschaft, einem Element, das bereits bei Kommissar Keller spürbar war²⁶. Was ist das für eine Gesellschaft, die solche Zustände, wie sie *Derrick* ent-deckt, zulässt?²⁷ Für solche resignativen Anwandlungen, solche Zeichen einer allgemeinen Verunsicherung lassen sich Parallelen aus der zeitgenössischen Realität nennen: Zunehmend werden Untergangsszenarien beschworen, sowohl im Hinblick auf die ihrem Höhepunkt zusteuernde Hochrüstung (NATO-Doppelbeschluss 1979), als auch in bezug auf die Gefahren der Atom-

²⁴ Seeßlen, Georg: *Derrick und die Dorfmusikanten. Miniaturen zur deutschen Unterhaltungskultur*. Hamburg 1997, S. 150.

²⁵ Lothar Müller sieht hier einen Zusammenhang zwischen den Persönlichkeiten des Kanzlers Schmidt und des Polizisten *Derrick*: „Denn war nicht Helmut Schmidt stets ein Anwalt der sogenannten ‚Sekundärtugenden‘: der Ordnung, des Fleißes und der Pünktlichkeit? (...) Im Münchner Oberinspektor *Derrick* hatte der Hamburger Schmidt einen seiner stärksten Verbündeten.“ Vgl. Müller, Lothar: *Der Weltpolizist. Grundkurs Deutschland: Derricks erlösende Fahndung*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr.7 vom 9.1.1998.

²⁶ Martenstein erkennt bei Kommissar Keller eine „resignierte Menschenliebe“; vgl. Martenstein, Harald, a.a.O., 1996, S. 67.

²⁷ Zur Moral *Derricks* und Reineckers und zur pessimistischen Weltsicht des Autors siehe den Text von Andreas Quetsch in dieser Ausgabe.

kraftnutzung und der Umweltverschmutzung. Aus der Friedensbewegung und der Anti-Atomkraftbewegung entsteht schließlich 1980 die Partei „Die Grünen“. Am augenfälligsten jedoch manifestiert sich die Resignation an den bestehenden Verhältnissen in der 1976/77 aufkommenden Punkwelle, die ihrem Haß auf die herrschende soziale Realität optisch und akustisch schockierend deutlich Ausdruck verleiht. Doch von dieser Wirklichkeit bleibt *Derrick* unberührt. Im Kontrast zur sozialen Wirklichkeit der Bundesrepublik erscheint seine Welt trotz angedeuteter Zweifel am moralischen Zustand der modernen Gesellschaft als eine im Ganzen heile Welt. *Derricks* „Anwendungen“ scheinen vielmehr zur Abrundung eines bewußt eher „weisen“ Charakters zu dienen, den eine gewisse angedeutete Gebrochenheit interessanter macht.

Damit geht eine ebenfalls Mitte der 70er Jahre einsetzende Entwicklung konform, in der kritische Sendungen im Fernsehen zusehends unter politischen Druck geraten und zum Teil „abgesetzt, verschoben oder neu konzipiert wurden.“²⁸

Der Hauptkommissar

Daß es in allen 281 Geschichten der Serie *Derrick* in kriminaltechnischer Hinsicht auch immer mit rechten Dingen zugeht, kontrollierte der Münchener Kriminaldirektor Georg Schmidt.²⁹ Eine solche Instanz, die die Fiktion mit der Realität abgleicht, gab es bei der 1977 startenden Krimi-Serie *Der Alte*³⁰ nicht. Im Gegenteil: Kommissar Köster, der von Siegfried Lowitz verkörperte Ermittler der neuen Serie, der nicht nur den Anfangsbuchstaben des Nachnamens mit dem ein Jahr zuvor abgesetzten Kommissar Keller teilte (der wurde von seinen Assistenten in seiner Abwesenheit ebenfalls „der Alte“ genannt), sondern auch chronologisch dessen Nachfolge antrat, ermittelte in den ersten Folgen mit Strategien, die zum Teil jenseits der Legalität lagen. So ließ er Geständnisse vortäuschen oder einen seiner Assistenten mit einer Verdächtigen

²⁸ Vgl. Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart 1998, S. 339f. Hickethier belegt diese Entwicklung an etlichen Beispielen.

²⁹ Der Realitätssinn der Krimi-Serien *Der Kommissar*, *Derrick*, *Der Alte* und *Ein Fall für zwei* zeigt sich auch darin, daß diese Krimis im ZDF von der Programmdirektion „Dokumentarspiel“ betreut werden (vgl. entsprechende Aufstellungen in den ZDF-Jahrbüchern); evtl. ein Relikt aus den Zeiten, in denen Krimis durch Bezug auf reale Fälle Authentizität erreichen wollten.

³⁰ *Der Alte*: seit 1977 bis Ende 1998 wurden 243 Folgen à 60 Minuten im ZDF ausgestrahlt. Die Serie wird fortgesetzt. Der Hauptdarsteller – und mit ihm die Hauptfigur – wurde im Laufe der Serie ausgetauscht, was für *Der Kommissar* und *Derrick* undenkbar war.

ins Bett gehen, um sie auszuhorchen³¹. Nach Protesten der Polizei und der Justiz³² wurden diese konzeptionellen Neuerungen, mit denen man sich vom Kommissar-Krimi-Schema entfernen wollte, zurückgenommen, d h., auch gegenüber den Änderungen in *Der Alte* erwies sich, wie schon zuvor in *Derrick*, das mittlerweile klassische Kommissar-Konzept als durchsetzungsfähiger.

Vor dem Hintergrund der politischen Lage der Jahre 1977 und 1978 ist diese Forderung der Behörden nach einer positiven Darstellung ihrer Methoden durchaus verständlich. Der nationale und internationale Terrorismus stellte die staatlichen Sicherheitsorgane und -behörden permanent vor die Frage, welche Mittel zu seiner Bekämpfung angemessen sind und was den Bürgern an Fahndungsmethoden, man denke etwa an die sog. „Rasterfahndung“, zuzumuten ist. Auch die Diskussion über die sog. „Isolationshaft“ der politischen Häftlinge, in der nie letztendlich geklärt wurde, ob sie nun Folter sei oder nicht, warf zumindest kein positives Licht auf die Justizbehörden. Wenn schon, so könnte man folgern, im wahren Leben die Exekutivorgane in Mißkredit bei der Bevölkerung geraten, so soll wenigstens in der Fiktion das Image stimmen.

Der Alte schloß die durch die Absetzung von *Der Kommissar* entstandene Lücke und ist, nach der Rücknahme der konzeptionellen Änderungen, in Inhalt und Handlungsgestaltung eindeutig die Fortführung des Freitagabend-Krimis mit gleichen Mitteln. Wie sehr sich diese Form der Kriminalserien auch im Bewußtsein der zuständigen Rundfunkanstalt ZDF ähneln, zeigt eine Bildunterschrift im ZDF-Jahrbuch von 1977 (S. 206): „Nachfolger des beliebten *Kommissar Derrick* wurde 1977 die nicht minder erfolgreiche Krimi-Serie *Der Alte* mit Siegfried Lowitz als Hauptkommissar Köster“³³.

Der Anwalt und sein Detektiv

Noch im selben Jahr, in dem *Der Alte* seinen ersten Fall löste, erhielt die zuständige Redaktion des ZDF den Auftrag, ein neues Krimi-Modell zu entwickeln, das sich vom alten Modell der drei Serien *Der Kommissar*, *Derrick* und *Der Alte* deutlich unterscheiden sollte³⁴. Die neue Serie sollte kein Polizeikrimi mehr sein, der Handlungsort durfte nicht München sein und die Geschichten

³¹ Vgl. Hickethier, Knut (1991), a.a.O., S. 194.

³² Vgl. Altemann, Dirk, a.a.O., S. 28; s. auch Fußnote 27.

³³ Es gibt weder eine Serie *Kommissar Derrick*, noch ist *Der Alte* Derricks Nachfolger.

³⁴ Vgl. Krummacher, F.A., a.a.O., S. 79.

sollten nicht zwangsläufig von Mord und Totschlag handeln. Unter diesen Vorgaben wurde die Anwalt-Detektiv-Kombination *Ein Fall für zwei*³⁵ entwickelt, deren erste Folge 1981 zur Sendung kam³⁶.

Die sozial-liberale Ära geht mit Beginn der 80er Jahre zu Ende. Ein Jahr bevor der Machtwechsel 1982 stattfindet, beginnt mit Privatdetektiv Matula in *Ein Fall für zwei* ein Versuch der Etablierung eines anderen Typus des deutschen Ermittlers. Matula ist kein die Exekutive des Staates repräsentierender Beamter mehr, der seine Pflicht zum Wohle der Allgemeinheit erfüllt, sondern sozusagen ein „privat-kommerzieller“ Ermittler. Seine Methoden halten sich daher zwangsläufig nicht immer im Rahmen des gesetzlich Erlaubten, denn schon die Verfolgung eines Verdächtigen kann zu Verletzungen der Straßenverkehrsordnung führen. Doch auch in *Ein Fall für zwei* kann nicht auf einen Vertreter des Rechts verzichtet werden, auch wenn der befreundete Rechtsanwalt, für den Matula arbeitet, keine staatliche Instanz darstellt. Nichtsdestoweniger sind die drei Anwälte, die im Laufe der Zeit in der Frankfurter Kanzlei tätig sind, integere, gesetzesfeste und -treue „Quasi-Beamte“. So ganz ohne Bezug zum Gesetz und ohne die positive Verbindung von Recht und Moral wollte man wohl auch diese Serie noch nicht ausstatten³⁷.

Die konservative Wende in der Bundesrepublik, die sich spätestens seit 1979 mit der Wahl Karl Carstens' zum Bundespräsidenten abzeichnete und vielleicht nur aufgrund des CDU/CSU-Kanzlerkandidaten F.J. Strauß nicht be-

³⁵ *Ein Fall für zwei*: seit 1981 sendete das ZDF (bis Ende 1998) 164 Folgen à 60 Minuten. In dieser Zeit wurde die Figur des Rechtsanwalts zwei Mal neu besetzt. Die Serie wird fortgesetzt.

³⁶ Der quantitative Anstieg und der Abwechslungsreichtum des Freitag-Krimis im ZDF wird in einer kleinen Aufstellung deutlich (aus den *ZDF-Jahrbüchern* der entsprechenden Jahre):

1974	15x Der Kommissar 3x Derrick
1977	10x Derrick 9x Der Alte
1981	11x Derrick 8x Der Alte 5x Ein Fall für zwei 11x Der Kommissar (Wdh.)

³⁷ Die auf eigene Faust und manchmal jenseits der Legalität und auch mit physischer Gewalt ermittelnden Detektive oder Journalisten der Seriengeschichte ermittelten oft im Ausland. Dadurch war eine Angleichung an das deutsche Gesetz und die Rücksicht auf deutsche Behörden nicht nötig (Beispiele: *Diamantendetektiv Dick Donald* (1971, 13 Folgen, mit Götz George), *Jörg Preda berichtet* (1966, 7 Folgen, mit Pinkas Braun)).

reits 1980 den Regierungswechsel brachte³⁸, führte letztlich zu einer Politik, in der der wirtschaftliche Aufschwung durch die „Selbsteilungskräfte des Marktes“ erreicht werden sollte. Die Privatisierungen staatlicher Unternehmen und der Rückzug des Staates aus einigen sozialen Bereichen forderten von den Bürgern die Initiative, weniger auf die Hilfe des Bundes zu hoffen als vielmehr ihr Schicksal stärker als bisher selbst in die Hand zu nehmen. Daß gerade in dieser Zeit auch die Verbrechensbekämpfung im ZDF-Freitagskrimi sozusagen in private Hände gegeben wird, mag ein chronologischer Zufall sein, bleibt aber eine Auffälligkeit.

Spätestens im Jahr 1981, in dem Matula und Renz ihren ersten Fall bearbeiten, wird die Figur „der deutsche Kommissar“ als standardisierte Erscheinung, wie sie die beschriebene Traditionslinie hervorbrachte, durch den WDR-*Tatort*-Kommissar Schimanski konterkariert.

Das Relikt

Als 1976 *Der Kommissar* abgesetzt wurde, reagierte man auf die gesellschaftliche Entwicklung und der mit ihr einhergehenden Veränderungen des Zeitgefühls. Sowohl der Hauptkommissar in *Der Alte* als auch der Rechtsanwalt in *Ein Fall für zwei* werden ein- bzw. zweimal ausgetauscht. Derrick aber arbeitete 24 Jahre lang in nahezu unveränderter Weise, was sich augenfällig in der Tatsache ausdrückt, daß der „Oberinspektor“ nie befördert wurde. Was es auch sei, das diese letzten zwei Jahrzehnte politisch und gesellschaftlich bewegte und veränderte: die konservative Wende in der Bundesrepublik, das Ende des Kalten Krieges und der Zusammenbruch des Warschauer Paktes mit der Folge des Beitritts der DDR zur BRD in Form von „fünf neuen Ländern“, Neonazismus und brennende Asylantenheime, Techno-Generation und Loveparade, Tschernobyl und Gentechnologie, Friedensbewegung und Nachrüstung, was auch immer, Derrick blieb stets der alte. Und die Veränderungen im Krimi-Genre, insbesondere durch die Reihe *Tatort*, die fast schon eine Chronologie des gesellschaftlichen Wandels sein könnte, und die von den kommerziellen Sendern eigenproduzierten Action-Krimis, gehen an *Derrick* spurlos vorüber.

³⁸ Die Unzufriedenheit der Bevölkerung mit der Bonner Politik fand ihren Niederschlag in etlichen Landtagswahlergebnissen, die eine Stärkung der CDU/CSU zeigten. Mit Carstens wurde zum ersten Mal ein Kandidat der Bundestagsopposition zum Bundespräsidenten gewählt.

Vielleicht hat *Derrick* all die Jahre unbeeinflusst von den Veränderungen der Zeitgeschichte (abgesehen von der regelmäßigen Ersetzung des vielzitierten „Wagens“) überlebt, weil die bundesdeutsche Gesellschaft, auf die sich die Serie vordergründig bezieht, in der Serienwelt eigentlich nicht mehr wiederzufinden ist. Im Laufe der fast dreihundert Folgen entsteht in der Serie *Derrick* eine Wirklichkeit, die mit der Realität der Zuschauer nicht mehr viel gemein hat. Gerade wenn sich die Handlung in Lebensbereiche begibt, die jenseits des allgemein Etablierten liegen, wie beispielsweise die halbseidene Atmosphäre der Nachtclubs, in denen Derrick ermitteln muß und das Kunststück fertig bringt, nicht einen einzigen Blick auf die Bühne zu richten, auf der die Unzucht ihr Wesen treibt³⁹, erhält nicht nur die Figur Derrick Wesenszüge, die spätestens seit Rückführung des Kommissars in den Kreis der Lebenden durch Schimanski antiquiert erscheinen, sondern die gesamte Serienwelt ist nicht mehr einer zeitlichen Epoche oder Ära zuzuordnen. Doch den „zeitlos Guten“ kann es nicht geben. Er muß sich an den Übeln seiner Zeit reiben können, um als das Gute überhaupt erkennbar zu werden. Daher muß das Übel in der Serie *Derrick* ebenso eindeutig sein, wie es die Moral des Protagonisten ist. Und es ist ebenso weit von der Wirklichkeit der Zuschauer entfernt. Die Welt der Reichen und Bösen ist abstrakt-unterkühlt, kennt nur die Laster, die es in den Augen Derricks (und damit des Autors) zu verurteilen gilt, und läßt sich von Derrick, der sie schon durchschaut hat, während er sich noch mit rhetorischen Fragen an seinen Assistenten wendet (auf die dieser versucht zu antworten, obwohl bereits klar ist, daß seine Antwort falsch sein wird), nur allzu leicht aus der Reserve locken und damit zu Geständnissen verleiten. Die Moral, die Derrick den Tatverdächtigen gegenüber nicht müde wird zu verteidigen, hat den Charakter von Lehrsätzen, die in der wohlformulierten Vortragsweise wie zurrechtgelegt und auswendig gelernt klingen. Derrick, so scheint es, kennt das Übel bereits, bevor er mit ihm konfrontiert wird. Es ist gleichsam in ihm selbst bereits vorhanden. Ist sie vielleicht gar seine „dunkle Seite“? In diesem Licht betrachtet, werden Prinzipientreue, Pflichtbewußtsein, Akkuratess der äußeren Erscheinung und auch das als Verachtung getarnte Nicht-Hinsehen bei nackten Tänzerinnen zu Strategien der



Nightlife in *Derrick*-Folge *Das Abschiedsgeschenk* (16.10.1998)

³⁹ ...bei der man in Zeiten der jedermann/frau/kind(!) zugänglichen Hardcore-Pornographie via Internet eher an experimentelles Schülertheater erinnert wird...

Selbstkontrolle und -beherrschung. Die Realität der Serie *Derrick* ist das Abbild des Inneren der Hauptfigur.

Das Weltbild *Derricks* generierte immer ausschließlicher eine alte, verstaubte Welt, die dem strukturellen Konzept der deutschen Kommissar-Serie zwar noch entspricht, doch die Tradition des deutschen Krimis, sich an der Wirklichkeit orientieren zu wollen, im Laufe der *Derrick*-Geschichte immer mehr aufgibt. Damit konnte diese Serie auch über jede Wandlung des Zeitgefühls und der Zeitstimmung, wie Hickethier es in bezug auf *Der Kommissar* nannte, hinweg bestehen.

Daß das Ende des etwas weltfremd gewordenen *Derricks* mit der Abwahl Helmut Kohls, der *Derrick* ausdrücklich als seine Lieblingssendung bezeichnete⁴⁰, zusammenfiel, war wahrscheinlich wirklich nur ein zeitlicher Zufall. Die Parallelität von gesellschaftlich-politischer Entwicklung und Kommissar-Serien-Entwicklung ist sicherlich keiner.

Die Sendeanstalt

Während im ZDF die große Zeit der Kriminalgeschichten mit *Der Kommissar* begann, konnte die ARD und ihre einzelnen Landesrundfunkanstalten bereits auf eine erfolgreiche Periode mit Krimi-Mehrteilern⁴¹ und -Serien zurückblicken. Diese Krimis, die sich in Konzeption und Geschichte an englische, seltener auch an amerikanische Vorbilder anlehnten, waren zumeist Vorabendserien⁴². Die wohl bekannteste Krimi-Reihe der ARD zur *prime-time* in dieser Zeit war *Stahlnetz*, deren Konzept auch Vorstufe der ab 1971 ausgestrahlten Reihe *Tatort* war⁴³.

Die mittlerweile erfolgreichste deutsche Krimi-Reihe *Tatort*, die von der ARD als Reaktion auf den beliebten Kommissar Keller des ZDF ins Leben gerufen wurde, spiegelt in ihrer Konzeption das föderalistische Prinzip der Bundesrepublik Deutschland wider. Die einzelnen Landesrundfunkanstalten produzieren *Tatort*-Folgen, deren Protagonisten in typischem Lokalkolorit agieren und über mehrere Folgen hinweg kleine Serien bilden, wobei aber jede einzel-

⁴⁰ Vgl. Martenstein, Harald, a.a.O., S. 91.

⁴¹ Z.B. die Durbridge-Straßenfeger *Der Andere* (1959), *Es ist soweit* (1960), *Das Halstuch* (1962), *Tim Frazer* (1963), *Die Schlüssel* (1965), *Melissa* (1966), *Ein Mann namens Harry Brent* (1968), später dann *Wie ein Blitz* (1970), *Das Messer* (1971).

⁴² *Hafenpolizei*, *Funkstreife Isar 12*, *Kommissar Freytag*, *Gestatten, mein Name ist Cox*, *Graf Yoster gibt sich die Ehre*, *Die seltsamen Methoden des Franz Josef Wanninger* u.a.m.

⁴³ Vgl. Wacker, Holger: *Tatort. Köpfe, Krimis, Kommissare*. Berlin 1998, S. 8f.

ne Folge ohne Verständnisschwierigkeiten isoliert rezipierbar ist. Und ebenso unterschiedlich, wie die Charaktere der *Tatort*-Kommissare gestaltet sind, so verschieden sind auch die Themen, die in den Krimi-Plot eingewoben sind. Sie reichen von persönlichen Schicksalen wie Ehekrieg und Arbeitslosigkeit bis hin zu Umweltverschmutzung (*Kielwasser* (WDR, 1984)), illegalem Organhandel (*Rechnen Sie mit dem Schlimmsten* (NDR, 1972)) und Menschenhandel (*Manila* (WDR, 1998)). Dabei rekurren die Filme auf aktuelle Themen der öffentlichen Diskussion und nehmen explizit Stellung.

Natürlich erlaubt das flexibel gestaltete Konzept der *Tatort*-Reihe, in dem jederzeit neue Kommissare in neuem Ambiente etabliert werden können, sowie die Folgenlänge von etwa 90 Minuten eine differenziertere Auseinandersetzung und Darstellung des gewählten Milieus und der zentralen Themen, doch erscheinen die sich der gesellschaftlich-politischen Realität weitgehend verweigenden Freitag-Krimis des ZDF in auffälliger Weise auf den Krimi-Plot, also die Ermittlung des Täters und die nicht tiefer analysierten Tatmotive, reduziert. Diese Unterschiede zwischen den wichtigsten Krimi-Serien/Reihen der ARD und des ZDF können aber nicht zuletzt auch als Ausdruck der unterschiedlichen Geschichte und Verfaßtheit der Sendeanstalten betrachtet werden.

Nach dem Scheitern des Versuchs der Gründung der „Deutschland-Fernsehen GmbH“ als staatlichem Verlautbarungsorgan durch Bundeskanzler Konrad Adenauer im Jahr 1960 und dem sog. „ersten Fernsehurteil“ des Bundesverfassungsgerichts (Verbot eines bundesstaatlich kontrollierten Fernsehens), wurde ein Jahr später (6.6.1961) mit der Unterzeichnung des ZDF-Staatsvertrages das Zweite Deutsche Fernsehen gegründet. Die neue Sendeanstalt war zentralistisch und eben nicht föderal organisiert und Vertreter des Bundes waren zum ersten Mal in einem Aufsichtsgremium einer Fernsehanstalt vertreten. Die Finanzierung des ZDF erfolgte von Beginn an zu einem erheblichen Teil über Werbung (bis zu 40% der Gesamteinnahmen), und aufgrund des Mangels an sendefähigen Produkten wurden Auftragsproduktionen an freie Produzenten vergeben. Damit stand das ZDF nicht nur unter einem größeren politischen Druck als die ARD, es mußte auch verstärkt Rücksicht auf ökonomische Zwänge nehmen. Hickethier kommt zu dem Schluß, daß mit dem ZDF ein Fernsehen etabliert worden sei, „das sich trotz der Niederlage der Bundesregierung nicht so grundsätzlich von deren Intentionen unterschied“⁴⁴.

Aus dieser politischen Umklammerung konnte (wollte?) sich das ZDF nie recht lösen und bereitete den Boden für die Etablierung von Sendungen wie das *ZDF-Magazin* (1969), das sich, wie der Name schon sagt, als zentrales Magazin des ZDF verstand und sowohl Gegengewicht zu den politisch links-

⁴⁴ Vgl. Hickethier, Knut (1998), a.a.O., S. 118ff.

orientierten Magazinen der ARD *Panorama* und *Monitor* als auch als besonders kritischer Begleiter der neuen sozial-liberalen Koalition sein wollte⁴⁵.

Alois Schardt vom ZDF sieht denn auch in den Fernsehkrimis vor allem ihre „staatserhaltende“ Funktion, denn auch wenn die Zahl der Krimis im Fernsehen zunehme, so würde doch in ihnen am Ende immer wieder Recht und Ordnung hergestellt⁴⁶. In bezug auf den reinen Krimi-Plot trifft das auch auf die meisten *Tatort*-Sendungen zu, doch der Blick über den primären Mordfall hinaus deutet hier auf reale Mißstände hin, die der Kommissar oder die Kommissarin nicht bewältigen können. Die Täter kommen hinter Schloß und Riegel, die Ordnung ist vordergründig wieder hergestellt, doch die ganz konkret benennbaren Grundübel, z.B. des Menschenhandels oder der Umweltverschmutzung, bleiben bestehen. Die bei *Derrick* immer mitschwingende Resignation, die aus der Perspektive Reineckers in der grundsätzlichen Auflösung ethischer Werte gründet, beklagt auf einer abstrakt-moralischen Ebene Mißstände, die nicht gegenständlich greifbar werden. Solcherlei Klagen bleiben ohne gesellschaftliche Konsequenz, und solange sie wert-konservativ ausgerichtet sind, kann auch das ZDF und vor allem dessen Aufsichtsgremien gut mit ihnen leben.

⁴⁵ Ebd., S. 270.

⁴⁶ Vgl. Schardt, Alois: Der Krimi zwischen ‚law and order‘ und modernem Märchen. In: *Weiterbildung & Medien*, 2, 8. Jg., 1985, S. 22f.

Andreas Quetsch

Der Mensch und die Moral: Oberinspektor Derricks härtester Fall

Ein Mensch wird ermordet. Oberinspektor Stephan Derrick und sein Assistent Harry Klein übernehmen den Fall, suchen den Mörder und melden nach rund sechzig Minuten Vollzug. Ein bißchen Schrecken, ein bißchen Action, ein bißchen Spannung. *Derrick* – ein ganz normaler Krimi im ZDF, einfach nur nette Unterhaltung? *Derrick*-Autor Herbert Reinecker sieht das anders:

Auf meinem Felde, das begrenzt ist, versuche ich mitzuhelfen, ein paar Dinge und Begriffe zu entwirren, Moral von Unmoral zu scheiden, Defekte aufzuzeigen, ebenso wie Intaktes. Gewiß keine erste Stelle im allgemeinen Kunstbetrieb, aber vielleicht werden auch die geringen Verdienste am Ende zusammengezählt.¹

Tatsächlich steht die Fernsehserie *Derrick* nicht an der „erste[n] Stelle im allgemeinen Kunstbetrieb“. Aber das muß kein Nachteil sein, denn noch immer gilt das Fernsehen als Leitmedium der Gesellschaft. Dort lief die Krimiserie von 1974 bis 1998 zur *prime-time*, seit 1978 am schönen Freitagabend, „wo Millionen die Beine hochlegen, an der Fernbedienung den ZDF-Knopf drücken und sich im Lieblingssessel wohlige kleine Schauer über den Rücken jagen lassen“². Zur Zeit werden die alten Folgen als Zuschauermagnet im werberelevanten Vorabendprogramm ausgestrahlt. Dabei geht es in den *Derrick*-Geschichten jedoch nur oberflächlich um die Erzeugung der wohligen kleinen Krimi-Schauer. Vielmehr nutzt Herbert Reinecker seine Arbeit, wie im obigen Zitat angedeutet, zu einer moralischen Auseinandersetzung. Wie er das macht und warum das oftmals durchaus fragwürdig ist, sollen die folgenden Seiten zeigen.

¹ Herbert Reinecker in Pöttker, Horst / Seubert, Rolf: Glückseliger Dämmerzustand. Herbert Reinecker über ‚Junge Adler‘ und seine Vergangenheit im Nationalsozialismus. In: *medium*, Heft 3/1988, S. 41.

² Schaumann, Jochen / Schüller, Evelyn: Warum der Freitagabend-Krimi so erfolgreich ist. o.O., 1991, Manuskript liegt dem Autor vor.

1. Einige inhaltliche Standards

Der Drehbuchautor Herbert Reinecker hat im Alleingang für *Derrick* und den ähnlich angelegten *Kommissar* insgesamt 378 Geschichten erfunden, die natürlich nicht alle grundsätzlich neu sein konnten. In Reineckers Baukasten gibt es als Grundlage für die später ausgeführten Standardmotive immer wiederkehrende Geschichten. Hierbei fallen – im Detail stets variierte – Wiederholungen auf allgemeiner und konkreter Ebene auf. *Derrick*-typisch sind beispielsweise die zahlreichen Episoden um Beziehungsprobleme oder die konkrete Story um einen Mann, der gerade aus dem Gefängnis entlassen worden ist und nun seine eigene Version von Gerechtigkeit sucht (z.B. *Schubachs Rückkehr* (55/1979)³, *Lohmanns innerer Frieden* (105/1983), *Das dunkle Licht* (264/1996)).

Verbunden mit den typischen *Derrick*-Geschichten und -Motiven zeigen sich die von Reinecker bevorzugten Metathemen, die meist im Zentrum stehen, gelegentlich aber auch nur in einer Binnengeschichte dargestellt werden: Ehebruch, sexuelle Unersättlichkeit, Drogen, die Problematik junger Menschen sowie organisierte Kriminalität, Prostitution, Habgier, Selbstjustiz, das Hineinschlittern ins Verbrechen. Ab Ende der achtziger Jahre und ab Mitte der Neunziger wurde in *Derrick* mit der Zukunft der Menschheit ein neues Thema behandelt, in regelrecht penetranter Weise, wie im folgenden noch gezeigt wird.

Reinecker bringt zudem häufig einen aktuellen Zeitbezug ein. So geht es zum Beispiel in *Hölle im Kopf* (272/1997) um das zum Entstehungszeitpunkt 1996 in den Medien sehr präsente Thema Kindesmißbrauch. Nicht immer wird aktuellen Trends dergestalt umfassend Raum gegeben, vielmehr ist ein oberflächliches Aufgreifen charakteristisch. In *Schrei in der Nacht* (177/1989) wird zum Beispiel Aids thematisiert: Eine Prostituierte wurde ermordet, Derrick überführt die Witwe Kolbe, als sie gerade die zweite Prostituierte töten will. Frau Kolbe gesteht sofort ihr Rachemotiv: „Mein Mann ist letztes Jahr an Aids gestorben. Nach seinem Tod fand ich in seinem Notizbuch die Telefonnummern dieser beiden Prostituierten.“ Das war’s dann auch schon, eine tiefergehende Auseinandersetzung findet nicht statt. Solcherart behandelt, dienen zeitaktuelle Themen lediglich als Staffage, um Gegenwartsnähe vorzutauschen.

Alltagsnähe und somit eine gewisse Zuschauerbindung erreicht Reinecker eher durch die zwischenmenschlichen Probleme in seinen Geschichten, weil er die Themen aussucht „in der Hoffnung, daß ich vielen Leuten aus der Seele spreche“⁴. „Ich versuche immer, die Fragen auszudrücken, die mich persönlich

³ Folgennummer/Ausstrahlungsjahr

⁴ Reinecker, Herbert, 1993, o.T., Manuskript liegt dem Autor vor.

ganz aktuell und rege beschäftigen [...] Wenn ich Themen für den „Derrick“ suche – was mich beschäftigt, von dem glaube ich, daß es auch andere Leute interessiert.“⁵ Durchaus mit Erfolg, denn Strobel schreibt Reineckers gesamten Arbeiten als Journalist sowie als Autor für Radio, Theater, Film und Fernsehen zu, in verschiedenen Epochen „jeweils den Kern der aktuellen Stimmung in breiten Bevölkerungsschichten“ zu treffen⁶.

Daß sich Reinecker hierbei oft wiederholt, ist aus seiner Sicht durchaus positiv: „Es wäre schön, wünschenswert und schon Teil eines Erfolges, wenn man in all meinen Geschichten das findet, was sie gemeinsam haben, einen bestimmten Stil, Ähnlichkeiten in der Thematik und in der Aussage, die dem Zuschauer vermittelt werden sollen.“⁷ Und er sieht eine weitere Bedeutung: „Ich schreibe ja für ein vergängliches Medium. Im Fernsehen gibt es heute so viele Programme, da besteht schon die Gefahr, daß eine einzelne Sendung regelrecht übersehen wird.“⁸ Im Zusammenhang mit Reineckers erklärtem Ziel, mit seinen Drehbüchern die Welt verbessern zu wollen⁹, muß er sich nachgerade wiederholen, damit ja kein Fernsehkonsument seine Botschaft übersieht.

2. Die jungen Menschen in Derrick

2.1 Darstellungsweise und Funktion

Junge Leute sollten in Ordnung sein. Denn die Zukunft sollte in Ordnung sein. (Frau Kolbe in *Schrei in der Nacht*)

In fast jeder *Derrick*-Episode spielen junge Menschen eine bedeutende Rolle. Zunächst muß man unterscheiden zwischen gescheiterten Jugendlichen wie beispielsweise *aussichtslos* verlorene Drogenopfer, die nur als Randfiguren vorkommen und deshalb hier nicht berücksichtigt werden, und jungen Menschen, deren Potential Anlaß zu Hoffnung gibt. Diese letztgenannten Figuren bringen über Jahre hinweg immer die gleichen Themen zur Sprache, sie stehen in direkter Verbindung mit Reineckers eingangs erwähntem Ziel, „Moral von

⁵ Herbert Reinecker in Strobel, Ricarda: Herbert Reinecker: „Ich denke immer in Bildern.“ Ein Interview mit Ricarda Strobel. In: Faulstich, Werner (Hrsg.): Fernsehen und andere Medien: Die Perspektiven der Macher. Arbeitshefte Bildschirmmedien, Heft 33/1991, S. 87.

⁶ Strobel, Ricarda: Herbert Reinecker. Unterhaltung im multimedialen Produktverbund. Heidelberg 1992, S. 250.

⁷ Reinecker in Strobel, Ricarda (1991), a.a.O., S. 72.

⁸ Ebd., S. 88.

⁹ Vgl. Herbert Reinecker in Hampel, Katrin: Das große Derrick-Buch. Berlin 1995, S. 85.



Immer diese Drogen... (*Blaue Rose*)

Unmoral zu scheiden“¹⁰. Hierfür setzt Reinecker drei verschiedene Grundtypen junger Menschen ein.

Die Figuren aller drei Kategorien eint, daß sie im Regelfall Studenten sind. Hintergrund für diese oder eine vergleichbare Einordnung (z.B. als Schüler) ist, daß das Leben der Figuren auch äußerlich noch nicht in festen, beispielsweise beruflichen Bahnen verläuft. Darin soll sich ein innerer Zustand spiegeln, denn im Alter von etwa zwanzig Jahren werden die jungen Menschen in einem Lebensabschnitt gezeigt, in dem sie scheinbar noch keine gefestigten Mitglieder der Gesellschaft sind. Sie haben an der Schwelle des Erwachsenwerdens Werte und Normen der Gesellschaft noch nicht so verinnerlicht, daß sie eine angepaßte und zugleich gesicherte Rolle in ihr spielen können.

Dementsprechend werden die Figuren der ersten Kategorie dargestellt. Sie sind naiv und gutherzig, von einfachem Gemüt und ein wenig lebensfremd. Offenkundig ist an ihnen eine gewisse Unsicherheit – sie wissen (noch) nicht, wie sie sich korrekt und „gut“ zu verhalten haben. Da ihre persönliche Reife noch nicht abgeschlossen ist, sind sie form-

und beeinflusbar, in positiver wie negativer Weise. Diese unsicheren Charaktere werden nun von Reinecker häufig in Situationen gebracht, in denen sie mit nicht-gesellschaftskonformen, teilweise gar kriminellen Wertvorstellungen konfrontiert werden. Und sie laufen Gefahr, diese als maßgebend anzuerkennen. Oft sind es Situationen, in denen die jungen Menschen direkt oder indirekt mit der aufzuklärenden Mordtat in Verbindung stehen und durch ihr Verhalten die Lösung des Falles beeinflussen. Selbstverständlich ist das Verhalten der

¹⁰ Vgl. Pöttker, Horst / Seubert, Rolf, a.a.O., S. 41.

Jugendlichen zum guten Schluß hin – häufig nach einer Läuterung – korrekt, und der Fall kann aufgeklärt werden.

Das Hauptaugenmerk soll auf der Versuchung durch das Böse liegen, da in diesem Zusammenhang moralisch korrektes Verhalten explizit vorgeführt bzw. gelehrt werden kann. Exemplarisch für *Derrick*-Episoden, in denen junge Menschen in den Sog der Kriminalität geraten, sind Folgen wie *Die Nacht mit Ariane* (229/1993) und vor allem *Höllenstein* (187/1990).

Maßgeblicher Inhalt von *Höllenstein* ist ein Duell zwischen Derrick und dem von Harry als „Gentleman-Verbrecher“ bezeichneten Kiesing, einem Kriminellen aus Überzeugung. Jener versucht, Derrick zu beweisen, daß die Welt von Natur aus schlecht sei und das Böse, eine gewisse kriminelle Energie also, in jedem Menschen stecke. Um dies zu belegen, führt Kiesing den braven Benno, der als Krankenpfleger die Wartezeit zum Medizinstudium überbrückt, in die schöne Scheinwelt eines dank der kriminellen Machenschaften Kiesings offenbar unbegrenzt vorhandenen Reichtums.

Zunächst ist Benno fasziniert und bereit, seine moralischen Skrupel zu vergessen, aber am Ende gelingt es Derrick, ihn wieder von der positiven Kraft eines reinen Gewissens zu überzeugen. Benno bereut sein Verhalten und ermöglicht so die Aufklärung eines in dieser Episode eher nebensächlichen Mordes. Ferner hat sich durch Bennos Läuterung gezeigt, daß Derricks Kampf gegen das Böse ein lohnenswerter Kampf ist – sein Glaube an das Gute in einem jungen Menschen hat gesiegt. Daß das Duell zwischen Derrick und Kiesing von grundsätzlicher Natur war, zeigt sich am Ende, als herauskommt, daß Kiesing aufgrund einer Krankheit nur noch wenige Wochen zu leben hat. Seine Ab-



Kiesing kauft Benno. (*Höllenstein*)



Wer zuerst blinzelt, verliert. (*Höllenstein*)



Standpunkte: Derrick gibt keine 1000 DM-Scheine, sondern Fingerzeige. (*Höllenstein*)

schiedsbotschaft hätte der am formbaren Benno vollführte Beweis sein sollen, wie mächtig das Böse ist.

Allerdings zeigt Reinecker auch, daß junge Menschen es in der heutigen Zeit schwer haben, ihre Orientierungsphase abzuschließen und somit „gut“ von „schlecht“ unterscheiden zu lernen. Die daraus resultierende Anfälligkeit für „böse“ Ideen liegt allerdings nicht nur an entsprechenden Verführungen, sondern auch ganz allgemein am Zustand der Welt. Die Verbindung zwischen jenen jungen Menschen und der sie prägenden Zeit wird in *Das Floß* (240/1994) deutlich gemacht. In dieser Folge „schenkt“ ein Lagerarbeiter seinem Chef die etwa achtzehnjährige Tochter Anna, damit dieser mit dem Mädchen wilde Sex-



Verloren in dieser Welt: Anna und ihr Freund. (*Das Floß*)

orgien feiern kann. Anna läßt all das widerwillig, aber klaglos über sich ergehen und lebt eigentlich nur auf, wenn sie sich mit einem Freund zum gemeinsamen Gitarrenspiel trifft. Der Freund war früher wegen einer Bagatelle im Jugendgefängnis und bemüht sich seither, ein vorbildliches Leben zu führen. Die Lebenssituation dieser beiden schwach und zerbrechlich wirkenden Jugendlichen erläutert der engagierte Bewährungshelfer des Jungen im Gespräch mit Derrick:

Eine völlig kaputte Familie. Eine Welt voller Unbegreiflichkeiten. So wie die Zeit aussieht, so sehen auch ihre Kinder aus. Keiner will schlechte Nachrichten hören, dabei ist die ganze Welt eine schlechte Nachricht. – Man sucht ein „Oben“ und „Unten“ in der Welt, Gott und Teufel. Aber Anna hat keinen Widerstand.

Hat keine Orientierung und kein Rückgrat möchte man hinzufügen. Und keinen, der ihr den Weg zeigt. Nur ihr ebenfalls verunsicherter Freund steht ihr nahe. Der Bewährungshelfer fährt fort:



Ein Prosit auf die kaputte Welt (*Das Floß*)

Stellen Sie sich ein Meer vor. Zwei im Wasser. Sie finden ein Floß, retten sich darauf vor dem Ertrinken. Sie treiben, wissen nicht, wohin. [...] Wir leben in einer unglaublich negativen Welt. Die Kinder gehen spazieren auf einem leeren Feld, auf dem sie sich nicht mehr zurechtfinden. Man betet um Regen. Ja, regnen sollte es. Es sollte Visionen regnen. Visionen von einer anderen Welt, von einer besseren Welt.

2.2 Und wer kann ihnen helfen?

Ich denke immer häufiger darüber nach, wie sich junge Menschen in dieser Welt zurecht finden. (Derrick in *Billies schöne neue Welt* (216/1992))

Es ist klar, was mit den beschriebenen Figuren-Darstellungen jeweils bezweckt wird. Reinecker möchte zeigen, daß junge Menschen durchaus dafür anfällig sein können, die moralischen Grundsätze, auf denen unsere Gesellschaft beruhen sollte, zu vergessen. In der *Derrick*-Serie werden sie in solchen Situationen der Anfälligkeit dargestellt. In Situationen, die sich in einer verfallenden Gesellschaft ergeben. Ein scheinbares Liebesversprechen lockt, das schnelle Geld verspricht ein schönes Leben. Alles durchaus attraktive Reize. Und man sieht, wie die jungen Menschen ins Nachdenken geraten – oder besser: erstmal denken sie nicht nach. Sie sind gefangen von diesen Reizen. Daß mit diesen Attraktionen etwas nicht stimmt, daß sie trügerisch sind, gar kriminell, wollen oder können sie nicht sehen. Die Regeln der guten Gesellschaft, sich moralisch einwandfrei zu verhalten, legal zu handeln und ehrlich zu sein, sind vergessen. Und man ahnt mit Grausen: Was soll aus dem braven Benno werden, wenn er tatsächlich Kiesings Kronprinz wird? Der nette Junge ein Verbrecher? Das kann nicht sein, das darf nicht sein.

Und es wird nicht sein: Wie beschrieben tritt Oberinspektor Derrick ins Geschehen ein. Stets bringt er die Strauchelnden zum Nachdenken, erinnert sie an die bisher für sie maßgeblichen Werte und hat Erfolg. Die Unsicheren, scheinbar schon an die Kriminalität Verlorenen, werden von ihm wieder auf den Pfad der Tugend zurückgeführt. Das Gute in diesen Menschen siegt am Ende, der Weg zu einem moralisch einwandfreien Leben wird aufgezeigt, zu einem Leben, das auch den Konventionen einer intakten Gesellschaft entspricht. Und die Geläuterten schlagen diesen Weg ein, begleitet vom wohlwollenden Blick des Oberinspektors.

Dementsprechend geht es in den meisten *Derrick*-Geschichten um mehr als nur um die Aufklärung eines Mordes. Es geht um die Frage, wie man sich moralisch korrekt zu verhalten hat. Daß dem so ist, läßt sich auch an Kleinigkeiten erkennen. Derrick lobt beispielsweise in der Folge *Ein Spiel mit dem Tod* (115/1984) das Verhalten einer jungen Frau, die ihren Vater wegen eines Einbruchs bei der Polizei angezeigt hat, nicht schlicht als „richtig“, sondern ein wenig pathetisch wie folgt:

Ich bewundere sie. Sie hat eine moralische Entscheidung gefällt. Die Kraft dazu hat nicht jeder.

Im *Münchner Merkur* antwortet Horst Tappert auf die Frage, ob Derrick ein

moralisches Anliegen habe, mit einem klaren „Ja“¹¹. Die Glaubwürdigkeit der vermittelten Werte wird auch unterstützt durch die Eindeutigkeit der Situationen, in denen sie vom Oberinspektor verkündet werden. Wenn man beispielsweise merkt, wie der einst bescheidene Krankenpfleger Benno seine Arbeit und seine Familie vernachlässigt und das auf Betrug gebaute glanzvolle Leben zu genießen beginnt, neigt man dazu, dies zu verurteilen, und gibt Derrick recht, wenn er Benno wieder zurückholt in ein den Konventionen entsprechendes Leben. Wie Boll richtig bemerkt, haben die in den meisten Seriengenres vorhandenen Helden „die Funktion, den Zuschauern klare Richtlinien für ‚Gut‘ und ‚Böse‘ zu geben.“¹²

Und so gelingt es auch Reinecker offenbar recht gut, durch seine Figur Derrick die Grenzen zwischen Moral und Unmoral aufzuzeigen und eine Rückbesinnung auf ein „gutes“ Verhalten zu propagieren. Die Akzeptanz der „guten“ Regeln durch die jungen Menschen bedeutet letztlich auch den Fortbestand der Gesellschaft auf einer „guten“ Basis.

Die Eindeutigkeit der Moral-Szenen verhindert jedoch ein Hinterfragen. Dabei wäre dies manchmal durchaus angebracht. Denn neben allgemeinen, „guten“ Verhaltensregeln werden in *Derrick* auch Leitsätze formuliert, die teilweise eine etwas fragwürdige Anpassung an gesellschaftliche Normen und Erwartungshaltungen propagieren. Reinecker belegt bestimmte Werte durch die Art der vermittelnden Figur eindeutig negativ. So beschreibt sich zum Beispiel die Prostituierte in *Die Nacht mit Ariane* als ziel- und ein wenig gedankenlos, wenn sie gegenüber dem aus einer geordneten Familie stammenden, strebsamen Christian die Ursache für ihr „Hineinrutschen“ in den Mord erklärt:

Ich gehöre nicht zu den Leuten, die immer so genau wissen, was sie tun. Ich bin schon oft in irgend etwas reingeraten und dann saß ich drin in der Falle. Ich kann mir nicht vorstellen, daß Ihre Mutter leicht in etwas hineingerät.

Auch hier ist deutlich, was vermittelt werden soll. Wer nicht zielgerichtet und (ein wenig) strebsam ist, kann schnell in etwas hineingeraten. Dies kann als Leitsatz einer auf Konformität und Leistung ausgerichteten Gesellschaft gelten, ist aber durchaus diskussionswürdig¹³.

¹¹ Vgl. Utermöhle, Elna: Horst Tappert: ‚Für Derrick hörte ich als Schauspieler auf und wurde Polizeibeamter.‘ In: *Münchener Merkur*, o.D., Manuskript liegt dem Autor vor.

¹² Boll, Uwe: Zur wirtschaftlichen und ideologischen Bedeutung von Fernsehserien. In: *medium*, Heft 2/1995, S. 20.

¹³ Horst Pöttker führt an, daß es bereits in Reineckers Jugendpropagandafilm *Junge Adler* (1944) um die Funktionstüchtigkeit und Eingliederung junger Menschen in die Gesellschaft ging (vgl. Pöttker, Horst: Subtile Kontinuität. Unterhaltungsfilme nach Drehbüchern von Herbert Reinecker 1943 bis 1992. In: Bosshart, Louis / Hoffmann-Riem, Wolfgang (Hrsg.): *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. München 1994, S. 464-468).

Ein ähnliches Beispiel ist in *Höllensturz* versteckt. Kiesing versucht Benno davon zu überzeugen, daß er nicht so sehr auf die Meinung anderer Menschen hören soll. Da Kiesing eine negative Figur ist, wird hiermit vermittelt, daß eine *eigene*, eventuell auch nonkonforme Meinung schlecht sei. Im gleichen Tenor spricht Derrick, wenn er Christian in *Die Nacht mit Ariane* barsch belehrt:

Hören Sie, Sie sind ein junger Mann, Sie haben gerade das Abitur gemacht, Sie stammen aus geordneten Verhältnissen und jetzt glauben Sie, sich den Luxus leisten zu können, dem zu glauben, dem Sie glauben wollen.

Eine vergleichbare Bedeutung haben die häufig zu beobachtenden, unterschwelligen Warnungen Derricks, nicht zu sehr dem Gefühl zu vertrauen. Unüberlegte, persönliche Gefühlsreaktionen bergen unter Umständen auch die Gefahr in sich, im Gegensatz zu einer allgemein vorherrschenden Meinung zu stehen. Auch hier wäre also die Konformität gefährdet – persönliche Empfindungen müssen dem Gemeinwohl untergeordnet werden. In *Die Nacht mit Ariane* kommt dies durchgehend als Sub-Thema zum Ausdruck, in *Geschlossene Wände* (222/1993) wird es auf den Punkt gebracht: „Man sollte das Gefühl wegdrücken“, sinniert eine junge Frau, die „aus der Balance geraten ist“ (so der sie behandelnde Psychologe gegenüber Derrick). „Sie wollen die Menschen umgänglich, ohne Ecken und Kanten“, sagt in *Ein Mord, zweiter Teil* (245/1995) ein von Derrick überführter Mörder, als er den Oberinspektor nach vielen Jahren wiedertrifft. Und Derrick widerspricht nicht.

Wie später noch ausführlicher besprochen wird, steht Derricks Autorität gegenüber den jungen Menschen für die Gültigkeit seiner Wertvorstellungen. „Die Überlegenen haben immer Recht“, urteilt Strobel allgemein über Reineckers Figuren.¹⁴ Gemäß Derricks Einordnung an der Spitze der moralischen Autoritätshierarchie sind auch seine Aussagen unantastbar, woran er selbst keinen Zweifel läßt:

Jetzt hören Sie mir mal gut zu: Wenn ich etwas sage, ist es erwiesen – sonst halte ich meinen Mund. (Derrick zu Christian in *Die Nacht mit Ariane*)

Bei der Zeichnung dieser jungen Menschen der ersten Kategorie scheint sich Reinecker an seiner eigenen ersten Jugendphase zu orientieren, als es in seinem Leben „von Lebensplan keine Spur“¹⁵ gab. Und auch ein bißchen später wußte er nicht, „wohin der eigene Weg ging, man wußte nur, daß man auf einem Weg

¹⁴ Strobel, Ricarda (1992), a.a.O., S. 250.

¹⁵ Reinecker, Herbert: Ein Zeitbericht unter Zuhilfenahme des eigenen Lebenslaufs. Erlangen / Bonn / Wien 1990, S. 40.

war“¹⁶, denn bei jedem Menschen gibt es „eine Phase der Intellektualisierung, die, wenn überhaupt, irgendwann einsetzt; [...] beim einen früh, beim anderen später.“¹⁷

2.3 Die jungen Wilden

Zu dem soeben vorgestellten, noch sehr ungefestigten Typ eines jungen Menschen gibt es in *Derrick* eine selbstbewußtere Variante, die ebenfalls häufig zu sehen ist. Die Jugendlichen dieses zweiten Charaktermodells sind weitaus gefestigter und haben einen eigenen Kopf, in dem eine teils bis zu jugendlichem Starrsinn und Trotzigkeit gehende Überzeugung sitzt. Eine solche Figur ist oft durchdrungen von ideellem Über-eifer, sie ermittelt z.B. auf eigene Faust, um Selbstjustiz zu verüben (z.B. in *Keine schöne Fahrt nach Rom* (114/1984), *Ein Koffer aus Salzburg* (12/1975)), oder sie „assistiert“ Derrick – meist gegen dessen Willen (z.B. in *Die blaue Rose* (174/1989), *Wer bist Du, Vater?* (198/1991)). In *Eine Rose im Müll* (90/1982) provoziert eine Philosophiestudentin Derrick durch ihr penetrantes Nachfragen nach den eigentlichen Aufgaben der Polizei, bis sich der Oberinspektor bereit erklärt, in seiner Freizeit nach ihrem verschollenen Freund zu suchen. Die für die Serie fast schon rebellhaft anmutende Eigenständigkeit solcher Charaktere paart sich oft mit der Zuordnung „Philosophiestudent“ – ein naheliegendes Klischee, denn natürlich machen sich diese jungen Menschen sehr viele Gedanken, haben ihre eigenen Ideen und zitieren gerne mal Reineckers Lieblingsphilosophen Nietzsche (z.B. in *Wer bist Du Vater?*, *Schrei in der Nacht*). Auch wenn sie manchmal stark auf Konfrontationskurs mit Derrick gehen, werden sie am Ende doch meist handzahn und erkennen seine Überlegenheit an. Derrick bringt sein Motto gegenüber diesen „jungen Wilden“ in *Wer bist Du Vater?* auf den Punkt:

Margit: Verstehe!

Derrick: Sagen wir mal so: Sie haben etwas begriffen. Verstehen ist etwas ganz anderes.



Derrick predigt einem jungen Menschen seine Ansichten. (*Blaue Rose*)

¹⁶ Ebd., S. 60.

¹⁷ Ebd., S. 82.

2.3 Die reine Jugend

Der dritte Typ eines jungen Menschen eröffnet eine ganz neue Dimension. Noch stärker als in den vorangegangenen Fällen handelt es sich hier nicht um eine „reale“ Person, sondern um eine Symbolfigur, die für eine ganz bestimmte Idee steht: das Idealbild der reinen Jugend.

„Alles was fertig ist, ist Stillstand. Bei mir ist gar nichts fertig“, hinterläßt die tote Muriel in *Gesicht hinter der Scheibe* (238/1994) auf den Fragmenten eines Filmporträts, das ein Student über sie machen wollte. Und: „Da ist etwas in mir, das leuchtet.“

„Da ist jemand, der noch träumt, bevor der graue Tag anbricht“, beschreibt der Streetworker seine freiwillige, ehrenamtliche Helferin Linda in *Mädchen im Mondlicht* (259/1996) und damit generell diesen Figurentyp, der in allen mir bekannten Beispielen weiblich ist und meist etwas jünger als die bereits ausgeführten Typen junger Menschen. Er ist stets optimistisch, unschuldig und idealistisch und wird von entsprechenden Darstellerinnen mädchenhaft rein gespielt. Aber leider ohne Happy End. Denn stets wird diese Figur ermordet, vergewaltigt oder sie bringt sich selbst um wie in *Gesicht hinter der Scheibe*. Auslöser dieses Selbstmordes war eine Vergewaltigung. Dieser „stille Mord“ widerfährt auch der oben genannten Linda sowie Anna in *Pornocchio* (276/1997). Was diese dazu sagt, gibt ihr Großvater im Gespräch mit Derrick wieder:

von Landinius: Sie sagte: „So schnell wollte ich gar nicht erwachsen werden.“ – Für mich war das, als hätte sich Eiseskälte auf eine Frühlingswiese gelegt und alles zerstört.

Eine Vergewaltigung erscheint bei Reinecker als ein besonders krasser Eintritt in die Realität der Erwachsenen, ins „echte“ Leben. Auch in *Die Tote in der Isar* wird diese Schwelle durch sexuellen Mißbrauch überschritten: Annemaries erste große Liebe scheint hochverschuldet, als Rettungstat erschläft sie sich die Schuldscheine. Danach erfährt sie, daß sie auf diese Weise, durch ihren Freund initiiert, an die Prostitution herangeführt werden sollte – und geht in die Isar.

Die erste Funktion dieses dritten Typs junger Menschen in Reineckers ‚moralischer Anstalt‘ erschließt sich dann auch über die Bedeutung der Sexualität: In seiner Autobiographie bekennt er, daß in



Unschuldig und weichgezeichnet: Ein Bild von einem Mädchen. (*Pornocchio*)

seiner Jugendzeit „die sogenannte sexuelle Befreiung“ keine Rolle gespielt habe.¹⁸ Daß das auch gut so war, daran läßt er keinen Zweifel – was in seiner Schilderung als ein Grund für den Niedergang der von ihm geschätzten „Blumenkinderidee“ erscheint:

Wir wissen, wie die Szene entartete. Sie erhielt Zulauf von Leuten, die von den Angeboten nur das simpelste nahmen, die Freizügigkeit im sexuellen Bereich beispielsweise [...] Die übliche Sexbesessenheit [...] denunzierte die Blumenidee.¹⁹

Die Blumenkinder-Impressionen waren für Reinecker „herzbewegende Eindrücke“²⁰.

Diese jungen Mädchen, diese Gesichter, ablesbar der Zauber jener märchenhaften Idee, die sich für eine kurze, eine sehr kurze Zeit rein erhielt [...] Über allem lag Heiterkeit, eine Art von Jugendfrische, ich bin versucht zu sagen, von Menschheits-Morgenfrische.²¹

Die Jugend als verheißungsvolle Zukunft der Menschheit. Wie tragisch, wenn sie dann von der Realität zerstört wird, wie in den oben genannten Geschichten. Eine Erklärung für dieses Motiv findet sich in seiner Autobiographie. Hier glorifiziert er zum einen seine Lebenszeit zwischen 1935 und 1939, die er noch seiner Jugendzeit zuordnet, und zum anderen, darauf aufbauend, die Jugend im allgemeinen. „Man war äußerlich gesund und innerlich gesund.“²² Zu dieser Zeit spielte auch Nietzsche eine besondere Rolle für ihn, weil der „immer auf der Suche nach dem Menschen der Zukunft“²³ gewesen sei, wie Reinecker damals und heute. Am Ende seiner Autobiographie beschreibt er, angelegt an Vorstellungen Rousseaus oder der Romantik, seine Vorstellung von der Bildbarkeit der Jugend:

Ein Anfangsmensch, die leere Tafel, auf der noch nichts geschrieben stand, nichts Schönes, nichts Schlechtes, vom lieben Gott freigehalten, oder auch eine geschlossene Blüte, Duft und Schönheit nur zu ahnen. Aber der Anfang war es, das was Anfang ausmacht, das Noch-nicht-in-Schuld-geraten-Sein, der noch nicht gemachte Fehler, das: Alles ist noch möglich.²⁴

¹⁸ Ebd., S. 63.

¹⁹ Ebd., S. 276. Außerdem gilt für *Derrick*: Normale Sexualität wird nicht thematisiert. Sie ist stets Unheil bringender, oft gewaltvoller Trieb oder kommerzialisiert als Prostitution.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

²² Ebd. S. 57.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd. S. 249.

Die „Jugendtugenden sind die reinsten“, konstatiert Reinecker²⁵, und deswegen sind sie bestens geeignet, Optimismus zu verkörpern in einer verfallenden Welt. Doch – wie durch die erwähnten Episoden offenbar deutlich werden soll – sie müssen behütet und geschützt werden, damit die Realität sie nicht brutal einholt und gefangen nimmt.

Oder sie verführt: Denn die ursprünglich so vorbildhaften Blumenkinder scheiterten nicht nur an der raumgreifenden Sexualität. „Die Blumenkinder verloren ihre Idee: sie nahmen Hasch.“²⁶ Mit dieser Schlüsselstelle erklärt sich, warum Geschichten um jugendliche Rauschgiftopfer und generell die Anklage gegen Drogen in *Derrick* und auch schon im *Kommissar* eine große Rolle einnehmen. Denn Reinecker begann mit der Arbeit am *Kommissar* direkt nach einem längeren USA-Urlaub, an dessen Ende eben jene Blumenkinder-Beobachtungen in San Francisco standen.

3. Die Morde: Ihre Motive und ihre Ursachen

3.1 Verbrechenskategorien

Die Mordverbrechen in *Derrick* lassen sich in drei Kategorien einteilen:

Erstens gibt es pathologische Verbrechen wie den Lustmord an einem jungen Mädchen in *Hölle im Kopf* (272/1997).

Zweitens wären professionelle Morde zu nennen, die in Verbindung mit einem „Sozialverbrechen“ stehen, wie in *Ein Koffer aus Salzburg*, wo eine Putzfrau Drogenschmuggler ertappt und daraufhin zum Verstummen gebracht wird. In diese Kategorie passen oft auch die Geschichten um organisierte Kriminalität, wie beispielsweise die diversen Mafia-Morde (z.B. *Nach acht langen Jahren* (223/1993)). Ebenfalls hier einzuordnen sind Morde, die im Rahmen einer klassischen „Das-Böse-verführt-das-Gute“-Konstellation spielen. Dabei geht es um die Verführbarkeit zum Mord, um die Bestätigung der These, daß jeder Mensch ein Mörder oder ein Verbrecher sein kann, was wiederum ein „Sozialverbrechen“ gegen die Gesellschaft darstellt (z.B. in *Die Verführung* (110/1984), *Penthaus* (197/1991), *Höllenstein*).

Drittens gibt es Morde, die individualpsychologisch erklärbar sind. Sie werden aus Eifersucht, Persönlichkeitsschwäche, materieller oder sexueller Gier, Angst etc. verübt (*Pfandhaus* (11/1975), *Diebachs Frau* (181/1989) u.a.). In diesen Bereich gehören auch die Morde, die aus Rache oder in Ausübung

²⁵ Ebd. S. 150.

²⁶ Ebd., S. 276.

der Selbstjustiz begangen werden (z.B. *Die Festmenüs des Herrn Borgelt* (210/1992)).

Zu der Auflistung gehört noch eine weitere Verbrechenart, die in der Serie um die Arbeit einer Mordkommission quasi außer Konkurrenz mitläuft. Es sind Verbrechen, die keine Morde sind, aber dennoch von Reinecker mit diesen gleichgesetzt werden, wie ein Dialogauszug aus *Der stille Mord* (211/1992) deutlich macht:

Mutter: Sie befassen sich mit Mord. – Und wie bewerten Sie Vergewaltigung?

Derrick: Mord ist ein Kapitalverbrechen, Vergewaltigung ist ein Verbrechen.

Mutter: Aber ist Vergewaltigung nicht auch Mord? Ein stiller Mord. Weil etwas umgebracht wird.

Derrick (nachdenklich): Damit haben Sie recht.

In die gleiche Kategorie fällt die Rauschgiftproblematik. In *Judith* (185/1990) betrachtet Derrick einen durch den „goldenen Schuß“ zu Tode gekommenen Junkie als Mordopfer. Sofort fühlt er sich zuständig und nimmt die Ermittlungen auf, denn wie er in *Der Tod sucht Abonnenten* (72/1980) sagt: „Wer mit Krankheit und Tod handelt, ist kein Geschäftsmann. Der ist ein Mörder.“ Anhand solcher Episoden zeigt sich, daß Reinecker den Mordbegriff sehr weit faßt und mit dem Thema „Mord“ immer auch eine gesellschaftsbezogene Aussage verbindet.

Bei der Berücksichtigung aller untersuchter Episoden²⁷ läßt sich folgende grobe quantitative Wertung aufstellen: Mordgeschichten der ersten Kategorie gibt es nur sehr selten, die der zweiten Kategorie deutlich öfter, aber nicht so oft wie Geschichten der ganz klar dominanten dritten Kategorie. Dies zeigt sich auch daran, daß gelegentlich Themen aus den beiden ersten Bereichen zwar die Ursache einer Tat darstellen, diese aber letztlich wieder individualpsychologisch einzuordnen ist, wie zum Beispiel in *Fundsache Anja* (271/1997), wo ein vom pathologischen Vater mißbrauchtes Mädchen ihren Peiniger tötet. Diese Gewichtung hat sich erst im Laufe der Jahre herausentwickelt, in den ersten *Derrick*-Jahren waren die drei Verbrechenkategorien noch etwas gleichberechtigt vertreten.

²⁷ In der Gesamtaufstellung der *Derrick*-Episoden im Anhang kursiv hervorgehoben.

3.2 Die Hintergründe der Mordmotive

3.2.1 Gleichgültigkeit

Morde der im vorangegangenen Kapitel aufgestellten ersten und zweiten Kategorie sind Morde aus Gleichgültigkeit gegenüber dem Opfer und dessen Recht zu leben, weil sie zum Beispiel im Zusammenhang mit anderen Verbrechen geschehen. Gleichgültigkeit findet sich aber auch in den individualpsychologisch erklärbaren Mordgeschichten. In *Angriff aus dem Dunkel* (117/1984) zum Beispiel liegt dem Motiv ein niederer Instinkt zugrunde, die Befriedigung der Geldgier: Der Neffe eines im Sterben liegenden reichen Mannes trachtet nach dem Leben der unehelichen und bisher geheimgehaltenen Tochter, die in der Erbfolge vor ihm stehen würde. In Fällen wie diesem ist der Mord die logische Konsequenz einer starken kriminellen Energie oder Teil eines umfassenden Plans. Ein entsprechender Täter ist gleichgültig gegenüber dem Leben, achtet nicht auf Mitmenschen, auf Werte, er ist kaltblütig und ohne tiefergehende Empfindungen. In einer solchen Figur spiegelt sich der zunehmende Werteverlust und die damit einhergehende, vieldiskutierte Verrohung der modernen Gesellschaft, in der das Verbrechen sich auszuzahlen scheint.

In *Ein seltsamer Ehrenmann* (208/1992) versuchen geldgierige Verwandte, einen Mörder anzuheuern. Die Wahl fällt auf einen soeben aus dem Gefängnis Entlassenen mit der Begründung: „Wissen Sie was? Sie sind der ideale Mann für uns. Sie haben die Gabe der Gleichgültigkeit.“ Die zeigt sich auch in *Der stille Mord*, wo drei Gelegenheitsvergewaltiger „ein junges hübsches Mädchen gebraucht und weggeworfen“ haben, wie sich der Gerichtsmediziner gegenüber Derrick äußert.

Zumindest was Motivation, Einstellung und Charakter des Mörders betrifft, sind dies eindeutige Fälle. Dennoch lassen sie den Oberinspektor verzweifeln:

Die Nebenbei-Morde sind die schrecklichsten. Ich finde es furchtbar, mit welcher Gleichgültigkeit die Mörder ihren Opfern entgegentreten.

(Derrick in *Beatrice und der Tod* (212/1992))

In *Der Schlüssel* wird ein Prototyp dieser Kategorie dargestellt. Mehrere Morde sind passiert, ohne daß ein Zusammenhang erkennbar wäre, abgesehen von der jeweils identischen Tötungsart. Schnell ist Derrick klar, daß hier ein Auftragsmörder arbeitet:

Hier gibt es irgendwo in der Stadt ein Büro, wo man einfach einen Mord bestellen kann. Ein neuer Wirtschaftszweig. Im Auftrag und für Geld bringt hier jemand Menschen um.

Und wieder spricht Derrick das Thema solcher Morde aus:

Jeder wird jedem immer gleichgültiger. In was für einer Welt leben wir eigentlich?²⁸

In *Derrick* zeigt sich Gleichgültigkeit häufig schon in der Art und Weise der Mordtat. „Feige und hinterhältig“ nennt Derrick die Vorgehensweise des Mörders in *Der Schlüssel* (239/1994), wo der Todesschuß per Gewehr abgegeben wurde, aus großer Entfernung und im Schutz der Dunkelheit. Emotionale Verbindungen zwischen Mörder und Opfer sind aus solchen kühl kalkulierten Mordinszenierungen nur selten abzuleiten.

3.2.2 Die Täter als Opfer

In *Das Floß* wird der Mord anders verübt: Die Ehefrau tötet ihren Mann, der sie betrügt. Er hatte immer wieder wilde Orgien mit einem Freund und einem jungen Mädchen gefeiert, gegen den Willen des Mädchens. Die Frau erschießt ihren Mann – aus der Nähe, von vorne, von Angesicht zu Angesicht. Der Mord ist eine moralische Exekution.

In dieser zweiten Motiv-Variante ist die Motivation zum Mord vielschichtiger. Von Gleichgültigkeit kann hier nicht die Rede sein. Im Gegenteil: Der Mord ist hier keine Tat aus niederen Instinkten, er ist vielmehr eine tödliche Sanktion eines moralisch zu verurteilenden Verhaltens des Ermordeten.

Mörder und Opfer sind in solchen Geschichten immer irgendwie miteinander verbunden, was zu folgender Konstellation führt: Der Mörder und somit der Täter ist das eigentliche Opfer, da er unter dem (unmoralischen) Verhalten des Toten leiden mußte. Somit trägt der Ermordete direkt oder indirekt Teil-schuld an seinem Tod, denn der Täter verübt den Mord auch, um jemanden für dessen Fehlverhalten zu bestrafen.

„Oft ist er ein potentielltes Opfer des Opfers, er wurde durch Unmenschlichkeit zur Tat getrieben“, erläutert Horst Tappert gegenüber Elna Utermöhle im *Münchner Merkur*.²⁹ „Jeder Mord ist das Ende einer Geschichte“, so Der-

²⁸ Reineckers Kampf gegen die Indifferenz ist auch in Verbindung mit seinem eigenen Lebenslauf zu sehen, in dem es eine Zeit gab, in der er selber gleichgültig war. Dies beschäftigt ihn bis heute und soll anscheinend über *Derrick* wiedergutmacht werden. Bezogen auf seine teilnahmslose Hinnahme des Antisemitismus im Dritten Reich bekennt er: „Im nachhinein denke ich, daß damals auch ich ein Opfer der *Versachlichung von Menschen* gewesen bin ... da war sie wieder: Die *Distanz zu fremdem Leid* ...“ (Ebd., S. 102, Hervorh. im Original). Jene „Versachlichung“ prangert Reinecker noch an weiteren Stellen in seiner Autobiographie an, zum Teil mit Vorwürfen an sich selbst im oben genannten Zusammenhang (vgl. z.B. ebd., S. 140, 142).

²⁹ Vgl. Utermöhle, Elna, a.a.O.

rick in *Beatrice und der Tod* zu der überführten Täterin. Und diese bekennt später erleichtert: „Mord ist eine Art von Befreiung, weil die Geschichte zu Ende gebracht wurde.“

Diese Episoden sind immer so angelegt, daß der Zuschauer mit dem Mörder mitfühlen oder zumindest seine Beweggründe verstehen kann. So beschimpft beispielsweise in *Das Floß* der Bewährungshelfer den Vater des Mädchens, der sie als Kind mißbraucht und an seinen Chef weitergegeben hat: „Ein Mensch wie Sie, der verdient es nicht zu leben.“ Viermal wird dieser Satz an exponierter Stelle ausgesprochen³⁰. Da der Zuschauer die Situation des Mädchens kennt, kann er mitfühlen, kann den Vater und dessen Chef hassen. Und er kann die Mörderin verstehen.

In gleichem Maße zeigt übrigens der Oberinspektor ein gewisses Verständnis für solche Taten, allein, es ist seine Pflicht, den Täter dennoch zu verhaften. Der Täter reagiert eigentlich nur auf die Schlechtigkeit seines Opfers, unter der er nachvollziehbar gelitten hat. Die Verfehlungen der Opfer fallen eigentlich auf sie selbst zurück. Eine am Rande in die Geschichte involvierte, ebenfalls betroffene Ehefrau in *Das Floß*, sagt:

Jemand war der Meinung, daß so ein Mann nicht mehr leben soll. Weil er tut, was er tut. Weil er ist, was er ist.

Die in diesen Mordgeschichten ermöglichten tiefen Einblicke in die Gefühlslage der Täter sind Überreste des ursprünglichen Konzepts der Serie, deren Arbeitstitel *Wege ins Verbrechen* für sich spricht. Bedenkt man nun, daß Reineker selbst sagt, ihn interessiere „weniger der Vorgang der Aufklärung des



Die Witwe geht skrupellos über die Blutlache hinweg. Der Freund des Ermordeten ist bestürzt. (*Das Floß*)

³⁰ Ebenso wie vergleichbare Sätze in vielen anderen Episoden.

Verbrechens als der Versuch, den Täter und seine Tat zu verstehen“³¹, so ist es legitim, dem Autor eine Absicht bezüglich der Darstellung *solcher* Mordmotive zu unterstellen. Reinecker will, daß man sich mit den Beweggründen für den geschilderten Mord beschäftigt, mit der Geschichte vor dem Mord, die in der Erzählstruktur einen entsprechend großen Raum einnimmt. Auf diese Weise muß sich der Zuschauer auch mit dem dargestellten schlechten Verhalten auseinandersetzen, das die Ursache für den Mord war.

Hierbei wird nun der Anschein erweckt, der moralische Verfall von Teilen der Gesellschaft sei schon so weit fortgeschritten, daß manch einer, wenn er mit dieser Schlechtigkeit konfrontiert oder gar durch sie bedroht wird, sich nur noch durch einen Mord zu helfen weiß.

Ein Mord ist jedoch nicht irgendein Verbrechen, sondern zweifellos eines der schlimmsten. Dementsprechend groß muß also die Bedrohung durch die den moralischen Verfall verkörpernden Subjekte sein, wenn nur noch auf eine solche Weise – scheinbar – Gerechtigkeit geschaffen und die Ordnung wiederhergestellt werden kann. Dies wird noch dadurch unterstrichen, daß in solchen Fällen keine gesellschaftlichen Institutionen helfen können, da sie auch nicht eingeschaltet worden sind.

In diesem Zusammenhang ist auch das oft wiederkehrende Motiv der Selbstjustiz zu sehen: Solche Taten sind natürlich auch moralische Exekutionen, denen eine Täter-Opfer-Verquickung zu Grunde liegt wie zum Beispiel in *Die kleine Ahrens* (103/1983). Interessant hierbei ist, daß die Thematik der Selbstjustiz in vielen Episoden nur als Randthema zum Ausdruck kommt. Neben den eigentlichen Ermittlungen in der Haupthandlung sucht zum Beispiel in *Keine schöne Fahrt nach Rom* ein junger Mann den Mörder seiner Freundin, am Ende kann Derrick gerade noch verhindern, daß der Junge zum Scharfrichter wird.

Das in *Derrick* propagierte moralisch korrekte Verhalten schließt auch einen korrekten zwischenmenschlichen Umgang ein. Dabei zeigt sich der Zustand der Gesellschaft und des einzelnen ganz direkt im jeweiligen Umgang mit nahestehenden Personen bzw. dem Lebenspartner. Morde geschehen nicht nur aus Rache oder zur Wiederherstellung von Gerechtigkeit, sondern auch zur Verteidigung von Idealen. Eine in *Derrick* oft wiederkehrende Variante des Themas vom Verfall der Werte, Moral und Menschlichkeit ist die Liebe: So leidet beispielsweise Inge Ortner in *Teestunde mit einer Mörderin* (246/1995) daran, daß es in der heutigen Zeit die wahre Liebe anscheinend nicht mehr gibt. Sie ist eine ältere, reiche Frau mit einem Osteoporose-Leiden, die mit dem jungen,

³¹ Herbert Reinecker in Pöttker, Horst, a.a.O., S. 466.

gutaussiehenden Roland verheiratet ist. Für Roland ist die zunehmend behinderte Inge nicht mehr attraktiv, wohl aber deren junge Krankenpflegerin Isabelle. Inge Ortner erlaubt Roland, sich von Isabelle das zu holen, was er braucht. Sie meint körperliche Befriedigung – und kommt dann nicht darüber hinweg, daß für Roland und Isabelle dieser Trieb gleichbedeutend mit Liebe ist. In langen Gesprächen setzt sich Inge Ortner mit Derrick auseinander und erklärt ihren Mord an Isabelle:

Wenn ich jemanden liebe, dann liebe ich ihn total. Eine Art, die heute vielleicht nicht mehr üblich ist. Wir leben in dem Zeitalter der kleinen Gefühle. Man nennt Liebe, was gar keine mehr ist. Nur Berührungen. Körperliche Berührungen. Und weit weg das Gefühl, das stärker ist als ein Gefühl. Weil es etwas mit Schicksal zu tun hat.

Und ihre Gefühle beschreibt sie, nachdem sie erkannt hatte, daß Roland Isabelle zu *lieben* scheint, so:

Inge Ortner: Wissen Sie, da steht man nun. Die starken Gefühle werden lächerlich gemacht. Man wird nicht mehr verstanden. Es wird einem zugemutet, ein Leben zu leben, in dem man nicht verstanden wird. Wie soll man das aushalten? Verstehen Sie mich?

Derrick: Ja. Ich verstehe Sie sehr gut. – Sie sagen mir auf ihre ganz eigene Weise, daß Sie Isabelle getötet haben. Sie sind eine Mörderin, die sich merkwürdigerweise verteidigt, noch bevor sie gestanden hat.

Inge Ortner: Ja. Es ist ein Mord geschehen. Ich werde Ihnen sagen, was ermordet worden ist. Was jeden Tag ermordet wird. Die Liebe wird ermordet, aus der die Welt besteht. Bestehen sollte.

In *Beziehung abgebrochen* (143/1990) ist die Geschlechterkonstellation umgekehrt: Die Frau des Philosophieprofessors hat drei Liebhaber. Und der Professor will sie alle drei töten. Denn: „Ich habe den Respekt verloren. Vor allem“, erkennt er, nachdem ihm seine Frau den Verdacht des Fremdgehens bestätigt hat. Und nach dem ersten Mord rechtfertigt er sich: „Man muß alles ablegen, um eine höhere Daseinsform zu erreichen.“ Die hier zu beobachtende Auseinander-

setzung mit der Mordtat auf einer nachgerade philosophischen Ebene verdeutlicht nochmals, daß es nie die einfachen Menschen sind, die einen moralisch begründeten Mord begehen. Vielmehr sind es nachdenkliche, feingeistige Täter, die mit ihren hohen theoretischen Erwartungen an das Leben an den Verhältnissen gescheitert sind. Weil das „echte“ Leben oftmals nur ein billiges Schauspiel ist, angereichert mit sexueller Gier oder anderen niederen Bedürf-



„Die Liebe wird ermordet.“ (*Teestunde mit einer Mörderin*)

nissen. Die aus dieser leidvollen Erkenntnis wachsende Verzweiflung schlägt sich dann oftmals in einem letzten Versuch nieder, durch einen Mord die vermißte „gute“ Ordnung wiederherzustellen und somit eine „höhere Daseinsform“ zu erreichen.

3.2.3 Gemeinsamkeiten der Motivhintergründe

Es gibt zwei Elemente, die sich in (fast) allen Morden der Serie wiederfinden. Zum einen gibt es (fast) nie einen zufälligen Mord. Im Täter = Opfer-Schema ist dies offenkundig, aber auch in den anderen Fällen gibt es meist eine Verknüpfung zwischen dem Mörder und dem Getöteten. So geht es beispielsweise in *Der Schlüssel* zwar um einen professionellen Auftragsmörder, aber der von Derrick untersuchte Mord wurde an einem untreuen Ehemann begangen, die Auftraggeberin war dessen Frau.

Eine vermutete Täter-Opfer-Verbindung ist somit stets Ausgangspunkt für Derricks Ermittlungen. Markant wird dies in *Ein Spiel mit dem Tod* (115/1984), in dem auf den ersten Blick ein Einbrecher den ihn ertappenden Hausherrn erschossen hat. Obwohl Derrick die tatsächlichen Hintergründe der Tat noch nicht kennen *kann*, beginnt er sofort mit dem Verhör der anwesenden Verwandten des Toten, um etwaige Verstrickungen herauszufinden. Daß er damit richtig liegt, wird in einem späteren Dialog grundsätzlich zum Ausdruck gebracht:

Roth: Ein Verbrechen, das ein anderes nach sich zieht. Mord? Und noch ein Mord. Und keinerlei Zufälligkeiten dabei?

Derrick: Nein, keinerlei Zufälligkeiten mehr.

Roth: Dann erhebt sich jetzt die Frage nach dem Motiv.

Das ist der Lösungsweg (fast) aller *Derrick*-Episoden: Über eine Verbindung zwischen Opfer und Täter findet Derrick das Motiv und damit die gesuchte Person.

Zum anderen sind letztlich alle *Derrick*-Episoden Auseinandersetzungen mit der Moral. Bei der ersten Motiv-Variante ist es die „Krankheit Gleichgültigkeit“. Die Mörder ringen gar nicht erst mit sich, lassen den egoistischen Antrieben einfach freien Lauf und töten. Hier werden Menschen bloßgestellt, die sich keine Gedanken mehr machen über Werte, Moral, Menschlichkeit. Sie sind bereits so verroht, kalt und krank, daß Gewalt und Mord naheliegende und selbstverständliche Mittel sind. Bei der zweiten Motiv-Variante steht, wie ausgeführt, vor allem die Schlechtigkeit der Ermordeten im moralischen Brennpunkt. Der „gute“ Mörder ist das eigentliche Opfer.

In beiden Varianten wird also moralisch schlechtes Verhalten mit all den negativen Folgen vorgeführt. Angesichts solcher Geschichten scheint konsequent, daß eine Rückbesinnung auf die von Derrick propagierte moralisch einwandfreie Lebensweise notwendig ist, um einen Gegenpol zu bilden. Dieses Thema steht als Ergänzung neben der zuvor ausgeführten Anleitung junger Menschen durch Derrick. Vor allem diese sind es, die der Oberinspektor auf den Pfad der Tugend zurückführt, denn sie sind maßgeblich für die Zukunft einer Gesellschaft. Derrick zeigt ihnen den Weg in eine *bessere* Zukunft, was notwendig scheint angesichts des dokumentierten Verfalls.

Es offenbaren sich auf diese Weise aber auch einige unter der Oberfläche verborgene Grundzüge der Serie. In allen Geschichten unterscheidet Reinecker klar nach den ihm eigenen gut/schlecht-Kategorien. An den untersuchten Episoden läßt sich Reineckers Wertesystem gut ablesen. Er agiert mit konventionellen, konservativen und konsensfähigen Werten. Gut und wichtig sind Ehrlichkeit, Vernunft, Bescheidenheit sowie intakte Familienbeziehungen zwischen gleichwertigen Partnern. „Karrierestreben, Herrschsucht, Geldgier und Persönlichkeitsschwäche führen ins Verderben“, analysiert Strobel³² und zieht Parallelen zum *Kommissar* sowie zu Reineckers Kurzgeschichten aus der Nachkriegszeit. Die vermittelten Werte haben aufgrund ihres Konsenspotentials große Chancen, den Erwartungen und Bedürfnissen eines breiten Publikums zu entsprechen.

Hinzuzufügen ist, daß über ein solches Wertesystem auch bestehende Gesellschaftsstrukturen stabilisiert werden³³. Teilweise werden gar Wertvorstellungen vermittelt, die weit überholt und längst sehr fragwürdig sind. Dies



Mutter in New York, Tochter an der Nadel:
Ein Telefonat ist da zu wenig. (*Judith*)

³² Strobel, Ricarda (1992), a.a.O., S. 155.

³³ Auch Boll bestätigt den systemkonservierenden Charakter von Fernsehserien, ebenso wie er Serien generell einen gewissen Einfluß auf die gesellschaftliche Entwicklung zuschreibt. (Vgl. Boll, Uwe, a.a.O., S. 20ff. sowie dort zu findende Verweise auf entsprechende Untersuchungen (z.B. Knilli, Friedrich (Hrsg.): Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie. München 1971).)

zeigt sich in bezug auf die jungen Menschen – oder an unabhängigen Frauen-gestalten, die bei Reinecker manchmal wenig überzeugend wirken und in ihrer Wertung zweideutig bleiben. Wie sonst ist zu erklären, daß in *Mord im Treppenhaus* (209/1992) ein Sohn seine Mutter tötet, weil sie eigene, von der Familie wegführende Wege geht, oder daß in *Judith* die Berufstätigkeit einer Mutter zum Drogentod der Tochter geführt hat?³⁴

4. Gestaltung und Bedeutung der Figur Derrick

Die erste Szene in *Der Schlüssel* zeigt den im Büro sitzenden Derrick. Das Telefon klingelt, er nimmt den Hörer ab, die Kamera zoomt auf Nahaufnahme. Derrick blickt direkt in die Kamera und spricht zu dem Fernsehzuschauer:



(Wie kriegen wir Bodetzky)

Mein Name ist Derrick. Was kann ich für Sie tun?

In diesem Anfang deutet sich schon an, daß Derrick mehr Aufgaben hat, als ein normaler Oberinspektor der Mordkommission. Anders als in Fernsehserien üblich³⁵, sucht Derrick den direkten Zugang zum Fernsehpublikum, wie zum Beispiel anhand des Schlußappells in *Offener Fall* (200/1991) ganz klar deutlich wird:

Ist das unsere Zukunft, daß sich ein Verbrechen dieser Art [Mord, Anm. d. Verf.] nur fortwährend wiederholen muß, um letzten Endes für alltäglich gehalten zu werden? Wer kann es ändern? Wir alle müßten es tun. Gründe gibt es genug, dieses erstaunliche Phänomen nicht normal werden zu lassen.

Die Wichtigkeit der Figur wird auch durch das folgende Reinecker-Bekenntnis untermauert: „Mit Derrick drücke ich viel aus, von dem was ich selber denke.“³⁶ Die vielfältigen Dimensionen der von Horst Tappert verkörperten Derrick-Figur werden im folgenden herausgearbeitet.

³⁴ Das ist Seriennormalität. „Nur 17% aller auftretenden Frauen können wirklich als emanzipiert angesehen werden“, schreibt Boll (Boll, Uwe, a.a.O., S. 21). Statt dessen gilt: „Ich habe immer gedacht, eine Familie ist eine Familie und eine Mutter ist eine Mutter und ein Vater ist ein Vater“, rechtfertigt der junge Martin den *Mord im Treppenhaus* an seiner Mutter.

³⁵ Uwe Boll stellt allgemein für TV-Serien fest: „Der Held hilft den Schwachen, fordert die Zuschauer aber nicht dazu auf, ihm nachzueifern.“ (Boll, Uwe, a.a.O., S. 20f)

³⁶ Herbert Reinecker in Hampel, Katrin, a.a.O., S. 87.

4.1 Die moralische Legitimation der Figur Derrick

Der in den vorangegangenen Kapiteln ausgeführte moralische Unterton der Serie wird meistens über Derrick transportiert. Damit die Fingerzeige des Oberinspektors Derrick tatsächlich zur Verbesserung der Welt beitragen können, muß die Figur entsprechend inszeniert werden. Denn der Lehrmeister kann nur dann vorbildlich für das Publikum sein, wenn er sich entsprechend seiner propagierten Regeln verhält – eine einfache Grundbedingung für Glaubwürdigkeit.

Die Figur Derrick soll ein Vorbild für die Menschen sein und zudem schwankende, vom Verbrechen faszinierte junge Menschen wieder zurück auf den rechten Weg in eine geordnete Gesellschaft führen. Tatsächlich ist Derrick der Inbegriff dieses rechten Weges. Er verhält sich jederzeit und in jeder Situation korrekt. Er strahlt Souveränität und Ordnung, innere Ruhe und Sicherheit aus, ist höflich, ordentlich und hat gute Manieren. Sogar Verbrechern gegenüber wird er (fast) nie ausfällig. Gegenüber der jungen Corinna, „einem Mädchen aus der Szene“, bringt er sein Credo auf den Punkt: „Verhalte Dich immer so, daß Du anderen keinen Schaden zufügst.“ (in *Die blaue Rose*) Und seine Variante des kategorischen Imperativs³⁷ bricht er in keiner Folge.

Sein korrektes Verhalten wird durch ein passendes äußeres Erscheinungsbild unterstützt. Derrick tritt immer sehr gepflegt auf: „Man muß annehmen, er hat eine Haushälterin.“³⁸ Die Bedeutung dieser äußerlich einwandfreien Gestaltung wird in einer Gegenüberstellung in *Die blaue Rose* besonders deutlich: Während Derrick wie gewohnt gepflegt daherkommt, ist der Kollege vom Drogendezernat stets schmutzig gekleidet. Kein gebügelter Trenchcoat, sondern ein schlechtsitzender, zerknitterter Mantel, keine Krawatte, sondern ein lose herabhängender Schal kleiden ihn. Außerdem ist der Drogenfahnder unrasiert und hat ungekämmtes, fettiges Haar – er scheint resigniert und machtlos. Schon der äußere



Gut getarnt: Derrick fahndet im Milieu.

Der erfolglose Kollege vom Drogendezernat sieht immer so aus. (*Blaue Rose*)

³⁷ Diese Weisung steht in der Tradition des *Kategorischen Imperativs* von Kant sowie der *Goldenen Regel*, einer seit dem 16. Jh. nachweisbaren Grundregel rechten Handelns, die wiederum auf eine Bibelstelle (Matth., 7,12) zurückgeht und die vor allem als Sprichwort bekannt ist: „Was du nicht willst, daß man dir tu“, das füg’ auch keinem andern zu.“

³⁸ Horst Tappert in Treichel, Inge: Derrick wäre gern mal wieder Ganove. Zum 70. Geburtstag Horst Tapperts. In: *Nordwest-Zeitung*, 22.5.1993.

re Anblick der beiden – vom Rang her wohl ebenbürtigen – Polizisten stellt klar, daß der eine an seiner schweren Aufgabe verzweifelt, während der andere sie meistern wird: Derrick ist der bessere Mensch und der bessere Polizeibeamte. „Die Faszination von Derrick ist in seiner Glaubwürdigkeit begründet“, bestätigt Horst Tappert in *Spiegel TV Interview*.³⁹

Das moralische Vorbild Derrick wird durch zwei weitere Aspekte gefestigt. Zum einen fällt die zuvor schon angesprochene Allgemeingültigkeit der vom Oberinspektor vertretenen Verhaltensregeln auf. Natürlich findet jedermann die oben zitierte Weisung, sich immer so zu verhalten, daß man „anderen keinen Schaden zufügt“, letztlich korrekt. Entsprechend allgemein und konsensfähig sind alle seine moralischen Aussagen. Zumindest auf den ersten Blick. Und genauer sieht bzw. hört man bei einer einzelnen Szene im gemütlichen Freitagabendkrimi meist nicht hin. Zum anderen wird mit den teilweise fast biblischen Sprüchen ein weiteres Bedürfnis der Menschen angesprochen: Selbstverständlich wäre jeder Mensch gerne „gut“ und voll des reinen Gewissens. Dieses Grundbedürfnis ist in der Figur Derrick erfüllt. Er „verkörpert ganz allgemein das Gute und Positive im Menschen.“⁴⁰

4.2 Die zentrale Figur

Trotz aller Vorbildlichkeit ist Derrick keine Identifikationsfigur für den Zuschauer. Er wird vom Publikum zwar unangefochten positiv bewertet, ist aber nie der Sympathieträger einer Episode. Dafür ist er zu perfekt und mithin zu abgehoben und künstlich. Sympathieträger sind eher die Figuren, die menschlicher sind, die Schwächen haben. Also beispielsweise der alte Mann, der, um seinen Arbeitsplatz zu retten, unbeabsichtigt zum Mörder wird, oder der Junge, der seine vergewaltigte Freundin rächen will. Derrick steht über solchen Figuren. Ihm bringt man weniger Mitgefühl oder Sympathie entgegen, sondern Respekt. Er ist nicht die Hauptfigur, er ist das moralische Zentrum jeder *Derrick*-Geschichte. Die damit einhergehende Autorität ist wiederum eine wichtige Voraussetzung für die Akzeptanz seiner Aussagen.

Die uneingeschränkte Chefrolle wird schon mit der Namensgebung der Serie vermittelt. Mit der im Laufe der Jahre zunehmenden Bedeutung des Oberinspektors als Vermittler der *Derrick*-Botschaft hat sich herausgestellt, daß der

³⁹ Spiegel-TV Interview: Horst Tappert. Gesendet auf Vox am 12.7.1996.

⁴⁰ ZDF *Presse extra*: Vom Gentleman-Gangster zum Gentleman-Gendarm. Horst Tappert alias Derrick wird 70. Hrsg.: Information und Presse / Aktuelle Presse, ZDF, Mainz, 10.5.1993.

Titel ziemlich perfekt ist für diese Krimiserie. Sie heißt nicht *Polizeiruf 110*, *Tatort* oder *Großstadtrevier*, sondern trägt den Namen des Mannes, der als Konstante den Charakter der Serie prägt: *Derrick*.

Ein Name muß etwas ausdrücken, er muß klingen, wird oftmals umgeändert, bis er gefunden ist. Derrick – das klingt wie eine Fanfare.

So beschreibt Herbert Reinecker die Namensfindung für seine Figur.⁴¹ Allzu lange mußte er hierbei jedoch nicht suchen: Der sich gelegentlich wiederholende Vielschreiber hatte bereits in Folge 55 des *Kommissars* eine Nebenfigur mit Namen Derrick kreiert. Dennoch ist die Wiederaufnahme des Namens kein Zufall. „Derrick“ steht im Englischen für Bohrturm – sehr naheliegend ist die Assoziation des Turmes in der Schlacht gegen das Böse sowie des Ermittlers, der „bohrende“ Fragen stellt. Zudem geht der Name auf einen „famous early 17th-century hangman of Tyburn, England“⁴², zurück, und auch hier paßt, bezogen auf Derrick, das Bild des (moralischen) Scharfrichters.

Die Credits zu Beginn jeder Folge sind perfekt abgestimmt auf die Namensgebung: Die Buchstaben sind – vom weißen Titel der jeweiligen Folge abgesehen – leuchtend gelb. Als einziges Wort ist **Derrick** kursiv geschrieben – als ob eine Fanfare erklingen würde.

Während die Bedeutung des Oberinspektors nun durch seinen Namen stets betont wird, muß sein Assistent unter Reineckers Intention leiden. Es wird kein Zufall sein, daß der Zuträger ausgerechnet Harry *Klein* heißt. Tatsächlich spiegeln sich hier auch die körperlichen Erscheinungsbilder wider. Natürlich ist Harry kleiner als sein Chef – was auch nicht allzu schwer ist, da Horst Tappert eine vergleichsweise imposante Statur hat.

4.2 *Derricks Assistenten*

4.2.1 *Harry Klein*

Die Rollen haben ein Übergewicht in der Funktion.⁴³

Die Namens- und Körperunterschiede zwischen Chef und Assistent, zwischen Derrick und Harry, sind die Grundlage für ein festgefügtes Autoritätsverhältnis zwischen den beiden. Je unbedeutender der Assistent ist, um so bedeutender

⁴¹ Herbert Reinecker in *ZDF-Press-Special*: 200. Folge Derrick: Offener Fall. Hrsg.: Information und Presse / Aktuelle Presse, ZDF, Mainz, Juni 1991.

⁴² The New Encyclopedia Britannica, Vol. 3, S. 482.

⁴³ Fritz Wepper in Rave, Carsten: Horst Tappert und Fritz Wepper denken gar nicht ans Aufhören. In: *Wetzlarer Neue Zeitung*, 14.5.1994, S. 15.

wirkt sein Chef. Harry Klein ist „der eifrig-einfältige Untergebene, der seinem Chef ab und zu das Stichwort, nie aber das Wasser reichen kann.“⁴⁴



Ich bin der Chef. Derrick mit Harry und Berger. (*Katze ohne Ohren*)

Harry wird gespielt von Fritz Wepper, der mit dem Ende der Serie auf eine rund dreißigjährige Assistententätigkeit zurückblicken kann, die bereits beim *Kommissar* begonnen hatte. Glücklicherweise betont Wepper: „Ich habe keine Profilneurose, weil ich nur der zweite Mann bin.“⁴⁵ Dabei hätte er durchaus Karriere machen können. Seinen Durchbruch schaffte er mit Bernhard Wickis *Die Brücke* (1959), ein weiterer

Höhepunkt war eine vielbeachtete Nebenrolle im Oscar-prämierten *Cabaret* (1972). Doch weitere Angebote im Anschluß an *Cabaret* mußte er wegen seiner Assistentenverpflichtung ablehnen. Diese wiederum ist nicht ganz so spannend: Harry Klein ist keine mehrdimensionale Figur, er ist gedanklich nicht kreativ, hat kein Vorleben, keine Hobbys, anscheinend nicht einmal eine Wohnung – ein „Mann ohne Eigenschaften.“⁴⁶ Einzige Facette, die gelegentlich und meines Erachtens nur in Folgen bis Ende der achtziger Jahre aufblitzte, war Harrys Leidenschaft für Frauen. In *Die Schwester* (83/1981) verliebt er sich gar in die Schwester eines Verbrechers, den er zuvor aus Notwehr erschossen hat. Die Liebe beruht zwar auf Gegenseitigkeit, kann aber den dazwischen stehenden tragischen Todesfall nicht überwinden. So blieb Harry auf der Suche, bis ihm die Jugendlichkeit abhanden kam und eines nicht mehr galt: „Ich kann mir nicht alle die Namen gleichzeitig merken, Harry, bei deinem rasanten Wechsel. Tu’ mir den Gefallen und erfinde *einen* hübschen Namen für alle Derzeitigen und noch Zukünftigen. Das wird eine große Hilfe sein, für uns alle.“ So Derrick zu Harry in *Paddenberg* (9/1975), nachdem er zuvor Christiane an Harrys Seite mit Angela angesprochen hatte.

Aber diese emotionale Ebene ist eine fast nie (mehr) zu sehende und auch nie (mehr) angedeutete Tiefe der Figur. Denn Harry ist nur der Wasserträger. Er führt aus, was Derrick anordnet, teilweise gar ohne daß der Chef aussprechen muß, was er will: In *Darf ich Ihnen meinen Mörder vorstellen?* (236/1994) verlangt Derrick von einem Verdächtigen dessen Autoschlüssel, er

⁴⁴ Urbandel, Detlef: Der fleißigste Ganovenjäger der Welt. In: *Fernsehwoche*, 3.8.1987, S. 8.

⁴⁵ Vgl. Hampel, Katrin, a.a.O., S. 141.

⁴⁶ Presler, Eckhard: Mann ohne Eigenschaften. In: *Mainzer Allgemeine Zeitung*, 28.3.1998.

bekommt ihn, drückt ihn kommentarlos Harry in die Hand, und dieser geht automatisch zu dem Wagen und durchsucht das Handschuhfach.

Nur wenige andere Tätigkeiten kommen dazu: Er fährt Derrick, begleitet ihn, leistet ihm Gesellschaft. Bei Verhören ist es meist Harry, der sich um die Formalitäten kümmert („Zeigen Sie uns doch mal Ihren Ausweis“, z.B. in *Höllensturz*) oder der Fragen stellt, bei denen Derrick schon gar nicht mehr auf die Antwort wartet⁴⁷. Darüber hinaus zeichnet sich Harry durch den oftmals fehlenden Durchblick aus: Immer wieder muß Derrick seinem verständnislos blickenden Assistenten die Sachlage erklären, warum er ausgerechnet diese eine Person verdächtigt, oder warum er weiß, daß ausgerechnet diese andere Person unschuldig ist. In solchen Situationen hat Harry natürlich auch die Aufgabe, durch penetrantes Nachfragen dem Publikum Derricks Gedanken zugänglich zu machen, ähnlich wie Watson in den *Sherlock-Holmes*-Geschichten.

Seine Funktion als Folie, vor der die Größe und Kompetenz Derricks sich erst richtig vermitteln läßt, wird deutlich, wenn er mangelnde Qualifikation zeigt. Dann sind Harrys Einwürfe einfach unklug, so zum Beispiel in der Folge *Ein Mord und lauter nette Leute* (247/1995): Der Mörder kommt aus einem feststehenden Personenkreis. Eine der Personen ist bereits vorbestraft – wegen Totschlags. „Dann ist der Fall doch klar“, spricht Harry, um gleich darauf von Derrick belehrt zu werden, denn Harry „verkörpert eben nur den Durchschnitt.“⁴⁸



Aufstieg: Harry bestellt den Wagen.
(Judith)

Trotzdem verbindet Derrick und Harry auch ein Freundschaftsverhältnis, wohl auch weil Derrick sonst keinen Ansprech- und Austauschpartner hat. In *Tödliches Rendezvous* (104/1983) bekennt Harry, daß er genauso wie der junge Mann gehandelt hätte, der sich in jugendlichem Leichtsinn einem bewaffneten Bankräuber in den Weg geworfen hatte und dabei lebensgefährlich verletzt wurde. Derrick sieht seinen zweiten Mann besorgt an und antwortet: „Ich weiß, Harry. Deshalb mache ich mir manchmal Sorgen um dich.“ Hier deutet sich eine ähnliche Anleitungsfunktion an, wie sie Derrick gegenüber jungen Men-

⁴⁷ In *Höllensturz* hat Kiesing offensichtlich einen Koffer an Polizeikontrollen vorbeigeschleust. Er gibt an, daß er sich wegen der darin befindlichen Pornohefte geschämt habe. Natürlich ist das eine dumme, aber schwer zu widerlegende Ausrede. Derrick durchschaut Kiesings Spiel – und blickt verständnislos zu Harry, der noch einmal nachfragt: „Und Sie bleiben bei dieser Erklärung?“

⁴⁸ Presler, Eckhard, a.a.O.

schen hat. Demgegenüber entwickelt Harry sich im Laufe der *Derrick*-Geschichte nicht. Er war von Anfang an der Assistent und nie der dazulernende Auszubildende.

Dennoch gibt es einige Episoden, in denen Harry in die Ermittlerrolle schlüpft: Erstmals in *Die Puppe* (57/1979), weil Derrick beim Sandstreuen ein Opfer des Glatteises geworden und mit Gipsbein gehandicapt ist. Der tatsächliche Hintergrund ist, daß Horst Tappert sich das Privileg gelegentlicher Theatertourneen herausgenommen hat. Selbstverständlich löst auch Harry seine Fälle – meistens. In *Der Schrei* (204/1991) wird ein Mann aus dem Gefängnis entlassen, den Harry vor zehn Jahren überführt hatte. Damals entwischte ihm jedoch dessen Komplize, der in der neuen Folge schließlich gefaßt wird. Diesmal unter Derricks Anleitung, denn der fehlte seinerzeit schmerzhaft, wie Harry bekennt: „Sonst wäre das nicht passiert.“ Dabei hilft sein Chef bei „Harrys Fällen“ so gut wie möglich und meist durch kurze Telefonate, was Harry mit dem (Telefon-)Schlußsatz in *Attentat auf Derrick* (106/1983) honoriert: „Dank dir für die Hilfe, Stephan.“

4.3.2 Berger

Willy Berger ist „der dritte Mann“. Seit der neunten Folge, *Paddenberg*, ist er mit von der Partie, ohne daß er richtig mitspielt. Anfangs war er nur die Nummer drei im Assistententeam, ab der Folge, *Die Tote im Wald* (39/1977), und aufgrund des Todes von Günther Stoll alias Inspektor Schröder folgte der kleine Aufstieg.

Berger hat lediglich die Funktion, der Routinearbeit auf dem Polizeirevier ein vertrautes Gesicht zu geben. Seine Heimat ist der Vorraum zu Derricks Büro, hier darf er die Tür öffnen und einen Verdächtigen zum Verhör ins Büro eintreten lassen; selber betritt er nie das Heiligtum, es sei denn, die Akten in seiner Hand sind so wichtig, daß er nicht warten kann, bis Derrick oder Harry sie ihm im Vorbeigehen im Vorraum aus der Hand nehmen. Gelegentlich darf er auch an die frische Luft und dort ein Ermittlerteam anführen. So hört die Spurensicherung in *Schrei in der Nacht* und *Hölle im Kopf* auf sein Kommando, oder man sieht ihn bei der Observierung, zum Beispiel in *Ein Koffer aus Salzburg* und *Die Tote in der Isar* (100/1983). Dies hat sich im Laufe der Jahre geändert: „Heute löst Derrick seine Fälle immer mehr auf psychologische Art, da gibt es für die kleineren Rollen auch weniger zu tun.“⁴⁹

Derrick und Berger siezen sich; Harry bleibt stets beim vertrauten „Willy“,

⁴⁹ Schäfer in Luck, Harry: Ich wollte schon oft aussteigen. In: *Münchener Merkur*, 11.6.97.

gibt dem noch mehr Unterlegenen aber gerne mal befehlsartige Anweisungen. Willy Berger alias Willy Schäfer hat aber einen Trost – er hält einen Rekord im deutschen Fernsehen: „Niemand spielt in einer fortlaufenden Nebenrolle länger als er.“⁵⁰ Daß der zweite Assistent tatsächlich nicht mehr als Staffage ist, zeigt sich auch daran, daß Reinecker dieser Figur keinen Vornamen gegeben hat. In den Drehbüchern steht schlicht Berger, aber inzwischen heißt er Willy wie der Darsteller – dank Fritz Wepper: „der rief einmal bei einer Szene nach mir und sagte aus Versehen ‚Willy‘. Seitdem heiße ich auch in der Serie so.“⁵¹

4.4 Mehr als ein Oberinspektor

Im Gegensatz zu seinem treuen Begleiter Harry (und zu Berger sowieso) ist Derrick mit dem nötigen Durch- und Weitblick ausgestattet. Er scheint alles zu kennen, von einem bestimmten Gemälde in der Pinakothek:

Kiesing (deutet auf den *Höllenstein*): Kennen Sie dieses Bild?

Derrick: Ja.

über ein beliebiges Privatbordell (*Kißlers Mörder* (172/1989)):

Derrick: Jaja, ich kenne diese Läden.

bis hin zu der Konzertpianistin in *Judith*:

Derrick: Judith Loska? Die Pianistin? Ich kenne Sie natürlich! Selbstverständlich! Ich bewundere Sie sehr.

Er kennt tatsächlich alles, er weiß über alles Bescheid – und wie Harry Parallelen zu Watson erkennen läßt, erinnert nun diese Eigenschaft an den großen Meister Sherlock Holmes. Derrick kann mit der Psychologin fachsimpeln (*Abendessen mit Bruno* (242/1994)), mit dem Bewährungshelfer diskutieren (*Das Floß*) und mit dem wissenschaftlichen „Propheten“ philosophieren (*Katze ohne Ohren* (243/1995)). Und natürlich hat er auch die richtige Auffassungsgabe: Kommt er an den Tatort, sieht er sofort, wo genau der Mord passiert ist (z.B. in *Tödliches Patent* (184/1990)), beziehungsweise wer in einer größeren Menschengruppe die Verbindung zum Mörder sein kann (z.B. in *Kißlers Mörder*). Michael Bernhard schrieb ihm bereits nach der ersten Folge „einen siebten Sinn“ zu – „oder war er vielleicht Hellseher?“⁵²

Andererseits wird auch er erkannt. Als Derrick in *Judith* eine Kneipe

⁵⁰ „Derrick wird mir fehlen.“ in: *Berliner Zeitung*, 11.6.1997

⁵¹ Schäfer in Luck, Harry, a.a.O.

⁵² Bernhard, Michael: Noch ist Derrick nicht verloren. In: *Bild am Sonntag*, 27.10.1974, S. 6.

betritt, blickt der kriminelle Wirt auf, sieht ihn und ahnt sofort, daß dieser ihm unbekannte Mann seine Machenschaften gefährden könnte.

Derrick verbreitet also allein durch seine Anwesenheit, durch seine ersten Sätze das Gefühl, daß da jemand ist, der weiß, wo es langgeht. Er betritt eine Szene, die Menschen blicken auf und ihn an – und erkennen seine Bedeutung. Die Reaktionen der Personen in diesen Szenen vermitteln eine besondere Aura, die Derrick auszustrahlen scheint. Eine Aura, die so auch den Zuschauer in ihren Bann zieht, was noch unterstützt wird durch zahlreiche Untersicht-Kamerabilder von ihm, vor allem in Verhören, wenn dazu passend der Verhörte in Aufsicht gezeigt wird.

Derrick löst seine Fälle im Alleingang. Er ist jedoch kein kauziger Detektiv, der für sich alleine kombiniert wie zum Beispiel Hercule Poirot. Es gibt hier auch kein Ermittlerduo wie beispielsweise in den aktuellen *ARD-Tatort*-Beiträgen des Bayerischen oder Norddeutschen Rundfunks. Auch weitere populäre Freitagskrimis im ZDF sind anders aufgebaut. In *Ein Fall für zwei* arbeitet ein Rechtsanwalt/Privatdetektiv-Duo, „bei *Der Alte* steht mehr das ganze Team im Vordergrund.“⁵³ Derrick arbeitet im Rahmen seiner Mitarbeiter, ist dort allerdings der unerreichte Chef. Er ist die führende Person, umgeben von seinen treu ergebenen Handlangern. Auf diese Weise wird eine klare hierarchische Abgrenzung vorgeführt, die in dieser Deutlichkeit eigentlich nicht mehr zeitgemäß erscheint. Daß Derrick an der Spitze der Rangordnung steht, wird auch dadurch deutlich, daß nur sehr selten ein Vorgesetzter auftaucht⁵⁴.

4.5 Derrick im polizeilichen Umfeld

Wie bereits dargestellt, besteht zwischen Harry und Derrick eine klare hierarchische Trennungslinie. Derrick steht jedoch nicht nur über Harry. In einem oberen Abschnitt wurde bereits ein ranggleicher Kollege aus der Drogenfahndung und seine Diskrepanz zu Derrick angesprochen. Der gleiche Drogenfahnder taucht noch einmal in *Verlorene Würde* (199/1991) und in *Judith* auf. Und auch hier wird sein Scheitern dokumentiert: Er ist äußerlich noch immer unge-

⁵³ ZDF-Redakteur Claus Legal in Schaumann, Jochen / Schüller, Evelyn, a.a.O.

⁵⁴ In allen untersuchten Folgen trat nur viermal ein Vorgesetzter Derricks auf. Dabei handelte es sich meist um einen Kunstgriff: In *Beatrice und der Tod* wird die Journalistin, die Derricks Arbeit porträtieren will, von Derricks „Chef“ (Zitat Harry) eingeführt. Am Ende von *Diebachs Frau* ruft der Regierungsinspektor an und erkundigt sich, wie lange die Ermittlungen noch dauern würden. Derrick antwortet „zwei bis drei Monate“ – das ist genau die Zeit, die der ‚gute‘ Mörder noch mit seiner todkranken Ehefrau verbringen kann. (Ansonsten in *Offener Fal* und *Das Abschiedsgeschenk* (281/1998).)

pfllegt, sitzt in einem Büro voller Zigarettenqualm an einem Schreibtisch, auf dem sich die Akten mit unerledigten Fällen stapeln. Dieser Polizist ist ganz offensichtlich seiner Aufgabe nicht gewachsen. Zum Glück gibt es jedoch Derrick. In *Judith* erkennt er, im Gegensatz zum Kollegen und Harry, daß es sich bei dem mit einer Überdosis aufgefundenen Mädchen nicht um eine der vielen toten Junkies, sondern um eine Ermordete handelt. Noch deutlicher wird Derricks Überlegenheit aber in *Die blaue Rose*: Eigentlich sucht er nur den kleinen Dealer, der eine alte Frau ermordet hat. Ganz nebenbei erledigt er dann noch das, was sein Kollege nie geschafft hat. Er überführt nicht nur den für den Mord verantwortlichen Dealer, sondern auch den großen Drogenboß im Hintergrund – und das, obwohl dieser sich zuvor immer wieder über die unfähige Polizei ausgelassen hatte, von der er nichts zu befürchten habe. Nun, von der normalen Polizei hatte er tatsächlich nie etwas zu befürchten. (Fast überflüssig zu erwähnen, daß Derrick in dieser Folge auch noch ein Mädchen aus der Szene bekehrt: Sie ist so von Derrick beeindruckt, daß sie den Mörder – ihren Bruder – preisgibt.)

Am Beispiel *Die blaue Rose* wird zugleich deutlich, daß sich Derrick oft nicht damit begnügt, einfach den Mörder zu überführen. Wenn es kein persönlich motivierter Mord war, wenn der Mörder einflußreiche Hintermänner hat, dann setzt der Oberinspektor alles daran, den gesamten Sumpf des Verbrechens trockenzulegen. Ähnliches ist auch in *Ein Koffer aus Salzburg* zu beobachten, als Derrick nicht nur dem Mörder, sondern auch den Drogenschmugglern der „Salzburg-Connection“ das Handwerk legt. In dieser Folge gibt es auch eine aussagekräftig inszenierte Büroszene: Es herrscht Hochbetrieb in den Büros, Menschen rennen umher, Telefone klingeln. In all diesem Trubel steht Derrick wie ein Fels in der Brandung. Er schenkt einer Zeugin seine Aufmerksamkeit und ein paar beruhigende Worte, dirigiert zwei erschöpfte Beamte von einem Einsatzort zum anderen, erläutert Harry die Zusammenhänge, geht ans Telefon, gibt Anweisungen, macht Termine ... und überragt dabei alle, die ihn umgeben.

Bei all seinen umfangreichen Tätigkeiten als Oberinspektor verkörpert Derrick aber meist nicht den Polizeiapparat, in dem er eigentlich arbeitet. Andere Abteilungen tauchen nur gelegentlich auf und dienen eher zur Vortäuschung einer realistischen Polizeiarbeit oder sind schlicht dramaturgische Hilfsglieder: Der Spürhundeinsatz in *Schrei in der Nacht* (177/1989) führt zu dem Haus, unter dessen Bewohnern Derrick den Mörder zu finden hat. Gelegentlich kommt auch die Spurensicherung zu ihrem Hintergrundeinsatz, aber in keiner der mir bekannten Episoden wurde zum Beispiel die naheliegende Frage nach Fingerabdrücken gestellt.

Indizien dieser greifbaren Art sind fast nie Thema bei den Falluntersuchungen, aber wozu auch: „Mir geht es nicht um die Kripo-Wirklichkeit, sondern

um die Realität des Verbrechens“⁵⁵, bekennt Reinecker seine Auffassung von Realismus. Und: „Ich decke nicht die Methoden der Polizei auf, sondern die Motive der Leute, die mit der Polizei zu tun haben.“⁵⁶ Damit ist es auch müßig, darüber zu debattieren, ob die in *Derrick* gezeigte Ermittlungsarbeit realistisch bzw. zeitgemäß ist oder nicht. Denn Derrick ermittelt auf seine ganz eigene Art: In (langen) Gesprächen. Und diese haben oft einen sehr ruhigen, sehr privaten Charakter. Derrick geht mit den Verdächtigen zum Essen oder Kaffeetrinken, besucht sie, fährt mit ihnen Auto. So möchte er die Verdächtigen kennenlernen und ihre Motivation verstehen. Über die Nähe sucht er den Zugang zu ihrem Innersten, denn *Derrick* „ist eine psychologische Filmserie, [...] da muß man auch zuhören“⁵⁷, erläutert Tappert. Hat er dann seine Schlüsse gezogen, gibt es zwei Möglichkeiten, den Täter zu überführen: Erstens stellt er ihm manchmal mit einer Überrumpelungstaktik eine Art Falle, oft verbunden mit psychischem Druck. So konfrontiert er beispielsweise in *Der stille Mord* die drei Vergewaltiger nochmals mit dem Tatort, an dem plötzlich die drei (bewaffneten) weiblichen Racheengel auftauchen, die aufgrund einer erlebten



Die Mörderin lädt zum Tee. (*Teestunde mit einer Mörderin*)

Vergewaltigung den Tätern im Verlauf der Episode zugesetzt hatten. Durch die Konfrontation mit dem Tatort und der tödlichen Bedrohung bricht schließlich einer der Männer das Schweigen. Die zweite Variante folgt direkt auf die Gesprächs-„Verhöre“: Derrick baut in diesen so viel Druck und moralische Überzeugungskraft auf, daß der Täter gesteht. Bei einem solchen Geständnis wirkt der Mörder oft regelrecht erlöst, er ist froh, daß er sich endlich einem verständnis-

vollen Zuhörer öffnen kann (z.B. in *Teestunde mit einer Mörderin* u.v.a.). Dabei fällt auf, daß Derrick zugleich losgelöst von allen (polizeilichen) Institutionen und als die letzte und entscheidende Instanz erscheint, da nie die Situation nach der Verhaftung gezeigt oder wenigstens angesprochen wird.

Wie bereits erwähnt, ermittelt Derrick stets im Alleingang⁵⁸. In *Caprese in der Stadt* (195/1991), in *Der Klassenbeste* (121/1984) und in *Eine Rose im*

⁵⁵ Herbert Reinecker in Kistler, Herbert: Neue große Krimi-Serie im ZDF. In: *TV*, Nr. 42/1974.

⁵⁶ Herbert Reinecker in Nolte, Jost: Kommissare. In: *Zeit-Magazin*, Nr. 21/1972.

⁵⁷ In Hall, Petra: Derrick schleppe ich nicht mit nach Hause. In: *Riviera-Cote d'Azur-Zeitung*, Nr. 3/1997, S. 4.

⁵⁸ Natürlich gibt es auch hier Ausnahmen: So taucht z.B. in *Schrei in der Nacht* ebenso wie in *Das dunkle Licht* eine junge Frau als verdeckte Ermittlerin auf.

Müll handelt Derrick gar ohne einen offiziellen Auftrag. Zwar sieht man auch in anderen Episoden nie, daß er von einem Vorgesetzten einen Fall übertragen bekommt, aber durch seinen Posten in der Mordkommission wird seine Zuständigkeit vorausgesetzt. In der *Caprese*-Folge hingegen wird Derrick von einer Familie zu Hilfe gerufen, die sich bedroht fühlt. Niemand wird in dieser Folge ermordet, es war offenbar Derricks persönliche Entscheidung, dieser Familie zur Seite zu stehen, es war sein Verantwortungsgefühl, das ihn zum Einsatz gerufen hat. Man nimmt Derrick also eher als Privatmann wahr, nicht als Teil des Apparats. Was aber nicht heißt, daß Derrick ein Privatleben hätte.

4.6 Derrick privat...

...gibt es nicht. Seine Figur wird nicht wie bei anderen Fernseh-Kommissaren (z.B. diverse *Tatort*-Kommissare) durch den Einbezug privater Dimensionen charakterisiert. Derrick lebt voll und ganz, rund um die Uhr, ohne Rücksicht auf ein eventuelles Privatleben, für die Mördersuche und seinen moralischen Auftrag. „Sein Dienstleister kennt weder Grenzen noch Überstundenabrechnung“, schreibt Karl Forster.⁵⁹ Und Derrick sagt es selbst in *Der Schlüssel*:

Frau Howald (ungläubig): Sie arbeiten auch nachts?

Derrick: Mord ist ein Kapitalverbrechen. Und das kennt eben keine Dienststunden.

Sätze wie der folgende sind aus Derricks Mund keine Seltenheit:

Hier haben Sie meine Nummer. Sie können mich jederzeit anrufen. (z.B. in *Kißers Mörder*)

Oft sieht man ihn dann, wie er nachts alleine wartend im Büro sitzt oder in seltenen Fällen auch zu Hause Telefonanrufe entgegennimmt. Wird er zu Hause besucht, so wird er eigentlich nicht in sei-



Nächtliche Telefonate: Natürlich dienstlich. (Teestunde mit einer Mörderin)



Wieder nichts mit Feierabend. (Teestunde mit einer Mörderin)

⁵⁹ Forster, Karl: Gibt es ein Leben nach Derrick? In: *Süddeutsche Zeitung*, 26.5.1993, S. 27.



Die wilden Jahre: Ohne Hemd...



...und mit Krawatte: Johanna von Koczian.



Dann aber: Harrys Anruf. (Pfandhaus)

ner Privatsphäre, beispielsweise bei der Ausübung eines Hobbies, gestört. Meistens ist er gerade dabei, sich etwas Einfaches zu kochen, allerdings nicht aus Spaß am Kochen, sondern schlicht des Hungers wegen.

Machen Sie denn nie Feierabend?

fragt ihn der Bewährungshelfer in *Das Floß*. Und Derrick antwortet:

Wie denn, wenn ich immer nachdenken muß.

Unverkennbar hört man hier wieder den Autor:

Neulich, sagt Reinecker, habe ihn jemand nach seinen Hobbies gefragt. „Nachdenken“, habe er geantwortet. Ist das alles? „Ich denke nach, in Trauer.“⁶⁰

Und selbst wenn der Oberinspektor einmal auf privaten Pfaden wandelt, läßt ein Hineinrutschen ins Verbrechen nicht lange auf sich warten. In *Tödliches Rendezvous* beispielsweise kommt er, natürlich kurz vor Ende der Geschäftszeit, in eine Bank, die dann prompt überfallen wird. „Der Titel Oberinspektor [ist] bei Derrick fast so etwas wie sein zweiter Vorname geworden“, urteilt ZDF-Intendant Prof. Dieter Stolte.⁶¹ „Der Beruf ist ein Teil meines Lebens“, sagt Derrick in *Ein Spiel mit dem Tod* zu ei-

ner Freundin, „das ist bei den meisten Männern so.“ Aber doch nicht so wie bei Derrick, denn man sieht meist nur *ihn*, wie er auch nachts im Einsatz ist. Und müssen einmal andere nach Dienstschuß 'ran, so tun sie dies nicht immer mit

⁶⁰ Korf, Christian: Ein Krimi ist die Umkehr der Gebote. Zum Besuch bei Serienschreiber Herbert Reinecker. In: *Frankfurter Rundschau*, 2.8.1989, S. 22.

⁶¹ Knop, Frank: ZDF-Intendant erklärt: ‚Darum wird Oberinspektor Derrick nicht befördert‘. In: *Gong*, 7.2.1987, S. 12.

der gleichen Selbstverständlichkeit, wie eine Szene in *Ein Koffer aus Salzburg* belegt, als zwei normale Beamte sichtlich verärgert sind, daß sie nach einer langen Dienstnacht – wie Derrick auch – direkt weiterarbeiten müssen.

Eine Folge dieses Engagements ist Derricks Singledasein. Das bekennt er selber in *Teestunde mit einer Mörderin*. „Daß die Beziehungen jetzt fehlen, das ist sicher mein Fehler, liegt auch in meinem Beruf begründet“. Ähnliches zeigt sich aber auch an den beiden Beziehungsversuchen in der *Derrick-Serie*. Ganz zu Anfang versucht er 1975 in *Pfandhaus* (11/1975) sein Glück mit der Psychologin Renate Konrad, gespielt von Johanna von Koczian. Doch Derrick ist immer abwesend, wenn er bei ihr ist, denkt an seinen Fall und an den Mörder – er bleibt der Oberinspektor. Einmal hat seine Freundin ihn soweit, daß er im Begriff ist, sich auszuziehen. Doch kaum ist das Hemd geöffnet, klingelt das Telefon. Es ist Harry – und Derrick ist sichtbar erleichtert, daß er gehen darf. Die Psychologin droht ihm daraufhin, sich mit einem Patienten einzulassen und ist tatsächlich bald darauf verschwunden; ihr zweiter Auftritt in *Schock* (20/1976) ist zugleich ihr letzter. Wenig besser ergeht es Ariane (Margot Medicus) in *Ein Spiel mit dem Tod* aus dem Jahre 1984. Ist sie mit Derrick im Konzert, wird er zu einem Mord gerufen, will sie mit ihm essen, kommt er zu spät und wird doch gleich wieder ins Büro gerufen, noch bevor der Aperitif gekommen ist. Selbstverständlich geht er. Selbstverständlich geht auch sie bald, denn: „Ich will mein Leben nicht mit Mördern teilen. Und das müßte ich in einem Leben an deiner Seite.“ Auch sie taucht danach nur noch einmal auf, in der 117. Folge, *Angriff aus dem Dunkel*. Ab *Abendessen mit Bruno* (242) und bis *Hölle im Kopf* (272)



Ein Konzert ist manchmal nicht so spannend wie ein Mord...



...ah, der Piepser!



Bye-bye. Ein Abschied für immer.
(*Ein Spiel mit dem Tod*)

insgesamt viermal taucht eine von Marion Kracht gespielte Psychologin an Derricks Seite auf. Sie ist aber nicht klar als seine Freundin zu identifizieren, sondern ist eher eine sehr vertraute Gesprächspartnerin, mit der er sich über die Motivationen der Mörder unterhält, auf einem etwas höheren Niveau als mit Harry.

4.7 Von Übermenschlichem

Bei den Versuchen, Derrick eine Partnerin an die Seite zu stellen, standen zunächst gar Bettsszenen Derricks mit seiner Partnerin zur Diskussion. Diese wurden jedoch gestrichen, nicht zuletzt auf Wunsch von Horst Tappert, der beklagte, warum man den Oberinspektor im Bett zeigen müsse, nur um zu belegen, daß er auch normale menschliche Bedürfnisse habe.⁶² Also hat man die Szenen weggelassen, also erscheinen die sexuellen und emotionalen Bedürfnisse des Oberinspektors als marginal. „Er hat keinen Unterleib und keine Bedürfnisse außer einem Glas Wasser.“⁶³ Etwas weniger respektvoll unterstreicht Karl Forster dieses Bild des Oberinspektors: „Er ißt nicht, trinkt nicht, raucht nicht, geht keiner Kollegin oder Mörderin oder Zeugin oder sonst irgendeinem weiblichen Wesen an die Wäsche.“⁶⁴ Dementsprechend hat er kein Liebesleben, scheint beziehungsunfähig zu sein. „Einer wie Derrick muß einsam durchs Leben laufen“, stellt Horst Tappert klar.⁶⁵

Der Oberinspektor steht „für Gerechtigkeit, für Zuverlässigkeit, für Verständnis. Was für viele Leute im sogenannten richtigen Leben ein Defizit ist.“⁶⁶ So wird er zu einem perfekten Menschen, der in seiner Perfektion wiederum kaum mehr menschlich ist. Derricks Verhältnis zu den Menschen ist zwiespältig. Einerseits pflegt er eine gewisse Distanz, die deutlich wird durch eine offenkundige Abscheu vor der Schlechtigkeit der normalen Menschen, mit der er permanent konfrontiert wird. Am Ende des Falles sieht er „immer etwas erschöpft aus, innerlich leer, betrübt darüber, daß das Leben und die Menschen von solchen Dingen nicht frei sind.“⁶⁷ Andererseits verspürt Derrick auch Zuneigung. In den tiefgehenden Verhörgesprächen offenbaren sich ihm immer wieder seelische Abgründe und Gefühlsverstrickungen; oft bekennt er dann

⁶² Vgl. Spiegel-TV Interview, a.a.O.

⁶³ Horst Tappert über Derrick in Treichel, Inge, a.a.O.

⁶⁴ Forster, Karl, a.a.O.

⁶⁵ Anonym: „Derrick ist ein Stück von mir.“ Manuskript liegt dem Autor vor.

⁶⁶ Herbert Reinecker in Hampel, Katrin, a.a.O., S. 174.

⁶⁷ Horst Tappert über Derrick in *ZDF-Presse-extra* (1993), a.a.O.

sein Mitleid und ist der stets besorgt dreinblickende Oberinspektor, der um die Fehlbarkeit der Menschen weiß. Derrick sieht „all die Probleme nur von außen und vielleicht gerade deswegen schärfer“, wie er in *Tödliches Rendezvous* bekennt. Er stellt menschliche Ordnungen wieder her, auch durch seine souveräne Immunität gegen jene Probleme und seine dennoch bewahrte Fähigkeit, fremdes Leid zu sehen und mitzufühlen. Wobei letzteres nach Reineckers Denkweise für einen normalen Menschen untypisch ist.⁶⁸ Der Oberinspektor steht noch aus einem weiteren Grund über diesen armen menschlichen Kreaturen, denn wie er in *Das Floß* bekennt, darf er sich eigentlich „gar keine Gefühle leisten“. Sein Motto offenbart er in *Der Einzelgänger* (188/1990): „Recht suchen, Recht bekommen, Recht sprechen. Das kann alles nur geschehen – leidenschaftslos.“

In den Morden zeigt sich ihm der Verfall der Gesellschaft:

Was ist los mit den Menschen, daß sie gnadenlos morden, morden, morden! (Derrick in *Der Schlüssel*)

Und Reinecker:

Was mir leid tut, ist die ganze Gattung Mensch. Momentan bin ich voller Verzweiflung, gebe der Menschheit, so wie sie ist, keine Chance.⁶⁹

Im krassen Gegensatz zu dieser von Reinecker häufig betonten Verlorenheit und Unzulänglichkeit der „ganze[n] Gattung Mensch“ steht die Lichtgestalt Derrick.

Derrick übt keinen Beruf aus, er folgt einer Berufung. Er sieht das Böse in der Welt. Er sieht die Schlechtigkeit und Unvollkommenheit der Menschen. Und er versucht, die Welt und die Menschen zu verbessern. Dabei ekelt es ihn oft genug vor der Schlechtigkeit der Menschen, er leidet an seiner großen Aufgabe. „Sehen Sie nicht die Vergeblichkeit Ihrer Bemühungen?“ fragt ihn Kie-sing im *Höllenstein*. „Jaja, das habe ich mir auch schon oft gesagt“, entgegnet Derrick leicht resigniert, um dann diesen Gedanken sofort wegzuwischen und zum Fall zurückzukehren. Nicht immer verdrängt der Oberinspektor solche Einsichten so schnell: „Cholerische Anfälle passen nicht zu Derrick“, sagt Tappert in *Spiegel TV Interview*, „es sei denn, er verzweifelt mal wieder daran, daß die Morde in der Welt kein Ende finden“, was in *Der Schlüssel* und dem obigen Zitat aus dieser Folge schön zu sehen ist.

Derrick hat sich also geopfert. Er hat sich bereit erklärt, sein eigenes Leben zu geben, um gegen das Schlechte in der Welt anzukämpfen. Um die Menschen zu retten vor den Versuchungen eines unmoralischen Lebens, vor allem die die

⁶⁸ Vgl. Reinecker, Herbert (1990), a.a.O., S. 44f.

⁶⁹ Herbert Reinecker in Sahrner, Paul: Alles klar, Herr Kommissar. Ein Interview mit Herbert Reinecker. In: *Penthouse*, 1982, o.D.

Zukunft verkörpernden jungen Menschen. Daß Derrick tatsächlich den Weg ins Licht weist, offenbart sich in der Schlußszene von *Offener Fall*: Nachdem Derrick gegenüber Harry nochmals die schlechte Weltlage zum Ausdruck gebracht hat, verlassen die beiden das schummrige Büro. Harry knipst das Licht aus, es wird noch dunkler. Da öffnet Derrick schwungvoll die Ausgangstür: Helles, warmes Licht tut sich auf – der Weg in eine bessere Welt? Das Bild gefriert, der Abspann beginnt.

4.8 Reinecker und die Faszination der Lichtgestalt

Der einzelne, der es schaffen wird, der einzelne, der die Hoffnung aller trug, ihre Hoffnung, ihre Erwartung, ihre Träume; der einzelne, der es schaffen wird, ihre Elendsverhältnisse, die äußeren wie die inneren, [...] zu ändern. Wie uralte ist die Wirkung des Idols. Wie uralte ist die Heilserwartung [...] Ein immer auch heute noch vorhandenes [...] Bedürfnis.⁷⁰

So beschreibt Reinecker Wirkung und Kraft einer allgemeinen Führerfigur, ganz konkret meint er mit diesen Zitaten jedoch den einen, der Land und Leute in den Untergang getrieben hat, der aber auch die Jahre erst geprägt hat, die für Reinecker „die glücklichsten meines Lebens“ waren.⁷¹ In seiner Autobiographie gibt es denn auch zahlreiche Stellen, an denen eine gewisse Bewunderung für Hitler zum Ausdruck kommt: „Der Mann war in der Tat ein Kraftpaket.“⁷² Dennoch verachtet er Hitler letztlich natürlich. Denn dieser war leider nicht vollkommen: Es „hätte eines Menschen bedurft, der [...] mehr hätte mitbringen müssen: innere Größe, Bescheidenheit, er hätte eine Ausnahmeerscheinung sein müssen als Mensch, als besonderer Mensch, als elitärer Mensch, als Weiser womöglich.“⁷³ Die positiven Attribute in den hier genannten Zitaten treffen allesamt auf Derrick zu.

Bei den hier vorgetragenen Analysen ist bereits klar geworden, wie Reinecker den Zustand der Gesellschaft und des Menschen sieht: ziemlich schlecht. Da es „die übergeordnete Vernunft nicht gibt“, ist der Mensch gefährdet:⁷⁴

⁷⁰ Reinecker, Herbert (1990), a.a.O., S. 34.

⁷¹ Ebd., S. 52.

⁷² Ebd., S. 53. Weitere positive, meist klischeehafte Beschreibungen Hitlers finden sich z.B. auf den Seiten 32ff, 53-55, 72, 76, 298f. Teilweise sind die Schilderungen wohl auch objektiv zutreffend, teilweise sind sie vor allem deshalb interessant, weil in ihnen Hitlers Wirkung auf Menschen ungeschminkt zum Ausdruck kommt. Insofern ist Reineckers Autobiographie ein sehr interessantes Zeitdokument, das die damals mehrheitlichen Empfindungen widerspiegelt.

⁷³ Ebd., S. 55.

⁷⁴ Ebd., S. 300.

Er ist eingebettet in Unvermögen, er ist in seltenen Fällen Herr seines Schicksals, er ist es dann und nur, wenn [...] er Nutznießer einer Ordnung ist [...] In Störungen seiner Ordnung gerät sein seelisches Gefüge aus dem Leim [...] Er ist ein unfertiges Produkt, mit nicht zu Ende entwickelten Fähigkeiten, alles nur halb vorhanden, [...] nichts fest, [...] immer mit der Neigung, völlig außer Kontrolle zu geraten. So ist der Mensch [...] das gefährdetste Geschöpf überhaupt, einfach nicht fixiert, nicht innerlich festgehalten, [...] so als sei er in einem Entwicklungsprozeß und in solchem in der gefährlichsten Phase, so als sei alles noch möglich, ihn edel zu machen oder zum Untier [...] Zugleich sucht er den Halt, den festen Halt, den Dauerhalt, er sucht wie ein Verzeifelter nach Sinn und Bestimmung, sucht ihn in sich selbst und auch außerhalb [...] Wenn ich jetzt sage, daß mir dieses Menschenbild vorschwebte bei der Arbeit an einer Fernsehkriminalseerie, dann mag das sonderbar erscheinen, möglicherweise unpassend ...⁷⁵

Aber es paßt perfekt, wenn man die hier dem Menschlichen zugeordneten Defizite in Beziehung zur zentralen Figur des Oberinspektors stellt, der wie ein Gegenbild entsprechende Antworten und Lösungen personifiziert. Und das kann er, weil er dem Reineckerschen Idealtypus einer Führerfigur entspricht. So paßt auf Derrick auch die folgende Reinecker-Beschreibung Hitlers: „[Er] erfüllte Vorstellungen, die der Mensch insgeheim wohl grundsätzlich hat, die Sehnsucht nach dem Vater, nach dem Mann, der alles weiß, der vorangeht, der einen starken Willen hat.“⁷⁶

An diesen Beobachtungen und Parallelen wird ein Grundgedanke deutlich, der sich sowohl durch Reineckers Denken als auch durch *Derrick* zieht: Der moderne Mensch lebt in einer zerstörten (Grund-)Ordnung, in der er orientierungslos umherirrt. Daraus entstehen all die in *Derrick* erzählten Konflikte, die nach Reinecker wiederum nichts anderes als ein Spiegelbild der Realität sind. Für die Lösung der Konflikte und für den Kampf zur Wiederherstellung der Ordnung offeriert Reinecker sein Rezept: Hilfe, Anleitung und Besserung gibt es nur durch einen „starken Mann“. Und das ist die eigentlich problematische, weil natürlich ein wenig undemokratische Botschaft der Serie.

Konkrete Bezugspunkte finden sich denn auch reichlich in *Derrick*: Besonders auffällig sind die Führungsqualitäten in bezug auf junge Menschen, bei



Derrick redet mal wieder ins Gewissen.
(Die verlorenen Sekunden)

⁷⁵ Ebd., S. 270.

⁷⁶ Ebd., S. 302.

denen erst recht „alles noch möglich ist.“⁷⁷ Hierzu paßt ein Zitat aus der auf Video aufgezeichneten Selbstsicht der jungen Muriel in *Gesicht hinter der Scheibe*:

Da ist etwas in mir, das leuchtet. Das man herausholen muß ... Man wartet darauf, daß jemand kommt, der einem sagt, was einen Wert hat. Einen großen, einen kleinen oder einen mittleren Wert.

Zwar kam Derrick in diesem Fall zu spät, aber das versäumte holt er regelmäßig nach, z.B. an Christian in *Die Nacht mit Ariane*, an Benno in *Höllentsturz* oder an dem Studenten in *Schrei in der Nacht*, der Derrick offenbart: „Ich weiß nämlich nicht, was ich wichtig nehmen soll. Wissen Sie's? Ich suche nämlich jemanden, der es weiß.“

Auch die allgemeinen, auf ein besseres Miteinander der Menschen abzielenden moralischen Botschaften Derricks bekommen nun eine weitere Bedeutung: Der Oberinspektor ist der Erlöser, der die Menschen erweckt und errettet. Er steht über ihnen und geht ihnen als moralische Lichtgestalt voran.

Dabei hat er einen weitreichenden Arm, wie das bereits angeführte Beispiel in *Die blaue Rose* zeigt: Kein Polizeiapparat, keine gesellschaftliche Institution scheint in der Lage zu sein, drängende Probleme der Gesellschaft, wie zum Beispiel das Drogenproblem, in den Griff zu bekommen. Nur ein herausragender Mensch, ein Retter wie Derrick, ist dazu befähigt, denn scheinbar mühelos überführt er die Drahtzieher im Drogenbusiness.

Man kann trotz deutlicher Anklänge nicht behaupten, in Derrick sei eine Führerfigur im Sinne der NS-Ideologie wieder auferstanden. Es handelt sich eher um eine Vorform davon. Denn manchmal wirkt Derrick so abgehoben, daß er einem ganz anderen Heilsbringer gleicht. Man könnte in ihm ebensogut die Jesus-Figur wiedererkennen: Auch hier ein Erlöser, auch hier einer, der sich für die Menschheit aufgeopfert hat und der das reine Gute verkörpert. Stephan Derrick ist hierbei nicht die göttliche Figur, denn er handelt, er ist inmitten der Menschen. Ganz entsprechend dem Jesus-Mythos. Und es gibt sogar direkte Anspielungen: In *Wie kriegen wir Bodetzky?* (1971/1989; Regie: Horst Tappert) steht Derrick längere Zeit vor einem gut sichtbaren *Jesus Christ Superstar*-Poster. Und Reinecker sagt:

Wir alle sind Gewalttäter. Manche sind es offen, manche verborgen, manche halb; nur wenige, die als Engel durch das Leben gehen.⁷⁸

⁷⁷ Ebd., S. 270.

⁷⁸ Reinecker, Herbert: Der defekte Mensch ringt mit sich selbst. Manuskript beim Autor.

5. Das Prinzip Derrick

„Auf die Frage ‚Glauben Sie, daß Derrick ein Krimi ist?‘, sagt er in vollem Ernst: ‚Ich nicht!‘“ So gibt Hampel die Einschätzung Reineckers wieder.⁷⁹ Die bisher dargestellte tatsächliche Ausrichtung der Serie unterstützt ihr Produzent Helmut Ringelmann, wenn er sagt, daß er „den Krimi als eine moralische Aufgabe“ ansieht.⁸⁰

Die von Reinecker verkündeten Lehrformeln bauen auf den von ihm bevorzugt dargestellten (zwischen-)menschlichen Problemen auf. Seine Geschichten um eheliche Untreue, Persönlichkeitsschwächen oder den Absturz in die Rauschgiftsucht sind menschliche Dramen. Somit könnte man sich die Konflikte, um die es in Reineckers *Traumschiff*-Episoden geht, „etwas umgearbeitet durchaus auch als *Derrick*-Story vorstellen, [unterschieden] oft nur durch den Ausgang, den sie nehmen“, was wohl auch umgekehrt gilt.⁸¹

Folglich meint Reinecker, daß die Erfolgsgründe für *Derrick* „wohl im menschlichen Bereich gesucht werden müssen, im Gefühlsbereich, im mitgegebenen Unbewußten, das sich im Bedürfnis äußert. In fundamentalen und irrationalen Bedürfnissen.“⁸² Hinzu kommt: „Jeder Mensch ist für mich ein Hilfesuchender.“⁸³ Und ihm kann geholfen werden: Reineckers Geschichten sind ein „seelisches Regulativ“, zitiert Bolesch einen ZDF-Redakteur und vergleicht sie dann mit „Aufputschtabletten fürs Leben, die von vielen Zuschauern offenbar dankbar angenommen werden.“⁸⁴ Der größte Wirkungsbestandteil dieses Aufputschmittels scheint klar: Derrick steht für ein Prinzip, die Bewahrung des Menschlichen.

So weist der Oberinspektor – ganz berufsfremd – Wege durch das Chaos menschlicher Beziehungen. Ein Chaos, das dem Zuschauer ansatzweise bekannt sein dürfte oder von ihm befürchtet wird: Reinecker ist einer, der es verstanden hat, die latenten, aber unformulierten Ängste seines Publikums zur Grundlage von Geschichten zu machen. Durch die Auseinandersetzungen mit den menschentypischen Konflikten, durch ihre narrative Bannung in Krimi-

⁷⁹ Hampel, Katrin, a.a.O., S. 85.

⁸⁰ Bacher, Peter: Bei Mord ist die seelische Fallhöhe am höchsten. In: *Welt am Sonntag*, 17.6.1992, S. 30.

⁸¹ Strobel, Ricarda (1992), a.a.O., S. 177.

⁸² Manuskript (1975) liegt dem Autor vor.

⁸³ Herbert Reinecker in Teuwsen, Peer: Herbert Reinecker oder: Ein Kind seiner Zeit. In: *Frankfurter Rundschau*, 24.12.1997.

⁸⁴ Bolesch, Cornelia: Lieferant für Tabletten für die Seele. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14./15.3.1995, S. 18.

plots, kann Reinecker auch den Ängsten ihren namenlosen Schrecken nehmen – eine weitere, vielleicht die eigentliche Dimension der Angstabwehr, die Strobel als Funktion der Reinecker-Krimis festgestellt hat.⁸⁵ Am Ende einer Folge ist durch den Souverän Derrick die Ordnung wiederhergestellt, die erstens durch das unmoralische Verhalten des Ermordeten und zweitens durch die unmenschliche Mordtat durcheinandergebracht worden ist. Oder wie Ringelmann sagt:

Der Zuschauer wird entlassen aus einer Geschichte, die ihn in den Bann gezogen hat, in der Teilnahme an Furchtprozessen und mit der schlußendlichen Erleichterung, ein Prinzip wiederhergestellt zu sehen, jenes Prinzip, das nur unzulänglich beschrieben wird als Wiederherstellung der Gerechtigkeit – es handelt sich genauer gesagt um die *Abkehr* von Mord, um die Verurteilung des Mordes als dem Urlaster des Menschen.⁸⁶

Anhand des Mordes werden in *Derrick* menschliche Konflikte überhöht dargestellt, mit überhöhten, beispielhaften Verhaltensmustern der Figuren. Hierbei bietet Reinecker dem Zuschauer auch Identifikationsfiguren an, die im Laufe der sechzig Minuten eine vorbildhafte Läuterung vollziehen, teilweise auch nur in einer Nebenhandlung. So verläßt beispielsweise in *Der stille Mord* die Ehefrau ihren der Vergewaltigung verdächtigen Mann, und in *Ein Spiel mit dem Tod* eröffnet ein Mädchen Derrick die Verbrechenstaten ihres Vaters. Letzteres ist ein Muster, das oft auch zur Überführung des Täters eingesetzt wird.

Aber warum wird der Mensch überhaupt zum Mörder? Wir leben „nicht in der besten aller Welten, und dies erfahren wir jeden Tag [...] und wir wissen, wir sind unfertige Schöpfungsgegenstände [...] Wir sind voller Defekte [...] Wir alle sind Gewalttäter.“⁸⁷ Und diese Defekte werden ausgelebt, denn die Neigung dazu ist anscheinend überall vorhanden: „Nehmen Sie jemanden, der eifersüchtig ist. Der spielt doch mit dem Gedanken, den Nebenbuhler wegzuschaffen.“⁸⁸

Der Neigung, zum Gewalttäter zu werden, können die Menschen vor allem dann nachgehen, wenn die ethischen Instanzen einer Gesellschaft an Bedeutung

⁸⁵ Strobel, Ricarda (1992), a.a.O., S. 155.

⁸⁶ Manuskript liegt dem Autor vor.

⁸⁷ Herbert Reinecker. Manuskript liegt dem Autor vor.

⁸⁸ Korf, Christian, a.a.O. Zudem erläutert in *Hölle im Kopf* ausgerechnet ein alter Schriftsteller einen weiteren Anlaß für das Morden: „Es gibt zu viele Menschen auf der Welt. Das ist gegen die Naturgesetze. Zu viele Menschen, das bedeutet, es gibt keinen Sicherheitsabstand mehr. Ein Naturgesetz ist also gestört. Natur will nicht Masse. Und wie geht sie um mit dem Phänomen? Sie zerstört Masse von innen heraus. Sie erzeugt Gleichgültigkeit, Empfindungslosigkeit und Auflösung des Gemeinschaftsgefühls. So sind wir hereingeraten in eine Phase der Selbsterstörung, der Verhaltensstörungen. Unter denen der Kindermord das schlimmste ist, die schwerste Verhöhnung der Schöpfung.“

verlieren, „wenn Ordnungen versagen und in Zeiten, da die Moral außer Betrieb ist.“⁸⁹ In solchen Zeiten des Verfalls und der Unsicherheit sind es in *Der-rick* vor allem die schwachen, die rat- und hilflosen Menschen, die sich in Extremsituationen nicht mehr zurechtfinden. Und grundsätzlich hat Reinecker erkannt: „Menschengeschichte ist Mordgeschichte [...] Wir leben in einer Menschen-Mörder-Welt.“⁹⁰

Daß er hierbei nicht von einer konstruierten Krimiwelt, sondern von der tatsächlichen spricht, belegt Reineckers Antwort auf die Frage, wie und wo er denn seine Themen finde:

Ooh, das ist ganz einfach [...] Da muß ich mich ja nur umschauen, auch viel Zeitung lesen, Nachrichten hören, nicht wahr. Wir leben ja in einer Welt des Verbrechens, das ist doch schon so normal, daß wir es kaum mehr bemerken.⁹¹

Das ist auch schon so normal, daß gar nicht erst richtig recherchiert werden muß: „Ich hasse die Recherche, benutze weder Gerichtsunterlagen, noch interviewe ich die Kripo nach authentischen Fällen.“⁹²

„Der Mördersmensch ist das große Thema unserer Zeit.“⁹³ Auch aufgrund dieser Selbsterkenntnis läßt sich erklären, warum der einst vielfältige Autor seinen Schwerpunkt im Krimi-Genre gefunden hat, „einem Genre, in dem es nicht nur um die Erzeugung von Spannung geht, sondern darüber hinaus um eine Interpretation der Gesellschaft und der sie tragenden Mechanismen.“⁹⁴

Schließlich folgt mit der Überführung des Täters oft Derricks unentbehrliche ethische Quintessenz, die zunächst aus allgemeinen moralischen Botschaften, zum Beispiel im Sinne einer Verbesserung des menschlichen Miteinanders, bestand, später jedoch eine weitere Dimension erlangte. Am Ende der achtziger und schwerpunktmäßig ab Mitte der neunziger Jahre begann Herbert Reinecker seine Aufmerksamkeit in vielen Geschichten auf Grundfragen des Lebens zu richten, „mit der beeindruckenden Altersweisheit, die den Menschen Reinecker auszeichnet“⁹⁵: „Es ist höchste Zeit, Ansichten zu ändern [...] Wir müssen umdenken lernen.“⁹⁶ Ziel dieses neuen Engagements ist es, „die ganze Gattung Mensch, mit ihren Kriegen, ihrer Zerstörungswut“ zu ändern, damit die nächste

⁸⁹ Herbert Reinecker. Manuskript liegt dem Autor vor.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ SWF3-Funkbericht, 30.3.1987. Manuskript des Radiointerviews liegt dem Autor vor.

⁹² Herbert Reinecker in Sahner, Paul, a.a.O.

⁹³ Herbert Reinecker. Manuskript liegt dem Autor vor.

⁹⁴ Pöttker, Horst, a.a.O., S. 460.

⁹⁵ Hampel, Katrin, a.a.O., S. 44.

⁹⁶ Herebrt Reinecker in Hampel, Katrin, a.a.O., S. 45.

Generation ein „besseres Jahrhundert“ haben möge.⁹⁷ Die mit zunehmender Episodenzahl immer stärker werdende Verlagerung der moralischen Botschaften auf jene höhere, abstraktere Ebene bedeutet einen Bruch in der Geschichte der Serie. Diese Episoden haben sich noch weiter von einer klassischen Krimiserie entfernt, sie gleichen eher aufwendigen Fernsehspielen. Reinecker schätzt dies Ende 1993 wie folgt ein:

Ich bin heute soweit, daß ich sage, ich möchte gern das, was ich als meine Lebenserfahrung ansehe, und das, was ich für richtig halte, das möchte ich in unterhaltsamer, aber in Qualität hochstehender Form gern zum Ausdruck bringen, in der Hoffnung, daß ich vielen Leuten aus der Seele spreche [...] die Gefahren, in denen wir alle stehen, [...] sind so frappierend, so unübersehbar geworden, daß man notwendigerweise aus der Sorge heraus, auch ein bißchen zum Missionar wird. Da man nicht aufhören kann, immer die Leute darauf hinzuweisen: ändert euch! Tut was! Das geht nicht so weiter! Wenn es weitergeht, laufen wir in eine Katastrophe hinein. Also so gesehen habe ich ein Alibi für meine missionarischen Absichten, die ich mit etwas alltäglichem wie mit einem Kriminalfilm verbinde.⁹⁸

In *Caprese in der Stadt* zeigt sich ein Eckpfeiler der Reinecker-Weltsicht. Zu Beginn dieser Folge wird Derrick in einer Fernsehsendung zum Thema Kriminalität interviewt. Direkt in die Kamera, also direkt in die deutschen Wohnzimmer blickend, zeichnet er hierbei ein Bild einer Gesellschaft, in der die Kriminalität immer rasanter zunimmt, in der Menschen das Gemeinwohl zugunsten des Eigensinns vernachlässigen, „was in letzter Konsequenz zu Verbrechen führt [...] Das ist wie eine Krankheit, an der die Menschen zugrunde gehen werden.“

Reinecker greift hier über Derrick die altbekannten und weitverbreiteten Vorurteile der Bevölkerung auf: Nach dem Volksempfinden steigt seit jeher die Kriminalitätsrate, genauso wie „früher sowieso alles besser war“. Obwohl die Kriminalität seit 1993 rückläufig ist⁹⁹, beharrt Reinecker noch Ende 1997: „Die Kriminalisierung der Welt hat zugenommen und die Haltepunkte des Menschen wie zum Beispiel Religion, Familie, Vaterlandsliebe verschwinden zusehends. Der moderne Mensch vereinsamt“¹⁰⁰ und wird anfällig für die extreme Aktionen. Horst Pöttker verweist in einem ähnlichen Zusammenhang auf „die von den Klassikern des soziologischen Denkens beschriebene Entfremdung von den unüberschaubaren Institutionen ausdifferenzierter und durchrationali-

⁹⁷ Ebd., S. 85.

⁹⁸ Reinecker, Herbert (1993). Manuskript liegt dem Autor vor.

⁹⁹ Vgl. Hepp, Michael Hochkonjunktur für Verbrecher. In: *Süddeutsche Zeitung / SZ am Wochenende*, 26./27.9.1998, S. 11.

¹⁰⁰ Herbert Reinecker in Teuwsen, Peer, a.a.O.

sierten Gesellschaften [...], die als übermächtig und bedrohlich empfunden werden.“¹⁰¹ Aus dem Unbehagen an der Modernität heraus erwächst schließlich der illusionäre Traum von einer Rückkehr zur Überschaubarkeit der vor-modernen, vermeintlich konfliktfreien Gesellschaft.¹⁰² Anhand einiger *Derrick*-Zitate wird offenkundig, wie sich Reineckers allgemeine Kritik an der modernen Gesellschaft in *Derrick* wiederfindet:

Derrick (zu Harry): Na, weißt Du, ich bin schon seit langer Zeit der Meinung, daß Mörder, die wir kennen oder die uns begegnet sind, daß die – natürlich nicht alle –, nicht alle, aber viele von ihnen hatten kein Zuhause. (in *Verlorener Platz* (269/1997))

Darauf aufbauend fragt Derrick in *Der Mann im Regen* (220/1993) den verdächtigen Robert: „Haben Sie sich schon mal so richtig, sagen wir mal, ja, so richtig zu Hause gefühlt?“ Der junge Mann verneint natürlich; somit ist er ein menschlicher Prototyp einer Zeit, in der „der Wirrwarmensch [...] sein Zuhausegefühl verloren“ hat.¹⁰³ Und er ist nicht der einzige, der in *Derrick* aufgrund fehlender überschaubarer Lebens- und Gesellschaftsordnungen in dieser „Welt voller Unbegreiflichkeiten“ (aus *Das Floß*) zum Mörder wird.

In *Caprese in der Stadt* offenbart sich Derrick hinter den Studiokulissen der Fernsehmoderatorin:

Schauen Sie, die Freiheit macht das Angebot, alles tun zu dürfen. Heute ist alles ein bißchen mehr erlaubt als ... naja. Ich habe die Sorge, daß das Verbrechen seine Ächtung verliert.

Diese Aussage ist von fragwürdigem politischen Gehalt und darüber hinaus ähnlich klischeehaft und populistisch wie die vorangegangenen Äußerungen. Sie paßt aber wiederum exakt in Herbert Reineckers Gedankenwelt:

Gesetze und ein allgemeines Bedürfnis nach Ordnung [...] verhindern so gut es geht, daß Defekte ausgelebt werden.¹⁰⁴

Die hier angesprochenen Problempunkte der Gesellschaft werden in Reineckers Drehbüchern ähnlich eindimensional behandelt wie beispielsweise die Problematik der jungen Menschen. Trotz seines hehren Anspruchs bietet Reinecker keine richtigen Lösungswege für tatsächliche Probleme. Alles was er als Alternativen anzubieten hat, sind konventionelle Tugenden, die in der heutigen Zeit nur bedingt greifen, und die bekannten kleinbürgerlichen Fluchtwege, zu denen beispielsweise der Ruf nach gewaltsamer Wiederherstellung von Ord-

¹⁰¹ Pöttker, Horst, a.a.O., S. 469f.

¹⁰² Vgl. ebd. Dies ist eventuell auch eine Erklärung für die hohe Akzeptanz der Serie bei älteren, „unmodernen“ Zuschauern.

¹⁰³ Herbert Reinecker in Teuwsen, Peer, a.a.O.

¹⁰⁴ Manuskript liegt dem Autor vor.

nung und moralischer Integrität in einer sich ständig und immer schneller wandelnden Welt gehört. Auf diese Weise verharmlost Reinecker die Probleme. Statt einer wenigstens ansatzweise differenzierten Auseinandersetzung serviert er dem Fernsehvolk seine eigenen, zu seiner vereinfachten Sicht der Welt passenden Vorurteile und greift aktuell vorhandene Ängste auf.



„Es hilft niemandem, wenn wir die Augen schließen ... Es ist eure Sache! Sache der jungen Menschen!“ (Dr. Kostitz in *Katze ohne Ohren*)

Aber Reinecker macht dem Zuschauer auch Mut, wie zum Beispiel anhand eines aufrüttelnden Schlußappells in *Katze ohne Ohren*. Hier läuft in der letzten Szene die Tonbandaufnahme des soeben verunglückten Dr. Kostitz, der die jungen Menschen dazu aufruft, die Zukunft positiv zu gestalten. Diese Folge hat deswegen einen besonderen Stellenwert, weil in ihr meines Wissens zum ersten Mal ein eindeutig und ganz direkt an den Zuschauer gerichteter Appell zur Verbesserung der Welt formuliert wird.

Die Figur des Oberinspektors ist hierbei als Wegweiser in eine bessere Zeit und als Symbol derselben angelegt und der verlängerte Arm des Autors, der sagt: „Ich versuche mitzuhelfen, Denkkordnungen herzustellen, in einer Zeit, wo so etwas verlangt wird.“¹⁰⁵ Reinecker zeichnet, ähnlich wie die Religionen, heile Muster in einer unheilen Welt. Zugleich will er einen leisen Aufschrei in die Welt schicken, verbunden mit einem optimistischen Unterton: „*Im Schreiben hole ich die Hoffnung heraus, damit sie über allen Übeln der Welt nicht vergessen wird!*“¹⁰⁶ Aber diesem Anspruch wird Reinecker nicht immer gerecht, denn viele Episoden haben ein ganz klar skeptisches Ende, oder der schwache Anflug von Hoffnung kann sich nicht durchsetzen gegen den zuvor breit ausgewalzten Pessimismus.

Reinecker lebt hier seinen Zwiespalt zwischen Weltschmerz und einer immer wieder aufflammenden Hoffnung aus. Dazu paßt, was er sich als seine *famous last words* wünscht: „Versucht trotzdem, die Welt zu verbessern.“ Den Nachsatz, der Mensch lerne nur durch Teiluntergänge der Welt wirklich etwas

¹⁰⁵ Herbert Reinecker in Teuwsen, Peer, a.a.O.

¹⁰⁶ Herbert Reinecker in Hampel, Katrin, a.a.O., S. 87, Hervorh. im Orig.

dazu, diesen Nachsatz wolle er dann für sich behalten, auch wenn ihm das schwerfallen werde.“¹⁰⁷

Und auch hier gibt es Verbindungslinien zu Reineckers Lebensgeschichte: Durch den Zusammenbruch des Dritten Reiches wurde ihm die „Selbstverständlichkeit eines Zuhauses geraubt und die Sehnsucht gelehrt.“¹⁰⁸ Seine anschließende Zeit des Leidens und der Orientierungslosigkeit hat ihn für die oben ausgeführten Themen sensibilisiert und befähigt, denn „erst wenn man eine Leidenszeit durchlaufen hat, kann man wirklich etwas sagen.“¹⁰⁹ Reinecker litt auch daran, daß mit dem Verschwinden der schönen Zeit offenbar das schlechte Gewissen über seine nun zurückliegende Rolle in jenen Tagen hervortrat: „Ich muß es mein Leben lang tragen, mich hat es kalt erwischt, es hat mich mein Selbstbewußtsein gekostet.“¹¹⁰ In seinem Roman *Feuer am Ende des Tunnels* hat er einen Vater über eine solche Vergangenheit nachdenken und bekennen lassen: „Es ist eine quälende Sache, ein Grund, um zu arbeiten. Ein sehr guter Grund, um ununterbrochen zu arbeiten. Nur die Arbeit schafft neue Zustände.“¹¹¹ In diesem Sinne versucht Reinecker bis zuletzt, damals Versäumtes nachzuholen, wobei er tragischerweise noch immer dem Bild der nach 1945 zusammengebrochenen Idealwelt und dem verlorengegangenen „Zuhausegefühl“ nachtrauert.

Genauso wie Reineckers Glorifizierung seiner Vergangenheit im NS-Staat jedoch auf rein persönlichen, offenbar sehr schönen Erlebnissen aufbaut und nicht direkt auf die damalige Politik bezogen ist, stehen auch seine Botschaften für eine bessere Gesellschaft in *Derrick* nie in einem direkten politischen Kontext. Die den Geschichten innewohnenden Ansätze zu einer Gesellschaftskritik bleiben auf den unmittelbaren persönlichen Umgang der Menschen untereinander beschränkt. Dies ist zum Beispiel an den zahlreichen Rauschgiftgeschichten zu sehen, in denen nie oder nur unzureichend die eigentlichen gesellschaftlichen Ursachen der Drogensucht diskutiert werden. So sind auch die Konflikte

¹⁰⁷ Teuwsen, Peer, a.a.O. Eine interessante Parallele ergibt sich aufgrund des hier angedeuteten Gedankens der „reinigenden Katastrophe“ (noch deutlicher in Reinecker 1990, a.a.O., S. 316). Diese ist auch ein (eng mit deutschen Traditionslinien verknüpfter) Kernpunkt vieler Schriften der *Neuen Rechten* in Deutschland. In Reineckers Autobiographie finden sich tatsächlich einige Überschneidungen mit neurechten Denkmustern, z.B. die auch in *Derrick* vermittelte pessimistische Beurteilung der modernen Gesellschaft. Weitere Bezüge kommen in der Serie weniger direkt und häufig zum Ausdruck, weswegen ich - auch aus Platzgründen - nicht gesondert darauf eingehen werde.

¹⁰⁸ Herbert Reinecker in Teuwsen, Peer, a.a.O.

¹⁰⁹ Herbert Reinecker (1990), a.a.O., S. 188.

¹¹⁰ Herbert Reinecker in Sahnner, Paul, a.a.O.

¹¹¹ Herbert Reinecker in Bolesch, Cornelia, a.a.O.

sowie deren Lösung am Ende (fast) ausnahmslos persönlicher und nicht gesellschaftsverändernder Natur.

Reinecker selbst gibt die Erklärung zu diesem Phänomen: „*Ich sehe Veränderung weniger als technische Frage der Gesellschaftspolitik (davon verstehe ich nichts und ich mißtraue ihr auch), sondern als eine moralische Frage.*“¹¹² Dies paßt natürlich zu dem in *Derrick* offenkundigen Prinzip, den Menschen und die moralischen Fingerzeige in den Mittelpunkt zu stellen. Dabei bringt Reinecker seinen unbedingten Anspruch der Welt- und Menschheitsverbesserung meistens im Predigerton und auf Kalenderspruch-Niveau zum Ausdruck, nach der Art: „Wenn Du die Welt verbessern willst, fang bei Dir selber an.“

Doch trotz der 281 *Derrick*-Folgen in 24 Jahren und den ständig laufenden Wiederholungen ist aus der Welt noch immer kein Paradies geworden. Wenn die Zuschauer Reineckers Botschaften nur endlich verstehen würden – einfach genug sind sie ja. Denn Reinecker „ist ein Mensch, der glaubt, was er sagt, der schreibt, was er denkt, und der hört, was er liebt: derzeit ist es Nicole mit ‚Ein bißchen Frieden‘. Vielleicht ist das der Schlüssel.“¹¹³

¹¹² Herbert Reinecker 1975, Manuskript liegt dem Autor vor, Hervorh. im Orig.

¹¹³ Sahner, Paul, a.a.O.

Alle *Derrick*-Folgen

Buch: Herbert Reinecker

1.	<i>Waldweg</i>	Regie: Dietrich Haugk	20.10.1974
2.	<i>Johanna</i>	Regie: Leopold Lindtberg	03.11.1974
3.	Stiftungsfest	Regie: Helmut Käutner	01.12.1974
4.	<i>Mitternachtsbus</i>	Regie: Theodor Grädler	12.01.1975
5.	Tod am Bahngleis	Regie: Alfred Weidenmann	09.02.1975
6.	Nur Aufregungen für Rohn	Regie: Wolfgang Becker	09.03.1975
7.	<i>Madeira</i>	Regie: Theodor Grädler	06.07.1975
8.	Zeichen der Gewalt	Regie: Theodor Grädler	04.05.1975
9.	<i>Paddenberg</i>	Regie: Franz Peter Wirth	01.06.1975
10.	Hoffmanns Höllenfahrt	Regie: Theodor Grädler	29.06.1975
11.	<i>Pfandhaus</i>	Regie: Dietrich Haugk	27.07.1975
12.	<i>Ein Koffer aus Salzburg</i>	Regie: Alfred Weidenmann	24.08.1975
13.	Kamillas junger Freund	Regie: Alfred Vohrer	21.09.1975
14.	Der Tag nach dem Mord	Regie: Helmuth Ashley	19.10.1975
15.	<i>Alarm auf Revier 12</i>	Regie: Zbynek Brynych	14.12.1975
16.	Tod der Kolobris	Regie: Dietrich Haugk	11.01.1976
17.	Tod des Trompeters	Regie: Zbynek Brynych	08.02.1976
18.	Angst	Regie: Theodor Grädler	07.03.1976
19.	Tote Vögel singen nicht	Regie: Alfred Vohrer	04.04.1976
20.	<i>Schock</i>	Regie: Alfred Vohrer	05.05.1976
21.	Kalkutta	Regie: Alfred Weidenmann	30.05.1976
22.	Kein schöner Sonntag	Regie: Leopold Lindtberg	27.06.1976
23.	Auf eigene Faust	Regie: Zbynek Brynych	11.07.1976
24.	Ein unbegreiflicher Typ	Regie: Theodor Grädler	25.07.1976
25.	Das Bordfest	Regie: Alfred Weidenmann	08.08.1976
26.	Das Superding	Regie: Wolfgang Becker	05.09.1976
27.	Risiko	Regie: Franz Peter Wirth	19.09.1976
28.	Pecho	Regie: Zbynek Brynych	03.11.1976
29.	Der Mann aus Portofino	Regie: Dietrich Haugk	28.11.1976
30.	Yellow he	Regie: Zbynek Brynych	23.01.1977
31.	<i>Hals in der Schlinge</i>	Regie: Alfred Vohrer	06.02.1977
32.	<i>Eine Nacht im Oktober</i>	Regie: Wolfgang Becker	06.03.1997
33.	Offene Rechnung	Regie: Alfred Vohrer	20.03.1977
34.	Tod eines Wucherers	Regie: Zbynek Brynych	03.04.1977
35.	Das Kuckucksei	Regie: Alfred Vohrer	12.06.1977
36.	Mord im TEE 91	Regie: Zbynek Brynych	10.07.1977
37.	Via Bangkok	Regie: Theodor Grädler	21.08.1977
38.	<i>Inkasso</i>	Regie: Helmuth Ashley	18.09.1977
39.	Die Tote im Wald	Regie: Helmuth Ashley	16.10.1977
40.	Der Fotograf	Regie: Helmuth Ashley	06.01.1978
41.	Tod eines Fans	Regie: Alfred Vohrer	03.02.1978
42.	Abendfrieden	Regie: Helmuth Ashley	24.02.1978
43.	<i>Ein Hinterhalt</i>	Regie: Alfred Vohrer	31.03.1978

44.	Steins Tochter	Regie: Wolfgang Becker	05.05.1978
45.	Klavierkonzert	Regie: Helmuth Ashley	16.06.1978
46.	Kaffee mit Beate	Regie: Alfred Vohrer	14.07.1978
47.	Solo für Margarethe	Regie: Michael Braun	04.08.1978
48.	Lissas Vater	Regie: Alfred Vohrer	25.08.1978
49.	<i>Der Spitzel</i>	Regie: Zbynek Brynych	22.09.1978
50.	Die verlorenen Sekunden	Regie: Alfred Vohrer	20.10.1978
51.	Ute und Manuela	Regie: Helmuth Ashley	17.11.1978
52.	Abitur	Regie: Theodor Grädler	15.12.1978
53.	Der L-Faktor	Regie: Helmuth Ashley	05.01.1979
54.	Anschlag auf Bruno	Regie: Theodor Grädler	02.02.1979
55.	<i>Schubachs Rückkehr</i>	Regie: Theodor Grädler	09.03.1979
56.	Ein unheimliches Haus	Regie: Alfred Vohrer	30.03.1979
57.	<i>Die Puppe</i>	Regie: Theodor Grädler	11.05.1979
58.	Tandem	Regie: Zbynek Brynych	08.06.1979
59.	Lena	Regie: Theodor Grädler	29.06.1979
60.	Besuch aus New York	Regie: Helmuth Ashley	27.07.1979
61.	Ein Kongress in Berlin	Regie: Helmuth Ashley	24.08.1979
62.	Das dritte Opfer	Regie: Alfred Vohrer	28.09.1979
63.	Die Versuchung	Regie: Erik Ode	26.10.1979
64.	Ein Todesengel	Regie: Alfred Vohrer	23.11.1979
65.	Karo As	Regie: Dietrich Haugk	21.12.1979
66.	Hanna, liebe Hanna	Regie: Theodor Grädler	04.01.1980
67.	<i>Unstillbarer Hunger</i>	Regie: Helmuth Ashley	25.01.1980
68.	Ein Lied aus Theben	Regie: Alfred Weidenmann	07.03.1980
69.	Tödliche Sekunde	Regie: Zbynek Brynych	28.03.1980
70.	Ein tödlicher Preis	Regie: Helmuth Ashley	02.05.1980
71.	Die Entscheidung	Regie: Theodor Grädler	30.05.1980
72.	<i>Der Tod sucht Abonnenten</i>	Regie: Zbynek Brynych	27.06.1980
73.	Auf einem Gutshof	Regie: Theodor Grädler	01.08.1980
74.	Zeuge Yurowski	Regie: Alfred Vohrer	22.08.1980
75.	Eine unheimlich starke Persönlichkeit	Regie: Erik Ode	19.09.1980
76.	Pricker	Regie: Alfred Vohrer	17.10.1980
77.	<i>Dem Mörder eine Kerze</i>	Regie: Dietrich Haugk	21.11.1980
78.	Eine Rechnung geht nicht auf	Regie: Helmuth Ashley	12.12.1980
79.	Der Kanal	Regie: Helmuth Ashley	02.01.1981
80.	Am Abgrund	Regie: Helmuth Ashley	30.01.1981
81.	<i>Kein Garten Eden</i>	Regie: Günter Gräwert	13.03.1981
82.	<i>Eine ganz alte Geschichte</i>	Regie: Zbynek Brynych	27.03.1981
83.	<i>Die Schwester</i>	Regie: Helmuth Ashley	01.05.1981
84.	<i>Tod eines Italieners</i>	Regie: Helmuth Ashley	10.07.1981
85.	Das sechste Streichholz	Regie: Alfred Vohrer	14.08.1981
86.	Prozente	Regie: Theodor Grädler	28.08.1981
87.	Der Untermieter	Regie: Michael Braun	09.10.1981
88.	Tod im See	Regie: Alfred Vohrer	06.11.1981
89.	Stunde der Mörder	Regie: Theodor Grädler	04.12.1981
90.	<i>Eine Rose im Müll</i>	Regie: Günter Gräwert	22.01.1982
91.	Falle für Derrick	Regie: Theodor Grädler	05.03.1982
92.	Nachts in einem fremden Haus	Regie: Helmuth Ashley	02.04.1982
93.	Die Fahrt nach Lindau	Regie: Alfred Vohrer	14.05.1982
94.	Ein Fall für Harry	Regie: Zbynek Brynych	09.07.1982
95.	Alibi	Regie: Alfred Vohrer	20.08.1982

96.	Hausmusik	Regie: Alfred Weidenmann	17.09.1982
97.	Der Mann aus Kiel	Regie: Alfred Vohrer	15.10.1982
98.	Ein unheimliches Erlebnis	Regie: Theodor Grädler	10.12.1982
99.	Via Genua	Regie: Helmuth Ashley	04.02.1983
100.	<i>Die Tote in der Isar</i>	Regie: Alfred Weidenmann	04.03.1983
101.	Geheimnisse einer Nacht	Regie: Alfred Vohrer	25.03.1983
102.	Der Täter schickte Blumen	Regie: Helmuth Ashley	29.04.1983
103.	<i>Die kleine Ahrens</i>	Regie: Günter Gräwert	27.05.1983
104.	<i>Tödliches Rendezvous</i>	Regie: Jürgen Goslar	16.09.1983
105.	<i>Lohmanns innerer Frieden</i>	Regie: Jürgen Goslar	14.10.1983
106.	<i>Attentat auf Derrick</i>	Regie: Zbynek Brynych	11.11.1983
107.	Schrecken der Nacht	Regie: Zbynek Brynych	09.12.1983
108.	Dr. Römer und der Mann des Jahres	Regie: Theodor Grädler	30.12.1983
109.	Das Mädchen in Jeans	Regie: Theodor Grädler	20.01.1984
110.	<i>Die Verführung</i>	Regie: Helmuth Ashley	10.02.1984
111.	Manuels Pflegerin	Regie: Helmuth Ashley	02.03.1984
112.	Drei atemlose Tage	Regie: Alfred Vohrer	30.03.1984
113.	Tödlicher Ausweg	Regie: Alfred Vohrer	27.04.1984
114.	<i>Keine schöne Fahrt nach Rom</i>	Regie: Alfred Weidenmann	25.05.1984
115.	<i>Ein Spiel mit dem Tod</i>	Regie: Theodor Grädler	16.06.1984
116.	Ein Mörder zuwenig	Regie: Alfred Vohrer	20.07.1984
117.	<i>Angriff aus dem Dunkel</i>	Regie: Jürgen Goslar	10.08.1984
118.	Ende einer Sehnsucht	Regie: Michael Braun	31.08.1984
119.	Gangster haben andere Spielregeln	Regie: Alfred Vohrer	14.09.1984
120.	Das seltsam Leben des H.Richter	Regie: Theodor Grädler	19.10.1984
121.	<i>Der Klassenbeste</i>	Regie: Theodor Grädler	23.11.1984
122.	<i>Stellen Sie sich vor, man hat Dr.Prestel erschossen</i>	Regie: Zbynek Brynych	14.12.1984
123.	Der Mann aus Antibes	Regie: Jürgen Goslar	18.01.1985
124.	Gregs Trompete	Regie: Jürgen Goslar	08.02.1985
125.	Raskos Kinder	Regie: Theodor Grädler	01.03.1985
126.	<i>Toter Goldfisch</i>	Regie: Zbynek Brynych	22.03.1985
127.	Wer erschoss Asmy?	Regie: Jürgen Goslar	19.04.1985
128.	Das tödliche Schweigen	Regie: Theodor Grädler	03.05.1985
129.	Ein unheimlicher Abgang	Regie: Jürgen Goslar	17.05.1985
130.	Schwester Hilde	Regie: Theodor Grädler	14.06.1985
131.	Lange Nacht für Derrick	Regie: Dietrich Haugk	28.06.1985
132.	Kranzniederlegung	Regie: Zbynek Brynych	06.09.1985
133.	Tod eines jungen Mädchens	Regie: Theodor Grädler	04.10.1985
134.	<i>Die Tänzerin</i>	Regie: Zbynek Brynych	03.11.1985
135.	Familie im Feuer	Regie: Zbynek Brynych	13.12.1985
136.	An einem Montagmorgen	Regie: Jürgen Goslar	03.01.1986
137.	Naujocks trauriges Ende	Regie: Alfred Vohrer	24.01.1986
138.	Geheimnis im Hochhaus	Regie: Wolfgang Becker	07.02.1986
139.	Der Augenzeuge	Regie: Theodor Grädler	04.04.1986
140.	Das absolute Ende	Regie: Alfred Vohrer	25.04.1986
141.	Der Charme der Bahamas	Regie: Jürgen Goslar	16.05.1986
142.	Die Nacht, in der Rinda starb	Regie: Theodor Grädler	04.07.1986
143.	Ein eiskalter Hund	Regie: Theodor Grädler	25.07.1986
144.	Der Fall Weidau	Regie: Alfred Weidenmann	08.08.1986
145.	Schonzeit für Mörder?	Regie: Gero Erhardt	22.08.1986
146.	Die Rolle seines Lebens	Regie: Alfred Weidenmann	03.10.1986

147.	Entlassen Sie diesen Mann nicht	Regie: Horst Tappert	28.11.1986
148.	Mädchen in Angst	Regie: Horst Tappert	02.01.1987
149.	Die Dame aus Amsterdam	Regie: Helmuth Ashley	30.01.1987
150.	<i>Anruf in der Nacht</i>	Regie: Theodor Grädler	20.03.1987
151.	Absoluter Wahnsinn	Regie: Horst Tappert	24.04.1987
152.	Der Tote auf der Parkbank	Regie: Theodor Grädler	05.06.1987
153.	Die Nacht des Jaguars	Regie: Jürgen Goslar	19.06.1987
154.	Ein Weg in die Freiheit	Regie: Gero Erhardt	03.07.1987
155.	Nachtstreife	Regie: Dietrich Haugk	18.09.1987
156.	Koldaus letzte Reise	Regie: Franz Peter Wirth	02.10.1987
157.	<i>Nur Ärger mit dem Mann aus Rom</i>	Regie: Helmuth Ashley	30.10.1987
158.	Mordfall Goos	Regie: Franz Peter Wirth	27.11.1987
159.	Fliegender Vogel	Regie: Wolfgang Becker	08.01.1988
160.	Mordträume	Regie: Gero Erhardt	05.02.1988
161.	Eine Reihe von schönen Tagen	Regie: Wolfgang Becker	04.03.1988
162.	Kein Risiko	Regie: Alfred Weidenmann	23.03.1988
163.	Auf Motivsuche	Regie: Zbynek Brynych	22.04.1988
164.	Da läuft eine Riesensache	Regie: Zbynek Brynych	13.05.1988
165.	Das Piräus-Abenteurer	Regie: Zbynek Brynych	01.07.1988
166.	Die Stimme	Regie: Helmuth Ashley	22.07.1988
167.	Das Ende einer Illusion	Regie: Günter Gräwert	12.08.1988
168.	Mord inklusive	Regie: Helmuth Ashley	19.08.1988
169.	Die Mordsache Druse	Regie: Alfred Weidenmann	21.10.1988
170.	Eine Art Mord	Regie: Günter Gräwert	25.11.1988
171.	<i>Wie kriegen wir Bodetzki?</i>	Regie: Horst Tappert	06.01.1989
172.	<i>Kisslers Mörder</i>	Regie: Wolfgang Becker	27.01.1989
173.	Der zweite Mord	Regie: Zbynek Brynych	24.02.1989
174.	<i>Blaue Rose</i>	Regie: Zbynek Brynych	17.03.1989
175.	<i>Die Stimme des Mörders</i>	Regie: Theodor Grädler	14.04.1989
176.	Rachefeldzug	Regie: Theodor Grädler	05.05.1989
177.	<i>Schrei in der Nacht</i>	Regie: Günter Gräwert	02.06.1989
178.	<i>Die Kälte des Lebens</i>	Regie: Helmuth Ashley	30.06.1989
179.	Mozart und der Tod	Regie: Zbynek Brynych	29.09.1989
180.	Ein kleiner Gauner	Regie: Helmuth Ashley	20.10.1989
181.	<i>Diebachs Haus</i>	Regie: Alfred Weidenmann	17.11.1989
182.	Ein merkwürdiger Tag auf dem Lande	Regie: Wolfgang Becker	15.12.1989
183.	Kein Ende in Wohlgefallen	Regie: Theodor Grädler	05.01.1990
184.	<i>Tödliches Patent</i>	Regie: Horst Tappert	02.02.1990
185.	<i>Judith</i>	Regie: Zbynek Brynych	09.03.1990
186.	Tossners Ende	Regie: Günter Gräwert	20.04.1990
187.	<i>Höllenstein</i>	Regie: Günter Gräwert	25.05.1990
188.	<i>Der Einzelgänger</i>	Regie: Zbynek Brynych	08.06.1990
189.	Des Menschen Feind	Regie: Günter Gräwert	20.07.1990
190.	Tod am Waldrand	Regie: Wolfgang Becker	17.08.1990
191.	Abgrund er Gefühle	Regie: Horst Tappert	14.09.1990
192.	Der Augenblick der Wahrheit	Regie: Alfred Weidenmann	12.10.1990
193.	<i>Beziehung abgebrochen</i>	Regie: Zbynek Brynych	09.11.1990
194.	Solo für vier	Regie: Franz Peter Wirth	14.12.1990
195.	<i>Caprese in der Stadt</i>	Regie: Alfred Weidenmann	04.01.1991
196.	Gefährlicher Weg durch die Nacht	Regie: Günter Gräwert	01.02.1991
197.	<i>Das Penthaus</i>	Regie: Theodor Grädler	15.03.1991
198.	<i>Wer bist du, Vater?</i>	Regie: Helmuth Ashley	26.04.1991

199. <i>Verlorene Würde</i>	Regie: Theodor Grädler	31.05.1991
200. <i>Offener Fall</i>	Regie: Zbynek Brynych	28.06.1991
201. <i>Der Tote spielte fast eine Rolle</i>	Regie: Horst Tappert	19.07.1991
202. <i>Störungen in der Lust zu leben</i>	Regie: Theodor Grädler	09.08.1991
203. <i>Ein Tod auf dem Hinterhof</i>	Regie: Zbynek Brynych	20.09.1991
204. <i>Der Schrei</i>	Regie: Helmuth Ashley	18.10.1991
205. <i>Das Lächeln des Dr. Bloch</i>	Regie: Günter Gräwert	29.11.1991
206. <i>Isoldes tote Freunde</i>	Regie: Helmuth Ashley	20.12.1991
207. <i>Die Reise nach München</i>	Regie: Alfred Weidenmann	17.01.1992
208. <i>Ein seltsamer Ehrenmann</i>	Regie: Zbynek Brynych	14.02.1992
209. <i>Mord im Treppenhaus</i>	Regie: Helmuth Ashley	03.03.1992
210. <i>Die Festmenüs des Herrn Borgelt</i>	Regie: Alfred Weidenmann	24.04.1992
211. <i>Der stille Mord</i>	Regie: Theodor Grädler	22.05.1992
212. <i>Beatrice und der Tod</i>	Regie: Theodor Grädler	19.06.1992
213. <i>Eine eiskalte Nummer</i>	Regie: Helmuth Ashley	17.07.1992
214. <i>Tage des Zorns</i>	Regie: Günter Gräwert	21.08.1992
215. <i>Die Frau des Mörders</i>	Regie: Zbynek Brynych	18.09.1992
216. <i>Billies schöne, neue Welt</i>	Regie: Wolfgang Becker	16.10.1992
217. <i>Ein merkwürdiger Privatdetektiv</i>	Regie: Helmuth Ashley	13.11.1992
218. <i>Kein treuer Toter</i>	Regie: Helmuth Ashley	11.12.1992
219. <i>Ein sehr trauriger Vorgang</i>	Regie: Theodor Grädler	22.01.1993
220. <i>Mann im Regen</i>	Regie: Alfred Weidenmann	05.02.1993
221. <i>Langsamer Walzer</i>	Regie: Helmuth Ashley	05.03.1993
222. <i>Geschlossene Wände</i>	Regie: Theodor Grädler	16.04.1993
223. <i>Nach acht langen Jahren</i>	Regie: Helmuth Ashley	07.05.1993
224. <i>Die Lebensgefährtin</i>	Regie: Günter Gräwert	18.06.1993
225. <i>Die seltsame Sache Liebe</i>	Regie: Theodor Grädler	16.07.1993
226. <i>Zwei Tage - zwei Nächte</i>	Regie: Zbynek Brynych	06.08.1993
227. <i>Nachtvorstellung</i>	Regie: Helmuth Ashley	24.09.1993
228. <i>Melodie des Todes</i>	Regie: Weidenmann	29.10.1993
229. <i>Die Nacht mit Ariane</i>	Regie: Günter Gräwert	26.22.1993
230. <i>Ein Objekt der Begierde</i>	Regie: Zbynek Brynych	17.12.1993
231. <i>Das Thema</i>	Regie: Alfred Weidenmann	07.01.1994
232. <i>Nachts, als sie nach Hause lief</i>	Regie: Helmuth Ashley	04.02.1994
233. <i>Das Plädoyer</i>	Regie: Theo Grädler	04.03.1994
234. <i>Ein sehr ehrenwerter Herr</i>	Regie: Zbynek Brynych	22.04.1994
235. <i>Eine Endstation</i>	Regie: Alfred Weidenmann	27.06.1994
236. <i>Darf ich Ihnen meinen Mörder vorstellen</i>	Regie: Theodor Grädler	24.06.1994
237. <i>Gib dem Mörder die Hand</i>	Regie: Theodor Grädler	08.07.1994
238. <i>Hinter der Scheibe</i>	Regie: Dietrich Haugk	05.08.1994
239. <i>Der Schlüssel</i>	Regie: Zbynek Brynych	09.09.1994
240. <i>Das Floß</i>	Regie: Helmuth Ashley	07.10.1994
241. <i>Nachtgebete</i>	Regie: Theodor Grädler	11.11.1994
242. <i>Abendessen mit Bruno</i>	Regie: Alfred Weidenmann	09.12.1994
243. <i>Katze ohne Ohren</i>	Regie: Horst Tappert	06.01.1995
244. <i>Anruf aus Wien</i>	Regie: Dietrich Haugk	03.02.1995
245. <i>Ein Mord, zweiter Teil</i>	Regie: Alfred Weidenmann	24.03.1995
246. <i>Teesunde mit einer Mörderin</i>	Regie: Alfred Weidenmann	28.04.1995
247. <i>Ein Mord und lauter nette Leute</i>	Regie: Theodor Grädler	19.05.1997
248. <i>Kostloffs Thema</i>	Regie: Dietrich Haugk	23.06.1995
249. <i>Derricks toter Freund</i>	Regie: Theodor Grädler	14.07.1995
250. <i>Eines Mannes Herz</i>	Regie: Alfred Weidenmann	18.08.1995

251. Dein Bruder, der Mörder	Regie: H.J. Tögel	08.09.1995
252. Die Ungerührtheit der Mörder	Regie: Helmuth Ashley	06.10.1995
253. <i>Herr Widanje träumt schlecht</i>	Regie: Alfred Weidenmann	17.11.1995
254. Mitternachtssolo	Regie: Helmuth Ashley	15.12.1995
256. Einen schönen Tag noch. Mörder	Regie: Alfred Weidenmann	02.02.1996
257. <i>Ruth und die Mörderwelt</i>	Regie: Helmuth Ashley	08.03.1996
255. Die zweite Kugel	Regie: Horst Tappert	05.01.1996
258. Frühstück Babette mit einem Mörder?	Regie: Eberhard Itzenplitz	05.04.1996
259. <i>Mädchen im Mondlicht</i>	Regie: Jürgen Goslar	10.05.1996
260. Mordecho	Regie: Helmuth Ashley	21.06.1996
261. Das leere Zimmer	Regie: Horst Tappert	12.07.1996
262. <i>Riekes traurige Nachtbar</i>	Regie: Eberhard Itzenplitz	09.08.1996
263. Der Verteidiger	Regie: Peter Deutsch	06.09.1996
264. <i>Das dunkle Licht</i>	Regie: Alfred Weidenmann	11.10.1996
265. <i>Zeuge Karuhn</i>	Regie: Michael Deutsch	08.11.1996
266. Bleichröder ist tot	Regie: Peter Deutsch	13.12.1996
267. Eine kleine rote Zahl	Regie: Eberhard Itzenplitz	03.01.1997
268. Gegenüberstellung	Regie: Eberhard Itzenplitz	31.01.1997
269. <i>Verlorener Platz</i>	Regie: Alfred Weidenmann	14.03.1997
270. Gesang der Nachtvögel	Regie: Wigbert Wicker	18.04.1997
271. <i>Fundsache Anja</i>	Regie: Dietrich Haugk	23.05.1997
272. <i>Hölle im Kopf</i>	Regie: Helmuth Ashley	20.06.1997
273. Die Nächte des Kaplans	Regie: Eberhard Itzenplitz	25.07.1997
274. Mord, der ein Irrtum war	Regie: Dietrich Haugk	17.10.1997
275. <i>Das erste aller Lieder</i>	Regie: Horst Tappert	07.11.1997
276. <i>Pornochio oder zerbrochene Geige</i>	Regie: Helmuth Ashley	12.12.1997
277. Die Tochter des Mörders	Regie: Dietrich Haugk	23.01.1998
278. Anna Lakowski	Regie: Wigbert Wicker	06.03.1998
279. Herr Kordes braucht eine Million	Regie: Wigbert Wicker	17.04.1998
280. <i>Mama Kaputke</i>	Regie: Alfred Weidenmann	01.05.1998
281. <i>Das Abschiedsgeschenk</i>	Regie: Dietrich Haugk	16.10.1998

Kursiv gedruckte Folgen im Artikel erwähnt.

Doris Rosenstein

Marianne Buchmüller ermittelt.

Zum Debüt der ersten *Tatort*-Kommissarin

Vorbemerkung

Nachdem es in 83 *Tatort*-Folgen ausschließlich „Männersache“ gewesen war, die (dargestellten) Kriminalfälle aufzuklären, präsentierte der Südwestfunk 1978 in seinem *Tatort*-Beitrag *Der Mann auf dem Hochsitz* zum erstenmal eine weibliche Kommissar-Figur. Oberkommissarin Marianne Buchmüller, dargestellt von Nicole Heesters, ermittelte noch in zwei weiteren *Tatort*-Folgen des SWF, die 1979 unter dem Titel *Mitternacht oder kurz danach* und 1980 unter dem Titel *Der gelbe Unterrock* ausgestrahlt wurden. Auch nach Marianne Buchmüllers Abschied vom *Tatort* behielt der Südwestfunk die Praxis bei, die Hauptrolle seiner *Tatort*-Beiträge mit einer Frau zu besetzen. „Anchor-woman“ des Südwestfunk-*Tatorts* wurde ab 1981 (in insgesamt acht Folgen) Kommissarin Hanne Wiegand (Karin Anselm). Ihr folgte 1989 Lena Odenthal (Ulrike Folkerts) nach, die seitdem bereits in 15 Filmen dieser Reihe zu sehen war.

Obwohl sich die erste Kommissarinnen-Figur nicht in gleichem Maße wie ihre beiden Nachfolgerinnen im TV-Gedächtnis verankern konnte, ist sie als Novität der 70er Jahre von besonderem Interesse, zumal sich dieser Novitäts-Aspekt nicht auf den *Tatort* beschränkt, sondern das damalige Krimi-Angebot im Fernsehen insgesamt betrifft. Oberkommissarin Marianne Buchmüller steht deshalb im Zentrum dieser Untersuchung.

1. Auf der Suche nach einer Krimi-Heldin

Angesichts der Selbstverständlichkeit, mit der im heutigen TV-Krimi „Kommissarinnen“ ihren kriminalistischen Spürsinn unter Beweis stellen, erscheint

es kaum glaubhaft, daß das bundesdeutsche Fernsehen fast 25 Jahre brauchte, ehe es Anfang 1978 einer „Kriminalkommissarin“ Zutritt zu einem bis dahin den Männern vorbehaltenen Rollenfach verschaffte. Das Fernsehen der 90er Jahre präsentiert mit Lena Odenthal, Bella Block, Rosa Roth, Lea Sommer, Inga Lürsen und den Kommissarinnen-Duos Sabrina Nikolaidou/Eva Lorenz und Carla Simon/Sema Aslan nicht nur eine ansehnliche Typen-Vielfalt fiktiver Ermittlerinnen,¹ es wartet auch in der Krimi-Parodie *Adelheid und ihre Mörder* mit einer verhinderten „Kommissarin“ auf: der Sekretärin Adelheid Möbius, die ihrem weniger cleveren Chef die Fälle löst.²

Diese – gängige Rollenklischees auf den Kopf stellende – Figurenkonzeption und -konstellation steht im deutlichen Kontrast zu den Kommissar-Figuren und den kriminalistischen Hauptakteuren, die in den 50er, 60er und 70er Jahren entworfen wurden. Das gilt zum einen für die in Deutschland produzierten Fernsehkrimis im Vorabend- und im Hauptprogramm: wie *Gestatten, mein Name ist Cox* (1960), *Hafenpolizei* (1963), *Kommissar Freytag* (1963), *Die seltsamen Methoden des Franz Josef Wanninger* (1964), *Graf Yoster gibt sich die Ehre* (1967), *Kommissar Brahm* (1967), *Funkstreife Isar 12* (1968), *Der Kommissar* (1969), *Derrick* (1974), *Der Ite* (1977). Und das gilt zum anderen für die zahllosen Krimi-Importe aus den USA, mit denen das westdeutsche Publikum in diesem Zeitraum (schließlich bis zum Überdruß) Bekanntschaft machte: von *Perry Mason* (1959) und *77 Sunset Strip* (1962) bis hin zu *Coombo* (1973), *Detektiv Rockford: ruf genügt* (1976) und *Starsky und Hutch* (1978).³

Weibliche Hauptfiguren in den Krimi-Serien und Krimi-Reihen deutscher und amerikanischer Herkunft sucht man in diesem umfangreichen Programmsegment des deutschen Fernsehens bis 1978 fast vergeblich. Auf der Suche nach einer Heldin im TV-Krimi dieser Jahre wird man noch am ehesten bei

¹ Lena Odenthal (*Tatort*, ARD/SWR), Bella Block (ZDF), Rosa Roth (ZDF), Lea Sommer (*Die Kommissarin*, ARD), Inga Lürsen (*Tatort*, ARD/RB), Sabrina Nikolaidou und Eva Lorenz (*Doppelter Einsatz*, RTL), Carla Simon und Sema Aslan (*Einsatz Hamburg Süd*, ARD). Miriam Koch, Assistentin von Oberkommissar Fleming in mehreren *Tatort*-Folgen des WDR, ist ein Beispiel für die neue Qualität weiblich besetzter kriminalistischer Nebenrollen.

² *Adelheid und ihre Mörder* (ARD, 1993) mit Evelyn Hamann als Adelheid Möbius.

³ Zwischen 1959 und 1979 wurden von der ARD 30 und im Werberahmenprogramm weitere 13 Krimi-Serien amerikanischer Herkunft ausgestrahlt. Das ZDF sendete zwischen 1963 und 1979 15 amerikanische Krimi-Serien. Stellvertretend für die zahlreichen amerikanischen Krimi-Serien, die in den 60er und 70er Jahren in der BRD zu sehen waren (und später mehrfach wiederholt wurden), eine kleine Auswahl weiterer Serientitel: *Amos Burke* (1965), *Solo für O.N.C.E.L.* (1967), *Tennisschläger und Kanonen* (1968), *Der Chef* (1969), *Hawaii Fünf Null* (1971), *Mannix* (1973), *Cannon* (1973), *Einsatz in Manhattan* (1974).

solchen Programmangeboten fündig, die aus England importiert wurden.⁴ Denn dort stößt man nicht nur auf den legendären Kommissar Maigret, sondern auch auf die nicht weniger legendäre Miss Marple, mit der die ZDF-Zuschauer Anfang 1970 Bekanntschaft machen konnten. Allerdings handelte es sich dabei um eine Kinofilm-Reihe, nicht um ein originäres Fernsehprodukt.⁵ Die vier „Miss-Marple“-Filme wurden nach Romanen von Agatha Christie zwischen 1961 und 1964 in England gedreht und gehören allein schon durch die Hauptdarstellerin Margaret Rutherford, die die skurrile und scharfsinnige Hobby-Detektivin Miss Marple verkörpert, zu den Glanzlichtern der Krimi-Kultur. Sie sind natürlich darüber hinaus – wie die Romane selbst – Meilensteine in der Entwicklung weiblicher Figurenkonzepte im Krimi-Genre. Daß der außerordentliche Reiz dieser Krimi-Heldin noch durch die besondere Figurenkonstellation verstärkt wird, läßt sich unschwer beim Blick auf den besserwisserischen Inspektor oder auch auf Miss Marples gutmütigen „Gehilfen“ Mr. Stinger feststellen. Beide Nebenfiguren machen den doppelbödigen Rollentausch, den Agatha Christie mit ihrer Miss-Marple-Figur filmisch realisiert, erst perfekt.

Im Unterschied zu den „Miss-Marple“-Filmen ist die englische Serie *Mit Schirm, Charme und Melone*, von der das ZDF zwischen 1966 und 1970 eine Auswahl von 46 Folgen ausstrahlte, ein eigenständiges Fernsehprodukt. Für das deutsche Publikum verbanden sich mit dieser Serie die Namen Emma Peel (Diana Rigg) und John Steed (Patrick MacNee), obwohl Emma Peel erst ab der vierten Staffel gemeinsam mit der männlichen Hauptfigur ihre ganz und gar unkonventionelle Art der Verbrechensbekämpfung präsentieren durfte. Emma Peel zeichnet sich sowohl durch (weibliche) Attraktivität wie durch fundierte Karatekenntnisse aus; Qualitäten, die sie in einer Mischung aus Detektivin und Agentin ausspielt und die ihr das Image einer Superheldin der 60er Jahre eintrugen. Der Kontrast zu den Figurenkonzepten, die Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre für deutsche Krimi-Produktionen entwickelt wurden, ist offensichtlich. Den seriösen „deutschen Kommissaren“⁶ im Rahmen einer dem Realitätsprinzip verpflichteten Krimi-Welt stehen in *Schirm, Charme und Melone* zwei Phantasiegestalten gegenüber, bei deren Konzeption Gesichtspunkte wie Plausibilität wenig zählten.

4 Aus England wurden von der ARD zwischen 1963 und 1979 15 Krimi-Serien importiert (drei davon wurden im Werberahmenprogramm ausgestrahlt). Das ZDF strahlte weitere 15 englische Serien zwischen 1963 und 1979 aus.

5 Erst 1984 wurde in England eine 21 Folgen umfassende „Miss-Marple“-Serie für das Fernsehen gedreht. Sie gelangte 1986 ins deutsche Fernsehprogramm.

6 Vgl. Giesenfeld, Günter / Prugger, Prisca: Serien im Vorabend- und im Hauptprogramm. In: Schanze, Helmut / Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Das Fernsehen und die Künste. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Band 2, München 1994, S. 365f.

Obwohl die amerikanische Serie *Police woman* aus dem Jahr 1974 für das deutsche Fernsehen damals nicht angekauft wurde,⁷ muß sie doch als ein Exempel erwähnt werden, bei dem ausnahmsweise einmal eine Frau im Beruf einer Polizistin gezeigt wurde. Sergeant Suzanne „Pepper“ Anderson arbeitet gemeinsam mit zwei weiteren Cops überwiegend undercover, um Delikte organisierter Kriminalität aufzuklären. Als Titelfigur spielt Sergeant(in) „Pepper“ zwar die Hauptrolle in der Serie, im Hinblick auf die berufliche Rangordnung (innerhalb des fiktiven Police Departments) kommt sie über eine untergeordnete Position nicht hinaus. Ein weiteres Krimi-Serienprodukt aus den USA, *Drei Engel für Charly* (aus dem Jahr 1975), gelangte 1979 ins deutsche Fernsehen; zu einem Zeitpunkt also, als weibliche „Kommissare“ in deutschen Eigenproduktionen bereits den Durchbruch geschafft hatten.

Betrachtet man die in Deutschland produzierten Krimi-Serien und Krimi-Reihen aus dem davorliegenden Zeitraum, so läßt sich trotz intensiver Suche nur ein Exempel mit einer Protagonistin ermitteln: die Vorabendserie *Miss Molly Mill* aus dem Jahr 1970. Bei dieser Serie ist eine Anlehnung an die „Miss-Marple“-Filme nicht zu übersehen. Molly Mill, eine junge in London lebende Hausangestellte, verknüpft ihre berufliche Tätigkeit mit kriminalistischen Aktivitäten. Sie ist also Hobbydetektivin wie Miss Marple; wie diese betreibt sie ihre kriminalistische Spurensuche als reine Privatangelegenheit und nicht als Beruf – schon gar nicht in der Funktion eines englischen „Inspektors“ oder eines ‚verbeamteten‘ deutschen „Kommissars“. Daß die Serie *Miss Molly Mill* in London spielt, ist einerseits symptomatisch für das Fortleben einer bis in die 50er Jahre zurückzufolgenden Krimi-Tradition, bei der England der Handlungsort war,⁸ andererseits kann es auch als Beleg dafür gewertet werden, wie wenig vorstellbar noch in den 70er Jahren eine weibliche Detektivfigur im Rahmen eines deutschen Krimi-Milieus war.

Das Jahr 1978 nur deshalb als Zäsur zu werten, weil „Kriminalistinnen“ den Einzug ins Fernsehen schafften, mag übertrieben erscheinen. Aber es ist schon bemerkenswert, daß in diesem Jahr zwei Oberkommissarinnen als Hauptfiguren die Bühne des TV-Krimis betreten und sich in zwei weiteren Fernsehserien die fiktiven Kommissariate für weibliche Mitarbeiterinnen in Nebenrollen öffnen.

Einen solchen Nebenrollen-Status erhalten Kriminalistinnen, die gelegentlich in der österreichischen Krimi-Serie *Kottan ermittelt* zum Zuge kommen.

⁷ *Police woman* (USA 1974). Mit Angie Dickinson als Suzanne „Pepper“ Anderson. Die Serie wurde im deutschen Fernsehen unter dem Titel *Make-up und Pistolen* zum erstenmal 1988 von SAT.1 ausgestrahlt.

⁸ Vgl. dazu Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart / Weimar 1998, S. 237.

Das innovative Moment dieser Serie, die 1978 in Österreich startete und im westdeutschen Fernsehen ab 1980 zunächst nur in einigen Dritten Programmen zu sehen war, liegt im parodistischen Spiel mit krimitypischen Erzählmustern. Vor allem der höchst eigenwillige Kommissar Kottan und die reichlich unbedarften Mitarbeiter seines Kommissariats rücken dabei in den Mittelpunkt des Gestaltungsinteresses; weibliche Nebenfiguren wie eine Kommissarin des Raubdezernats oder eine Pathologin (z.B. in der Folge *Nachttankstelle*) werden demgegenüber nicht ähnlich phantasievoll in Szene gesetzt. Immerhin, sie treten als reguläre Mitglieder des Polizeiapparates auf.

Das gilt auch für die junge Kommissarin Lizzy Berger, die in der Vorabendserie *Soko 5113* zum sechsköpfigen Team einer Sonderkommission gehört.⁹ Die Aufgabe der „Soko 5113“, deren Chef Hauptkommissar Göttmann ist, besteht darin, der wachsenden Kriminalität in der Großstadt München wirkungsvoller entgegenzutreten. Trotz der vielversprechenden Berufsbezeichnung hat Kommissarin Berger nur eine untergeordnete Position inne. Zudem kommt sie nicht in gleicher Weise wie ihre männlichen Kollegen zum Einsatz; bei härteren Einsätzen wird sie mit Vorliebe zum Innendienst abgestellt. Ihre Domäne sind verdeckte Ermittlungen.¹⁰

Ganz anders sieht es mit den beiden Oberkommissarinnen aus, die Anfang und Mitte 1978 ihre Fernsehpremiere erleben. Oberkommissarin Marianne Buchmüller (im *Tatort*-Film *Der Mann auf dem Hochsitz*) und Oberkommissarin Katharina Ledermacher (in dem Fernsehfilm *Ein Mord am Lietzensee*) treten der Fernsehöffentlichkeit in zweifacher Hinsicht in einer führenden Position gegenüber: als Chefinnen einer Mordkommission und als Hauptfiguren eines Fernsehkrimis.

⁹ *Soko 5113* (ZDF). Beginn 2.1.1978; Buch: Hasso Plötze und Ulrich Stark; Regie: Ulrich Stark; Hauptdarsteller: Werner Kreindl, Bernd Herzprung, Wilfried Klaus, Ingrid Fröhlich, Diether Krebs, Rolf Hartmann, Dieter Traier (1. Staffel = 19 Folgen; durchschnittliche Zuschauerquote: 28%).

¹⁰ Eine Untersuchung von Ute Wahl, bei der u.a. vier Folgen der Serie *Soko 5113* aus den Jahren 1988, 1989 und 1990 mitberücksichtigt werden, legt den Eindruck nahe, daß sich auch rund zehn Jahre später wenig daran geändert hat, daß der weiblichen Mitarbeiterin vergleichsweise wenig Bildschirmpräsenz eingeräumt wird. Vgl. Wahl, Ute: Die Waffen der Frauen. Das „schwache Geschlecht“ in deutschen Krimiserien. In: Hackl, Christiane / Prommer, Elisabeth / Scherer, Brigitte (Hrsg.): *Models und Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien*. Konstanz 1996, S. 199.

2. Vom Sekretariat ins Kommissariat

Trotz der erwähnten Einschränkungen können diese vier Krimi-Angebote des Jahres 1978 als Exempel für eine in den 70er Jahren sich abzeichnende Tendenz gelten, Frauenfiguren in deutschen Fernsehserien mehr und angemessener Geltung zu verschaffen. Daß nicht nur in diesem Sektor des Programmangebots große Defizite bestanden, sondern im Fernsehen generell und darüberhinaus in der bundesrepublikanischen Gesellschaft insgesamt, drang in dem Jahrzehnt der Frauenbewegung endlich ins öffentliche Bewußtsein. Die Gleichberechtigung von Frau und Mann sowohl in privater wie in beruflicher Hinsicht wurde Thema zahlreicher Veröffentlichungen. Verena Stefans autobiografische Aufzeichnungen *Häutungen* und Alice Schwarzers Bestandsaufnahme *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen* sind solche vielbeachteten Dokumente eines Aufbruchs zu einem neuen weiblichen Selbstverständnis.¹¹ Helge Pross' Studie zur *Gleichberechtigung im Beruf* gehört zu den Untersuchungen, die der Frage nachgehen, „warum die Frauen in der Bundesrepublik in der Arbeitsphäre eine geringere Stellung innehaben als die Männer“.¹² Die Berufstätigkeit von Frauen und die Frauenberufe rücken ins Zentrum der Aufmerksamkeit, weil ihnen eine Schlüsselrolle bei der angestrebten Emanzipation zugesprochen wird.

Angesichts dieser Zeittendenzen war es wohl kein Zufall, daß es in den 70er Jahren zu strukturellen Veränderungen auch bei der Polizei kam – mit der Konsequenz, daß die Tätigkeit von Kriminalbeamtinnen nach 1972 nicht auf „Sitten-Delikte“ und „Kinder- und Jugendkriminalität“ beschränkt blieb. Die zuvor in einem gesonderten Organisationsbereich (WKP = weibliche Kriminalpolizei) zusammengefaßten Kriminalbeamtinnen erhielten jetzt allmählich Zugang zu den normalen Kommissariaten. Mit der Fachhochschul-Ausbildung (ab 1976) war dieser Weg endgültig beschritten. Er führte zu einer einschneidenden Veränderung des Berufsbildes der weiblichen Kriminalpolizei, nicht zuletzt deshalb, weil die Professionalisierung im Vergleich zu dem bis dahin vielfach praktizierten „Umweg“, Fürsorgerinnen in den Polizeidienst zu übernehmen, eine deutliche Aufwertung des Berufes einschloß.

Welchen Stellenwert die „Frauenfrage“ im öffentlichen Leben der 70er Jahre gewann, läßt sich auch daran ablesen, daß das Bundesministerium für Ju-

¹¹ Stefan, Verena: *Häutungen. Autobiografische Aufzeichnungen. Gedichte, Träume, Analysen.* München 1975; Alice Schwarzer: *Der kleine Unterschied und seine großen Folgen.* Frankfurt 1975.

¹² Pross, Helge: *Gleichberechtigung im Beruf. Eine Untersuchung mit 7000 Arbeitnehmerinnen in der EWG.* Frankfurt 1973.

gend, Familie und Gesundheit eine Studie in Auftrag gab, die sich mit der *Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen* auseinandersetzte. Dieser Untersuchung von Erich Küchenhoff aus dem Jahr 1975 ist zu entnehmen, daß in den 230 Fernsehfilmen und Serien, die das Fernsehen innerhalb von 6 Wochen 1975 ausstrahlte, „die Hauptrollen bzw. bedeutenden Nebenrollen nur zu 32 Prozent mit Frauen und zu 68 Prozent mit Männern besetzt worden waren.“¹³ Frauen kamen zudem überwiegend in ganz „bestimmten Geschlechtsrollen mit ganz bestimmten ‚weiblichen‘ Eigenschaften und Verhaltensweisen vor.“ Als dominante Frauentypen wurde zum einen die „Hausfrau und Mutter ohne Sexappeal“ und zum anderen die „junge, schöne, attraktive und konsumorientierte Frau“ ermittelt, mit der Konsequenz, daß zwei Drittel aller dargestellten Frauen der Altersgruppe zwischen 19 und 35 Jahren angehörten.¹⁴ Sein zugespitzt formuliertes Resümee „die Frau im Fernsehen ist vor allem schön und hat viel Zeit“ ergänzt er durch die Feststellung, daß die Frauen in einer Welt gezeigt werden, die durch Ferne von der Welt der Arbeit und der Politik gekennzeichnet ist.

Es soll hier weder gefordert werden, daß die Frauen in Fernsehsendungen mit Spielhandlungen häßlich, dafür aber politisch aktiv zu sein hätten, noch, daß Sendungen mit Spielhandlung bloß abgebildete Realität sein müßten. Daß aber das Fernsehen auch und vielleicht gerade in seinen Sendungen mit Spielhandlungen einen Beitrag zur Durchdringung komplexer Realität leisten könnte, ist eine auch am eigenen Anspruch des Fernsehens gemessene adäquate Forderung.¹⁵

Interessant ist, daß es gerade bei den viel gescholtenen Vorabendserien mehrfach Ansätze gab, einen zeitgemäßerem und realitätsnäheren Frauentypus zu entwerfen. Interessant ist aber auch, welche Berufsrollen diesen neuen Frauenfiguren zunächst zugeordnet wurden. In der Serie *Der Fall von nebenan* (1970) spielt Ruth Maria Kubischek eine Sozialarbeiterin, in der Serie *Die Journalistin* (1970) spielt Marianne Koch die Titelfigur. Während Ärztinnen, Krankenschwestern, Sekretärinnen und Lehrerinnen der bereits eingespielten Berufspalette zuzurechnen sind, tritt mit der *Gemeinderätin Schumann* (1974) in der gleichnamigen Serie ein neuer gesellschaftlich engagierter Typus in Erscheinung. Demgegenüber blieben Frauen in Kriminalfilmen und Kriminalserien bis Ende 1977 bevorzugt auf die Rolle als Opfer, vereinzelt auch auf die als Täterin reduziert. Bestenfalls als Sekretärin erhielten Frauen Zugang zu den männ-

¹³ Küchenhoff, Erich: Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen. Schriftenreihe des Bundesministers für Jugend, Familie und Gesundheit. Band 34. Stuttgart 1975, S. 52.

¹⁴ Ebd., S. 92f.

¹⁵ Ebd., S. 96.

lich besetzten fiktiven Kommissariaten. Schreibmaschine, Telefon und – nicht zu vergessen – die Kaffeemaschine sind die charakteristischen Insignien ihrer untergeordneten Stellung.

Da bildet auch Fräulein Rehbein, die Sekretärin in der Krimi-Reihe *Der Kommissar*, keine Ausnahme. Das für sie entwickelte Rollenkonzept ist zwar so unverwechselbar, daß sich damalige Zuschauer auch heute noch an „die Rehbein“ zu erinnern vermögen. Aber, so könnte man unter dem hier interessierenden Blickwinkel fragen, um welchen Preis? „Die Rehbein ist ja da, nicht?“ – so ironisiert sie selbst die Selbstverständlichkeit, mit der ihr Überstunden abverlangt werden, wenn der Chef es für nötig hält. Die Diskrepanz zwischen ihrem beruflichen Einsatz und ihrem beruflichen Status ist unübersehbar.



Fräulein Rehbein: So, ich geh' jetzt, Chef.

Kommissar: Ja, wieso, warum hast du den Mantel an?

Fräulein Rehbein: Es ist elf Uhr nachts. Ich hab' ne hübsche kleine Wohnung.

Kommissar: Da kannst du auch morgen hingehen. Wo ist denn Walter?

Fräulein Rehbein: In der Kantine. (...)

Kommissar: Na, ruf' die Kantine an, er soll raufkommen.

Daß sie, eine ältere unverheiratete Frau, als Fräulein eingestuft wird, entspricht zwar den damaligen Gepflogenheiten; gleichwohl schwingen darin Nebentöne mit, die an das komisch akzentuierte Rollenbild der „ältlichen Jungfer“ denken lassen. Auch der familiär-burschikose Umgangston (wie er beispielsweise in der Anredeform „Rehbeinchen“ und „Du“ zum Ausdruck kommt) wirkt leicht antiquiert und ist nicht frei von freundlicher Herablassung.

Daß allmählich Schritte zur Änderung eingefahrener Rollenkonzepte für Frauen unternommen wurden, hatte nicht nur den Wandel im gesellschaftlichen Klima und die Emanzipations-Debatte der 70er Jahre als Hintergrund, sie gingen auch mit der Diskussion um die Funktion des Werberahmenprogramms und mit der generellen Forderung nach „Realitätsnähe“ zusammen, die zum wichtigen Diskussionspunkt und Gestaltungsprinzip für die Serienproduktion Ende der 60er, Anfang der 70er wurde.¹⁶

Beide Fernsehproduktionen, in denen Anfang 1978 zum erstenmal Frauen als kriminalistische Ermittlerinnen (im öffentlichen Dienst) auftreten – die *Tatort*-Reihe im Hauptprogramm der ARD und die Krimi-Serie *Soko 5113* im Vorabendprogramm des ZDF – sind charakteristische Exempel eines solchen

¹⁶ Vgl. Giesenfeld, Günter / Prugger, Prisca, a.a.O., S. 368.

vorrangig dem Realitätsprinzip verpflichteten Fernsehangebots. Das Programm für die *Tatort*-Reihe, die am 29.11.1970 startete, hatte der *Tatort*-Koordinator Gunther Witte wie folgt umrissen: „Einbeziehung der regionalen Besonderheiten eines jeden Sendegebietes, Auswahl der Geschichten, die mit der Realität zu tun haben, ohne damit Dokumentationscharakter zu beanspruchen, individuelles Gesicht einer jeder Story gegenüber Serien-Klischees ausländischer Provenienz.“¹⁷ Bei der Vorabendserie *Soko 5113*, die darauf abzielte, ein objektives und authentisches Bild der Polizeiarbeit in einer Großstadt zu zeichnen, wirkte ein Oberkriminalrat als Ideenlieferant mit.¹⁸

Nicht von ungefähr boten gerade diese beiden Fiktionsangebote günstige Voraussetzungen dafür, tradierte Rollenmuster des Fernsehkrimis zu durchbrechen. Der Vorabendsektor stand nicht in gleicher Weise im Vordergrund der öffentlichen Beachtung wie das Hauptprogramm, so daß durchaus auch Platz für Experimente vorhanden war. Daß man solche Experimente allerdings nur wohl dosiert vornahm, läßt sich daraus folgern, daß die *Soko*-Kommissarin nur als Teammitglied in einer untergeordneten Funktion konzipiert wurde. Beim *Tatort* trug das föderale Prinzip dazu bei, daß mit unterschiedlichen Kommissarfiguren und schließlich auch mit einer Kommissarin experimentiert werden konnte. Jedem am *Tatort* beteiligten Sender mußte daran liegen, eine unverwechselbare Kommissargestalt zu präsentieren. Allerdings dauerte es bis zur 84. *Tatort*-Folge, bis sich der Südwestfunk dafür entschied, die Ermittler-Rolle mit einer Frau zu besetzen. Daß das Fernsehen dabei der Realität einen Schritt vorausseilte, ist dem Autor des Drehbuches zu verdanken, der einen solchen Schritt in seinen Kriminalromanen bereits einige Jahre zuvor unternommen hatte.

3. Zwei Oberkommissarinnen wechseln das Medium

Richard Hey, der Verfasser des Drehbuchs zu der *Tatort*-Folge, in der die Oberkommissarin Marianne Buchmüller ihr Fernsehdebüt antrat, hatte sich seit den 50er Jahren einen Namen als Autor von Theaterstücken und Hörspielen gemacht. 1955 erhielt Hey den Schiller-Preis, 1960 den Gerhart-Hauptmann-Preis und 1965 den Hörspielpreis der Kriegsblinden. Seit den 70er Jahren sorgten seine Kriminalromane für Aufsehen, weil es dem Autor gelang, seinen

¹⁷ Zit. nach: Schwarzkopf, Dietrich: Dauerbrenner Krimi. Anmerkungen zu einem unentbehrlichen Programmbestandteil. In: *Weiterbildung und Medien*, Nr. 2, 1985, S. 19.

¹⁸ Vgl. Kretzschmar, Peter: Heiße Tips vom Kripomann. Werner Kreindl ist Chef der Ganovenjäger von *Soko 5113*. In: *Hörzu*, Nr. 1, 1978, S. 13.

Geschichten nicht nur mit zeitbezogenem Kolorit, sondern auch mit einer zeitkritischen Dimension zu versehen.

Richard Heys Kriminalromane übernehmen zwar äußerlich die Merkmale dieser als Trivialliteratur geschmähten Gattung – und natürlich auch die Spannung. Gefüllt wird diese Form aber mit einem Stück bundesdeutscher Wirklichkeit.¹⁹

Zu den besonderen Merkmalen dieser Romane gehört darüberhinaus, daß der Autor nicht Kommissaren, sondern Kommissarinnen die Lösung der Kriminalfälle übertragen hat. Bereits in seinem 1973 erschienenen Roman *Ein Mord am Lietzensee* führt Richard Hey die Oberkommissarin Katharina Ledermacher ein, eine fast vierzigjährige Frau, die – wie es im Klappentext heißt – „nicht wie weibliche Polizisten sonst in der Abteilung ‚Sitte‘ oder ‚Jugend‘ arbeitet, sondern als Kriminalkommissarin bei der West-Berliner Polizei, Referat ‚Tötung‘.“ So aus dem Rahmen des Gewohnten fallend wie ihre berufliche Tätigkeit ist auch ihr Privatleben. Katharina Ledermacher ist geschieden; sie lebt mit einem Studienrat zusammen, hat aber ihr eigenes Apartment nicht aufgegeben. Ihre siebzehnjährige Tochter, die zunächst bei ihrem Vater in der Schweiz lebt, siedelt zur Mutter nach Berlin über. Durch die beiden Nebenfiguren gewinnt die Schilderung des Privatlebens an atmosphärischer und emotionaler Qualität; zudem tragen beide zu einer Bereicherung des Problemhorizontes bei. Da auch die Lebensgeschichte und der berufliche Werdegang Katharina Ledermachers zur Sprache kommen, entsteht vor dem Hintergrund des Krimigeschehens ein facettenreiches Bild dieser fiktiven Oberkommissarin. Eine ähnlich ausbalancierte Mischung zwischen einer „modernen“ Frau und einer fähigen Kommissarin zeigt Katharina Ledermacher auch in dem nachfolgenden Kriminalroman *Engelmacher & Co.* (1975), in dem sie wiederum die Hauptfigur ist.

1978 entwirft Richard Hey für den *Tatort*-Film eine neue Kommissarinnen-Gestalt: Marianne Buchmüller, die (wie das nachfolgende Kapitel zeigen wird) manche Verwandtschaft zu ihrer Vorgängerin aufweist. Im selben Jahr entsteht zudem auf der Basis des Romans *Ein Mord am Lietzensee* der gleichnamige Film,²⁰ so daß in diesem Jahr beide Protagonistinnen Fernseh-Premiere haben. Während die eine (Katharina Ledermacher) den Weg vom Roman in das Medium Fernsehen nimmt, beschreitet die andere (Marianne Buchmüller) den umgekehrten Weg: vom Fernsehfilm ins Buch. In den Roman *Ohne Geld singt der Blinde nicht* (1980) integriert Richard Hey eine Begegnung Katharina Ledermachers mit seiner zweiten Krimi-Heldin, mit der Oberkommissarin Marianne Buchmüller.

¹⁹ Zit. nach einer Rezension in der Basler Zeitung. In: Hey, Richard: *Ohne Geld singt der Blinde nicht*. München 1980, S. 320.

²⁰ ZDF, 12.8.1978. Renate Küster spielte die Hauptrolle.

Marianne Buchmüller war einige Jahre jünger als Katharina, hatte aber mehr Dienstjahre, weil sie schon kurz nach dem Abitur zur Polizei gegangen war. Sie war größer und kräftiger, sportlich durchtrainiert, nie krank. ‚Körperliche Probleme muß man mental angehen‘, sagte sie gern. Katharina erschien sie beneidenswert ins sich gefestigt. Die kühne Windstoßfrisur, der Bausparvertrag fürs Eigenheim, die Mitgliedschaft im Polizeisportverein und im exklusiven Tennisclub Rotweiß gehörten ebenso zu Buchmüllers solidem Leben wie ihre unproblematisch einander ablösenden Freunde. Männer gingen ihr offenbar nicht sehr nahe. Und sie konnte rigoros Privatleben und Dienst trennen.²¹

Während die Präsenz von Oberkommissarin Marianne Buchmüller in diesem Roman noch auf eine kleine Episode beschränkt bleibt, tritt sie dann 1981 auch als zentrale Romanfigur in der Kriminalgeschichte *Feuer unter den Füßen* in Erscheinung. Dieser Roman basiert auf dem Drehbuch zum *Tatort*-Film *Der Mann auf dem Hochsitz* und auf der realisierten TV-Fassung, weist zugleich aber wichtige inhaltliche Unterschiede auf. Obwohl der Wechsel von der fiktiven Welt des TV-Krimis in die fiktive Welt des Krimi-Romans (und umgekehrt) ebenfalls der Untersuchung wert wäre, steht hier das *Tatort*-Debüt der Oberkommissarin Buchmüller im Vordergrund des Interesses.

4. Marianne Buchmüller ermittelt

Daß für die Besetzung der Kommissarinnen-Rolle Nicole Heesters geworben wurde, ging auf eine Anregung des Drehbuch-Autors Richard Hey zurück. Nicole Heesters, die 1954 als „Gigi“ am Wiener Volkstheater ihren ersten Bühnenauftritt hatte, war in den 70er Jahren längst als ausgezeichnete Bühnendarstellerin bekannt. Am Düsseldorfer Schauspielhaus und später am Hamburger Thalia-Theater trat sie überwiegend in „klassischen Rollen“ auf (von der *Jungfrau von Orleans* von Schiller bis hin zur *Judith* von Hebbel); daß sie aber auch andere Rollen zu meistern verstand, bewies sie unter anderem beim Musical *Sweet Charity*, in dem sie 1976 die Hauptrolle spielte. In den 50er Jahren hatte sie auch erste Erfahrungen mit dem Medium Film gesammelt; im Fernsehen war sie aber vor ihrem ersten *Tatort*-Film noch nicht aufgetreten.

In einem Statement aus dem Jahre 1994 umreißt Nicole Heesters ihre Kommissarinnen-Rolle rückblickend folgendermaßen:

Es ist zwar schon lange her, aber das weiß ich noch, daß ich mich sehr freute, die Rolle der Kommissarin zu spielen. Es war für mich kein Problem, daß dieser Beruf bisher immer von Männern ausgeführt wurde. Im Gegenteil: Es reizte mich, dieses Klischee zu durchbrechen. Ich wollte nie mit Waffen hantieren.

²¹ Hey, Richard (1980), a.a.O., S. 103-104.

Meine einzigen Waffen sollten eben die Waffen einer Frau sein, wie man so hübsch sagt. Mutterwitz, Intuition während der stillen Stunden beim Frisör, Verständnis für menschliche Schwächen, plötzliche Erkenntnis beim Bügeln, Anmut.²²

Daß Nicole Heesters ausgerechnet auf die mißverständliche Formel „mit den Waffen der Frau“ zurückgreift, um ihr Rollenverständnis zu erläutern, erscheint wenig glücklich, weil sie damit ungewollt das Klischee von der typisch weiblichen Raffinesse fortschreibt. Auch der Rückgriff auf den sogenannten „Mutterwitz“ und die intuitive Erkenntnis als Instrumente kriminalistischer Ermittlungen lassen befürchten, daß das Figurenkonzept der neuen Kommissarin mit althergebrachten Denkmustern befrachtet sein könnte. Formulierungen wie die oben zitierten geistern nämlich in unterschiedlichen Abwandlungen auch 1978 durch die Presseankündigungen:

Der SWF wechselt seinen ‚Tatort‘. Er zieht von Baden-Baden nach Mainz und führt zugleich einen neuen Kommissar ein: eine Frau! Nicole Heesters als Marianne Buchmüller wird in Zukunft die Palette der ARD-Kommissare ‚fraulich‘ bereichern.²³

Was hier noch wortspielerisch dezent angesprochen wird, erhält beispielsweise in einem Artikel der Illustrierten *Quick* eine weitreichendere Bedeutung. Kurz und bündig heißt es in der Überschrift „Die Kommissarin schafft’s mit den Waffen einer Frau“. Im Text wird dann mit Nachdruck die angeblich spezifisch weibliche „Geheimwaffe“ ins Spiel gebracht: „Sie hat jene intuitive (weibliche?) Art des Erkennens, die einer Kommissarin nur von Nutzen sein kann. Und genau das ist die Waffe, die sie im *Tatort* einsetzt.“²⁴ Obwohl sich die Verfasserin des Artikels auf den Autor beruft, hören sich die entsprechenden Äußerungen Richard Heys um einiges differenzierter an.

Frauen sind im allgemeinen genauer und empfindlicher als Männer (...). Was wir gern als männliche Logik bezeichnen, ist oft nichts anderes als eine durch Jahrtausende antrainierte schablonisierte Form von Denkfähigkeit.²⁵

Auch andere Äußerungen zum Figurenkonzept, die die Presse vorab veröffentlichte (und die zumeist als gemeinsame Quelle eine Pressekonferenz²⁶ und die

²² Ihre Kommentare, Kommissare ..., in: *Tatort 300! Eine Publikation der ARD zur 300. Folge der Krimireihe Tatort*. Hrsg. von der Pressestelle und der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit des Westdeutschen Rundfunks. Köln Oktober 1994, S. 33.

²³ Programmhinweis 29.1.1978. In: *Hörzu*, Nr. 4, 1978.

²⁴ Krause, Heidemarie: Die Kommissarin schafft’s mit den Waffen einer Frau. In: *Quick*, Nr. 2, 19.1.1978, S. 34.

²⁵ Zit. ebd., S. 34.

²⁶ An der Pressekonferenz, die im Juni 1977 stattfand, nahmen Nicole Heesters, Richard Hey, der Regisseur Erich Neureuther und der Produzent Gig Malzacher teil.

Presseinformationen der ARD haben), lassen eine differenziertere Gestaltung erwarten, als es die verschiedenen Statements auf den ersten Blick nahelegen. Wenn Nicole Heesters betont, daß sie weder „als deutsche Emma Peel noch als weiblicher James Bond“ Furore machen wollte,²⁷ zeigt sich, daß manche der mißglückten Formulierungen dem Bemühen geschuldet sind, sich von bekannten Krimi-Helden abzugrenzen. Wie es scheint, bestanden bei ihr zunächst Befürchtungen, daß die Figur der Kommissarin zu stark von männlichen Rollenbildern beeinflusst sein könnte. Durch eine Begegnung mit einer Kriminaloberrätin – so Nicole Heesters – habe sie jedoch die Überzeugung gewonnen, „daß eine Frau in diesem Beruf nicht alles Weibliche ablegen und als Supermann auftreten“ müsse.²⁸

Aus solchen Auskünften, die die Vorbereitung Nicole Heesters auf die Kommissarinnen-Rolle betreffen, ergeben sich außerdem Anhaltspunkte dafür, daß das Prinzip der „Realitätsnähe“ von vornherein eine wirksame Sperre gegenüber einer „traditionell weiblichen“ Rolleninterpretation war. Um Informationen aus erster Hand zu erhalten, hatte sich Nicole Heesters mit der Kriminaloberrätin Rosmarie Frommhold in Verbindung gesetzt, die bereits über 30 Jahre im Polizeidienst arbeitete. Die Kriminaloberrätin war 1978 selbst zu einer Medienattraktion geworden, weil ihre berufliche Karriere eine noch als spektakulär empfundene Ausnahme darstellte.²⁹ Obwohl sie sich gegen den Einsatz von Frauen bei Raub-Delikten aussprach, fand Nicole Heesters im Hinblick auf ihre Funktion als fiktive Chefin einer Mordkommission volle Unterstützung: „in Mordfällen wären Frauen durchaus am Platze, weil es oft darum geht, psychologische Hintergründe aufzudecken“. Blickt man noch auf das vom Mainzer Kripochef erteilte „Gütesiegel“, es werde „alles wirklichkeitsgetreu geschildert“, obwohl es natürlich „keine Chefin des Morddezernates“ gebe,³⁰ spricht also manches dafür, daß die beiden Dimensionen des Rollenkonzeptes – die „Berufsrolle“ und die „Geschlechterrolle“ – in einer wohlabgewogenen Dosierung miteinander kombiniert werden sollten.

Aufschlußreiche Argumente gegen eine zu „weibliche“ Rolleninterpretation bringt zudem indirekt auch der Regisseur Erich Neureuther ins Spiel, wenn er verspricht, daß mit dem *Mann auf dem Hochsitz* keineswegs ein „samtwеicher *Tatort* ins Haus“ stehe und zusichert, daß es auch „Action und Tote“ geben

²⁷ Zit. nach: Schmittdiel, Walter: Eine Frau als Leiterin der Mordkommission – das gab es auf dem Bildschirm noch nie. In: *TV Hören und Sehen*, Nr. 4, 1978, S. 4.

²⁸ Ebd., S. 4.

²⁹ Rosmarie Frommhold war Gast in einer Talkshow des WDR und in der Sendereihe *Montagsmaler*.

³⁰ Zit. nach: Schmittdiel, Walter, a.a.O., S. 5.

werde.³¹ Hier machen sich Vorgaben bemerkbar, die aus genrespezifischen Konventionen erwachsen und zudem der Tatsache Rechnung tragen, daß Krimis bevorzugt von Männern eingeschaltet werden.

Wie „eine Frau Verbrechen aufklärt“ und wie Nicole Heesters die Rolle der Kommissarin meistern würde, stand vor der Ausstrahlung des *Tatort*-Films im Vordergrund des publizistischen Interesses. Diese Gesichtspunkte spielen natürlich auch bei der aus heutiger Sicht gestellten Frage nach charakteristischen Merkmalen des Figuren-Konzeptes der ersten *Tatort*-Kommissarin eine Rolle. Dabei ist auch zu berücksichtigen, inwieweit bei der darstellerischen Realisierung Gestaltungskonventionen durchbrochen werden, die sich im Fernsehen für Kommissar-Figuren entwickelt haben. Ist die Kommissarin als Gegenfigur zu den etablierten männlichen Kommissar-Gestalten angelegt? Gewinnt sie als eigenständige Kommissarinnen-Gestalt Profil, ohne daß neuen Figurenklischees der Weg bereitet wird? Und wie wirken sich die Vorgaben der *Tatort*-Reihe aus?

Schließlich gilt es noch einen weiteren Aspekt im Auge zu behalten: das Verhältnis zwischen Darstellerin und Rolle, das in diesem Fall zwei Besonderheiten aufweist. Die eine resultiert daraus, daß Nicole Heesters als hochkarätige Bühnendarstellerin eine Rolle in einem Genre übernimmt, das zumindest im damaligen Verständnis vergleichsweise niedrig einzustufen war. Die andere Besonderheit hängt damit zusammen, daß der Tochter von Johannes Heesters von vornherein Aufmerksamkeit entgegengebracht wurde. Beides blieb nicht ohne Einfluß auf die Wahrnehmung der Kommissarinnen-Gestalt, wie sich anhand von Rezeptionszeugnissen rekonstruieren läßt.

Um das Figurenkonzept näher zu beleuchten, richtet sich die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Gestaltung der Figur selbst, sondern auch auf weitere Bereiche der narrativen und dramaturgischen Gestaltung, sofern sie die Kommissarinnen-Gestalt tangieren. Das betrifft zum einen die Spiegelung der Figur in den Reaktionen ihres privaten und beruflichen Umfeldes und zum anderen ihre Einbindung in das Krimigeschehen und in den thematischen Horizont der Kriminalgeschichte. Ein kurzer Handlungsabriß des ersten *Tatort* Films mit Marianne Buchmüller als Oberkommissarin erscheint deshalb angebracht.

Friedrich Löbert verabschiedet sich am Sonntagmorgen von seiner Frau, die davon ausgeht, daß er wie üblich mit dem Motorrad in sein Jagdrevier in der Nähe von Mainz fahren werde. Dort angekommen, beginnt er, die Wände der Jagdhütte mit Klebeband abzudichten. Außerdem befestigt er einen Schlauch am uspuff seines Motorrads. Zwei Dinge hindern ihn daran, den geplanten

³¹ Ebd.

Suizid durchzuführen: Das Klopfen des Wirtes vom Gasthaus „Zum Adler“, mit dem er häufig zusammen auf die Jagd geht, und der Anblick einer Katze, die im Schuppen ihre Jungen zur Welt gebracht hat. Statt dessen geht er zu seinem Hochsitz. Der Wirt, der ihm in einem Abstand gefolgt ist, hört einen Schuß und findet auf dem Hochsitz den verletzten Löbert.

Bei den Ermittlungen am Tatort, die die Oberkommissarin Marianne Buchmüller leitet, entsteht bald der Eindruck, daß es sich um einen Selbstmordversuch handelt, zumal ein Zettel gefunden wird, der in diese Richtung weist. Löbert behauptet dagegen, er sei von einem maskierten Ausländer überfallen worden, und will ihn sogar an seinem Akzent erkannt haben. Der Italiener Enzo Turridu habe ihn zum Schreiben deszettels gezwungen und dann auf ihn geschossen. Da der Wirt aussagt, daß jemand durch das Unterholz weggerannt sei, kann ein Mordanschlag nicht ausgeschlossen werden.

Für die Oberkommissarin zeichnet sich nach eingehenden Befragungen des Beschuldigten und von weiteren Personen aus dem privaten und beruflichen Umfeld Löberts immer deutlicher ab, daß sich Löbert in einem psychischen Ausnahmezustand befindet, der nach seinem gescheiterten Suizid eskaliert. Opfer seines Monoklauses könnte – so vermutet die Oberkommissarin – Turridu werden. Um das zu verhindern, ordnet sie an, Löberts Haus nach seiner Rückkehr aus dem Krankenhaus zu überwachen. Deshalb scheint es so, als könne Löbert mit dem Tod Turridus und dessen Besucherin, die in der folgenden Nacht in der Kajüte eines Flußdampfers durch eine Kohlenmonoxyd Vergiftung sterben, nichts zu tun haben. Die Indizien sprechen für einen Selbstmord Turridus. Obwohl der Fall geklärt scheint, kann Marianne Buchmüller die Selbstmordthese nicht akzeptieren.

Durch eine beiläufige Äußerung ihres Freundes, der sie am selben Tag in ihrer Wohnung aufsucht, wird ihr klar, daß sie bisher von einer falschen Voraussetzung ausgegangen ist. Friedrich Löbert ist keineswegs, wie es seine Frau ausgesagt hatte, vom Krankenhaus direkt nach Hause gefahren. Er hat vielmehr den Abgasschlauch manipuliert – mit tödlichen Folgen für die beiden Personen, die sich in der Kajüte aufhielten.

Bereits beim ersten ‚Auftritt‘ der Kommissarin zeichnen sich wichtige Komponenten des Figurenkonzeptes ab. Diese einführende Sequenz läßt zunächst an eine krimitypische Standardsituation denken: durch das Klingeln des Telefons wird die Kommissarin aus dem Schlaf gerissen. Krimigeübten Zuschauern ist





klar, man ruft sie an einen Tatort. Aus dem Telefonat ergibt sich jedoch, daß mit solchen Erwartungen der Zuschauer gespielt wird.

Ach, du bist's. – Ich hab' nur was gegen Leute, die mich so früh wecken. – Ja, es war schön gestern mit dir in Frankfurt. – Ich hab' dir doch gesagt. Ich hab' dich doch ausdrücklich gebeten, mich zu Hause in Ruhe zu lassen.



Das Telefongespräch endet mit dem Versprechen Marianne Buchmüllers „Ja, ich ruf' dich an“, dem sie ein betontes „Ich ruf' dich an“ nachschickt. Die emotionale Färbung des Gesprächs läßt darauf schließen, daß man sich am anderen Ende der Leitung einen Freund vorzustellen hat. Beim nochmaligen Klingeln geht Marianne Buchmüller davon aus, daß ihr Freund erneut anruft. Dieses Mal ist es aber ihre Dienststelle. Die Kommissarin reagiert mit beruflicher Routine. Während sie sich zwischen Schlafzimmer, Badezimmer und Küche hin- und herbewegt, läßt sie sich die wichtigsten Informationen telefonisch durchgeben und trifft organisatorische Absprachen. Innerhalb kürzester Zeit ist sie bereit, ihre Ermittlungen am Tatort aufzunehmen. Knapp vier Minuten benötigt diese Sequenz, um den Zuschauern erste Eindrücke von der privaten und der beruflichen Sphäre Marianne Buchmüllers zu vermitteln. Die Berücksichtigung beider Lebensbereiche ist ebenso bemerkenswert wie der Sachverhalt, daß sie dabei sowohl als attraktive Frau wie als kompetente Kommissarin in Szene gesetzt wird.



Konzentriert man sich zunächst auf das, was über die Privatperson Marianne Buchmüller in der einführenden Sequenz und im weiteren Handlungsverlauf ausgesagt wird, so entsteht ein zwar fragmentarisches aber doch ausreichend konturiertes Bild einer selbstbewußten, gutaussehenden Frau im Alter von 30 bis 40 Jahren. Sie lebt allein in einer gemütlich eingerichteten Wohnung, kleidet sich sportlich-elegant und hat ein Faible für Hüte. Aus Dialogen ergibt sich, daß sie dem bundesrepublikanischen Auto-Fetischismus kritisch gegenübersteht und auf Vorurteile gegenüber Ausländern mit kühler Zurückweisung reagiert. Marianne Buchmüller ist mit einem jüngeren Mann befreundet. Bei dieser Beziehung legt sie Wert auf eine gewisse Distanz, die sie mit dem Altersunterschied begründet. Privates und Berufliches möchte sie voneinander trennen.

Diese aus der Biografie der fiktiven Figur heraus entwickelte Einstellung wird jedoch durch dramaturgisch bedingte Darstellungsstrategien konterkariert. Denn ein Zusammentreffen mit ihrem Freund, der sie in ihrer Wohnung aufsucht, erhält gegen Ende der Kriminalgeschichte eine Schlüsselrolle bei der Klärung des Kriminalfalles. Eine Liebesszene mündet unverhofft in einen ganz und gar beruflichen Dialog, in dem sich die Lösung bereits andeutet.

Buchmüller: Was hast du gesagt?

Freund: Wann?

Buchmüller: Als du in der Tür standst?

Freund: Ich hab' dich nicht gesehen, ich hab' nur deinen Hut gesehen und den Staubsauger gehört.

Buchmüller: Ich muß los. Hilfst du mir?



Hatte sich die Kamera schon in der einführenden Sequenz recht weit in die private Sphäre der Protagonistin vorgewagt, so gilt das umso mehr für diese

Schlüsselszene. Natürlich gehörten solche Liebesszenen in anderen Fernsehgenres auch in den 70er Jahren längst zur Darstellungspraxis; zieht man aber zum Vergleich Krimi-Serien wie *Derrick*, *Der Alte*, *Der Kommissar*, *Kommissar Freytag* oder *Kommissar Brahms* heran, in denen eine Partnerin nicht in Erscheinung tritt, so läßt sich schon von einer ungewöhnlichen szenischen Lösung sprechen. Auch für die *Tatort*-Reihe war diese Verzahnung von Beruf und erotisch akzentuierter Privatsphäre untypisch.

Im Vergleich zu den Eindrücken, die über die private Sphäre der Kommissarin vermittelt werden, sind diejenigen über ihre berufliche Welt weniger ungewöhnlich aber doch aufschlußreich. Daß sie eine nüchtern-professionelle Einstellung zu ihrem Beruf hat, signalisierten bereits ihre Reaktionen auf den dienstlichen Anruf. Noch deutlicher zeigt sich das, wenn sie tiefgründige Argumente für ihre Berufswahl lapidar von sich weist.

„Ach, was. Ich bin zur Kripo gegangen, weil ich als junges Mädchen dauernd Migräne hatte, und da dachte ich, da hab' ich viel Bewegung an der frischen Luft. Als ich bemerkte, daß zwei Drittel meiner Arbeit hinter dem Schreibtisch stattfand, war es zu spät.“

Marianne Buchmüllers Erscheinungsbild, ihr Auftreten, ihre Körpersprache, ihr kriminalistisches Know-how signalisieren, daß sie ihren Beruf mit großer Selbstverständlichkeit und Sachkenntnis ausübt; das heißt, sie wird als versierte und in ihrer Position unangefochtene Kriminalbeamtin in Szene gesetzt. Da die



Oberkommissarin nicht als „Neue“ eingeführt wird, sondern als Frau mit langjähriger Berufserfahrung, bleiben mögliche Durchsetzungskämpfe ausgeblendet. Auch von einem anderen Handlungselement, dem Druck von oben, der gewissermaßen zur Grundausstattung vieler Kriminalfilme gehört, wird hier nur sehr sparsam Gebrauch gemacht. Es fällt sogar auf, daß die Kommissarin von ihrem Vorgesetzten nachdrücklich unterstützt wird, nachdem sie ihm die Gründe für einen unkonventionellen und aufwendigen Ermittlungsschritt erläutert hat. Obwohl direkte Konflikte, die sich aus ihrer Position ergeben könnten, nicht dargestellt werden, finden sich doch zahlreiche Passagen, in denen ihre Kommissarinnen-Rolle thematisiert wird. Das geschieht teilweise in sachlich konstatie-

render Form, teilweise unter einem humoristischen oder ironischen Vorzeichen, mitunter aber auch unter einem problematisierenden Blickwinkel.

Als Chefin der Mordkommission sind ihr zwei Mitarbeiter unterstellt, für die allerdings eine Frau als Vorgesetzte nicht in gleicher Weise akzeptabel ist. Einer ihrer Assistenten betont nachdrücklich, daß er der Frau Kommissarin „nur zeitweise unterstellt“ sei. Der andere reagiert auf diese Situation zuweilen mit humoristischen Sticheleien, er läßt aber keine Zweifel daran, daß er ohne Vorbehalte mit ihr zusammenarbeitet. Anhand eines gängigen Gestaltungselements, dem Motiv des Kaffee-Kochens (Schlüsselbild einer untergeordneten Position), liefert eine Filmszene einen spielerisch ironischen Kommentar zur



sonst üblichen Rollenverteilung, indem sie diese unter umgekehrtem Vorzeichen fortschreibt und so indirekt karikiert. Denn anders, als zu erwarten wäre, betätigt sich Marianne Buchmüller ganz so, wie es traditionell einer Sekretärin abverlangt wird: die Oberkommissarin serviert ihren Assistenten den Kaffee.

Ironie kommt auch dort ins Spiel, wo die Oberkommissarin in einer Manier ihren männlichen Kollegen (einschließlich ihres Vorgesetzten) gegenübertritt, die ein wenig an einen typischen Bürojargon männlicher Provenienz erinnert. Ihre ironisch eingefärbte Begrüßungsformel „So viele schöne Männer auf einmal“ wird nicht minder ironisch von ihrem Chef gekontert: „Seit Sie bei uns sind, arbeiten wir alle enorm an uns – nächstes Jahr sind wir noch schöner“.

Innerhalb des Kommissariats führt ihr beruflicher Status also zu relativ wenigen Reibungen. Irritationen zeigen sich vor allem dann, wenn Marianne Buchmüller bei Ermittlungen mit Menschen zusammentrifft, für die ein weiblicher Kommissar etwas absolut Neues darstellt. Bei einer Befragung am Tatort wendet sich ein Zeuge beispielsweise immer ganz automatisch an den Assistenten, obwohl Marianne Buchmüller die Fragen stellt.

Zeuge: Ich mein, Herr Kommissar, ich hätt' auch gesehe, wie aaner durchs Unterholz davongemacht is, Herr Kommissar.

Buchmüller: Wo?

Zeuge: (Bei der Antwort wendet er sich an den Kriminalassistenten) Da hinne, kommen



Sie mal Herr Kommissar..

Buchmüller: Wie sah er denn aus?

Zeuge: (wieder mit Blick auf den Kriminalassistenten) Wie soll ich das wissen, Herr Kommissar. Des ging doch alles so schnell.

Assistent: Ich bin nicht der Kommissar.

Zeuge: Ja, so geht das heute.

Auch bei der folgenden Szene scheint sich die Thematisierung ihrer leitenden Funktion überwiegend auf der Oberfläche zu bewegen. Aber es gehört zu den Qualitäten dieses Films, daß solche szenischen Arrangements nicht selten mit einem Hintergrund versehen sind, dessen Bedeutung sich erst im Laufe des Krimigeschehens erschließt. Hier ist es das Stichwort „kollegial“, das anlässlich der Befragung Löberts im Krankenhaus zum erstenmal auftritt. Es durchzieht wie ein roter Faden die Krimihandlung und wirkt auch als Bindeglied zwischen den Handlungsebenen, da es sowohl das Figurenkonzept der Kommissarin wie die Problemlage des Täters tangiert.



Buchmüller: Herr Löbert, guten Tag, Oberkommissarin Buchmüller und mein Kollege Jörg Mewes. Wir wollen nur ein paar Fragen an Sie stellen, die Sie vielleicht schon beantworten können.

Löbert: Heißt das, Sie sind die Vorgesetzte von diesem Herrn?

Buchmüller: Ja, aber wir machen das kollegial.

Mewes: Wir rauchen nicht mehr, weil sie der Qualm stört, dafür läßt sie uns ab und zu mal einen heben.

Löbert (mit einem gequälten und überdrehten Lachen): Kollegial! Kollegial!

Die unangemessen erscheinende Reaktion erschließt sich im Zusammenhang mit Buchmüllers Recherchen am Arbeitsplatz von Friedrich Löbert, einem Autohaus, bei dem Löbert schon mehr als zehn Jahre als Autoverkäufer beschäftigt ist. Dem Inhaber scheint die Frage nach möglichen Konflikten völlig abwegig.

Inhaber (jovial): Nein, hier gibt's keine Rivalitäten, gerade, weil unser Betriebsklima so kollegial ist, können wir uns etwas erlauben, was möglicherweise woanders zu Schwierigkeiten führen würde: Einen weiblichen Geschäftsführer.

Buchmüller: Moment, weil Ihr Betriebsklima so kollegial ist?

Inhaber: Ja, wir vergrößern trotz Ölkrise oder vielleicht gerade deswegen verkaufen wir besser als zuvor. Eine junge dynamische Frau ist mir daher sehr willkommen (anerkennder Blick auf Buchmüller).

Buchmüller: Könnte ich mal Ihre junge, dynamische, kollegiale Betriebsführerin sprechen?

Inhaber: Ich verstehe Ihre Dringlichkeit nicht.

Buchmüller: Sie lieben doch dynamische Frauen.

Inhaber: Oh, es scheint mir, Ihr Polizeipräsident beschäftigt Sie aus dem gleichen Grunde, weshalb ich Fräulein Schumann beschäftigen werde. Sie soll Schwung in den Männerladen bringen, und das tut sie ja wohl auch. Sehen Sie, an der gefiel mir gleich, daß sie nicht erst lange Urlaub machen wollte, wie das sonst üblich ist, zwischen zwei Verträgen, sondern sofort zupackte, einstieg.



Schließlich muß er aber einräumen, daß eigentlich Friedrich Löbert mit einer Beförderung an der Reihe gewesen wäre und wohl auch damit gerechnet habe. Aus verschiedenen Gründen war sie ihm jedoch vorgezogen worden. Welche Demütigungen für Löbert mit dieser Stellenbesetzung verbunden sind, wird der Kommissarin klar, nachdem sie herausbekommen hat, daß es sich bei der zukünftigen Geschäftsführerin ausgerechnet um seine ehemalige Freundin handelt, die erst wenige Wochen zuvor mit einem radikalen Schlußstrich die Beziehung beendet hatte. Als die Oberkommissarin die junge Frau befragt, ob es nicht ein bißchen hart sei, daß sie „jetzt ausgerechnet in seinem Geschäft (...) als Chefin“ arbeitet, bekommt sie die Antwort: „Erst dachte ich ja auch, das kann ich nicht machen. Aber hätte ich mir wegen Löbert die Chance entgehen lassen sollen? Nein, Frau Kommissarin, das wäre doch sentimental gewesen. Oder?“ Mit der Frage „Haben Sie es etwa leicht, Oberkommissarin?“ wird beiläufig auf die Probleme angespielt, denen sich Frauen gegenübersehen, wenn sie bei ihrem Karrierestreben zu erfolgreichen Konkurrentinnen von Männern werden.



Betrachtet man die szenisch-bildhaft realisierte Ermittlungsarbeit des fiktiven Kommissariats, so ist unübersehbar, daß sie als Teamarbeit erscheinen soll. Marianne Buchmüllers Beziehung zu ihren Mitarbeitern ist kollegial; sie bespricht sich mit ihnen, erörtert gemeinsam die Besonderheiten des Falles und die angemessenen Ermittlungsschritte. Außerdem werden ihre Mitarbeiter bei selbst-

ständigen Recherchen gezeigt. Das heißt, sie bleiben nicht auf die Funktion von Stichwortgebern reduziert, wie es beispielsweise bei Derricks „Faktotum“ Harry der Fall ist. Im Unterschied zu einzelkämpferischen Kommissarfiguren wie der „Alte“ oder der „Kommissar“, die ihre Mitarbeiter gern im Dunkeln tappen lassen, agiert die Oberkommissarin entschieden offener und kooperativer. Ob das bereits als „weiblich“ registriert worden soll (oder einfach nur als sachgerechter) sei dahin gestellt.

Die Frage nach der weiblichen Komponente stellt sich erneut, wenn man ihren persönlichen Ermittlungsstil genauer unter die Lupe nimmt. Daß Marianne Buchmüller es ablehnt, eine Waffe zu tragen, ist ein wichtiges Merkmal. Damit verbindet sich eine Absage an die actionorientierte Krimi-Tradition amerikanischer Herkunft. Zum Glück wird aber auf das verzichtet, was die oben zitierte Redensart „mit den Waffen einer Frau“ anzudeuten schien.

Statt dessen zeigt die Kamera eine Kommissarin, die sich als aufmerksame Beobachterin bewährt, sich in Gesprächen abwartend und konzentriert verhält und ausgesprochen reflektiert und sachbezogen ihre Ermittlungsschritte plant. Als eine Besonderheit fällt ins Auge, daß sie bei Befragungen oder auch beim Gespräch mit ihren Mitarbeitern mitunter einen Stein in ihren Händen bewegt vielleicht als Ersatz für das krimi-übliche Anzünden einer Zigarette?

Ihre Äußerung: „ich versuche zu verstehen, welche Beziehungen die Men-



schen untereinander haben“, macht deutlich, daß sie der psychologischen Dimension bei ihren Kriminalfällen Gewicht beimißt. Auch Intuition ist im Spiel, aber immer in Verbindung mit Reflexion und vorangegangenen Recherchen und keineswegs in Form einer sogenannten „typisch weiblichen“ Variante. Übrigens unterscheidet sie sich in dieser Hinsicht keineswegs von anderen

Kommissarfiguren. Auch bei ihnen führt mitunter ein Wort, ein Eindruck zur plötzlichen Lösung des Rätsels. Allerdings muß eingeräumt werden, daß der inszenatorische Aufhänger für die unverhofft auftauchende Lösung in diesem Fall schon recht originell anmutet – und zwar nicht nur, weil sie mit einer Liebeszene verknüpft wird, sondern auch wegen ihrer Verflechtung mit einem Hutkauf, den die Kommissarin vornimmt, nachdem sie mit ihrer Ermittlungsstrategie zunächst scheiterte. (Zu „Trostkäufen“ dieser Art scheinen tatsächlich Frauen eher zu neigen als Männer.)

Für einen anderen auffälligen Aspekt ihres Ermittlungsstils – ihre Sensibilität im Umgang mit Menschen – muß man nicht unbedingt das Adjektiv weiblich wählen, genauso gut könnte man diese Seite ihres Verhaltens als menschlich bezeichnen. Ein solches Verhalten zeigt sich beispielsweise darin, daß sie die Konsequenzen ihres Handelns im Auge behält und auch zu einer Entschuldigung bereit ist, wenn sie jemanden ungerechtfertigt zu hart angeht.

Was ihre Rolle innerhalb des Krimigeschehens anbelangt, so fällt ins Gewicht, daß sie engagiert in das Krimi-Geschehen eingebunden ist. Sie „geht nicht einfach durch die Geschichte“ hindurch, absolviert nicht mehr oder weniger unbeteiligt ihre kriminalistische Arbeit. Und diese Arbeit wird zudem durchaus ambivalent gezeichnet. Oberkommissarin Buchmüller hat den Sachverhalt durchschaut, auch die Motive ermittelt und den psychischen Ausnahmezustand Löberts richtig eingeschätzt. Sie hat zudem die angemessenen Vorkehrungen getroffen und diese ihrem Vorgesetzten gegenüber plausibel begründet. Trotzdem ist sie gescheitert bei ihrem eigentlichen Ziel: nämlich den befürchteten Mord zu verhindern. Wenn der Grund dafür auch nicht in einem persönlichen Versagen ihrerseits liegt, sondern aus der Falschaussage von Frau Löbert resultiert, so ändert dies nichts daran, daß zwei Menschen den Tod finden. Deshalb kann auch am Ende nicht von einem wirklichen Erfolg gesprochen werden.

Dazu paßt die Art, wie in dem Film der Problemhorizont abgesteckt wird. Die Problemaspekte und Zeitphänomene, die der Krimi thematisiert, bleiben



nicht auf den Kriminalfall im engeren Sinn beschränkt, sondern werden mit dem Figurenkonzept produktiv verzahnt. Themen wie Frauen in Führungspositionen, Umweltbelastung durch Autoverkehr, Vorbehalte gegenüber Gastarbeitern, Einbürgerungsproblematik summieren sich zu einem Mosaik gesellschaftlicher Wirklichkeit. Diese Zeit-Themen sind nicht aufgesetzt, sondern mit dem Krimigeschehen verwoben. Das betrifft auch das Figurenkonzept der Kommissarin. Charakteristische Merkmale der Figur werden innerhalb des Krimi-Geschehens mehrfach beleuchtet und diskutiert. Ihre Rolle als berufstätige Frau wird kontrastiert durch die einer typischen Hausfrau, ihre Führungsposition wird gespiegelt im Karrierestreben einer jungen Frau. Alles trägt dazu bei, daß Marianne Buchmüller als abgerundete Figur hervortritt. Was der Zuschauer über sie in privater und beruflicher Hinsicht erfährt, reicht aus, um sie als Persönlichkeit wahrzunehmen. Damit ist zugleich gesagt, daß bei dem Figurenkonzept die Tendenz zur Individualisierung überwiegt; im Unterschied zu den eher typisierenden Ansätzen, die bei den bereits mehrfach erwähnten Kommissarfiguren festzustellen sind. Die Kommissarin gewinnt gleich bei ihrem ersten Auftritt ein überzeugendes Profil – nicht zuletzt dank der Qualität der Darstellung durch Nicole Heesters.

5. Die Tatort-Kommissarin als Fernsehereignis

Daß das Debüt der ersten *Tatort*-Kommissarin als ein Fernsehereignis gewertet wurde, läßt sich unschwer den zahlreichen Artikeln entnehmen, die bereits vor der Ausstrahlung der *Tatort*-Folge erschienen sind. Schon am 25. November 1977 kündigte die *Kölnische Rundschau* als „Fernsehknüller“ des Jahres 1978 an, daß „das neue Jahr den ersten weiblichen ‚Tatort‘-Kommissar“ bringen werde.³² Die Zeitschriften *TV Hören und Sehen*, *Funk Uhr*, *Hörzu* und *Gong* verbanden den aktuellen Programmhinweis jeweils mit gesonderten Artikeln, in denen die Beweggründe für die Innovation erläutert werden und die Hauptdarstellerin ihre Auffassung über die Kommissarinnen-Rolle darlegt.³³ Auch durch einen ausführlichen Artikel der Illustrierten *Quick* konnten sich die Zuschauer vorab ein Bild vom Selbstverständnis der Darstellerin machen.³⁴ Die Programmzeitschrift *Gong* stufte das bevorstehende Fernsehereignis so hoch ein, daß sie sogar auf der Titelseite eine entsprechende Schlagzeile plazierte: „Die-

³² cep: Fernsehknüller 1978: Das neue Jahr bringt den ersten weiblichen *Tatort*-Kommissar. In: *Kölnische Rundschau* vom 25.11.1977.

³³ Schmittziel, Walter, a.a.O.

³⁴ Krause, Heidemarie, a.a.O., S. 34-37.

se Woche neu im ‚Tatort‘: Jetzt jagt Frau Kommissar die Gangster“. Darüberhinaus wurde dieser *Tatort*-Film den Zuschauern als „tip der Redaktion“ ausdrücklich empfohlen:

Der neue ‚Tatort‘ greift der Zeit voraus. Zwar wundern sich Kripo-Experten über das ‚Wagnis‘, halten es aber für möglich, daß bald auch bei uns eine Frau Mordkommissionschef werden kann. Ich bin auf Nicole Heesters’ Kommissardebüt gespannt.³⁵

Im Vorfeld der Ausstrahlung wurden demnach sehr hohe Erwartungen geweckt, die sich nicht nur auf das Debüt der ersten TV-Kommissarin bezogen, sondern auch auf das Debüt Nicole Heesters’ in ihrer ersten Fernsehrolle. Als Tochter eines berühmten Vaters stellte Nicole Heesters bereits selbst einen Publicity-Faktor dar. Mit einer Einschaltquote von 66% der Fernsehhaushalte gehört *Der Mann auf dem Hochsitz* zu den *Tatort*-Folgen mit einem sehr hohen Zuschauer-Interesse. Im Unterschied zu dieser zahlenmäßig positiven Resonanz machten sich bei der Bewertung auffällig große Unterschiede bemerkbar. Die Programmzeitschrift *Gong* stufte diese *Tatort*-Folge nur als „durchschnittlich“ ein; „der Kommissarin aus der Provinz“ gesteht sie jedoch Entwicklungsmöglichkeiten zu.

Nun wissen wir’s: Ein durchschnittlicher Krimi wird durch eine Kommissarin um keinen Deut aufregender. Nicole Heesters bekam bei ihrem Einstand keine Chance, sich zu profilieren. Den Baden-Badenern, die ihren ‚Tatort‘ nach Mainz verlegen, geriet dieser Provinzkrimi auch in der Machart sehr provinziell. Unverständlich, warum Gastarbeiter-Motive fast immer mit einem wehleidigen Unterton abgehandelt werden. Der Heesters, die das Zeug zu einer Klasse-Kommissarin hat, sollte man nächstes Mal ein besseres Drehbuch und einen besseren Regisseur besorgen.³⁶

Ganz anders urteilt der Rezensent, der in der Fachzeitschrift *Funk Korrespondenz* unter der Überschrift „Haufenweise Innovationen“ seine fast schon begeisterte Zustimmung vor allem im Hinblick auf das Gestaltungskonzept zum Ausdruck bringt. Schon der Name des Drehbuch-Autors habe Insider „eine ganze Menge“ hoffen lassen, und in der Tat sei „Richard Heys Buch so vorzüglich, daß auch eine schlechte Regie nicht viel hätte ruinieren können“.

Beinahe kühl wird eine im Grunde triviale Geschichte erzählt. Die Struktur der Story bleibt durchaus im Schema des Kriminalfilms – der Teaser zu Beginn, die Parallelität der Handlungsstränge Polizei/Verdächtige, falsche Fährten, der Knüller am Schluß. Daran ist nichts Neues, wohl aber an den Figuren, die Hey

³⁵ tip der Redaktion. In: *Gong*, Nr. 6, 1978, S. 38.

³⁶ a.d.: Kommissarin aus der Provinz. *Tatort*-Novitäten nach altem Rezept. In: *Gong*, Nr. 6, 1978, S. 19.

geschaffen hat. Sie haben tatsächlich alle einen gesellschaftlich plausiblen Hintergrund.³⁷

Die Kommissarin findet gleichwohl nicht seine ungeteilte Zustimmung, weil er meint, daß der Autor bei ihr seinem „Realitätskonzept stückweise untreu“ geworden sei, da sie sich zu sehr von dem biedereren Durchschnittsmilieu unterscheide, das der Film sonst so prägnant einzufangen vermochte. Er hätte sich eine Kommissarin gewünscht, die „weniger chic ausgestattet worden wäre“. ³⁸

Genau das ist es jedoch, was die bereits oben erwähnte Kriminaloberrätin Rosmarie Frommhold als positiv bewertet. Sie habe sich gefreut, daß die Kommissarin „sehr modisch und sehr zweckmäßig gekleidet“ gewesen sei und man so denkbaren Vorurteilen von vornherein einen Riegel vorgeschoben habe. Mit kritischer Ablehnung reagierte sie dagegen auf die Liebesszene.

Muß denn eine Kriminaloberkommissarin unbedingt ins Bett, nur weil sie eine Frau ist? Frau Heesters hat es doch nicht nötig, ihre Weiblichkeit so zur Schau zu stellen. Sie ist doch im ganzen Film weiblich genug. Ihre männlichen *Tatort*-Kollegen spielen jedenfalls nur ganz selten im Bett.³⁹

Den Leserbriefen, die u.a. in der Programmzeitschrift *Gong* abgedruckt wurden, ist zu entnehmen, daß viele Zuschauer ähnlich empfanden. Die Stellungnahmen machen deutlich, wie sehr die Rezeption von dem Sachverhalt mitgeprägt wurde, daß die renommierte Schauspielerin Nicole Heesters in einer solchen Szene auftrat.

„Wir waren sehr enttäuscht, daß die sympathische Nicole Heesters (Name verpflichtet) sich für eine solche Bettszene hergegeben hat. Die Szene steht absolut in keinem Zusammenhang mit der Handlung.“⁴⁰

Auch Nicole Heesters äußerte sich in diesem Zusammenhang im nachhinein kritisch. „Man muß ja um seinen guten Ruf fürchten“ lautete die Überschrift eines Artikels, in dem sie ihr eigenes Befremden über einen Regiestil formulierte, der auf solche überflüssigen Effekte setzte. Es sei abgesprochen gewesen, diese Szene am Schneidetisch herauszunehmen.⁴¹

Vor allem aus heutiger Sicht wirken die Einwände Nicole Heesters und anderer Rezipienten unangemessen oder zumindest übertrieben, denn das was

³⁷ Waldmann, Haufenweise Innovationen. Richard Hey, Der Mann auf dem Hochsitz, Reihe *Tatort*. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 6, 9.2.1978, S. K3.

³⁸ Ebd., S. K4.

³⁹ Groeneveld, Wolf-Hinrich: Echte Kommissarin lobt Nicole Heesters. In: *Gong*, Nr. 6, 1978, S. 8.

⁴⁰ Briefe. In: *Gong*, Nr. 7, 1978, S. 108.

⁴¹ Vgl. Sternpfuss, Klaus: Man muß ja um seinen guten Ruf fürchten. In: *Funk Uhr* vom 25.2.1978, S. 11.

bemängelt wird, erscheint marginal angesichts der Qualität des Films insgesamt. Den Krimi-Plot betreffend wäre diese Liebeszene verzichtbar gewesen, doch die Gestaltung der Figur Marianne Buchmüller als Privatperson und Frau über ihre Funktion als Kriminalistin hinaus läßt diese Sequenz als produktiv erscheinen. Trotzdem bleibt festzuhalten, daß es sicherlich nicht glücklich war, den damaligen Zeitgenossen gleich beim Debüt eine Kommissarin in dieser alle Dimensionen umfassenden Form zu präsentieren. Und natürlich würde man dem damaligen Kritiker Waldmann zustimmen, wenn er trotz seines Einwandes seine hohen Erwartungen für die nächste Folge zum Ausdruck bringt: „Von der nächsten Folge aus Baden-Baden läßt sich sicherlich einiges erwarten – wenn Richard Hey wieder das Buch liefert oder ein Autor mit ähnlichem Niveau.“⁴²

6. Zu den weiteren Folgen

Das Drehbuch für die zweite Folge *Mitternacht oder kurz danach* stammte nicht von Richard Hey, sondern von Irene Rodrian. Es würde sicher zu kurz greifen, die Rücknahme gesellschaftlicher Bezüge in diesem Film daraus erklären zu wollen, daß eine Autorin das Drehbuch verfaßt hat. Unübersehbar ist auf jeden Fall der Rückzug in eine gewissermaßen „exotische Binnenwelt“, in ein Künstlermilieu. Da hier vor allem das Profil der Kommissarinnen-Gestalt interessiert, soll jedoch der Krimi-Plot nicht weiter beleuchtet werden.

Auf den ersten Blick scheinen Erscheinungsbild und Ermittlungsstil ähnlich wie in der ersten Folge angelegt zu sein. Bei genauerem Hinsehen machen sich aber doch Unterschiede bemerkbar. Zum einen fällt ins Gewicht, daß in dieser Folge Marianne Buchmüllers Privatleben weitgehend ausgeblendet bleibt. Ihr Freund findet keine Erwähnung, das auffällige Spiel mit den Steinen bleibt ebenso ausgespart wie ihr Faible für modische Accessoires. Der individualisierende Ansatz bei der Figuren-Konzeption wird zurückgenommen, statt dessen zeichnet sich eine Tendenz zur Typisierung ab. Der Akzent liegt auf der Berufsrolle.

Aber auch hier machen sich Veränderungen bemerkbar. Ihre Arbeitsweise und ihr Ermittlungsstil sind anders nuanciert. Der Teamaspekt – ein charakteristisches Merkmal des Vorgänger-*Tatortes* – tritt zurück: Marianne Buchmüller berät sich nicht mit ihren Untergebenen, statt dessen erörtert sie den Fall mit ihrem Vorgesetzten. Ihre Funktion als Kommissarin und Vorgesetzte wird nicht mehr thematisiert – zumindest innerhalb des Kommissariats tritt sie stärker als Leiterin der Mordkommission auf. Auch das psychologische Gespür erleidet

⁴² Waldmann, Werner, a.a.O., S. K4.

Einbußen. Sie verrennt sich und greift zudem zu recht rigiden Befragungspraktiken. Trotzdem ist ihr Anteil an der Lösung des Falles vergleichsweise gering; sie wird gewissermaßen nur als Zuschauerin eines Prozesses gezeigt, bei dem die Beteiligten das Geschehene selbst klären.



Zugespitzt könnte man sagen, Marianne Buchmüller zeige in diesem *Tatort* ein anderes Gesicht. Was in der ersten Folge angelegt war, wird nicht weiter verfolgt. Im Vergleich zu dem außerordentlichen Interesse, das der ersten *Tatort*-Folge mit Nicole Heesters als Oberkommissarin entgegengebracht wurde, fiel die Resonanz auf ihren zweiten Auftritt denn auch eher dürftig aus. Die Vorbehalte Nicole Heesters', die sie be-

reits nach ihrem ersten *Tatort*-Auftritt im Hinblick auf das Regiekonzept geäußert hatte, wurden bei den beiden nachfolgenden Produktionen keineswegs ausgeräumt. Obwohl sie sich ein Mitspracherecht am Drehbuch hatte zusichern lassen und von der Redaktion gefordert hatte, rechtzeitig darüber informiert zu werden, wer als Regisseur und als weitere Schauspieler verpflichtet werden sollten, entsprachen die Resultate nicht ihren Qualitätsansprüchen.

Vor allem die dritte Krimi-Folge *Der gelbe Unterrock* stieß bei der Presse auf heftige Kritik. Er diente zudem als damals jüngstes Negativ-Beispiel für eine generelle Tendenz zur Phantasielosigkeit in der deutschen Krimi-Produktion: Eine Kurzkritik in der Programmzeitschrift *Gong* fiel geradezu vernichtend aus. Schon die Überschrift signalisiert überdeutlich die Ablehnung: „Ein Makel für die Krimi-Serie. ‚Tatort: Der gelbe Unterrock‘ hoffnungslos verunglückt“.

Bei aller Toleranz für künstlerische Freiheit kann dem Südwestfunk nur empfohlen werden, Drehbücher und Regietaten eines ähnlich katastrophalen Ausmaßes künftig abzulehnen und die für den „Tatort“ anfallenden Kosten von knapp einer Million Mark einer gemeinnützigen Einrichtung zu überweisen. Für dieses Sammelsurium an Ungereimtheiten und die – unter Leitung von Nicole Heesters – aller Logik hohnsprechende Polizei-Tölperei bedeutet selbst ein Kritikerpunkt noch Schmeichelei. Nur die Angst vorm Rechnungshof muß den SWF bewogen haben, zu senden.⁴³

Eine Rezensentin der Zeitschrift *Funk Korrespondenz* urteilt nicht weniger vernichtend. Hier kommt zudem zur Sprache, daß offensichtlich die Chance vertan worden sei, eine eigenständige Kommissarinnen-Gestalt zu etablieren.

⁴³ fe.: Ein Makel für die Krimi-Serie. In: *Gong*, Nr. 7, 1978, S. 22.

„Was Wunder, wenn selbst eine Figur, die anfänglich als Gegentyp zu dem klassischen Krimikommissar konzipiert war, immer mehr in den Sog schludriger Drehbücher gerät: Chefin Buchmüller stilisiert sich nämlich mittlerweile als Emanze mit Herz par excellence: Vom Beruf so sehr aufgeessen, daß selbst der schmucke Liebhaber schon aufmotzt, gibt sie nicht eher Ruhe, bis der Fall geklärt ist. Bei aller Überarbeitung aber nie gereizt, nein, im Gegenteil: Auch für die übelsten Gestalten hat sie noch ein menschliches Wort parat.“⁴⁴

Nicole Heesters nennt rückblickend einleuchtende Gründe für die Schwierigkeit, eine stimmige, glaubwürdige, abgerundete Figur zu präsentieren.

Bei den Dreharbeiten mit wechselnden Autoren und Regisseuren fiel es uns schwer, die Figur konsequent durchzuhalten. Und so verabschiedete ich mich von meiner Marianne Buchmüller, bin aber mit ihr befreundet geblieben.⁴⁵

Mit diesem Statement spricht Nicole Heesters ein generelles Problem der *Tatort*-Reihe an. Das föderale Prinzip bei der Produktion bietet zwar günstige Voraussetzungen für Neuerungen und schützt zugleich vor zu raschem Verschleiß der Protagonisten. Andererseits wird es zu einem Handicap immer dann, wenn man einen Protagonisten nicht nur als gewissermaßen zeitlos unveränderbaren Typus hinstellen, sondern ihm eine eigene fiktive Biografie zuordnen will. Individualisierte Figuren, ausgefeilte Darstellungskonzepte und herausragende schauspielerische Kompetenz scheinen nicht in ein Krimi-Konzept zu passen. So zumindest in der Einschätzung von Alois Schardt, der 1985 davon spricht, daß bereits „sieben Gesichtszüge“ und wenige charakteristische Gesten ausreichen, um eine Kommissargestalt zu etablieren. Mehr würde seine Serieneignung gefährden.⁴⁶

Für Marianne Buchmüllers Nachfolgerin, Hanne Wiegand, die bis 1988 in insgesamt acht Folgen des SWF-*Tatortes* ermittelte, wurde ein eher typisierendes Figurenkonzept entwickelt, mit Konsequenzen, die die Darstellerin Karin Anselm hier kurz andeutet:

Nein, viel zu lachen gaben die Drehbuchautoren meiner Kommissarin nicht. Wie sehr hätte ich ihr zum Ausgleich ein kraftspendendes Privatleben gewünscht – einen humorvollen Freund und Denkpartner, oder warum nicht einen Sohn aus geschiedener Ehe, so ein vorlautes, hellwaches Kerlchen, das mit seinem pfliffigen Verstand der Mutter auf die Sprünge hilft, wenn sie sich wieder mal grübelrisch verheddert hat ...

Aber niemand gönnte ihr ein Leben nach Dienstschluß. Allein, tapfer und herzerreißend engagiert war sie dem Täter auf der Spur – und sonst gar nichts. Ich

⁴⁴ Bitsch, Hannelore: Unbekömmlicher Aufuß. „Tatort: Der gelbe Unterrock“, von Kristian Kühn (ARD / SWF, 10.2.1980). In: *epd / Kirche und Rundfunk*, Nr. 13 vom 16.2.1980, S. 15.

⁴⁵ Ihre Kommentare, Kommissare..., a.a.O., S. 33.

⁴⁶ Schardt, Alois: Der Krimi zwischen ‚law and order‘ und modernem Märchen. In: *Weiterbildung und Medien*, Nr. 2, 1985, S. 23.

habe sie sehr gemocht, aber nach sieben *Tatorten* dauerte sie mich derart, daß ich darum bat, sie in den vorzeitigen Ruhestand zu versetzen.⁴⁷

Schlußbemerkung

Daß die *Tatort*-Reihe gute Voraussetzungen dafür bietet, im Rahmen einer fiktiven Welt gesellschaftliche Realität zu reflektieren, ist wohl unbestritten. Kriminelle Taten verweisen als Rechtsbrüche zwar per se auf die Gesellschaft, die diese als Normverletzungen definiert hat; durch das Grundmodell und die Gestaltungsprinzipien der *Tatort*-Reihe eröffnet sich zudem aber die Möglichkeit, die Phänome gesellschaftlicher Wirklichkeit in ihrer regionalen und aktuellen Vielfalt zu thematisieren. Insofern ist in den über 400 *Tatort*-Filmen, die die ARD bisher ausgestrahlt hat, nicht nur Kriminalgeschichte, sondern auch ein beträchtliches Stück bundesrepublikanischer Sozial- und Gesellschaftsgeschichte archiviert.

Daß auch in den unterschiedlichen Figurenkonzepten, die für die Kommissare der *Tatort*-Filme entwickelt wurden, jeweils Zeittypisches enthalten ist, hat Thomas Koeber in seinen Porträts von *Tatort*-Kommissaren angesprochen, die im *AugenBlick*-Heft 9 *Tatort: Normalität als Abenteuer* abgedruckt sind.

Wie der Rückblick auf das Fernseh-Debüt der Oberkommissarin Marianne Buchmüller gezeigt hat, wurde auch diese Kommissarinnen-Figur durch den Zeitkontext mitgeprägt. In ihrem Fall machte sich ihre Verortung im Jahrzehnt der Frauenbewegung bemerkbar. Unabhängig davon, ob sie von vornherein unter diesem Vorzeichen konzipiert wurde, ist ihr innovatives Potential sowohl im Hinblick auf eine weibliche Kommissar-Figur wie auf eine zeitgemäße Frauenfigur nicht zu übersehen. Schon in den zeitgenössischen Reaktionen auf diese „neue“ Figur kommt zum Ausdruck, daß sie gewissermaßen den „Nerv der Zeit“ traf. Wenn eine der ersten Fragen anlässlich der oben erwähnten Pressekonzferenz mit Nicole Heesters (u.a.) lautete: „Ist die Kommissarin Ihr Beitrag zur Emanzipation“?,⁴⁸ so ist das ebenso symptomatisch wie die Reaktion eines männlichen Zuschauers, der irritiert anfragt: „Wieviele feministische Tatörtchen soll es denn überhaupt geben? Ich bin nämlich ein Mann, der die Flinte nicht gleich vom Hochsitz werfen will.“⁴⁹

Daß die fiktive *Tatort*-Welt zum Schauplatz für eine Innovation wurde, die in der Realität noch auf sich warten ließ, belegt noch einmal die Möglichkeiten,

⁴⁷ Ihre Kommentare, Kommissare..., a.a.O., S. 32-33.

⁴⁸ ARD-Pressedienst: Sonderbeilage *Tatort*, Nr. 24, 1997, S. 28.

⁴⁹ Briefe in: *Gong*, Nr. 7, 1978, S. 108.

über die die *Tatort*-Reihe verfügt. Deshalb war es umso bedauerlicher, daß diese Möglichkeiten nach dem gelungenen und vielversprechenden Fernseh-Debüt der Oberkommissarin so wenig genutzt wurden. Während sich der „Pilotfilm“ *Der Mann auf dem Hochsitz* durch ein am Fernsehspiel orientiertes Qualitätsniveau auszeichnete, begnügte man sich bei den beiden anderen Folgen wohl eher mit dem Mittelmaß. Die bereits erwähnten Brüche im Figurenkonzept lassen sich zwar durch die wechselnden Drehbuchautoren und Regisseure erklären, müssen deshalb aber längst nicht akzeptiert werden. Den Rezensionen nach zu urteilen, werden solche Brüche im Figurenkonzept selbst dann noch wahrgenommen, wenn ein ganzes Jahr zwischen der Ausstrahlung der beiden Folgen liegt. Als größter Verlust ist zu werten, daß die Kombination von Krimiunterhaltung und gesellschaftskritischen Ambitionen, wie sie für den ersten Buchmüller-*Tatort* festgestellt werden konnte, in den beiden anderen *Tatort*-Filmen mit dieser Kommissarin nicht mehr umgesetzt wurde.

Tatort-Folgen mit der Oberkommissarin Marianne Buchmüller

Tatort (Nr. 84): *Der Mann auf dem Hochsitz* (ARD / SWF) 29.1.1978

Autor: Richard Hey; Regisseur: Erich Neureuther; Kamera: Johannes Hollmann; Kostüme: Else Heckmann; Szenenbild: Jost Bednar; Musik: Erich Ferstl; Produktionsleitung: Werner Rollauer; Redaktion: Susan Schulte; Produktion: Gig Malzacher.

Darsteller und Rollen: Nicole Heesters (Oberkommissarin Marianne Buchmüller), Peter Naussauer (Mewes), Jörg Fallheier (Lamm), Stefan Orlac (Friedrich Löbert), Lis Verhoeven (Frau Löbert), Aurelio Malfa (EnzoTuriddu), Joseline Gassen (Herta Olbrich), Marlies Engel (Helga), Heinrich Sauer (Adlerwirt), Heinrich Fürst (Dellbrück), Joe Ludwig (Pressechef), Klaus Höhne (Kommissar Konrad), Bruno W. Pantel (Beamter Ausländerbüro), Ernst von Klipstein (Kriminaldirektor), Klaus Rothenbücher (1. Wasserschutzpolizist), Hans Zürn (2. Wasserschutzpolizist).

Einschaltquote: 66% Fernsehhaushalte

Tatort (Nr. 103): *Mitternacht oder kurz danach* (ARD / SWF) 26.8.79 / 23.9.79

Autorin: Irene Rodrian; Regie: Michael Lahn; Kamera: Johannes Hollmann; Ausstattung: Jost Bednar; Kostüme: Regine Troester; Schnitt: Renate von Ehrenstein; Produktionsleitung: Werner Rollauer; Redaktion: Friedrich Mertel; Produktion: Peter Schulze-Rohr.

Darsteller und Rollen: Nicole Heesters (Oberkommissarin Marianne Buchmüller), Henry van Lyk (Mewes), Mathias Ponniér (Kurt Homberg), Verence Rudolph (Regine Homberg), Manfred Enders (Otto Sander), Hannelore Hoyer (Pless), Alf Marholm (Meidl).

Einschaltquote: 48% Fernsehhaushalte

Tatort (Nr. 109): *Der gelbe Unterrock* (ARD / SWF) 17.2.1980

Autor: Kristian Kühn; Regie: Kristian Kühn

Darsteller und Rollen: Nicole Heesters (Oberkommissarin Marianne Buchmüller), Henry van Lyk (Mewes), Dieter Ohlendieck (Lamm), Michael Prella (Harry), Esther Christinat (Marianne Klefisch), Maria Emo (Frau Klefisch), Udo Thomer

Einschaltquote: 43% Fernsehhaushalte (14,12 Mio. Erwachsene)

Literaturhinweise

- a.d.: Kommissarin aus der Provinz. *Tatort*-Novitäten nach altem Rezept. In: *Gong*, Nr. 6, 1978, S. 19
- Albrecht, Richard: Quo vadis? *Tatort* - eine Krimiserie zwischen neuem Schwung und Resignation. In: *Funkwurm*, 30.01.1980, S. 11-14
- Altemann, Dirk: Groschenkrimis für den Weltmarkt. In: *Weiterbildung und Medien*, Nr. 2, Jg. 8., 1985, S. 28-31
- Altmiks, Hans-Georg / Tulodziecki, Gerhard: Mordanschlag auf einen Heiratsschwindler. Gewaltdarstellungen in Krimiserien als Gegenstand des Unterrichts. In: *Praxis Schulfernsehen*, Nr. 123, Jg. 11., 1986, S. 110-111
- Amstutz, Peter: Hilfestellung von *Derrick*. In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 277, 29.11.1985, S. 9
- Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (Hrsg.): ABC der ARD, Baden-Baden 1994
- ARD-Pressedienst: Sonderbeilage *Tatort*, Nr. 24, 1997
- Bacher, Peter: Bei Mord ist die seelische Fallhöhe am größten. In: *Welt am Sonntag*, 17.6.1992, S. 30
- Bacher, Peter: Müßte ich verhaftet werden - dann von *Derrick*. In: *Welt am Sonntag*, 7.8.1994, S. 24
- Bädekerl, Klaus: Alte Hüte in neuen Serien. Die Fiktionen und Vorurteile deutscher Krimi-Folgen im Fernsehen. In: *Die Zeit*, Nr. 9, 1971, S. 13
- Bassiner, Klaus: *Faust* – der neue Freitagskrimi. In: *ZDF-Presse-Special*, 15.3.1994
- Bauer, Ludwig: Authentizität, Mimesis, Fiktion: Fernsehunterhaltung und Integration von Realität am Beispiel des Kriminalsubjets, München, 1992
- Becker, Rolf: Mieser Eindruck. In: *Der Spiegel*, Nr. 49, 2.12.1974, S. 164
- Bernhard, Michael: Noch ist *Derrick* nicht verloren. In: *Bild am Sonntag*, 27.10.1974, S. 6
- Bitala, Michael: Die verstohlenen Küßchen des Oberinspektors. In: *Süddeutsche Zeitung*, 3.9.1996, S. 6
- Bitomsky, Hartmut: Kressin und ... Ein Fernseh-Held. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Nr. 4, Jg. 20, 1972, S. 521-537
- Bitsch, Hannelore: Unbekömmlicher Aufguß. *Tatort: Der gelbe Unterrock*, von Kristian Kühn (ARD / SWF, 10.2.1980). In: *epd / Kirche und Rundfunk*, Nr. 13 vom 16.2.1980
- Bolesch, Cornelia: Lieferant von Tabletten für die Seele. In: *Süddeutsche Zeitung*, 14./15.3.1981, S. 28
- Boll, Uwe: Zur wirtschaftlichen und ideologischen Bedeutung von Fernsehserien. In: *medium*, Nr. 2, 18.4.1995, S. 18-22
- Bönsch, Dorothee: „Ich könnte bis ans Ende der Welt weiterschreiben.“ Interview mit dem Drehbuchautor Herbert Reinecker. In: *ZDF Presse Special*: 200. Folge *Derrick*: Offener Fall, hrsg.: Information und Presse/Aktuelle Presse. ZDF Mainz, Juni 1991, S. 8
- Brandt, Ulrich: Der Freitagabendkrimi der ARD. In: Thomson, Christian W. / Faulstich, Werner: *Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund*, Heidelberg, 1989, 116-130
- Briefe. In: *Gong*, Nr. 7, 1978, S. 108
- Brunst, Claudia: Horst Tappert als Botschafter für das Gute aus deutschen Landen. In: *Die Tageszeitung*, 18.8.1995, S. 3
- cep: Fernsehknüller 1978: Das neue Jahr bringt den ersten weiblichen „*Tatort*“-Kommissar. In:

- Kölnische Rundschau vom 25.11.1977
- Compart, Martin: Wie alles anfang: Die Geschichte der frühen TV- Krimiserien (2 Teile). In: *Die Tageszeitung*, 3.8. und 10.8.1991
- Cyllok, Angelika: Das Millionenspiel. In: *Süddeutsche Zeitung*, 2.12.1997, S. 23
- Dreessen, Peter: Derrick. In: *Hamburger Abendblatt*, 25.8.1975
- Durzak, Manfred: Kojak, Columbo und deutsche Kollegen. Überlegungen zum Fernseh-Serial. In: Kreuzer, Helmut / Prümm, Karl: *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*, Paderborn 1981, S. 71-93
- Dutombé, Lothar et al.: Der Teufel hat den Schnaps gemacht. Erfahrungen nach 75 Folgen „Polizeiruf 110“. In: *Film und Fernsehen*, Nr. 10, Jg. 9, 1981, S. 3-7
- Dutombé, Lothar: Ein Zeuge sagt aus. Überlegungen zu einem neuen Genre. In: *Film und Fernsehen*, Nr. 7, Jg. 6, 1978, S. 6-9
- Dutombé, Lothar: Kriminalfilme machen Spaß. In: *Film und Fernsehen*, Nr. 9, Jg. 13, 1985, S. 16-18
- Evermann, Jovan: *Der Serien-Guide*. Berlin 1999
- Feddersen, Jan: Vollgedröhnt in den Isarauen. Kommissar Keller - ein Vater des Guten. In: Mülender, Bernd / Nöllenheidt, Achim (Hrsg.): *Am Fuß der Blauen Berge: Die Flimmerkiste in den 60er Jahren*, Essen 1994, S. 84-85
- Fernsehkritik. Kommissarin aus der Provinz. In: *Gong*, Nr. 6, 1978, S. 19
- Flamm, Leo. „Der Alte“ ist in Indien ein Renner. 20 Jahre Trans Tel GmbH – Transkriptionsdienst mit Bildungsprogrammen in der Dritten Welt. In: *Fernseh-Informationen*, Nr. 12, Jg. 36, 1985, S. 337-338
- Forster, Karl: Gibt es ein Leben nach Derrick?. In: *Süddeutsche Zeitung*, 26.5.1993, S. 27
- Gallasch, Peter F.: Auf langen Umwegen zu einem glücklichen Ende. ZDF stellt am 30. Januar die erfolgreichste Serie des deutschen Fernsehens ein. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 5, Jg. 24, 1976, S. 8-9
- Gallasch, Peter F.: Das 20-Millionen-Ding. Notizen zur ZDF-Serie „Der Kommissar“ aus Anlaß der 50. Folge. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 26, Jg. 20, 1972, S. 6-10
- Gallasch, Peter F.: Kommissar ade. Eine Bilanz der erfolgreichsten Serie auf bundesdeutschen Fernsehschirmen. In: *FernsehDienst*, Nr. 9, Jg. 16, Köln 1976, S. 4-5
- Gangloff, Tillmann P.: Reifezeugnis: Die Waffen der Kommissare: Nicht bloß Grips und Kanonen. In: *Tatort: 300!*. Hrsg. von der Pressestelle und der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit des Westdeutschen Rundfunks. Köln 1994, S. 8-20
- Ganz-Blättler, Ursula: Serienhelden auf der Suche nach sich selbst: ein paar Überlegungen zu deutschen Detektivserien. In: Hackl, Christiane / Prommer, Elizabeth / Scherer, Brigitte (Hrsg.): *Models und Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien*, Konstanz 1996, S. 151-181
- Gast, Wolfgang: Zum politischen Wirkungspotential der Fernsehunterhaltung. Probleme der Aussagenanalyse von Unterhaltungsserien am Beispiel der Serie „Der Kommissar“. In: *Diskussion Deutsch*, Nr. 14, Jg. 4, 1973, S. 301-319
- Gehrmann, Horst Joachim: Ein Fall für zwei – 150 mal in 16 Jahren. In: *ZDF-Jahrbuch 1997*, Mainz 1998, S. 87-89
- Geisler, Sandra: Mord ist ihr Hobby: Wahrnehmungen von Gewalt in Krimiserien. In: *TV Diskurs*, Nr. 4, 1998, S. 98-104
- Giese, Dieter: Tatort. In: *SWF-Journal*, Nr. 2, 1989, S. 16-21
- Giesenfeld, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim / Zürich / New York 1994
- Giesenfeld, Günter / Prugger, Prisca: Serien im Vorabend- und Hauptprogramm. In: Schanze, Helmut / Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): *Das Fernsehen und die Künste*, (= Bd. 2 der Geschichte des deutschen Fernsehens, hrsg. von Helmut Kreuzer und Christian W. Thomsen),

- München 1994, S. 349-387
- Glückert, Andrea: Siska: neuer ZDF-Kommissar am Freitagabend. In: *ZDF Monatsjournal*, Nr. 10, Jg. 14, 1998, S. 72-74
- Grill, Michael: Kein Einsatz in Manhattan. In: *Süddeutsche Zeitung*, 18.8.1995, S. 15
- Groeneveld, Wolf-Hinrich: Echte Kommissarin lobt Nicole Heesters. In: *Gong*, Nr. 6, 1978, S. 8
- Groß, Sabine S.: 150 Folgen: Ein Fall für zwei. Detektiv und Anwalt - ein nicht ganz alltägliches Paar. In: *ZDF Monats Journal*, Nr. 9, 1997, S. 14-15
- Hachmeister, Lutz: Die Macht der Beständigkeit. Ein Verhältnis. Herbert Reinecker und das ZDF. In: *epd/Kirche und Rundfunk*, Nr. 55, Jg. 35, 1984, S. 4-5
- Hagedorn, Friedrich: Der Fernsehkrimi – Gedanken von und zu einer Tagung des Adolf-Grimme-Instituts und der Universität Siegen. In: *agiPress: Bildung und Medien*, Nr. 23, 15.12.1984, S. 3-8
- Hall, Petra: Derrick schleppe ich nicht mit nach Hause. In: *Riviera-Cote d'Azur-Zeitung*, Nr. 3/1997, S. 4
- Halloran, James D. / Brown, Roger L. / Chaney, David C.: Fernsehen und Kriminalität, Berlin
- Hampel, Katrin: Das große Derrick-Buch. Berlin 1995
- Heidenreich, Elke: Alles klar, Herr Kommissar? Trimmel, Derrick, Schimanski und all' die anderen.... In: *Die Zeit*, Nr. 45, 05.11.1982, S.68
- Hepp, Michael: Hochkonjunktur für Verbrecher. In: *Süddeutsche Zeitung/SZ am Wochenende*, 26./27.9.1998, S. 11
- Herbort, Heinz-Josef: Vorm Schlafengehen kommt der Kommissar. In: *Der Spiegel*, Nr. 4, 1972, S. 16
- Hey, Richard: Ein Mord am Lietzensee. München 1973
- Hey, Richard: Engelmacher & Co. München 1975
- Hey, Richard: Ohne Geld singt der Blinde nicht. München 1980
- Hey, Richard: Feuer unter den Füßen. München 1981
- Hickethier, Knut / Lützen, Wolf Dieter: Krimi-Unterhaltung. Überlegungen zum Genre am Beispiel von Kriminalfilmen und Serien. In: Hartwig, Helmut: Sehen lernen, Köln 1976, S. 312-335
- Hickethier, Knut: Die Fernsehserie und das serielle des Fernsehens (= Kultur Medien Kommunikation. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2), Lüneburg, 1991
- Hickethier, Knut: Die umkämpfte Normalität. Kriminalkommissare in deutschen Fernsehserien und ihre Darsteller. In: Ermert, Karl / Gast, Wolfgang: Der neue deutsche Kriminalroman, Rehbürg-Loccum 1985, S. 189-206
- Hickethier, Knut: Genrewechsel als Politikum. Die neue Seriengeneration bei ARD und ZDF. In: *epd/Kirche und Rundfunk*, Nr. 18, Jg. 37, 1986
- Hickethier, Knut: Schlechteres perfekt gemacht. Spielserien im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. In: *epd/Kirche und Rundfunk*, Nr. 81, Jg. 38, 1987, S. 3-6
- Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart / Weimar 1998
- Hoff, Peter: Ein Heldenleben in Raten. Die fernseh-dramatische Serie als ästhetisch-soziales Spielmodell. In: *Film und Fernsehen*, Nr. 10, 1976, S. 11-15
- Hoff, Peter: Ein Versuch zur dramatischen Fernsehserie. In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, Jg. 23, 1982, S. 46
- Höhs, H.: Gewalt in den Kriminalfilm-Serien. Untaten als dramaturgische Möglichkeit. In: *SWF-Intern*, Nr. 1, Jg. 2, 1972, S. 16-17
- Huber, Hermann J.: Unser Inspektor braucht weder Lolly noch Knittermantel - Gespräch mit Horst Tappert. In: *Rheinischer Merkur*, 23.10.1987
- Hüttner, Robert: Spannung mit drei Sterben? Serienkriminalis aus Deutschland und Österreich. In: *Medien und Erziehung*, Nr. 1, 1997, S. 46-50
- Ihre Kommentare, Kommissare ... In: Tatort 300! Hrsg. von der Pressestelle und der Abteilung für

- Öffentlichkeitsarbeit des Westdeutschen Rundfunks. Köln 1994, S. 32-33
- Jakob, Stefan: Großeinsatz beim Euro-Krimi. ZDF-Produzenten in schwieriger Konkurrenzsituation. In: *epd/Kirche und Rundfunk*, Nr. 83, Jg. 39, 1988, S. 3-6
- Janke, Hans: Farbige Fahnderfiguren: neuer Samstagskrimi: „Der Mann für alle Fälle“. In: *ZDF Monatsjournal*, Nr. 10, Jg. 14, 1998, S. 14-15
- Janke, Hans: Good-bye, Derrick! Abschied einer Legende. In: *ZDF Monats Journal*, Nr. 10, 1998, S. 4-5
- Janke, Hans: Markenzeichen des ZDF: Der Freitagskrimi, o.O., o.J. (dem ZDF-Pressearchiv entnommen)
- Kelsch, Peter: Zu Gast bei Herbert Reinecker. In: *Frau im Spiegel*, Nr. 6/1979, S. 28
- Kerker, Armin: Und sonntags läuft der „Kommissar“: Fernsehen in Madagaskar. In: *Friedensanalysen für Theorie und Praxis*, Nr. 18, 1984, S. 186-201
- Kistler, Herbert: Neue große Krimi-Serie im ZDF. In: *TV*, Nr. 42/1974
- Kliess, Franziska: Produktion von Fernsehserien: dargestellt am Beispiel einer Kriminalfilmserie, Mainz, 1992
- Kließ, Werner: Bis nach Japan reicht Derricks Arm. In: *ZDF Presse Journal*, o.J.
- Kließ, Werner: Von Ödipus bis Derrick. Die Schwierigkeit, einen deutschen Krimi zu machen. In: *Die Zeit*, 17.10.1980, 1980, S. 72
- Kließ, Werner: Zur Typologie deutscher Fernsehjahnder. In: *Weiterbildung und Medien*, Nr. 2, 1985, S. 32-33
- Kließ, Werner: Wie schreibt man einen Fernsehkrimi? Ein Ratgeber, München, 1987
- Klippel, H. / Winkler, H.: Gesund ist, was sich wiederholt. In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Beiträge zur Fernsehanalyse, Berlin 1993
- Knilli, Friedrich (Hrsg.): Die Unterhaltung der deutschen Fernsehfamilie, München 1971
- Knop, Frank: ZDF-Intendant erklärt: Darum wird „Oberinspektor Derrick“ nicht befördert. In: *Gong*, 7.2.1987, S. 12
- Koebner, Thomas: Der angenommene Zuschauer von Fernsehspiel-Serien. Bericht von einer Untersuchung u.a. der Serien „Der Kommissar“ und „Drüben bei Lehmanns“. In: *Diskurs*, Nr. 3, Jg. 2, 1972, S. 133-154
- Koebner, Thomas: Tatort – zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-Reihe. In: *Tatort: Normalität als Abenteuer. Augen-Blick 9. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Hrsg. vom Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien, Philipps-Universität-Marburg. Marburg 1990
- Koebner, Thomas: Die Zeit der Kinderspiele und Kommissarinnen. Ein Rückblick auf die Fernsehfilme des Jahres 1994. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 2/95, 13.1.1995, S. 12ff
- Koebner, Thomas: Rätselspiele im Rahmen der Gemütlichkeit. Der Freitagabend-Krimi im ZDF. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 34, Jg. 41, 1993, S. 1-3
- Korf, Christiane: Ein Krimi ist die Umkehr der Gebote. Zu Besuch beim Serienschreiber Herbert Reinecker. In: *Frankfurter Rundschau*, 2.8.1989, S.22
- Krause, Heidemarie: Die Kommissarin schafft's mit den Waffen einer Frau. In: *Quick*, Nr. 2, 19.1.1978, S. 34-37
- Kretzschmar, Peter: Heiße Tips vom Kripomann. Werner Kreindl ist Chef der Ganovenjäger von *Soko 5113*. In: *Hörzu*, Nr. 1, 1978, S. 12
- Kretzschmar, Peter: Warum Frau Kommissar keine Revolver mag. Neu im *Tatort*: Nicole Heesters. In: *Hörzu*, Nr. 4, 1978, S. 12
- Kreuzer, Helmut / Prümm, Karl (Hrsg.): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart 1979
- Krummacher, Friedrich A.: Die Kriminalserien des ZDF. In: *ZDF Jahrbuch 1981*, Mainz 1982, S. 77-80
- Küchenhoff, Erich: Die Darstellung der Frau und die Behandlung von Frauenfragen im Fernsehen.

- Schriftenreihe des Bundesministers für Jugend, Familie und Gesundheit. Band 34. Stuttgart 1975
- Lange, Günter: Kriminalfilmserien im Fernsehen. In: *Diskussion Deutsch*, Nr. 38, Jg. 8, 1977, S. 607-626
- Legal, Claus / Saure, Hans-Wilhelm: Derrick. „Harry, hol schon mal den Wagen.“, Berlin 1998
- Legal, Claus: Derrick. Das Phänomen. Das Jubiläum: 250 Folgen. In: *ZDF Monatsjournal*, Nr. 8, Jg. 11, 1995, S. 4-6
- Legal, Claus: Germany's most wanted: „Derrick“ – ein Phänomen. In: *ZDF Jahrbuch 1995*, Mainz 1996, S. 150-151
- Liebert, Frank: Ein Krimiheld geht um die Welt. In: *Die Tageszeitung*, 18.8.1995, S.3
- Liebert, Frank: Panzer nach vorn!. In: *konkret*, Heft 2, 1995, S. 58-59
- Lilienthal, Volker: Der (Über)beanspruchte Fernsehkrimi. Zu einer Tagung des Adolf-Grimme-Instituts und der Universität Siegen. In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 291, 13.12.1984, S.8
- Lübke, Stefan: Hartnäckig wie ein Klinkenputzer. In: *TV Plus*, 4.7.1992, S. 5
- Luck, Harry: Ich wollte schon oft aussteigen. In: *Münchener Merkur*, 11.6.1997
- Lützen, Wolf Dieter: Der Krimi ist kein deutsches Genre. Momente und Stationen zur Genregeschichte der Krimiunterhaltung. In: Emert, Karl / Gast, Wolfgang (Hrsg.): *Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zur Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres*“, Rehbürg-Loccum 1985, S. 162-181
- Martenstein, Harald: Allmähliche Abkehr vom Altherrencharme: Deutschlands Fernsehkommission aus der Nähe betrachtet – Wohin steuert der Serienkrimi?. In: *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 288, 12.12.1984, S. 15
- Martenstein, Harald: *Das hat Folgen. Deutschland und seine Fernsehserien*, Leipzig 1996
- Meissner, Matthias: Alle Achtung, Inspektor. In: *Bild und Funk*, 2.-8.4.1977
- Meves, Christa: Von Menschen und miesen Typen. Der Fernsehkrimi: Wie TV-Macher auch die Unterhaltung manipulieren. In: *Rheinischer Merkur*, Nr. 20, 14.05.1982, S.18
- Mikos, Lothar: Serien im Alltag. Die Wirklichkeit der Fernsehserien ist die ihrer Zuschauer. In: *medien praktisch*, H. 3, 1992, S. 9-13
- Mikos, Lothar: Trivialität und Dünkel. Zum Umgang mit Fernsehserien. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 33, Jg. 34, 1986, S. P1-P5
- Möller, Johann Michael: Bittersüße Peinigung. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.7.1989
- Müll, Andreas: Horst Tappert ist wie ein Kathedrale. In: *Abendzeitung München*, 8.2.1975
- N.N.: „Der Kommissar“ geht um. Die Krimipläne des ZDF. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 12, 20.3.1998
- N.N.: Der Mörder ist nicht immer der Gärtner. In: *Nordbayerischer Kurier*, 30.4-2.5.1993
- N.N.: Derrick droht: Ich wandere aus. In: *Kölner Express*, 27.12.1993
- N.N.: Derrick ist ein Stück von mir in: *Westdeutsche Zeitung*, 24.4.1987
- N.N.: Derrick wird mir fehlen. In: *Berliner Zeitung*, 11.6.1997
- N.N.: Derrick. In: *Lübecker Nachrichten*, 5.11.1974
- N.N.: Fernsehunterricht (Didaktik der Massenkommunikation 2), Stuttgart 1976, S. 173-222
- N.N.: Langeweile auf Knopfdruck. Das Dilemma deutscher Fernsehkrimis. In: *Rhein-Zeitung*, Koblenz vom 20.2.1980
- N.N.: Mordkommission: Die neue Krimireihe am Freitagabend. In: *ZDF Monatsjournal*, H. 11, Jg. 14, 1998, S. 4-5
- N.N.: So wird Derrick aufgepöppelt. In: *Gong*, Nr. 4, 1975, S. 8
- N.N.: ZDF-Derrick: Kunstvolles Spiel. In: *Bild am Sonntag*, 13.5.1979
- Netenjakob, Egon: *Anatomie der Fernsehserie. Fernsehmacher untersuchen ihre Produktionsbedingungen*, Mainz 1976

- Netenjakob, Egon: Wie man einen Krimi macht. Infratest: "Das Kriminalspiel im Urteil der Zuschauer". In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 51, Jg. 13, 1965, S. 8-10
- Nolte, Jost: Kommissare. Zu den „Kommissar“- und „Tatort“-Serien. In: *Zeit-Magazin*, Nr. 21, 1972
- Ohr, Roberto / Dany, Hans Christian: Fernsehkommissare. Masken staatlicher Kontrolle. In: *Die Beute*, Nr. 10, 2/1996, S. 34-56
- Pfaffenholz, Alfred: Ein Volk im Krimi-Fieber (I, II). In: *FID*, Nr. 4, Jg. 21, 1968, 1-3
- Pitzer, Sissi: Es ist an der Zeit, daß endlich mehr Männer ermordet werden. In Fernsehkrimis haben immer öfter Frauen das sagen. Mehr Action soll Jugendliche vor den Bildschirm holen. Von den Tutzingen Medientagen. In: *Frankfurter Rundschau*, 4.4.1998
- Pöttker, Horst / Seubert, Rolf: Glückseliger Dämmerzustand. Herbert Reinecker über „Junge Adler“ und seine Vergangenheit im Nationalsozialismus. In: *medium*, Heft 3, Jg. 18, 1988, S. 37-42
- Pöttker, Horst: Subtile Kontinuität. Unterhaltungsfilme nach Drehbüchern von Herbert Reinecker 1943 bis 1992. In: Bosshart, Louis / Hoffmann-Riem, Wolfgang (Hrsg.): *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*, München 1994, S. 458-470
- Presler, Eckhard: Mann ohne Eigenschaften. in: *Mainzer Allgemeine Zeitung*, 28.3.1998
- Prugger, Prisca: Wiederholung, Variation, Alltagsnähe. Zur Attraktivität der Sozialserie. In: Giesenfeld, Günter (Hrsg.): *Endlose Geschichten. Serialität in den Medien*, Hildesheim / Zürich / New York 1994, S. 90-113
- Prümm, Karl: Der Fernsehkrimi – ein Genre der Paradoxien. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Nr. 3, Jg. 35, 1987, S. 349-360
- Putschögl, Monika: E.T. und der weiße Drache. Von Bayern nach Hollywood: Abstecher in die Jagdgründe von Derrick und Colombo. In: *Die Zeit*, Nr. 40, 26.9.1986, S. 85
- Randow, Thomas von: Griechische Tragödien für den kleinen Mann. Herbert Reinecker ist der erfolgreichste deutsche Fernsehkrimi-Autor. In: *Die Zeit*, 15.2.1980
- Rave, Carsten: Horst Tappert und Fritz Wepper denken gar nicht ans Aufhören. In: *Wetzlarer Neue Zeitung*, 14.5.1994, S. 15
- Reinecker, Herbert: Der defekte Mensch ringt mit sich selbst; o.O., o.J. (dem ZDF-Pressearchiv entnommen)
- Reinecker, Herbert: Ein Zeitbericht unter Zuhilfenahme des eigenen Lebenslaufs, Erlangen / Bonn / Wien 1990
- Reinecker, Herbert: Zeigt das Fernsehen zuviel Gewalt?. In: *TV Spielfilm*, Nr. 9/1996, S. 5
- Reith, Margaret: Is there a relationship between the popularity of crime series on TV and unemployment and crime in society?. In: *European Journal of Communication*, Nr. 3, Jg. 2, 1987, S. 337-355
- Renfranz, Hans Peter: „Derrick-Gesamtgutachten“, erstellt am 27.5.74 (ZDF-interner Schriftwechsel, archiviert beim ZDF)
- Ringelmann, Helmut: „Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet“ – Wie und warum ein Fernsehkrimi zum Dauerbrenner wird. In: Kreile, Reinhold: *Unterhaltungskongreß: „Von Künstlern, Medien und Medienkünstlern“* (Medientage München 1989), Baden-Baden 1990, S. 102-109
- Ruf, Wolfgang: Das Elend der Krimiserien. Anmerkungen zu „Derrick“ (ZDF) und „Einsatz in Manhattan“ (ARD). In: *epd/Kirche und Rundfunk*, Nr. 76, Jg. 25, 1974, S. 5-7
- Sahner, Paul: Alles klar, Herr Kommissar. In: *Penthouse*, 1982 (ohne genaues Datum)
- Sauerbaum, Ulrich: Krimi: eine Analyse der Gattung, Stuttgart 1984
- Sauerbaum, Ulrich: Neue Formen: Der Polizeikrimi. In: ders.: *Krimi eine Analyse der Gattung*, Stuttgart 1984, S. 161-169
- Saure, Hans-Wilhelm: 250mal Derrick – die große BamS-Bilanz. In: *Bild am Sonntag*, 19.2.1995, S. 38
- Schaeffer, Max Pierre: Derrick macht vier große Fehler. In: *Hörzu*, Nr. 51, 1974, S. 10

- Schanze, Helmut / Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): Geschichte des deutschen Fernsehens in der Bundesrepublik. Band 2: Das Fernsehen und die Künste, München 1994
- Schardt, Alois: Der Krimi zwischen „law and order“ und modernem Märchen. In: *Weiterbildung & Medien*, Nr. 2, Jg. 8, 1985
- Schaumann, Jochen / Schüller, Evelyn: Warum der Freitagabend-Krimi so erfolgreich ist, o.O. 1991 (ohne genaues Datum; dem ZDF-Pressearchiv entnommen)
- Schenk, Michael / Büchner, Bernd et al.: TV-Programmvergleich. Ein Test neuer Ansätze in der Publikumsforschung. In: *Rundfunk und Fernsehen*, Nr. 1, Jg. 34, 1986, S. 73-86
- Schmid, Iris: Ein feiner Herr mit 65. Horst Tappert kommt ins Rentenalter – Derrick macht weiter. In: *Stuttgarter Zeitung*, Nr.120, 26.5.1988, S. 8
- Schmid, Iris: Oberinspektor Derrick hat keine Aussicht auf Beförderung. In: *Stuttgarter Zeitung*, 9.5.1995, S. 27
- Schmitt, Uwe: Ringfahndung nach einem Totgesagten, Siegener Medientage zum Thema Fernsehkrimi. In: *FAZ*, Nr. 276, 06.12.1984, S. 27
- Schmittlidl, Walter: Eine Frau als Leiterin der Mordkommission – das gab es auf dem Bildschirm noch nie. In: *TV Hören und Sehen*, Nr. 4, 1978, S. 4-5
- Schneider, Irmela / Thomsen, Christian W. / Nowak, Andreas (Hrsg.): Lexikon der britischen und amerikanischen Serien, Fernsehfilme und Mehrteiler in den Fernsehprogrammen der Bundesrepublik Deutschland 1953-1985. Berlin 1991
- Schneider, Susanne: Der ewige Assistent. In: Müllender, Bernd / Nöllenheidt, Achim (Hrsg.): Am Fuß der Blauen Berge: Die Flimmerkiste in den 60er Jahren, Essen 1994, S. 86-89
- Schröder, Christian: Kommissar und Kulturbotschafter. In: *Badische Zeitung*, 7.12.1994, S. 22
- Schwaderlapp, Werner: ZDF Enterprises: Marketing für TV-Programme. In: *ZDF-Jahrbuch 1996*, Mainz 1996, S. 219
- Schwarzbaum, Dietrich: Dauerbrenner Krimi. Anmerkungen zu einem unentbehrlichen Programmbestandteil. In: *Weiterbildung & Medien*, Nr.2, 1985, S. 19-21
- Schwarzkopf, Dietrich: Dauerbrenner Krimi. Anmerkungen zu einem unentbehrlichen Programmbestandteil. In: *Weiterbildung und Medien*, Nr. 2, 1985, S. 19-21
- Seeßlen, Georg: Derrick und die Dorfmusikanten. Miniaturen zur deutschen Unterhaltungskultur, Hamburg 1997
- Seewald, Jörg: ZDF lehnt „Derrick“-Drehbuch ab. In: *tz München*, 24.12.1997
- Spectavus: Reinecker: Der „Reiche“ ist der Mörder. In: *Bild am Sonntag*, 2.1.1977
- Spiegel TV Interview: Horst Tappert. Gesendet auf vox am 12. 7. 1996
- Sternpfuss, Klaus: Man muß ja um seinen guten Ruf fürchten. In: *Funk Uhr* vom 25.2.1978, S.11
- Storz, Oliver: Der Kommissar – ein deutscher Traum. In: Hufen, Wolfgang / Lörcher, W.: Phänomen Fernsehen. Aufgabe, Probleme, Ziele – dargestellt am ZDF, Düsseldorf / Wien 1978, S. 285-293
- Strobel, Ricarda: Herbert Reinecker. Unterhaltung im multimedialen Produktverbund, Heidelberg 1991
- Strobel, Ricarda: Herbert Reinecker: „Ich denke immer in Bildern“. Ein Interview von Ricarda Strobel. In: Faulstich, Werner (Hrsg): Fernsehen und andere Medien: Die Perspektiven der Macher. Interviews zum Produktverbund, *Arbeitshefte Bildschirmmedien*, Heft 33, 1991
- Stümpel, Gisela: Krimis, kritisches Bewußtsein und Einschaltquoten. Zur Tutzingen Tagung „Konsumware Krimi“ der evangelischen Akademie. In: *epd/Kirche und Rundfunk*, Nr. 37, 1973, S. 4-5
- SWF3-Funkbericht: Textabdruck eines Radiointerviews mit Herbert Reinecker. 30.3.1987
- Tatort: Normalität als Abenteuer. Augen-Blick 9. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Hrsg. vom Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien. Philipps-Universität-Marburg. Marburg 1990

- Tatort: 300! Eine Publikation der ARD zur 300. Folge der Krimireihe *Tatort*. Hrsg. von der Pressestelle und der Abteilung für Öffentlichkeitsarbeit des Westdeutschen Rundfunks. Köln Oktober 1994
- Teuwsen, Peer: Herbert Reinecker oder Ein Kind seiner Zeit. In: *Frankfurter Rundschau*, 24.12.1997
- Treichel, Inge: Derrick wäre gern mal wieder Ganove. Zum 70. Geburtstag Horst Tapperts. In: *Nordwest-Zeitung*, 22.5.1993
- Urbandel, Detlef: Der fleißigste Ganovenjäger der Welt. In: *Fernsehwoche*, 3.8.1987, S. 8
- Utermöhle, Elna: Horst Tappert: „Für Derrick hörte ich als Schauspieler auf und wurde Polizeibeamter.“. In: *Münchner Merkur*, (o.D.; dem ZDF-Pressearchiv entnommen)
- Viehoff, Reinhold: Gattungskonflikte – am Beispiel „Krimi im Fernsehen“. In: Bausteine, 3. Beiträge zur Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien, Siegen 1994, S. 21-29
- Wacker, Holger: *Tatort: Köpfe, Krimis, Kommissare*. Berlin 1998.
- Wackermann, M.: Die Kriminalserie im Werbeprogramm des Fernsehens. Empirische Grundlagen zur Entwicklung eines medienpädagogischen Curriculums, (Diss.), Frankfurt am Main / Bern 1977
- Wahl, Ute: Die Waffen der Frauen. Das ‚schwache Geschlecht‘ in deutschen Krimiserien. In: Hackl, Christiane / Prommer, Elisabeth / Scherer, Brigitte (Hrsg.): *Models und Macho? Frauen- und Männerbilder in den Medien*. Konstanz 1996, S. 183-208
- Waldmann, Werner: Haufenweise Innovationen. Richard Hey, Der Mann auf dem Hochsitz, Reihe *Tatort*. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 6, 9.2.1978, S. K3
- Weber, Thomas: *Die unterhaltsame Aufklärung: Ideologiekritische Interpretation von Kriminalfernsehserien des westdeutschen Fernsehens*, Bielefeld 1992
- Weidinger, B.: Millionenspiel auf niedrigem Niveau. Bei den 20. Mainzer Tagen der Fernsehkritik wurden die Serien unter die Lupe genommen, In: *Das Parlament*, 7.11.1987
- Weißmann, Karlheinz: Organisierte Kriminalität und TV. In: *Criticon*, Nr. 149, 1996, S. 3-4
- Willing, Udo: Derrick schoß Fritz Wepper an. In: *Neue Ruhr Zeitung*, 22.12.1997
- Witte, Gunther: Spitzenklasse – Dutzendware. Zur Lage des Krimis im Fernsehen. In: *Weiterbildung und Medien*, Nr. 2, 1985, 25-27
- Witz: „Kommissar“ und Publikumsliebbling. Zum Tode von Erik Ode. In: *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 165, 21.7.1983, S. 13
- ZDF Presse extra: Vom Gentleman-Gangster zum Gentleman-Gendarm. Horst Tappert alias Derrick wird 70, hrsg. von Information und Presse/Aktuelle Presse, ZDF, Mainz, 10.5.1993
- ZDF Presse Special: 200. Folge Derrick: Offener Fall, hrsg. von Information und Presse/Aktuelle Presse, ZDF, Mainz, Juni 1991
- ZDF Presse Special: 250. Folge Derrick: Eines Mannes Herz, hrsg. von Presse und Öffentlichkeitsarbeit/Aktuelle Presse, ZDF, Mainz, Juli 1995
- ZDF-Presse-aktuell: Derrick-Fan-Club in Amsterdam gegründet, hrsg. von Information und Presse/Aktuelle Presse, ZDF, Mainz, 10.5.1993
- Ziegler: Reinecker & Co. oder It's Special-Time. Epidoden-Boom in der ZDF-Unterhaltung. In: *Funk-Korrespondenz*, Nr. 26, Jg. 29, 1981, S. 13-15