

Audiovisuelle Diversität. Wandel von Geschlechterrollen am Beispiel von zwei Jahrzehnten SOKO Kitzbühel

Claudia Paganini

Zusammenfassung

Als Begriff und als Konzept ist die *Diversität* Gegenstand wissenschaftlicher Diskurse. Ihren Sitz im Leben aber hat sie – oder eben auch nicht – in der Populärkultur, der Trivilliteratur, dem Magazin, dem Computerspiel, der Fernsehserie usw. Damit aber wird das Alltägliche zum potentiellen Kandidaten für Untersuchungen, denn was gespiegelt wird, ist nicht nur die gesellschaftliche Praxis, es sind Haltungen, Überzeugungen, die oft nur implizit vorhanden sind, nichtsdestotrotz aber Denken und Handeln beeinflussen und insofern Einfluss darauf haben, wie vielfältig eine Gesellschaft sich gibt, wie vielfältig sie sein darf. Im folgenden Beitrag soll die Aufmerksamkeit daher auf eine österreichische Krimiserie gerichtet werden, die mittlerweile seit beinahe zwei Jahrzehnten ausgestrahlt wird und somit als ebensolcher Spiegel fungiert. Wie haben sich die filmisch umgesetzten Geschlechterrollen verändert? Was ist gleich geblieben? Wo sind Stereotype festzustellen, die das Publikum in eine starre Zwei-Geschlechter-Logik drängen, anstatt die oder den Einzelnen zu ermächtigen, ein selbstbestimmtes Leben zu wählen.

Welche Diversität?

In Abgrenzung vom Platonischen Ideal der Einheit und in Anbetracht der nicht zu leugnenden Vielfalt der Natur plädiert Aristoteles nämlich dafür, in der Philosophie der Natur nach mehreren Prinzipien und nicht nur nach einem einzigen zu suchen (Meyer 2016, S. 59–86). Ein weiterer namhafter Philosoph, der als Vorläufer der heutigen Diversitätskonzepte angesehen werden kann, ist Wilhelm von Ockham. Er stellt die These auf, dass es in der Realität keine Einheit, sondern lediglich eine Vielheit von kontingenten Einzeldingen gäbe, die erst im menschlichen Denken zu einer Einheit zusammengefasst werden (Kirchhoff 2016, S. 87–114). Auch Gottfried Wilhelm Leibniz plädiert in seiner Monadenlehre dafür, das wissenschaftliche Ideal der Einheit zugunsten der de facto existierenden Vielheit zu modifizieren (Busche 2016, S. 115–150) und selbst Immanuel Kant gesteht zu, dass die vielfältigen Formen der Natur die Naturforschung vor eine Herausforderung stellen – die Herausforderung nämlich, mit der Spannung zwischen dem wissenschaftlichen Ideal der Einheit und der in der Natur vorgefundenen Vielheit gerecht zu werden (Ingensiep 2016, S. 171–184).

An Bedeutung gewonnen hat die Diversität aber erst mit den Werken verschiedener postmoderner Denker und Denkerinnen, die – anknüpfend an die aufklärerische Infragestellung des kulturellen Eurozentrismus – die ungerechte und (teilweise) unbewusste Verteilung von Macht und Privilegien sichtbar gemacht und kritisiert haben. Gesellschaftliche Entwicklungen wie die US-amerikanische Bürgerrechtsbewegung, das Erschauern über die Nazi-Verbrechen, insbesondere den Genozid an Juden, Sinti und

Roma, und schließlich auch die Globalisierung mit dem durch sie bedingten Aufeinanderprallen von Ungleichen haben dazu beigetragen, dass das Konzept der Diversität schnell an Komplexität und Wirkkraft gewonnen hat (Blum 2016, S. 139–146). Wer daher heute an einem Beitrag zur Diversität arbeitet, tut gut daran, klar zu machen, von welcher Diversität die Rede sein soll.

Die Breite des Begriffs schließt nämlich eine Vielfalt von Differenzmerkmalen ein (Allemann-Ghionda 2011, S. 27), so etwa Ethnie, Kultur, Hautfarbe, Religion, Alter, Geschlecht, sexuelle Orientierung, Behinderung und so fort. Aber auch weniger offensichtliche Gegebenheiten sind grundsätzlich zu berücksichtigen wie beispielsweise Milieu, Dialekt etc. Im Hinblick auf die Themenstellung des vorliegenden Bandes muss man außerdem fragen, welche Art von Mediendiversität gemeint ist, das Nebeneinander-Vorkommen verschiedener Medien bzw. von unterschiedlichen Kommunikationsakten, die Verschiedenheit nationaler oder regionaler Medienkulturen oder die Art und Weise, wie gesellschaftliche Diversität medial vermittelt zur Sprache kommt. Auf den folgenden Seiten soll es um Letzteres gehen und zwar unter besonderer Berücksichtigung des Genderaspekts von Diversität – konkret dem Wandel oder eben Nicht-Wandel von Geschlechterrollen, wie er sich in zwei Jahrzehnten österreichischer Fernsehgeschichte manifestiert.

Welches Genderverständnis?

Neben der Vielzahl von feministischen Ansätzen, die sich mit Machtstrukturen und Diskursen in der Gesellschaft allgemein befassen, aber kein spezifisches Interesse an audiovisuellen Medien zeigen, sind in den letzten 50 Jahren in den Filmwissenschaften eine Reihe von unterschiedlichen feministischen Filmtheorien entstanden. Ausgehend von der Analyse patriarchalischer Kodierungen in den 1970er Jahren wurde die Kritik der Inhalte rasch zu einer tiefer greifenden Kritik der Repräsentationsmodi (Friedrich 2008, S. 41). So wurde mit Fokus auf das Kino die fetischartige Inszenierung der Frau für den voyeurhaften männlichen Blick (Mulvey 1975, S. 30–46) zum Thema – eine Inszenierung, durch die weibliche Zuschauerinnen in eine gewissermaßen masochistische Rolle gedrängt werden, die kaum Emanzipationspotential bietet. Es folgte eine Abkehr von den psychoanalytisch orientierten Ansätzen hin zur Semiotik, die Frau wurde vermehrt als Konstrukt filmischer Narrationsstrukturen gesehen. In diese Phase fallen besonders Untersuchungen zur genrespezifischen Geschlechterkonstruktion etwa im Western oder in Kriegsfilmern.

Eine entscheidende Veränderung erfuhr die feministische Filmtheorie dann mit der Integration der Queer Studies, die erstmals die Sensibilität auf Marginalisierungsprozesse lenkten und die Normativität der weißen heterosexuellen Männlichkeit sichtbar machten. Richtungsweisend war in diesem Kontext Judith Butler mit ihrer These, dass durch die ebenso normierenden wie naturalisierenden Verfahren der Zwangsheterosexualität das soziale und (auch) das biologische Geschlecht erst konstruiert würden. Wer nicht in die

Logik von zwei eindeutigen, sich gegenseitig begehrenden Geschlechtern passt, unterliegt in der Folge Repressionen (Kosnick 2011, S. 162). Die Gesetze, die das Individuum daran hindern, authentisch *er* oder *sie* selbst zu sein, sind nicht in Paragraphen festgeschrieben, sondern werden in Rollenbildern tradiert, die – wie Michel Foucault aufzeigt – durch ihre Performativität, also durch den Umstand, dass sie fortlaufend konstituiert werden, noch an Macht gewinnen (Friedrich 2008).

Diesen Zugängen ist gemeinsam, dass sie sowohl auf der Ebene der Theoriebildung als auch auf der Ebene der praktischen Umsetzung eine Vielzahl von Fragemöglichkeiten auf tun, wie beispielsweise im Zusammenhang mit den zuletzt genannten Autoren Butler und Foucault die Frage, in was für einem Verhältnis Repräsentation, Dekonstruktion und Konstruktion zu einander stehen. All das soll auf den folgenden Seiten aber ausgeklammert werden. Vielmehr werde ich die Aufmerksamkeit – wie schon angedeutet – auf einen verhältnismäßig trivialen Aspekt legen, nämlich auf die Frage, mit welchen Rollenbildern die Fernsehzuschauer und -zuschauerinnen heute konfrontiert werden bzw. wie sich diese verändert haben. Dieser Aspekt ist insofern trivial, als die feministische Filmtheorie mittlerweile eine große Bandbreite von komplexem Analysewerkzeug anzubieten hat. Nichtsdestotrotz erscheint er mir von Bedeutung, denn gerade die tagtäglich konsumierten Bilder von Männlichkeit und Weiblichkeit sind es, die unser Rollenverständnis prägen und die insofern eine nicht zu unterschätzende normative Kraft ausüben, als sie den Zuschauern und Zuschauerinnen vorführen, wie sie sich als Männer und Frauen zu verhalten und zu fühlen haben.

Welche Narrative?

Die Rollenbilder, von denen die Rede ist, sind also nicht in erster Linie das Produkt oder der Gegenstand theoretischer Reflexion. Sie sind Bestandteil von Geschichten, werden in Geschichten zum Ausdruck gebracht, lebendig und wirkmächtig. Geschichten zu erzählen aber ist etwas genuin Menschliches, eine anthropologische Konstante gewissermaßen. Von den frühen Hochkulturen bis in die Gegenwart wurden und werden diese Geschichten häufig seriell organisiert, waren nicht ein punktuell Ereignis, sondern haben ihre Zuhörer und Zuhörerinnen über lange Zeiträume begleitet (Notopoulos 1999, S. 94–112). Eine solche, zu Beginn der 21. Jahrhunderts besonders erfolgreiche Form des seriellen Erzählens ist die Fernsehserie, durch deren ritualisierte Rezeption dem Alltag Orientierung und dem Publikum das Gefühl von Geborgenheit verliehen wird. Die nicht abreißende Erzählung entwickelt sich zum Weggefährten, schafft Ordnung und erweist sich schließlich als konstitutiv für die kulturelle Wahrnehmung und zwar unabhängig davon, ob sie auf dem Prinzip des Nichtvorhersehbaren beruht oder ob sie den Zusehern und Zuseherinnen die Gewissheit gibt, offene Fragen – wie zum Beispiel Identität und Motive des Mörders – noch in derselben Folge zu lösen (Schleich et al. 2016, S. 33–47).

Um letzteren Typ handelt es sich bei der in Kooperation von ORF und ZDF produzierten österreichischen Fernsehserie SOKO Kitzbühel. In insgesamt 17 von 2001 bis 2018

ausgestrahlten Staffeln lösen Nina Pokorny (bzw. ursprünglich Karin Kofler) und Lukas Roither (ursprünglich Andreas Blitz, dann Klaus Lechner) vor der landschaftlichen Idylle der Tiroler Berge knifflige Mordfälle. Mit seinen bis dato 224 Folgen ist SOKO Kitzbühel nicht nur äußerst erfolgreich, die Serie spiegelt zugleich die österreichische Gesellschaft der letzten 17 Jahre wider.

So konnte Andreas Blitz in der ersten Folge (Soko Kitzbühel, Staffel 1, Ein Bombenanschlag) einer attraktiven blonden Passantin mit wallendem Haar und sehr kurzem Minirock noch in unhinterfragter Machomanier¹ seine Avancen machen, diese tags darauf nach einem kurzen Wortwechsel küssen und mit ihr eine leidenschaftliche Liebesnacht verbringen. 15 Jahre später hat es Lukas Roiter (SOKO Kitzbühel, Staffel 15, Der schönste Tag) schon schwerer: Trotz mangelndem Talent und ebenso wenig vorhandener Begeisterung muss er den Kochlöffel schwingen, um seine Herzensdame mit einem selbstgekochten Abendessen von seinen Fähigkeiten zu überzeugen. Und auch die sexuelle Belohnung bleibt aus, denn im Moment der ersten Annäherung wird er zu einem Einsatz gerufen. 2018 kann das Flirten zwischen Mann und Frau – dieses Mal sind es Kommissar und Kommissarin – dann überhaupt nur noch als ironisierendes Aufgreifen von bzw. Spielen mit dem politisch korrekten Verhalten erfolgen (SOKO Kitzbühel, Staffel 17, Rolling Gams). Die Frage, wer wem die Tür aufhält, wird kunstvoll ironisierend in Szene gesetzt und damit das Rollenverhältnis Mann-Frau zum Thema gemacht.

Ungleiche Gleichheit

Beispiele wie diese gibt es zur Genüge. Doch bevor weitere konkrete Situationen in den Blick kommen, soll das Verhältnis der Charaktere zueinander kurz skizziert werden. Dabei scheint es sinnvoll, sich auf die drei Mann-Frau-Paare zu konzentrieren, wie sie in der ersten Staffel eingeführt wurden und die Serie – mit Ausnahme der Figur der Petra, die nach Staffel 2 verabschiedet wurde – auch im Jahr 2019 noch prägen, nämlich Kommissar-Kommissarin, Kroisleitner-Petra und Koch-Gräfin. Diese drei Paare unterscheiden sich insofern, als ihnen sowohl innerhalb der Gesellschaft, als auch innerhalb der Serie ein unterschiedlicher Status zukommt. Zugleich interagieren sie in der Mann-Frau-Konstellation auf Basis einer bewusst inszenierten Gleichheit, die bei näherem Hinsehen aber klare Konturen der Ungleichheit trägt. So treten sowohl die Kommissare – Andreas Blitz (2001–2006), Klaus Lechner (2006–2009) und Lukas Roither (seit 2009) –

¹ Der an seinem Motorrad hantierende Kommissar spricht die Passantin an: „Tschuldigung, haben Sie zufällig a Zündkerze dabei?“ Auf ihre Rückfrage „Wieso?“ antwortet er mit schelmischem Lächeln „Naja, weil Sie so atemberaubend ausschauen, ist mir gleich mei Motorradl eingangen.“ Dann erklärt er selbstbewusst, dass er leider keine Zeit für sie habe, weil er ein Verbrechen aufklären müsse, und antwortet auf den mahnenden Kommentar seiner Kollegin Karin Kofler entschuldigend „Wenn sie so fesch ist...“

als auch die Kommissarinnen – Karin Kofler (2001–2014) und Nina Pokorny (seit 2015) – selbstbewusst auf, sind erfolgreich und erteilen Befehle, die selbstverständlich von ihren Untergebenen befolgt werden. Das ändert aber nichts daran, dass die drei männlichen Kommissare sich durchgehend in den aktiveren Rollen befinden und zugleich auch diejenigen sind, die ihren beiden weiblichen Kolleginnen nach emotional belastenden Einsätzen fürsorglich und tröstend den Arm auf die Schulter legen etc.

Eine ähnliche Konstellation von ungleicher Gleichheit findet sich im Polizisten-Gespann Kroisleitner und Petra. Dem jeweiligen Kommissare-Duo klar untergeordnet haben die beiden unter den Launen bzw. den aufwändigen Arbeitsaufträgen ihrer Chefs zu leiden und bieten damit ausreichend Identifikationspotential für das Publikum, das seinerseits selbstverständlich zu einem Großteil nicht aus Personen besteht, die Befehle erteilen, sondern vielmehr, die sie entgegennehmen und umzusetzen haben. Zueinander in Beziehung gesetzt handelt es sich bei der Figur der Petra um den deutlich schwächeren Charakter. Im Unterschied zu Alois Kroisleitner trägt sie nur einen Vornamen und wird noch dazu von Kommissar Andreas Blitz regelmäßig auf chauvinistische Art degradiert und als nicht ernst zu nehmendes Dummerchen hingestellt. Diese teils unangenehm überzeichnete Erniedrigung dürfte unter Umständen der Grund dafür gewesen sein, warum die Gestalt der Petra nach der zweiten Staffel entfernt werden musste, denn man hätte sie wohl weder rehabilitieren noch – aufgrund der mangelnden politischen Korrektheit gegenüber einer Frau – nach dem ursprünglichen Konzept weiterführen können.

Das dritte Protagonistenpärchen bilden die Gräfin Schönberg und der Haubenkoch bzw. Vater der ersten Kommissarin Hannes Kofler. Die beiden agieren – unerlaubter Weise – als verdeckte Ermittler, setzen sich über Gesetze hinweg, bringen sich in unglückliche Situationen, tragen aber oft genug entscheidend zur Lösung eines Falles bei. Als Duo sind sie gleichberechtigt, bedienen Stereotype und treiben sie bis zur Parodie auf die Spitze – so zum Beispiel die Gräfin, wenn sie für einen Kurztrip mit einer Armada an Koffern anrückt (SOKO Kitzbühel, Staffel 15, Blutgericht) –, konterkarieren sie aber auch – etwa wenn sich Hannes Sorgen macht, dass seine Tochter Karin keinen Mann hat, der für sie kocht (SOKO Kitzbühel, Staffel 14, Ball des Anstoßes) – und setzen sie damit außer Kraft. Obwohl das Verhältnis von Gräfin und Koch von tiefer Freundschaft und inniger Zuneigung geprägt ist, werden sie doch nie ein Liebespaar und sprechen einander durchgehend in der Höflichkeitsform an. Insofern könnte man diese beiden tatsächlich gleichgestellten Gestalten als Figuren ohne Sexualität verstehen und damit – schlussendlich – auch als Figuren ohne Geschlecht, die (nur bzw. erst) durch ihre Sachlichkeit die Grenzen des Geschlechts zu überwinden vermögen.

Wiederkehrende Stereotype

Die handelnden Charaktere von SOKO Kitzbühel agieren also vor dem Hintergrund einer bewusst konzipierten und inszenierten Gleichheit, die sich bei näherem Hinsehen aber nicht selten als Ungleichheit entpuppt. Das trifft besonders auf eine ganze Reihe von Stereotypen zu, die – anders als in den Koch-Gräfin-Episoden – nicht zum Thema gemacht werden, sondern selbstverständlich und unhinterfragt in die Narration einfließen und also gewissermaßen subliminal wirken. Bei den drei wichtigsten weiblichen Stereotypen, die regelmäßig wiederkehren und in fast zwei Jahrzehnten Seriengeschichte weitgehend unverändert bleiben, handelt es sich einmal um die schwache Frau, weiters um die unfähige Frau und schließlich um die Frau als Sexualobjekt. Die schwache Frau muss beschützt werden und zwar sowohl in der körperlichen Konfrontation als auch im Hinblick auf ihre mentale Verfassung. Sie ist häufig das Mordmotiv für einen Bruder, Vater, Ehemann etc., der sich dazu berufen fühlt, sie zu retten oder zu rächen, und sie wird als unmündig ausgewiesen, wenn beispielsweise Kommissar Andreas Blitz auf die Kritik einer Frau nicht mit Sachargumenten reagiert, sondern mit Schmeicheleien (SOKO Kitzbühel, Staffel 2, Sonnwendfeuer) und seinem weiblichen Gegenüber, indem er ihr eine ernsthafte Auseinandersetzung verweigert, letztlich die Kompetenz abspricht, eigenständig zu denken.

Die unfähige Frau klappert unsicher auf Stöckelschuhen durch die Straßen Kitzbühels (SOKO Kitzbühel, Staffel 1, Ein Bombenanschlag), stolpert ebenso planlos wie panisch durch altes Gemäuer, wenn sie sich auch durch klares Denken und ruhiges Agieren leicht aus der Geiselhaut befreien könnte (SOKO Kitzbühel, Staffel 9, Weißer Kaviar), macht dilettantische Fehler in der Durchführung eines Mordes² und wird dafür von ihrem Komplizen beschimpft und bloßgestellt (SOKO Kitzbühel, Staffel 2, Fit für den Tod). Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Karins Fehlentscheidung bzw. Versagen – sie schießt im entscheidenden Moment nicht – am Ende ihrer langen SOKO-Karriere, in der sie durchwegs als kompetent dargestellt worden ist, über drei Folgen Thema bleibt und regelrecht zelebriert wird (SOKO Kitzbühel, Staffel 13, Vergeltung 1, Vergeltung 2, Ein gutes Team). Die Frau als Sexualobjekt schließlich begegnet dem Zuschauer bzw. der Zuschauerin in vielerlei Gestalten, so beispielsweise als leicht bekleidete Tänzerin (SOKO Kitzbühel, Staffel 1, Die letzte Seilbahn) oder als Köchin (SOKO Kitzbühel, Staffel 2, Ein tiefer Fall), die Pornofotos von sich machen lässt. Der einzige männliche Callboy (SOKO Kitzbühel, Staffel 16, Fatale Begierde), der aber nie bei der Arbeit und also nicht als Gegenstand der sexuellen Begierde dargestellt wird, ist bisexuell und wird dadurch aus der Sphäre des Männlichen herausgelöst, in die Nähe der sexuell passiv gedachten Frau

² Besonders deutlich wird dies – neben anderen ähnlichen Situationen – in SOKO Kitzbühel, Staffel 22, Der falsche Kiefer, wo die Mörderin sich verletzt, das Blut abwischt und ihr Taschentuch vor Ort liegen lässt.

gerückt. Nur Frauen müssen sich sexuell anzügliche Anspielungen gefallen lassen³ und zeigen selbstverständlich auch mehr Haut, weshalb die Standardbekleidung der Kommissarin die Bluse ist, die des Kommissars dagegen Hemd, Schulterholster mit Waffe und Jacke.

Das Dogma des aktiven Mannes findet sich gleich in mehreren Stereotypen wieder: im kaltblütigen männlichen Mörder, im Helden und im Schürzenjäger. Wenngleich die meisten Morde in emotionalen, oft bedrängten Situationen verübt werden, kommen immer wieder auch skrupellos und unbarmherzig agierende Mörder vor. Diese sind ausnahmslos männlich.⁴ Frauen morden nur dann kaltblütig, wenn sie die Partnerinnen von Männern sind (SOKO Kitzbühel, Staffel 7, Todbringendes Erbe; SOKO Kitzbühel, Staffel 12, Snipper), bzw. wirken lediglich kaltblütig, werden jedoch – sobald die wahren Hintergründe an den Tag kommen – zunehmend in die Nähe des Manischen, Psychotischen, kurzum Psychopathologischen (SOKO Kitzbühel, Staffel 6, Stalking; SOKO Kitzbühel, Staffel 15, Bling Bling tot) gerückt.

Der klare Gegenspieler zum unbarmherzigen männlichen Mörder ist – wenig überraschend – der männliche Held. Wenngleich hier eine Entwicklung stattfindet, die weiter unten beschrieben werden soll, bleiben Action und Heldentum doch in erster Linie Männersache. Es ist der Kommissar, der sich wilde Verfolgungsjagden⁵ mit dem Mordverdächtigen liefert, der von seiner Schusswaffe Gebrauch macht, auch auf Menschen zielt – während die Kommissarinnen sich meist damit begnügen, Türen aufzuschließen – und die Täter schließlich entwaffnet. Das typische Szenario der Entwaffnung zeigt die Kommissarin, die mit gestreckter Waffe dem Verbrecher gegenübersteht und damit für eine Verlangsamung, ein Innehalten sorgt, während der Kommissar die Situation ausnützt, um sich unbemerkt anzuschleichen, und den Bösewicht dann mit einem gezielten kräftigen Schlag entwaffnet bzw. außer Gefecht setzt.⁶ Ähnlich dominierend und erfolgreich sind die Kommissare in ihren sexuellen Beziehungen, allen voran Andreas Blitz, dessen Liebesleben einmal sogar den Erfolg der Ermittlungen gefährdet⁷, aber auch der Kurzzeit-Kommissar Klaus Lechner

³ So meint der Mörder in SOKO Kitzbühel, Staffel 2, Fit für den Tod, gegenüber der Polizistin Petra: „Na, Fesselungsspiele scheinen Ihnen wohl besonders viel Spaß zu machen.“

⁴ SOKO Kitzbühel, Staffel 1, Doppelfehler; SOKO Kitzbühel, Staffel 2, Sonnwendfeuer; SOKO Kitzbühel, Staffel 2, Ein tiefer Fall; SOKO Kitzbühel, Staffel 2, Fit für den Tod; SOKO Kitzbühel, Staffel 7 Der Alpenkönig; SOKO Kitzbühel, Staffel 12, Kilts und Killer; SOKO Kitzbühel, Staffel 14, Fliegende Augen; SOKO Kitzbühel, Staffel 14, Ball des Anstoßes; SOKO Kitzbühel, Staffel 14, Mülltaucher; SOKO Kitzbühel, Staffel 14, Erlösung; SOKO Kitzbühel, Staffel 15, Der schönste Tag; SOKO Kitzbühel, Staffel 16, Tod zum Selbermachen; SOKO Kitzbühel, Staffel 16, Liebe bringt den Tod.

⁵ Als eines von vielen Beispielen siehe SOKO Kitzbühel, Staffel 4, Lockvogel.

⁶ Ebenso exemplarisch: SOKO Kitzbühel, Staffel 12, Sterbender Schwan.

⁷ SOKO Kitzbühel, Staffel 5, Tödliche Trugbilder. Zwar verbringt auch Karin – in SOKO Kitzbühel, Staffel 13, Vergeltung 2 – eine Liebesnacht mit einem Kollegen und (zugleich) Mörder, allerdings ist

flirtet mit einer Mörderin (SOKO Kitzbühel, Staffel 6, Roter Wein) und Lukas Roither beginnt eine Affäre mit der Psychotherapeutin, die seine Dienstauglichkeit feststellen soll (SOKO Kitzbühel, Staffel 15). Außerdem tauchen in den Beziehungskonstellationen der Nebenpersonen häufig erfolgreiche, reiche Männer auf, die ihre Frauen betrügen und zahlreiche Liebschaften pflegen, während die fremdgehende Frau meist nur einen Liebhaber hat und sich mit ihm über Probleme in der Partnerbeziehung hinwegtröstet.

Aufbrechende Stereotype

Neben diesen Stereotypen, die sich im Wesentlichen durch zwei Jahrzehnte SOKO Kitzbühel hindurchziehen, begegnen dem Publikum aber auch Stereotype, die eine Veränderung erfahren, allmählich aufbrechen und zwar durch explizites Thematisieren, durch ironisierendes Aufgreifen, vor allem aber durch neue Bilder, die leise und (beinahe) unbemerkt die alten ersetzen. Im Hinblick auf die Frau betrifft das ihr Verhältnis zur Technik, zur Kleidung und schließlich zur Gewalt. Die Frage nach dem technischen Verstand der Frau, durch welche zugleich die grundlegendere Frage nach der weiblichen Kompetenz in den Blick kommt, wird in den Folgen „Sonnwendfeuer“ (Staffeln 2) und „Der schönste Tag“ (Staffel 15) geradezu konträr beantwortet. In beiden Episoden kommt nämlich eine Szene vor, in der eine Frau den Drucker am Polizeirevier repariert. Während die Polizistin Petra diese Aufgabe im Jahr 2002 mehr schlecht als recht bewältigt und dabei eine Körpersprache an den Tag legt, die Überforderung und misstrauische Fremdheit der Technik gegenüber zum Ausdruck bringt, ist Kommissarin Nina Pokorny 14 Jahre später Herrin der Lage. Selbstbewusst und ohne zu zögern macht sie sich am Gerät zu schaffen, die Art und Weise, wie Nina sich bewegt, wie sie an das Problem herangeht, lässt keinen Zweifel daran, dass sie ihrer Aufgabe gewachsen ist. Auch wenn die Intertextualität hier eher Zufall als Absicht sein dürfte, lässt sich die Entwicklung hin zur souveränen Frau doch deutlich nachvollziehen. Mit einem Schuss Ironie verfeinert wird die Szene übrigens dadurch, dass der wieder instand gesetzte Drucker als Erstes ein Kochrezept für Lukas hervorbringt.

Eine ähnliche Entwicklung lässt sich in Puncto Kleidung feststellen, wo Nina die unbeholfen in ihren zu engen Röckchen und Stöckelschuhen herumzappelnden Damen der ersten Staffeln klar konterkariert: Zwar ist sie aufgrund eines gesellschaftlichen Events ausnahmsweise mit Abendkleid und (eben solchen) High Heels unterwegs (SOKO Kitzbühel, Staffel 15, 15 Minuten), mit einem neuen Mordfall konfrontiert, zieht sie die Schuhe aber kurzerhand aus und schiebt das Kleid so weit nach oben, dass sie ungehindert die Verfolgungsjagd aufnehmen kann. Diese neue Souveränität lässt sich nicht nur bei der Kommissarin selbst feststellen, auch die Psychotherapeutin Mira verwandelt den unpraktischen Stöckelschuh in eine Waffe, wenn sie ihrem Entführer mit dem spitzen

sie in der passiven Rolle der überarbeiteten und belasteten Frau, die von ihm bei einem gemeinsamen Abendessen abgelenkt, aufgebaut und schließlich „sexuell versorgt“ wird.

Absatz kräftig auf den Fuß tritt, sodass dieser sie kurz loslässt und sie – wenngleich nur mit der Hilfe von Lukas – entkommen kann (SOKO Kitzbühel, Staffel 15, Amour Fou).

Überhaupt dürfen die Frauen in den letzten Folgen von SOKO Kitzbühel durchaus Gewalt anwenden, eine Entwicklung, die in erster Linie durch den am Beginn der 15. Staffel vollzogenen Wechsel von Karin Kofler zur unkonventionellen, wilden und in gewisser Weise „männlich“ agierenden Kommissarin Nina Pokorny vorangetrieben wird. Dass dieses Besetzen einer männlichen Domäne nicht als unproblematisch eingestuft wird, zeigt sich darin, dass Nina, die übrigens im Unterschied zur ganz und gar lauterer Karin ein dunkles Geheimnis aus der Vergangenheit mitbringt, stärker sexualisiert wird – d.h. werden muss – und damit klar in ihrer Weiblichkeit festgeschrieben wird. War Gewalt an Frauen in den ersten Staffeln so gut wie nie sichtbar, darf die starke Nina nun doch Objekt von Gewalteinwirkung werden, sie wird mit einem Elektroschocker verletzt, gewürgt etc. – wobei im letzten Fall (SOKO Kitzbühel, Staffel 16, Liebe bringt den Tod) ihr Kollege Lukas rettend eingreift, indem er den Bösewicht niederschlägt. Obwohl die Frau also immer noch beschützt werden muss, zeigt sich doch eine Tendenz, das Stereotyp des Helden, der Gewalt männlich erträgt, aufzuweichen. Wenngleich allfällige Schlägereien auch in der Gegenwart noch Sache des (männlichen) Kommissars bleiben, werden in den letzten Staffeln vermehrt auch Spuren von Gewalt – wie Kratzer im Gesicht – an Frauen gezeigt. Die Gewaltästhetik ist also nicht mehr klar männlich. Szenen wie die, in der Hannes nach der Auflösung des Falls die blutigen Peitschenstriemen am Rücken von Kommissar Andreas Blitz versorgt (SOKO Kitzbühel, Staffel 3, Blutiger Schnee) und damit eine Filmerotik bedient, in der das mannhafte Ertragen von Gewalt den Sexappeal des Helden steigert, gehören der Vergangenheit an.

Ein weiteres aufbrechendes Stereotyp betrifft das Verhältnis Mann und Action. War das Gefälle zwischen aktivem, in atemberaubende Verfolgungsjagden involviertem Kommissar und der bedacht, aus einer sicheren Position heraus agierenden Kommissarin in den ersten Folgen noch eklatant, beginnt bereits Karin Kofler den gemeinsamen Polizeiwagen zu lenken⁸ und zwar – mit der Zeit – nicht nur im Alltag, sondern durchaus auch in spannungsgeladenen Situationen. Dennoch bleibt es der männliche Partner, der sich Gefahren aussetzt⁹, sie dagegen erledigt Logistisches, ruft den Krankenwagen (SOKO Kitzbühel, Staffel 12, Ein fast perfekter Mord), kümmert sich um die allenfalls durch diverse Morde zu Waisen gewordenen Kinder etc. Die extreme männliche Dominanz in Action-Angelegenheiten erfährt zwar durch Nina eine spürbare Aufweichung – denn Nina schießt auch auf Menschen, stellt und entwaffnet Verbrecher etc. –, bleibt alles in allem aber als solche bestehen.

⁸ Diese Entwicklung beginnt im Wesentlichen mit SOKO Kitzbühel, Staffel 3, Blutiger Abschied.

⁹ Bei der Lösegeldübergabe in SOKO Kitzbühel, Staffel 3, Die Bestattung, versteckt sich Andreas Blitz im Auto und geht damit ein beträchtliches Risiko ein. Auch die gefährliche Spurensicherung in der Kletterwand von SOKO Kitzbühel, Staffel 9, Tag der Rache, bleibt Männersache – um nur zwei Beispiele zu nennen.

Eine deutlichere Veränderung erfährt dagegen das Stereotyp des erfolgreich und unhinterfragt seine Sexualität auslebenden Mannes. Wenngleich Lukas Roither seinen Vorgängern an Attraktivität um nichts nachsteht, ist sein Sexualeben komplizierter und erschöpft sich nicht in locker fröhlichen One-Night-Stands. Er kocht für seine Herzensdame, wird von Nina verführt bzw. eindeutig in ihr Bett eingeladen, ringt mit sich selbst, wenn es darum geht, wie die Affäre – zuerst mit der Psychotherapeutin Mira, dann mit Kollegin Nina – auf der Beziehungsebene einzuordnen ist, weint im Angesicht der ermordeten Geliebten (SOKO Kitzbühel, Staffel 15, Ausgeliefert) und trauert um sein in der Frühschwangerschaft verstorbenes Kind (SOKO Kitzbühel, Staffel 17, Schöpfung). Bei all dem bleibt er aber der perfekte Gentleman, der insofern auch nicht an Souveränität eingeübt, sondern diese lediglich auf einer anderen, würdigeren – könnte man sagen – Ebene realisiert.

Die Frage, ob sich die Frauen- und Männerbilder in zwei Jahrzehnten SOKO Kitzbühel verändert haben, lässt sich also zunächst einmal mit einem vorsichtigen „Ja, aber“ beantworten. Ob diese Veränderung genug ist, um der bzw. dem Einzelnen tatsächlich die Möglichkeit einzuräumen, sich von einer starren Mann-Frau-Schematik befreit als sie bzw. er selbst zu begreifen und zu entfalten, kann nicht ohne weiteres beantwortet werden. Und zwar zum einen deshalb nicht, weil trotz aller Bewegung eine Vielzahl an starren Erwartungshaltungen weiterhin bestehen bleibt. Zum anderen, weil diese Frage über die Analyse von den in der Serie gezeigten Geschlechterrollen hinausgeht und den Blick auch auf angrenzende Themenbereiche lenkt, die allerdings – so viel sei bereits vorweggenommen – nur am Rand vorkommen.

Marginalisierte Themen

Eines dieser marginalisierten Themen ist die Homosexualität, der quer durch die 17 Staffeln lediglich eine marginale Präsenz zukommt. Aber nicht nur im Hinblick auf die Quantität der Vorkommen sind gleichgeschlechtlich liebende und lebende Menschen klar unterrepräsentiert, auch die Qualität der Beziehungen lässt zu wünschen übrig. Die wenigen homosexuellen Charaktere agieren nämlich im Geheimen, Verborgenen, ihrem Tun haftet etwas Problematisches an. Durch den wohlwollenden Blick von Nina und Lukas positiv bewertet wird lediglich ein lesbisches Liebespaar (SOKO Kitzbühel, Staffel 17, Bis in alle Ewigkeit), möglicherweise weil homosexuelle Frauen den chauvinistisch heterosexuellen Blick weniger irritieren, spricht man ihnen aufgrund der Abwesenheit des männlichen Phallus doch gerne den Status einer sexuellen Beziehung ab. Quasi inexistent sind übrigens Figuren mit unkonventioneller Geschlechtsidentität, erst in Staffel 15 darf eine Dragqueen in Erscheinung treten (SOKO Kitzbühel, Staffel 15, 15 Minuten), aber auch nur, um überspitzt, schrill und lächerlich dargestellt zu werden.

Ebenso marginalisiert wird das Thema häusliche Gewalt, das meist in eine Nebenstory verpackt ist – um Ermittlerteam und Publikum auf eine falsche Fährte zu führen –, aber nicht in Verbindung mit dem Mord selbst steht. Damit steht die Aufbereitung des Themas

in klarem Widerspruch zur Realität, denn die Mehrzahl der in Österreich – und ganz besonders in Kitzbühel – sehr seltenen Mordverbrechen¹⁰ stehen in unmittelbarem Zusammenhang zu Aggression und Gewalt in der Familie.

Natürlich ist eine Krimiserie keine Dokumentation, sie soll in erster Linie unterhalten und steht in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Vorlieben des Publikums bzw. zu seiner Akzeptanz. Nichtsdestotrotz würde sich die Chance bieten, mehr für gesellschaftlich relevante Probleme zu sensibilisieren. Das gilt umso mehr, als der Einfluss, den derartige über viele Jahre erfolgreiche Formate auf die Zuschauer und Zuschauerinnen ausüben, nicht zu unterschätzen ist. Diversität – verstanden als Art und Weise, wie die eigene Geschlechtsidentität definiert und ausgestaltet werden kann – wäre jedenfalls ein lohnender Ansatzpunkt.

Film

Soko Kitzbühel, Staffel 1, 2001, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan; Zens, Michael; Huber, Regina.

Soko Kitzbühel, Staffel 2, 2002, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan; Zens, Michael; Huber, Regina.

Soko Kitzbühel, Staffel 3, 2004, Regie: Lang, Carl; Zens, Michael; Sämann, Peter; Hebdanz, Johannes.

Soko Kitzbühel, Staffel 4, 2005, Regie: Liegel, Gerald; Prochaska, Andreas; Schiemann, Georg; Zens, Michael; Sämann, Peter.

Soko Kitzbühel, Staffel 5, 2005, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan; Zens, Michael; Huber, Regina.

Soko Kitzbühel, Staffel 6, 2006, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan; Zens, Michael; Huber, Regina.

Soko Kitzbühel, Staffel 7, 2008, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan; Zens, Michael; Huber, Regina.

Soko Kitzbühel, Staffel 8, 2009, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan.

Soko Kitzbühel, Staffel 9, 2010, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan; Zens, Michael; Huber, Regina.

Soko Kitzbühel, Staffel 10, 2011, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan.

Soko Kitzbühel, Staffel 11, 2012, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan.

Soko Kitzbühel, Staffel 12, 2013, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan.

Soko Kitzbühel, Staffel 13, 2014, Regie: Werner, Hans; Klisch, Stefan.

¹⁰ Laut den eurostat-Statistiken der letzten Jahre ist Österreich regelmäßig eines der letzten Länder in der Liste der polizeilich registrierten Tötungsdelikte. Siehe <https://ec.europa.eu/eurostat/de/home>.

Soko Kitzbühel, Staffel 14, 2015, Regie: Kinkel, Martin; Liegl, Gerald; Zens, Michael; Hackstock, Rainer.

Soko Kitzbühel, Staffel 15, 2016, Regie: Kinkel, Martin; Liegl, Gerald; Zens, Michael; Hackstock, Rainer.

Soko Kitzbühel, Staffel 16, 2017, Regie: Kinkel, Martin; Liegl, Gerald; Zens, Michael; Hackstock, Rainer.

Soko Kitzbühel, Staffel 17, 2017, Regie: Liegl, Gerald; Hackstock, Rainer; Jüptner, Claudia; Kinkel, Martin;

Literatur

- Allemann-Ghionda, Cristina (2011): Orte und Worte der Diversität – gestern und heute. In: Allemann-Ghionda, Cristina & Bukow, Wolf-Dietrich (Hrsg.): *Orte der Diversität. Formate, Arrangements und Inszenierungen*. Heidelberg: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 15–34.
- Blum, André (2016): Einführung: Gesellschaftliche Diversität. In: Blum, André; Zschocke, Nina; Rheinberger, Hans-Jörg & Barras, Vincent: *Diversität. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 125–154.
- Busche, Hubertus (2016): Vielfalt als Prinzip der bestmöglichen Welt. Leibnitz als Denker der Diversität. In: Kirchhoff, Thomas & Köchy, Kristian (Hrsg.): *Wünschenswerte Vielheit. Diversität als Kategorie, Befund und Norm*. Freiburg & München: Verlag Karl Alber, S. 115–150.
- Friedrich, Kathrin (2008): *Film. Killing. Gender. Weiblichkeit und Gewalt im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Tectum Verlag.
- Kirchhoff, Thomas (2016): Willkürliche Vielheit ohne Einheit. Wilhelm von Ockhams anti-rationalistische Kosmologie. In: Kirchhoff, Thomas & Köchy, Kristian (Hrsg.): *Wünschenswerte Vielheit. Diversität als Kategorie, Befund und Norm*. Freiburg & München: Verlag Karl Alber, S. 87–114.
- Kosnick, Kira (2011): Gender and Diversity. In: Allemann-Ghionda, Cristina & Bukow, Wolf-Dietrich (Hrsg.): *Orte der Diversität. Formate, Arrangements und Inszenierungen*. Heidelberg: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 161–169.
- Meyer, Martin F. (2016): Individuum und Artform in Aristoteles' Biologie. In: Kirchhoff, Thomas & Köchy, Kristian (Hrsg.): *Wünschenswerte Vielheit. Diversität als Kategorie, Befund und Norm*. Freiburg & München: Verlag Karl Alber, S. 59–86.
- Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, 16 (3), S. 30–46.

- Notopoulos, James (1999): Parataxis in Homer. A New Approach to Homeric Literary Criticism. In: de Jong, Irene (Hrsg.): *Homer Critical Assessments Volume IV*. London: Routledge, S. 94–112.
- Ingensiep, Hans Werner (2016): Mannigfaltigkeit und „Biodiversität“ bei Kant. In: Kirchhoff, Thomas & Köchy, Kristian (Hrsg.): *Wünschenswerte Vielheit. Diversität als Kategorie, Befund und Norm*. Freiburg & München: Verlag Karl Alber, S. 171–184.
- Schleich, Markus & Nesselhauf, Jonas (2016): *Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration*. Tübingen: A. Francke Verlag.

Websites

Europäische Kommission: eurostat. Abgerufen unter <https://ec.europa.eu/eurostat/de/home> [Stand vom 10-4-2019]