

„Und vergib uns unsere Schuld“. Eine Fallstudie zu Religion im Krimi

(in: Glauben und Lernen 2/2016)

Der Krimi gehört zu den beliebtesten Sendeformaten der Bundesrepublik. Allein bei den Sendern *kabel eins* und *ZDF* machte das Genre „Krimi, Thriller, Action“ in den Jahren 2013 und 2014 ein Viertel des Gesamtprogramms aus.¹ Offensichtlich ist der Krimi eine „sichere Bank“ im Kampf um Quoten und wird als solche kontinuierlich diversifiziert, sowohl durch Erweiterung der eigenen Produktpalette² als auch durch den Einkauf von internationalen Formaten³. Die Varianz des Formats, seine Internationalität und quantitative Präsenz im deutschen TV fordern geradezu dazu heraus, einen analytischen Blick darauf zu werfen.

Dabei ist das Vorkommen von Religion – in unterschiedlichsten Facetten – längst deutlich und thematisiert worden.⁴ Die Art der religiösen Bezüge ist breit gefächert. Gelegentlich treten sie bereits im Titel hervor;⁵ dazu kommen explizit religiöse Settings (z.B. Religionsgemeinschaften), politisch-religiöse Konstellationen (z.B. *Deckname Kidon*⁶), religiöse Fragestellungen, Lebens- und Sinnfragen, die sich dem analytischen Blick als religiös erweisen, oder um Margi-

nalien, die aber nicht weniger interessant sein müssen⁷.

Die Fülle des Krimi-Angebots samt seiner religiösen Dimension muss freilich Bedürfnissen auf Seiten der Konsumenten entsprechen. Die Interdependenz zwischen Angebot und Konsumenten lässt vermuten, dass der Kampf der Ermittlenden um Gerechtigkeit offensichtlich auch der unsere ist: Wir hoffen auf Gerechtigkeit; wir wollen, dass das Gute siegt und das Böse schließlich besiegt wird. Und der undurchsichtige Schleier, der so oft über dem eigenem Erleben sowie dem Geschehen um uns herum liegt und die Dinge unverständlich macht, wird wenigstens im Krimi beim Lösen des jeweiligen Falles gelüftet, gibt den Blick frei auf das, was wirklich geschehen ist und lässt hoffen, dass die Dinge schlussendlich doch einen Sinn haben.

In diesem Erwartungshorizont werden aber auch „Verwerfungen“ thematisiert, wie etwa in „*Und vergib uns unsere Schuld*“, einer Folge von *Polizeiruf 110*, die im Januar 2016 ausgestrahlt und intensiv besprochen wurde.⁸ Der Titel weist bereits aus, dass es weniger um verfasste Religion als vielmehr um die Frage nach dem Umgang mit der *eigenen* Schuld geht und nicht allein derjenigen des Fremden oder Anderen, wie sonst gerne im Krimi.

1. Die Story

Sommer 2006. In Deutschland findet die Fußballweltmeisterschaft statt. Im kleinen Dorf *Waldkretling* in Bayern ist Hochstimmung: Bierbänke auf dem Dorfplatz und Public Viewing. Die noch nicht volljährige *Miriam* hat daran wenig Interesse. Sie will sich eine Flasche Wodka kaufen und abhauen. Sie bekommt deswegen Streit mit ihrem

1 Laut *ALM* (Arbeitsgemeinschaft der Landesmedienanstalten), Programmbericht 2014. Fernsehen in Deutschland, Leipzig 2015, 260, belief sich der Anteil des oben genannten Genre im Jahr 2014 beim ZDF auf 25,1% (2013: 24,3%) und bei *kabel eins* auf 24,0% (2013: 27,6%). Bei den anderen wesentlichen Sendern (RTL, VOX, RTL II, ARD, Sat. 1, Pro Sieben) betrug der Anteil in den beiden Jahren zwischen 5,1% und 16,7%.

2 Allein im öffentlich-rechtl. Fernsehen gibt es die großen Reihen *Tatort* oder *Polizeiruf 110*, kleinere Reihen (z.B. *Wilsberg*), eigenständige Krimis (z.B. *ZDF-Montagskrimi*), *60-Minüter* (z.B. *Der Alte*) oder billig produzierte Formate (z.B. *Rosenheim Cops*). Die Privaten Sender fügen weitere hinzu (z.B. *Alarm für Cobra 11*).

3 Private Sender bieten schon lange US-amerikanische Massenproduktionen (z.B. *CSI, Navy CIS*); dazu kommen auch verstärkt britische Formate (z.B. *Vera*) oder skandinavische (z.B. *Makell Wallander*).

4 Vgl. nur *C. Stockinger*, Schuld, Sühne, Humor. Der Tatort Spiegel des Religiösen, Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, 2013; *Dies.*, „Es geht um Erlösung“, in: *Zur Debatte*, 2/2013, S. __; *E. Hurth*, Religiöse Dimensionen im Krimi. Faszination des Bösen, in: *HerKorr* 4/2014, S. 200-205.

5 Beim *Tatort* finden sich allein seit 2014 die Titel *Blutschuld* (936), *Frohe Ostern, Falke* (942), *Der Himmel ist ein Platz auf Erden* (943), *Gier* (950), *Ihr werdet gerichtet* (954), *Fegefeuer* (970), *Im gelobten Land* (976), *Zorn Gottes* (980), *Fünf Minuten Himmel* (981).

6 *Kidon* (hebräisch für *Bajonett* oder *Speerspitze*) ist eine Spezialabteilung des Geheimdienstes Mossad.

7 Vgl. nur *U. Schmidt*, Kreuzgänge, in: *G. Meier* (Hg.), Reflexive Religionspädagogik. Impulse für die kirchliche Bildungsarbeit in Schule und Gemeinde, Stuttgart 2012, 211f.

8 Siehe dazu nur *C. Buß*, Sperrt mich ein! „Polizeiruf“ mit Matthias Brandt, in: *Spiegel online*, 15.01.2016; *B. Möller*, Wer Erlösung sucht, sollte Hauptkommissare meiden, in: *Welt online*, 17.01.2016; *Feld, U.*, Furios. „Und vergib uns unsere Schuld“, in: *FNP online*, 18.01.2016; *Gasteiger, C.*, Immer wenn es regnet, in: *SZ online*, 18.01.2016; *Heidenfelder, E.*, Ich bin ein Mörder – buchtet mich ein, in: *FAZ online*, 17.01.2016; *Meier, K.*, Ein Polizeiruf, den man nicht so schnell vergessen wird, in: *KSA online*, 17.01.2016. Zugriffe jeweils am 05.02.2016.

Freund, die Verkäuferin verweigert den Verkauf und da ist noch ein Fremder im Laden. Sie macht sich auf den Weg und wird von *Tim Haffling* „verfolgt“, der sie offensichtlich mag, aber als „Bubi“ bei ihr nicht landen kann. Als „Spanner“ steht er am Waldrand, sieht sie mit dem Fremden schwimmen, läuft zu Miriams Sachen und steckt sich ihren Slip und ihre Halskette ein. Sie sieht das und schreit ihn an. Zu einem späteren Zeitpunkt am selben Tag wird *Miriam* noch einmal im Dorf gesehen; sie holt sich Pommes an der Imbissbude, die gerade von einem Jungen, dem Sohn des Besitzers, gehütet wird. Der Junge sieht wie *Miriam* auf *Tim* zugeht und mit ihm in Streit gerät.

Nach diesem Sonntag ist *Miriam* spurlos verschwunden. Leitender Ermittler ist *Hanns von Meuffels*, der neu ist in der hiesigen Behörde und Karriere machen will. Über 3000 Spuren verfolgt die Polizei, doch die Leiche bleibt verschwunden. Schließlich scheint alles auf *Tim Haffling* hinauszulaufen: auf Miriams Slip findet sich sein Spermium, ihre Halskette hat er, jeder weiß, dass er *Miriam* mochte und mit einer „geschickten“ Verhörtechnik entlockt ihm der Kommissar auch ein Geständnis. Er wird verurteilt und inhaftiert. Nach 10 Jahren, in denen er fortwährend den Übergriffen von Häftlingen ausgesetzt war, bringt er sich um.

Da platzt *Jens Baumann* ins Präsidium. Nach *Hafflings* Selbstmord, könne er nicht mehr schweigen: er sei der Mörder; er müsse bestraft werden. *Von Meuffels* lässt ihn abblitzen bis *Baumann* mit der Erwähnung immer neuer Details seine Aufmerksamkeit gewinnt. Er geht die Ermittlungen noch einmal durch und bemerkt, dass ihm etliche Fehler unterlaufen waren: er hatte nicht nur mehrere Aussagen über einen Fremden ignoriert sondern auch nicht erfasst, dass der Junge am Kiosk die beiden wohl im Streit gesehen hatte, dann aber vom Torjubel abgelenkt worden war und im Anschluss nur *Haffling* wegfahren sah nicht aber *Miriam* in seinem Wagen. Jetzt will es *von Meuffels* wissen, lässt u.a. den Parkplatz eines Baumarktes aufgraben, da *Baumann* hier – von der Autobahn kommend – *Miriam* begraben haben will. Doch es ist nichts zu finden. *Baumann* ist aufgrund seines fortwährend erfolglosen Bemühens um Bestrafung verzweifelt und bringt sich um. *Von Meuffels* ist verzweifelt, weil sich aufgrund seiner Ermittlungsfehler zwei Menschen das Leben genommen haben. Zuletzt sieht er in *Baumanns* Wohnung auf einer älteren Landkarte, dass die Autobahnausfahrt, die *Baumann*

nach der Tat angeblich genommen hatte, unlängst verlegt worden war. Er sucht die alte Strecke und findet das „Grab“ tatsächlich.

FILMWELT

Methodisch ist es sinnvoll, den einzelnen Film zunächst für sich als eigenes Zeichensystem zu betrachten.⁹ In einem weiteren Schritt ist er dann in Beziehung zu setzen und zwar idealerweise sowohl *intra-* als auch *intermedial*, wobei ersteres die Bezüge innerhalb eines Mediensegments und letzteres diejenigen zwischen verschiedenen Mediensegmenten (also etwa zwischen Film und Literatur) meint.¹⁰ Die Analyse der Zeichenwelt eines Filmes ist freilich nicht wirklich getrennt von seinen *inter-* und *intramedialen* Bezügen durchzuführen, da die kulturelle Prägung auf Seiten der Produzierenden und Rezipierenden immer schon präsent ist. Filmtheoretisch gesprochen: Das Gezeigte (Denotation) wird von Zuschauenden in Beziehung gesetzt (Konnotation), sowohl zu Persönlichem als auch zum gesellschaftlich Vertrauten (kulturelle Codes).¹¹

2. Offensichtliche religiöse Bezüge

Schon einer „gewöhnlichen“ – d.h. „nicht analytischen“ – Betrachtung fallen zahlreiche religiöse Aspekte auf, angefangen bei der Einrichtung von Wohnungen. Beim ersten Blick in *Baumanns* Wohnung ist – gleich nach dem Gang durch die Tür, rechts im Bild – im Regal die Rückenansicht einer Christusfigur zu erkennen (Sz. 7), zu der sich später nicht nur eine Reihe an Madonnen sondern auch ein Fenster gesellt, das wie ein „Kirchenfenster“ gestaltet ist und vor dem eine hohe Ständer mit einer Kerze steht (Sz. 13). Beim Besuch *von Meuffels* bei *Miriams* Eltern ist ein Engel im Regal ebenso zu sehen wie der

9 Zur „Filmsemiotik“ bzw. zum Film als Zeichensystem vgl. ausführlich *D. Gräf et al*, Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate, Marburg 2011. Kürzer (und gegenüber der Bezeichnung „Semiotik“ kritisch [da diese, auf Sprache bezogene Betrachtungsweise, nicht ohne weiteres auf den Film bezogen werden kann]) verhandelt *J. Monaco*, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien, Reinbek bei Hamburg⁴ 2008, 152-228, die „Zeichen“ des Films.

10 Zur Begrifflichkeit und deren Kategorisierung vgl. *I. O. Rajewski*, Intermedialität (UTB 2261), Tübingen 2002.

11 Vgl. dazu nur *K. Hickethier*, Film- und Fernsehanalyse, Stuttgart/ Weimar⁴ 2007, 111-113; *L. Mikos*, Film- und Fernsehanalyse, Konstanz 2003, 103-106, *J. Monaco*, Film verstehen, 180-185.

Schriftzug „Amor“. – Religiöses ist hier im Privaten präsent.

Dazu tritt das explizit religiöse Setting als *Baumann* die Frühmesse besucht (Sz. 11). Während die Kamera den Zuschauerblick durch den Kirchenraum bis hin zu den Besuchern führt, hört man den Priester sagen: „Ich bekenne Gott, dem Allmächtigen, und allen Brüdern und Schwestern, dass ich Gutes unterlassen und Böses getan habe. Ich habe gesündigt in Gedanken, Worten und Werken durch meine Schuld, durch meine große Schuld. Darum bitte ich die selige Jungfrau Maria, alle Engel und Heiligen, ...“. Dann verweilt die Kamera auf *Baumann*, der in einer Bank kniet, worauf der Priester fortfährt: „... und euch, Brüder und Schwestern, für mich zu beten bei Gott, unserem Herrn.“ Beim „Amen“ erhebt sich *Baumann*; die Kamera zoomt auf ein Wandgemälde der „Tempelreinigung“, fokussiert darauf – durch ein geschmiedetes Gitter – das Gesicht des Gekreuzigten und schließlich zwei weiße – noch unklare – Stuckfiguren (s.u.). Nach der Messe sieht *Baumann* den Priester; sie blicken sich an, gehen wortlos etwas aufeinander zu, bis sich *Baumann* doch abrupt umdreht und geht.

Bei einem Ortstermin in *Waldkretling* bittet *Baumann* den Kommissar um eine Pause. An einer Imbissbude (Sz. 28) fragt er, Pommes essend, den Kommissar nach seiner persönlichen Überzeugung beim damaligen Verhör, diskutiert ein Element von Luthers Sündenverständnis (s.u.), erteilt seinem Gegenüber die Absolution im originalen Wortlaut „Deinde, ego te absolvo a peccatis tuis in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti. Amen“ und macht das Kreuzzeichen auf dessen Stirn. Dieser weist diese Geste brüsk ab, worauf es anfängt, heftig zu regnen. Einige Szenen später steht der Kommissar mit dem damaligen Hauptzeugen wieder an der Imbissbude; es regnet immer noch¹² und die Kamera ist so platziert, dass ein Kruzifix im Inneren der Bude – die übrigens das Logo „*Wunderer's* Spezialitäten“ trägt – über *von Meuffels* erscheint (Sz. 35)¹³.

12 Sintflutartiger Niederschlag repräsentiert in Filmen oft – der Wortwahl entsprechend – Unheil (seltener eine Art „Erlösung“). Der Showdown zwischen Gut und Böse findet gerne im Regen statt. Selbst in romantischen Filmen, in denen sich zwei Personen nach langem Verwirrspiel endlich im strömenden Regen küssen, steht er für die Widerwärtigkeiten, die den beiden entgegenstanden. – Vgl. zur Thematik *S. Frisch*, Regen als filmisches Motiv, in: *C. N. Brinckmann et al (Hgg.)*, Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug, Marburg 2012, 295-301.

13 *Von Meuffels* ist es auch, der in *Baumanns* Wohnung jeweils vor dem Kirchenfenster zu sehen ist (Sz. 13, 33).

3. Erörterung des Themas „Schuld“

Die Thematik „Schuld“ ist in diesem *Polizeiruf* nicht nur implizit – wie bei jedem Krimi – präsent, sondern wird in einer bemerkenswerten Gründlichkeit thematisiert.

Baumann findet klare Worte: „Ich habe schwere Schuld auf mich geladen“ (Sz. 8), „Die Menschen wissen um ihre Schuld. Ich jedenfalls weiß um meine.“ (Sz. 28). Sie quält ihn: „Ich kann mit dieser Schuld nicht länger leben.“ (Sz. 4); der Kirchengang allein verschafft ihm keine Erleichterung. Vielmehr fordert er klare Konsequenzen: „Wer gibt mir die Strafe, die ich verdient habe?“ (Sz. 39) „Ich muss bestraft werden.“ (Sz. 4.)¹⁴ Für ihn verlangt Schuld nach Strafe. Allein die Vergebung durch einen Priester scheint ihm nicht zu reichen, sodass er diesem bei der Frühmesse ausweicht.

Und doch – bei aller Klarheit – zögert er, die ganze abgründige Wahrheit auszusprechen. Nur schrittweise wagt er sich an den letzten Abgrund. Zuerst sagt er, *Miriam* sei im Streit gestürzt; dann gesteht er, dass er sie niedergeschlagen hat; erst am Ende bekennt er, dass er sie nicht nur erwürgt sondern sie posthum vergewaltigt hat, was er bislang bestritten hatte. Dabei bricht seine Stimme und nur mühsam bringt er die Worte „Ich bin kein Mensch!“ hervor. – Hier wird verständlich, warum er sich der ganzen Wahrheit nur langsam nähert. Offensichtlich gehört für ihn zum Konzept „Strafe sühnt Schuld“ auch die Annahme, dass Schuld die Würde eines Menschen schmälert oder – je nach Schwere – gar eliminiert.

Von Meuffels wird gezwungen, sich allmählich der Wahrheit zu nähern. Er nimmt wohl nach dem Selbstmord *Hafflings* die Akten noch einmal zur Hand, was eher Routine zu sein scheint. *Baumann* Selbstbezeichnung aber ändert die Situation: Wäre ein anderer der Täter, hätte er Fehler gemacht. *Baumann* spricht das sogar aus, etwa auf dem Weg zum Platz, an dem er die Leiche begraben haben will (Sz. 9): „Sie waren der leitende Ermittler damals. Der Fall war gut für ihre Karriere. Ich kann sie gut verstehen. Es ist keine einfache Situation, wenn man Angst hat, den Falschen verhaftet zu haben.“ Dass vor Ort ein Baumarkt steht, scheint dem Kommissar erst einmal Recht zu geben, sodass *Baumann* fragt:

14 Daraufhin will er seine Bestrafung erzwingen, geht zu den Eltern *Miriams*, provoziert in der Hoffnung, hier zu Tode zu kommen. Doch der Vater beherrscht sich. *Baumann* bleibt auf dem Rasen liegen und „weint bitterlich“. Es scheint für ihn wahr zu werden, was ihm bereits der Kommissar gesagt hatte: „Vielleicht ist es ihre Strafe, frei zu sein?“

„Was soll ich denn tun, dass Sie mir glauben?“ Tags darauf – während *Baumann* in der Kirche gezeigt wird – sieht sich *von Meuffels* Videobänder des damaligen Verhörs an. Es ist offensichtlich, dass er den Verdächtigen in eine Richtung drängte. *Hafflings* Aussage, dass damals am See noch jemand war, ließ er nicht gelten, sodass *Haffling* verzweifelt antwortet: „Aber des koa nit sei; da woar einer. ... Woas soll i denn moche, dass sie mir glaube?“ (Zs. 12). Mit versteinertem Gesicht starrt *von Meuffels* ins Leere. Er sucht *Baumann* zum Gespräch auf; neben Details zum Tattag erwähnt dieser, *Miriam* sei schwanger gewesen. In *Waldkreitling* findet die Aussage Bestätigung. Mitten im Ort sinkt der Kommissar über das Lenkrad seines Wagens bis *Hafflings* Mutter an die Scheibe poltert. „Sie haben ihn zu dem Geständnis überredet. Von ihm hat man alles gekriegt, wenn man nett zu ihm war. Das haben Sie genau gewusst.“, sagt sie und spuckt an die Scheibe des Wagens.

Die zögerliche Annäherung ist nicht die einzige Umgangsform mit Schuld, die in diesem *Polizeiruf 110* begegnet; neben der Verdrängung, die *von Meuffels* anfangs versucht, ist auch die Verschiebung auf andere prominent. Diese zeigt sich etwa in der Antwort des Kommissars an *Hafflings* Mutter durch die bespuckte Scheibe: „Das Gericht hat seine Schuld festgestellt und verurteilt.“ Auch an der Imbissbude „verschiebt“ der Kommissar die Schuld:

Baumann: „Haben Sie damals wirklich an *Hafflings* Schuld geglaubt?“

Kommissar: „Wir hatten sein Geständnis.“

Baumann: „Jaja, ich weiß. Aber was haben Sie geglaubt? Sie ganz persönlich?“

Kommissar: „Die Entscheidung, ob ein Haftbefehl beantragt wird, liegt bei der Staatsanwaltschaft. Und das Gericht entscheidet dann, ob Anklage erhoben wird oder nicht.“

Baumann: „Aber Sie hatten ihre Zweifel, stimmt's? Sie hätten damals insistieren können, den Fall offen zu lassen. Sie waren der leitende Ermittler. Auf Sie hätte man gehört, oder nicht?“

Kommissar: „Wir hatten den Täter.“

In derselben Strategie igelt sich auch sein Chef ein. In mehreren Szenen äußert er, dass *Haffling* gestanden habe, dass es einen Zeugen gab, dass es 3000 Spuren zu prüfen gab, dass die Gerichte entschieden haben, dass eine Psychologin den noch kindlichen Zeugen befragt habe u. v. a. „Wir haben uns nichts vorzuwerfen.“ (Zs. 24). Und als

von Meuffels kontert „Wir haben nur Aussagen gesucht, die *Tim Haffling* belasten. ... Du hast doch nur Schiss, dir einzugestehen, dass wir einen Fehler gemacht haben.“, antwortet sein Chef kühl: „Wenn hier einen Fehler gemacht hat, dann warst du das!“, zeigt mit dem Finger auf ihn und ergänzt „Du kannst bei dieser Sache nur verlieren.“ (Zs. 34)

Von Meuffels geht aber letztlich einen anderen Weg, prüft schonungslos und erkennt schmerzlich seine Fehler, betrinkt sich hemmungslos, klingelt nachts seinen Chef aus dem Bett und erzwingt sowohl einen Haftbefehl für *Baumann* als auch die Erlaubnis, den Parkplatz aufgraben zu dürfen. Tags darauf fährt er aber erst zu *Hafflings* Mutter. Sie sitzt bei einer „Brotzeit“, im Hintergrund ist ein Lied von *Heintje* zu hören, er sitzt ihr gegenüber und stottert „Ich habe Fehler gemacht. Ich fühle mich für das Schicksal ihres Sohnes verantwortlich. Ich kann ihnen gar nicht sagen, wie leid mir das tut.“ Sie hört zu, steht dann aber nur schweigend auf, worauf *von Meuffels* das Haus verlässt, sich im Weizenfeld übergibt und der Regen aufhört.¹⁵ Als ihm gegen Ende des Films nach einem Telefonat mit *Baumann* klar wird, dass sich dieser umbringen wird (s.u.), brüllt er ein „Scheiße“, wie man es noch nie von ihm gehört hat, fängt an zu weinen und sackt über das Lenkrad seines Wagens. Gänzlich stellt er sich seiner Schuld indem er die damalige Autobahnabfahrt aufsucht, die von *Baumann* beschriebene Lichtung tatsächlich findet und selbst den Spaten ansetzt.

K O N T E X T

4. Noch einmal: Schuld

Die Thematik von Schuld, Strafe und Vergebung wird in diesem Film in signifikante Kontexte gestellt, auf die durch die Erwähnung Luthers und die Inszenierung einer Szene in der Münchner Asamkirche verwiesen wird. Diesen Bau hatte der Maler, Stuckateur und Bildhauer *Egid Quirin Asam* (1692-1750) erbauen lassen und gänzlich aus seinen eigenen Mitteln finanziert, was ihn – getrieben von „intensiver Jenseitsangst“ – finanziell fast ruiniert hätte.¹⁶ Die reiche Ausstattung der Kirche visualisiert eindringlich me-

¹⁵ Berücksichtigt man das in Anm. 12 zum Regen Gesagte, ist anzunehmen, dass hier, mit dem aufgehenden Regen, eine Wende angezeigt ist: den unheilvollen Zusammenhang, der durch Leugnung von Schuld entsteht (siehe dazu unten S. 8-8), hat *von Meuffels* mit seinem „Geständnis“ durchbrochen.

mento-mori-Thematik und Gericht, um dann über Buße und Sakrament den Weg zum Heil zu weisen, womit auch die herausragende Bedeutung des Geistlichen unterstrichen wird.¹⁷ Ausdruck dieses theologischen Programms sind auch die signifikanten Beichtstühle, von denen einer mit der Mahnung *Mors peccatorum pessima* (Der Tod der Sünder ist der schlimmste) überschrieben ist. Sie wird illustriert durch die oben erwähnten zwei Stuckfiguren, eine eindringliche Darstellung, in der sich der bereits verstorbene Theologe *Raymond Diocrès* verzweifelt seinem Kollegen Bruno (dem Kartäuser) entgegenstreckt, um ihm zu sagen, dass er selbst aufgrund seiner Sünden von Gott verdammt worden sei. Ein Toter warnt die Lebenden vor ewiger Strafe.

In der Szene der Frühmesse (Sz. 11) erscheint *Baumann* umgeben von dem beschriebenen theologischen Programm, doch *Baumann* scheint sich darin nicht zu finden. Nach der Frühmesse sieht man ihn wohl auf halber Strecke zwischen Altar und Ausgang stehen und auf besagten Beichtstuhl blicken, worauf auch die anschließende stille Begegnung zwischen ihm und dem Priester kurz vermuten lässt, es könnte – entsprechend des Programms („Über Buße [und Vollmacht des Geistlichen] zum Heil“) – zur Beichte kommen, aber nur um dann jäh verworfen zu werden: *Baumann* geht. Eine Erleichterung durch die Beichte, um jenseitiger Verdammnis zu entgehen, nimmt er nicht in Anspruch, obwohl er um diese Erleichterung in Form Absolution sehr wohl weiß und sie dem Kommissar an der Imbissbude selbst zuspricht. Doch seine bereits besprochene Überzeugung, dass Schuld nach Strafe verlangt, lässt ihn keinen Gebrauch davon machen.

An der Imbissbude (Sz. 28) folgt eine weitere theologisch geprägte Szene. Dem oben bereits notierten Dialogteil folgen die Worte:

Baumann: „Wussten Sie, dass Martin Luther der Ansicht war, der Mensch sei überhaupt nicht in der Lage, eine vollkommene, alle Sünden umfassende Reue zu empfinden? Und warum? Weil der Mensch überhaupt nur einen Teil sei-

ner Sünden erkennen kann. Ist interessant, nicht wahr?“

Kommissar: „Sind Sie jetzt fertig?“

Baumann: „Ich glaube nicht, dass Luther Recht hat. Jeder Mensch weiß doch, was er getan hat. Die Menschen wissen um ihre Schuld. Ich jedenfalls weiß um meine. Sich seine eigene Schuld einzugestehen, ist der erste Schritt zur Vergebung. Stimmt doch, oder?“

Kommissar: „Ich habe ihnen nichts zu vergeben!“

Baumann: „Deinde, ego te absolvo a peccatis tuis in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti. Amen“

Erstaunlich ist das Vorkommen solch theologischen Spezialwissens in einem TV-Krimi, ist aber innerhalb der Filmwelt aus dem Munde *Baumanns* durchaus plausibel. Und die Tatsache, dass diese Sätze nahezu wörtlich einem Wikipedia-Artikel entstammen,¹⁸ schmälert ihre Bedeutung im Kontext nicht, zumal sie – historisch gesehen – durchaus sachgerecht sind.¹⁹ Sie machen – im Anschluss an die Szene der Frühmesse – deutlich, dass sich *Baumann* jenem theologischen Programm nur teilweise entzieht. Er realisiert es immanent: Er will seine Schuld gestehen, er will seine Strafe, um in derselben Vergebung finden zu können. Doch er erleichtert sich nicht durch die Beichte vor einem Priester sondern er will dem Kommissar beichten. Ihn will er überzeugen. Gott und ewige Verdammnis scheinen nicht sein Thema zu sein. Und auch in der Erörterung Luthers geht es nicht um das Jenseits sondern das Diesseits, da Vergebung hier immanent gedacht ist, was *von Meuffels* dann auch artikuliert: „Ich habe ihnen nichts zu vergeben“.

Dass in einem Krimi eine solche religiöse Bilderwelt ebenso vorkommt wie besagtes theologisches Spezialwissen an einer Imbissbude von einem Straftäter ausgesprochen wird, ist ein Be-

16 Zur Geschichte und Ausstattung der Kirche vgl. nur *T. Schauerte*, Die „Asamkirche“ St. Johann Nepomuk in München und die Memoria des Egid Quirin Asam, in: *B.U. Münch et al*, Künstlergräber. Genese - Typologie - Intention - Metamorphosen, Petersberg 2011, 185-203.

17 Vgl. dazu *T. Schauerte*, Asamkirche, 193-197; *P. Wälchli*, Analyse der Darstellungen in der untersten Zone (Gemeinderaum) der Asamkirche zu München, in: *K. Scheuerer*, Materialsammlung zur Geschichte in Bayern, URL: <http://www.bingo-ev.de/~ks451/bavaria/asam-01.htm> (Zugriff: 10.05.2016).

18 Siehe den Wikipedia-Artikel „Beichte“, der mit der Erwähnung der „Laienbeichte“ u.U. auch das Beicht- und Absolutionsgeschehen an der Imbissbude angeregt hat.

19 Beispielsweise finden sich bereits in den beiden, jeweils 1518 verfassten, Texten „De Remissione Peccatorum“ (in dt. Übersetzung in: *M. Luther*, Lat.-dt. Studienausgabe [...] 2, 25ff.) und „Sermo de Poenitentia“ (ebd., 35ff.) entsprechende Aussagen, z.B.: „keiner kennt alle seine Todsünden“ (31f.). In dem 1519 folgenden „Ein Sermon vom Sakrament der Buße“ (vgl. *Clemen-Ausbabe* [...] 1, 174ff.) findet sich „wie dann sagt ps.18. O gott / wer kan all seyn sund erkenne?“ (ebd. 183). Auch im „Kleinen Katechismus“ hat sich das niedergeschlagen: „Vor Gott soll man aller Sünden sich schuld geben, auch die wir nicht erkennen, wie wir im Vaterunser tun. Aber vor dem Beichtiger sollen wir allein die Sünden bekennen, die wir wissen und fühlen im Herzen.“

fund für sich, unterstützt durch den Priester der Frühmesse, der durch sein aufmerksames und behutsames Auftreten als würdiger Repräsentant. Offensichtlich liegt den Produzierenden nicht daran – um eine Kategorisierung von *Stockinger* aufzunehmen –, Religiöses als dubiose Sonderwelt abzustempeln.²⁰ Vielmehr werden damit die Dilemmata der beiden Hauptpersonen artikuliert. Theologische Bilder und Sprache erscheinen als geeignete Mittel, menschliche Erfahrung zum Ausdruck zu bringen, auch wenn sie andererseits aus ihren spezifischen Beheimatungen (Kirchengebäude, theologischer Diskurs u.ä.) gelöst werden.

5. Signifikante Inversionen

Offensichtlich wird in diesem *Polizeiruf* üblicherweise Erwartetes (bzw. zu Erwartendes) nicht entsprochen. Derartige Abweichungen sind freilich von Bedeutung in der jeweiligen Filmwelt; sie verweisen auf deren „thematischen Raum“. Eine solche Inversion vollzieht sich in diesem *Polizeiruf* etwa in der Struktur des Genres selbst: Der Kommissar, der eigentlich Schuldige überführt, ist selbst schuldig und der Täter stellt sich, fordert eine Bestrafung und bekommt sie nicht. Der eingangs skizzierten Normalerwartung an einen Krimi²¹ – oder: an das Leben – wird nicht entsprochen, sondern deren Brüchigkeit thematisiert.

Dies setzt sich in Form einer religiösen Inversion fort. Der „religiöse Spezialist“²², der Priester in der Frühmesse, spricht zwar das Sündenbekenntnis, worauf man *Baumann* beim „Amen“ aufstehen sieht, doch eine eigentliche Sündenvergebung wird – im Film – nicht ausgesprochen.

Auch die folgende Begegnung zwischen Priester und *Baumann* führt nicht dazu. *Baumann* nimmt den Zuspruch des „religiösen Spezialisten“ nicht in Anspruch. Stattdessen will er – wie schon gesagt – dem Kommissar beichten und wird überdies selbst zum „religiösen Agens“, indem er seine Wohnung sakral gestaltet, theologische Gedanken erörtert, an der Imbissbude selbst die Absolution erteilt und damit in gewisser Weise dem „Priestertum aller Gläubigen“ gemäß handelt. Und am Ende, bevor er sich das Leben nimmt,

versucht er noch einmal den schuldbeladenen Kommissar zu erleichtern:

Baumann: „Ich wollte ihnen danken. Sie sind ein guter Polizist. Sie haben getan, was sie tun konnten. Niemand kann ihnen einen Vorwurf machen.“

Kommissar: „Herr Baumann.“

Baumann: „Machen sie sich selbst auch keinen“

Kommissar: „Herr Baumann. Wir finden Miriam. Zusammen. Wo sind sie? Ich hol' sie ab“

Baumann: „Leben sie wohl.“

Neben der Tatsache, dass *Baumann* religiös selbständig bzw. gestaltendes Subjekt seiner Religiosität ist, was unserer Zeit entspricht, finden sich in ihm Inversionen, die gängigen Leitcodes zuwiderlaufen. Dass er die Wort der Absolution ausspricht und dem Kommissar das Kreuzzeichen auf die Stirne zeichnet, ist gewiss schon aus katholischer Sicht unzulässig. Dass ein Gewaltverbrecher sich aber ganz allgemein dazu in der Lage sieht, einer anderen Person Vergebung zuzusprechen und ihr zu sagen, sie solle sich keinen Vorwurf machen, so als sei er eine moralische Instanz, die eben darüber befinden könnte, widerspricht den „moralischen Leitcodes“ unserer Gesellschaft, die Mensch und Tat identifiziert, absolute moralische Integrität von Personen erwartet und darum aufgrund von *Baumanns* Verbrechen auch sein wohlmeinendes Tun verwerfen – bzw. dieses skandalisieren – muss.²³ Der Furor gegen das Normabweichende lässt auch Gutes nicht gelten.²⁴ Eine solche gesellschaftliche Empörungseigung, die übrigens nicht neu ist,²⁵ hat insofern etwas „Unmenschliches“ als sie sich der Tatsache, dass Menschen immer Fehlende sind, verweigert, oder auch etwas „PerverSES“, weil sie für andere nicht gelten lässt, was ihre Mitglieder sehr wohl von sich wissen bzw. für sich in Anspruch nehmen. *Baumann* wäre selbstverständlich Anlass für einen Aufschrei, während er selbst gerade nicht diesem Fehler der Mehrheitsgesellschaft unterliegt, sondern die eigene Schuld ebenso sieht wie diejenige des Kommissars und dennoch

20 Vgl. C. *Stockinger*, Schuld, 56-61.

21 Siehe oben S. 1.

22 Zu diesem Konzept siehe nur J. *Rüpke*, Art. Religiöse Spezialisten, in: C. *Auffarth et al.* (Hgg.), Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag - Medien, Stuttgart/Weimar 2005, Bd. 3, 345-350.

23 Zu Geschichte und Funktionsweise der Skandalisierung vgl. nur S. *Burkhardt*, Skandal, medialisierter Skandal, Medienskandal: Eine Typologie öffentlicher Empörung, in: C. *Petersen et al.* (Hgg.), Skandale. Strukturen und Strategien öffentlicher Aufmerksamkeitserzeugung, Wiesbaden 2011, 132-155.

24 Nach J. *Freitag*, Skandalisierung. Wir ersticken an falscher Moral, ZEIT online 23.5.2014 (URL: www.zeit.de/gesellschaft/2014-05/skandale-moral-scheinheiligkeit-gesellschaft [Zugriff: 9.9.2016]).

25 Vgl. dazu nur S. *Burkhardt*, Skandal, 137-139.

selbst zu einem wird, der zu trösten und zu vergeben versucht.

6. Filmmusik²⁶ und deren Lyrics

Musik leistet in Filmen einen eigenen Beitrag, zumal in diesem Polizeiruf, in dem über lange Strecken keine Musik zu hören ist. Vor diesem leisen Hintergrund treten zwei Musikstücke deutlich hervor, die in erheblicher Länge erklingen, mit Lyrics versehen sind und damit die Bedeutung der zugehörigen Szenen markieren. Das erste der beiden Stücke erklingt in *Hafflings* Zelle als er nach dem Übergriff der Mithäftlinge eine CD von *Heintje* einlegt, das Lied *Ich bau dir ein Schloss* (1968) abspielt und sich erhängt. *Heintje* hatte diese Lied – sowie den Titel *Mama* – in dem Paukerfilm „Zum Teufel mit der Penne. Die Lummel von der ersten Bank. 2. Teil“ eingebracht, in dem er auch selbst mitspielte.²⁷ *Heintjes* Stimme ist freundlich und glockenhell. Alles an diesem Stück klingt nach „heile Welt“:

*Ich bau dir ein Schloss, so wie im Märchen, /
da wohn ich mit dir dann ganz allein.
Ich bau dir ein Schloss, wenn ich einst groß
bin, / da kannst du dort wohn und glücklich
sein.
Der blaue Himmel schaut auf uns herab, /
sagt dir jeden Tag, wie lieb ich Dich hab.
Und alle Wolken zieh'n so schnell vorbei, / am
Traumschloss für uns zwei.
Ich bau dir ein Schloss, du wirst schon
sehen, / bald bin ich schon gross, dann zieh'n
wir ein.
Wo Blumen für Dich ...*

Hier bricht das Lied ab, denn die Szene wechselt; die Kamera folgt von *Meuffels* durch den Flur in Richtung Zelle. Vor seinem Suizid hatte *Tim* u.a. ein Bild von *Heintje* abgehängt und es zu einem Päckchen für seine Mutter gelegt. Tatsächlich ist *Heintje* die Musik seiner Mutter; sie passt nicht nur altersmäßig sondern sie hört *Heintje*

(*Schwalbenlied*) tatsächlich während der „Beichte“ von *Meuffels*. Das Lied charakterisiert den Protagonisten, das Kindliche an ihm ebenso wie die Mutterbeziehung und seine Traumwelt. Von dieser war er damals, als er in *Miriam* verliebt war, weit entfernt und ist es in der Realität des Gefängnisses erst recht. Hier vollzieht sich „emotionale Steuerung“ indem die Musik das zu Sehende kontrastiert. Ein Kind geliebener Mann in seiner Traum und seiner Wunschwelt, in die er sich mit *Miriam* hinein geträumt hatte. Ihr Bild hält er auch in Händen als er das Lied ein letztes Mal hört.

An anderer Stelle ist *Deep Purple, Child in time* zu hören.²⁸ Beim „Verhör“ am See sagt *Baumann* aus, *Miriam* sei im Streit gestürzt; es sei ein Unfall gewesen, er sei weggelaufen, später aber zurückgekehrt, weil ihm bewusst wurde, das an ihr viele Spuren von ihm zu finden sein müssten. Es ist bereits Nacht als er zurückkehrt, es regnet und er beginnt, die Tote wegzuschleifen. Dabei setzt das legendäre Orgelvorspiel von *Child in time* ein, dauert bis er die Tote in den Kofferraum geschafft hat und gedankenverloren hinter dem Steuer sitzt. Während er durch die Windschutzscheibe starrt, erklingen die ersten Liedzeilen. Der Gesang beginnt sanft, steigert sich aber in Lautstärke, Tonhöhe und Ausdruck und wird zum Schrei mit einem furiosen Schlussakkord als der Täter sein Opfer in die Grube senkt. Das Stück charakterisiert den Handelnden ebenfalls, zeigt seine komplexe Situation und Gemütsverfassung (die sich bis zum Schrei steigert). Eine Kommentarfunktion kommt auch durch die Lyrics zustande:

„Sweet child in time / you'll see the line / the line that's drawn between / good and bad. // See the blind man / shooting at the world / bullets flying / ohh taking toll. // If you've been bad / oh Lord I bet you have / and you've not been hit / oh by flying lead; ...“

Die Textzeile „If you've been bad / oh Lord I bet you have ...“ nimmt die Schuld *Baumanns* auf, während die letzte Textzeile „You'd better close your eyes / oohhhh bow your head / wait for the ricochet.“ sowie die sich permanent steigernde Musik samt Schreien und furiosen Schlussakkord des Stücks, welche das Vergraben des toten Mädchens begleiten, seine Zerrissen- und Ausweglosigkeit akustisch zum Ausdruck bringt.

26 Nach *J. Kloppenburg*, Musik im Tonfilm, in: *Ders.* (Hg.) Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität, Laaber 2012, 89-337, 150f. Musik in einem Film (a) syntaktische, (b) expressive oder (c) dramaturgische Funktion haben. Mach *O. Kreuzer et al*, Filmanalyse, Wiesbaden 2014, 122-126, kann sie den Protagonisten charakterisieren, filminhärente (sowie historische) Erinnerungen repräsentieren, Bildinhalten illustrieren, Emotionen steuern, strukturieren, kommentieren u.a. Vgl. zu der Thematik auch *D. Gräfer et al*, Filmsemiotik, 250-284.

27 *O. Bekermann*, „Wunder gibt es immer wieder“. Eine explorativ-quantitative Untersuchung zur Interdependenz von Alltagskommunikation und Deutschem Schlager, Dissertation, Universität Bochum, 2006, 91.

28 Nach *L. Mikos*, Film- und Fernsehanalyse, 233, werden seit den achtziger Jahren Gewalthandlungen oft mit Rockmusik hinterlegt.

RELIGIONSPÄDAGOGIK

7. Eine theologische Sicht

Das bisher Gesagte lässt sich theologisch deuten. Insbesondere Praktische Theologen haben den Versuch unternommen, wesentliche Strukturen der theologischen Sünden- und Rechtfertigungslehre in „alltagskulturellen Lebenszusammenhängen“ empirisch (C. Gennerich) oder kulturhermeneutisch (W. Gräß) aufzuweisen. W. Gräß etwa fragt danach, wie „der Gegensatz von Sünde und Gnade“ (320) anzusprechen ist, „um dieses im Verständnis des christlichen Glaubens grundlegende Differenzbewußtsein im hermeneutischen Kontext der Gegenwartskultur auszulegen.“ Insofern „die traditionelle Sprache der Theologie“ nicht mehr verstanden wird, sucht er zunächst nach Strukturen heutiger Welterfahrung, an die sich christliche Sinndeutung – erhellend – anschließen kann. Und er findet sie in den „Gegensatzerfahrungen unseres bewussten Lebens“.

Die „Fachtheologie“ versteht Sünde als einen Begriff des Gottesverhältnisses; Sünde markiert den Verlust bzw. die Störung desselben mit den entsprechenden Folgen. Was die „Fachtheologie“ voraussetzt, eben den „zur Erklärung der Sünde ... in Anspruch genommene[n] Gott“ (323), ist aber außerhalb der Theologie „unverständlich geworden“. So wird im „subjektivitätstheoretischen Ansatz“ (324) „der Versuch unternommen, den Gottesbegriff durch den des Lebens zu ersetzen.“ Hier erscheint Sünde „nicht mehr als komplette Korruption der menschlichen Natur“ (325) sondern wird als „Verkehrung in der für den menschlichen Selbst- und Weltumgang konstitutiven und immer schon voraussetzenden Struktur von Subjektivität“ verstanden: eine „hybride Absolutsetzung der ... menschlichen, endlichen Freiheit“, die sich als „Mißachtung des Angewiesenseins endlicher Individuen auf andere“ zeigt und die als „unmittelbare Selbstdurchsetzung“ Sozialität zerstört und damit auch „die Bildung von ... personaler Identität“ verhindert, die sich in der Interaktion zwischen dem „geheimnisvollen Grund in Gott“ und der Sozialität vollzieht. Entsprechend löst „Rechtfertigung“ den Glaubenden aus dem Blick „auf sich selbst“, aus der „Selbstbehauptung“ und dem „zwanghaften Gefüge unmittelbarer Selbstdurchsetzung“. So kann er „sich neu anerkannt, akzeptiert, zum Tun des Guten ... ermutigt wissen, trotz seiner Vergangenheit“.

Diese Sicht hat eine „wirklichkeitserschließende Kraft“ (326), indem sie auf die „Verfehlungen

des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses“ (327) Bezug nimmt. Schon im „ambivalenten, moralischen Verständnis der umgangssprachlichen Rede von Sünde“ (328) schwingt das Bewusstsein mit, dass aus Fehlritten „gravierende Gefährdungen für einen selbst und für andere erwachsen können“, „die unter Umständen nicht wieder gutzumachen sind“. Ein „lebensdienlicher Umgang mit Schuld“ – den theologische Rede sichtbar machen kann – verhilft „dem, der schuldig geworden ist und der selbst um die Unaufhebbarkeit ... seiner bösen Tat weiß“ zu einer „Perspektive der Selbstunterscheidung von sich und seiner Schuld“ – was der „Perspektive des Evangeliums als Vergebungszusage“ entspricht. Eben dies ist aber „alltagsweltlich“ (329) nicht der Fall. Anerkennung muss verdient werden; sie richtet sich nach dem, „was wir tun und wie wir uns verhalten.“ Und „Taten werden dem, der für sie verantwortlich zu machen ist, schonungslos vorgehalten“. Zwar ist im heutigen Kontext „Gott ... nicht mehr die richterliche Letztinstanz“, aber Schuld wird nach wie vor zugerechnet, bisweilen Schuldiggewordenen „die Anerkennung ihrer Würde ... verweigert“. So hat sich „die Unbedingtheitsdimension des Schuldebewußtseins unentrinnlich in die Immanenz verlagert. ... Schuld muß eingestanden und der Schuldige muß ... verurteilt und bestraft werden.“ Die Bestrafung macht aber eine Tat nicht ungeschehen. „Die Schuld bleibt, auch wenn Strafe sie sühnen soll. Das in die Immanenz gebannte Schuldebewußtsein findet keine Entlastung, es sei denn, es wird *die Kunst und Kritik des Vergessens* neu gelernt. Die *Kunst des Vergessens* wäre dann jedoch die ins Humanum verlagerte Praxis der Vergebung ... Und die *Kritik des Vergessens* wäre die in zwischenmenschliche Anerkennungsverhältnisse verlagerte Fähigkeit zur Unterscheidung zwischen der Schuld ... und den Schuldigen, denen die ... Achtung als Person unabhängig von ihren schrecklichen Taten ... auf unbegreifliche Weise zugute kommen soll.“ (329f.)

Wo Vergebung unbekannt ist, wird z.B. Schuld anderen zugeschoben, ergeben sich „unheilvolle Strukturen menschlichen Selbst- und Weltumgangs“, „Fehlentwicklungen, die sich permanent selbst verstärken“, „Verhältnisse der Unversöhnlichkeit, Lieblosigkeit und Hoffnungslosigkeit.“ Diese – durchaus empfundenen – „Negativitätsverhältnisse“ gehen über „die rekonstruierbaren Folgen bestimmter Normverletzungen“ hinaus.

Unschwer sind *W. Gräbs* Erwägungen in unserem *Polizeiruf 110* nahezu vollständig wieder zu erkennen und können hier nur in groben Strichen übertragen werden. *Von Meuffels*, kühl und distanziert, signalisiert geradezu, auf niemanden angewiesen zu sein, um dann aber immer deutlicher mit *Baumann* in Beziehung zu treten, der nicht zulässt, dass sich der Kommissar in einer Leugnung bzw. Verschiebung von Schuld einrichtet. *Baumann* wiederum hatte durch seine Tat Schuld auf sich geladen und sich aus der Sozialität gelöst. Im Wissen um die Unaufhebbarkeit seiner bösen Tat, ist ihm – für sich selbst jedenfalls – die „Perspektive der Selbstunterscheidung von sich und seiner Schuld“ fremd. Als schuldig Gewordener verweigert er sich selbst „die Anerkennung der Würde“ („Ich bin kein Mensch.“). Sein Schuldbewusstsein hat sich „unentrinnlich in die Immanenz verlagert“, sodass er für sich selbst gnadenlos Strafe fordert. Vergebung im Sinne der „Kunst und Kritik des Vergessens“ ist gänzlich undenkbar. Insofern hier kein „lebensdienlicher Umgang mit Schuld“ erklingt, den gerade die theologische Rede sichtbar machen könnte, thematisieren die beiden Protagonisten zwar diese unheilvollen Strukturen und überwinden in ihrer allmählichen Annäherung einige Aspekte derselben, bleiben aber letztlich heillos und auf sich gestellt.

8. Zum Schluss

Selten sind TV-Krimis derart eindrücklich an existentiellen Fragen orientiert und nur selten werden derart diffizile Facetten des Menschseins im Krimi so eindrücklich verkörpert, wie dies *M. Brandt* und *K. Markovics* hier gelingt. Doch sollte an dieser Fallstudie deutlich geworden sein, dass es sich lohnt, an guten Krimis Theologie zu treiben.

Für den schulischen Unterricht besteht freilich eine medienrechtliche Problematik: es ist nicht zulässig, einen Mitschnitt anzufertigen, um ihn im Unterricht zu zeigen. Die Arbeit mit bzw. an TV-Krimis ist deswegen aber nicht unmöglich, denn zum einen gibt es auch jüngere Tatort-Produktionen als DVD²⁹ und zum anderen sind in der ARD-Mediathek *Tatort-* oder *Polizeiruf 110-*Folgen oft noch länger zu finden. Möglich ist das Arbeiten an bzw. mit Krimis aber v.a. deshalb, weil jede Krimiproduktion auf die hier skizzierten (und andere) thematischen Zusammenhänge

befragt werden kann: Wird Schuld als etwas Individuelles dargestellt oder kommt Systemisches in den Blick? Erscheint Schuld als einzelne böse Tat (*culpa*) oder als allgemein-menschliche Realität (*debitum*)? Wie gehen die Beteiligten im Krimi mit der inszenierten Schuld um? Gelingt eine Unterscheidung zwischen Mensch- und Schuldigen? Bzw. welche Protagonisten können dies unterscheiden und welche nicht? Wie steht es um die Wahrnehmung der Schüler und Schülerinnen? Welche Reflexe stellen sich ein? Welche Szenen oder Handlungsstränge finden bei ihnen besondere Beachtung?³⁰

So ist es ohne Weiteres möglich, Schülerinnen und Schülern – mit entsprechenden Leitfragen – einen TV-Krimi ansehen zu lassen und darüber ins Gespräch zu kommen. Ein solcher Zugang ist sicherlich willkommen, sollte aber gleichwohl im Vorfeld entsprechend vorbereitet sein, um differenzierte Wahrnehmungen möglich zu machen. Wählt man dagegen eine „unvermittelte“ Begegnung, etwa in Form einer Hausaufgabe für Sonntagabend 20.15 Uhr, lässt sich eine analytische Auseinandersetzung mittels der ARD-Mediathek anschließen, in der – wie schon gesagt – die Produktionen noch einige Zeit stehen, oft begleitet von Zusatzmaterial.

„Ein guter Krimi ist auch eine gute Lektion.“³¹

²⁹ Beispielsweise die kleine Reihe *Inspector Borowski*, Tatort in Kiel Box 1 (ASIN: B01GN2BUB6) und Box 2 (ASIN: B01LD1XSYO).

³⁰ Mögliche Bedenken, die Auseinandersetzung mit einem Fernsehkrimi könnte für (manche) Jugendliche zu verstörend sein, wurden mittels der „Dispositionstheorie“ (*D. Zillmann*, Entertainment as media effect, in: *J. Bryant/ D. Zillmann* (Hgg.), Media effects: Advances in theory and research. Hillsdale [NJ] 1994, 437-461) sowie der „Mood-Management-Theorie“ (*D. Zillmann*, Mood Management in the Context of Selective Exposure Theory. In: *Communication Yearbook* 23 [1999], 123-145) entkräftet: Insofern im Fernsehkrimi meist die Gerechtigkeit wiederhergestellt und eine Bestrafung des „Bösewichts“ erfolgt, bietet dieses Genre auch furchtsamen Personen (die deswegen Krimis meiden) eine „Gratifikation“, weil eine gewisses Sicherheitsgefühl vermittelt wird.

³¹ *K. Witte*, Im Kino. Texte vom Sehen und Hören, Frankfurt a.M., 150.